

Trio em lá menor e a Vontade em si – Machado de Assis e a metafísica da música

Simone Maria Ruthner¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Carlinda Fragate Prate Nuñez²

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo: Duas evidências norteiam este artigo: por um lado, o grande entusiasmo com que Machado de Assis trata a música em sua obra; por outro, o papel relevante da cultura musical da época, permeada pelo Romantismo alemão, no contexto de produção intelectual em que se insere a obra machadiana. Em Machado de Assis, o entrelaçamento da filosofia e da música na literatura pode ser observado de diferentes perspectivas. No conto selecionado para este estudo comparativo, para além da abordagem formal da música através da forma sonata, a relação entre filosofia e procedimentos musicais transforma-se em questão estética e, sobretudo, em motivo para refletir sobre o poder da imaginação, o poeta e sua obra. Desta forma, se o artista nos permite contemplar o mundo por seus olhos, através do conto *Trio em lá menor* (1886), Machado de Assis nos permite vislumbrar algo a mais sobre a música e a filosofia no século XIX. As ideias estéticas de Schopenhauer e o deciframento da *Metafísica da música* (1818) no conto são a proposta desta análise, que revelam em Machado não apenas o conhecimento das formas musicais, suas relações com a filosofia e com a estética musical de sua época, mas também o talento para a composição artística e a expressão de suas ideias numa narrativa metamusical.

Palavras-chave: Música. Literatura. Filosofia. Machado de Assis. Metafísica.

Introdução

Um dos aspectos do romantismo alemão que mais chama a atenção na obra de Machado de Assis é o entrelaçamento da filosofia e da música na literatura. O entusiasmo de Machado pela cultura musical alemã não foi pouco e pode ser facilmente constatado em vários de seus contos. Seu interesse pela língua alemã e por vários autores da cultura germânica verifica-se também nos itens de sua biblioteca.

¹ Mestranda de Teoria da Literatura e Literatura Comparada da UERJ, licenciada em Português-Alemão e graduanda da Faculdade de Música da UNIRIO. Pesquisadora das relações entre música e literatura. Autora de artigos em revistas e anais de congressos. E-mail: simoneruthner@yahoo.de.

² Professora de Teoria da Literatura na graduação e de Estudos Literários na pós-graduação da UERJ, com especialidade em Literatura Comparada e Pós-doc na Universidade de Freiburg. Autora de livros, capítulos e artigos diversos. Pró-cientista do Estado. E-mail: nunez@unisys.com.br.

De acordo com José Luis Jobim, organizador de *A biblioteca de Machado de Assis* (2001), quatro por cento dos livros, aos quais se teve acesso³, referem-se ao domínio germânico, o que perfaz um total de setenta e oito itens. Este domínio está dividido em seis secções, por categorias: I. *Obras em geral*, que inclui um estudo sobre a Alemanha e um dicionário de alemão e português; II. *A literatura alemã no texto*, que contém vinte itens, todos livros de autores alemães do Romantismo, no idioma original; III. *A literatura alemã em traduções*, com vinte e quatro itens, igualmente de autores do Romantismo alemão; IV. *Schopenhauer e os filósofos alemães*; V. *Obras jurídicas, históricas e críticas*, e a última categoria, com apenas um livro: VI. *Variedades*.

Não é difícil perceber que, além do interesse pelos escritores alemães do Romantismo, em sua maioria, contemporâneos de Machado, o fato de a secção IV trazer no título o nome do filósofo Schopenhauer (1788-1860), separadamente de “os filósofos alemães”, revela, no mínimo, que este filósofo teve um significado especial para Machado de Assis. Além disto, desconsiderando os livros não constantes na lista⁴ de sua biblioteca, do total de dezesseis itens da secção IV sobre filosofia no domínio germânico, Machado possuía oito livros de autoria de Schopenhauer, seis em francês e dois em alemão; possuía ainda dois livros de Ribot sobre a filosofia de Schopenhauer, além de quatro de Hartmann e dois de Hegel, estes também em francês.

Como veremos a seguir, Schopenhauer (1980, p. 78) considerava a música como a essência do mundo, “que fornece a semente anterior a todas as coisas”, e em *O Mundo como Vontade e Representação* (1818), dedicou um capítulo especialmente a esta arte.

Em *Machado de Assis e a Magia da Música*, Carlos Wehrs (1997, p. 97) define Machado como um “melômano apaixonado” e, ao comentar o seu relacionamento com a sociedade musical fluminense, chama a atenção para a regularidade com que o escritor frequentava concertos nos teatros e espaços musicais da cidade, dentre eles, por exemplo, o *Club Beethoven*. Além disto, Machado tinha contato e amizade com músicos profissionais, com quem assistia a concertos, conversava sobre música e, para alguns destes, chegou a traduzir libretos, ou compor poemas para músicas.

³ Segundo Jean Michel Massa (2001, p. 23), no prefácio à *Biblioteca de Machado de Assis*, a lista dos livros de Machado está incompleta. Uma parte teria se perdido durante a Segunda Guerra, destruída pela umidade, a outra, com cerca de duzentos itens, teria sido doada no dia seguinte ao falecimento do escritor, em 1908, e sobre eles não se tem notícia até hoje.

⁴ Vide nota 3.

Nogueira Soares (2008, p. 156), no artigo “Literatura, Música e o ‘Trio em lá menor’”, comenta sobre as colaborações de Machado de Assis como crítico musical no Diário do Rio de Janeiro e o seu entusiasmo com a música. A cidade do Rio de Janeiro vivia um período musical que animava Machado e vários outros escritores. Entre 12 de outubro de 1861 e 1º de julho de 1863, inúmeros eventos ligados à música foram analisados, ou brevemente comentados, ou apenas citados por Machado: Companhias de canto nacionais e estrangeiras, recitais de instrumentistas, óperas, coros e música de câmara.

Da correspondência de Machado entre os anos de 1860 e 1869, depreende-se que o autor também tinha contato com partituras, pois, eventualmente, as recebia para recomendação e encaminhamento, com vistas a serem apresentadas em concertos. Em carta de 9 de junho de 1865, o amigo Ferreira de Meneses envia-lhe, pelas mãos do professor de música Henrique Luís, a partitura da composição “O Canto da Coruja”, com o seguinte recado: “Peço-te que dê a alguém para concertá-la e a recomendes ao público, assim como o talento do seu feliz autor” (MENESES *apud* ROUANET, 2008, p. 108-109)⁵. Referia-se a Emílio do Lago⁶.

Em carta de 29 de janeiro de 1866, escreve-lhe o amigo Faustino Xavier de Novaes, recomendando o flautista belga Reichert pelo seu talento e empenho. Ao início da longa carta afirma:

Sei que não estudaste as teorias que habilitam a julgar sobre a divina arte de Mozart, mas dispões de outros recursos valiosos. Fétis encaminhou-te. Scudo auxilia-te, e inspira-te na natureza, verdadeira mestra, quando, na qualidade de jornalista, és obrigado a emitir opinião sobre música (NOVAES *apud* ROUANET, 2008, p. 121).

François-Joseph Fétis (1784-1871), professor, compositor e musicólogo belga, foi um dos mais importantes e influentes teóricos da música do séc. XIX. Seus estudos teórico-musicais em muito contribuíram para a teoria e história da música. Sua *Biographie universelle des musiciens* (circa 1835) é até hoje uma obra de referência na biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ao citar Scudo (1806-1864)⁷, Novaes, provavelmente, referia-se ao escritor italiano, radicado na França, compositor e crítico literário e musical, autor de mais de uma centena de ensaios críticos em periódicos da época, a maioria em francês.

⁵ Trata-se da correspondência de Machado organizada por Sergio Paulo Rouanet (2008, Tomo I).

⁶ Emílio Eutiquiano Correia do Lago (1837-1871), compositor paulista, pianista, regente e professor.

⁷ Seu primeiro nome é citado com variantes: Pietro, Petrucci, Pierre, Paul, Paolo ou Paulo Scudo.

Outras referências certamente podem ser encontradas na correspondência de Machado, indicando que o poeta, mesmo não tendo aprendido a tocar um instrumento, tinha boas noções de forma musical. Buscá-las não é, contudo, o propósito deste trabalho, mas antes, abrir um leque de possibilidades musicais em sua obra. Dada a importância concedida por Schopenhauer à música, o que o levou a dedicar um capítulo à parte em sua obra⁸, nossa proposta é, com base na análise de *Trio em lá menor* (1886), avaliar o peso da filosofia de Schopenhauer na concepção e na realização do conto.

1. Schopenhauer e a *Vontade* [Wille]

No §31 do livro III de *O Mundo como Vontade e Representação* (1818), Schopenhauer (1980, p. 7), defendendo a proximidade do sentido interno das ideias platônicas a respeito do *ser relativo*, expostas no *Mito da Caverna*, e do conceito kantiano da *coisa em si*, explica que ambas entendem o “mundo visível” como um fenômeno, destituído de existência em si, que apenas adquire significado e realidade “mediante o que nele se manifesta (para um *a coisa em si*, para outro, a *ideia*”.

Para o filósofo, no mundo como representação, o sujeito é escravo da vontade e somente na contemplação estética, quando sujeito e objeto se fundem num só, é que cessam a vontade, a dor, a temporalidade. Trata-se do efeito estético, dentro do qual Schopenhauer (1980, p. 26, grifo do autor) distingue dois elementos inseparáveis:

[...] o conhecimento do objeto, não como coisa individual, mas *ideia* platônica, i.e., forma permanente deste conjunto de coisas; e a consciência em si do sujeito cognoscente, não como indivíduo, mas como *sujeito puro, independente da vontade, do conhecimento*.

Na visão de Schopenhauer (1980, p. 26), a condição de possibilidade do efeito estético é o “abandono do modo de conhecimento preso ao princípio da razão, que por sua vez é a única que se presta ao serviço da vontade e à ciência”.

Para o nosso propósito, vejamos também suas considerações a respeito do querer:

Todo o querer se origina da necessidade, portanto da carência, do sofrimento. A satisfação lhe põe um termo; mas para cada desejo satisfeito, dez permanecem irrealizados. Além disto, o desejo é duradouro, as exigências se prolongam ao infinito; a satisfação é curta e de medida escassa (SCHOPENHAUER, 1980, p. 26).

⁸ Referimo-nos ao §52 (p. 72-82) de *O Mundo como Vontade e Representação*, no qual discorre sobre a metafísica da música.

Assim, no momento da contemplação estética, o sujeito se abandona às coisas, livre de sua relação com a vontade, ou seja, o abandono se dá às coisas enquanto representações, e não enquanto motivos do querer. Schopenhauer (1980, p. 26) associa este momento a um “cessar da roda de Íxion”, que aliviaria Tântalo⁹ do seu eterno suplício, “quando um estímulo exterior, ou uma disposição exterior, nos arranca da torrente infinita do querer”, dirigindo nossa atenção às coisas “sem interesse, sem subjetividade, de modo estritamente objetivo”.

2. A metafísica da Música

Após os esclarecimentos a respeito da *vontade* no início do livro III de *O Mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer (1980, p. 57) tece considerações acerca das belas artes e afirma ser “o objetivo de toda a arte a comunicação da ideia apreendida” pelo artista. Contudo, ao referir-se a todas as belas artes, distingue uma delas: a música:

Esta [a música] se situa inteiramente isolada de todas as outras [artes]. Não reconhecemos nela qualquer cópia, reprodução de uma ideia dos seres no mundo; contudo, trata-se de uma arte a tal ponto grandiosa e majestosa, a atuar tão intensamente sobre o que há de mais interior no homem, onde é compreendida com tal intensidade e perfeição, como se fosse uma linguagem totalmente comum, cuja clareza ultrapassa mesmo a do próprio mundo intuitivo [...] (SCHOPENHAUER, 1980, p. 72).

Tomando por referência o efeito estético, no qual o espírito é abandonado “totalmente à impressão da arte sonora em todas as suas diversas formas”, Schopenhauer (1980, p. 73) atribui à música “um significado muito mais sério e profundo, relacionado com a essência mais íntima do mundo e de nós mesmos. Para o filósofo alemão “para tudo o que é físico no mundo a música apresenta-nos o metafísico, para todo o fenômeno, a coisa em si”, oferecendo-nos “a semente interna anterior a todas as formações”, noutras palavras, “o coração das coisas” (SCHOPENHAUER, 1980, p. 78).

Considerando então a música como a expressão direta da *vontade* [*Wille*], veremos, a seguir, como, no conto *Trio em lá menor*, os fenômenos musicais se manifestam através da representação [*Vorstellung*] ficcional.

⁹ Segundo a mitologia grega, “Tântalo, de pé dentro de uma lagoa, com o queixo ao nível da água, sentia, no entanto, uma sede devoradora, e não encontrava meios de saciá-la, pois, quando abaixava a cabeça, a água fugia, deixando o terreno sob os seus pés inteiramente seco. Frondosas árvores carregadas de frutos, pêras, romãs, maçãs e apetitosos figos abaixavam seus galhos, mas quando ele tentava agarrá-los, o vento empurrava seus galhos para fora de seu alcance” (BULFINCH, 2000, p. 321).

3. O filósofo e a música, o poeta e a musa

“[...] e a música ia ajudando a ficção, indecisa a princípio, mas logo viva e acabada” (ASSIS, 1975, p. 121), lembra-nos o narrador, ao final da terceira parte do conto.

De todos os personagens de *Trio em lá menor*, Maria Regina é a que está no centro da narrativa. É a jovem possuidora de um desejo, que não se satisfaz, e a partir do qual todo o enredo se organiza. Com ela relacionam-se mais quatro personagens: dois figurantes (sem nome), a avó e a mucama, esta última, citada apenas uma vez na abertura do conto, e dois coprotagonistas, Maciel e Miranda, com os quais ela namora simultaneamente. O primeiro, jovem e o outro, mais velho, mas ambos, cada um à sua maneira, dão um sentido ao desenvolvimento das partes da narrativa. Maria Regina tem um problema, que se transforma no *Leitmotiv* do conto: o fato de ela pensar “amorosamente em dois homens ao mesmo tempo” (ASSIS, 1975, p. 115), transformando mentalmente as duas figuras separadas numa combinação harmoniosa.

Não é fortuito o detalhe de chamar-se *Maria*, um nome tão comum, e quiçá por isto mesmo tão simbólico, como se morasse em todos os corações e, talvez, também, não por acaso, *Regina*, a rainha, cujo poder faz com que tudo gire à sua volta.

Já vimos que, para Schopenhauer (1980, p. 72), a música é uma arte “grandiosa e majestosa”, que atua poderosamente “sobre o que há de mais interior no homem”, e que esta arte se distingue das outras por não ser cópia das ideias, mas, sim, por estar situada ao mesmo nível das ideias e diretamente relacionada à *Vontade*:

[...] de modo algum a música é, como as outras artes, reprodução das ideias, mas *reprodução da própria Vontade*, cuja objetividade também são as ideias; por isto, o efeito da música é tão mais poderoso e incisivo do que o das outras artes; pois essas somente se referem à sombra, aquela porém à essência (SCHOPENHAUER, 1980, p. 74).

Em *Trio em lá menor*, Maria Regina é uma jovem diferente das demais, “uma esquisita”, adverte o narrador na abertura do conto, e o traço que a distingue é justamente o que há de mais precioso ao poeta, aquilo que o torna capaz de transformar o mundo, sem o que a própria criação não seria possível – Maria Regina tem ideias próprias, tem imaginação, e o narrador, ciente de tanto poder, trata logo de alertar:

Carlinda Fragate Prate Nuñez

[...] a imaginação é que é o mal, uma imaginação adusta e cobiçosa, insaciável principalmente, avessa à realidade, sobrepondo às coisas da vida outras de si mesma; daí curiosidades irremediáveis (ASSIS, 1975, p. 115).

O fato de a jovem ter ideias próprias a projeta à posição privilegiada de quem cria e, na posse de uma imaginação insaciável, Maria Regina incorpora a própria manifestação da *Vontade*, que em Schopenhauer também é a música. Vejamos então, de que forma a música ajuda a ficção.

4. *Trio em lá menor*: a partitura e suas especificidades

Trio em lá menor realiza-se como uma partitura cuja inscrição, ao invés de notas distribuídas em um pentagrama, consiste em palavras impressas em algumas páginas; em suma, trata-se de uma “partitura de palavras” em que se busca a expressão simultânea de duas diferentes formas de linguagem (SOARES, 2008, p. 159).

Visto como uma peça musical, o conto traz, já no título, relevantes informações sobre a sua forma e estrutura, que nos levarão a estudar a relação musical para além das visíveis referências.

A palavra *Trio* remete-nos logo a um grupo de três instrumentistas, e uma possibilidade de relação seria associá-los aos três principais personagens do conto. Para esta análise, tomaremos por base a acepção de *Trio* como composição para três vozes instrumentais solistas¹⁰, mais exatamente o *Piano Trio* (piano, violino e violoncelo), que surgiu da sonata, e é normalmente estruturado na forma ‘sonata’, da qual trataremos mais adiante. Por ora, observemos ainda, que o título nos informa sobre a tonalidade da peça: “lá menor”.

A tonalidade determina a relação entre os sons e acordes com o centro tonal, assim como a sua função e sequência dentro do sistema de relações que o tom predetermina. Ela atua através deste sistema de graduação das relações, da qual surgem as denominadas funções Tônica (tríade do I grau), Subdominante (tríade do IV grau) e Dominante (tríade do V grau)¹¹. O sistema de relações tonais assoma, no conto em questão, como elemento ordenador do sistema diegético (de fatos da narrativa) e do próprio estatuto ficcional do discurso. As

¹⁰ Para os termos que remetem à teoria musical foi consultado o guia cultural de música para piano Harenberg: *Kulturführer Klaviermusik*. Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG. Mannheim: Meyers Lexiconverlag, 2008.

¹¹ Tríade é um acorde de três sons, e os graus da tonalidade são os sete graus encontrados na escala de cada modo. No conto referido trata-se da escala em *lá menor*, na qual a nota “lá” equivale a tônica e está no primeiro grau.

ambiguidades decorrentes deste “lá” gerenciam todo o programa narrativo (nó, peripécia, reconhecimento, desenlace, os fatos do enredo).

Embora o conceito de sistema tonal já existisse desde o Barroco, o termo tonalidade foi, segundo Dahlhaus (1968, p. 7), definido por François-Joseph Fétis em 1844. Trata-se aqui do musicólogo belga, citado anteriormente na carta de Francisco Xavier de Novaes a Machado, sugerindo que o escritor teria sido encaminhado na música através de suas teorias.

O que Fétis, no séc. XIX, definiu como tonalidade seria “a sucessão de fatos melódicos e harmônicos, que advém da disposição dos sons em nossas escalas maior ou menor”¹² (FÉTIS *apud* MENEZES, 2006, p. 19). O musicólogo Ian Bent, ao analisar a música do séc. XIX, afirma que Fétis, ao refletir sobre a organização dos sons no processo criativo, forneceu, no lugar do princípio do baixo fundamental¹³, que orientou o processo criativo no sistema tonal até o Barroco, “o inovador e duradouro paradigma da tonalidade, como uma inquestionável criação humana” (BENT, 1994, p. 10):

[...] os sons vêm de fontes externas, e a organização dos mesmos por parte do compositor acontecem como um processo mental. O sistema cognitivo humano fornece impressões de sons para a mente, induzida pela vontade, que correlaciona e organiza estas impressões (Trad. nossa)¹⁴.

No âmbito da tonalidade, interessa-nos ainda, comentar brevemente certas analogias entre tonalidades e estados de espírito. Surgidas na Antiguidade, tais analogias foram tema de discussão ao longo da história e deram origem a vários tratados, culminando numa teoria dos afetos, durante a passagem do Renascimento ao Barroco. Mesmo que altamente subjetivas e questionáveis, algumas destas analogias encontram-se até hoje presentes, ou em discussão, na cultura da música ocidental, conforme nos lembra o musicólogo Dahlhaus:

A concepção de que o objetivo da música é representar e suscitar afetos constitui um *topos*, que penetrou tão profundamente na história como a tese oposta de que a música é matemática ressoante (DAHLHAUS, 1991, p. 32).

¹² Noutras palavras, para Fétis a tonalidade reside na “ordem pela qual as notas da escala são dispostas, nas suas distâncias respectivas e nas suas relações harmônicas” (FÉTIS *apud* MENEZES, 2006, p. 19).

¹³ Segundo a teoria de Rameau (1683-1764), importante compositor e teórico do Iluminismo, toda a melodia nasce da harmonia, e é o princípio do baixo fundamental e da utilização dos parciais harmônicos que está na base da criação musical (GUBERNIKOFF, 2001, p. 11).

¹⁴ No original: *Sounds come from external sources, and the composer's organization of them takes place as mental process. The human cognitive system delivers impressions of sounds to the conscious mind; but it is the mind, prompted by the will, that correlates and organizes those impression* (FÉTIS *apud* BENT, 1994, p. 10).

A musicóloga Mônica Vermes, em seus estudos sobre a crítica e a criação em Robert Schumann (1810-1856), comenta os traços da crítica musical setecentista, marcada pela ideia de que determinados procedimentos musicais têm a capacidade de exprimir afetos específicos:

Dois traços marcantes da crítica musical setecentista são, em primeiro lugar, uma forte fundamentação na doutrina dos afetos, segundo a qual – a partir de um modelo que remonta à retórica e oratória grega e latina da Antiguidade – o compositor tem a capacidade de estimular determinados estados de espírito em seus ouvintes através de certos procedimentos musicais e, em segundo lugar, a ideia de que a música é um tipo de fala, ou melhor, imita a forma de articular da fala (VERMES, 2007, p. 34).

A musicóloga cita vários compositores importantes que discutiram o assunto, dentre eles Mattheson (1681-1764) e Koch (1749-1816), cuja abordagem sobre a representação dos afetos é semelhante. A citação a seguir, refere-se ao caráter da sonata, descrito por Koch, que por sua vez cita o filósofo Sulzer (1720-1779), ambos discorrendo sobre os efeitos que o compositor pode buscar através das tonalidades:

A sonata [...] não tem um caráter definido, mas suas principais seções, a saber, seu Adágio e ambos os Allegros, podem assumir qualquer caráter, qualquer expressão que a música seja capaz de descrever. ‘Em uma sonata’, diz Sulzer, ‘o compositor pode procurar expressar um monólogo em tons de tristeza, lamento, ou afeto, prazer e alegria, ou ele pode tentar sustentar puramente em tons carregados de sentimento um diálogo entre personagens semelhantes ou contrastantes; ou ele pode simplesmente retratar emoções apaixonadas, violentas, contraditórias ou suaves e plácidas, fluindo agradavelmente’ (KOCH *apud* VERMES, 2007, p. 34).

Ao compararmos os adjetivos utilizados por Sulzer, citados por Koch, com outros de alguns dos tratados sobre a relação entre as escalas maiores ou menores, ou as tonalidades dos modos maiores ou menores e os afetos, encontramos variações e até mesmo discrepâncias, mas também muitas afinidades. Por questões, cuja discussão não cabe neste ensaio, alguns destes adjetivos permaneceram até os nossos dias, formando um lugar-comum de dois polos distintos. Para tonalidades em modo maior, associam-se adjetivos como “alegre”, “divertido”, “afetuoso”, “definido”, “guerreiro”, “brilhante” ou “masculino”; para as de modo menor, “triste”, “sério”, “melancólico”, “obsuro”, “ambíguo” ou “feminino”. Com base nestes dois polos também se torna possível a aproximação a uma exterioridade objetiva, com o modo maior, e a uma interioridade subjetiva, com o modo menor.

Partindo destas considerações, podemos sugerir, já a partir do título, a presença da ambiguidade, pois a tonalidade da peça está em modo menor. Traço tão machadiano, a ambiguidade também está presente na própria protagonista, que ora se relaciona

amorosamente com um dos partidos, parecendo-lhe este o noivo ideal, ora com o outro, que então lhe parece melhor. Nem um, nem outro, contudo, a satisfaz, pois, ao estar com um, pensa no outro, e vice-versa. E por isto, “Nhanhã estava muito séria” (ASSIS, 1975, p. 115), lembrou a mucama, pela voz do narrador, logo no primeiro parágrafo do conto, remetendo, através do adjetivo “séria”, mais uma vez ao modo menor.

Como se trata de uma sonata, ou de um movimento na forma sonata, é de se esperar que surjam modulações para outras tonalidades, conforme a descrição que veremos a seguir.

5. O conto e a sonata: as personalidades e as tonalidades

O termo genérico “sonata” surge no séc. XVI, para designar composições instrumentais, em oposição às vocais, que levavam o nome de “cantatas”. No decorrer dos sécs. XVII e XVIII, ela vai adquirindo forma e ganhando um sentido relacionado a esta forma. Depois de ter sido usada para designar obras para pequenos conjuntos instrumentais, o termo passa a ser usado para indicar uma determinada organização formal dentro da composição, independente de ser uma peça instrumental para poucos ou muitos instrumentos e, inclusive, também para peças com partes cantadas. Com Mozart, Haydn e Beethoven, a sonata clássica ou forma sonata, passa a ser um modelo, designando então uma “peça em três ou quatro movimentos, cada um deles com uma forma bastante padronizada” (ROSEN *apud* VERMES, 2007, p. 44).

Para este estudo, não adentraremos pelos detalhes da história e evolução da forma sonata. Interessa-nos partir de uma descrição básica da forma sonata, por se tratar esta de “produto dos teóricos de meados do séc. XIX [...] todos marcados pelo contato com a obra de Beethoven”, conforme Monica Vermes em seu estudo sobre a *Kreisleriana*¹⁵ de Schumann:

[...] movimento em três partes: exposição, desenvolvimento e recapitulação. Cada uma destas partes tem uma função específica dentro do conjunto e se distingue pelo material musical apresentado, pelas suas relações tonais e pelo modo como se relaciona com as outras partes. Assim, a exposição teria como função o estabelecimento da tonalidade e a apresentação do material temático principal - em dois grupos de tonalidades próximas, mas distintas, de preferência de caráter contrastante - , o desenvolvimento teria como função a exploração do material apresentado na exposição (eventualmente com a introdução de material novo), pela fragmentação, combinação e recombinação desse material e é onde ocorrem modulações mais frequentes,

¹⁵ Extensa e complexa obra para piano de Robert Schumann (1810-1856), inspirada na coleção de contos de E.T.A. Hoffmann (1776-1822). Após reunir uma série de contos numa espécie de narrativa-moldura [*Rahmenerzählung*], Hoffmann deu-lhe o título de *Kreisleriana*, em homenagem ao personagem, maestro e protagonista de várias de suas narrativas, o *Kapellmeister Johannes Kreisler*.

e a recapitulação, que se caracteriza pela reapresentação do material da exposição, mas com uma “conciliação” tonal dos dois grupos temáticos¹⁶.

A explicação termina por uma informação de todo significativa para nossa análise:

A forma sonata caracteriza-se então por ser uma estrutura fechada, que contém um “problema”, que é esmiuçado e resolvido dentro da própria forma e solidamente embasada numa polaridade tonal, o que requer um claro estabelecimento desses polos.¹⁷

Considerando a divisão das partes do conto e seguindo as descrições acima em recortes, observa-se claramente a semelhança da estrutura da forma literária com a estrutura da forma musical e, por associação do caráter de cada um dos coprotagonistas, podemos verificar, tal como visto em Maria Regina, duas tonalidades distintas e contrastantes. Vejamos:

[...] movimento em três partes: exposição, desenvolvimento e recapitulação. Cada uma destas partes tem uma função específica dentro do conjunto e se distingue pelo material musical apresentado, pelas suas relações tonais e pelo modo como se relaciona com as outras partes¹⁸.

Na figura 1, além da estrutura do conto, vê-se a divisão das partes, relacionadas entre si, mas distintas pelo material temático apresentado: Maciel e Miranda. Observam-se também as relações tonais que estes apresentam e o modo da sua relação com as outras partes:

Exposição	I – <i>Adagio cantabile</i> (apresentação dos temas, principal e secundário, e da <i>coda</i> ¹⁹)
Desenvolvimento	II – <i>Allegro ma non troppo</i> (apresentação de Maciel - parte A)
	III – <i>Allegro appassionato</i> (ainda com Maciel – transição – apresentação de Miranda – Parte A’ – Parte B – <i>Coda</i>)
Recapitulação	IV – <i>Minuetto</i> (retomada do tema principal com tentativa de conciliação dos materiais temáticos e <i>Coda</i>)

Fig. 1. Estrutura da forma sonata identificada no conto *Trio em lá menor* de Machado de Assis.

¹⁶ VERMES, 2007, p. 44.

¹⁷ Idem, ibidem.

¹⁸ Idem, ibidem.

¹⁹ *Coda* é uma seção conclusiva de uma composição musical, ou de um movimento, desde que seja configurada como uma parte integrante. Normalmente, apresenta uma síntese dos principais motivos e tem caráter de conclusão de um trecho musical. Na forma sonata a *coda* adquiriu significação especial, principalmente com Beethoven (vide nota 8).

5.1. *Adagio cantabile*: exposição

[...] a exposição teria como função o estabelecimento da tonalidade e a apresentação do material temático principal – em dois grupos de tonalidades próximas, mas distintas, de preferência de caráter contrastante²⁰.

Na exposição, o narrador nos apresenta: a tonalidade principal, Maria Regina, pensativa, séria e ambígua; o tema principal, o problema de amar “dois homens ao mesmo tempo”, que por sua vez também são apresentados e caracterizados na síntese “um de vinte e sete anos, Maciel – o outro de cinquenta, Miranda” (ASSIS, 1975, p. 115). Estes, por sua vez, estão ligados entre si, pois o seu ponto de atração é o mesmo: os dois são pretendentes da mesma moça, visitam-na em sua casa, e por vezes até ao mesmo tempo. O fundo musical de um dos encontros confirma a clave imaginária, pela qual o trio se forma:

[...] A visita dos dois homens (que a namoravam de pouco) durou cerca de uma hora. Maria Regina conversou alegremente com eles, e tocou ao piano uma peça clássica, uma sonata, que fez a avó cochilar um pouco (ASSIS, 1975, p. 115).

A tonalidade foi estabelecida pela tríade Maria Regina, Miranda e Maciel, aqui como notas do acorde de lá menor, que é o acorde com função de tônica dentro do campo desta tonalidade. Assim, a forma sonata clássica confirmou-se literalmente, tanto como fórmula para a estrutura do conto, quanto como gênero de música instrumental, absoluta ou pura²¹, gênero comum na música de câmara, que, por definição, surgiu para um ambiente menor, mais íntimo, realizada no espaço domiciliar da burguesia. Como tal, constituía uma novidade estranha para a avó, representante “da religião de Bellini e da Norma”, a música cantada e apresentada ao grande público, nos teatros de óperas (ASSIS, 1975, p. 116).

No último parágrafo da exposição, uma síntese de toda a trama e de todos os motivos que aparecem no conto, exatamente como uma *coda*, num movimento musical:

Ao pé da cama, Maria Regina reconstruía agora tudo isso, a visita, a conversação, a música, o debate, os modos de ser de um e de outro, as

²⁰ Vermes, 2007, p. 44.

²¹ Conforme o musicólogo e esteta Carl Dahlhaus (2014) “na cultura da música centro-europeia do século XIX – em oposição à música operística italo-francesa da mesma época – a noção de *música absoluta* estava [...] profundamente enraizada”, transformando-se aos poucos no paradigma estético da cultura alemã do séc. XIX. “A ideia de música absoluta, uma música sem texto, sem programa ou função, consiste na convicção de que, por não ter conceito, objeto ou propósito, a música instrumental expressa, com pureza e tranquilidade, a essência da música”. E.T.A. Hoffmann, na recensão para a *Quinta Sinfonia* de Beethoven, foi o primeiro a reconhecer a autonomia da música instrumental, ao vê-la como pura estrutura, puramente romântica, capaz de, sem o auxílio de qualquer outra arte, exprimir o inexprimível, falando diretamente ao coração.

palavras do Miranda e os belos olhos do Maciel. Eram onze horas, a única luz do quarto era a lamparina, tudo convidava ao sonho e ao devaneio. Maria Regina, à força de recompor a noite, viu ali dois homens ao pé dela, ouviu-os, e conversou com eles durante uma porção de minutos, trinta ou quarenta, ao som da mesma sonata tocada por ela: lá, lá, lá... (ASSIS, 1975, p. 116).

O narrador informou sobre todas as questões que surgem na peça, sendo a música a questão central. Na superfície do conto, apresentam-se três questões: a visita, a conversação e a música e, saindo da superfície, o aprofundamento se dá em três planos: primeiro, no debate (musical), segundo, na questão dos “modos” de ser de cada um – salientando-se que o termo “modo”, musicalmente, também se refere à escala ou tonalidade de uma peça (modo maior ou modo menor), e, por fim, na definição do tipo de relação entre as tonalidades, ou seja, com Miranda, Maria Regina se relaciona através do mundo interior, das ideias e da poesia, e com Maciel, através da forma, da aparência dos “belos olhos”, ou seja, do mundo exterior.

5.2. *Allegro ma non troppo*: desenvolvimento

[...] o desenvolvimento teria como função a exploração do material apresentado na exposição (eventualmente com a introdução de material novo), pela fragmentação, combinação e recombinação desse material e é onde ocorrem modulações mais frequentes [...] (VERMES, 2007, p. 44).

O desenvolvimento está dividido em duas partes, A e B, cada uma com modulação para outra tonalidade, como veremos.

5.2.1. Tonalidade Maior: parte A

Nesta parte, como na música, o jovem Maciel é introduzido na narrativa, e o encanto que este exerce sobre Maria Regina é caracterizado. Jovem, bonito, corajoso como um guerreiro, pois, ao ver um menino derrubado por uma carruagem na rua, “atirou-se aos cavalos e, com perigo de si” próprio, salva a criança do perigo (ASSIS, 1975, p. 115). Acudido por Maria Regina e a avó, mostra-se gentil e extrovertido e aceita ir até a cidade na companhia da neta e da avó, com quem entabula conversa, contando sobre os próprios feitos. A seguir, estabelece-se o seu caráter, voltado para o mundo das aparências:

A mão era bonita, tão bonita como o dono; mas parece que ele estava menos preocupado com a ferida da mão que com o amarrotado dos punhos.

Conversando, olhava para eles disfarçadamente e escondia-os (ASSIS, 1975, p. 117).

Alegre, corajoso e brilhante como uma tonalidade maior, Maciel dialoga com a tonalidade principal, Maria Regina. Esta, que não reparou na preocupação de Maciel com a aparência, mas, sim, na aparência mesma, o seu brilho, sua beleza e seu gesto heroico. Fica definida assim a sua relação com Maciel: o encantamento com a forma.

5.2.2. *Allegro appassionato* Parte B: Tonalidade Maior, Transição, Tonalidade menor

A segunda parte do Desenvolvimento, a parte B, começa no terceiro capítulo, *Allegro appassionato*. O narrador explora o tema, Maciel, apresentado na tonalidade maior, fragmenta-o e o combina novamente, introduzindo nova modulação.

Na parte B, Maria Regina, o centro da atração tonal, já enamorada de Maciel, ouve-o a conversar alegre e extrovertidamente com a avó sobre as últimas novidades: o casamento desfeito de uma viúva, o colar de pedras que a viúva usava, a fortuna duvidosa do vendedor do colar, brigas e intrigas da sociedade, enfim, uma lista de superficialidades, dignas do mundo das aparências. Entretanto, enquanto a avó se divertia na companhia de Maciel e suas exterioridades fúteis, Maria Regina não pode evitar, “fa descambando da admiração no fastio”, que não tardou em absorvê-la irremediavelmente.

Então recorreu a um singular expediente. Tratou de combinar os dois homens, o presente com o ausente, olhando para um, e escutando o outro de memória, recurso violento e doloroso, mas tão eficaz, que ela pode contemplar por algum tempo uma creatura perfeita e única (ASSIS, 1975, p. 119-120).

A moça, desencantada, mas deveras criativa, parte para uma combinação dos motivos temáticos, distintos e contrastantes entre si, mas colocados ao seu modo, em sua tonalidade, de acordo com a sua fantasia.

Como numa forma sonata, surge, a seguir, um pequeno trecho de transição, antes da nova modulação: “Nisto apareceu o outro, o próprio Miranda. Os dois homens cumprimentaram-se friamente; Maciel demorou-se ainda uns dez minutos e saiu” (ASSIS, 1975, p. 120).

O início do novo trecho, modulado para a nova tonalidade, dá-se quando o narrador informa: “Miranda ficou”. Da mesma forma como fez com Maciel na parte A, o narrador

descreve a aparência do segundo parceiro, falando também dos seus olhos. Contudo, a esta parte chamaremos de A', pois apesar da semelhança do tema com A, tudo surge em oposição a aparência do primeiro motivo, jovem, belo e alegre:

Era alto e seco, fisionomia dura e gelada. Tinha o rosto cansado, os cinquenta anos confessavam-se tais, nos cabelos grisalhos, nas rugas e na pele. Só os olhos continham alguma coisa menos caduca. Eram pequenos, e escondiam-se por baixo da vasta arcada do sobrolho; mas lá no fundo, quando não estavam pensativos, centelhavam de mocidade (ASSIS, 1975, p. 120).

Miranda, por seu aspecto mais velho, pensativo, sério, configura-se como uma tonalidade contrastante à de Maciel, talvez menor, mas não em “lá” menor, como Maria Regina. Ambígua também, mas de modo distinto, um modo irônico e debochado, pois quando a avó lhe apresenta a sua visão do que é sublime, buscando nele cumplicidade para a conversa, este ironiza a opinião da senhora, passando, aos olhos da avó, por um sujeito aborrecido e antipático, e aos de Maria Regina, por mau. Nem por isto menos atraente para a neta. Sem incomodar-se, Miranda responde aos comentários com um sorriso zombeteiro. O narrador segue na caracterização do novo modo:

Miranda sorriu de um modo sardônico. O riso acentuou-lhe a dureza da fisionomia. Egoísta e mau, este Miranda primava por um lado único: espiritualmente, era completo. Maria Regina achava nele o tradutor maravilhoso e fiel de uma porção de ideias que lutavam dentro dela, vagamente, sem forma ou expressão. Era engenhoso e fino e até profundo, tudo sem pedantice, [...] tinham ambos os mesmos gostos artísticos; Miranda estudara direito para obedecer ao pai; a sua vocação era a música (ASSIS, 1975, p. 120).

Além de definir o contraste da tonalidade, que, como uma tonalidade menor, também é ambígua, o narrador estabelece a relação entre Maria Regina e Miranda: ela se sente ligada a ele pelo seu mundo interior, pela sua subjetividade. Seja como for, para que a música seja perfeita, a menina precisa da sonata. Maria Regina a toca ao piano, encantada que estava com a profundidade de Miranda e, “se ele falava, as palavras entravam-lhe tanto pela alma”²². Porém, ao admirá-lo em presença, “dava logo com um velho ruim”²³. Neste trecho, finalizando o movimento, nova *coda* se apresenta: “a moça recorreu ao mesmo expediente. Completou um pelo outro; escutava a este com o pensamento naquele”²⁴, e o narrador, a

²² ASSIS, 1975, p. 121.

²³ Idem, ibidem.

²⁴ Idem, ibidem.

reconfirmar a questão central do conto machadiano, o *Leitmotiv* condutor da sonata, esclarece: “e a música ia ajudando a ficção, indecisa a princípio, mas logo viva e acabada”²⁵.

6. *Minuetto*: Recapitulação, Parte final

[...] a recapitulação, que se caracteriza pela reapresentação do material da exposição, mas com uma “conciliação” tonal dos dois grupos temáticos (VERMES, 2007, p. 44).

A parte conclusiva do conto é o *Minuetto*²⁶, na qual o enredo da narrativa, mesmo tendo avançado no tempo, retorna claramente à tonalidade inicial, mantendo o mesmo clima de ambiguidade e confirmando que a situação do dilema inicial permanecia:

Não há cronologia certa; melhor é ficar no vago. A situação era a mesma. Era a mesma insuficiência individual por parte dos dois homens, e o mesmo complemento ideal por parte dela; daí um terceiro homem, que ela não conhecia (ASSIS, 1975, p. 121).

Antes da conciliação surge no enredo um movimento cadencial conclusivo que, musicalmente, equivale a um acorde tensionado, com uma nota sensível e dissonante e, a seguir, uma conclusão, regressando à tônica. Da mesma forma, na narrativa observa-se um clima de tensão crescente entre os pretendentes, com a dissonância marcada pela desconfiança, o ódio e o sofrimento, que resulta no aborrecimento da moça. E eis que, “pouco a pouco”, como uma extensão do clima final na música, o relacionamento, como a música, chega ao fim.

Maciel e Miranda desconfiavam um do outro, detestavam-se mais e mais, e padeciam muito, Miranda principalmente, que era a paixão da última hora. Afinal, acabaram aborrecendo a moça. Esta viu-os ir pouco a pouco. A esperança ainda os fez relapsos, mas tudo morre, até a esperança... Maria Regina compreendeu que estava acabado (ASSIS, 1975, p. 122).

Mas ainda se faz necessária a conciliação dos dois grupos temáticos. O narrador prepara o ambiente: “uma das mais belas noites daquele ano, clara, fresca, luminosa” (ASSIS, 1975, p. 122), muito propícia para a criação, favorecendo uma peculiar visão das coisas, e as ideias luminosas. Uma noite sem lua, entretanto, mas também isto é do agrado da estrela da noite,

²⁵ Idem, ibidem.

²⁶ *Minuetto*: Dança de pares, social aristocrática e francesa, surgida na corte de Luis XIV. Na música artística, consiste em um movimento principal, composto em duas partes na forma canção, assim como um *Trio*, com tonalidades e melodias contrastantes. O *Minuetto* foi introduzido na música artística (ópera, *ballet*) por Jean-Baptiste Lully, tornando-se, antes de 1700 parte obrigatória da suíte, bem como a partir de 1750, parte da sonata ou sinfonia. (vide nota 8).

Maria Regina, que encontra nela a oportunidade para enxergar em si mesma o seu próprio brilho. Na busca, em vão, de uma estrela dupla no céu,

[...] procurou-a em si mesma, fechou os olhos para imaginar o fenômeno; astronomia fácil e barata, mas não sem risco. O pior que ela tem é pôr os astros ao alcance da mão; por modo que, se a pessoa abre os olhos e eles continuam a fulgurar lá em cima, grande é o desconsolo e certa a blasfêmia. Foi o que sucedeu aqui. Maria Regina viu dentro de si a estrela dupla e única. Separadas, valiam bastante; juntas, davam um astro esplêndido. E ela queria o astro esplêndido. Quando abriu os olhos e viu que o firmamento ficava tão alto, concluiu que o livro da criação era um livro falho e incorreto, e desesperou (ASSIS, 1975, p. 122).

Se atentarmos para o que Schopenhauer escreveu sobre a contemplação estética, podemos encontrar algo semelhante ao que Maria Regina vivencia em sua queda, que lhe causa grande desconsolo. Para Schopenhauer (1980, p.26), o efeito se dá através do “abandono às coisas, livres de sua relação com a vontade, às coisas enquanto representações, e não enquanto motivos do querer”, porém, tão logo a vontade se manifeste, ocorre a queda:

Tão próxima de nós se localiza uma região em que nos livramos de toda a miséria; mas quem é dotado da força para ali se manter? Logo que uma relação qualquer do objeto da contemplação pura com nossa vontade, nossa pessoa, retorne à consciência, o encanto chega ao fim. Recai-mos no conhecimento dominado pelo princípio da razão, já não conhecemos mais a ideia, mas a coisa individual, o anel de uma cadeia a que também nós pertencemos, e estamos novamente à mercê de toda nossa miséria (SCHOPENHAUER, 1980, p. 27-28).

Note-se que, a partir deste momento, tudo é insólito, pois ela passa a ver no mundo exterior as imagens do que viu em seu mundo interior: “A retina desta moça fazia refletir cá fora todas as suas imaginações” (ASSIS, 1975, p. 122), como se Maria Regina tivesse a visão interior e também a visão da sua reprodução no exterior, num processo de espelhamento. Noutras palavras, ela percebe e vivencia o conhecimento platônico do *Mito da caverna* e ou a visão schopenhaueriana de *O Mundo como vontade e representação*. Tal processo faz com que ela passe a ver o mundo de uma forma invertida: “Não dormiu logo, por causa de duas rodela de opala que estavam incrustadas na parede; percebendo que era ainda uma ilusão, fechou os olhos e dormiu” (ASSIS, 1975, p. 122). Ou seja, se antes o mundo da imaginação, das fantasias e ilusões, estava em seu interior, agora ela via as imagens da ilusão projetadas no seu mundo exterior. Ao fechar os olhos para dormir, busca escapar da ilusão, busca a realidade, porém, ao invés de buscá-la de olhos abertos e desperta, ela o faz no mundo do sono, isto é, em sonho. Tal como a música, que nos chega pela audição, do exterior para o

interior, introjetando-se em nosso interior e despertando a nossa música interior²⁷, a nossa fantasia, que se projeta refletida no mundo real, leva-nos ao mundo onírico, maravilhoso, o mundo do inefável, durante a contemplação, libertos da escravidão da vontade.

Maria Regina queria o astro esplêndido, queria abandonar-se ao objeto de sua contemplação, tornar-se o *sujeito puro do conhecimento*, no qual, sujeito e objeto se fundem. Porém, por uma razão insólita, esta proeza não lhe é possível, pois, uma vez que ela incorpora a própria música, que é a manifestação mesma da *Wille*, a Vontade, ela está impossibilitada de libertar-se através do efeito estético musical, ficando assim, condenada a oscilar, como uma melodia infinita – *Vorstellung*, a representação – entre as tonalidades do mundo da harmonia.

“Refrescando o vento recolheu-se, fechou a janela e meteu-se na cama” (ASSIS, 1975, p. 122), diz o narrador, como se nos avisasse que a menina, após o vislumbre platônico do mundo das ideias, recolheu-se de volta para a caverna.

Por fim, o narrador conclui, com “a voz do abismo”, a voz do criador, dirigindo-se àqueles que comeram do fruto proibido do conhecimento. Estes devem penar na eternidade. Com esta voz, retornamos ao acorde fundamental de lá menor, com a tônica na nota fundamental do acorde, “lá”, ecoando na eternidade, confirmando o eterno sofrimento: “- É a tua pena, alma curiosa de perfeição; a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dois astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá...” (ASSIS, 1975, p. 122).

Conclusão

Ao explicar o processo de criação musical, Fétis afirma que as impressões sonoras surgem na mente, mas são fruto da indução da vontade, o que nos remete à *Metafísica da Música* de Schopenhauer e ao caso de Maria Regina. Schopenhauer (1980, p. 80) relaciona a música com o mundo fenomênico. Por entender que a música expressa o “em-si do mundo”, ele afirma que “nós, em correspondência à sua [da música] mais nítida manifestação, pensamos sobre o conceito de vontade, em uma matéria única, ou seja, simples tons, e com a maior precisão e veracidade”. Schopenhauer baseia-se na ideia de que o homem, como “o

²⁷ O pensamento acima tem por inspiração o escritor, poeta e músico alemão E.T.A. Hoffmann (1776-1822), que desenvolveu uma teoria sobre a música, apresentada através de seus contos e também em escritos teóricos sobre a música e o efeito na música. Para ele, a música era a *Palavra da criação* [*Das Schöpfungswort*], e suas ideias antecipam o pensamento de Schopenhauer sobre a música. Para mais detalhes a este respeito, remetemos ao ensaio *Música, a palavra da Criação – Um estudo de “A Fermata” de E.T.A. Hoffmann* (RUTHNER, 2013).

mais alto grau de objetivação da vontade”, não é capaz de uma manifestação isoladamente, precisa “do acompanhamento de todas as outras vozes”.

Em *Trio em lá menor*, Maria Regina, na busca da perfeição na vida, recorre “a um singular expediente” (ASSIS, 1975, p. 119), um constructo musical, através do qual ela, tanto como centro tonal, como na condição do poeta compositor, a voz aguda condutora, busca o acompanhamento das outras vozes. Como voz condutora, noutras palavras, melodia, ela anseia por “produzir uma criatura perfeita e única” (ASSIS, 1975, p. 119), uma música perfeita, e como a combinar duas vozes de acompanhamento em busca da harmonia, ela trata de combinar os dois parceiros para completar a harmonia.

Trio em lá menor, mais do que um conto sobre música, revela um pensamento formal e harmônico, que emula a música e vai ainda além: concebe uma perfeita homologia entre o sistema narrativo de fatos (a busca do homem ideal através da fusão de duas pessoas diferentes – a solução do problema, “conciliação” que a forma sonata tem a resolver, para terminar bem) e o sistema de relações tonais (da harmonização da tríade até a dissolução das dissonâncias) que pauta o imaginário musical do conto. Lá onde a filosofia da música ressoa, nas ficções (mundos estelares), entre desejos (o reencontro da metade perdida), se encontra o “lá” que ninguém alcança – a felicidade, a plenitude sonhada por Maria Regina.

Machado de Assis, ao compor este conto artístico, deixou metafisicamente registrado que, assim como para Schopenhauer, para ele a música também é “o coração das coisas”, a potência inspiradora, a semente anterior a todas as coisas.

Referências bibliográficas:

ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis*. Moutinho, I.; Eleutério, S.; Rouanet, S. P. (Org.). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional; Academia Brasileira de Letras, 2008. Tomo I: 1860-1869.

_____. *Trio em Lá menor*. In: _____. *Várias Histórias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975, v. 9, p.115-122 (Edições Críticas de Obras de Machado de Assis).

BENT, Ian. *Music Analysis in the Nineteenth Century: Fugue, Form and Style*. Cambridge: University Press, 1994, v. 1.

BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia: Histórias de Deuses e de Heróis*. Trad. David Jardim Jr. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: edições 70, 1991.

_____. *Untersuchung über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. Kassel: Bärenreiter, 1968.

_____. *A música absoluta como paradigma estético*. Trad. Sofia Mariutti. Portal do Governo do Estado de São Paulo - OSESP, maio 2014. Disponível em: <http://www.osesp.art.br/ensaios.aspx?Ensaio=9>. Acesso em 1 ago 2014.

GUBERNIKOFF, Carole. *Arte e Cultura*. In: Maria de Lourdes Sekeff (Org.). *Arte e cultura: estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2001, v.1, p.9-20.

HOFFMANN, E.T.A. *Beethovens Instrumental-Musik*. In: _____. *E.T.A. Hoffmann: Werke*. Mathias Bertram (Org.). Berlin: Bibl. Digital, 2004, v.8 p.1269-1283. ISBN:3-89853-408-1.

JOBIM, José Luís (Org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Topbooks, 2001.

MASSA, Jean Michel. *A biblioteca de Machado de Assis*. In: JOBIM, J.L. (Org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Topbooks, 2001, p.21-90.

MENEZES, Flo. *Música maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Unesp, 2006.

NUNES, João Horta. *O Machete e o violoncelo: gêneros musicais e identidade social na prosa de Machado de Assis*. In: *Art Cultura*, Uberlândia, v.10, n.17, jul.-dez 2008, p.73-88. In: <http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/3225/2419>. Acesso em 9 set. 2014.

RUTHNER, Simone. Música, a palavra da criação - Um estudo de *A Fermata* de E.T.A. Hoffmann. In: *Cadernos do CNLF*, Vol. XVII, n. 5, 2013, Rio de Janeiro. Anais Rio de Janeiro: CIFEFiL, 2013. p. 615-632. In: http://www.filologia.org.br/xvii_cnlf/cnlf/05/48.pdf. Acesso em 3 set. 2014.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. In: _____. *Schopenhauer*. Trad. Maar, W.L.; Mello, M.L.; Cacciola, O. São Paulo: Abril Cultural, 1980, III Parte, p.1-82 (Coleção Os Pensadores).

SOARES, Marcus V.N. Literatura, Música e 'Trio em Lá Menor'. *Matraga*, Rio de Janeiro, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, v. 15, n. 23, jul.-dez. 2008, p. 155-164. In: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/matraga23/arqs/matraga23a10.pdf>. Acesso em 10 set. 2014.

VERMES, Mónica. *Crítica e Criação: um estudo da Kreisleriana Op. 16 de Robert Schumann*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

VIDEIRA JUNIOR, Mário R. *A linguagem do inefável: música e autonomia estética no romantismo alemão*. 2009. 235f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. Crítica musical enquanto teoria estética em E. T. A. Hoffmann. *Artefilosofia*, Ouro Preto, MG, IFAC-UFOP, n. 8, p. 91-105, abr. 2010. http://www.producao.usp.br/bitstream/handle/BDPI/32302/art_VIDEIRA_Critica_musical_2010.pdf?sequence=1. Acesso em 8 ago. 2014.

WEHRS, Carlos. *Machado de Assis e a Magia da Música*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

***Trio em lá menor* and the concept of the *Will* in itself: Machado de Assis and the metaphysics of music**

Abstract: Two evidences guide this article: on the one hand, the great enthusiasm with which Machado de Assis deals with music in his work; on the other, the role of musical culture at that time, permeated by German Romanticism in the context of Machado's intellectual production. The intertwining of philosophy and music can be observed in different perspectives throughout his works. In the short story selected for this comparative study, in addition to its formal approach to music through sonata form, the relationship between philosophy and musical procedures becomes an aesthetic issue, and principally, a means for reflecting on the power of imagination, the poet and his creation. Hence, if the artist enables us to contemplate the world through his eyes, Machado de Assis, in his tale *Trio in A Minor* (1886), allows us to glimmer something beyond music and nineteenth century philosophy. Schopenhauer's aesthetic ideas and the interpretation of his *Metaphysics of music* (1818) in Machado's tale are the subjects of this analysis, which describes not only his knowledge of musical forms, their relationship to philosophy and with the musical aesthetics of his time, but also his talent for artistic composition and the expression of his ideas in a self-referential musical narrative.

Key words: Music. Literature. Philosophy. Machado de Assis. Metaphysics.

Recebido em: 29 de junho de 2015.

Aprovado em: 10 de outubro de 2015.