

LITERATURA, MÚSICA E O “TRIO EM LÁ MENOR”

Marcus Vinicius Nogueira Soares
(UERJ)

RESUMO

O artigo consiste na leitura do conto “Trio em lá menor”, de Machado de Assis, a partir das suas nítidas referências musicais. Ao contrário de outros textos do autor – “O machete”, “Cantiga de esponsais” ou “Um homem célebre” –, cuja música é quase exclusivamente tema, o “Trio em lá menor” resulta de uma interessante tentativa de sobreposição de formas artísticas onde a música, especialmente a forma sonata, exerce uma função estruturadora, de organização da narrativa, e não apenas de referencialidade temática.

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis, conto, sonata clássica.

Não seria nenhuma impropriedade afirmar que a proximidade entre a obra de Machado de Assis e a música deve-se, em grande parte, à sua carreira jornalística. O momento seminal dessa aproximação pode ser creditado ao período em que o autor inicia sua colaboração como cronista no *Diário do Rio de Janeiro*. Vale lembrar que Machado ingressara no jornal dirigido por Saldanha Marinho em 1860, com a tarefa de acompanhar o dia-a-dia do Senado. Contudo, no ano seguinte, o jovem autor de 22 anos assumiria a seção intitulada “Comentários da Semana”, no interior da qual publicaria textos críticos, versando sobre política, esporte, literatura, teatro, música, etc. Já no primeiro exemplar da série, estampado em 12 de outubro de 1861, Machado encontra-se diante de seu primeiro desafio crítico-musical: comentar a ópera *Os diamantes da coroa*, de Auber e Scribe. Como a obra já era conhecida de longa data – fora executada na corte pela primeira vez em 1847 –, o crítico eximiu-se de abordá-la detalhadamente – “não me cansarei,

nem cansarei a paciência dos leitores" (MASSA, 1965, p. 157), atendo-se apenas ao desempenho da companhia responsável pela apresentação. Essa postura deve-se não só ao conhecimento prévio da obra dos franceses por parte do público, mas, principalmente, às características do gênero em questão, o folhetim-crônica, cuja estrutura baseia-se na diversidade de assuntos, diferentemente da crítica hebdomadária realizada alguns anos antes por Martins Pena, no *Jornal do Comércio*. Daí a consciência do limite de sua atividade: "se eu fizesse crítica de teatros entraria em apreciação mais detida do desempenho. Mas não é assim. Só me cabe apontar muito de leve os fatos" (ASSIS, 1957, p. 100).

Durante os dois anos de existência da série – o último texto foi publicado em 1 de julho de 1863 –, inúmeros eventos musicais foram "levemente" analisados ou pelo menos mencionados pelo cronista: além da composição de Auber e Scribe, peças de Bellini, Donizetti, Verdi, dos brasileiros Carlos Gomes e Elias Lobo, bem como recitais de instrumentistas, na maioria estrangeiros, como o violinista belga Carlos Winen, ocuparam as páginas semanais da seção. Essa dinâmica decorrente da atividade jornalística característica desse momento de desenvolvimento da imprensa no Brasil – e que podemos designar "folhetinesca", na acepção mais fundamental do termo, ou seja, de uma prática que, traduzida em uma forma textual leve e ligeira, se pretendia inserida no interior da vida social e cultural da cidade – permitiu a Machado um contato com o universo musical que, de outro modo, teria sido quase impossível; e a importância dessa prática para o autor pode ser percebida em sua reação entusiasmada, em crônica de 10 de novembro de 1861, à consolidação da temporada lírica daquele ano:

O período é musical; três companhias de canto, a italiana, a francesa, e a nacional, alternam as suas representações no mesmo teatro. Os compositores nacionais aparecem. Acha-se nesta corte, vindo de São Paulo, o sr. Elias Álvares Lobo, autor de *Noite de São João* (...). (ASSIS, 1957, p. 64 e 65)

E mais adiante, depois de noticiar o retorno do maestro e compositor Henrique Alves de Mesquita¹ ao Brasil, escreve: "creio que podemos dizer: – temos música" (ASSIS, 1957, p.66).

E o que nós podemos dizer de todo esse entusiasmo, se não imaginar qual seria a implicação da música na literatura de Machado de Assis? Inicialmente, tal envolvimento pode parecer pouco significativo para a compreensão de sua obra: em primeiro lugar, porque a excitação

com o crescimento da cena musical do período não seria exclusivo do autor; outros escritores já manifestavam, tanto em seus folhetins quanto em seus textos literários, a mesma reação, com destaque para Martins Pena (além da revista teatral no *Jornal do Comércio*, vale citar a peça *O diletante*, na qual o protagonista é um aficionado por ópera, ou melhor, por *Norma*, de Vincenzo Bellini e Felice Romani), Joaquim Manuel de Macedo (*A moreninha* e, principalmente, *O moço loiro*) e José de Alencar (a série “Ao correr da pena”, o libreto *Noite de São João*, cuja partitura é de autoria do já mencionado Elias Lobo², e grande parte de seus romances, em especial *Senhora*), o que pode ser tomado como sintoma de um momento cultural e não apenas de uma especificidade autoral. Em segundo, pelo simples fato de que Machado não dedicou à música nenhuma obra como Thomas Mann faria mais tarde com *Doutor Fausto*. Ora, os motivos acima seriam suficientes para desencorajar qualquer analista que pretenda tomar a música como ponto de partida para leitura da obra machadiana. Do nosso lado, sem negar as evidências acima, consideramos a perspectiva bastante promissora, não só porque o alcance do universo musical na ficção do autor de *Esau e Jacó* não está restrito ao caráter temático e nem mesmo à quantidade de menções à arte dos sons em seus textos, mas, também, porque partimos do pressuposto de que a relação com a música é estrutural e se encontra muitas vezes na base de determinados procedimentos narrativos empregados por Machado, sendo assim não necessariamente perceptíveis no campo da referencialidade do texto.

É sob essa ótica que “Trio em lá menor” nos parece exemplar.

Publicado na coletânea *Várias histórias*, em 1896, “Trio em lá menor” compõe, juntamente com “O machete”, “Cantiga de esponsais” e “O homem célebre”, o conjunto mais específico da produção machadiana relacionada à música. No entanto, comparado aos outros três no que tange à formulação temática, é de se supor que o texto de 1896 conceda pouco espaço à música, já que a restringe ao papel de termo de uma analogia – a sonata clássica como metáfora do ideal amoroso não realizável. Não há dúvida de que, baseada nessa suposição, a função da referência musical torna-se periférica, subordinada ao triângulo amoroso que corresponde ao eixo central do enredo. Mas como ignorar o título do conto, que remete a uma peça composta para específico conjunto de câmara, e, principalmente, as rubricas que o organizam em quatro partes como uma partitura? Como não presumir

que a sonata mencionada extrapole a dimensão metafórica, transformando-se em princípio estrutural do texto? É o que tentaremos analisar no que se segue. Começamos pelo título, para depois destacarmos a importância da subdivisão e do emprego das rubricas.

Lido à parte, fora da relação de contos de uma coletânea qualquer, o sintagma "Trio em lá menor" certamente nomearia uma obra musical elaborada para três instrumentos, tradicionalmente piano, violoncelo e violino ou dois violinos e um violoncelo, formações mais conhecidas como "piano trio" e "trio de cordas", respectivamente³. De imediato, não seria difícil vincular a designação "trio" à tríade dos personagens principais, Maria Regina, Maciel e Miranda; entretanto, o resultado não iria além da mera associação metafórica à realização da partitura num concerto, deixando de lado os aspectos estruturais da composição que, como veremos, aludem à forma sonata, e que nos parecem mais ajustados à configuração e ao significado do conto. Ainda assim, no momento de publicação do texto machadiano, a ideia de "trio" não se encontrava de todo dissociada do modelo da sonata, se considerarmos a influência das obras de Mozart, Haydn e, principalmente, Beethoven, pois além de serem os responsáveis pelo desenvolvimento da forma na virada do século dezoito para o dezenove, realizaram-na em incontáveis "trios", estabelecendo um nexo quase indissociável entre a partitura para esse conjunto instrumental e a própria forma – embora, talvez, as grandes sinfonias assim como os "piano sonatas" dos três compositores tenham contribuído de modo mais decisivo para a sua consolidação.

Já o "lá menor" do título, como expressão da tonalidade que impera numa peça musical, poderia evocar certo lugar-comum que agrega determinados estados de ânimo aos dois modos, maior e menor, em que uma obra é composta de acordo com o sistema do tonalismo clássico. Assim, o primeiro modo exprimiria alegria, clareza e otimismo, enquanto o segundo tristeza, obscuridade e melancolia, sentimentos que já podem ser entrevistados no início do relato, através da seriedade e do alheamento da personagem quando encerrada na solidão do quarto: "Logo que ficou só Maria Regina sentou-se ao pé da cama, com as pernas estendidas, os pés cruzados, pensando" (ASSIS, 1986, p. 519). Contudo, a despeito das possíveis interpretações esboçadas acima, a função preponderante do título é, a nosso ver, a de evidenciar a ambigüidade estrutural da narrativa que se torna mais explícita com o em-

prego das rubricas dos andamentos musicais na subdivisão proposta por Machado de Assis. Vejamos.

Dividir os contos em capítulos não é procedimento incomum na obra machadiana. Na primeira antologia do autor, *Contos fluminenses*, todos os textos foram segmentados, com cada seção sendo precedida de números, sem o acompanhamento de títulos; estes só vão aparecer na sua segunda coletânea, *Histórias da meia-noite*. De maneira geral, tais elementos indicativos cumprem um papel de organização temática da narrativa; como não há nenhum outro exemplo em *Várias histórias*, façamos um recuo ao livro anterior, *Histórias sem data*, cujo conto de abertura, “A igreja do diabo”, também é separado em quatro segmentos: “1. De uma idéia mirífica”, “2. Entre Deus e o diabo”, “3. A boa nova aos homens” e “4. Franjas e franjas”. Para os que conhecem a história do diabo que, acreditando na negação como o princípio absoluto da natureza humana, comunica a Deus a sua descoberta, parte, então, para a construção de sua própria igreja e, por fim, se desilude quando percebe o seu erro de raciocínio lógico, é perceptível o caráter ilustrativo do expediente, de tal forma que pouco afetaria a compreensão do conto se o mecanismo não fosse empregado. No “Trio em lá menor”, ao contrário, a partição bem como o uso das rubricas, designando os andamentos dos quatro movimentos de uma peça musical (*adagio cantabile*, *allegro ma non troppo*, *allegro appassionato* e *minueto*)⁴, não podem ser reduzidos a elementos ilustrativos que apenas ordenem a narrativa sem prejuízo considerável do seu entendimento: na história da jovem enamorada de dois homens, o recurso é responsável pela ambigüidade do texto, ou seja, pela duplicidade de leitura decorrente da sobreposição de duas linguagens, a da música e a propriamente literária. Nesse sentido, “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. Aproximemo-nos mais do conto.

O enredo é simples: Maria Regina apaixona-se ao mesmo tempo por dois homens, Maciel e Miranda. Este, um sujeito de 50 anos, era velho na aparência, rude, bastante egoísta, mas “espiritualmente (...) completo” (ASSIS, 1986, p. 523); aquele tinha 27 anos, bonito, generoso, meigo, porém vaidoso e fútil; um a atraía pela palavra, o outro pelo físico e bondade. Miranda partilhava com a protagonista o mesmo gos-

to pela música, especialmente pela sonata clássica, e a sua visita era sempre acompanhada da execução de alguma peça ao piano. Maciel pouco opinava sobre o assunto, mas era capaz de encetar uma conversa sobre o casamento desfeito de uma viúva, a briga de personagens ilustres da sociedade carioca ou mesmo descrever as *toilettes* das senhoras que transitavam na Rua do Ouvidor. Esses temas eram do agrado da avó de Maria Regina que “tinha a religião de Bellini e da *Norma*” (ASSIS, 1986, p. 515), embora enfiasse terrivelmente a neta. Convém lembrar que o canto lírico, notadamente a ópera e, em especial, *Norma*, era o gênero musical predileto dos habitantes da corte e o principal representante dos meios mais aristocráticos de sociabilidade⁵.

Sem dúvida, em face desse quadro de oposições bem marcadas, a sonata aparece como o elemento que torna possível a realização de uma síntese ou, como diz o narrador, de “um terceiro homem, que ela [Maria Regina] não conhecia” (ASSIS, 1986, p. 524). Na impossibilidade de concretizá-lo, resta-lhe a “sonata do absoluto”, um “lá, lá, lá” eterno. Vista dessa maneira, a forma musical não seria nada mais do que uma metáfora que reflete, em outro plano, os dissabores amorosos das personagens; além do mais, se assim a reduzíssemos, acabaríamos por anular o poder significativo da subdivisão e das rubricas, transformando-as em índices decorativos. Nesse sentido, cumpre entender, brevemente, em que consiste essa forma musical.

O termo sonata foi utilizado inicialmente como designação de peças para instrumentos em oposição às cantatas que eram dirigidas à interpretação vocal. Mais tarde, na época de Mozart e Haydn, a expressão passou a nomear composições de três ou quatro movimentos cujo primeiro compreende a forma *allegro* de sonata. A novidade manifestase exatamente na organização específica do movimento inicial: o *allegro* de sonata é uma estrutura tripartida constituída da seguinte maneira: a) exposição (o material temático é apresentado também em três partes, em que o primeiro tema é dramático, o segundo lírico e o terceiro conclusivo, através do qual o conflito encontra sua resolução); b) desenvolvimento (os temas mostrados anteriormente sofrem modulações tonais); c) reexposição (os temas reaparecem sob a égide da tonalidade principal). Para alguns críticos, o *allegro* de sonata não seria propriamente uma forma, mas um processo, já que o antagonismo dos temas é desenvolvido, encontrando na reexposição a sua síntese, o que emprestaria à obra musical uma unidade dramática, a ponto de Arnold Hauser

afirmar que “uma sonata ou uma sinfonia clássica [é] um mundo *in parvo*: um microcosmo” (HAUSER, 2003, p. 723). O pianista e crítico Charles Rosen vai mais longe e chega a sugerir que a novidade da sonata reside “na sua concepção de uma obra musical como um objeto independente” (ROSEN, 1988, p. 10), livre da ingerência da literatura e das artes visuais, como também dos efeitos do virtuosismo da voz, sendo assim capaz de manifestar a sua dramaticidade puramente instrumental. Além disso, a expressão do drama não residia apenas na presença de temas antagônicos – as formas fugadas do passado empregavam esquema semelhante, embora não possuísem o mesmo *pathos* –, mas na “direcionalidade”, ou seja, no percurso que era traçado de “um tema a outro, de uma região tonal a outra”, como bem assinala Eduardo Seincman (1999, p. 223).

Voltando ao “Trio em lá menor”, não há dúvida de que a referência ali é à sonata clássica: “Maria Regina conversou alegremente com eles [Miranda e Maciel], e tocou ao piano uma peça clássica, uma sonata, que fez a avó cochilar um pouco” (ASSIS, 1986, p. 519). E no final da primeira parte, quando busca reconstruir os acontecimentos da noite:

Eram onze horas, a única luz do quarto era a lamparina, tudo convidava ao sonho e 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, 1986, p. 520)

Na imaginação da moça, a sonata executada como trilha sonora da conversa a três seria capaz de realizar a tão desejada síntese. Lembremos que, apesar de ter bom coração, o defeito de Maria Regina, segundo o narrador, é a “imaginação adusta e cobiçosa” e, mais interessante ainda, “avessa à realidade, sobrepondo-se às coisas da vida outras de si mesmas” (ASSIS, 1986, p. 519). Sendo assim, a jovem enquadra a realidade contrastante de dois homens numa estrutura imaginativa cuja moldura estética baseia-se na concepção clássica. Mas, oscilando entre um tema e outro, entre Maciel e Miranda, a sonata de Maria Regina não avança, mantendo-se em seu movimento pendular, sem nunca encontrar uma solução. A integridade de sua obra parece interrompida antes mesmo de iniciar o percurso. A “direcionalidade” fica obviamente comprometida. Nesse caso, tratar-se-ia, como sugere Wisnik, de uma “anti-sonata ironicamente absoluta na forma como eclipsa o desenvolvimento” (WISNIK, 2003, p. 88)? Mas, se admitirmos

essa possibilidade, não estaríamos negando o poder da imaginação criadora da personagem que procura constantemente suprir as lacunas da realidade sempre insuficiente?

Não é demais recordar que o texto de Wisnik lida fundamentalmente com "O homem célebre". Lá, Pestana, sob a influência de Mozart e Beethoven, tenta compor sonatas, "mas nada, nada, a inspiração não vinha, a imaginação deixava-se estar dormindo" (ASSIS, 1986, p. 449). Quando julga ter engendrado uma grande idéia musical, de imediato reconhece se tratar de "eco apenas de alguma peça alheia" (ASSIS, 1986, p. 449). Há aqui uma confusão entre criação e plágio involuntário: como Rubião, Pestana tornara-se "autor de obras alheias" (ASSIS, 1986, p. 739). Mas essa confusão pode ser creditada à capacidade de Pestana enquanto instrumentista, um habilidoso intérprete: "olhou para o retrato de Beethoven, e começou a executar a sonata, sem saber de si, desvairado ou absorto, mas com grande perfeição" (ASSIS, 1986, p. 498). Com a "alma alhures", não será diferente com Mozart e Haydn. A nosso ver, tal capacidade coaduna-se com a de compositor, no caso, de polcas, visto que ambas correspondem à realização acústica de determinada concepção musical. Ou seja, a imaginação de Pestana é toda ela sonora, afinal, como intérprete, a sua função não é outra se não a de materializar para uma audiência aquilo que se mostra através de esquemas puramente formais; como criador, não seria possível dançar uma polca sem ouvi-la; o universo desta invade os saraus, as ruas e até a política; encerrada no quarto, entre bustos imóveis de gênios do classicismo, a sonata é, para Pestana, apenas um gesto interpretativo.

No caso de nossa jovem indecisa, o processo criativo é distinto. Depois de ouvir por longo tempo a fútil conversa de Maciel, Maria Regina, enfasiada, recorre à sua imaginação:

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 pôde contemplar por algum tempo uma criatura perfeita e única. (ASSIS, 1986, p. 522-524)

O mesmo expediente vai ser utilizado com Miranda, mas agora reagindo à sua fisionomia cansada de "velho ruim": "completou um pelo outro; escutava a este com o pensamento naquele; e a música ia ajudando a ficção, indecisa a princípio, mas logo viva e acabada" (ASSIS, 1986, p.523-524). Diferentemente do que ocorre em Pestana, a força de imaginação de Maria Regina não é sonora; ao contrário, a

ficção musical que elabora não encontra correspondente na realidade acústica: a “velha sonata do absoluto” realiza-se no plano de uma estrutura inaudível, onde o termo “absoluto” significa a plenitude de sua realização. Nesse sentido, não se trataria de uma “anti-sonata” – pelo menos a composição que a personagem engendra –, se entendermos tal expressão como designando uma estrutura que traz em si a sua própria negação. A concepção aqui é clássica, ou seja, baseia-se no princípio de que a “sonoridade serve à música” (ROSEN, 2000, p. 64). Se Maria Regina compõe ficções que nunca serão ouvidas, o conto disposto como a partitura de uma sonata em quatro movimentos ficcionaliza, se não a sua própria ilegibilidade, ao menos a sua quase incomunicabilidade, como uma estrutura que não encontra a sua possibilidade sonora de realização, mas que expressa o poder absoluto da força imaginativa.

ABSTRACT

In this essay a reading of Machado de Assis's short story “Trio em lá menor” is performed from the vantage point of the several references to music contained in it. Differently from other Machado de Assis' texts, such as “O machete”, “Cantiga de esposais” or “Um homem célebre”, where music is almost exclusively the topic, “Trio em lá menor” is rather built upon an interesting attempt, which aims at overlapping artistic forms, where music, especially the sonata form, plays a fundamental structring role, organizing the narrative, instead of only providing thematic allusions.

KEY-WORDS: Machado de Assis, short story, sonata.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- ASSIS, Machado de. *Obras completas: crônicas*. Rio de Janeiro: W.M. Jackson, 1957.
- _____. *Obra completa: conto e teatro*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MASSA, Jean-Michel. (org.) *Dispersos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: INL, 1965.
- ROSEN, Charles. *Sonata forms*. New York-Londres: Norton, 1988.
- _____. *A geração romântica*. São Paulo: EDUSP, 2000.
- SEINCMAN, Eduardo. O classicismo e a música. In: GUINSBURG, Jacó (org.). *O classicismo*. São Paulo: Perspectiva, p. 205-230, 1999.
- WISNIK, José Miguel. Machado maxixe: o caso Pestana. In: _____. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, p. 17-105, 2004.

NOTAS

¹ Músico carioca, nascido em 1836 e falecido em 1906. Autor de músicas sacras, óperas e operetas.

² *A noite de São João*, levada à cena em 1861, é considerada a primeira ópera brasileira em língua portuguesa. (Andrade, 1967: 86-87).

³ Há ainda a acepção de “trio” como nome da parte intermediária (B) de uma forma ternária (A-B-A).

⁴ Os andamentos são expressões de tempo (lento, rápido, etc.) e, em alguns casos, do caráter da execução da obra (como o *cantabile* e o *appassionato* empregados por Machado).

⁵ Só no ano da estréia brasileira, 1844, *Norma* foi encenada vinte vezes, número bastante superior ao da segunda ópera da lista, *Barbeiro de Sevilha*, de Rossini: seis apenas.