

Cantiga dos Esponsais e Um Homem Célebre: a representação da tensão entre música popular e música erudita na identidade cultural dos personagens

p. 57 - 66

Aline Venturini¹

Resumo

Machado de Assis abordou as diferentes artes de seu momento histórico em seus contos. Em “Cantiga dos Esponsais” e “Um Homem Célebre”, o escritor representa dois dilemas de dois artistas e compositores: no primeiro conto, Mestre Romão, compositor sacro e erudito, tenta compor uma música popular e Pestana, artista de músicas populares, pretende compor uma música erudita. O problema é que os dois se perdem em seus conceitos de erudito e popular e não alcançam o seu desejo de criação. Por isso, o objetivo desse artigo é refletir sobre as relações entre popular-erudito no Brasil e como Machado de Assis representa o entendimento dessa temática.

Palavras-chave: Cultura popular. Cultura Erudita. Machado de Assis.

Cantiga of Betrothal and a Famous Man: a representation of tension between classical music and popular music in cultural identity of characters

Abstract

Machado de Assis addressed the various arts of its historical moment in his short stories. In “Cantiga of Betrothal” and “A Man Celebrity”, the writer represents two dilemmas of two artists and composers: the first tale, Master Romao, sacred composer and scholar, tries to compose music and popular Pestana, popular music artist, intends compose classical music. The problem is that the two are lost in their concepts of classical and popular and not achieve your desire to create. Therefore, the aim of this paper is to discuss the relationship between scholar-popular in Brazil and how Machado is the understanding of this topic. ned concepts, it is also possible to point out to the next conceptual slippage in the contemporary period.

Keywords: Popular culture. Classical culture. Literature. Machado de Assis.

Introdução

A criação artística é considerada um tema recorrente nas obras de Machado de Assis, como em seus contos e romances, com referência a diferentes esferas artísticas, por exemplo, a Literatura, as Artes Plásticas e a Música. Em relação a esta última esfera artística- a música -,

Machado de Assis aborda o tema tanto em suas críticas musicais, como em sua ficção. Eliana Inge Pritsch (2008, p.59) discorre em torno desse envolvimento do escritor, dizendo que o escritor acompanhava os acontecimentos musicais de sua época e que suas críticas musicais estavam em consonância com as demais na época.

O foco do estudo centra-se na representação

1. Mestre em Literatura Brasileira pela UFRGS. E-mail: alineventurini@yahoo.com.br

dessa tensão nos contos “Cantiga dos Esponsais” e “Um Homem Célebre”, presente nos personagens protagonistas dos respectivos contos Pestana e Mestre Romão. Os dois protagonistas sofrem conflito entre a sua formação musical erudita e a sua identidade cultural, a qual resulta na composição musical considerada inadequada.

A cultura é abordada no sentido social, buscando entender como esses contos representam a compreensão dos seus personagens no que tange às suas posições de artista e sua criação dentro do contexto musical cultural em que estão inseridos e a quais valores culturais relacionados à música os contos se identificam. Esse processo representa a sua composição musical (ou falta dela) diante de suas vocações artísticas e de seus desejos de criação.

O entendimento da tensão entre a vocação artística e o desejo de criação perpassa a identidade cultural e a ambição da composição representada nos personagens Mestre Romão e Pestana (indicar o respectivo conto). A questão que perpassa este trabalho e que buscamos responder é: de que modo a cultura se relaciona com a identidade? Respondendo essa questão, pode-se dizer que a cultura é considerada um elemento de identificação e congrega diferentes espaços, contextos e públicos, identificando tanto o individual quanto o público. Nesta identificação, a criação artística musical e os valores culturais – inseridos dentro de uma dinâmica social – entram em conflito na representação machadiana de Mestre Romão e Pestana como músicos, porque ambos lidam com um conceito determinado de cultura – Romão com o erudito e quer ser popular, Pestana, sendo popular, deseja o erudito. Dentro dessa perspectiva, pensamos cultura de acordo com o que Geertz (1989) conceitua:

[...] essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto, não como ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (GEERTZ, 1989, p.15).

O conceito de Geertz (1989) pode ser considerado amplo, uma vez que diz respeito a comportamentos, relações sociais, individualidades e manifestações artísticas. Consideramos que este conceito está de acordo com o foco deste estudo, pois as teias de significado que os personagens tecem a respeito de seu entendimento do que é erudito, do que é popular impedem o seu desejo de composição, uma vez que não compreendem a linguagem e os mecanismos culturais que efetivam a composição do popular ou do erudito.

Nos contos “Cantiga dos Esponsais” e “Um Homem Célebre”, Mestre Romão e Pestana têm suas teias de significado culturais, que são situadas tanto no contexto social e histórico em que estão inseridos, como na sua vida individual, ligada a esse social. Essas teias impedem que componham o que desejam. A tensão entre erudito e popular presentifica-se no contexto social representado nos contos machadianos, que estabelecem o conflito da falta de identidade dos personagens que resulta no problema da criação. Mestre Romão e Pestana representam essa tensão porque os dois têm uma formação musical erudita e atribuem a esse conhecimento grande valorização. Contudo, embora tenham esse conhecimento, não conseguem compor o que desejam.

Os valores culturais expressos pelos personagens na representação machadiana são construídos em uma perspectiva social. O entendimento do que significa a cultura erudita e a cultura popular perpassa a questão social. De acordo com Montenegro (2007, p.11), a cultura popular pode ser entendida dentro dessa perspectiva social, pois, como afirma, a

delimitação entre popular, cultura e memória abarcam vários matizes, de acordo com cada época e contexto, e nesse caso está implicada a ideia de elite que se diferencia da de massa.

O aspecto social relacionado ao conceito de cultura popular encontra concordância com a representação da relação popular/erudito nos contos machadianos “Cantiga dos Esponsais” e “Um Homem Célebre”. O primeiro conto representa a época de 1813, provavelmente o período em que a família real estava instalada no Rio de Janeiro, fato que influenciou significativamente a formação cultural no Brasil. Nessa época, não havia sentimento de nacionalidade e preocupação em conceber uma música brasileira, mas já havia músicos preocupados em compor suas músicas próprias (reformular essa afirmação, pois todo músico tem essa preocupação). Este tempo corresponde à fase colonial, pois a independência ainda não havia sido proclamada.

A diegese do segundo conto situa-se quase no fim do século XIX, entre os anos de 1875 e 1876- Segundo Império. Esta época é marcada pelo aparecimento dos manifestos republicanos, ideias capitalistas, revoluções e lutas abolicionistas (a lei do ventre livre foi promulgada em 1871), contudo, uma sociedade de feição contraditória: ideias liberais-capitalistas (defesa da propriedade), mas ainda embasada em um sistema colonial, organizada pela escravidão, pela desvalorização do trabalho e da manutenção de uma elite sustentada pelo trabalho escravo e heranças. Nesse contexto, a música popular começa a ganhar relevo e é identificada nas polcas, maxixes e lundus que são comercializadas e fazem sucesso. Por isso, são consideradas populares. É preciso sublinhar que o Maxixe e o Lundu são influências culturais dos escravos negros. A música erudita continua sendo muito valorizada, mas a música popular ganha um destaque que não havia no contexto da vinda da família real e que se encontra ausente no conto

“Cantiga dos Esponsais”. Explicaremos mais tarde essa relação, quando abordarmos o conto “Um homem célebre”. É pensando na ideia de sociedade e cultura que permeia a identificação e a ambição criativa dos personagens que revisitamos as afirmações de T.S. Eliot (1965) sobre cultura:

O termo cultura tem associações diferentes segundo tenhamos em mente o desenvolvimento de um indivíduo, de um grupo ou classe, de toda uma sociedade. Parte da minha tese é que a cultura do indivíduo depende da cultura de um grupo ou classe, e que a cultura do grupo ou classe depende da cultura da sociedade a que pertence este grupo ou classe (Eliot 1965, p.33).

O conceito de Eliot (1965) corresponde à leitura que empreendemos da representação machadiana em torno da cultura erudita e da cultura popular (no campo musical), pensando na falta de identificação cultural dos personagens Mestre Romão e Pestana com seus respectivos desejos de criação, nos contos “Cantiga dos Esponsais” e “Um Homem Célebre”.

Dessa maneira, iniciamos a verificação de como é representada a oposição entre a identidade e o desejo de composição musical artística em “Cantiga dos Esponsais”. Neste conto, a relação da escravidão aparece como um elemento constitutivo dessa sociedade de 1813 em sua representação no que diz respeito à linguagem adequada ao erudito e ao popular, relacionando-se esta última às práticas culturais dos escravos negros. Iniciamos a análise pelo contexto em que os personagens se situam. Mestre Romão, músico e protagonista desse conto insere-se em um contexto, no qual exerce seu conhecimento da música sacra erudita, mas reside em um local em que a escravidão está presente como elemento fundamental da sociedade representada:

Imagine a leitora que está em 1813, na igreja do Carmo, ouvindo uma daquelas boas festas antigas, que eram todo o recreio público e toda a arte musical, que eram todo o recreio público e toda a arte musical. Sabem o que é uma missa cantada; podem imaginar o que seria uma missa cantada daqueles anos remotos. [...] limito-me a mostrar-lhes uma cabeça branca, a cabeça desse velho que rege a orquestra, com alma e devoção. Chama-se Romão Pires; terá sessenta anos, não menos, nasceu no Valongo; ou por esses lados. É bom músico e bom homem; todos os músicos gostam dele. Mestre Romão é nome familiar; e dizer familiar e público era a mesma coisa em tal matéria e naquele tempo. “Quem rege a missa é mestre Romão”- equivalia a esta outra forma de anúncio, anos depois: “Entra em cena o ator João Caetano”; - ou então: “O ator Martinho cantará uma de suas melhores árias.” (ASSIS, 1971, p.37).

A narrativa machadiana de “Cantiga dos Esponsais” descreve os dois ambientes em que se insere o personagem Mestre Romão, bem como se pode apreender a presença simultânea da cultura erudita brasileira e a cultura popular, no contexto cultural e social brasileiro: a igreja do Carmo – lugar da música sacra erudita- e o Valongo, onde o Mestre Romão nasceu e reside. Nesse local era praticado o comércio de escravos e, oriunda dessa prática, as manifestações populares. Os locais - Igreja do Carmo e Valongo – situam-se no mesmo espaço e citados na narrativa são significativos para entendermos a cultura musical no Brasil, como produto da formação social representado em “Cantiga dos Esponsais”. O local Valongo relaciona-se com à escravidão, como podemos apreender em sua descrição, realizada por Brazil (2000, p.36), explicando que Vallongo era o nome de uma antiga enseada da cidade do Rio de Janeiro e com a urbanização foi aos poucos povoada. Entretanto, era conhecida, especialmente, por ser cenário de comercialização de escravos.

O narrador de Machado de Assis situa este lugar como sendo a residência do personagem protagonista. Possivelmente o personagem pode até ser um mestiço, tratando-se de um lugar de mercados de escravos (e de negros-escravos), mas não faz parte do grupo social marginalizado

(ou não se identifica com o), ao qual os escravos negros e mestiços pobres pertencem, no que diz respeito às “teias de significação” culturais desse grupo.

Nesse mesmo lugar - Valongo, moradia de Mestre Romão no Rio de Janeiro –há, também, a igreja onde ocorrem missas e cujo repertório musical é composto por músicas sacras eruditas europeias coordenadas pelo Mestre Romão. Essas missas, provavelmente, eram assistidas por famílias mais abastadas. Neste ponto, há a presença simultânea das duas culturas, das duas significações, situadas no mesmo contexto, mas separada por categorias estáticas de popular e erudito, periférico e europeu.. Gama (1983) explica que a questão cultural no Brasil consiste em:

(...) ver nos fatos econômicos, políticos e culturais a procura dia-a-dia mais viva de uma identidade brasileira, os germes da consciência nacional, notas esparsas- mas insistentes- de um coro insubordinado que estava caindo fora dos compassos portugueses e devia mexer com os ouvidos de boa percepção.

Quando o príncipe regente desembarca na Bahia, o Brasil está com uns 3 milhões de habitantes (dos quais pouco menos da metade eram escravos) (GAMA, 1983, p.14).

A sociedade brasileira passou por uma acentuação de sua desigualdade com a vinda da família real, mas este fato histórico também significou o progresso econômico e cultural da colônia em vários sentidos, dentre eles, a abertura dos portos, o surgimento do Banco do Brasil, do Jardim Botânico, da imprensa. Esse progresso, contudo, não afetou a grande maioria da população, composta quase que exclusivamente por negros escravos e mestiços. A representação em “Cantiga dos Esponsais” mostra a desigualdade condensada no local Valongo, residência de Mestre Romão, em que o erudito-europeu e o popular-periférico convivem no mesmo espaço e se relacionam

com diferentes grupos sociais: um grupo que se identifica com a música europeia erudita sacra e outro com as manifestações de cultura popular, como as músicas e danças negras. A representação da não identificação cultural do Mestre Romão com a música popular presentifica-se no estado de espírito descrito pelo narrador em ambos os ambientes: na igreja, por exemplo, Mestre Romão demonstra alegria e entusiasmo:

Quem conhecia Mestre Romão, com seu ar circunspecto, olhos no chão, riso triste, e passo demorado? Tudo isso desaparecia à frente da orquestra; então a vida derramava-se por todo o corpo e todos os gestos do mestre; o olhar acendia-se, o riso iluminava-se: era outro (ASSIS, 1971, p.37).

O estado de espírito que se verifica na representação do personagem Mestre Romão é oposta, em sua casa ao que se vê na igreja:

Pai José deu um salto, entrou em casa, e esperou o senhor, que daí a pouco entrava com o mesmo ar de costume. A casa não era rica naturalmente; nem alegre. Não tinha o menor vestígio de mulher, velha ou moça, nem passarinhos, nem passarinhos que cantassem, nem flores, nem cores vivas ou jocundas. Casa sombria e nua. O mais alegre era um cravo, onde o mestre Romão tocava algumas vezes, estudando, sobre uma cadeira, ao pé, alguns papéis de música; nenhuma dele. (ASSIS, 1971, p.38)

A oposição igreja-alegria/casa-tristeza corresponde à dicotomia igreja-erudito/Valongo-popular, que, por sua vez, perpassa a questão social vista anteriormente. Esta leitura consiste em mostrar a relação de identificação (e a maior valorização) da cultura erudita por parte da sociedade representada e também pelo personagem. Mestre Romão: sente-se alegre na igreja porque está seguro da música que executa e lhe é familiar, ou seja, a sacra erudita. Já em sua casa, há a tristeza, porque tenta inutilmente entrar em contato com o profano popular, em compor um canto profano, mas não se identifica com esta face de seu contexto, embora nele haja presença do popular:

Ah! Se mestre Romão pudesse seria um grande compositor. Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens. Romão era destas (ASSIS, 1971, p.38).

Mestre Romão sabia reger músicas clássicas e era um grande conhecedor de sua dinâmica, porém, não conseguia compor. Além disso, desejava criar músicas populares, diferentes do objeto de seu conhecimento e especialidade, o erudito. Falta-lhe o meio de expressão adequado para compor, como também para relacionar-se com aquele meio social, de expressar a sua experiência cotidiana. E isto se relaciona com o conceito estático que o personagem possui de música sacra erudita e música profana popular, da maior valorização social da primeira em relação a segunda. Esses aspectos o impedem de ver uma possível relação, assim como o local igreja, os espaços Valongo (rua) e casa estão separados nessa questão conceitual de cultura e também social.

Outra questão pode ser destacada: o erudito sacro é permeado por valores culturais religiosos opostos aos da vida cotidiana ligada aos valores profanos. Essa atitude advém do entendimento cultural de separação entre erudito-sacro e popular-profano do personagem e de que essa separação impede o seu processo compositivo musical, porque ele não se identifica com a matéria popular profana, e sim, com a música erudita sacra. Daí a maior satisfação e alegria em estar na Igreja do Carmo e a insatisfação de frustração de estar em casa, quando tenta compor a Cantiga dos Esponsais que iniciou no início de seu casamento. As manifestações musicais dos escravos negros são consideradas criações espontâneas, opostas ao processo de construção musical e técnico que envolve a música erudita sacra. Na casa de Romão, não há vestígio de mulher, nem de símbolos que

denotem espontaneidade, afetividade e nem identidade do músico com aspectos populares. No entanto, Mestre Romão consegue seu primeiro “lampejo compositivo” com o casamento, mas não consegue terminar a música:

E, entretanto, se pudesse, acabaria ao menos uma certa peça, um canto esponsalístico, começado três dias depois de casado, em 1779. (...) Três dias de casado, mestre Romão sentiu em si alguma coisa parecida com inspiração. Ideou então o canto esponsalístico, e quis compô-lo; mas a inspiração não pôde sair. (...) Algumas notas chegaram a ligar-se; ele escreveu-as; obra de uma folha de papel, não mais. Teimou no dia seguinte, dez dias depois, vinte vezes durante o tempo de casado. Quando a mulher morreu, ele releu essas primeiras notas conjugais, e ficou ainda mais triste, por não ter podido fixar no papel a sensação de felicidade extinta (ASSIS, 1971, p.38).

Mestre Romão separa as questões religiosas da vida amorosa. Isso significa que seus conceitos de música sacra e profana também são estanques, de modo que não percebe uma possível afinidade entre eles. O personagem tem seu momento de revelação de sua concepção desintegrada da música quando se depara com uma situação cotidiana:

E então teve uma ideia singular: - rematar a obra agora, fosse como fosse; qualquer coisa servia, uma vez que deixasse um pouco de alma na terra.
- Quem sabe? Em 1880, talvez se toque isto, e se conte que um mestre Romão...
O princípio do canto rematava em um certo lá, este lá, que lhe caía bem no lugar, era a nota derradeiramente escrita. Mestre Romão ordenou que lhe levassem o cravo para a sala do fundo, que dava para o quintal: era-lhe preciso ar. Pela janela viu na janela dos fundos de outra casa dois casadinhos de oito dias, debruçados, com os braços, e duas mãos presas. Mestre Romão sorriu com tristeza (ASSIS, 1971, p.39-40).

Romão busca a inspiração no jovem casal de matrimônio de poucos dias. A inspiração, no entanto, não veio, pois o músico se prende demais ao aspecto formal da nota lá e não se identifica com a cena totalmente, embora se lembre da esposa, não consegue ser espontâneo.

Nesse momento, vem a ruptura de seu conceito cultural de música, que envolve a supremacia da formalidade da música erudita em detrimento do sentimento espontâneo:

Mestre Romão, ofegante da moléstia e de impaciência, tornava ao cravo, mas a vista do casal não lhe supria a inspiração, e as notas seguintes não soavam.

- Lá...lá...lá...

Desesperado, deixou o cravo, pegou do papel escrito e rasgou-o. Nesse momento, a moça embebida no olhar do marido, começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma coisa nunca antes cantada nem sabida, na qual coisa um certo lá trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca. O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou. (ASSIS, 1971, p. 40).

Mestre Romão não se identifica com a expressão de emoção profana que permeia a criação da música popular, tampouco consegue compor porque lhe falta espontaneidade. O personagem músico supervaloriza os aspectos formais que utiliza e executa na música sacra e utiliza esta linguagem para compor seu canto esponsalístico. Contudo, não percebe que seu conceito cultural de música e a linguagem que utiliza são inadequados, não condizem com o popular. Segundo Secchin (1996):

O surgimento de um jovem casal frente à janela do Mestre, além de acionar a antítese vida/morte, traz à tona outra oposição, a ser travada entre o domínio técnico (formal) do protagonista e a espontaneidade dos jovens que, “debruçados, com os braços por cima dos ombros, e duas mãos presas”, articulam sua sintaxe afetiva segundo os movimentos que lhes ditam o amor e o momento. Romão tenta utilizar esse quadro vivo como estímulo à inspiração, mas detém-se, como de hábito, na nota “lá” (SECCHIN, 1996, p.198).

As teias de significação culturais sobre a música de Romão consistem na ideia de que a composição musical só é possível através da formalidade presente na música erudita. Significa, também, a quebra de um valor cultural do maestro sobre a música. De acordo com Secchin (1996):

No epílogo de “Cantiga de esponsais”, Romão renuncia à ideia da criação e rasga o que compusera, para logo após ouvir à jovem o trecho musical que buscara durante tanto tempo - a ultrapassagem do lá (SECCHIN, 1996, p. 98-199).

A visão de impossibilidade de diálogo entre o europeu-erudito e popular-periférico também está presente no conto “Um Homem Célebre”. A relação, contudo, é diferente: Pestana compõe e é célebre por suas composições populares, mas quer criar música erudita, ao contrário de Mestre Romão, maestro de músicas eruditas sacras, que deseja criar música popular profana, mas compõe nada. O contexto cultural de Pestana é outro, a influência dos ritmos dos negros escravos se populariza e se mescla com as danças oriundas da Europa, como a polca:

Vexado, aborrecido, Pestana respondeu que sim, que era ele. Vinha do piano, enxugando a testa com o lenço, e ia a chegar à janela, quando a moça o fez parar (ASSIS, 1998, p. 60).

O processo da criação, contudo, é visto como fracasso, ao invés de ser celebrado, como aconteceria se o personagem de Cantiga dos Esponsais conseguisse compor. Mais do que isso: Pestana se sente atormentado com o sucesso de suas polcas. O compositor foge da simples escuta delas:

Dançava-se. Pestana parou alguns instantes, pensou em arrepiar caminho, mas dispõe-se a andar, estugou o passo, atravessou a rua, e seguiu pelo lado oposto ao da casa do baile (ASSIS, 1998, p. 61).

O lugar público, que compreende os saraus, os bailes e a rua, caracteriza-se como reduto da música popular, ou seja, das polcas célebres do personagem. Para Pestana, contudo, suas próprias músicas são um tormento porque as julga inadequadas, como arte inferior. Por isso, não se sente bem no lugar público. A casa, espaço privado, aparece em contraposição ao público a

respeito do sentimento do personagem:

Em casa, respirou. Casa velha, escada velha, um preto velho que o servia, e que veio saber se ele queria cear.

- Não quero nada, bradou o Pestana; faça-me um café e vá dormir.

Pestana sorriu e, dentro d'alma, cumprimentou uns dez retratos que pendiam da parede. Um só era a óleo, o de um padre, que o educara e que lhe ensinara latim e música e que, segundo os ociosos, era o próprio pai de 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.

Os demais retratos eram de compositores clássicos, Cimarosa, Mozart, Beethoven, Glock, Bach, Schumann, e ainda uns três, alguns gravados, outros litografados, todos mal encaixados e de diferente tamanho, mas postos ali como santos de uma igreja. O piano era o altar; o evangelho da noite lá estava aberto: era uma sonata de Beethoven (ASSIS 1998, p. 62)

Ao contrário do ambiente da rua, que atormenta Pestana, a casa o acalma. Os dois ambientes, público e privado, estão ligados aos conceitos culturais de música que Pestana possui: a rua é o lugar da propagação do popular, de suas polcas dançantes, e o desespera porque não aceita a sua própria criação artística, considera-a inadequada e de nível inferior. Venera a música erudita e ela está presente em sua casa, nas imagens dos compositores europeus e no piano. A casa é o lugar onde se sente bem. Nessa oposição entre rua-música popular/casa-música erudita, há o interessante: Pestana se sente mal na rua, que representa a sua vocação, a sua identidade cultural ligada à música, ou seja, a polca lundu popular. A casa representa o seu ideal de música, a erudita europeia, que venera, sacraliza os compositores como “santos de uma igreja”, em que o “piano era o altar, o evangelho da noite era uma sonata de Beethoven”.

A música popular de Pestana está marcada por aspectos sociais e culturais da sociedade brasileira do século XIX: a escravidão, por

exemplo. Levantamos a hipótese de que essa também é uma razão para que o personagem artista menospreze a sua própria obra:

- Diga, minha senhora.
- É que nos toque agora aquela sua polca Não bula comigo, nhonhô.
Pestana fez uma careta, mas dissimulou depressa, inclinou-se calado, sem gentileza, e foi para o piano, sem entusiasmo. (ASSIS 1998, p.60)

O nome da polca de Pestana - *Não bula comigo nhonhô* - carrega um forte significado social relacionado à escravidão e suas relações entre senhores e escravos, o que mostra como os negros eram marginalizados. De acordo com Wisnik (2008):

Não bula comigo, Nhonhô” indica uma polca-lundu característica, remetendo à sugestão tradicional do assédio sexual de escravas pelos senhores, recorrente em peças musicais do gênero desde o século XIX. Além disso, o Lundu pertence à cultura dos escravos negros, como Andrade (1999, p. 291) explica: “LUNDU: (s.m) – Canto e dança populares no Brasil durante o séc. XVIII, introduzidos provavelmente pelos, escravos de Angola, em compasso 2/4 onde o primeiro tempo é não frequentemente sincopado (WISNIK, 2008, p.37).

Essa pode ser considerada uma das razões: a origem do lundu, que compõe a polca popular de Pestana e a caracteriza, está inscrita em um grupo social marginalizado. Isso não impediu, no entanto, que as polcas lundus fizessem enorme sucesso. De acordo com Tinhorão (2001, p.136, 137), o lundu acabou por seduzir a elite, mesmo sem ter conseguido ultrapassar as convenções da sociedade setentista. Por volta dos anos 1700, o Lundu começava a ser admitido, mas com ressalvas. Segundo Wisnik (2002, p. 42) a polca é: “um fenômeno musical popular e urbano que ganha espaço real e também simbólico: a polca é um índice de modos de modernização à brasileira, decantando uma certa malícia inocente, galhofeira e às vezes pomposa”.

Nesse ponto, entra mais um possível fator

que explica o menosprezo do artista Pestana por sua obra: a indústria da música e do entretenimento, que corresponde ao que Tinhorão (2001, p. 159) a lógica trabalha em torno do mercado da música atualmente, pois o processo é parecido, no sentido de que “a indústria procura [...] produzir- através da diluição da informação cultural- uma média capaz de ser apreciada e compreendida por uma maioria de pessoas”. Essa lógica funciona de forma a trazer um lucro de forma eficaz e rápida, “[...] promovido através do talento de criadores e instrumentistas ligados à indústria do disco, que são levados a fabricar músicas segundo fórmulas obtidas a partir de sons de sucesso já comprovado, o que não satisfaz de maneira profunda a ninguém, mas garante a aceitação geral” (TINHORÃO, 2001, p. 159). Assim, o artista sente que não consegue fazer nada de novo e mais do mesmo:

Começou a tocar alguma coisa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca, uma polca buliçosa, como dizem os anúncios. (...) Em pouco tempo estava a polca feita. (...) Dois dias depois, foi levá-la ao editor das outras polcas suas (...) O Editor achou-a linda.

Veio a questão do título. Pestana, quando compôs a primeira polca, em 1871, quis dar-lhe um título poético, escolheu este: Pingos de sol. O editor abanou a cabeça, e disse-lhe que os títulos deveriam ser, já de si, destinados à popularidade – ou por alusão a algum sucesso do dia, ou pela graça das palavras; indicou-lhe dois: A lei de 28 de Setembro, ou Candongas não fazem festa.

- Mas que quer dizer Candongas não fazem festa?, perguntou o autor.

- Não quer dizer nada, mas populariza-se logo (...)

- É para a vez seguinte, acrescentou, já trago outro de cor. (ASSIS, 1998, p. 63, 64):

Os nomes das polcas de Pestana são escolhidas pelo editor. Esses nomes não significam nada, servem apenas para popularizar logo a canção e assim, garantir sua venda, ou de acordo com um acontecimento importante da época. Segundo Tinhorão (2001, p 155): “o produto cultural da gente das cidades, deixando-se reger apenas pelas leis de mercado, acabará por eliminar

a figura do próprio artista-criador”.

Pestana passa pelo conflito entre sua vocação e ambição. Após várias tentativas, o artista morre: “às quatro horas e cinco minutos, bem com os homens e mal consigo mesmo”(ASSIS, 1998, p.69). Pestana morreu frustrado porque não conseguiu realizar seu ideal de arte, mesmo sendo um célebre compositor de polcas populares.

Entre “Cantiga dos Esponsais” e “Um Homem Célebre” podemos encontrar as seguintes semelhanças na relação entre a identificação cultural musical do artista e o seu desejo de composição: Primeiro ponto: os dois artistas dos respectivos contos sacralizam a música erudita e se detêm ao seu aspecto formal; daí a não composição, ou a composição vista como inadequada. Romão não se identifica com a música popular, o mesmo ocorre com Pestana em relação ao erudito. Segundo ponto: ambos sofrem conflito entre vocação e ambição, entre o que a sociedade espera deles como artistas e o seu desejo interior de criação. Isso se manifesta na sua relação com os locais em que exercem sua arte e o contexto social em que estão inseridos: Romão sente-se bem na igreja/público/erudito e mal em casa/privado/popular.

A falta de composição musical faz com que Pestana atormente-se na rua/público/popular e sintase bem em casa/privado/erudito. Há um cruzamento oposto entre os dois contos entre os locais público e privado. Aliando a vontade de criação, ao conceito de sucesso/fracasso e a flutuação desses dois termos tem-se que: fracasso, para Romão, é não compor; já para Pestana é não compor algo que considera elevado e criativo. Por fim, nas duas sociedades representadas há um conceito de elevação cultural da música erudita.

Por fim, através da comparação entre os dois contos machadianos, sob a ótica da criação artística subordinada à identidade cultural neste ensaio, podemos dizer que uma determinada

visão cultural de uma sociedade - suas teias de significação - ajudam a entender o processo de criação artística e do papel desse artista dentro dessa sociedade.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1999.

ASSIS, Machado de. *Contos definitivos*. Porto Alegre: Ed. Novo século, 1998

_____. *Histórias sem data*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

BRAZIL, Gerson. *História das ruas do Rio*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.

BRUKE, Peter. *Variedades de história cultural*. Trad. Alda Porto. 2ª. ed. –Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

ELIOT, T.S. *Notas para uma definição de cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

MONTENEGRO, Antônio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. 6ª. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura Popular: temas e questões*. 1ª.ed. São Paulo: Ed. 34, 2001.

SECCHIN, Antonio Carlos. “Cantiga dos Esponsais” e “Um homem célebre”: estudo comparativo. In: SECCHIN, Antonio Carlos. *Poesia e desordem ensaios: escritos sobre a poesia & alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

PRITSCH, Eliana Inge. Música e espaço urbano: as representações machadianas. In: ZILBERMANN, Regina (org). *Machado de Assis & Guimarães Rosa: da criação artística à interpretação literária*. Porto Alegre: Edelbra, 2008.

WISNIK, José Miguel. *Machado maxixe: o caso Pestana*. São Paulo: Publifolha, 2008.

Artigo enviado em: 16/04/2013

Aceito em: 27/07/2013