

FERNANDO RODRIGUES DA COSTA

**LITERATURA E MÚSICA EM DIÁLOGO:
um estudo das *leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer e dos contos de
Machado de Assis**

ASSIS

2020

FERNANDO RODRIGUES DA COSTA

**LITERATURA E MÚSICA EM DIÁLOGO:
um estudo das *leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer e dos contos de
Machado de Assis**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador(a): Dra. Maira Angélica Pandolfi

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

ASSIS

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

C837L Costa, Fernando Rodrigues da
Literatura e música em diálogo: um estudo das leyendas
de Gustavo Adolfo Bécquer e dos contos de Machado de
Assis / Fernando Rodrigues da Costa. Assis, 2019.
195 f.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientadora: Dra. Maira Angelica Pandolfi

1. Bécquer, Gustavo Adolfo, 1836-1870. 2. Assis,
Machado de, 1839-1908. 3. Literatura comparada. 4.
Música. 5. Contos. I. Título.

CDD 869.909

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: LITERATURA E MÚSICA EM DIÁLOGO: um estudo das *legendas* de Gustavo Adolfo Bécquer e dos contos de Machado de Assis

AUTOR: FERNANDO RODRIGUES DA COSTA
ORIENTADORA: MAIRA ANGÉLICA PANDOLFI



Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. MAIRA ANGÉLICA PANDOLFI
Departamento de Letras Modernas / UNESP/Assis

Profa. Dra. SILVIA MARIA AZEVEDO
Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação / UNESP/Assis

Profa. Dra. ROXANA GUADALUPE HERRERA ALVAREZ
Departamento de Letras Modernas / UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto

Assis, 06 de fevereiro de 2020

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Dra. Maira Angélica Pandolfi, pelo constante incentivo, indicações bibliográficas e análises ao longo desta pesquisa.

Às Professoras Doutoras Sílvia Maria Azevedo e Renata Philippov, pelas importantes contribuições ao trabalho durante o Exame de Qualificação.

Aos Professores Antonio Vicente Pietroforte, Gilberto Figueiredo Martins, Ester Myriam Rojas Osorio e Benedito Antunes, pelo debate e aprendizado nas disciplinas cursadas.

À minha mãe Juraci Dias Rodrigues, pelo total apoio em toda a minha trajetória de vida e que também me apresentou ao maravilhoso mundo das bibliotecas, local em que já trabalha há muitos anos.

À Tarsila Miyazato, minha companheira e que ajudou intensamente este trabalho em todas as suas etapas.

À CCLI - Consultoria Linguística, pelo suporte com as revisões de espanhol e de inglês.

Aos amigos da Pós-Graduação, Vanessa Viana, Érika Gomes, Thiago Marcos da Silva, Eduardo Amaro, Luan Ramos e Romeu Teixeira, pelas parcerias em eventos e conversas sempre prazerosas.

Aos funcionários da Unesp de Assis, Monique Botelho, Marcos D'Andrea e João Zanette, pela permanente atenção oferecida aos alunos.

Aos amigos da Unesp, Bruno Gonçalves, Jéssica Fernandes e Elaine Sobreira, pela receptividade e acolhimento na cidade de Assis.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

COSTA, Fernando Rodrigues da. **Literatura e música em diálogo**: um estudo das *leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer e dos contos de Machado de Assis. 2020. 195 pg. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Letras e Ciências, Assis, 2020.

RESUMO

Este trabalho propõe um estudo comparativo entre os escritores Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) e Machado de Assis (1839-1908) sob o ponto de vista da temática musical. Do primeiro autor analisaremos as *leyendas* “El Miserere” (1862); “Maese Pérez el organista” (1861) e o artigo “El maestro Hérold” (1859). Do segundo, os contos “Cantiga de esponsais” (1883); “Trio em lá menor” (1886); “O machete” (1878) e “Um homem célebre” (1888). Nas aproximações iniciais, comparam-se três narrativas que iluminam o tema da arte partindo dos problemas em torno da composição de uma obra musical e ressaltando a busca das personagens pela criação perfeita. Em seguida, foca-se a representação do músico compositor a partir de um estudo sobre quatro narrativas. Neste ponto, foi observado como os dois autores, de maneiras distintas, ao abordarem a figura do artista deixaram também rastros que tecem um paralelo com questões inerentes as suas próprias concepções literárias. Para as análises foi utilizada a teoria proposta por Claudio Guillén (1985), seguindo o método temático como base para as comparações. Desse modo, além de investigar as metáforas musicais que confluem para o âmbito linguístico, pretende-se ressaltar ainda as convergências e as diferenças percebidas no confronto entre os textos, retomando, assim, uma constante conexão entre as questões das singularidades locais em relação às perspectivas universais.

Palavras-chave: Gustavo Adolfo Bécquer. Machado de Assis. Literatura Comparada. Música. Contos.

COSTA, Fernando Rodrigues da. **Literature and music in dialogue: a study of the legends of Gustavo Adolfo Bécquer and of the short stories of Machado de Assis.** 2020. 195 pg. Dissertation (Master's Degree in Literature). – State University of São Paulo (UNESP), Faculty of Sciences and Letters, 2020.

ABSTRACT

This work proposes a comparative study between the writers Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) and Machado de Assis (1839-1908) surrounding musical themes. From the first author we will analyze the legends “El Miserere” (1862); “Maese Pérez el organista” (1861) and the article “El maestro Hérolde” (1859). From the second, the tales of “Cantiga de esponsais” (1883); “Trio em lá menor” (1886); “O machete” (1878) and “Um homem célebre” (1888). In the initial approach three narratives will be compared that illuminate the theme of art starting with problems regarding the composition of a musical work, highlighting the character's pursuit of the perfect artistic creation. Next we will focus on the representation of the composer musicians from a study of four narratives. At this point it was observed how the two authors, in different ways, when approaching the figure of artist also left trail of clues that have a parallel with issues inherent in their own literary conceptions. For the analyses used, the theory proposed by Claudio Guillén (1985) was adopted, following the thematic method as a basis for comparisons. Thus, in addition to investigating the musical metaphors that converge on the linguistic area, it is also this work's intent to highlight the convergences and differences perceived by confronting the texts, thus resuming a constant connection between the questions of local singularities in relation to universal perspectives.

KEYWORDS: Gustavo Adolfo Bécquer. Machado de Assis. Comparative literature. Music. Tales.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
1. GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER (1836-1870) E MACHADO DE ASSIS (1839-1908): CONVERGÊNCIAS MUSICAIS E GÊNEROS NARRATIVOS	
1.1 A criação artística dentro do projeto literário	12
1.2 A perspectiva comparatista	19
1.3 Gustavo Adolfo Bécquer e seu contexto	23
1.4 As <i>leyendas</i> e o universo fantástico	28
1.5 Machado de Assis e seu contexto	33
1.6 O olhar irônico nos contos machadianos	39
2. A MÚSICA E AS OBSESSÕES INVENTIVAS	
2.1 “El Miserere”: a obstinação pela obra perfeita	47
2.2 “Cantiga de esponsais”: a vocação sem língua	60
2.3 “Trio em lá menor”: quatro movimentos para uma sonata literária	68
2.4 Uma leitura comparada dos contos	77
3. REPRESENTAÇÕES DA FIGURA DO ARTISTA EM BÉCQUER E MACHADO	
3.1 “El maestro Hérold” e “Um homem célebre”: dois percursos artísticos	85
3.2 “Maese Pérez el organista” e “O machete”: conflitos musicais	100
3.3 Contraposições entre as narrativas	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS	131
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	140
ANEXOS	144

INTRODUÇÃO

*“Duas notas do alaúde
que a um só tempo a mão arranca,
e que no espaço se encontram
e harmoniosas se abraçam.”*

(Gustavo Adolfo Bécquer,
Rima XXIV, tradução de Rivera, 2001, p. 115)¹

Por meio do diálogo entre a literatura e a música, esta pesquisa tem como objetivo realizar uma análise comparada dos referenciais artísticos nas *leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer e nos contos de Machado de Assis, com a finalidade de elucidar não apenas o projeto estético de cada um dos autores, já amplamente estudados, mas a concepção de obra e artista presentes no *corpus* selecionado. A partir de um recorte sobre a temática musical, percebeu-se que ela surge interligada à figura do artista criador, estando centralizada principalmente nas narrativas curtas de ambos os escritores.

Ao delimitar a questão da criação artística e dos paralelos musicais dentro das tramas, pretende-se iluminar o projeto literário dos autores e a série de convergências e metáforas linguísticas construídas ao longo dos textos. Ambos abordam o problema da composição e da originalidade apoiando-se no tripé advindo das tensões entre obra, público e artista. Sendo assim, o *corpus* selecionado traz um conjunto de narrativas que estão subdivididas entre as *leyendas* “Maese Pérez el organista” (1861), “El Miserere” (1862) e o artigo “El maestro Hérold” (1859), do escritor espanhol Gustavo Adolfo Bécquer; e os contos “O Machete” (1878), “Cantiga de esponsais” (1883), “Trio em lá menor” (1886), “Um homem célebre” (1888), de Machado de Assis.

O interesse genuíno pelo objeto de investigação é ainda outro fator que colaborou para as aproximações entre as duas linguagens: música e literatura. Ainda no período da graduação, notei a possibilidade de possíveis diálogos entre estes dois campos do conhecimento, desenvolvendo tal confluência em trabalhos acadêmicos e na vida profissional, sendo possível atuar como professor tanto na área musical quanto na área da literatura. O gosto pelas obras de Machado de Assis e de Gustavo Adolfo Bécquer colaborou com as primeiras buscas circunscritas apenas nas relações que de algum modo tematizassem a música. No autor brasileiro, percebeu-se a recorrência de personagens ou cenas que tratavam da arte musical em romances, crônicas e, sobretudo, nos contos, formato no qual Machado trabalhou a figura do

¹ Dos notas que del laúd / a un tiempo la mano arranca, / y en el espacio se encuentran, / y armoniosas se abrazan.

artista e de personagens músicos como protagonistas. Em Gustavo Adolfo Bécquer, foram encontrados poemas, artigos, textos críticos e as *leyendas*, gênero tradicionalmente poético que Bécquer insere no contexto da prosa publicada em jornal, preservando assim alguns pontos de sua origem, como o aspecto oral, que tende a valorizar o ritmo e a sonoridade das palavras. Dentre as *leyendas* são encontradas algumas narrativas que examinam mais detidamente a figura de personagens músicos em seus processos de criação.

A metodologia de pesquisa buscou primeiro analisar separadamente os textos de Bécquer e Machado em que o *topos* da arte poderia ser selecionado e organizado para compor o *corpus*. Boa parte do levantamento, tanto das obras quanto da crítica especializada, pôde ser feito nas bibliotecas da Unesp de Assis e na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Ressalta-se também as investigações em torno da bibliografia sobre teoria e história da música que foi realizada no Instituto de Artes da Unesp/SP e na Escola de Comunicações e Artes da USP. Já os acervos de literatura espanhola e cultura hispânica foram obtidos por meio do contato com o Instituto Cervantes em São Paulo. Outras indicações bibliográficas vieram por meio das disciplinas cursadas, reuniões com o orientador, apresentações em congressos e cursos paralelos. Lembrando-se também da participação no Grupo de Pesquisa de Narrativas Estrangeiras Modernas, liderado pela pesquisadora Maira Angélica Pandolfi e cadastrado no CNPq.

A delimitação das obras promoveu o levantamento da fortuna crítica já consagrada sobre cada autor, trazendo também a necessidade do escopo teórico da literatura comparada. Neste ponto, as análises e os estudos de intercâmbios entre temas que estão presentes no livro *Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada*, de Claudio Guillén (1985), trazem o arcabouço teórico utilizado para as comparações entre Bécquer e Machado. Solange Ribeiro de Oliveira (2002) no livro *Literatura e música: modulações pós-coloniais*, propõe um levantamento das possibilidades de aprofundamento em torno das confluências entre as áreas de música e literatura, teoria conhecida como melopoética. Outro estudo utilizado diz respeito a junção entre tempo e espaço presentes na noção de *cronotopo* proposta por Mikhail Bakhtin (1998) em *Questões de literatura e de estética*.

Na revisão crítica das pesquisas sobre Gustavo Adolfo Bécquer, foram encontrados trabalhos que fazem um importante paralelo de viés temático ao colocar as narrativas becquerianas em contato com outros autores. Um exemplo pode ser visto na dissertação “‘Macário’ e ‘La cruz del diablo’: A caracterização da figura do diabo na literatura fantástica”, na qual Nathália Hernandes Begantini (2015) coteja a lenda becqueriana e o drama de Álvarez de Azevedo sob o prisma da imagem multifacetada do diabo na literatura. Em “O perigo das

águas: aspectos do feminino terrível em Gustavo Adolfo Bécquer, Octavio Paz e Eduardo Galeano”, Joyce Conceição Gimenes Romero (2014) faz uma análise da construção de personagens femininas nas narrativas de autores localizados em períodos e culturas distintas. Já nas relações específicas de Bécquer com a temática musical, foi encontrado o livro de Carlos Miguel-Pueyo (2017), intitulado *Oyendo a Bécquer. El color de la musica del poeta romántico*, que traça um paralelo entre Bécquer e Novalis com a finalidade de iluminar a obra becqueriana pelas características artísticas e musicais. Para um aprofundamento em torno das produções e recepções literárias foi utilizado o estudo de Antonio Esteves (2005), que junto com as traduções das *leyendas* para o português traz também um estudo crítico sobre a vida e obra de Bécquer. Nesta direção, é importante lembrar, ainda, das análises propostas por Pascual Izquierdo (2008) e Dámaso Alonso (1982), que ajudaram-nos a contextualizar as publicações e desdobramentos das obras do autor sevilhano.

Sobre os estudos críticos relacionados à obra machadiana, foram encontradas algumas análises delimitadas dentro da temática artística. Desse modo, o estudo *Machado maxixe: o caso pestana*, de José Miguel Wisnik (2008), traz uma série de ensaios circunscritos ao âmbito da música em Machado, englobando os quatro contos presentes no *corpus* deste trabalho. A tese de Auristela Cunha (2006), intitulada “Machado de Assis em contos: uma constelação de partituras”, inter-relaciona as narrativas machadianas sobre música, expandindo-as para o campo da arte e da performance. O livro *Machado de Assis e a magia da música*, de Carlos Wehrs (1997), ressalta o período de participação do escritor junto ao Clube Beethoven no Rio de Janeiro e enfatiza a amizade entre Machado e os músicos cariocas. Sobre a ironia projetada pelo estilo machadiano e percebida em muitos de seus contos, pode-se destacar o livro *O calundu e a panceia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*, de Enylton José de Sá Rego (1989). Nesta direção, as análises presentes em *Machado de la mancha*, propostas por Carlos Fuentes (2001), apontam também para o humor machadiano muitas vezes confluyente com o tipo de sátira encontrada em Miguel de Cervantes e simbolizada pela “tradição da mancha”, ponto que será relevante para notar os diálogos que Machado de Assis utiliza para citar, subverter e parodiar textos e autores.

Para examinar o gênero das *leyendas* bem como os redimensionamentos realizados pelas narrativas becquerianas, foram utilizados os estudos de Baquero Goyanes (1949), que versam sobre as modernizações na escrita de Bécquer e suas aproximações com a forma do conto. Para compor uma análise do universo fantástico, frequentemente encontrado nas lendas do autor, foram analisadas as teorias propostas nos livros *Introdução à literatura fantástica*, de

Tzvetan Todorov (2004), e *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*, de David Roas (2013).

Em relação aos contos machadianos e sobre a criação artística em concomitância com o projeto estético do autor é possível destacar as pesquisas de Tania Franco Carvalhal (1991) em *Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar*, que trata dos contos de Machado dentro da temática da música. Sobre a expansão do conto no Brasil e as formas trabalhadas por Machado dentro do gênero foi utilizada a tese de doutorado de Sílvia Maria Azevedo (1990) intitulada “A trajetória de Machado de Assis: do jornal da família aos contos e histórias em livro”.

Conforme veremos, a atuação de Bécquer e Machado no gênero das narrativas breves e a preocupação de ambos com a produção de efeito dentro de suas tramas se aproxima da forma moderna deste gênero. Para este aprofundamento foram importantes as análises de Edgar Allan Poe, em “Review of Hawthorne’s Twice-Told Tales” (1842) e “Poetic Principle” (1850). Nestes dois ensaios o autor lança um exame detido sobre os possíveis temas, efeitos e duração para o formato do conto. As reverberações de Poe serão também brevemente demonstradas em Machado, por meio das menções feitas ao gênero e ao escritor americano. Na obra becqueriana, este influxo pode ser sentido nas renovações que o escritor sevilhano propõe ao publicar suas lendas, sendo a recepção de Poe na Espanha exemplificada por Roas (2011) em seu livro *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*.

O primeiro capítulo deste trabalho aborda uma investigação sobre o modo como os dois autores conduziram o tema artístico dentro de suas obras literárias, seja por meio de construções metafóricas em seus escritos ou nas possíveis aproximações pessoais com a música. Serão descritos também os pontos fundamentais sobre os percursos dentro literatura comparada, bem como as concepções de tematologia propostas por Claudio Guillén (1985). Em seguida, a apresentação de Bécquer e Machado parte de uma revisão dos estudos críticos existentes, com a finalidade de mostrar os principais traços que marcam estes autores dentro de seus respectivos contextos literários. Junto com essa exposição será realizado também um recorte que enfatiza o gênero das narrativas breves pela perspectiva de cada escritor, pretendendo, assim, preparar o leitor para as análises do *corpus* selecionado.

O segundo capítulo dedica-se à análise da obra “El Miserere”, de Gustavo Adolfo Bécquer, seguida por “Cantiga de esponsais” e “Trio em Lá menor”, de Machado de Assis. Cada trama realiza um paralelo temático em que é possível observar a invenção artística e a confluência musical por diferentes ângulos. Desse modo, a análise individual das três narrativas servirá como apoio ao aprofundamento das características de ambos os autores. No final do

capítulo o cotejo entre os textos tem como objetivo apontar para as possíveis aproximações e distinções entre as narrativas, ressaltando, assim, as singularidades na maneira com que Bécquer e Machado trataram os protagonistas em seus embates com a criação artística.

O terceiro capítulo é composto por dois núcleos comparativos partindo de dois textos selecionados de cada autor. O primeiro núcleo tem como base o artigo “El maestro Hérold” (1859), de Gustavo Adolfo Bécquer, em confronto temático com o conto “Um homem célebre” (1888), de Machado de Assis. Nesta análise serão investigadas as diferenças e os pontos de contato na medida em que ambos problematizam a figura do artista frente à criação, à consagração e ao esquecimento. O segundo núcleo comparativo traz a *leyenda* “Maese Pérez el organista” de Bécquer e o conto machadiano de “O machete” sob o prisma do conflito artístico. Ainda no final deste capítulo haverá a retomada dos eixos comparativos, propondo, finalmente, um contraponto entre os textos que ressalta alguns traços relevantes sobre as concepções estéticas dos dois autores.

Por fim, espera-se que esta pesquisa possa aprofundar questões pertinentes sobre as perspectivas artísticas encontradas nas obras de Gustavo Adolfo Bécquer e Machado de Assis, mostrando como a figura do artista em seu processo de criação é problematizada e contextualizada dentro das narrativas de cada autor. Desse modo, a prerrogativa de propor este diálogo entre dois escritores de diferentes tessituras busca aprofundar as leituras já existentes sobre ambos e expandir os seus significados por meio do comparatismo.

1. GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER (1836-1870) E MACHADO DE ASSIS (1839-1908): CONVERGÊNCIAS MUSICAIS E GÊNEROS NARRATIVOS

“A música ia com o texto, como se houvessem nascido juntos, à maneira de uma ópera de Wagner. Depois, visitamos uma parte daquele lugar infinito. Descansa que não farei descrição alguma, nem a língua humana possui formas idôneas para tanto.”
(Machado de Assis, *Dom Casmurro*, Cap. CI: No céu)

1.1 A criação artística dentro do projeto literário

À luz de um paralelo entre a criação artística e o projeto estético de cada escritor, este trabalho pretende compor um estudo comparativo entre Gustavo Adolfo Bécquer e Machado de Assis. Diante da necessidade de uma delimitação que pudesse dar conta do tema da música nesses autores, logo se percebeu que os dois escritores se debruçaram sobre esta linguagem para desenvolvê-la enquanto criação artística dentro de algumas de suas narrativas. E, desse modo, ao longo desta pesquisa tornou-se possível traçar um quadro que pudesse ressaltar, sobretudo, as diferenças entre ambos, revelando concepções estéticas distintas por meio de um contraste que expõe o funcionamento da proposta literária de cada escritor.

A fortuna crítica, tanto de Bécquer quanto de Machado, quando se refere aos textos protagonizados pela figura do artista, trata-o em suas relações dentro da narrativa, ponto sem dúvida fundamental para qualquer análise literária e que será largamente utilizado nos próximos capítulos. No entanto, uma pergunta que sempre esteve latente durante a pesquisa foi: qual o grau de envolvimento de ambos autores com a música? Ou seja, até que ponto eles dominavam conceitos da prática e da teoria musical para redimensioná-los em suas narrativas?

No estudo proposto por María Trinidad Ibarz Ferré (1991), intitulado “Bécquer y la música: la música poética o la poesía musical”, a pesquisadora comenta as fontes musicais evidenciadas em diferentes textos. A partir de um levantamento do léxico advindo da linguagem musical, constatou-se a recorrência de palavras, como: hino, cadência, ritmo, compasso, harmonia, música, acorde, nota, harpa, organista, pulsar, silêncio, som, lira, cordas, arpejos, eco, ressonância etc. Neste mapeamento também são destacadas mais de dez rimas com temática unicamente musical, sendo que, mesmo em outras poesias ou *leyendas*, a musicalidade aparece implícita na forma. Ferré ainda revela importantes informações sobre as relações de Bécquer com a música:

Há numerosas alusões que nos transmitem a presença da música nele [em Bécquer] e no seu entorno: Poetas que cantam em sua casa, Valeriano também cantando, acompanhado por um violão ou tocando flauta, e o próprio Gustavo Adolfo cantando para suas sobrinhas cantigas de roda das meninas parisienses, são apenas alguns exemplos. Ao chegarmos nesse ponto é imprescindível que façamos a seguinte pergunta: Até que ponto Bécquer era músico? Sabemos que vinha de uma família de pintores notáveis – seu tio Curro, também pintor, parece que entendia de música – e ainda dizem que sua madrinha elevou o santo ao céu quando Gustavo Adolfo decidiu se mudar para Madri e trocar a pintura pelas letras, pois “pintando quadros de gênero, como seu pai e seu tio, poderia ganhar a vida”. Uma entrevista com Ramón Rodríguez Correa, publicada em *El Fígaro* de 1890, nos apresenta Gustavo Adolfo quase como um notável do piano: “Dedicou-se a tocar o piano de cabeça, sem partitura e da forma como surgisse. E surgiram valsas deliciosas, atribuídas por Correa à veia alemã do poeta; e surgiram composições estranhas, trechos de óperas não escritas; todo um mundo [...]”. (FERRÉ, 1991, p. 430, livre tradução do autor)².

Conforme veremos adiante, a música ocupará espaço central nas *leyendas* “Maese Pérez el organista” (1861) e “El Miserere” (1862), sendo que, nesta última, Ferré (1991) afirma que a voz do narrador, amante de música, nos revela a admiração de Gustavo Adolfo Bécquer por esta arte. De fato, os críticos que se aprofundaram na obra becqueriana não se furtaram em reiterar a aproximação do autor com as artes. Ponto que se explica em grande parte pela convivência dentro de uma família de pintores e do seu contato desde muito cedo com a música tradicional de Andaluzia.

Francisco López Estrada (1972), no livro *Poética para un poeta, las “Cartas literarias a una mujer” de Bécquer*, realiza uma profícua análise para demonstrar a confluência artística junto ao projeto literário do escritor. O crítico parte de um estudo sobre as *Cartas literarias a una mujer* (1860) para explicitar os pontos que convergem para a referência artística, a concepção poética e as perspectivas estéticas formuladas por Bécquer. Estrada (1972, p. 173), abordando as primeiras publicações do autor, enfatiza que o artigo “El maestro Hérold” (1859) aponta para um evidente processo de criação artística que surge muito próximo da criação

2 Existen numerosas alusiones que nos transmiten la presencia de la música en él y en su entorno: Poetas que cantan en su casa, Valeriano también cantando y acompañándose por la guitarra o tocando la flauta, y el mismo Gustavo Adolfo cantándose a sus sobrinhas las canciones de corro de las niñas parisinas, son unos pocos ejemplos. Llegados a este punto se hace imprescindible que nos planteemos la siguiente pregunta: Hasta qué punto era músico Bécquer? Sabemos que procedía de una familia de pintores notables – su tío Curro, también pintor, parece que sí sabía música – y han llegado asimismo noticias de que su madrina elevó el santo al cielo cuando Gustavo Adolfo decidió marcharse a Madrid y cambiar la pintura por las letras, pues “pintando cuadros de género como su padre y su tío podía ganarse la vida”. En una entrevista con Ramón Rodríguez Correa publicada en *El Fígaro* de 1890 se nos presenta Gustavo Adolfo casi como un virtuoso del piano: “Se dedicó a tocar el piano de memoria, sin papeles y a lo que saliera. Y salían unos vales deliciosos, atribuídos por Correa a la vena alemana del poeta; y salían composiciones extrñas, trozos de óperas no escritas; todo un mundo [...]”

poética becqueriana. O texto é também uma homenagem de Bécquer ao músico francês Louis Joseph Ferdinand Hérold (1791-1833), que, apesar das exímias composições e inegável talento artístico, morreu praticamente desconhecido em seu país. Dessa maneira, vemos que as preocupações sobre a figura do artista, a relevância do público e as recepções de uma obra já permeavam nesta época os horizontes do projeto literário do escritor espanhol.

Durante a pesquisa foi possível também realizar contato com o trabalho da revista eletrônica *Machado de Assis em Linha*³, organizada pelo professor Hélio de Seixas Guimarães com o apoio da Fundação Casa de Rui Barbosa e a colaboração de pesquisadores de diversas universidades no Brasil e no mundo. Em seu número 26 (de janeiro a abril de 2019), a edição abordou um dossiê temático reunindo estudos específicos sobre a presença da música e do teatro na obra machadiana. A edição traz à baila um dos primeiros e mais importantes ensaios sobre a questão da estética musical em Machado. O crítico americano Raymond S. Sayers (1912-1994), já em 1968, havia publicado o ensaio “A caminho de Bayreuth: a música na obra de Machado de Assis” na *Revista Hispânica Moderna*. Sayers (2019) desenvolve uma pesquisa detalhada que congrega desde a evidente utilização da música como tema em contos, crônicas e romances do autor, revelando ainda o grau de conhecimentos musicais técnicos ou teóricos possíveis de Machado de Assis.

O crítico realiza uma profunda investigação em que aponta as constantes reuniões e saraus do Clube Beethoven, criado em 1882 no Rio de Janeiro. Machado de Assis participou deste espaço cultural como diretor, sócio e bibliotecário, travando amizades próximas com o compositor Arthur Napoleão⁴ e os músicos Moniz Barreto e Reichert. O pesquisador enfatiza também as referências aos escritores e compositores alemães, que, já presentes desde cedo nas crônicas machadianas, aparecem em seu ponto máximo no romance *Memorial de Aires* (1908), inspirado em *Tristan und Isolde* (1865), de Richard Wagner (1813-1883). Lucia Miguel Pereira (1988) também destaca esta relação de Machado com as correntes germânicas, salientando que o escritor chega a se empenhar em estudar alemão, fazendo constantes leituras e citações de Goethe (1749-1832) e traduzindo Heinrich Heine (1797-1856) a partir do francês.

³ Durante a jornada de estudos machadianos intitulada “Ventriloquas vozes na escrita de Machado de Assis: discursos em perspectiva”, ocorrida no dia 9/04/2019, na Faculdade de Letras e Ciências Humanas da USP, foi possível entrar em contato com os organizadores da Revista On-Line *Machado de Assis em Linha*. Disponível em: <http://machadodeassis.fflch.usp.br/>. Acesso em 10 abr. 2019.

⁴ Entre os dias 15 e 16 de julho de 2019 foi realizada uma pesquisa de campo nos acervos da Academia Brasileira de Letras no Rio de Janeiro. Nos levantamentos em torno do nome do compositor Arthur Napoleão, puderam ser encontradas algumas cartas trocadas entre o músico e Machado. Estas cartas em geral versavam sobre convites para eventos, encontros e reuniões entre Arthur Napoleão e Machado de Assis. Foram encontradas também algumas partituras de poemas musicados de Machado, como: “Lágrimas de cera”, de Francisco Braga; “Coração triste”, de Alberto Nepomuceno e “Lua da estiva noite”, de Arthur Napoleão.

Percebe-se, também, que a valorização musical não se deu apenas no âmbito das óperas clássicas ou concertos eruditos. É possível destacar na obra machadiana a recorrência de cenas em que os personagens entoam alguma cantiga popular, evidenciando o valor grandiloquente dado pelo autor ao simples ato de assobiar. De fato, Machado não chegou a aprender os rudimentos técnicos e teóricos de nenhum instrumento, embora fosse amigo próximo de músicos cariocas, pelos quais nutria admiração. O pouco conhecimento prático de música fez com que Machado confundisse certas terminologias, como ocorre em diversos fragmentos de seus contos e romances. Sayers (2019) salienta a convergência que o escritor propõe entre a criação musical que trata em suas narrativas e seu próprio projeto literário, estando plenamente atento aos elementos desta arte:

Não se sabe se Machado em criança assobiava na rua a famosa ária de Bellini; é possível, porque a primeira audição de *Norma* foi em 1844, quando ele tinha cinco anos, e já seria capaz de andar assobiando pelas ruas, mas é fato que sua vida e sua obra demonstram um amor persistente pela música de toda espécie – popular, folclórica e clássica, vocal e instrumental – e que ele tinha muitos amigos que eram músicos, inclusive Arthur Napoleão, o menino prodígio que se tornou um dos mais célebres pianistas do século. Esse interesse, que se ia desenvolvendo durante sua vida, é evidente na crítica musical que fez no início da sua carreira, e nas frequentes referências à música nos primeiros livros, e o seu desenvolvimento é patenteado mais tarde em contos em que procura simbolizar problemas de estética, nas suas tentativas para imitar formas musicais em outros contos, e, finalmente, no seu último romance, *Memorial de Aires*, que dá a impressão de ser uma refundição em prosa do drama musical de Wagner *Tristan und Isolde*. Se Machado não é o ficcionista brasileiro que mais intimamente conhecesse a música, devemos reconhecer que não há outro, salvo Mário de Andrade, que a tenha amado mais ou que tenha dado mais provas na sua obra de seu interesse por todos os aspectos da música. (SAYERS, 2019).

Antonio Candido (2008) em seu artigo intitulado “Música e música”, publicado inicialmente em 1958, também realiza uma importante análise ao redor da temática musical na obra machadiana. O crítico nota os referenciais artísticos de Wagner no processo de criação do romance *Memorial de Aires* (1908), afirmando uma evidente convergência do drama musical com a prosa. Candido, ao destacar os paralelos que Machado constrói entre a música e a literatura, afirma que:

Machado de Assis foi bastante musical. Na sua obra perpassa um gosto discreto mas constante, mostrando que o partidário juvenil das brigas por causa de cantoras se refinou até ultrapassar a média dos amadores do tempo, estimando Schumann e Wagner enquanto o visconde de Taunay e Tobias Barreto discutiam Meyerbeer. Mas o fato é que a impregnação musical da sua obra é leve, parecendo mais recurso de composição e análise do que propriamente emoção profunda. Usou-a como terminologia irônica para o

Trio em lá menor; motivo melancólico na Cantiga de esponsais; revestimento admirável do tema da perfeição no mais pungente dos seus contos, Um homem célebre. (CANDIDO, 2008, p. 27).

A análise retoma a variedade de trechos em *Memorial de Aires* em que as cenas que contêm música são decisivas para o romance, sendo possível em alguns momentos perceber, por meio da figura do Conselheiro Aires e seu amor pela arte musical, as camadas que deixam entrever marcas do próprio Machado. Candido (2008, p. 30) lança mão também de uma breve comparação com o romance *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia, quando na parte final os sons e a música surgem para traduzir emoções e arrematar o leitor.

Conforme observamos, em consonância com a fortuna crítica dos dois autores, a música surge como tema central em muitas de suas produções literárias. Se voltarmos para a amplitude da obra de Gustavo Adolfo Bécquer, é possível analisar ainda a recorrente musicalidade de suas rimas e poesias. Manuel Montecino Caro (1987) frisa o constante uso que o autor faz de recursos como assonâncias, aliterações e paralelismos, que conduzem para uma fluidez prazerosa do texto. Tal concepção lembra a vivacidade e a leveza de um fio melódico que se desenvolve no tempo: “Seu léxico, por isso mesmo, é suavemente musical, como o trêmulo vibrar de cordas em surdina. Daí sua preferência pelas palavras que sugerem objetos etéreos, impalpáveis ou movimentos suaves, lentos ou fugazes” (CARO, 1987, p. 139-140, livre tradução do autor)⁵.

Solange Ribeiro de Oliveira (2002), em seu livro *Literatura e música, modulações pós-coloniais*, desenvolve questões fundamentais que serão usadas para iluminar as relações entre as duas linguagens mais adiante no *corpus* de análise. Oliveira (2002) traz as elaborações de Steven Paul Scher sobre a melopoética (estudo da convergência entre literatura e música), que utiliza para a compreensão de duas significações diferentes, sendo úteis para nos aproximarmos das concepções estéticas e literárias propostas dentro da perspectiva dos autores cotejados. A pesquisadora cita também os levantamentos de Calvin Brown (1909-1989)⁶ acerca da confluência entre dois sistemas, mostrando como ambos se relacionaram ao longo de períodos distintos:

Em sua trilha histórica, Brown vislumbra um passado quase lendário, quando música, literatura e dança integram uma única atividade artística, anterior à

⁵ Su léxico, por lo mismo, es suavemente musical, como el trémulo vibrar de cuerdas en sordina. De ahí su predilección por las palabras que sugieren objetos etéreos, impalpables o movimientos de apacibles, lentos o fugaces.

⁶ Calvin S. Brown (1909-1989) foi um dos fundadores do Departamento de Literatura Comparada na Universidade de Geórgia nos Estados Unidos, tendo publicado importantes livros e artigos sobre a relação entre literatura e música.

própria conceituação de arte. Desvinculadas posteriormente, a música e a literatura tornam-se artes distintas, mas continuam a manter ligações, variáveis de acordo com diferentes culturas e períodos históricos. Rastreado a variedade de análises músico-literárias, Brown cita o tratado de Thomas Campion, *Observations on the Art of English Poetry* (1602), que, como os congêneres da época, limita-se a análise de proporção métrica e de pausas na música e na literatura. No mesmo período, *Musica Poetica* (1606), de Jochim Burmeister, constitui uma exceção. Além de definir e classificar, em termos literários, figuras musicais da retórica, Burmeister empreende uma análise simultaneamente técnica e retórica de uma composição de Orlando de Lasso. (OLIVEIRA, 2002, p. 34).

Oliveira (2002) aponta também o quanto são restritas as aproximações interdisciplinares no Brasil, afirmando a importância de estudos que criem relações entre os saberes: “O estudo da obra de arte, produto cultural, historicamente condicionado, bem como das várias formas de confluência do literário com o musical, pode contribuir para a compreensão da própria história e da própria cultura” (OLIVEIRA, 2002, p. 41). Vale salientar que ainda dentro dos estudos que abarcam as convergências entre literatura e música, a pesquisadora propõe um modelo que se subdivide em três vertentes fundamentais da melopoética. A primeira contempla as criações mistas entre as acepções verbais e musicais, tal como ocorre nas óperas ou nos dramas musicais. A segunda diz respeito à confluência da literatura para a música, como na citação de uma obra literária ou na imitação da estrutura narrativa em composições musicais. A terceira vertente indica as convergências da música dentro da literatura, tópico em que a presente pesquisa está inserida. Sobre este último ponto ressaltam-se os temas, músicos protagonistas, metáforas, alusões de sonoridades e estruturação do texto literário que tende a aproximar-se das formas musicais.

O tema da criação artística em Machado de Assis é um ponto reiterado de maneiras distintas, sendo possível destacar sua abordagem em relação a este processo dentro do próprio discurso literário. Na dissertação “A máscara da ópera em Dom Casmurro” de Margareth Miyamoto (2006), encontra-se uma análise deste romance que propõe um enfoque sobre os capítulos “É tempo”, “A ópera” e “Aceito a teoria”. Nas três partes, o protagonista Bento Santiago recorda o encontro com o cantor italiano Marcolini que lança a teoria da ópera da vida. A história contada pelo tenor aponta que Satanás foi expulso do conservatório do céu e para se desculpar compôs uma música na partitura para que Deus escrevesse o libreto, surgindo deste conúbio a própria criação do mundo. Isso explicaria as alternâncias entre o bem e o mal ou a parceria de deus e diabo na criação da ópera da vida, ponto aceito pelo protagonista Bentinho. A pesquisadora percorre este tema para analisar o romance sob a representação operística do discurso, metáfora esta que divide a voz narrativa em três partes, a saber: “autor-casmurro”,

“narrador” e “personagem Bento”. Uma tríade que na ópera é representada por “dramaturgo”, “libretista” e “músico”.

Outro ponto que está intrinsecamente ligado à invenção é o tema da vaidade. Na figura de Brás Cubas, por exemplo, percebe-se que a vontade de deixar uma parte de si no mundo é a causa de sua morte e o acompanha posteriormente, quando compõe suas memórias e ressalta que não é propriamente um “autor defunto, mas sim um defunto autor”. Rapidamente, o leitor percebe que a outra face deste sentimento está muito mais atrelada à fama e à perpetuação sintetizadas no romance pela “sede de nomeada”, do que, de fato, ao objeto concreto de sua invenção⁷. Este parece ser o mesmo recurso aplicado pelo autor quando constrói seus personagens nos contos em que a composição artística é problematizada, elaborando em diferentes gradações as tentativas e frustrações dos protagonistas: “Na ficção de Machado, em geral, a ânsia de posteridade se camufla em pretextos que visam a atenuar o verdadeiro móvel: a profunda vaidade do personagem”. (SECCHIN, 2008, p. 59).

Nas *leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer o tema da criação musical surge de modo distinto, sendo que o rico jogo de narradores trafega por diversas temporalidades e resgata a essência musical como condição transformadora. No entanto, a vaidade surge também tematizada na figura do artista e na criação da obra perfeita, embora os traços que denunciem estas pretensões estejam ligados a uma visão religiosa e punitiva. Nas tramas de “Maese Pérez el organista” (1861) e “El Miserere” (1862), ambos os protagonistas são músicos e o motivo aplicado demonstra o poder da arte para aproximar os planos terreno e celestial. Aqui utilizaremos a teoria de Mikhail Bakhtin (1998) sobre os diferentes *cronotopos* dentro das narrativas. A importância do relato oral e da verossimilhança são recorrentes em Bécquer, porém, observa-se que, coincidentemente, o autor constrói narradores fascinados pela arte e pela música. Desse modo, veremos que o sistema comparativo abordado busca as relações baseadas não apenas nas semelhanças, mas principalmente nas diferenças, dimensionando assim os pontos de tensão entre os dois autores.

⁷ Ver os capítulos II “O emplasto” e IV “A ideia fixa” do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), no qual o narrador Brás Cubas afirma ter morrido por conta de sua própria invenção não concretizada. A criação do emplasto era na verdade uma desculpa para a glória e o arruído que Brás vislumbrava.

1.2 A perspectiva comparatista

O aporte metodológico no qual este estudo se insere tem como substrato as investigações próprias da literatura comparada, buscando ressaltar a especificidade de cada autor em seu contexto de produção. Claudio Guillén, no livro *Entre lo Uno y lo Diverso – Introducción a la literatura comparada* (1985), aponta para a importância das diferenças dentro da comparação, reiterando as recorrentes intersecções que existem nas diversas culturas e refletem-se em suas respectivas literaturas. Com efeito, torna-se relevante propor um modelo aberto de relações que não sejam dotadas apenas de uniformidades, mas sim de oposições, redimensionamentos e, sobretudo, de tensões.

Claudio Guillén (1985) propõe em seu livro três modelos para os estudos de transnacionalidade e supranacionalidade. No primeiro, resalta os contatos genéticos e as premissas culturais em comum, trazendo os exemplos de Don Juan e da novela picaresca (1985, p. 93). No segundo, aborda um modelo predominantemente histórico que marca as trocas sociais e literárias. Por último, traz os fenômenos geneticamente independentes e os princípios supranacionais derivados da teoria literária, tendo este uma maior amplitude. Guillén (1985, p. 324) aborda também as relações entre leitor, autor e obra, dando exemplos de diferentes posicionamentos como: Clarín leitor de Zola, Flaubert, Balzac e Eça de Queirós, na medida em que Galdós, pensado numa perspectiva nova, será leitor de Clarín e de todos já lidos por ele. O crítico espanhol aponta ainda que um exímio romancista tende sempre a projetar uma nova luz sobre seus predecessores, abrindo um leque de possíveis diálogos.

A autora Maira Angélica Pandolfi, em seu livro *Leituras e releituras românticas: José de Espronceda e Álvares de Azevedo* (2019), propõe um estudo comparado entre ambos os autores. A aproximação entre o escritor espanhol e o escritor brasileiro é realizada pela escolha que delimita a prosa dentro de um critério temático, compondo, assim, uma pertinente análise da confluência do mito fáustico e do herói byroniano nas obras de Espronceda e Álvares de Azevedo. Pandolfi (2019, p. 80) destaca a possível aproximação dos estudos junguianos sobre os arquétipos e os conceitos de supranacionalidade propostos pelo crítico Claudio Guillén. Como vimos, há uma divisão e uma gradação entre três categorias distintas para as análises dentro de um escopo temático:

Ao tratar das questões concernentes à supranacionalidade, Guillén (ibidem, p.109) aponta para a importância de levar em conta os modelos por ele apresentados quando deparamos com o estudo de determinado tema. Dos contatos genéticos expostos no primeiro modelo ao universalismo do terceiro

é possível verificar uma busca por conjuntos ultralocais que revelem coerência e unidade. (PANDOLFI, 2019, p.81).

As bases gerais analíticas de *Entre lo Uno y lo Diverso* compõem detalhadamente o estudo de cinco classes principais: a genealogia; a morfologia; a tematologia; a internacionalidade e a historiologia. Sobre a primeira desenvolve-se um percurso pertinente ao redor dos gêneros literários, seus modelos e transformações, como, por exemplo, a picaresca em Lazarillo de Tormes. O crítico lembra também a relevância dos procedimentos formais, sendo que estes estão ligados a determinado contexto, podendo-se pensar como exemplo na confluência das epístolas dentro de textos literários ou nas formas híbridas. Para os temas, é abordado o mesmo entrelaçamento entre as literaturas, lançando relações em épocas e autores distintos que trabalharam perspectivas como: a morte, a loucura, a criação artística, a originalidade, o ciúme, o duplo, o poder, as relações humanas, a figura feminina etc. Sobre os modelos de internacionalidade, o autor discorre sobre a intertextualidade, as traduções e o multilinguismo, salientando os conflitos e o âmbito inerentemente político e social quando se adentra a seara das relações entre culturas.

Como mencionado, a fortuna crítica de Gustavo Adolfo Bécquer aponta recorrentemente para as relações de convergência entre seu projeto estético e seu projeto literário, para Dámaso Alonso (1988), por exemplo, a forma musical surge de maneira intrínseca nos versos do escritor. Claudio Guillén (1985, p. 320-324) chega a traçar uma relação direta entre Luis Cernuda e Bécquer pela perspectiva musical, ressaltando, como exemplo, a rima becqueriana 67 e sua repetição da expressão “mientras”, recuperada em Cernuda na forma sensível de um refrão constante. Desse modo, evidencia-se como Cernuda reaproveita este mote da sonoridade becqueriana para construir seu célebre poema “Donde habite el olvido” (1933)⁸.

Para a análise das obras machadianas, destaca-se a proposta de Tania Carvalhal (1991) em *Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar*, que propõe uma comparação entre os contos de Machado de Assis delimitados pela via da temática musical. Neste estudo, Carvalhal conduz uma aproximação entre as vertentes do projeto estético em convergência ao projeto literário machadiano:

Se por um lado, pondo em relação duas ou mais literaturas o investigador quer melhor compreender a literatura em si mesma, de outro, relacionar duas ou

⁸ Claudio Guillén (1985) aponta para a forma estrutural que Cernuda dialoga e resgata do poema becqueriano. Por exemplo, Bécquer finaliza seus versos com: “mientras sentirse puedan en un beso/ dos almas confundidas,/ mientras exista una mujer hermosa,/ ¡habrá poesía!”. Já Cernuda finaliza seu poema utilizando-se de: “Donde al fin quede libre sin saberlo yo mismo,/ Disuelto en niebla, ausencia,/ Ausencia leve como carne de niño./ Allá, allá lejos;/ Donde habite el olvido”.

mais formas de expressão artísticas nos diria mais sobre os fenômenos estéticos em si. Por isso na obra de Machado de Assis (1839-1908), um dos grandes romancistas brasileiros, muitas vezes essa apropriação de elementos musicais tem a intenção de traduzir aspectos fundamentais de seu projeto estético: vale-se da música (e dos músicos) para falar sobre criação literária e seus problemas. Há, então, em Machado uma correspondência estreita entre projeto musical e projeto literário: a música, para ele, simbolizaria o eterno e o universal. Mais do que a literatura, uma arte supostamente impura. É natural, portanto, que a música esteja intimamente vinculada à sua produção, embora não fosse ele um conhecedor profundo de leitura musical nem executor de qualquer instrumento. Era, isso sim, um ouvinte privilegiado, com formação autodidata, graças a seus amigos compositores e artistas. (CARVALHAL, 1991, p. 16).

O escopo da nossa proposta de comparação pretende iluminar as confluências e, sobretudo, as diferenças entre os dois autores, seguindo o tema da criação musical dentro de uma seleção de narrativas breves. Novamente em *Entre lo Uno y lo Diverso*, mais especificamente no capítulo “Los temas: Tematologia”, Claudio Guillén aborda a evolução do estudo dos temas salientando a investigação de diversos tratamentos sofridos por um determinado assunto, figura ou tipo, sendo que o aspecto temático ganha relevância por ser o elemento que estrutura sensivelmente uma obra. Guillén (1985, p.250-252) aponta a abordagem dos temas dentro de uma analogia que reflete seu uso e repetição enquanto modulação, o crítico destaca a semelhança do que acontece na música quando, por exemplo, se pensa em “leitmotiv” ou em “variações sobre o tema”.

Claudio Guillén (1985, p.255-256) realiza uma divisão dos temas em cinco grupos principais: as representações literárias de fenômenos naturais (o mar, por exemplo) e as condições fundamentais de existência humana (o sonho). Em segundo lugar, os motivos recorrentes da literatura e do folclore (anel mágico). Em terceiro lugar, as situações recorrentes (conflitos familiares, disputa entre irmãos). Em quarto, os tipos sociais, profissionais e morais, neste podemos pensar na figura do músico e da criação artística. E, por último, a análise de personagens que podem ser advindos da mitologia ou da própria literatura (Hamlet ou Prometeu). O crítico lança ainda uma série de abordagens para os estudos temáticos, como, por exemplo, as repetições da cor branca em *Moby Dick* ou a função da água em diversos poemas alemães. O escopo metodológico proposto por Guillén (1985) sobre os estudos e possibilidades acerca da tematologia estarão inseridos na análise do *corpus* selecionado na obra dos dois autores, tendo como norteador comum a concepção artística e, dentro dela, o tema da criação musical.

1.3 Gustavo Adolfo Bécquer e seu contexto

Gustavo Adolfo Cláudio Domínguez Insausti y Bastida nascido em Sevilha no dia 17 de fevereiro de 1836 é reconhecido entre os mais relevantes escritores da Espanha, mérito que, conforme veremos, só veio a consumir-se após a sua morte em 1870. Neste período de trinta e quatro anos, o escritor foi acompanhado pela instabilidade financeira e pelos constantes problemas de saúde, vivendo sentimentos amorosos que atravessam seus textos e eternizam-se em seus versos. Esta faceta do autor surge ao lado de produções fundamentais enquanto crítico, historiador e periodista, pontos estes que receberão junto com as rimas e *leyendas* o enfoque desta análise.

Segundo Antonio Esteves (2005), o autor marca um período de transição entre o Romantismo e a Modernidade dentro da literatura espanhola, sendo frequentemente considerado como um romântico tardio, intercambiando dois tempos em sua concepção literária. De fato, as preocupações de Bécquer em resgatar a história, o folclore e as tradições populares aliam-se a um processo original de escrita, fazendo com que o autor condense traços distintos e inove em sua obra. Neste ponto, pode-se identificar um paradoxo no qual o escritor ressalta costumes e concepções não raramente conservadoras e moralizantes por um lado, mas inserindo formas novas da escrita que trazem o olhar do periodista, a mistura de gêneros e o estilo fragmentado. As lendas, que antes eram em métrica poética, passam a figurar no modelo da prosa, em uma aceção já próxima dos contos modernos, ao passo que estas mesmas narrativas estão permeadas de construções advindas da poesia, como os ritmos, aliteraões, paralelismos, rimas e assonâncias.

Pode-se destacar em Bécquer um estilo composto por características inerentemente românticas, revelando aspectos lúgubres, nostálgicos e obscuros que em seu projeto estético acabam por redimensionar a literatura para uma perspectiva até então desconhecida. O livro de Jean Canavaggio (1995) intitulado *Historia de la literatura española* traz em seu tomo V um recorte em torno do século XIX, no qual vemos as características fundamentais que ilustram as inovações concebidas pelo autor: “A poesia da segunda metade do século é de grande riqueza e, se Bécquer apresenta múltiplas originalidades de conteúdo (sentido de mistério, onirismo, ocultismo) e de forma (música sóbria e rigorosa, prosa poética), racionalmente tirou proveito do melhor das correntes artísticas de sua época; por meio de um semear de obras curtas e de

fragmentos favoreceu ainda, discretamente, a expressão de tendências novas” (CANAVAGGIO, 1995, p. 131, livre tradução do autor).⁹

Ao analisar as produções e a vida de Gustavo Adolfo Bécquer, destacam-se a imagem do jovem sonhador, a morte precoce e a figura do artista dotado de um gênio criador. De fato, ao resgatar pontos de sua trajetória, percebemos um caminho não linear e financeiramente dependente das publicações em jornais. Uma vida ativa, intensa e curta, tal como a de seu predecessor José de Espronceda (1808-1842), que neste sentido também produz em pouco mais de três décadas um conjunto de importantes obras para a literatura.

Filho de Joaquina Bastida Vargas e do pintor sevilhano José Dominguez Insausti, Bécquer nasce em uma família numerosa, desenvolvendo maior afinidade com seu irmão Valeriano. Ambos adotam este sobrenome paterno, que por sua vez é uma homenagem aos seus antepassados da região de Andaluzia. O contato com o pai artista alimentou o gosto precoce pela pintura, José Dominguez era famoso em Sevilha pelos quadros que retratavam costumes, pessoas e paisagens, sendo esta atividade sua principal fonte de renda.

Ressalta-se que o período vivido por Bécquer foi turbulento do ponto de vista político e social dentro da Espanha. Segundo a historiadora Helen Graham (2013, p. 13-14), pode-se dizer que as disputas e agitações sociais da segunda metade do século XIX seriam paulatinamente agravadas com o encolhimento do império colonial e as constantes derrotas do exército espanhol. Tais fatores suscitaram novas discussões em uma sociedade dividida, a ascensão dos militares culminaria futuramente na Guerra Civil Espanhola (1936-1939), quando uma onda de repressão e assassinatos estabeleceria a ditadura franquista, trazendo os acontecimentos mais duros ocorridos no país¹⁰.

A instabilidade é fator recorrente também na vida do autor sevilhano, perdendo o pai aos cinco anos e a mãe pouco tempo depois, Bécquer passa a conviver com a tia Manuela Monnehay, dona de uma biblioteca pessoal em que o jovem terá contato com uma variedade de obras literárias. Izquierdo (1994) resgata a adolescência do escritor, quando este conclui o ensino primário no colégio de San Antonio Abad e depois no internato de órfãos em San Telmo, e conhece Narciso Campillo (1835-1900), intelectual que o acompanharia até o fim da vida, e nesta época escreve em coautoria com Bécquer uma dramatização intitulada “Los conjurados”.

⁹ La poesía de la segunda mitad de siglo es de gran riqueza, y, si Bécquer presenta múltiples originalidades de fondo (sentido del misterio, onirismo, ocultismo) y de forma (música sóbria y rigurosa, prosa poética), racionalmente sacó partido de lo mejor de las corrientes artísticas de su época; a través de una siembra de obras cortas y de fragmentos, además favoreció, discretamente, la expresión de tendencias nuevas.

¹⁰ O filme espanhol *Ana y Los Lobos* (1973), dirigido por Carlos Saura, traz uma crítica contundente ao governo franquista. Os personagens principais simbolizam as três instituições responsáveis pela consolidação da ditadura no país: a família conservadora, a igreja ortodoxa e o exército repressor.

Jorge Campos (1989), em *Rimas y otros poemas*, realizou uma compilação inédita das primeiras poesias becquerianas como: *Oda a la muerte de don Alberto Lista*; *Oda a la señora Lenona*; *A Elvira*, entre outros versos e fragmentos anteriores ao ano de 1856. Segundo Campos (1989, p. 10), este material raro faz parte das manifestações poéticas mais antigas compostas pelo autor. Ainda na juventude, Bécquer também frequenta junto com Valeriano o atelier de seu tio Joaquín, apesar de aprender técnicas e admirar a pintura, o jovem irá nesta fase optar definitivamente pela literatura, enquanto seu irmão seguirá produzindo quadros profissionalmente¹¹.

A cidade de Madri na segunda metade do século XIX tornara-se o principal destino de artistas e intelectuais que almejavam divulgar seus trabalhos, atraindo também Bécquer, que deixa Sevilha e segue para a capital. O autor mantém o sonho de publicar e ser reconhecido, no entanto, consegue atuar somente em pequenos jornais. Segundo afirma López Estrada (1997), neste momento Bécquer e seus amigos Narciso Campillo e Julio Nombela participam de diversos periódicos e revistas em Madri por meio de colaborações anônimas.

A partir de 1856, Bécquer passa a trabalhar no projeto *Historia de los templos de España*, que encerra as atividades em 1858. Como aponta Esteves (2005), esta obra de forte cunho religioso possui evidentes aproximações com “O gênio do cristianismo”, de Chateaubriand (1768-1848), e só pôde ser concluída em seu primeiro tomo dedicado à catedral de Toledo. No entanto, essa prática de observação de certo modo exercitou as descrições becquerianas, treinando seu olhar para ruínas, templos e arquiteturas de igrejas tão frequentemente encontradas em suas narrativas: “Nesse livro já se faz presente, apesar do estilo retórico e grandiloquente, a plasticidade que dará a sua prosa posterior, particularmente às *leyendas*, uma grande expressividade” (ESTEVES, 2005, p. 14).

Rubén Benítez (1971), no livro *Bécquer tradicionalista*, aponta o caráter religioso como uma premissa constantemente reiterada dentro da concepção estética do escritor, sendo esta conseqüentemente alimentada por relatos de cunho espiritual e moralizante. Benítez (1971, p. 58) aponta levantamentos e descrições da história que o autor realiza, destacando o fundo solene e conservador como elemento propulsor em *História de los templos de España*. Graham (2013, p. 52), em suas pesquisas sobre Toledo, lembra que esta pode ser considerada uma das mais emblemáticas cidades da Espanha, usada como polo estratégico e político em diferentes

¹¹ O professor e pesquisador Jesús Rubio Jiménez (Universidad de Zaragoza) compilou imagens do acervo de pinturas realizadas pela família Bécquer, estes quadros encontram-se atualmente em diferentes museus da Europa. A compilação de Jiménez (2006) se transformou no premiado livro *Pintura y Literatura en Gustavo Adolfo Bécquer*, em que é possível observar esboços, análises e pinturas que Gustavo Adolfo Bécquer realizou, assim como quadros de seu pai José Domínguez, de seu tio Joaquín Bécquer e de seu irmão Valeriano Bécquer.

períodos da história, mostrando que a região carrega as marcas culturais das invasões muçulmanas, sendo também símbolo da retomada cristã e do poder eclesiástico durante a Idade Média.

Após os estudos realizados para as publicações de *História de los templos de España*, o escritor se juntaria ao amigo Luis García Luna para trabalhos ligados ao teatro cômico e as *Zarzuelas*¹². Josep M. Buades (2006), descrevendo este estilo musical, chama a atenção para o seu auge no século XIX, com a inauguração em Madri do Teatro de la Zarzuela, em 1856, que chegou a ter êxito em outras regiões como Catalunha e País Basco. O sucesso do gênero explica o fato de Bécquer e García Luna obterem trabalhos neste meio de produção até então em alta na Espanha. Outra importante amizade do escritor neste período foi a de Lorenzo Zamora, compositor que lecionava música em Madri e pelo qual Bécquer expressava enorme admiração.

A década de 1860 será de extrema relevância para o jovem escritor, período em que ele adquire estabilidade e um considerável aumento de publicações; entre 1858 e 1864, são lançadas as *leyendas* nos periódicos *La América*, *La Crónica de Ambos Mundos* e *El contemporáneo*, sendo que neste último encontra-se o maior número de trabalhos produzidos¹³. Bécquer chega a ocupar o posto de diretor do jornal *El contemporáneo*, cargo que rapidamente lhe traz comodidade econômica ao mesmo tempo que o aproxima das alas políticas mais conservadoras. É relevante frisar também o contato do escritor com a família Espín. Bécquer e Valeriano teriam frequentado diversos saraus de música, eventos que eram organizados pelo maestro Joaquín Espín, um importante compositor e músico de Madri. Bécquer torna-se próximo de Josefina e Julia Espín, filhas do maestro e também musicistas (canto lírico e harpa), ao que tudo indica, Julia frutificaria no poeta um amor não correspondido que se tornaria fonte de boa parte de suas rimas.

Ainda no ano de 1860, Bécquer conhece Casta Estéban, com quem estabeleceria uma união que geraria filhos e também um casamento conturbado. Entre dezembro deste mesmo ano até abril de 1861, Bécquer publica *Cartas literarias a uma mujer* no periódico *El contemporáneo*, a missiva era largamente utilizada como meio de comunicação, no entanto, o escritor vai engenhosamente forjar este estilo para criar as bases de sua concepção poética.

¹² Sobre o gênero lírico espanhol, Josep M. Buades (2006, p. 262) define que seria um meio-termo entre a música popular e a erudita, muitas vezes trazendo uma temática mitológica. O nome é derivado do palácio real de Madri, chamado "La Zarzuela". Nas apresentações é comum a dramaticidade em que se mistura canto com declamação. Aponta-se também que *El jardín de Falerina* foi uma das primeiras *zarzuelas*, tendo música de Juan Risca e texto de Calderón de la Barca.

¹³ Um número considerável de publicações do periódico *El contemporáneo* (cerca de 965 ligações) puderam ser encontradas no site: <http://prensahistorica.mcu.es>. Acesso em: 20 out. 2018.

Estrada (1972) realiza uma detalhada análise destas cartas em seu contexto de produção, ressaltando o caráter intimista em que um diálogo estratégico com os leitores é tecido ao mesmo tempo em que se trabalha filosoficamente a profundidade dos temas amorosos. Esta articulação forjada por Bécquer visa também trazer perguntas imprescindíveis para a ordem do dia, aproximando indagações sobre o amor e a essência humana do cotidiano e da vida prosaica.

O estudo de Marcos Castillo Monseguir (1991, p. 83) sobre o período de 1863 e 1864 descreve a breve mudança do escritor para o Monastério de Veruela junto da esposa Casta Estéban e do filho Gregório, acompanhados ainda por Valeriano e seus dois filhos. Neste retiro de alguns meses, Bécquer escreve *Cartas desde mi celda*, publicadas a partir de 1864 no periódico *El contemporáneo*. Nesta obra podemos perceber o caráter espontâneo e intimista das cartas, uma vez que elas são iniciadas por meio de um diálogo com os amigos e leitores do periódico. Nas *Cartas desde mi celda*, o escritor também insere camadas de sua própria concepção filosófica, revelando assim os meandros de sua poética. Pode-se observar desse modo uma forma textual híbrida, que faz com que as cartas estejam permeadas de lendas, memórias, artigos, ensaios e estudos.

Bécquer realiza em parceria com o irmão Valeriano um projeto colaborativo para *El Museo Universal*, uma importante revista ilustrada de Madri. Valeriano torna-se responsável pelas gravuras de personagens tradicionais, cenas do cotidiano e figuras populares, enquanto Bécquer compõe a parte textual correspondente aos quadros. O autor havia escrito até o final da década de 1860 uma parte considerável de seus poemas (mais conhecidos como rimas), que eram publicados esporadicamente. Com a intenção de publicar uma coletânea de versos, o autor reúne seus trabalhos e os entrega para González Bravo, influente político e amigo do escritor. Os cadernos contendo os materiais originais se perdem e Bécquer se vê obrigado a reorganizar novo conteúdo a partir de anotações que foram preservadas, estas dariam origem ao projeto *Libro de los gorriones*.

Valeriano morre em setembro de 1870 e Bécquer poucos meses depois, no dia 22 de dezembro do mesmo ano. Intelectuais e amigos do escritor decidem no ano seguinte reunir o material deixado, constituído por um total de 94 rimas, esta primeira organização serviria para o lançamento das edições futuras. Vale ressaltar que esta compilação lançada em 1871 não traz a ordem proposta pelo autor em seu *Libro de los gorriones*, seguindo assim uma organização já atrelada aos interesses dos editores.

A estética becqueriana tende a deflagrar o eterno descompasso entre a palavra e o mundo, entre o real e o sonho, mostrando desse modo a insuficiência dos códigos verbais para expressar a nossa própria existência. Em uníssono com o poeta, torna-se possível impelir

diferentes perguntas como: O que é a vida? O que é a poesia? O que é o amor, o mundo, a morte e a materialidade? Qual o limite entre o sonho e a realidade? O que é a inspiração e a criação? O que é a razão e o sentimento? Desse modo, Bécquer acaba por investigar questões humanas cruciais que só mais tarde seriam aprofundadas por Sigmund Freud (1856-1939) e pela psicanálise do século XX.

Jorge Guillén (1969), em *Lenguaje insuficiente: Bécquer o lo inefable soñado*, realiza um estudo sobre a poética e as características da obra becqueriana. São enfatizadas as reiteradas contradições entre espírito e matéria que Bécquer propõe, sobre este ponto Guillén ainda afirma: “Com o espírito se vão os sentimentos, os sonhos, as intuições. Sobre a matéria se edificam a máquina racional, o aparato da linguagem lógica, o artefato da arte. Esta contradição, mil vezes ilustre, motivo de inquietude para muitos, Bécquer a faz sua com todo o seu ser”. (GUILLÉN, 1969 p. 133, livre tradução do autor)¹⁴.

A concepção poética de Bécquer também pode ser percebida em sua *Introduccion sinfonica*, importante para a compreensão de seus versos, de sua visão estética e de seus processos de composição. Do mesmo modo, o prólogo que o autor escreveu para o livro *La soledad* (1860), de seu amigo Augusto Ferrán (1835-1880), serve como importante material crítico sobre o ponto de vista literário concebido pelo autor. As construções becquerianas podem ser compreendidas como as confissões de um poeta que conseguiu sintetizar em seus versos um sentimento de criação viva e íntima. O poeta e crítico Luis Cernuda (1902-1963), analisando a produção de Bécquer, em seu livro *Estudios sobre poesía española contemporánea*, ressalta: “Em *Rimas* não sabemos o que admirar mais, se sua composição ou seu desenho de linha perfeita. Em sua brevidade é um organismo completo, em que nada falta nem sobra” (CERNUDA, 1957, p. 40, livre tradução do autor)¹⁵.

Dámaso Alonso (1982) faz um apanhado dos pontos e perspectivas relevantes sobre o projeto literário e as recepções do autor, compondo também um enfoque para os reflexos da construção poética becqueriana em escritores como Antonio Machado (1875-1939) e Federico García Lorca (1898-1936), concluindo que: “A sombra de Bécquer, mais próxima, mais distante, estará sempre ao fundo. E não é que esses poetas tivessem sempre pensado em Bécquer, ou tenham sentido o sua influência, nem é necessário que se prove historicamente uma tradição ininterrompida desde Bécquer até eles: é que vivem em uma atmosfera, em um

¹⁴ Con el espíritu van los sentimientos, los sueños, las intuiciones. Sobre la materia se edifican la máquina racional, el aparato del lenguaje lógico, el artilugio del arte. Esta contradicción, mil veces ilustre, motivo de inquietud para tantos, la hace suya Bécquer con todo su ser.

¹⁵ En sus *Rimas* no sabemos qué admirar más, si su composición o su dibujo de línea perfecta. En su brevedad son un organismo completo, donde nada falta ni sobra.

clima poético que somente o genial experimento de Bécquer iluminou e tornou habitável para os espanhóis” (ALONSO, 1988, p. 26, livre tradução do autor)¹⁶.

Vemos, assim, que os ecos da criação becqueriana irão não apenas inserir novos paradigmas literários no final do século XIX, mas propor também modernas concepções estéticas que seriam sentidas e absorvidas pelas posteriores gerações de importantes autores espanhóis. Seja por meio da condensação de uma inovadora prosa poética, da ênfase nos mitos e lendas populares, do jogo entre palavras que despertam nossos sentidos visuais e sonoros ou da arquitetura de narrativas que trafegam entre o sonho e a realidade, há em Gustavo Adolfo Bécquer uma inegável percepção dos fundamentos existentes em sua arte. Esta sensibilidade serviu ao escritor sevilhano como ponto balizador não apenas para a construção de seus textos, mas para o próprio direcionamento de sua obra como um todo, por vezes resultando em formas modernas e originais.

1.4 As *leyendas* e o universo fantástico

As *leyendas* formam uma parcela fundamental dentro da produção becqueriana, sendo publicadas em diferentes periódicos de Madri (maior parte no jornal *El contemporáneo*) entre 1858 e 1864. Segundo Esteves (2005), elas somam, ao todo, cerca de dezessete narrativas dentro de diferentes temas, em que se percebe a predominância de histórias tradicionais permeadas por mistério, obscuridade, seres sobrenaturais e figuras simbólicas, como viajantes, princesas, guerreiros, gnomos, magos etc. Há ainda o recorrente deslocamento do tempo para o passado (em geral a Idade Média) e a delimitação geográfica de espaços reais, enfatizando ruínas, igrejas, lagos, montanhas, cavernas, mosteiros e catedrais de cidades como Toledo, Madri, Soria, Sevilha e outras regiões da Espanha.

Conforme veremos, Bécquer retoma este gênero já não mais em voga na segunda metade do século XIX e insere formas modernas. Até então, as *leyendas* eram comumente criadas em verso, como se observa na produção de Duque de Rivas (1791-1865) e de José Zorrilla (1817-1893). Ao modificar seu formato tradicional para a prosa, Bécquer consequentemente realizará inovações fundamentais para o gênero. No entanto, é preciso

¹⁶ La sombra de Bécquer, más cerca, más lejos, estará siempre al fondo. Y no es que estos poetas hayan siempre pensado en Bécquer, o hayan sentido su influjo, ni es necesario que se pueda probar históricamente una tradición no interrumpida desde Bécquer a ellos: es que viven en una atmosfera, en un clima poético que sólo el genial experimento de Bécquer alumbró e hizo habitable para los españoles.

lembrar que o autor por vezes aplicará uma perspectiva moralizante no fio condutor das tramas, produzindo temas que, não raramente, ressaltam pressupostos religiosos, conservam certos dogmas do catolicismo ou retratam costumes e tradições.

Baquero Goyanes (1949) traça um panorama que demonstra dentro do Romantismo alemão um resgate das histórias medievais. Esta revalorização ocorre em diversos âmbitos, tendo como consequência desde a compilação de antigas lendas, fábulas e histórias tradicionais até a ênfase em aventuras e relatos de viagem, modelos que estão no cerne do Romantismo alemão e paulatinamente se difundiram para outros países da Europa.

Bécquer compõe em suas narrativas uma constante transposição temporal, resgatando em suas *leyendas* histórias tradicionais e míticas. Este gosto pelo medievalismo terá reflexos também nas formas, na medida em que busca significações pretéritas redimensionando-as para o período moderno. Como exemplo claro dessa transposição, é possível lembrar que suas narrativas eram semanalmente publicadas nos periódicos de Madri. Percebe-se, assim, a tentativa do autor de resgatar as histórias tradicionais, mas inserindo-as no contexto difusor dos jornais.

As traduções para o espanhol de lendas e baladas germânicas nas décadas de 1830 e 1840 são fundamentais para a formação de novas concepções literárias, percebe-se ainda que muitas destas baladas germânicas tendem justamente a imitar as estruturas primitivas e medievais, buscando formas elementares de assimilação. Goyanes (1989) aponta que a chegada deste modelo na Espanha será difundido em versos e preservará a musicalidade utilizada nos romances tradicionais octassílabos. Ressaltando a importância de Bécquer para o desenvolvimento de um modelo poético em sua origem e a transposição e consolidação para a prosa, o crítico afirma:

A lenda em prosa – maravilhosamente estabelecida por Bécquer – é um conto. E o é de forma tão inegável que nossa teoria de considerar o conto como gênero de união entre a poesia e o romance teria neste fato mais uma prova a seu favor. A *lenda*, gênero originalmente poético, expressada em verso, ao passar para a prosa, explica de maneira gráfica e convincente a indubitável origem poética do conto, gênero que cresce confusamente, ampliando seus temas e aperfeiçoando sua técnica até chegar a parecer com o naturalismo, que não é senão consequência do romance. O costumbrista, o popular, o lendário se dissolveram e ninguém diria que o conto deva algo aos gêneros românticos. É que, na realidade, por rara alquimia depuradora o conto chegou a ser, nos últimos anos do século XIX, um gênero novo, mas sendo algo distinto. (GOYANES, 1989, p. 93-94, livre tradução do autor)¹⁷.

17 La leyenda en prosa – fijada maravillosamente por Bécquer – es ya un cuento. Y lo es tan innegablemente que nuestra teoría de considerar el cuento como género eslabón entre la poesía y la novela, tendría en este hecho una prueba más a su favor. La leyenda, género originalmente poético, expresable en verso, al pasar a la prosa

Percebe-se assim que o escritor resgata a essência folclórica, mas estando já inserido no contexto das publicações periódicas da imprensa do século XIX. No entanto, Bécquer preserva o caráter essencial destas narrativas, como a presença dos elementos extraordinários e maravilhosos, o valor regional, a tradição oral, a ênfase geográfica, a constituição imaginativa e os mitos presentes nas comunidades.

Uma das características mais recorrentes nas lendas becquerianas é a figura do narrador que abre as histórias e nos apresenta uma determinada situação que possibilitou o desenvolvimento do enredo que lhe foi contado. Este fator busca evidentemente a verossimilhança dentro do texto, transmitindo ao leitor uma narrativa que passou de uma pessoa para outra ao longo de várias gerações e que continuará se reproduzindo e se propagando. Este artifício nos mostra a preocupação do autor com os recursos não apenas advindos da oralidade, como também de uma construção que busca apoio nas cantigas populares e em sua forma de transmissão transgeracional.

Antonio Avilés Ramos (2006), em *Leyendas populares y literarias de Andalucía*, destaca a potência das narrativas populares, lembrando seu caráter mitológico fundamental como inerente aos próprios modos de ser, estar e compreender o mundo:

As *lendas* que estão profundamente enraizadas nos povos possuem um valor além da simples tendência ao pitoresco que, em determinados momentos, lhe foi outorgada ou do simples gozo estético e emocional que podem causar ao serem lidas como mais um gênero da história literária. Assim, para os povos antigos, as *lendas* continham o mais puro e essencial de suas crenças religiosas, de sua ordem moral, de seu temor às forças da natureza, de seu culto totêmico e de sua reverência aos antepassados que, com seus feitos extraordinários a favor da comunidade, haviam alcançado uma consideração quase divina. Para eles era, portanto, a consagração do seu viver e sentir histórico, o selo de sua autenticidade. (RAMOS, 2006, p. 20, livre tradução do autor)¹⁸.

explica de manera gráfica y convincente el indudable origen poético del cuento, género que crece confusamente, aumentando sus temas y perfeccionando su técnica hasta llegar a parecer, con el naturalismo, que no es sino consecuencia de la novela. Lo costumbrista, lo popular, lo legendario, se han ido disolviendo y nadie diría que el cuento deba nada a los géneros románticos. Y es que, en realidad, por rara alquimia depuradora el cuento ha llegado a ser en los últimos años del siglo XIX un género nuevo, pero siendo algo distinto de ésta.

¹⁸ Las *leyendas* que han arraigado profundamente en los pueblos tienen un valor más allá del simple pintoresquismo que en determinados momentos se les há outorgado o del simple gozo estético y emocional que pueden causar al ser leídas como un género más de la historia literaria. Así, para los pueblos antiguos, las *leyendas* encerraban lo más puro y esencial de sus creencias religiosas, de su orden moral, de su temor a las fuerzas de la naturaleza, de su culto totémico y su reverencia a aquellos antepasados que, con sus hechos extraordinarios a favor de la comunidad, habían alcanzado una consideración casi divina. Para ellos eran, por tanto, la plasmación de su vivir y sentir histórico, el sello de su autenticidad.

Desse modo, pode-se ressaltar que estas narrativas estão para além do quadro de curiosidades na maneira como determinada comunidade entende o seu espaço. Nelas, estão inseridas questões fundamentais sobre as crenças, os medos e os cultos de diferentes manifestações.

Antonio Carrilo Alonso (1991), em seu livro *Gustavo Adolfo Bécquer, los cantares de Andalucía*, resgata pontos da trajetória do jovem Bécquer quando ainda vivia em Sevilha. Alonso (1991, p. 74) destaca a tradição poética formada na região, a música e os cantares de Andaluzia, as crenças populares locais e a influência artística no projeto literário do autor. O estudo de Carrilo Alonso aponta também para as diferentes fontes culturais advindas de Andaluzia e manifestadas por Bécquer, tais como as canções folclóricas e os cantos flamencos. Evidencia-se, assim, uma forte tendência musical na manifestação artística do poeta, seja na forma de repetições, aliteraões, ênfase no refrão, em rimas ou nos motivos e reiteraões, marcas que tão comumente encontramos em seu texto. Estes elementos nas canções e narrativas orais operam na direção de cristalizar a mensagem no tempo. Nesse sentido, a recorrência do tema da música como cerne das *leyendas* “Maese Pérez el organista” (1861), “El Miserere” (1862) e do artigo publicado em 1858, intitulado “El maestro Hérol”, pode ser percebida como ponto fundamental para a compreensão da confluência de duas linguagens, provavelmente imaginadas pelo escritor.

Outro fator relevante pode ser visto na temática das *leyendas*, muitas vezes o cunho religioso norteia as ocorrências, imprimindo no leitor um efeito moralizante. Tal exemplo pode ser percebido nas tramas de “La ajorca de oro” (1861) ou de “La rosa de pasión” (1864). Na primeira, há uma transgressão quando o personagem Pedro Alfonso de Orellana tenta roubar o bracelete da imagem sagrada da virgem da Catedral de Toledo para a sua amada Maria Antúnez, como consequência, o personagem termina a história possuído pela loucura. No segundo, há uma inversão do ato transgressor, a punição da personagem Sara ocorre justamente por conta de sua ligação com o cristianismo. A morte da jovem é causada por seu próprio pai Daniel Levi junto com um grupo de judeus, em uma analogia com a imagem de cristo, visto que, no final, Sara é crucificada. É relevante destacar também que o já mencionado conservadorismo presente em Bécquer acaba, muitas vezes, por trazer uma recorrente imagem feminina como perigosa, articuladora ou maléfica¹⁹.

¹⁹ Sobre o tema é possível consultar a dissertação de Joyce Conceição Gimenes Romero (2014), intitulada: “O perigo das águas: aspectos do feminino terrível em Gustavo Adolfo Bécquer, Octavio Paz e Eduardo Galeano”. A pesquisadora compõe uma análise sobre a temática do feminino em Gustavo Adolfo Bécquer a partir de um estudo sobre a *leyenda* “Los ojos verdes” (1861).

Russel P. Sebold (1989), no estudo *Bécquer en sus narraciones fantásticas*, aponta para um total de catorze narrativas de cunho fantástico, nas quais é possível notar uma estrutura semelhante. Há frequentemente um prólogo em que o narrador conta algo que presenciou ou que lhe foi transmitido e, em seguida, divide-se o relato em partes. Sebold (1989) destaca ainda o fato das *leyendas* trazerem no início as classificações da região, como “Sevilha” ou “Toledo”, mostrando também que outro ponto comum e repetido nessas narrativas são os epílogos. Neste tipo de encerramento é comum retornar-se ao narrador inicial e, não raro, surgem reflexões morais ao redor do acontecimento. Nos aprofundamentos feitos mais adiante sobre as *leyendas* “Maese Pérez el organista” e “El Miserere”, será observada de maneira mais detalhada a confluência entre estes diferentes narradores, analisando-se mais de perto este cruzamento entre diferentes tempos e espaços. Sebold, ao descrever o efeito fantástico nas *leyendas* becquerianas aponta o valor da realidade e da observação profícua e atenta de Gustavo Adolfo Bécquer, principalmente naquelas em que se percebe a irrupção do elemento sobrenatural:

Para o meio e os personagens realistas, recorre-se igualmente ao rico material que a sensação deixou no armazém da memória, porém em vez de olhá-lo pelo fantástico caleidoscópico das vagas recordações, faz-se uma descrição fotográfica de tipos e locais, visto que se trata de um realismo de abordagem contemporânea, um realismo de tempo passado, segundo costumou chamar o que caracteriza as descrições detalhistas contidas no romance histórico da época romântica. Destas últimas descrições se encontram exemplos maravilhosos nas *Lendas*, como por exemplo, as descrições amplamente detalhadas do desfile e dos acampamentos medievais em ‘La promesa’, tão cheias das vivas sensações de um atento observador da realidade. (SEBOLD, 1989, p. 8, livre tradução do autor)²⁰.

O crítico desenvolve esta análise em outro importante estudo intitulado *Bécquer, realista* (1991). Nele, Sebold aponta as distintas técnicas usadas pelo escritor para simular a realidade. O refinamento de Bécquer para a observação do real provoca uma reiteração da busca pela verossimilhança, tal como se percebe no detalhamento das personagens, na definição dos espaços arquitetônicos e geográficos e na maneira como situa as narrativas em um tempo histórico específico. Neste ponto, pode-se lembrar das ênfases realizadas por David Roas (2014, p. 32), quando aponta a importância da realidade para a irrupção do que entendemos por

²⁰ Para el médio y los personajes realistas, se recurre igualmente al rico material que la sensación há dejado en el almacén de la memoria, pero esta vez en lugar de mirarlo por el caleidoscopio fantástico de los recuerdos vagos, se hace una descripción fotográfica de tipos y locales, ya se trate de un realismo de enfoque contemporáneo, ya de un realismo de tempo pretérito, según acostumbro llamar al que caracteriza a las descripciones detallistas contenidas en la novela histórica de la época romántica. De estas últimas descripciones se encuentran ejemplos maravillosos en las *Leyendas*, por ejemplo, las muy detalladas del desfile y el campamento medievales en <<La pormesa>>, tan llenas de las vivas sensaciones de un atento observador de la realidad.

sobrenatural ou impossível, mostrando o fantástico como uma transgressão dos paradigmas reais existentes no mundo do leitor: “Em última instância, a literatura fantástica manifesta a validade relativa do conhecimento racional, iluminando uma zona do humano onde a razão está condenada a fracassar” (ROAS, 2014, p. 32). Conforme veremos adiante, serão retomadas as perspectivas tradicionais do autor sevilhano, destacando que comumente Bécquer tende a aproximar os elementos sobrenaturais das marcas da religiosidade e do processo artístico.

1.5 Machado de Assis e seu contexto

É desnecessário realizar um profundo estudo biográfico sobre Machado de Assis, tendo em vista o extenso material crítico sobre vida e obra já levantado pelos livros de Lúcia Miguel Pereira e Jean Michel-Massa²¹. Esta seção pretende compor apenas uma pincelada em pontos que possam iluminar brevemente a formação e produção do autor, buscando, sobretudo, demonstrar os pressupostos de seu pensamento analítico, o desenvolvimento de um projeto literário e sua recepção crítica.

Por meio do contato com os textos machadianos, uma das características explícitas são as referências à tradição literária ocidental que o autor propõe direta ou indiretamente. Luiz Roncari (2009) em um estudo aproximativo entre o italiano Alessandro Manzoni e Machado de Assis lembra que o autor brasileiro tende a deixar constantes pistas sobre as suas leituras e interpretações de Shakespeare, E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe, Dante Alighieri, Goethe, Molière e tantos outros. De fato, percorrendo as narrativas machadianas é possível encontrar inúmeras conexões diretas ou indiretas com estes autores. Dentro de uma vasta série de exemplos, pode-se destacar as alusões sobre *Don Quijote de la Mancha* (1605) no romance *Quincas Borba* (1891); as relações bíblicas que constituem *Esaú e Jacó* (1904); as associações com o personagem Hamlet no conto “A cartomante” (1896); ou as citações de Otelo em *Dom Casmurro* (1900)²². Nesta mesma direção, o livro *A Biblioteca de Machado de Assis* (2001) traz uma lista de livros de diferentes nacionalidades que constam como pertencentes ao acervo do escritor. O primeiro levantamento realizado por Jean-Michel Massa em 1961 separa estas

²¹ Durante a pesquisa foram consultados os seguintes estudos biográficos: *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico* (1988) de Lúcia Miguel Pereira e *A juventude de Machado de Assis* (2009) de Jean-Michel Massa.

²² A pesquisadora Helen Caldwell foi uma pioneira dos estudos sobre Machado de Assis no exterior, lançando *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960). O estudo elabora diversas relações entre Machado de Assis e a obra de William Shakespeare, trazendo um novo olhar sobre as interpretações desmedidas que o protagonista Bentinho faz ao assistir à peça Otelo. A pesquisa muda a concepção anterior que havia em torno da obra, apontando para novas leituras sobre o romance.

categorias dentro de domínios organizados por idiomas. Na classificação “Domaine Espagnol” foi possível encontrar algumas obras de língua espanhola que Machado teria lido. Entre os títulos pode-se destacar *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* e *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes e alguns livros de Guillermo Matta e Moratin.

Sílvia Azevedo (2009), em seu artigo “Machado de Assis sob o prisma da intertextualidade”, também parte das relações que o escritor travou junto das produções literárias europeias, entretanto, adiciona o fato de que essas referências tão frequentemente encontradas não se dão somente no âmbito da citação, mas ainda nas formas de paródias, críticas e rearticulações entre os textos.

Desse modo, percebe-se que, conforme o autor refina seu processo de escrita, os diálogos com outros textos tendem também a se multiplicar para se tornarem mais densos e complexos. Tal abrangência é refletida não apenas nas referências a outras obras, mas também nas temáticas e nos experimentalismos. É relevante apontar que Machado de Assis transporta seus leitores por meio de narrativas em que a ambiguidade e a ironia são peças fundamentais, gerando um número infinito de compreensões e perspectivas. O escritor joga constantemente com a opacidade das palavras, com a dissimulação dos caracteres, compondo tramas singulares em que não raramente há a figura de um narrador ousado e provocativo. Veremos adiante de que modo Machado arquitetou os pressupostos de sua concepção estética, tentando mostrar como ele dialoga e faz conviver pontos tão díspares como o trágico e o cômico, o épico e o prosaico, o local e o universal.

Ainda na juventude Machado inicia a sua produção dentro do gênero poético, publicando no jornal *A marmota* em 1854, quando estreia com versos em homenagem ao padre-mestre Silveira Sarmiento²³. Paulatinamente, o autor começa a frequentar os meios intelectuais do Rio de Janeiro, aproximando-se de Paula Brito, Joaquim Manuel de Macedo, Salvador de Mendonça, Quintino Bocaiuva, Casimiro de Abreu, Manuel Antonio de Almeida e do poeta Faustino Xavier de Novaes²⁴. Durante a década de 1850 o escritor consegue realizar algumas incursões literárias, ajudado por Paula Brito lança novos poemas e também neste período atua como tipógrafo.

²³ Lúcia Miguel Pereira (1988) aponta a forte presença do padre Silveira Sarmiento como uma espécie de tutor de Machado durante a adolescência, responsável por fornecer algumas leituras e apresentar o jovem escritor para pessoas influentes.

²⁴ Faustino Xavier de Novaes foi um poeta português amigo de Machado e que viveu no Rio de Janeiro. Por conta de complicações de saúde sua irmã Carolina de Novaes, nascida na cidade do Porto em Portugal, muda-se para o Brasil onde conhece Machado de Assis. Tempos depois os dois se casam e moram juntos por décadas até a morte de Carolina.

Guidin (2008) aponta as primeiras colaborações no jornal bissemanal *Marmota Fluminense*, até 1861, em *O Paraíba*, até 1859, e no *Correio Mercantil*, até 1864. O escritor também produz críticas de teatro para a revista *O espelho* e um libreto composto para a ópera *Pipelet* representada no teatro São Pedro em 1859. Percebe-se que Machado gradualmente direciona sua carreira literária para as crônicas, contos e romances, que passam a ocupar uma parcela maior de sua obra em detrimento da poesia²⁵.

O teatro também ocupou os trabalhos do escritor, sendo que Machado realizou nos primeiros tempos amplas atuações como crítico, censor, tradutor e dramaturgo. João Roberto Faria (2004) no artigo “Machado de Assis, leitor e crítico de teatro” enfatiza o período anterior ao ano de 1870, quando o autor de fato não havia sido consagrado como contista e romancista, atuando em diversos trabalhos que vão desde censor e analista de peças até a tradução e adaptação. Jean-Michel Massa (2008) também ressalta o contato que Machado realizou com o gênero teatral neste período, as traduções de peças advindas do teatro francês podem ser compreendidas como práticas textuais importantes em sua formação como escritor.

A pesquisadora Lucia Granja (2000), em seu livro *Machado de Assis, escritor em formação*, aborda as crônicas de Machado como parte fundamental da constituição de seu desenvolvimento literário, formando as bases para a sua própria concepção estética. Percebemos assim que o processo cotidiano de escrita e observação sobre os mais variados temas e fatos surge como que diluído posteriormente em sua ficção, sendo esta tributária da longa atuação que o autor manteve entre 1862 até 1897 em periódicos como: *O Diário do Rio de Janeiro* (1861-1862), *O Futuro* (1862-1863), *Semana Ilustrada* (1867-1876), *O Cruzeiro* (1878), *Gazeta de Notícias* (1883-1897), entre outros²⁶.

No artigo “As crônicas de Machado de Assis na Ilustração Brasileira”, Sílvia Azevedo (2008) destaca um ponto importante sobre a trajetória de Machado no universo literário nacional: o convite de Henrique Fleiuss para integrar a *Ilustração Brasileira* (1876-1878). A pesquisadora aponta que neste período o escritor tornava-se paulatinamente reconhecido através das constantes publicações que vinha realizando, sendo que a partir desta atuação passava efetivamente a ganhar maior autonomia em suas crônicas:

²⁵ As reuniões de poemas que Machado de Assis organizou em livro são cronologicamente: *Crisálidas* (1864); *Falenas* (1870); *Americanas* (1875) e *Poesias completas* (1901). Mário de Andrade (2019, p. 301) aponta traços do Romantismo em algumas poesias machadianas, destacando sobretudo os poemas presentes no livro *Americanas*. Obra sobre a qual destaca pontos positivos ao tecer elogios sobre o poema “Última jornada”.

²⁶ Para maiores informações sobre as crônicas, é possível consultar o livro: *Machado de Assis, ensaios da crítica contemporânea* (2008), nas páginas 309 e 310 encontra-se uma organização cronológica das coleções de crônicas do autor. A “Tabela das séries de crônicas publicadas por Machado de Assis” está separada por “Título da série”, “Nome do periódico”, “Período da publicação”, “Pseudônimo” e “Edição”.

Portanto, embora não estivesse estreando como cronista, é na *Ilustração Brasileira* que, pela primeira vez, Machado de Assis tem exclusividade na assinatura de uma seção de crônica e o privilégio da colaboração especializada, visto que na revista *Fleius* o escritor praticará a crítica literária – área de atuação das mais expressivas até então em sua trajetória pelos periódicos – apenas para comentar, em texto assinado pelas iniciais “M.A”, publicado em 15 de agosto de 1876, o livro de poemas, *Estrelas errantes*, de Francisco Quirino dos Santos (1841-1886). (AZEVEDO, 2008, p. 283).

Ainda sobre o campo das crônicas é possível destacar o livro *Badaladas – Dr. Semana, Crônicas de Machado de Assis*, de Sílvia Maria Azevedo (2019). A obra, organizada em dois volumes, traz uma pesquisa inédita sobre as colaborações de Machado de Assis para o jornal *Semana Ilustrada* entre os anos de 1869 e 1876, quando ele assinava os textos sob o pseudônimo de Dr. Semana. Para avaliar os traços autorais de Machado, a pesquisadora mobilizou um amplo número de escritos com a finalidade de comparar os textos e as datas. Houve ainda a leitura e a releitura das crônicas em que se percebeu uma retomada de temas, citações e formas estilísticas convergentes. Com o apoio da gama textual do autor envolvendo contos, poemas, crônicas e romances, tornou-se possível cruzar as informações e ressaltar quais crônicas teriam sido de fato compostas pelo escritor²⁷.

A crítica chega a propor uma distinção que considera o ano de 1880 como emblemático para a virada machadiana, década em que houve um amadurecimento notável de seus escritos. De fato, há uma mudança entre as “duas fases” dos romances machadianos²⁸, percebe-se uma transformação que conseqüentemente deflagra as questões humanas mais profundas dentro de uma visão social contundente. O romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) é classificado como a obra que inaugura a segunda fase do escritor. Roberto Schwarz (2012) no livro *Um mestre na periferia do capitalismo* aponta que, diferentemente do que realizara antes, Machado passa a deslocar a figura do narrador para a ótica das elites, estampando todos os seus cacoetes e autoritarismos; esta hábil rearticulação permite escancarar os abusos e caprichos das classes dominantes no país:

²⁷ No dia 16 de outubro de 2019 ocorreu a “Jornada Machado de Assis: um contemporâneo aos 180 anos”, promovido pela Unesp de Assis. Durante o evento a pesquisadora Sílvia Maria Azevedo apresentou os métodos utilizados para identificar a autoria das crônicas de Machado de Assis. Também participaram do encontro os pesquisadores Jean Pierre Chauvin (ECA/USP), Lúcia Granja (UNESP - São José do Rio Preto) e Maria Rosa Duarte de Oliveira (PUC-SP).

²⁸ São considerados da primeira fase de Machado de Assis os romances: *Ressurreição* (1872), *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878). A crítica considera a segunda fase de Machado de Assis a partir dos romances *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esaú e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908).

Se estivermos certos, este quadro permite apreciar a genialidade da viravolta operada nas *Memórias*. Já não se trata de buscar um freio – irreal – à irresponsabilidade dos ricos, mas de salientá-la, de emprestar latitude total a seu movimento, incontrastado e nem por isso aceitável. O tipo social do proprietário, antes tratado como assunto entre outros e como origem de ultrajes variados, passava agora à posição (fidedigna?) de narrador. (SCHWARZ, 2012, p. 226-227).

Observando as recepções críticas de Machado em diferentes tempos, pode-se perceber a multiplicidade estética do autor, que soube trafegar pelos diferentes meandros literários, fundamentando uma identidade própria. Cristina Porini (2013), ao analisar o estilo textual machadiano, retoma a resenha de 1892 escrita por José Veríssimo sobre o romance *Quincas Borba*, quando o crítico enfatizou que a narrativa do escritor não estava atrelada aos “ismos”, não sendo, portanto, categoria única do Romantismo, Realismo ou Naturalismo. Nesta mesma direção, o escritor Fábio Lucas aponta: “Artista original e não conformista, embora consciente das escolas literárias, Machado de Assis não seguiu nenhuma às cegas” (LUCAS, 2009, p. 62). Nota-se, assim, que o autor, enquanto arquitetava o pensamento de sua obra, estava também em constante diálogo com as correntes da época, no entanto este intercâmbio se dava de maneira constantemente crítica.

Alfredo Bosi (2007) por sua vez também refuta as classificações que tenderiam a inserir Machado dentro de uma linha evolutiva na qual ele seria visto apenas como sucessor e em contraposição ao Romantismo simbolizado por José de Alencar (1829-1877). É possível aqui ressaltar a forma irônica com que o escritor tratou o tema da própria noção de “animalização”²⁹ ou “progresso científico” tão em voga nas obras do período e questionada em contos como “O Alienista” (1881), “Verba testamentária” (1882), “A causa secreta” (1885) ou no Humanitismo tematizado pelo romance *Quincas Borba* (1891). Desse modo, pode-se apontar a obra de Machado dentro de uma construção múltipla, enfatizando que o escritor de fato não adere às correntes de pensamento como positivismo ou evolucionismo, tão em voga na época, destacando a ampla perspectiva de um olhar machadiano sempre questionador e ambivalente.

Durante a análise dos romances e contos machadianos, percebe-se também a relevância da temática musical em um número considerável de narrativas. Nesta direção, o livro

²⁹ No texto “De Cortiço a Cortiço”, Antonio Candido (1993) constrói uma análise sobre o naturalismo marcante de Aluísio Azevedo (1857-1913) e suas referências próximas de escritores como Émile Zola (1840-1902). Utilizando-se de exemplos sobre os pressupostos descritivos da realidade perseguida pelo naturalismo, Candido (1993, p. 145) mostra alguns exageros construídos pelo narrador do romance *O Cortiço* (1890): “Essa animalização efetuada sistematicamente pelo narrador acarreta o uso de verbos que eram brutais para as normas do tempo –, como no caso da mocinha Florinda, em relação à qual ‘estavam todos por saber quem a tinha emprenhado’”.

Machado de Assis e a magia da música, de Carlos Wehrs (1997), traz um levantamento que contém centenas de trechos em que a música recebe destaque, seja na citação dos nomes de compositores, na descrição de instrumentos ou nas alusões sobre óperas e concertos. O livro está dividido em cinco partes principais: a primeira trata do envolvimento pessoal do escritor com a música; a segunda traz uma coletânea de passagens musicais nos romances e contos; a terceira aborda os poemas de Machado que foram musicados; a quarta discute a paixão do autor pela arte; e a quinta traz uma cronologia paralela entre a vida do escritor e os acontecimentos artísticos no Brasil, tais como a fundação de escolas de música e casas de espetáculo. No capítulo “Machado de Assis, melônamo: uma retrospectiva”, há um interessante levantamento que aponta para uma linha crescente de menções musicais em seus romances. Pode-se observar, por exemplo, o curioso avanço de cinco menções musicais em *Iaiá Garcia* (1878) para nove em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880). O crítico ressalta a persistência desta progressão nos romances seguintes, aumentando de dezesseis menções musicais em *Quincas Borba* (1891) para dezoito em *Dom Casmurro* (1900) e *Esaú e Jacó* (1904), até atingir vinte e três menções musicais no último romance *Memorial de Aires* (1908).

É importante frisar que tanto nos romances, como nas crônicas e em diversos outros gêneros que Machado escreveu, a crítica social surge como perspectiva fundamental, mesmo quando apresentada em camadas internas do texto. Conforme veremos, o tema da escravidão, por exemplo, também estará presente nos contos do *corpus* aqui analisado, tendo uma relevante conexão dentro das narrativas. As abordagens do autor sobre as ocorrências violentas e autoritárias presentes na sociedade brasileira atravessam o tempo e ecoam ainda nos dias atuais³⁰.

³⁰ Em 2018 o Sesc Pompeia promoveu um ciclo de discussões chamado “Pensamento negro brasileiro”. Os encontros ocorreram entre os dias 22 de setembro e 3 de novembro de 2018 (um total de 7 palestras e debates aos sábados). As apresentações tiveram como tema central o trabalho de importantes pensadores brasileiros como Luiz Gama (1830-1882), Maria Firmina dos Reis (1822-1917), Virginia Bicudo (1910-2003), Neusa Sousa Santos (1948-2008), Abdias Nascimento (1924-2011), Lélia Gonzalez (1935-1994), Milton Santos (1926-2001), entre outros. No dia 26/10/2018 houve o debate intitulado “Machado de Assis e Lima Barreto – Literatura e nação”, com a participação dos professores Luiz Silva (UNICAMP) e Eduardo Assis Duarte (UFMG). Mais informações no site: https://www.sescsp.org.br/programacao/165086_PENSAMENTO+NEGRO+BRASILEIRO. Acesso em: 26 out. 2018.

1.6 O olhar irônico nos contos machadianos

Nas narrativas breves pode-se observar a variedade temática e, sobretudo, os experimentalismos constantemente trabalhados por Machado de Assis. Parte deste esquema narrativo foi também construído em seus romances mais emblemáticos, quando surge uma fórmula perspicaz de condensar temas e ações para arrematar o leitor de maneira efetiva. Tais construções podem ser observadas, por exemplo, no “Delírio de Brás Cubas”³¹ ou nos capítulos que abrem o romance *Esaú e Jacó*, quando a trama lança uma série de ocorrências e personagens para rapidamente culminar em um tema pontual e surpreendente, como em geral ocorre na articulação dos contos.

A produção machadiana abrange mais de duas centenas de contos publicados entre os anos de 1857 a 1908. Além da reiterada ironia, o olhar machadiano tende paulatinamente a tornar-se mais complexo e contundente, tal como se buscasse o subterrâneo da existência. Dos contos simultâneos ao lançamento de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e aqueles escritos até 1908, percebe-se um evidente amadurecimento do autor, processo que deflagra sua reflexão aguda sobre a própria condição humana: “Não há neste Machado maduro um espelho do mundo dissociado do olhar pensativo como não há desenho de um quadro sem a projeção de alguma perspectiva” (BOSI, 2006, p. 9).

É relevante lembrar que Machado abarca em seus contos a profundidade de personagens e temas ao mesmo tempo que desenvolve uma trama singular e analítica, não deixando de produzir as marcas da dúvida e da ambiguidade que persistem após a leitura. Esta articulação, efetivamente praticada e reelaborada pelo escritor, promove a constante sensação de imprevisibilidade, conforme aponta Massuad Moisés:

A grandeza dos contos machadianos começa nessa incomum capacidade de ver o instante revelador das figuras em conflito no seu aspecto mais dramático ou trágico. Machado vai diretamente ao ponto, não raro driblando as expectativas do leitor: por mais que este ponha a funcionar a sua imaginação, não consegue antever o desfecho da história. Mesmo nos contos que fluem naturalmente, como se fossem crônicas inspiradas no cotidiano banal, o desenlace é uma surpresa para o leitor. (MOISÉS, 2001, p. 119).

Seguindo esta direção, é possível destacar também as análises presentes em *Formas Breves*, quando Ricardo Piglia (2004) traça relevantes pontos sobre a arte de contar histórias e sobre a produção de sentidos presente nas narrativas curtas. Piglia lembra inicialmente que o

³¹ “O delírio”, Capítulo VII de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881).

gênero conto traz um paralelo entre duas histórias, a técnica de um autor reside justamente em saber esconder esta segunda camada, que funciona de maneira elíptica para a narrativa visível. Desse modo, os efeitos de revelação e de surpresa ocorrem quando essa história, antes encoberta, irrompe na superfície do texto: “O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (PIGLIA, 2004, p. 94). O escritor argentino traz uma série de exemplos de tramas nas quais imagina as possíveis resoluções de cada autor para os desfechos hipotéticos, iluminando os modelos narrativos tecidos por Kafka, Poe, Hemingway ou Borges. Pode-se apontar ainda para as visões e redescobertas aproximadas pela literatura como experiências decorrentes da própria vida. As bases da arte narrativa trazem assim uma série de sensações e afetos condensados pela força existente no ato de transmitir histórias: “A arte de narrar é uma arte da duplicação; é a arte de pressentir o inesperado; de saber esperar o que vem, nítido, invisível, como a silhueta de uma borboleta contra a tela vazia” (PIGLIA, 2004, p. 114).

Sobre o contexto de produção dos contos machadianos é possível ainda destacar que o escritor vive um período em que a imprensa é parte efetiva das publicações, o formato do folhetim encontra-se inserido no cotidiano da burguesia. Este fato por vezes trazia primeiramente a versão seriada de um livro, que só após alguns meses seria então compilada e publicada de forma integral. Como exemplo, temos em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* um romance dividido em 160 capítulos com tamanhos variáveis e que apenas um ano depois foram reunidos em livro. Nádia Battela Gotlib (1985), no livro *Teoria do Conto*, traz importantes análises sobre as possíveis origens deste gênero, trabalhando aspectos relevantes de seu surgimento no capítulo “História das estórias”. A autora confirma a consolidação da imprensa relacionada ao aumento das publicações destas narrativas: “É no século XIX que o conto aflora, estimulado pelo apego à cultura medieval, pela pesquisa popular e do folclórico, pela acentuada expansão da imprensa, que permite a publicação dos contos” (GOTLIB, 1985, p. 7).

Herman Lima (1967), em seu livro *Variações sobre o conto*, relata sobre a formação deste gênero na literatura ocidental, lembrando a importância crucial de escritores como Edgar Allan Poe (1809-1849) e Anton Pavlovitch Tchekhov (1860-1904). O autor enfatiza que no Brasil a disseminação está ligada ao período romântico, tendo na figura de Álvares de Azevedo (1831-1852) um dos principais precursores não apenas do conto, mas também do gênero fantástico no país: “A primeira manifestação literária, enquadrada nos moldes do conto já em plena voga na Europa, especialmente o conto fantástico, deve-se, porém, a Álvares de Azevedo, com *Noite na taverna*, de perene interesse [*sic*], pelo conteúdo poético e pelo ímpeto da

imaginação do desventurado autor, muito embora diretamente influenciado por Hoffmann e Byron, de tanto culto entre os românticos brasileiros” (LIMA, 1967, p. 93).

Sobre as primeiras manifestações do conto em terras brasileiras é possível também ressaltar a tese de doutorado intitulada “A trajetória de Machado de Assis: do jornal da família aos contos e histórias em livro” de Sílvia Maria Azevedo (1990). No capítulo “Da voga do conto” observa-se um amplo destaque sobre os meandros que o gênero percorreu para se estabelecer no país. A pesquisadora afirma que, de fato, não houve grande dificuldade para a introdução deste formato no Brasil, frisando o relevante papel divulgador de jornais como “O Chronista”, “Diário do Rio”, “Jornal do Comércio”, entre tantos outros que publicavam novelas e contos de diferentes partes do mundo e, conseqüentemente, aumentavam a circulação do gênero no país. Este período de ampliação se deu entre os anos de 1830 e 1840, havendo nas décadas posteriores o crescimento e uma supremacia do romance, com as publicações de Manuel Antonio de Almeida, Joaquim Manuel de Macedo e José de Alencar. Azevedo (1990) aponta que, no entanto, é importante salientar que apesar desta predominância dos romances, o conto nunca foi totalmente abandonado e muito menos deixou de ser praticado durante o período.

As acepções modernas sobre as formas e a produção de efeitos da narrativa curta são analisadas em diversos estudos de Edgar Allan Poe (1809-1849). Em seus textos analíticos como “Review of Hawthorne’s Twice-Told Tales”, publicado em 1842, o autor lança tipos de extensão e conceitos para uma possível definição do conto. Neste ensaio, Edgar Allan Poe, ao descrever o estilo composicional do escritor Mr. Hawthorne, acaba também por lançar importantes reflexões sobre o gênero. Por exemplo, o destaque dado para a leitura em uma única “assentada”, ou seja, um tipo de texto com tamanho ideal para durar entre trinta minutos ou duas horas, ressaltando que a extensão deve ser sempre pensada e evitada ao máximo. O autor frisa que o conto é um texto capaz de produzir efeito superior ao poema, sendo que o momento de uma leitura sem interrupções é crucial para a produção de efeitos sobre o leitor. É aludida a importância de que os escritores se arrisquem e pratiquem diferentes temas e criações dentro deste gênero³².

³² No texto intitulado “The Poetic Principle” (1850), Poe também lança importantes questões em torno da durabilidade e do efeito durante a leitura. Além de lançar alguns exemplos vistos em poemas ingleses e americanos, o escritor faz uma análise dos sentidos psíquicos e impressões presentes em um poema e enfatiza que esta forma quando extensa pode ser entendida como uma contradição. Tanto “Review of Hawthorne’s Twice-Told Tales” quanto “The Poetic Principle” podem ser disponibilizados em inglês pelo site: <https://www.eapoe.org/works/criticism>. Acesso em: 08 set. 2019.

Vale salientar que este foi um ponto também percebido por Machado de Assis, quando em 1873, no ensaio “Instinto de Nacionalidade”, apontou o conto como: “[...] gênero difícil, a despeito de sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor” (ASSIS, 2011, p. 20). Sobre a potência dos contos, Edgar Allan Poe também irá ressaltar que o escritor deve sempre estar atento sobre os sentidos que a trama produzirá, tendo extremo domínio de suas técnicas narrativas. Em diferentes tempos os críticos tentaram delimitar o tamanho ou a qualidade da história, chegando efetivamente na sua proporção e intenção impactante, sempre mirando uma rápida e precisa “produção de significados”.

Neste ponto, o texto “Alguns aspectos do conto” de Julio Cortázar (2013) se mostra uma das mais profícuas análises sobre o gênero, o autor desenvolve paralelos que ajudam a definir este nível de “efeitos sobre o leitor”. O crítico propõe uma interessante analogia do romance com o cinema e do conto em relação à fotografia. No cinema a captação da realidade é ampla e se dá em desmembramentos parciais, ao passo que a fotografia tende a limitar, ampliar e cristalizar uma cena, tal como faz a narrativa breve. Além disso, o conto tem o poder de condensar os fatos, ampliar o foco e arrematar o leitor em um curto espaço de tempo. Sobre essa velocidade de significação, Cortázar lança outro paralelo, mostrando que na medida em que o conto vence por *knock-out*, o romance ganha aos poucos e por pontos: “O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário” (CORTÁZAR, 2013, p. 152).

Machado de Assis atuou tanto no gênero do romance quanto no conto, em ambos torna-se notável o gradual esforço e aprofundamento do escritor. No gênero das narrativas curtas, Machado inicia a sua produção em 1858 com a história “Três tesouros perdidos”, curiosamente o mote temático nesta estreia é o triângulo amoroso, visto de modo recorrente em suas produções posteriores. Gledson (2006) aponta que a virada machadiana no gênero pode ser sinalizada pela compilação de *Papéis avulsos* (1882), terceira reunião de histórias organizadas pelo autor e, segundo o crítico, a primeira a inaugurar sua fase madura, em equivalência com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. No entanto, embora esta mudança machadiana em fins de 1870 pareça repentina, torna-se importante frisar que o escritor buscou por meio de diferentes leituras os caminhos para um aprimoramento que se deu de maneira contínua. Nesta direção, Sílvia Azevedo (1990) ressalta uma imagem do Machado contista que demonstra o percurso do escritor ao longo dos anos de formação: “No período de 1864-1873, Machado está aprendendo a ser um grande contista. Para isso, precisou trabalhar muito, escrever

muito e, aos poucos, descobrir caminhos do conto. Só desta forma é possível dimensionar um Machado mais humano, mais real, alguém que, enquanto escritor, soube usar as armas de que dispunha: o trabalho intenso e as leituras variadas” (AZEVEDO, 1990, p. 32).

De fato, a partir de 1880 percebe-se que a ironia, o humor e a dissimulação transformam-se em elementos essenciais para os escritos machadianos. Enylton José de Sá Rego, no livro *O calundu e a pancéia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica* (1989), realiza um estudo em que aponta como a ironia dos escritos machadianos decorre na verdade de uma longa tradição. Através de uma gama de citações que Machado deixou em crônicas, contos e romances, com referências diretas e indiretas a Luciano de Samósata, Sêneca, Laurence Sterne e Erasmo de Roterdão, Rego (1989) traça uma linha desde o humor sério-cômico grego, conhecido como *apokolocintose*, até sua redescoberta no período do Renascimento por Erasmo, seu resgate no século XVIII, até desembocar no século XIX. Rego (1989) destaca a forma como Machado recria seus textos em constante diálogo com autores de diferentes períodos, construindo seu estilo através de citações que, por vezes, funcionam como menção explícita, paródia ou mesmo subversão direta, sendo essa intertextualidade uma das premissas principais seguidas pela tradição luciânica, também conhecida como sátira menipeia.

Um ponto relevante sobre o gênero conto diz respeito ao contexto de suas publicações nos jornais, pois, ao elaborar as coletâneas, havia uma intenção por parte do escritor, na medida em que selecionava algumas histórias em detrimento de outras. É importante notar também os comentários que Machado deixa registrado nas “advertências ao leitor” destas reuniões, fato que pode apontar pistas indispensáveis sobre o título da compilação, a recepção anterior dos contos nos periódicos, o critério de seleção, a ordem sugerida e, sobretudo, a própria visão do autor sobre o gênero. Por exemplo, no prefácio de *Várias histórias*, o escritor faz menções ao estilo literário e ao tamanho da coletânea, citando Prosper Mérimée (1803-1870) e Edgar Allan Poe³³ como importantes referências dentro das narrativas breves: “Não são feitos daquela matéria, nem daquele estilo que dão aos de Merimée o caráter de obras-primas, e colocam os de Poe entre os primeiros escritos da América. O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre qualidade nos contos [...]” (ASSIS, 2006, p. 11).

³³ No livro *A Biblioteca de Machado de Assis* (2001) foi possível encontrar obras de Poe e Mérimée adquiridas pelo escritor. No levantamento realizado por Jean-Michel Massa são citados nove livros de Mérimée em francês (numerados entre 596-604) presentes na biblioteca de Machado. Nesta pesquisa constam também três livros de Poe em inglês (numerados entre 413-415) sob o título *The Works of Edgard Allan Poe* e divididos em Vol.I. *Memoirs Tales*, Vol.II. *Tales continued* e Vol.III. *Pen Poems and Essays*.

Dentro das narrativas delimitadas para o *corpus* deste estudo, a música é o objeto central, sendo que o processo inventivo imaginado pelos protagonistas acaba por inserir diferentes pontos de vista sobre o mito da originalidade, a obsessão pela perfeição, a composição da obra artística e a figura do artista. Tania Carvalhal (1991) chama a atenção para estas relações dentro dos contos e em personagens arquitetados pelo escritor:

É necessário salientar, desde logo, que a música não tem, na obra de Machado de Assis, uma função decorativa ou que ela esteja ali somente para criar atmosfera. É certo também que a grande maioria dos textos machadianos refere-se à música, pois há quase sempre personagens que cantam ou tocam um instrumento – piano ou violino – ou cantam uma ária de ópera ou simples melodias de rua. Valsas, polcas, pregões e quadrilhas povoam os textos de Machado a ponto de podermos dizer que o autor, ao escrever, usava um ouvido musical e mesmo, tal como o Conselheiro Aires, de seu último romance, tivesse uma certa frustração em não saber cantar ou executar. (CARVALHAL, 1991, p. 17).

Machado tematizou as formas artísticas em contos nos quais não raramente encontramos protagonistas que ressaltam a figura de dramaturgos, pintores, poetas, escritores, atores, dançarinos ou músicos³⁴. Pode-se apontar contos como “A Chinela Turca” (1875), que aborda a composição de um drama teatral, ou “Aurora sem dia” (1870), em que o personagem Luís Tinoco sente dentro de si uma chama inspiradora e enormes convicções, acreditando que será um grande poeta. Outro exemplo é “Terpsícore” (1886), em que um casal endividado percebe na dança o verdadeiro encontro com a realização e a satisfação, não por acaso o nome inserido no conto é uma alusão que remete à musa grega da dança. Muitas obras do autor, ao longo do século XX, foram adaptadas para o cinema e o teatro, solidificando ainda mais o diálogo dos escritos machadianos com diferentes linguagens artísticas³⁵. Outro conto que não poderia deixar de ser brevemente citado é “Habilidoso” (1885), nele Machado aborda o tema da pintura, do desenho e das artes plásticas. Um narrador em terceira pessoa nos convida

³⁴ Rodrigo de Avelar Breunig (2006), em sua dissertação de mestrado “Vosmecê assim fica cego: o personagem-leitor nos contos de Machado de Assis”, orientada por Luís Augusto Fischer, expõe um interessante levantamento sobre a recorrência de determinadas palavras e expressões nos contos machadianos. Breunig (2006, p. 14) aponta, por exemplo, a palavra “livro”, que surge 409 vezes nas narrativas, seguida da palavra “teatro(s)” 246 vezes; “piano” 125 vezes; e “música” 104 vezes. O verbo “amar” em diferentes conjugações é o mais frequente, aparecendo 1.109 vezes nos contos.

³⁵ Nos dias 18 e 19 de maio de 2019, a Biblioteca Municipal Viriato Correa, dentro da programação da Virada Cultural em São Paulo, promoveu o evento intitulado “A Fantástica Jornada de Machado de Assis”. Neste encontro ocorreram a leitura interpretativa do conto “A chinela turca” pela escritora Cláudia Pucci Abrahão e uma conversa com os professores Donny Correia, Fernando Martins Lara e Jean Pierre Chauvin. Os debates discorreram também sobre as adaptações cinematográficas de Machado, e foram exibidos na íntegra os filmes *Azylo muito louco* (1970), de Nelson Pereira dos Santos, *A causa secreta* (1994), de Sérgio Bianchi, e *Quincas Borba* (1987), de Roberto Santos.

inicialmente a adentrar por um beco onde nos deparamos com uma loja de trastes velhos e nela o personagem João Maria trabalha nas horas vagas com a arte pictórica. Sem muitas pretensões, o artista parece confiar puramente em seus talentos e habilidades, nunca tendo de fato desenvolvido outras técnicas ou maiores profundidades.

Nas narrativas anteriores ao ano de 1878 dificilmente há alguma que coloque a criação musical e a figura do artista como problemática central. No conto “A pianista” (1866), apesar do nome sugestivo, a composição musical não ocupa papel imprescindível. Machado lança o mote do amor proibido no estilo shakespeariano e um forte tom dramático próximo de José de Alencar. Malvina é uma pobre professora de piano que ao lecionar na casa do rico Tibério Valença passa a ter contato com seus filhos Elisa e Tomás, este último se apaixona pela preceptora. Ambos passam a viver um amor inviável do ponto de vista financeiro e Tibério manda o filho para longe com a intenção de separar o casal definitivamente, ressalta-se que até o fim da trama não há novas citações sobre música. Tibério, por conta de uma grave enfermidade, torna-se mais afável e acaba por aceitar o casamento entre o filho Tomás e a pianista Malvina. Percebe-se, assim, que o tema da música como elemento propulsor dos meandros da trama ocorre a partir do conto “O machete” (1878).

Ressalta-se, ainda, que atualmente há um aumento nas pesquisas que selecionam o conto via uma determinada linha temática, estudando o seu contexto ou a relação com autores de outras nacionalidades. Neste sentido, um exemplo de estudo comparativo entre escritor brasileiro e espanhol pode ser observado na dissertação de mestrado de Mariana Barone, intitulada “Cervantes, Machado de Assis e as relações humanas: uma leitura comparada de *El Curioso Impertinente* e *A Cartomante*” (2000), sob orientação de Maria Augusta da Costa Vieira, que propõe a relação das narrativas curtas de ambos os autores pelo ponto de vista temático. A análise estabelece relações comparativas entre Machado e Cervantes, que, apesar de distantes no tempo e no espaço, são aproximados pela convergência do tema das relações humanas. Barone (2000) também faz um estudo das personagens femininas trabalhadas no conto machadiano e das referências italianas presentes na literatura de Miguel de Cervantes.

Em uma delimitação específica da música dentro dos contos machadianos, podemos destacar a tese de doutorado intitulada “Machado de Assis em contos: uma constelação de partituras” (2006), de Auristela Crisanto da Cunha. A pesquisadora compõe um recorte musical em torno da escrita machadiana numa releitura em torno de seis narrativas, as quatro específicas sobre música, junto dos contos “Terpsícore” (1886) e “Marcha Fúnebre” (1906). Cunha (2006) realiza um estudo sobre a musicalidade existente na construção das personagens, da forma e do enredo, ressaltando as convergências entre a escrita e os processos musicais, tal como

observado pelo prisma dos estudos da melopoética. Pode-se apontar ainda que o *corpus* se expande para a dinâmica de outras artes no escopo das narrativas machadianas, abrindo assim uma análise que irá contemplar não somente a música, mas também diferentes artes performáticas, como a dança, a poesia e o teatro dentro das obras do autor.

Ao atentar para a relação de diferentes formas artísticas e experimentar a análise de tipos sociais tão singulares e variados, Machado de Assis inseriu paradigmas modernos imprescindíveis para a literatura brasileira, além de construir uma ampla galeria de personagens emblemáticos que entraram para a história do conto nacional. A análise social e o humor machadiano também apontam para o cômico e o trágico simultaneamente, simbolizando, em um plano mais aberto, a ambiguidade do próprio Brasil, que, durante o século XIX, tentou conciliar a modernidade importada do primeiro mundo com a violência diária da escravidão, contradições inconciliáveis que o autor, por meio de seu olhar irônico, soube escrever com a pena da galhofa e a tinta de melancolia. De fato, não haveria outro modo mais assertivo para se contar a história do Brasil.

2. A MÚSICA E AS OBSESSÕES INVENTIVAS

*“Do salão em um ângulo escuro,
de sua dona talvez olvidada
silenciosa e coberta de pó
via-se a harpa.
Quanta nota dormia nas cordas,
como o pássaro dorme nas ramas,
esperando sentir a mão nítida
que sabe arrancá-la!”*

(Gustavo Adolfo Bécquer, *Rima VII*, tradução de Rivera, 2001, p. 92-93)³⁶

2.1 “EL MISERERE”: a obstinação pela obra perfeita

No livro *Nueve leyendas*, Gustavo Adolfo Bécquer (2009), M. Dolores Pedrós Escriche elabora uma edição com apontamentos críticos sobre algumas das principais narrativas becquerianas. Nesta seleção podem ser encontradas as histórias integrais acompanhadas de relevantes notas explicativas, estudos e observações técnicas. A autora destaca a data exata de publicação da *leyenda* “El Miserere”, no dia 17 de abril de 1862, no periódico *El Contemporáneo*, de Madri, menos de quatro meses após o lançamento de “Maese Pérez el organista” (1861) neste mesmo jornal.

A música será o cerne para todo o desenvolvimento da trama, posto que há nesta arte o elemento propulsor pelo qual Bécquer demonstra a transgressão e o sobrenatural por meio do inefável, tornando possível romper os limites entre a imaginação e a realidade, entre o espírito e a matéria. O elemento musical marca, para o escritor, uma linguagem que engloba certo valor transcendental da forma comunicativa, o que marca também a tendência dos românticos em apontar o recorrente descompasso entre a experiência e o alcance das palavras, buscando na expressão artística maneiras fundamentais de abarcar as vivências em sua plenitude: “Para Bécquer, a música é uma experiência mística tão extraordinária que não há palavras que possam expressá-la, e ainda possui uma capacidade de comunicação superior à da palavra porque evita os preconceitos que esta apresenta” (ESCRICHE, 2009, p. 94, livre tradução do autor)³⁷.

³⁶ Del salón en el ángulo oscuro, de su dueño tal vez olvidada, silenciosa y cubierta de polvo, véase el arpa. ¡Cuanta nota dormía en sus cuerdas, como el pájaro duerme en las ramas, esperando la mano de nieve que sabe arrancarla!

³⁷ Para Bécquer, la música es una experiencia mística tan extraordinaria que no hay palabras que puedan expresarla, y además posee una capacidad de comunicación superior a la palabra porque evita los prejuicios que ésta tiene.

Izquierdo (2008) chama a atenção para a estratégia de Bécquer e seus editores ao lançar “El Miserere” junto com as comemorações do “Jueve Santo” (Sexta-feira da Paixão), uma data imprescindível para a igreja católica e que, por sua vez, irá figurar como elemento temporal dentro do próprio enredo. Deste modo, é possível entrever a preocupação do escritor sobre a recepção da obra, na medida em que sua prosa era publicada em um periódico de viés tradicionalista³⁸. Note-se ainda que logo abaixo do título há a inscrição que classifica “El Miserere” como uma “Leyenda Religiosa”³⁹, caso que voltaria a ocorrer também em sua última lenda publicada no *El Contemporáneo* de Madri, em 24 de março de 1864, intitulada “La rosa de Pasión”.

Em ambas as análises críticas torna-se patente o amálgama entre a arte musical e a concepção sagrada, sendo que esta última surge como horizonte para as ações da trama. De fato, a temática musical utilizada por Bécquer, tanto em “El Miserere” quanto em “Maese Pérez el organista”, tende a compor um ambiente real e detalhadamente descrito em que o sobrenatural irrompe advindo de um plano espiritual divino. Assim, são inseridas as características apropriadas para o surgimento do fantástico, sendo este elemento potencializado pelo motivo artístico e ancorado em questões religiosas que, conforme veremos, estarão contrapostas ao plano terreno.

A estrutura da narrativa será formada por um prólogo, contendo a introdução do narrador que registra o motivo de seu relato, seguido pela divisão em três partes e pelo epílogo. Observa-se ainda que a localização geográfica não ocorre logo abaixo do título, tópico facilmente encontrado em diversas lendas becquerianas, como, por exemplo, “O Monte das Almas Penadas - Lenda Soriana” (1861) ou “O Bracelete de Ouro - Lenda Toledana” (1861). A despeito disso, sabe-se que o escritor situa a história nos entornos de Navarra, em uma antiga abadia fundada em 1140 e que teve San Raimundo de Fitero como primeiro mestre. A trama aborda o motivo da criação e da arte ideal ligado ao acontecimento sobrenatural. Há ainda a articulação entre as vozes narrativas que trazem o compilador no prólogo, o ancião que descreve o viajante em busca do Miserere, e o relato do pastor sobre a abadia da Idade Média:

É também o arrependimento de sua pregressa vida passada que faz um estranho músico peregrino buscar o *miserere* perfeito junto aos monges

³⁸ Benítez (1971 p. 40-41) descreve as atuações do escritor quando trabalhou no *El contemporáneo* de Madri e mostra algumas perspectivas do jornal.

³⁹ É relevante lembrar que dentre as mais diversas coletâneas consultadas no acervo da biblioteca do Instituto Cervantes, notou-se que nem todas as edições preservam esta inscrição, trazendo em alguns casos somente o título da *leyenda*. No entanto, os livros utilizados nesta análise, como a edição em espanhol de Pascual Izquierdo (2008) e a edição bilíngue de *Leyendas/Lendas* (2005) organizada por Antonio Esteves, trazem estas inscrições no formato integral.

mortos de um mosteiro em ruínas. Em *O Miserere*, da mesma forma que em *Mestre Pérez o organista*, a música vem para as páginas centrais da lenda. Também o bloco de narrativas que se encaixam, se repete. Um narrador contemporâneo, *alter ego* do próprio Bécquer, passeando pela abadia de Santa Maria la Real, de Fitero, na região castelhano-parlante de Navarra, próximo à fronteira com Aragão e Castela, descobre uns papéis velhos contendo partituras musicais. O ancião do lugar lhe conta a história do viajante alemão, que para conseguir o perdão de seus pecados decide compor um *miserere*. Neste ponto entra a narrativa medieval: próximo à abadia estão as ruínas de um mosteiro anterior, que na Idade Média teria sido destruído por um senhor feudal maldoso, que também matou todos os monges. E são exatamente esses monges, mortos sem estarem preparados, que voltam nas noites de Sexta-feira Santa cantando um *miserere*. (ESTEVES, 2005, p. 36).

Nesta síntese proposta por Esteves, é possível ressaltar o mote principal da lenda, ou seja, a obstinação do protagonista pela criação musical perfeita. Esta busca do artista não é fortuita, conforme vimos, ela decorre do arrependimento de uma vida pregressa e de um crime cometido. Desse modo, é possível evidenciar o fenômeno cristão que nos fios da trama tende a retomar não apenas a culpa que a personagem carrega, mas também a forma de expiação deste pecado e sua possibilidade de purificação ancorada na composição artística. Note-se ainda que este motivo irá gradativamente encaminhar o peregrino para a experiência junto ao sagrado, resultando no caráter sobrenatural da narrativa. O canto dos monges mortos quando finalmente ouvido e presenciado pelo músico irá produzir uma oposição entre dois *cronotopos*⁴⁰ distintos: o dos vivos e o dos mortos, responsável por produzir uma música inatingível.

Outro fator importante é a aproximação que Esteves propõe entre a paixão musical relatada pelo primeiro narrador e o gosto artístico do escritor pela música. Nessa direção, Izquierdo (2008) alude também às semelhanças entre o compilador e alguns traços do próprio Bécquer, salientando que o autor de fato esteve presente na abadia de Fitero e frequentou os entornos da região de Navarra travando contato com os religiosos e moradores das comunidades. O crítico destaca, ainda, que Bécquer muito provavelmente frequentou os acervos da abadia, tendo acesso a documentos, livros e partituras⁴¹. Além da localização

⁴⁰ José Luiz Fiorin (2011), ao analisar a teoria do *cronotopo* aponta para a junção que Bakhtin propõe para os conceitos de tempo (*cronos*) e espaço (*topos*). Esta classificação aplicada aos textos literários funciona como a representação de períodos distintos e pode ser utilizada nos contos fantásticos como o tempo-espaço do sobrenatural. Conforme veremos nas narrativas becquerianas, este ponto culminante em que emerge o sobrenatural acaba se mostrando como um *cronotopo* celestial e que, junto com a arte musical, irá tecer um tempo-espaço contraposto ao plano terreno.

⁴¹ Entre os dias 26/11/2018 e 05/12/2018 foi possível participar do curso “Princípios básicos de gestão de acervos musicais históricos”, oferecido pelo Centro de Formação e Pesquisa do SESC e ministrado pelo professor Paulo Castagna (Unesp-IA). Durante as aulas foi observado que a Espanha é um dos principais países do mundo no desenvolvimento de pesquisas sobre o restauro, disposição de arquivos, base de dados e organização de acervos. Além disso, foi possível entrar em contato com documentos e acessar partituras musicais. O curso contou ainda

geográfica, a narrativa se utiliza do motivo dos monges ressuscitados e retoma histórias centrais da tradição europeia. O escritor condensa o personagem do músico peregrino e o mito da perfeição artística, tal como a figura de compositores prodigiosos costuma remeter: “A inspiração para criar esta *lenda* chegou a Bécquer ao percorrer a abadia de Fitero, e teve um sucesso extraordinário ao conectá-la com a obra musical de Mozart” (ESCRICHE, 2009, p. 94, livre tradução do autor)⁴².

Em “El Miserere”, Bécquer recria antigos relatos que são depurados dentro da narrativa e que confluem não apenas para perspectivas do escritor acerca da arte musical, mas se ligam também com sua própria construção literária. Benítez (1971) destaca o diálogo que Bécquer recria a partir de um mote comum dentro do folclore europeu. Esta tradição tende a inserir na trama a importância dos monges mortos que ressurgem em uma data específica para entoar cantos litúrgicos. O crítico lembra ainda que nas lendas becquerianas os espíritos que retornam são vítimas de mortes violentas, ponto comum no folclore francês, existindo por outro lado fortes semelhanças com a poesia de Heine:

Na configuração deste motivo existem claras reminiscências literárias. Heine publicou em *Romancero* um relato chamado “*Les fiancées de Dieu*”. À meia-noite se iluminam as janelas do convento das Ursulinas. As monjas mortas, com seus capuzes e mantos longos, com velas nas mãos que iluminam seus rostos, vão pelos corredores da igreja. As monjas confessam seus pecados entoando precisamente o *Miserere*, enquanto o espectro de um sacristão as acompanha no órgão. (BENÍTEZ, 1971, p. 152, livre tradução do autor)⁴³.

Com efeito, o crítico destaca ainda que o peregrino alemão traz referências à famosa lenda em que Mozart memoriza por completo um Miserere e depois o transcreve. Outra figura conhecida pelo virtuosismo demoníaco foi o músico italiano Niccolò Paganini (1782-1840), violinista comumente associado à obsessão e à loucura. Desse modo, percebe-se que ao recriar esta narrativa com enfoque musical, Bécquer estabelece seus diálogos baseado em histórias oriundas do folclore europeu e recorre também às fontes de biografias musicais. Conforme veremos, este último ponto torna-se ainda mais claro no artigo “El maestro Hérold”, quando

com amplo e valioso suporte bibliográfico que pode ser consultado pelo site: <https://paulocastagna.com/>. Acesso em: 30 nov. 2018.

⁴² La inspiración para crear esta *leyenda* le llegó a Bécquer al recorrer la abadía de Fitero, y tuvo un acierto extraordinario al conectarla con la obra musical de Mozart.

⁴³ En la configuración del motivo existen claras reminiscencias literarias. Heine publicó en *Romancero* un relato llamado “*Les fiancées de Dieu*”. A medianoche se iluminan las ventanas del convento de las Ursulinas. Las monjas muertas, con sus capuchones y largos mantos, con círios en las manos que iluminan sus rostos, van por los corredores de la iglesia. Las monjas confiesan sus pecados entonando precisamente el *Miserere*, mientras el espectro de un sacristán las acompaña en el órgano.

Bécquer propõe a tensão entre realidade e ficção partindo da vida e obra do músico francês para reinventar um momento de inspiração e composição.

Um relevante ponto de contato entre a linguagem verbal e a linguagem sonora ocorre na sucessão de segmentos temporais. Percebe-se, assim, que tanto a estética musical quanto a narrativa necessitam do fator tempo para se desenvolver⁴⁴. Ao ouvir uma história oral captamos os sentidos por meio da audição, assim como quando ouvimos um concerto ou uma canção. Desse modo, é relevante notar a figura do compilador que “ouve” as lendas do povo, uma vez que ele vai tentar repassá-las aproximando-se ao máximo de termos coloquiais e afetivos. Ao abordar a temática artística, o narrador becqueriano constrói também efeitos sinestésicos que aguçam a percepção de cores e sons, propondo ainda um caráter intimista que visa envolver o leitor nos meandros da trama. Em “El Miserere”, a voz narrativa se inicia com uma visita na abandonada biblioteca da abadia de Fitero. Entre livros empoeirados, o compilador se depara com antigos cadernos de partituras e nos expõe o seu fascínio pela arte musical:

Eu não sei música; mas tenho tanta afeição por ela que, até mesmo sem entendê-la, costumo, às vezes, pegar a partitura de uma ópera e passar horas ermas folheando suas páginas, olhando os grupos de notas mais ou menos amontoadas, os riscos, os semicírculos, os triângulos e as espécies de eteceteras que chamam claves. Tudo isso sem compreender uma vírgula nem tirar nenhum proveito. (BÉCQUER, traduzido por ESTEVES, 2005, p. 199)⁴⁵.

Ferré (1991) indica esta passagem como a fresta em que se torna possível entrever aspectos do registro escrito, havendo conseqüentemente o diálogo entre literatura e música. De fato, percebe-se uma ênfase nos códigos das partituras, fator que nos leva para questões intrinsecamente relacionadas com o próprio impasse entre a linguagem oral e escrita. Pode-se registrar uma orquestra na pauta, mas como abarcar a totalidade deste sentimento sonoro? Do mesmo modo, é possível registrar os relatos das tradições, passar por diferentes regiões e atentar para as histórias e singularidades, mas como dar conta de toda a diversidade de um povo em

⁴⁴ No livro *O tempo na narrativa*, Benedito Nunes (2000) aponta algumas noções aproximativas entre a música e a arte de narrar histórias. Esta analogia é ressaltada pelo autor devido ao fato de ambas se utilizarem inerentemente do indicativo temporal em suas construções: “[...] para narrar – e também para criar musicalmente – precisamos do tempo. Mas somente a narrativa e a criação musical possibilitam divisá-lo em formas determinadas” (NUNES, 2000, p. 6).

⁴⁵ Yo no sé la música; pero le tengo tanta afición que, aun sin entenderla, suelo coger a veces la partitura de una ópera y me passo las horas muertas hojeando sus páginas, mirando los grupos de notas más o menos apiñadas, las rayas, los semicírculos, los triángulos y las especies de eteceteras que llaman llaves, y todo sin comprender una jota ni sacar maldito el provecho.

seus rituais, canções e costumes? Como transpor para o papel em branco a complexidade da vida, das relações humanas e daquilo que é visto, imaginado e pensado?⁴⁶

Em “El Miserere”, Bécquer utiliza um mote que se desenvolve através de relatos, mas reforça também a relevância dos documentos históricos, na medida em que o compilador discorre sobre o que ouviu quando visitava os acervos da abadia. Sebold (1989) analisa a importância da introdução em que um homem entre os manuscritos trava contato com a história contada pelo ancião, ponto que enfatiza a verossimilhança da trama:

Quando uma pessoa muito velha nos conta um acontecimento único, encontramos em sua ancianidade um motivo para dar crédito ao que foi contado, e outros motivos para colocá-la inteiramente em dúvida; mas em “El Miserere” o próprio ancião não há de nos contar esse caso extraordinário, mas nos servirá como intermediário do autor (“vou referi-los”), em quem já temos certa fé pelo julgamento que demonstrou no exame dos manuscritos musicais, e assim se trata mais uma vez de um intercâmbio entre duas pessoas cultas, dotadas, isso sim, de uma imaginação muito viva, mas também de prudência – narrador e leitor, que recorreram somente às intuições mais refinadas do ancião. (Assim está salva de vez a delicada honra intelectual do leitor cético). (SEBOLD, 1989, livre tradução do autor)⁴⁷.

De fato, é possível questionar a forma como são inseridas as duas figuras centrais responsáveis pelo fio condutor da narrativa, ou seja, o ancião, que transfere a lenda para o compilador culto, que, por sua vez, registra essas histórias para o leitor. O primeiro, devido à idade, detém um tipo de posição superior que sustenta a veracidade da história apoiando-se no imaginário de que uma pessoa mais velha é, também, mais sábia. No segundo, a autoridade corrobora justamente a figura do homem culto, detentor da habilidade de escrever para registrar e transmitir os fatos. Ambos são, de certo modo, incontestáveis e funcionam como pivôs referenciais para sustentar a “verdade” da lenda que será contada, mantendo do começo ao fim a credibilidade e a verossimilhança da história. Ainda sobre a figura do ancião, é possível frisar que esta imagem reaparece também na *leyenda* “Maese Pérez el organista”, na medida em que a representação em torno do protagonista Pérez será a do músico sábio. Desse modo, nota-se que as narrativas becquerianas estão permeadas pelo sentimento nostálgico que tende a

⁴⁶ Esta questão também pode ser vista no livro *Como se faz uma novela*, de Miguel de Unamuno (1997), em que o autor promove profundos embates e reflexões sobre o processo da escrita literária.

⁴⁷ Cuando nos cuenta un suceso singular una persona muy vieja, encontramos en su ancianidad algún motivo para dar crédito a lo contado, y otros motivos para ponerlo todo en duda ; pero en <<El miserere>> el próprio anciano no ha de contarnos ese caso extraordinario, sino que nos ha de servir de intermediario el autor (<<voy a referiros>>), en quien ya tenemos cierta fe por el juicio que há demostrado en su escrutinio de los manuscritos musicales, y así se trata una vez más de un intercambio entre dos personas cultas, dotadas, eso sí, de una imaginación muy viva, pero también de cordura –narrador y lector–, quienes recogerán solamente las intuiciones más finas del anciano. (Así queda a la vez a salvo la delicada honra intelectual del lector escéptico).

valorizar o velho em detrimento do novo, lembrando que esta é uma das fortes características do Romantismo que o escritor sevilhano redimensiona dentro de sua produção.

A primeira parte aborda uma retrospectiva temporal indicada apenas por “Há muitos anos”, para demarcar a chegada do romeiro à abadia durante a madrugada. Vale salientar que há uma recorrência de recursos linguísticos semelhantes na descrição das perspectivas temporais inseridas durante a *leyenda*. Percebe-se, assim, a retomada de expressões como “Hace ya muchos años”, “Después de una o dos horas” e “Al día siguiente”. Nestas frases de abertura para cada parte, pode-se destacar o caráter oral do relato a ser contado, buscando uma sequência cronológica dos fatos. Outro ponto importante ocorre na voz do compilador que inicia a lenda com “Há alguns meses” – ponto que visa aproximar-se temporalmente do leitor e, desse modo, reforçar a verossimilhança da história.

Além das marcas temporais, é relevante notar que as descrições arquitetônicas ajudam primeiramente a desenhar o espaço para efetivamente introduzir as personagens na trama. Conforme aponta Esteves (2005), os motivos recorrentes nas narrativas becquerianas como as tempestades, as ruínas lúgubres e o clima gótico são a base de todo o ambiente da lenda⁴⁸. O homem, do qual não se sabe o nome, revela ser um músico que desfrutou de fama e usou sua habilidade para o mal, no entanto, passa a procurar a redenção por conta de um crime cometido. Há nesta personagem a busca pela criação perfeita como possibilidade de purificar sua alma, uma vez que percebe na linguagem artística e na obra sagrada o único caminho para apagar as culpas do passado. No diálogo entre os pastores e o músico, percebe-se um ponto de vista revelador do catolicismo e ideal romântico presentes na obra becqueriana:

– Chorava no fundo de minha alma a culpa que tinha cometido; mas, ao tentar pedir a Deus misericórdia, não encontrava palavras para expressar dignamente meu arrependimento, quando um dia fixaram meus olhos por casualidade sobre um livro santo. Abri aquele livro, e, em uma de suas páginas, encontrei um imenso grito de contrição verdadeira, um salmo de Davi, que começa com *Miserere mei, Deus!* Desde o instante que li suas estrofes, meu único pensamento foi achar uma forma musical tão magnífica, tão sublime que bastasse para conter o grandioso hino de dor do Rei Profeta (BÉCQUER, traduzido por ESTEVES, 2005, p. 203)⁴⁹.

⁴⁸ Há no YouTube uma versão em animação da *leyenda* “El Miserere” intitulada: “Miserere Bécquer – Basado en la *leyenda* de Gustavo Adolfo Bécquer”, produzida pela Esdip Escuela de Arte. É interessante notar o quanto o desenho preserva o clima sombrio e obscuro construído por Bécquer. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LmfjlipCOSE&t=214s>. Acesso em: 05 mar. 2019.

⁴⁹ – Lloraba yo en el fondo de mi alma la culpa que había cometido; mas al intentar pedirle a Dios misericordia no encontraba palabras para expresar dignamente mi arrepentimiento, cuando un día se fijaron mis ojos por casualidade sobre un libro santo. Abrí aquel libro, y en una de sus páginas encuentre un gigante grito de contricción verdadera, un salmo de David, el que comienza: *Miserere mei, Deus!* Desde el instante en que hube leído sus estrofes, mi unico pensamiento fue hallar una forma musical tan magnífica, tan sublime, que bastase a contener el grandioso himno de dolor del Rey Profeta.

Neste último trecho, nota-se a semelhança de um motivo que reaparece também na *Rima I*, de Bécquer, que se inicia por: “Conheço um hino gigante e estranho que anuncia na noite da alma uma aurora, e estas páginas são deste hino, cadências que o ar dilata nas sombras” (BÉCQUER, 1954, p. 439, livre tradução do autor)⁵⁰. Outro ponto revelado pelo peregrino é a especificação da obra musical acompanhada pelos salmos, referindo-se à composição *Miserere* de Allegri⁵¹, criada pelo italiano Gregório Allegri em 1638.

Como vimos anteriormente, Bécquer se utiliza nesta *leyenda* de um diálogo com temas folclóricos tradicionais e adiciona fatos advindos da biografia de Mozart. As viagens são parte da vida deste músico, que inicia as famosas turnês com seu pai em 1762, aos seis anos de idade⁵². As relações com o cosmopolitismo são também articuladas dentro da narrativa e estão atreladas aos deslocamentos e relatos de viagem que se potencializam no século XIX: “O viajante germânico é um motivo bastante usual no romantismo, baseado na experiência peregrina de muitos escritores alemães que viajavam pelo sul da Europa em busca de aventuras ou relatos interessantes” (ESTEVEVES, 2005, p. 37).

O grupo que ouve a história do peregrino é formado por um homem do campo e um grupo de pastores que formam um círculo atento. Quando o músico conta que percorreu toda a Itália e a Alemanha sem nunca encontrar a obra sublime, um dos pastores menciona o “*Miserere da Montanha*”. Este será o mote principal para o desenrolar da ação na trama, uma vez que ao contar a antiga história sobre o ressurgimento de monges mortos que cantam uma melodia mágica, o pastor consequentemente desperta o desejo do peregrino em se deslocar até a montanha para registrar a composição. Neste ponto haverá um relato contado agora pelo pastor, sendo ele o terceiro narrador a surgir na *leyenda*. O pastor irá se configurar novamente uma figura de autoridade, desta vez religiosa, e que mantém as bases da veracidade no relato,

⁵⁰ Yo sé un himno gigante y extraño que anuncia en la noche del alma una aurora, y estas páginas son de ese himno, cadencias que el aire dilata en las sombras.

⁵¹ Otto Maria Carpeaux (2001), em *O livro de ouro da história da música*, aborda um estudo sobre este compositor e o famoso *Miserere*: “Um grande nome ainda é Gregorio Allegri (1584-1652), do qual a Capela Sistina canta, no primeiro Domingo do Advento, o motete *Salvatorem expectamus*, e, na quarta-feira da Semana Santa, o famosíssimo *Miserere* (1638), que foi durante dois séculos uma das principais atrações turísticas de Roma; veja-se o soneto do grande poeta dialetal romano Belli, sobre os *Ingresi de Piazza de Spagna* que vão a São Pedro para ouvir *ermiserere che gnisun instrumento l’accompagna*. Durante séculos, foi proibido copiar os originais dessa obra nunca impressa; o jovem Mozart, quando em Roma, 1770, com 14 anos de idade, depois de ter ouvido uma só vez essa obra polifônica, notou-a, toda, de memória. O *Miserere* de Allegri é, aliás, menos complicado do que se diz; não é para nove vozes, mas para dois coros, de quatro e cinco vozes respectivamente, que alternam. O compositor já está sob a influência da música policoral dos venezianos” (CARPEAUX, 2001, p. 50).

⁵² O livro *História Universal da música vol.1*, de Roland de Candé (2001 p. 616), traz um estudo aprofundado sobre vida e obra de Wolfgang Amadeus Mozart.

descrevendo um comentário que fará o peregrino ir ao encontro do extraordinário. Destaca-se o jogo de vozes em que o prólogo e o epílogo ficam a cargo do compilador que interage com o leitor, sendo este também o responsável por encerrar a lenda e lançar sua opinião sobre os fatos. O pastor que contará a história é um personagem que vive e conhece os entornos da comunidade, o que ressalta novamente as características da tradição oral, do sobrenatural e da memória coletiva: “A função do relato do pastor consiste em definir os antecedentes da aparição do sobrenatural e constatar sua existência periodicamente repetida, assim como uní-lo ao relato do peregrino” (IZQUIERDO, 1994, p. 69, livre tradução do autor)⁵³.

Abraham Madroñal Durán (2001), ao comentar o estilo narrativo becqueriano, aponta para a sua “alma de poeta”, ponto que consequentemente traz formas inovadoras para a narrativa de ficção, condensando prosa e poesia. De fato, as *leyendas* comumente fixadas em versos receberão sob a mão do escritor sevilhano uma forma de prosa moderna, que, no entanto, preserva o lirismo e a musicalidade oral dentro do texto. O crítico ainda ressalta que Bécquer constrói em “El Miserere” um fio condutor que consegue envolver uma teia original de narradores, em que o sobrenatural e a música se fundem para criar uma narrativa instigante:

Talvez uma das mais completas *lendas* do ponto de vista estrutural seja *El Miserere*. Nela se sobrepõem vários momentos e espaços narrativos: o primeiro é o próprio autor quem se dirige aos leitores para introduzi-los na história e para encerrar a narração. Depois, é um homem leigo quem conta a história fantástica do misterioso peregrino que chega até ele, e por último, um pastor narra ao peregrino outra história de monges mortos e música sobrenatural que se repete em um determinado dia a cada ano e que, por fim, ocasionará o desenlace. Volta ao ambiente a música misteriosa e fantástica, a criação genial que só um espírito superior é capaz de produzir. (DURÁN, 2001, p. 268, livre tradução do autor)⁵⁴.

Este “relato dentro do relato” que vemos descrito pelo pastor consiste na história de um mosteiro construído na Idade Média e localizado entre as montanhas próximas da abadia. O aristocrata que ajudou a edificar o local sagrado tinha um filho diabólico, para o qual decidiu não deixar a sua herança. Como vingança, o filho reuniu um grupo para incendiar o mosteiro na noite de Sexta-feira Santa enquanto os monges cantavam o Miserere, persistindo no tempo

⁵³ La función del relato del rabadán consiste en fijar los antecedentes de la aparición de lo sobrenatural y constatar su existencia periodicamente repetible, así como enlazar con el relato del romero [...].

⁵⁴ Quizá una de las más complejas *leyendas* desde el punto de vista estructural sea *El Miserere*. En ella se superponen varios momentos y espacios narrativos: primero es el propio autor quien se dirige a sus lectores para introducirlos en la historia y para cerrar la narración al final, después es un hermano lego el que cuenta el suceso fantástico del misterioso romero que llega hasta él, por último un pastor narra al romero otra historia de monjes muertos y música sobrenatural que se repite un día determinado cada año y que al final provocará el desenlace. Vuelve a quedar en el ambiente la música misteriosa y fantástica, la creación genial que sólo un espíritu superior es capaz de producir.

apenas as ruínas e a história que é transmitida entre as gerações. Além disso, o narrador salienta que o acontecimento do crime se disseminou rapidamente pela região e causou medo e horror nos moradores das comunidades, que viram a importância de manter o relato vivo ao longo dos anos.

Izquierdo (1994), ao destacar a pluralidade de vozes em “El Miserere”, chama a atenção para este narrador que traz uma série de traços da linguagem coloquial ao discorrer sobre os fatos, como o uso das expressões: “es el caso”, “a lo que parece”, “pero es el caso que”, entre outras. O tom oral traça diversas semelhanças entre este narrador e o guia de expedição da *leyenda* “La cruz del diablo” (1860), enfatizando assim a fala popular. A partir da segunda parte, o personagem será paulatinamente impelido para a experiência sobrenatural e a transgressão musical, construindo um efeito de suspense a ser elevado junto com a obsessão pela obra perfeita e a consequente loucura.

Ressalta-se ainda que quando o peregrino encontra as ruínas do mosteiro há a descrição do ambiente lúgubre, dos detalhes arquitetônicos, e a menção a elementos sonoros que rompem o silêncio e provocam medo e hesitação na personagem. Surge então um conjunto de vozes graves que formam um tipo de harmonia nunca ouvida e os esqueletos dos monges se unem para o ritual sonoro. Izquierdo (1994, p. 71) salienta o aspecto sobrenatural e religioso ligado à arte em sua plenitude, dividindo o canto em dois momentos: o desespero, a redenção, os pecados, as vozes desesperadas de um lado; e a realização, o hino celestial, o perdão e a glória de outro. Nota-se que no momento em que a música ganha protagonismo, Bécquer tende a aproximá-la da poesia, fazendo largo uso de rimas, paralelismos e assonâncias que ressaltam ainda mais a prosa poética da *leyenda*.

A partir do prólogo e da primeira parte, Bécquer articula um clima de verossimilhança e suspense que culmina no fantástico e que irá marcar toda a segunda parte da lenda. A sinfonia mágica presenciada pelo peregrino promove um inquietante embate entre o real e o impossível, enquanto sua obsessão luta contra o medo. Após a elevação máxima da música angelical e da luminosidade, haverá o mergulho na escuridão e novamente no silêncio. A elevação gradual do suspense, com tensões e efeitos que prendem a atenção do leitor, pode ser vista como uma marca da narrativa becqueriana já próxima da estrutura do conto. Seguindo esta direção, Roas (2011), em seu livro *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*, faz um apanhado sobre a difusão da obra de Edgar Allan Poe na Espanha, sua recepção crítica e suas interpretações.

No capítulo “Bécquer y la renovación del cuento legendario”, o autor aproxima as proposições do conto moderno para destacar as perspectivas que Bécquer insere em sua prosa.

Roas lembra que, embora Bécquer nunca tenha mencionado Poe diretamente, traços do escritor norte-americano podem ser encontrados na construção de suas narrativas. Na segunda metade do século XIX, o caráter realista aumenta substancialmente para reforçar o efeito de terror e de medo presentes no fantástico, sendo no caso becqueriano: “Algo que inevitavelmente nos leva a pensar na influência de Poe” (ROAS, 2011, p. 127, livre tradução do autor)⁵⁵. Desse modo, pode-se notar a criação de efeitos entre altos e baixos que o narrador produz ao encerrar a segunda parte:

Os serafins, os arcanjos, os anjos e as hierarquias acompanhavam com um hino de glória este versículo, que ascendia então ao trono do Senhor como uma tromba harmônica, como uma gigantesca espiral de sonoro incenso: - *Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: et exsultabunt ossa humiliata*. Neste ponto, a claridade deslumbrante cegou os olhos do romeiro, suas têmporas pulsaram com violência, zumbiram seus ouvidos e ele caiu sem conhecimento por terra. E nada mais ouviu... (BÉCQUER, traduzido por ESTEVES, 2005, p. 217).⁵⁶

Na terceira parte da *leyenda*, o músico retorna no dia seguinte à abadia e pede asilo de alguns meses para escrever por completo o Miserere que ouviu. Os monges permitem a estadia e o romeiro inicia suas anotações, passando assim dias e noites na tentativa de transpor para o papel a música que ouviu dos mortos. É importante observar que é a referência onírica e imaginativa da busca pelos sons que faz o peregrino revirar obstinadamente a sua memória. Em muitos de seus versos, Bécquer trabalha com esta investigação mental, que dentro da perspectiva romântica revela traços do gênio criador, salientando a forma artística não como imitação, mas sim como expressão individual que valoriza a subjetividade. O músico transpõe metade da composição em seus versículos e notas, até tornar-se inviável dar continuidade à transcrição da música sagrada. Percebe-se um corte na transmissão da arte sublime para o papel, uma espécie de desencontro entre o espírito e a materialidade. Há ainda o aspecto moralizante de cunho religioso que nega a possibilidade do peregrino conceber plenamente o canto sagrado dos mortos. Este indicativo ritualístico é relevante para o fio condutor da trama, pois se percebe que a ressurreição dos monges é, em certa medida, a própria ressurreição de Cristo.

De fato, há um relevante descompasso entre a obra sagrada e o músico, uma vez que este tende a cobiçar a perfeição divina e tomá-la unicamente para si. Tal ponto nos remete ao

⁵⁵ Algo que inevitablemente nos lleva a pensar en la influencia de Poe.

⁵⁶ Los serafines, los arcángeles, los ángeles y las jerarquias acompañaban con un himno de gloria este versículo, que subía entonces al trono del Señor como una tromba armónica, como una gigantesca espiral de sonoro incenso: -*Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: et exsultabunt ossa humiliata*. En este punto, la claridad deslumbradora cegó los ojos del romero, sus sienes latieron con violencia, zumbaron sus oídos y cayó sin conocimiento por tierra, y no oyó más...

tema da vaidade presente nas narrativas becquerianas. Em “Maese Pérez el organista”, por exemplo, ela será simbolizada pela figura do músico invejoso que tenta demonstrar a mesma habilidade de Pérez, sendo logo desmascarado. Conforme veremos adiante, este tema surge também na obra machadiana, mas sob o prisma da glória e da sede de nomeada. No caso de Machado, as personagens parecem condenadas antes mesmo das tentativas, o que na trama torna-se uma frustração ironizada pelo narrador. Note-se que o final trágico em Bécquer está permeado pela doutrina cristã, na medida em que a vaidade é veementemente condenada pela religião. Desse modo, tanto a loucura final do peregrino em “El Miserere” quanto a alma de Pérez, que retorna para denunciar o falso músico, podem ser vistas simbolicamente como a punição divina sobre aqueles sujeitos com ego exacerbado e que almejam ocupar um lugar sagrado.

Em *Cartas literarias a una mujer* (1860)⁵⁷, via questionamentos que fundamentam a sua poesia, Bécquer acaba por ressaltar também as perspectivas de seu projeto estético. Em diversas passagens o escritor se lembra da discrepância entre o mundo concreto e o incorpóreo, ressaltando a eterna busca pela essência: “A dissecação pode revelar o mecanismo do corpo humano; mas os fenômenos da alma, o segredo da vida, como estudá-los em um cadáver?” (BÉCQUER, 2018, livre tradução do autor)⁵⁸. Neste fragmento da primeira carta, Bécquer observa o descompasso das noções racionais que estariam aquém do substrato da existência. Pode-se examinar o corpo humano, mas como aprofundar o entendimento do espírito? Em “El Miserere” a indagação persiste: como o peregrino estando vivo poderia transpor na pauta uma música sublime que irrompe do mundo dos mortos? Como plasmar a forma ideal, a imaginação e a arte absoluta no plano terreno? A insistência do peregrino e as incansáveis tentativas de gravar no papel os sons que presenciou, conseqüentemente o empurrarão para a loucura e a morte:

E rabiscou um, dois, cem, duzentos rascunhos. Tudo inútil. Sua música não se parecia àquela música já anotada. O sono escapou de suas pálpebras; perdeu o apetite; a febre apoderou-se de sua cabeça e ficou louco. Morreu, finalmente, sem poder terminar o *Miserere*, que, como uma coisa estranha, guardaram os frades com sua morte, e ainda se conserva hoje no arquivo da abadia (BÉCQUER, traduzido por ESTEVES, 2005, p. 219)⁵⁹.

⁵⁷ No site do Instituto Cervantes é possível consultar as cartas completas. Disponível em: <https://cvc.cervantes.es/obref/rimas/apendices/carta.htm>. Acesso em: 15 mar. 2018.

⁵⁸ La disección podrá revelar el mecanismo del cuerpo humano; pero los fenómenos del alma, el secreto de la vida, ¿cómo se estudian en un cadáver?

⁵⁹ Escribió uno, dos, cien, doscientos borradores: todo inútil. Su música no se parecía a aquella música ya anotada, y el sueño huyó de sus párpados y perdió el apetito, y la fiebre se apoderó de su cabeza, y se volvió loco, y se murió en fin, sin poder terminar el *Miserere*, que, como una cosa extraña, guardaron los frailes a su muerte y aún se conserva hoy en el archivo de la abadía.

O final da terceira parte interliga-se ao epílogo, quando surge novamente a voz do ancião de Fitero, que por sua vez finaliza a história. Retorna-se, assim, para o primeiro narrador culto que nos confessava seu fascínio pelos papéis encontrados nos arquivos da abadia, lançando um último olhar para o manuscrito ele interpela:

In peccatis concepit me mater mea... Eram estas as palavras da página que tinha ante minha visão, e que pareciam zombar de mim com suas notas, suas claves e seus rabiscos ininteligíveis para os leigos em música. Para ter podido lê-las teria dado um mundo. Quem sabe se não é uma loucura? (BÉCQUER, traduzido por ESTEVES, 2005, p. 219)⁶⁰.

A lenda se encerra com uma indagação ambígua e perturbadora ao mesmo tempo. No entanto, ao analisar este epílogo em consonância com os aspectos teóricos do fantástico, percebe-se a recorrência de uma característica fundamental nas *leyendas* becquerianas: o diálogo com o leitor. É importante notar que este recurso, além de produzir efeitos de ironia e mistério, provoca no receptor questionamentos acerca de seu próprio mundo, o que consequentemente insere e potencializa a irrupção do sobrenatural: “A participação ativa do leitor é, portanto, fundamental para a existência do fantástico: precisamos colocar a história narrada em contato com o âmbito do real extratextual para determinar se a narrativa pertence ao gênero” (ROAS, 2014, p. 45). As últimas palavras da lenda provocam inúmeras reflexões, uma vez que a própria busca pela perfeição na arte pode ser vista também como uma loucura:

A música perfeita, como metáfora da arte ideal, só pode ser alcançada pelos mortos e o peregrino germânico, protagonista da lenda, enlouquece sem ter conseguido seus objetivos. Diante dos rabiscos incompreensíveis, metáfora da forma ideal, o narrador contemporâneo, ele próprio buscando a perfeição, também se pergunta se essa busca não é uma loucura. Formalmente, em *O miserere* voltam a aparecer uma série de elementos que acabam por tornar-se lugar-comum nas lendas becquerianas: as descrições das ruínas góticas e românticas; a construção do ambiente fantástico em que os mortos voltam, numa noite chuvosa e cheia de relâmpagos, para executar sua melodia, através da qual pedem perdão por seus pecados; a música, manifestação artística perfeita, como símbolo da perfeição divina; a loucura associada à arte; a expiação de uma culpa passada, etc... (ESTEVES, 2005, p. 37).

Como vimos, todos estes pontos presentes nas lendas becquerianas surgem entrelaçados, fomentando um rico diálogo entre temas imprescindíveis. Na narrativa de “El Miserere” os meandros da arte musical promovem discussões sobre a história, a religião, os costumes, o sobrenatural, o folclore e a cultura popular, tornando estas diversas áreas do

⁶⁰ Estas eran las palabras de la página que tenía ante mi vista, y que parecía mofarse de mí con sus notas, sus llaves y sus garabatos ininteligibles para los legos en la música. Por haberlas podido ler hubiera dado un mundo. ¿Quién sabe si no será una locura?

conhecimento passíveis de análises e problematizações. Outro ponto relevante visto nas *leyendas* becquerianas diz respeito ao tema sobrenatural como possibilidade de se repensar a cultura por caminhos diversos, buscando sempre expandir a concepção estreita, unívoca e por vezes limitada da vida.

Roas (2014) aponta o fantástico como gênero que comumente ultrapassa os limites estabelecidos para gerar constantes indagações: “Gênero transgressor em todos os níveis, a intenção última de todo texto fantástico, seu efeito fundamental e distintivo, é provocar a dúvida do leitor sobre a realidade e sobre sua própria identidade” (ROAS, 2014, p. 130). Esta reflexão sobre nós mesmos e sobre o contexto que nos cerca é um fator essencial nos dias atuais, tendo em vista que tantas informações que se dizem verdadeiras são incessantemente fabricadas e disseminadas nos meios de comunicação. De fato, ter o questionamento e a dúvida como aliados tornou-se um importante instrumento para compreender e enfrentar o insólito cotidiano.

2.2 “CANTIGA DE ESPONSAIS”: a vocação sem língua

Nas obras de Machado de Assis percebe-se que o problema da incomunicabilidade artística ocorre dentro de um evidente dualismo, cada personagem surge representado pelo arquétipo de sua história, instrumento e gênero musical. Nos contos posteriores ao ano de 1880, nota-se a tendência do escritor em unir a dicotomia dos conflitos dentro de um único protagonista, característica percebida também nos romances. Por exemplo, na figura de Bento Santiago ou Bentinho, que ao longo da obra *Dom Casmurro* aparece de modo ambivalente, marcado por uma dualidade que o apresenta ao mesmo tempo como “Santo” e “Iago”. Dentro deste panorama, Machado irá trabalhar na construção de certas personagens uma espécie de inimigo interno, um “eu” conflituoso que se encaminha inevitavelmente para a loucura, a frustração ou a autodeturpação, tal como veremos ocorrer com o músico mestre Romão.

O conto “Cantiga de esponsais” foi inicialmente publicado em *A Estação*, no dia 15 de maio de 1883, sendo no ano seguinte compilado por Machado no livro *Histórias sem data* (1884). Ao analisar a recepção de Machado nos periódicos percebe-se que ela surge atrelada com a sua carreira de contista. Gledson (2006, p. 37) afirma que Machado inicia seriamente a sua atuação neste gênero no *Jornal das Famílias*, no qual publica cerca de 70 contos entre 1864 e 1878. O crítico também aponta o período de 1881 e 1897 no *Gazeta de Notícias*, com a publicação de 56 contos e, finalmente, em *A Estação*, com 37 publicações entre 1879 e 1898. Ressalta-se que tempos depois Machado selecionava os contos que imaginava de maior

aceitação e que teriam mais facilidade de venda, ponto refletido nos nomes pouco expressivos das coletâneas⁶¹. Ressalta-se dentre as várias compilações o lançamento de *Papéis avulsos* como um marco na carreira do escritor, representando para o Machado de Assis contista a mesma importância que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* havia representado dentro de sua galeria de romances.

No ano de 1884, Machado selecionou dezoito contos que havia publicado até o período para então compor a coletânea de *Histórias sem data*. Note-se que “A igreja do diabo” (1883) é a narrativa escolhida para a abertura, sendo que “As academias de Sião” (1884) encerram o livro. Ambos são contos que trafegam pelo universo fantástico e trazem em seu bojo um alto teor de ironia e crítica. Essas duas pontas da seleção machadiana podem ser proporcionais, uma vez que na primeira há uma espécie de sátira religiosa que, pelo avesso, insere a figura do diabo para fundar os dogmas a partir de sua própria perspectiva, e na última surgirá o questionamento do positivismo e das academias científicas que pululavam no século XIX. Outro fator importante são as “Advertências do autor”, em *Histórias sem data* Machado irá potencializar a ironia e exibir a aparente despreensão dos contos ao apresentar sua coletânea.

Marta de Senna (2005) destaca o tema da obsessão musical que surge em “Cantiga de esponsais”, demonstrando que o conto interliga-se com outras narrativas que trazem a questão artística, como “O machete”, “Trio em lá menor” e “Um homem célebre”, sendo este último publicado em 1888 e, posteriormente, no livro *Várias histórias* (1896):

Em ambos, o tema é a angústia da criação, a eterna luta do artista para dar expressão ao que lhe vai na alma, para compor a obra perfeita, que, no entanto, insiste em lhe escapar. Em ambos, curiosamente, a arte dos dois protagonistas é a música. Mestre Romão, de “Cantiga de esponsais”, é o regente das missas da igreja do Carmo; Pestana, de “Um homem célebre”, o contrafeito pianista de sarau familiares. (SENNA, 2005, p. 22).

Senna (2005) também comenta a introdução elaborada por Hélio Guimarães para a edição de *Várias histórias* (2004), neste texto o pesquisador faz a relação entre os mesmos contos e frisa as questões que abarcam a popularidade e o sucesso, demonstrando, assim, possíveis preocupações do próprio Machado quanto a recepções de sua obra. Senna (2005) concorda com este argumento, acrescentando o importante fato dessas narrativas trazerem em seu cerne pontos imprescindíveis para a arte de maneira geral e mais especificamente para a

⁶¹ Márcia Guidin (2006) enfatiza as três compilações mais conhecidas do escritor, com o lançamento *Papéis Avulsos*, em 1882, *História sem data*, em 1884, e finalmente *Várias histórias*, em 1896. Na galeria machadiana pode-se destacar um total de sete livros de contos, acrescentando-se a esta lista as coletâneas de *Contos fluminenses* (1870), *Histórias da meia-noite* (1873), *Páginas recolhidas* (1899) e *Relíquias da casa velha* (1906).

literatura, deflagrando temas que demonstram o exaustivo embate entre o criador e a obra: “[...] são, cada um a seu modo, variantes do *tópos* da *inania verba*, da falência do artista diante da criação, do assombro do criador diante da ‘arte assassina e surda’ [...]” (SENNA, 2005, p. 23).

No início de “Cantiga de esponsais” encontra-se um fator reiterado pelos contos machadianos quando tratam da questão artística: a presença do narrador em terceira pessoa que faz um convite ao leitor, conduzindo-o para uma cena panorâmica e desenvolvendo gradativamente a representação pormenorizada dos caracteres⁶². O ensejo inicial que traz a frase “Imagine a leitora”, automaticamente nos leva a indagar qual o motivo do direcionamento da expressão especificamente para as “leitoras”. Sílvia Azevedo (1990), ressaltando o papel do jornal e a forte conexão dos leitores com as publicações literárias periódicas, aponta que no século XIX os receptores eram constituídos por estudantes e em grande quantidade pelo público feminino. Nesta mesma direção, Gledson (2006) destaca também o fato de que o *Jornal das Famílias* e *A Estação* eram revistas femininas e Machado atuou nelas com empenho.

Nas primeiras descrições da trama logo percebe-se o esforço do narrador em situar o tempo-espaço de modo específico, na medida em que recria o ambiente para que se imagine uma missa na igreja do Carmo no ano de 1813. Há uma espécie de plano geral que compõe o panorama musical sacro e as figuras que participam do ritual, destacando-se assim os padres, as moças cariocas, as senhoras graves e a orquestra. Todo este percurso é traçado com o intuito de ressaltar a imagem do regente Romão, que por sua vez executa o trabalho com “devoção”.

É importante salientar que o recuo no tempo é maior do que comumente se vê em outros contos machadianos. Entre o tempo da história e a data da publicação decorrem exatos setenta anos, dos quais o próprio narrador inicialmente destaca: “[...] podem imaginar o que seria uma missa cantada daqueles anos remotos” (ASSIS, 2007, p. 200). Hélio Guimarães enfatiza este distanciamento temporal como uma articulação feita por Machado justamente para mostrar o processo de secularização da arte no Brasil: “Em ‘Cantiga de esponsais’, o recuo do tempo da ação para o ano de 1813 parece estratégico para evidenciar, por contraste, o estado das coisas de 1883, data da publicação do conto” (GUIMARÃES, 2006, p. 152).

O cerne da narrativa será construído basicamente em torno da obsessão inventiva de mestre Romão Pires. Sua busca gera a reiterada frustração por nunca ter conseguido compor uma peça musical, apesar do trabalho profissional como regente na Igreja do Carmo. No conto acompanhamos Romão já velho, cansado, vivendo seus dias finais e tentando retomar o canto

⁶² Este mesmo procedimento pode ser observado no início nos contos “Habilidoso” (1885) e “A causa secreta” (1885).

esponsálico em homenagem à esposa falecida. Em outros contos de temática musical como “O machete”, o personagem Inácio tentará viabilizar suas composições por meio de um público que o compreenda, o problema do maestro Romão está no próprio ato da criação que o faz lutar além das próprias forças para extrair de si alguma inspiração: “De um lado, a diferença entre público ideal e o público disponível. De outro, a distância entre a pretensão do artista e sua capacidade de realização. Na ficção machadiana, os dois motivos compõem uma mesma peça” (ROCHA, 2008, p. 10)⁶³.

Na abertura de “Cantiga de esponsais” o narrador onisciente enfatiza a familiaridade de Romão com o público, comparando a entrada dele na igreja com a presença dos atores João Caetano ou Martinho⁶⁴, mostrando também traços do músico entre sua personalidade melancólica fora do palco e vibrante apenas quando toca com a orquestra. Na menção aos nomes de pessoas e lugares aludidos pelo narrador, percebe-se a existência de três fatos interligados. Primeiramente, Romão nasceu no Valongo⁶⁵, local do Rio de Janeiro que por anos funcionou para a venda e compra de escravos. Como segundo ponto, observa-se que o único personagem que acompanha Romão durante todo o conto é o escravo pai José, descrito como um preto velho que cuida do músico. Por último, ressalta-se que ao reger a “grande festa”, Romão está na verdade interpretando a composição do músico José Maurício Nunes García (1767-1830).

Gledson (2007) afirma que padre José Maurício, assim conhecido popularmente, era mulato, de origem humilde e tornou-se uma figura fundamental para a música brasileira do período. Desse modo, é preciso notar que o nome deste compositor é inserido de maneira estratégica na trama: “Não que a missa fosse dele; esta, por exemplo, que ele rege agora no Carmo é de José Maurício. Mas ele rege-a com o mesmo amor que empregaria, se a missa fosse sua” (ASSIS, 2007, p. 201). Mário de Andrade (1980) no livro *Pequena História da Música* dedica-se a um relevante estudo sobre a música brasileira em que destaca o legado do padre mulato, José Maurício Nunes Garcia:

Era um mestiço carioca, educado nas tradições de Santa Cruz, músico habilíssimo, dizem que praticando Bach, Haydn, Mozart. Estes dois é certo que conhece, assim como Paisiello. Foi fecundíssimo. A obra dele ou as traças

⁶³ O livro *Música e Literatura* (2008) organizado por João Cezar de Castro Rocha traz uma seleção em que os contos que tratam do tema da música figuram ao lado de tramas que envolvem a arte literária, como “Vênus! Divina Vênus!” (1893), “Um erradio” (1894), “Aurora sem dia” (1873), “O cônego ou a metafísica do estilo” (1885), entre outros.

⁶⁴ Gledson (2007) informa que João Caetano foi um importante ator brasileiro que viveu entre 1808 e 1863. Martinho Corrêa Vasques foi o sucessor e discípulo de João Caetano, vivendo entre 1822 e 1890.

⁶⁵ O Valongo era um local conhecido no Rio de Janeiro por movimentar a compra e venda de escravos. Machado também utilizou este cenário para compor o capítulo “O Valongo” em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

devoraram ou continua inutilizada em manuscritos. Alberto Nepomuceno fez publicar o “Requiem”, e a “Missa em Si Bemol”. O “Requiem”, considerado uma das obras-primas de José Maurício, é também a obra-prima da música religiosa brasileira. Claro, bem escrito, bastante ingênuo no emprego da polifonia, reflete o espírito da época. E pela invenção melódica duma serenidade, duma nitidez puras, se equipara ao que faziam, no gênero, os italianos do tempo. (ANDRADE, 1980, p. 166-167).

Antônio Carlos Secchin (2008) na análise intitulada “*Cantiga de esponsais*” e “*Um homem célebre*”: estudo comparativo destaca algumas semelhanças entre os dois contos que, conforme veremos, podem ser expandidas para outras narrativas em que aparece a temática da composição musical permeada pela frustração ou pela ambição. O crítico aponta que logo de início, ao aludir o nome de José Maurício, a problemática da criação ou da ausência dela já deixam seus indícios: “Uma das questões básicas do texto – a impotência criativa é assim sugerida, de forma aparentemente anódina, já neste segundo parágrafo” (SECCHIN, 2008 p. 57).

Após interpretar a música de José Maurício e encerrar a festa na igreja do Carmo, a luz e a alegria de Romão desaparecem por completo. Secchin (2008) chama a atenção para a recorrência da atmosfera de silêncio quando o narrador descreve o músico, sendo esta uma conotação efetivamente irônica para um personagem que carrega dentro de si tantas melodias. Em paralelo com a volta de Romão para casa, é apresentado o único personagem que além do músico também tem nome, mas não sobrenome. O escravo pai José cuida de Romão “como uma mãe”, é imprescindível notar a analogia entre o nome da rua para onde o músico caminha e a descrição da própria personagem: “Jantou, saiu, caminhou para a rua da Mãe dos Homens, onde reside, com um preto velho, pai José, que é a sua verdadeira mãe, e que neste momento conversa com uma vizinha” (ASSIS, 2007, p. 201).

Em que pese a série de provocações sofridas por Machado quanto a questão ativista e pragmática contra a escravidão, é preciso lembrar que ela surge de modo contundente em seu texto, construindo sempre uma crítica aguda que não adere nem ao discurso prolixo nem ao naturalismo escatológico. Em Machado, a figura do escravo permeia as tramas para muitas vezes ressurgir em cenas decisivas que deflagram reflexões profundas sobre a estrutura social do Brasil. O escritor antevê em sua obra uma indagação fundamental: qual será o lugar do negro após a escravidão? Na prática, a partir daquele momento, começa a surgir para a elite brasileira um descompasso econômico perante o mundo, visto que na medida em que ocorre a aceleração do desenvolvimento capitalista, interessa cada vez mais minimizar os gastos para maximizar os lucros. Assim, o tráfico, a compra e a revenda de escravos tornam-se um ônus: “Sendo uma

propriedade, um escravo pode ser vendido, mas não despedido. O trabalhador livre, nesse ponto, dá mais liberdade a seu patrão, além de imobilizar menos capital” (SCHWARZ, 1981, p. 14)⁶⁶.

Nos contos machadianos os cenários são referências fundamentais, detalhes como janelas, portas ou varandas possuem dimensões carregadas de significado⁶⁷. A descrição da casa de Romão serve de analogia para seu próprio vazio interno, uma vez que o ambiente de solidão e a ausência de luz, cor e vida coadunam-se com a personagem e a ênfase novamente aponta para a escassez da criação: “Casa sombria e nua. O mais alegre era um cravo, onde mestre Romão tocava algumas vezes, estudando. Sobre uma cadeira, ao pé, alguns papéis de música; nenhuma dele...” (ASSIS, 2007, p. 201). O lar solitário preenchido esporadicamente pelo som de algum instrumento é um tópico recorrente em Machado, surgindo em alguns romances e com maior centralidade nos contos musicais sob a forma de vazio e desamparo: “Não é por acaso que tanto em ‘Cantiga de esponsais’ quanto em ‘Um homem célebre’ os protagonistas são viúvos sem filhos e vivem em ambientes onde a única companhia se resume à monossilábica figura de um velho escravo” (SECCHIN, 2008, p. 58). Sobre o ambiente lúgubre da casa de Romão, o narrador onisciente descreve também o conflito do músico, evidenciando assim a existência de um talento sem língua, uma vez que seu conhecimento não encontra uma porta de saída para a expressão:

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. Tinha a vocação íntima da música; trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel. (ASSIS, 2007, p. 201).

De fato, percebe-se que o impasse entre o “concretizar” e o “comunicar” da obra artística, surgem como temas recorrentes na obra machadiana. Em “Cantiga de esponsais”, Romão é reconhecido frente ao público da igreja do Carmo, mas esconde a sua falta de

⁶⁶ Entre os dias 13/09/2018 e 04/10/2018 foi possível participar do curso “Machado de Assis e a Abolição da Escravatura no Brasil”, ministrado pelo pesquisador Pedro Coelho Fragelli no Centro de Formação e Pesquisa do SESC. O tema das aulas foi dividido entre os seguintes tópicos: as críticas sofridas por Machado de Assis, a relevância histórica do 13 de maio, a abolição da escravatura nas crônicas e a temática da abolição da escravatura nos romances. Disponível em: <http://centrodepesquisaeformacao.sescsp.org.br/atividade/machado-de-assis-e-a-abolicao-da-escravatura-no-brasil>. Acesso em: 10 out. 2018.

⁶⁷ Sobre a relevância deste tópico pode-se consultar o ensaio “Janjão e Maquiavel: a teoria do medalhão” de Alcides Villaça (2008). Partindo de uma análise do conto “Teoria do medalhão” (1882), Villaça destaca a cena emblemática em que uma porta deve ser fechada e uma janela deve ser aberta, fazendo com que o espaço funcione como metáfora para os argumentos e conselhos aludidos pelo pai ao filho Janjão.

imaginação e conseqüente frustração: “Não é que não rabiscasse muito papel e não interrogasse o cravo, durante horas; mas tudo lhe saía informe, sem ideia nem harmonia. Nos últimos tempos tinha até vergonha da vizinhança, e não tentava mais nada” (ASSIS, 2007, p. 201-202). No artigo “Machado de Assis e a problemática da criação: a realização artística em “Cantiga de Esponsais” e “Um Homem Célebre””, de Patrício Coelho Noronha (2003), destacam-se a composição e a constante frustração artística, sintetizadas, sobretudo, pelos protagonistas Romão e Pestana. O pesquisador recupera as noções machadianas nos contos que orbitam em torno da figura do artista e sua busca pela obra ideal. Dentre as narrativas brevemente citadas há também uma série de enredos em torno das invenções artísticas, envolvendo a figura de poetas, pintores, músicos e dramaturgos.

Guimarães (2006) aponta que a música nas narrativas machadianas surge comumente atrelada ao tema do casamento, o conto “Cantiga de esponsais” já em seu título simboliza este aspecto, conforme veremos, a relação versa também nos outros três contos machadianos desta análise. Uma das frustrações de Romão Pires é jamais haver concluído o canto esponsálico iniciado quando se casou no ano de 1779. O entusiasmo perdurou dois anos e foi encerrado com a morte da esposa e o abandono da composição pelo maestro. Desse modo, percebe-se que Romão não registra nem a felicidade do casamento e nem a tristeza da morte da esposa pouco tempo depois: “Quando a mulher morreu, ele releu essas primeiras notas conjugais, e ficou ainda mais triste, por não ter podido fixar no papel a sensação da felicidade extinta” (ASSIS, 2007, p. 202).

A conotação dos termos quando Romão é subitamente acometido por problemas de saúde mais uma vez revela o tom irônico com que o narrador descreve a trama: “É preciso dizer que ele padecia do coração: – moléstia grave e crônica” (ASSIS, 2007, p. 202). Neste ínterim, Romão é visitado pelo médico que diz para não pensar em músicas, ponto que traz reminiscências da antiga melodia e o leva a vasculhar os papéis para terminar a composição e deixar “um pouco de alma na terra”, ou algo de si para a posteridade: “– Quem sabe? Em 1880, talvez se toque isto, e se conte que um mestre Romão...” (ASSIS, 2007, p. 203).

Na figura de mestre Romão pode-se notar a ânsia em produzir uma obra que marque seu nome entre os grandes compositores da história. Este mote ocorre também no caráter vaidoso de Brás Cubas, protagonista que deseja ver seu nome estampado nos jornais e traz em seu bojo a mesma “sede de glória” simbolizada pela extensa galeria de personagens machadianos. De fato, é possível perceber a analogia entre a fala de Romão e os planos do defunto-autor: “Para que negá-lo? Eu tinha a paixão do arruído, do cartaz, do foguete de lágrimas. Talvez os modestos me arguam esse defeito; fio, porém, que esse talento me hão de

reconhecer os hábeis” (ASSIS, 2017, p. 58). Percebe-se ainda que no desenvolvimento de seu projeto enquanto escritor, Machado passa a articular nas tramas o jogo com a morte e a posteridade, atrelando essa perspectiva ao intercâmbio entre o “dentro” e o “fora”, entre o “eu” e o “outro”, na complexa construção do sujeito, como visto, por exemplo, em “O espelho” (1882). Neste conto, o protagonista Jacobina argumenta sobre a teoria humana de dois espíritos, revelando uma visão em que existe uma alma interna que olha para fora e outra externa que vê de fora para dentro. Efetivamente, o tema da vaidade marcará também forte presença nas narrativas becquerianas. No entanto, o jogo entre obra, público e artista neste caso parece residir, sobretudo, na questão religiosa cristã, que pune o orgulho daqueles que pretendem igualar-se com o plano divino.

Na sede de criar uma “obra eterna”, mestre Romão tentará obstinadamente finalizar o canto esponsálico, ordenando que levem o cravo para a janela da sala. Ironicamente, depara-se do outro lado com um jovem casal apaixonado, aqui se torna evidente seu desejo em deixar alguma invenção: “— Aqueles chegam, disse ele, eu saio. Comporei ao menos este canto que eles poderão tocar...” (ASSIS, 2007, p. 203). Romão insiste nas notas sem conseguir formar por completo a melodia que imagina: “Nada, não passava adiante. E contudo, ele sabia música como gente. Lá, dó... lá, mi... lá, si, dó, ré... ré... ré...” (ASSIS, 2007, p. 203)⁶⁸.

Vemos no conto que Romão vive entre o trabalho de regente na igreja do Carmo e o ambiente silencioso da casa, onde é cuidado por um escravo. Desse modo, religião e escravidão funcionam como pivôs que figuram no próprio enredo, aludindo também à história social em que a religião se alimentou da escravidão dentro das relações políticas de poder. Outro ponto relevante sobre a criação musical pode ser visto na analogia irônica de Machado ao traçar um paralelo entre os homônimos pai José e padre José Mauricio. O primeiro sendo aquele que assiste Romão em sua luta para conseguir deixar uma única composição na terra, o segundo, aquele que de fato estabelece o legado do qual Romão foi incapaz. No encerramento, vemos que o maestro ainda persiste obsessivamente em criar sua única obra:

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

⁶⁸ Machado utilizou-se em diversos textos de uma forma que buscava transcrever as notas musicais. Como exemplo pode-se destacar a crônica “2 de outubro de 1892”, quando tece uma análise elogiosa em torno da obra *Tannhäuser*, de Richard Wagner, estreada no Teatro Lírico do Rio de Janeiro no dia anterior. A composição é descrita como uma “inspiração genial” e na tentativa de aproximação com o motivo dos violinos são repetidas ao longo da crônica a sequência “la la la tra la la la tra”.

Romão procurara durante anos sem achar nunca. O mestre ouviu-a com tristeza, abanou a cabeça, e à noite expirou. (ASSIS, 2007, p. 203).

É importante ressaltar que há neste epílogo um ensejo que une as duas pontas da narrativa. Ao deparar-se com a moça cantarolando as melodias que tanto procurara, Romão torna-se novamente um ser passivo da criação de outrem pouco antes da própria morte: “Tarde demais, porque naquela mesma noite o mestre expirou, cumprindo no âmbito da vida íntima a sina do gozo vicário, conquistado à custa das composições alheias, que executou durante a vida inteira” (GUIMARÃES, 2006, p. 154). Aliás, as referências sobre invenções (ou a falta delas) são retomadas em diversas passagens do conto, quando o narrador em terceira pessoa enfatiza o vazio que habita a personagem, seu cotidiano e o ambiente em que vive. Como vimos, sempre após o som dos sinos anunciando a missa na igreja do Carmo e da orquestra regida euforicamente, mestre Romão mergulhava novamente no silêncio de sua casa e das músicas que nunca fez.

2.3 “TRIO EM LÁ MENOR”: quatro movimentos para uma sonata literária

Em “Trio em lá menor” é possível encontrar relevantes acepções que demonstram a convergência de aspectos formais entre literatura e música. O conto foi publicado primeiramente em 20 de janeiro de 1886 na *Gazeta de Notícias*, sendo selecionado por Machado em 1896 para compor a coletânea *Várias histórias*. Ao longo da leitura de “Trio em lá menor” percebe-se que o andamento formal advindo das sonatas é aplicado dentro da estrutura textual, uma vez que o próprio enredo será também dividido em quatro partes principais.

De acordo com Wisnik (2008), a temática da criação musical perpassa a função da protagonista para estabelecer-se agora junto da própria voz que compõe o enredo. Este narrador irá não apenas expor as ações e desejos das personagens, como também orquestrar o formato no qual a trama se desdobra. Com efeito, a intersecção em quatro partes aplicará o mesmo percurso visto nos concertos de sonatas. Desse modo, o conto pode ser percebido como uma aproximação dos traços da composição musical, sugerindo assim o diálogo entre duas linguagens: “No caso do “Trio”, esse processo, que é na verdade da ordem da estrutura profunda e de larga extensão na obra, transparece localmente como imitação, no formato narrativo, de uma peça de câmara em quatro movimentos: “Adagio Cantabile”, “Allegro Ma Non Troppo”, “Allegro Appassionatto” e “Menuetto”” (WISNIK, 2008, p. 75).

Em uma análise mais detida em torno da estrutura narrativa em comparação com a forma musical, percebe-se, no entanto, uma nítida diferença entre esses quatro andamentos. Tradicionalmente, as sonatas são iniciadas em um movimento acelerado que passa ao ralentado, depois um minueto e um desfecho também rápido. Wisnik (2008) aponta esta narrativa como uma antissonata, pois Machado, ao mesmo tempo em que dialoga a sua escrita com a música, o faz subvertendo os paradigmas desta última, ponto que promove uma interessante articulação para o enredo.

Outro fator importante é a analogia proposta no próprio título do conto, ao indicar a triangulação amorosa em concomitância com o formato musical. Logo na introdução da narrativa, vemos que o termo “trio” fará menção aos personagens Maria Regina, Miranda e Maciel. No entanto, destaca-se também que boa parte das composições de câmara conhecidas como “trio sonata” são dispostas a partir de dois instrumentos melódicos, como flautas ou violinos, que se desdobram em torno de um baixo condutor, este último podendo ser um violoncelo ou piano. A tonalidade de “lá menor” indicada no título traz ainda importantes acepções, na medida em que os tons menores possuem no universo musical uma forte tendência para o sentimento de melancolia e desalento. Retomando a mesma analogia musical vista no conto “Cantiga de esponsais”, podemos interpretar a nota “lá” como responsável por conduzir o mote verbal/musical. Esta construção metafórica mostra-se ao mesmo tempo como a repetição de um som (nota lá) e o advérbio de lugar (lá), o que denota a insistente busca por um horizonte utópico – uma nota melódica ou um lugar alhures.

Lucia Miguel Pereira (1988, p. 227) aponta o tema da dúvida e da perfeição como pontos recorrentemente suscitados pela obra machadiana, sendo ambos percebidos ao longo de “Trio em lá menor”. Nesta mesma direção, Hélio Guimarães (2004) ressalta as personagens enigmáticas que estão presentes tanto nos contos como nos romances: “A esquisita Maria Regina faz parte de uma nobre linhagem de heroínas e heróis machadianos – a de seres marcados pela dúvida, que Machado começou a criar com o atormentado Félix, o protagonista ciumento do romance de estreia, *Ressurreição* (1872)” (GUIMARÃES, 2004, p. 24).

De fato, o motivo do enigma e do triângulo amoroso pode ser visto também em outros contos que Machado selecionou para compor *Várias histórias*, livro em que “Trio em lá menor” figura ao lado das narrativas “A cartomante” e “A causa secreta”. Um dos traços comuns entre elas é o fato de que as tríades tendem a orbitar ao redor de um personagem central. Em “A cartomante”, os amantes Camilo e Rita tentam driblar o marido Vilela e recorrem às adivinhações de uma cartomante italiana que se torna a articuladora da trama. No desdobramento de “A causa secreta”, o amor não realizado de Garcia por Maria Luísa, a esposa

de seu amigo Fortunato, servirá para alimentar a euforia deste último. A morte da própria esposa e a amargura de Garcia tornam-se objetos de prazer para Fortunato, personagem-chave da narrativa. Em “Trio em lá menor”, o impasse e a ambivalência são retomados, mas só poderão se resolver no plano imaterial e etéreo, tal como sugere a música executada pela protagonista. Vemos que Maria Regina perscruta as qualidades e defeitos de Miranda e Maciel, fazendo com que ambos circulem ao seu redor e pela via da imaginação tenta unir apenas as virtudes de ambos, tal como se buscasse a inalcançável exatidão da forma humana. Note-se ainda que este intercâmbio entre dois planos possibilitado pela arte musical será também um mote largamente utilizado por Bécquer, surgindo tanto em “El Miserere” quanto em “Maese Pérez el organista”.

Diferentemente de outros contos machadianos com temática artística, em “Trio em lá menor” a criação musical não é exposta nos níveis mais aparentes da trama, que parece trafegar sobretudo em torno da imaginação da protagonista Maria Regina. No entanto, ao analisar as camadas mais profundas do texto, percebe-se que a própria estrutura da narrativa – arquitetada pelo narrador em forma de composição musical – a torna um elemento inventivo fundamental. Nunes (2008), analisando os aspectos da criação presentes neste conto, destaca os seus meandros estruturadores e também os desejos de Maria Regina como os vetores de uma busca infundável pela composição ideal: “O “trio” de personagens/vozes é executado como uma sonata, que é apresentada pelo compositor-autor, mas também, indiretamente, pela personagem, pois o desenvolvimento das vozes depende das imagens e representações que são elaboradas e combinadas pela jovem” (NUNES, 2008, p. 85).

A primeira parte *Adagio Cantabile* apresenta a protagonista Maria Regina em seu quarto pensando simultaneamente nos dois pretendentes. Note-se que o elemento expressivo “*Cantabile*” indica nas sonatas um caráter lírico que deve ser aplicado ao andamento rítmico. Como visto no personagem de pai José em “Cantiga de esponsais”, a figura do escravo surge novamente no enredo, nesta apresentação o narrador enfatiza a silenciosa angústia de Maria Regina por meio da voz da mulher que trabalha para a família: “A mucama que servia, apesar da familiaridade que existia entre elas, não pôde arrancar-lhe uma palavra, e saiu, meia hora depois, dizendo que Nhanhã estava muito séria” (ASSIS, 2007, p. 393).

É possível notar que a ambiguidade é reiterada de modo a realçar a condição de sonhadora insaciável da protagonista, havendo logo de início a repetição de palavras como “pensava” e “imaginava”. Os pretendentes são brevemente descritos, informando-se o contraste de idades entre Miranda (50 anos) e Maciel (27 anos). Na mesma noite ambos estiveram na casa de Maria Regina que executou uma sonata no piano e provocou a admiração de ambos, Miranda demonstrou conhecimento de música, e a avó revelou sua paixão por Vincenzo Bellini

(1801-1835). Na narrativa é brevemente citada a obra “*Norma*” deste compositor italiano, de fato esta é a sua música mais popular, sendo uma ópera trágica que se desenvolve em dois atos. Apesar disso, em nenhum momento o narrador alude sobre os pais, irmãos ou parentes da protagonista, também não é indicado o nome da avó e, por vezes, se destaca o som da senhora quando a neta toca o piano.

São ressaltados o caráter imaginativo de Maria Regina, que após a visita encontra-se às voltas com a reconstituição do melhor entre cada pretendente, opondo as “palavras” de Miranda aos “olhos” de Maciel. O quarto e a pouca clareza são convites para o devaneio, neste ponto o narrador utiliza-se de metáforas direcionadas para o inefável e o intangível da situação, ou seja, compor uma alma perfeita a partir de cada personalidade lembrada. Observa-se no final desta primeira parte o formato cíclico do conto, na medida em que o desfecho deixará em suspenso o mesmo clima de indecisão visto neste início, havendo assim uma espécie de *coda*⁶⁹ inserida pelo narrador onisciente: “[...] 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, 2007, p.393). A duplicidade já instaurada desde o começo está presente não apenas no movimento entre os dois pretendentes, mas é também marcada pelo nome composto da protagonista. Comumente utilizado na cultura ocidental, o nome Maria pode indicar o elemento religioso, traço que por sua vez será contrastado por Regina⁷⁰, que conduz para o mesmo significado de líder ou rainha.

A segunda parte intitulada *Allegro ma non troppo* indica um andamento rítmico que se acelera gradualmente, não possuindo mais a vagariedade vista no início. Pela ambiguidade do termo, pode-se tanto compreender que a narrativa ganha novas dinâmicas, como também os próprios fatos eufóricos não apontam para uma resolução, tendo em vista a prevalência do impasse. De fato, a trama que havia começado apenas com foco nas reminiscências da protagonista recebe contornos de ação que se desenrolam em espaço público e trazem destaque para a figura de Maciel.

Após visitar uma amiga na Tijuca, Maria Regina e a avó presenciam o atropelamento de um menino que é salvo por um homem. O narrador retoma suas interpelações junto ao leitor para apresentar comicamente o “herói” da cena: “Quem conhece a técnica do destino adivinha logo que a pessoa que salvou o pequeno foi um dos dois homens da outra noite; foi o Maciel” (ASSIS, 2007, p. 393). A avó e a moça percebem que o rapaz machucou a mão e Maria Regina

⁶⁹ Na partitura as variações do símbolo *Coda* indicam o salto ou repetição de uma ideia musical.

⁷⁰ Sebastião Laércio de Azevedo (1993, p. 506) em seu dicionário de nomes aponta o nome Regina como advindo do latim e significando o mesmo que “Rainha”.

logo lhe oferece um lenço, Maciel aceita enquanto ela faz uma atadura lembrando-se da ação generosa. É possível destacar o caráter complacente na figura de Maciel, se na primeira cena do conto conversa e concorda com todos, desta vez ele aparecerá pontualmente na casa de Maria Regina com os devidos curativos que lhe pediram. A nova visita é ironicamente observada pelo narrador como fruto da ação heroica. O capítulo encerra-se com Maria Regina atônita e quase decidida a entregar seu amor para Maciel. A avó, considerando excessivos os impulsos da neta, enseja uma conversa com o rapaz.

A terceira parte *Allegro Appassionato* traz uma nova modulação para a narrativa. Ou seja, trata-se de um andamento que conduzirá a trama para um maior nível de intensidade, haja vista que este será o capítulo em que mais serão expostos os diálogos entre as personagens, dando-lhe uma feição quase cênica. Neste movimento haverá a breve presença de Maciel e o enfoque sobre a figura de Miranda. Este entrelaçamento finalizado com a entrada de outra personagem pressupõe uma espécie de contraponto melódico, tal como ocorre na arquitetura musical das sonatas. Outra importante caracterização de Maciel será a sua personalidade sociável ou “*três rèpandu*” como enfatiza o narrador. Esta será uma oposição fundamental entre Maciel e Miranda, se o primeiro faz uso aberto e corriqueiro das palavras, o segundo aplicará a linguagem com o rigor de quem examina cada expressão mirando os possíveis benefícios.

Nesta terceira parte observa-se também uma contenção do narrador e a consequente ampliação dos diálogos entre as personagens. A conversa entre a avó e Maciel é preenchida por aparentes trivialidades, mas que nem por isso deixam de compor analogias dentro da trama. As intrigas giram em torno da notícia de uma viúva que se casa novamente e pede o divórcio. Este tipo de autonomia causa espanto e curiosidade da avó e de Maciel. De fato, a figura da mulher independente está presente em outras obras de Machado e não raramente mostra os preconceitos e entraves sociais da época. Nesta direção, Ingrid Stein (1984), em seu estudo sobre as mulheres machadianas, ressalta o tipo de liberdade social que as viúvas gozavam durante o século XIX:

Ao contrário da solteira, por quem falava o pai ou o responsável, e da casada, subordinada ao marido/chefe de família, a mulher viúva encontrava-se no único estado civil que lhe podia proporcionar uma maior liberdade e relativa autonomia. Além disso, já se livrara do risco da pecha de solteirona; havia ingressado na instituição do casamento e, com isto, adquirido o único *status* idealmente reconhecido pela sociedade para a mulher. (STEIN, 1984, p. 90).

Na primeira parte vimos que o narrador apresenta a obsessão de Maria Regina em criar a junção perfeita entre os dois pretendentes. Nessa terceira, a imaginação da heroína irá trafegar de modo paradoxal, fazendo com que a ausência de Miranda seja amalgamada pela presença de

Maciel: “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, 2007, p. 397). O fastio de Maria Regina é por vezes ressaltado como a mola para a repulsa da concretude e o conseqüente mergulho na idealização. Isso ocorre pelo menos duas vezes na mesma parte, deixando indícios sobre o título e explicando a figura de expressão “*Appassionato*”, que acompanha o andamento rítmico. Tal recurso indica que o movimento da sonata deve ser, além de acelerado, executado com entusiasmo. Sabe-se que os elementos expressivos inseridos pelo compositor numa partitura são fundamentais para as futuras interpretações e possuem uma ampla variação que visa o caráter emocional da execução, como, por exemplo: *Dolce* (de modo leve e delicado), *Vivace* (de maneira viva e alegre), *Scherzando* (de maneira leve, lúdica). Desse modo, vemos que as nomenclaturas em cada parte do conto fazem uma analogia com as partituras, aludindo uma convergência com o texto escrito. Assim como na estruturação de uma composição musical, vemos inscritos os códigos para o intérprete, neste caso os sinais são usados no próprio ato da leitura. Ressalta-se, ainda, que “*Allegro Appassionato*” é também o nome de uma peça do maestro francês Charles Camille Saint Saëns (1835-1921), de 1875.

Após o diálogo entre Maciel e a avó e a reconstituição imagética feita por Maria Regina, vemos que a entrada de Miranda surgirá como a completa oposição das cenas anteriores. Destaca-se que o narrador insere uma espécie de gradação indo do frívolo em direção ao grave, ponto refletido no próprio formato textual, quando há uma explanação mais rígida e entremeada pelo uso de frases curtas. Miranda surge na contramão da trivialidade e leveza da conversa anterior, sendo descrito como “[...] alto e seco, fisionomia dura e gelada” (ASSIS, 2007, p. 397). O episódio heroico do garoto salvo causa em Miranda antes revolta do que admiração, atitude que impressiona negativamente a avó e Maria Regina. Neste ponto é possível destacar o tom irônico de Miranda quando a moça lhe pede que não seja mau, ao que o narrador descreve: “Miranda sorriu de um modo sardônico. O riso acentuou-lhe a dureza da fisionomia” (ASSIS, 2007, p. 397).

Vale salientar que a expressão “riso sardônico” é originária de “*sardonicus*”, termo advindo de uma planta da Sardenha que, quando ingerida, provocava contrações grotescas no rosto. Esta alusão proposta pelo narrador ressalta o escárnio de Miranda como um conúbio entre o riso e a dureza, corroborando os estudos que apontam para o diálogo promovido por Machado em relação à sátira menipeia. Enylton de Sá Rego (1989) investigando acepções irônicas do texto machadiano traça uma linha que remonta desde a cultura greco-latina, sendo resgatada no período renascentista e repercutindo posteriormente em Laurence Sterne (1713-1768) e no

próprio Machado de Assis no século XIX. Ao descrever as antigas bases desta união entre o grave e o cômico, Rego (1989, p. 36) destaca a obra satírica do filósofo latino Marco Terêncio Varrão, definindo-a como tributária do “*spoudogeloion*”, a sátira grega não moralizante que se caracteriza justamente por unir o elemento sério e grave (*spoudaion*) ao riso e cômico (*gelon*).

Um fator comum entre as figuras de Maciel e Miranda está na valorização das aparências, ao seu modo cada um tenta transmitir a personalidade ideal para conquistar Maria Regina. Maciel recorre aos assuntos superficiais da sociedade, lançando mão do conhecimento de francês para impressionar a avó. Miranda não se preocupa em parecer simpático e quase sempre se mantém na planície das conversações ordinárias, demonstra, porém, o mesmo gosto artístico de Maria Regina. A benevolência do primeiro e a maldade do segundo despertam igualmente a atenção da moça, no entanto, a perfeição sonhada parece estar apenas na dualidade. Diferentemente dos personagens artistas construídos por Machado e que acabam suplantados pela própria invenção, vemos em Miranda a frustração contrária: “[...] estudara direito para obedecer ao pai; a sua vocação era a música” (ASSIS, 2007, p. 397).

Desta vez ao piano, atendendo a um pedido de Miranda, Maria Regina tenta executar uma música, mas se depara agora com os pensamentos perdidos em Maciel. A figura malevolente de Miranda é dissimulada pelos devaneios de Maria Regina. De maneira inversamente proporcional, a personagem irá condensar novamente a imagem perfeita de ambos. O idílio ironizado pelo narrador destaca o fato de que a moça, estando enfeitiçada pelo próprio desejo, não enxerga o verdadeiro Miranda, mas a sua própria imaginação. O narrador compara Maria Regina com a personagem shakespeariana Titânia, que, em *Sonho de uma noite de verão*, se apaixona pela primeira pessoa que vê ao acordar, um tecelão com cabeça de burro. Menção na qual se percebe novamente como a voz narrativa se insere de forma irônica no conto.

O quarto e último capítulo *Menuetto* inicia-se com um avanço temporal que decorre sem a escolha definitiva do pretendente. Observa-se que a perspectiva do narrador se mistura com a própria indecisão de Maria Regina, optando ironicamente pela imprecisão na forma de descrever: “Dez, vinte, trinta dias passaram depois daquela noite, e ainda mais vinte, e depois mais trinta. Não há cronologia certa; melhor é ficar no vago” (ASSIS, 2007, p. 399). A escolha pelo desfecho em *Menuetto* demonstra um diálogo com as sonatas do século XVII e XVIII, sendo esta aplicação já menos usual ao longo do século XIX. No entanto, é relevante perceber que esse andamento moderado pressupõe um movimento de dança para encerrar a narrativa. Os minuetos favorecem o ritmo dançante ao deslocar o compasso tradicional de quatro tempos para uma divisão em três, o que novamente irá ressaltar as analogias arquitetadas durante a trama.

O encaminhamento final mostra uma bela noite na qual Maria Regina se dá conta de que não mais poderá rever Maciel ou Miranda. O narrador destaca o céu limpo e sem a presença da lua, astro que não agrada a protagonista. Neste ponto, além das acepções amorosas ligadas à lua, ressalta-se ainda que esta simboliza o guia para a renovação e mudança de ciclos. Ao ler uma notícia de jornal que versava sobre a existência de estrelas duplas, Maria Regina procura da janela de seu quarto a união impossível entre os dois astros. A ambivalência dos termos é mais uma vez potencializada pela voz do narrador, mostrando que, assim como um artista frustrado que ambiciona pela expressão de seu engenho, a personagem tentará também recorrer para a imaginação da obra perfeita: “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 alto, concluiu que a criação era um livro falho e incorreto, e desesperou” (ASSIS, 2007, p.399).

Na última frase da narrativa é retomada a mesma citação vista na primeira parte, construindo, assim, uma forma cíclica para o conto e trazendo novamente o baixo contínuo como elemento estruturador fundamental das sonatas. Em um concerto hipotético feito para “trio” pode-se imaginar, por exemplo, um piano tecendo a harmonia principal enquanto dois violinos compõem os temas que criam tensões e entrelaçamentos. A metáfora torna-se explícita ao percebermos que, assim como o piano na sonata, Maria Regina propõe a base para que orbitem dois temas conflitantes, neste caso Maciel e Miranda. Ressalta-se ainda que uma tonalidade em “lá menor” é sequencialmente formada pelas sete notas “lá, si, dó, ré, mi, fá, sol”, sendo o “lá” a tônica fundamental, ou seja, a nota que indica o tom da música e em torno da qual todas as outras devem se corresponder.

É na transposição desses elementos para o universo da linguagem verbal que Machado recria a nota “lá” como uma conotação para indicar a busca pelo inefável. Por fim, observa-se que Maria Regina dorme e ao sonhar com a morte sente que é levada para uma estrela dupla, continua vagando entre uma e outra em busca da perfeição, quando surge uma voz do abismo: “– 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, 2007, p. 400). O narrador ainda indica que estas últimas palavras não puderam ser compreendidas por Maria Regina, o que reforça o formato circular do conto e a infinita busca da protagonista pela perfeição.

Cunha (2006, p. 118) ressalta que a voz narrativa conduz diversas interferências ao longo do conto, como, por exemplo, quando este narrador descreve as “esquisitices” de Maria Regina ou enfatiza que “a imaginação é que é o mal”. É relevante lembrar também que o

narrador machadiano tende a subverter padrões e articula camadas muitas vezes refratárias ao que o texto parece indicar. Na segunda fase do autor, a sátira e a ambiguidade permeiam as obras e podem ser percebidas na voz de um narrador propositalmente contraditório. Por exemplo, no conto “Teoria do medalhão” (1881) os conselhos do pai ao filho Janjão são de que jamais faça uso da ironia, quando na verdade este é um dos principais artifícios de Machado em suas obras. Rego (1989, p. 89) aponta essa aparente contradição como um ponto de conexão entre Machado e a tradição da sátira luciânica, tendo como premissas a paródia, o paradoxo e a inversão de sentidos, elementos dos quais Machado fez largo uso.

Nessa mesma direção, Carlos Fuentes (2001), no livro *Machado de la mancha*, argumenta sobre o fato de Machado ser o primeiro autor da América Latina a seguir o que ele chama de “Tradición de La Mancha”. Analisando referências trabalhadas pelo escritor, Fuentes defende que na literatura hispano-americana do século XIX poucas realizações notáveis ocorreram no âmbito da prosa. Machado, dialogando com toda a tradição precedente, soube neste processo criar uma identidade em seus textos, utilizando-se da ironia e da paródia. O autor brasileiro mostra assim a importante lição aprendida com Cervantes, compondo obras que refletem sobre si e sobre a própria literatura. Fuentes enfatiza ainda que a “tradição da mancha” carrega a herança da diversidade e do sincretismo, visando justamente manchar e misturar os sentidos universais, contra as significações unívocas do mundo. A multiplicidade está no cerne da análise de Fuentes, que vê em Machado toda esta assimilação diversa e formadora de uma miríade de diálogos.

Desse modo, podemos também nos perguntar se o narrador de “Trio em lá menor” estaria condenando o poder imaginativo da protagonista ou a aparente crítica poderia ser na realidade um destaque para pontos de compreensão da própria perspectiva machadiana, ressaltando assim o poder da ficção, da ampliação de sentidos, da imaginação, da dúvida e do eterno enigma. Na figura de Maria Regina vemos que a potencialidade inventiva está justamente no próprio fato dela ser “avessa à realidade”, como descreve o narrador no início do conto. Entre o “benevolente” Maciel e o “egoísta” Miranda, Maria Regina fica no meio do caminho e opta pela imaginação e pela ficção. Ao mesmo tempo percebe-se também que a sonata do absoluto se revela como a infindável busca da protagonista pela perfeição.

2.4 Uma leitura comparada dos contos

A narrativa de “El Miserere” foi a décima lenda de Gustavo Adolfo Bécquer, sendo a sua oitava publicação no periódico *El Contemporáneo*, em 1862. A atuação neste jornal e o lançamento das *leyendas* significou para o escritor um breve período de estabilidade e vasta produção literária. Izquierdo (2008) analisando o estilo das lendas becquerianas destaca as fontes germânicas advindas de Goethe, Tieck e E.T.A. Hoffmann, a influência inglesa de Shakespeare, os contos folclóricos de Fernán Caballero, o clima misterioso de José de Espronceda, e as referências próximas aos relatos de Edgar Allan Poe. A modernização realizada por Bécquer ao compor *leyendas*, antes marcadas pela forma de poemas por Duque de Rivas e Zorrilla, será invertida ao seguir o modelo da prosa. No intercâmbio promovido pelo texto becqueriano entre as tradições locais e as questões universais, percebe-se que as relações internas de seu país entram em diálogo com as dimensões múltiplas da literatura. Para Baquero Goyanes (1989, p. 93), a maneira com a qual Bécquer constrói e articula as suas narrativas em prosa pode ser considerada já um conto moderno. Bécquer cultiva as características orais, as histórias regionais e os costumes populares, mas também se preocupa com a produção de efeito que a trama causa nos leitores.

A divisão de “El Miserere” no formato de prólogo, partes e epílogo ocorre na maioria das lendas becquerianas e torna-se fundamental para estabelecer o caráter oral da transmissão narrativa, sendo ela normalmente “ouvida” por um compilador culto. Essa figura é comum nos contos fantásticos e afirma-se como uma autoridade sobre o assunto a ser tratado, uma vez que é capaz de registrar e organizar os relatos, corroborando um peso maior para a verossimilhança e a credibilidade do leitor. No entanto, este fato revela por outro ângulo um amplo projeto literário de Bécquer, na medida em que estas narrativas passam por várias localidades da Espanha e estão sempre muito bem detalhadas geograficamente, o que revela uma fonte referencial que, embora tardiamente, remete ao ideal romântico de originalidade e afirmação popular. Nessa direção, Guillén (1985, p. 44) destaca a abertura que o Romantismo possibilitou para as culturas primitivas e a poesia oral, despertando o interesse pelas canções, baladas, cantos heroicos, lendas e músicas tradicionais. Desse modo, percebe-se na escrita becqueriana uma valorização da manifestação da linguagem popular e do ritmo coloquial que o autor procura verter para a linguagem literária.

Além do título “El Miserere” que por si próprio circunscreve um gênero musical, a temática da criação artística será destacada logo nos primeiros parágrafos da *leyenda*. Pouco antes de entrar em contato com um ancião, o compilador pesquisa as partituras da abadia e

revela seu fascínio pela arte musical, enfatizando o pouco conhecimento teórico. É possível desconfiar desta afirmação na medida em que, dizendo não saber música, ele logo nota a falta de inscrições de andamento na pauta como “*maestoso*” ou “*allegro*”. As marcações foram substituídas por frases que no primeiro momento poderiam ser entendidas como “palavras soltas”, fato aludido pelo próprio narrador. No entanto, investigando as analogias lançadas pelo texto, percebe-se a tentativa de conexão da obra artística sonora e imaterial com a sua materialização na forma escrita, fazendo com que estas anotações ganhem um caráter de fragmentos poéticos, como se nota em: “Las notas son huesos cobiertos de carne; lumbre inextinguible, los cielos y su armonía..., ¡fuerza!..., fuerza y dulzura” ou “La cuerda aúlla sin discordar, el mental atruena sin ensordecir; por eso suena todo y no se confunde nada, y todo es la humanidad que solloza y gime” (BÉCQUER, 2005, p. 200). Nesses casos o uso de repetições, exclamações e o discurso hiperbólico não só substituem as marcações do andamento rítmico como aproximam as linguagens literária e musical.

Diferentemente de um único narrador externo presente no conto machadiano, em “El Miserere” a criação artística será entrelaçada através da voz de três narradores diferentes: o compilador, o músico peregrino e o pastor. O tempo situado é longínquo e demarcado apenas por “Há muitos anos”, o espaço será a abadia de Fitero localizada em Navarra, na Espanha. A primeira parte da narrativa é marcada pela chegada do músico na abadia e o relato de sua busca infundável pela composição perfeita. No final, um dos pastores conta-lhe a história do Miserere cantado pelos monges mortos que ocorre em toda Sexta-feira Santa, fazendo com que o músico vá ao encontro do sobrenatural.

Ressalta-se a recorrência da palavra “*inspiración*” retomada pela voz do peregrino. De fato, esta é uma expressão-chave dentro da obra becqueriana, sendo um mote que reaparece em seus versos e *leyendas*. Este ponto reflete o caráter metapoético presente nos textos do autor, na medida em que no próprio desenvolvimento da obra questiona-se seu modo de composição, como ocorre nas rimas em que o poeta investiga o sentido e funcionamento da poesia ou nas intervenções do compilador enquanto faz registros e reconstrói ficcionalmente as histórias. O processo metaliterário, em que a ficção é espelhada e problematizada na própria obra, parece uma das marcas deixadas por Miguel de Cervantes e resgatada por Bécquer. Em Machado de Assis, este diálogo ressurgiu também de modo relevante quando se observam as marcas do defunto-autor Brás Cubas, que registra suas memórias na tentativa de compor seu grande livro após a morte. Não apenas em *Memórias Póstumas*, mas também em outros romances como, por exemplo, *Memorial de Aires* ou *Esau e Jacó*, neles Machado tende a retomar um tipo de reflexão que problematiza a própria construção da obra.

A ida do romeiro ao mosteiro abandonado para ouvir o Miserere dos mortos ocupará toda a segunda parte da lenda. O suspense na descrição da caminhada entre escombros é permeado por diferentes tipos de sonoridades e barulhos. Izquierdo (2008) aponta que a inserção do efeito provocado pelos ruídos será um motivo presente em toda a construção do texto e que está atrelada à expectativa pela música dos mortos. De fato, o efeito sinestésico na mescla de imagem e som é recorrente em muitas *leyendas* becquerianas, isso faz com que a descrição de um lago, por exemplo, seja seguida pelo murmúrio de gotas de água, a imagem de uma montanha se misture com o zumbido de pedras rolando ou uma catedral seja destacada pelo ritmo de seus sinos. Em “El Miserere”, sobretudo por ser uma *leyenda* de temática musical, a descrição narrativa tende a potencializar o efeito sonoro percebido em diversos trechos, como no fragmento:

Las gotas de agua que se filtraban por entre las grietas de los rotos arcos y caían sobre las losas con un rumor acompasado, como el de la péndola de un reloj; los gritos del búho, que graznaba refugiado bajo el nimbo de piedra de una imagen de pie aún en el hueco de un muro; el ruido de los reptiles, que, despiertos de su letargo por la tempestad [...] (BÉCQUER, 2005, p. 208)⁷¹.

Outro ponto que destaca a sonoridade do texto é a recorrência de frases que aplicam o largo uso de aliterações, assonâncias, rimas e paralelismos, ressaltando assim a importância da forma poética dentro da prosa becqueriana, como observa-se na frase: “Transcurrió tiempo y tiempo, y nada se percibió: aquellos mil confusos rumores seguían sonando y combinándose de mil maneras distintas, pero siempre los mismos” (BÉCQUER, 2005, p. 210). Destaca-se neste trecho a aliteração em que a recorrência das consoantes “m” e “s” tende justamente a imitar os rumores e vibrações ouvidas pelo músico já prestes a travar contato com o Miserere dos mortos. Há neste caso um trabalho textual dentro da narrativa que faz com que todos os ruídos ganhem força e materialidade na forma escrita.

No encerramento da *leyenda*, há novamente a aproximação da música com o texto, para tanto Bécquer utiliza-se do recurso da transcrição de trechos em latim do Miserere ouvido pelo músico peregrino. Percebe-se, assim, as marcas da confluência entre linguagem musical e forma poética que o escritor aplica como elemento constitutivo de sua narrativa, entrelaçando a música presente no conteúdo temático da história com a própria forma sonora que é retrabalhada no texto: “Luz e som são ingredientes desta página becqueriana que se destaca

⁷¹ Nos dois fragmentos acima referidos optou-se por manter a versão original em espanhol com a finalidade de ressaltar a sonoridade das palavras escolhidas pelo escritor.

pela recriação do sobrenatural, pela captação das atmosferas sonoras, a habilidade para transformar a música em poesia [...]” (IZQUIERDO, 1994, p. 71, livre tradução do autor)⁷².

O mote principal da lenda está na busca do peregrino pela criação da obra perfeita, na concepção poética becqueriana, o artista em sua subjetividade revira as profundezas do inconsciente para que a inspiração ganhe forma no mundo concreto. Como exemplo, pode-se destacar a coletânea de rimas chamada *Libro de los gorriones*, em que Bécquer escreve o prólogo intitulado “Introducción sinfónica”. Nele há traços do próprio autor sobre o processo de concepção artística: “Por los tenebrosos rincones de mi cerebro acurrucados y desnudos duermen los extravagantes hijos de mi fantasía esperando en silencio que el Arte los vista de la palabra para poderse presentar decentes en la escena del mundo” (BÉCQUER, 2007, p. 237).

Carlos Miguel-Pueyo, em seu livro *Oyendo a Bécquer. El color de la musica del poeta romántico* (2017), aponta a convergência entre a busca do músico peregrino para encontrar a composição perfeita como sendo uma metáfora do próprio pensamento romântico e da infundável procura de Bécquer pelo verso ideal. Percebe-se também que as pretensões mais gerais e universalizantes do escritor sevilhano não deixavam de retratar o local, tendo em vista o coloquialismo e a valorização da tradição oral. Para Miguel-Pueyo (2017), além da evidente ligação da obra com os aspectos sagrados salientados pelo conteúdo da trama, há também traços do próprio autor. Ao inserir um músico peregrino que viaja em busca da arte perfeita, Bécquer estaria simultaneamente dialogando com preceitos do idealismo alemão: “Consequentemente, a obra de arte resultante, *El Miserere* doromeiro, supõe a união entre natureza e espírito, entre consciente e inconsciente, entre tangível e intangível, entre individual e universal, entre finito e infinito, em uma palavra, entre real e irreal” (PUEYO, 2017, p. 325, livre tradução do autor)⁷³. Desse modo, o conceito estético inserido por Bécquer estará calcado na obra de arte que não se baseia puramente na realidade, mas depende sobretudo da junção entre o plano concreto e a imaginação.

Já no conto “Cantiga de esponsais”, de Machado de Assis, a cena inicia-se na igreja do Carmo, o narrador também faz o deslocamento temporal junto ao leitor para situar a trama no início do século XIX. A data específica de 1813 marca cinco anos desde a chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro e um período de apogeu para a Igreja Católica na cidade. O panorama sobre a missa sinfônica marca a apresentação regida pelo protagonista Romão Pires,

⁷² Luz y sonido son los ingredientes de esta página becqueriana que destaca por la recreación de lo sobrenatural, por la captación de las atmósferas sonoras, la habilidad para transformar la música en poesía [...].

⁷³ Por conseguinte, la obra de arte que resulta, el miserere del romero, supone la unión de naturaleza y espíritu, de lo consciente y lo inconsciente, de lo tangible y lo intangible, de lo individual y lo universal, de lo finito y lo infinito, en una palabra, de lo real y lo irreal.

a cena efusiva é logo contrastada com a imagem melancólica do músico. Diferentemente do narrador becqueriano que comumente se intercala com os discursos das personagens, o narrador machadiano em terceira pessoa tenderá a descrever e analisar externamente as cenas que terão apenas falas pontuais entre as personagens e o uso do discurso indireto livre. O mote da frustração artística e da busca pela inspiração será enfatizado, não pela voz de Romão, mas por meio do narrador onisciente. Outro ponto relevante é que Machado situa suas narrativas no espaço urbano do século XIX, abordando tipos específicos do cotidiano carioca que entram em constante diálogo com questões universais. Seus personagens são ao mesmo tempo singulares e universais, pois sendo brasileiros não deixam de carregar as ambivalências e complexidades humanas tratadas por Cervantes ou Shakespeare.

O contraste entre o ritmo rápido e lento ou entre o som e o silêncio estão na base da arquitetura narrativa, de modo que o vazio descrito sobre o ambiente lúgubre da casa do maestro é análogo ao vazio de suas ideias ao tentar compor. Romão, sem jamais ter criado uma única música, é habilidoso na arte de reger, mas nunca encontra a imaginação suficiente para dar vazão aos pensamentos e sentimentos de forma a concretizá-los dentro de uma obra. Ressalta-se, ainda, o contraponto textual, que acompanha a efusão do músico ao tentar compor, e os momentos soturnos, que dominam o fluxo narrativo, fundem-se com a própria estrutura: “Em ‘Cantiga de esponsais’ o ritmo da narrativa é predominantemente lento, como um *andante*, na música. Breves passagens demandam um pouco mais de velocidade na leitura, pontuando o texto com o tom progressivo do *accelerando*, mais precisamente nos trechos em que se afigura a aflitiva busca de exteriorização do sentimento de mestre Romão através da música” (CUNHA, 2006, p. 50).

A idade avançada torna a frustração latente e o maestro resgata as partituras de um antigo canto esponsálico, composição realizada quando jovem. No entanto, a morte da esposa logo em seguida ao casamento fez com que deixasse a música guardada. Sentindo a presença da própria morte que se aproxima, tentará finalizar a obra. Como aponta Hélio Guimarães (2006), o casamento surge como motivo em muitos dos contos machadianos que trabalham a questão da música, sendo uma mola propulsora tanto na possibilidade de invenção quanto na figura do artista em sua busca de inspiração. Segundo Wisnik (2008), essa associação ocorre como emblema das oposições entre castidade e voluptuosidade ou fertilidade e infertilidade, funcionando enquanto metáforas da criação artística e fazendo com que as personagens procurem na externalidade e no outro uma complementariedade para si mesmas.

No entanto, o irônico narrador machadiano irá ressaltar a impossibilidade da composição musical pela união e plenitude conjugal, subvertendo assim as típicas histórias de

amor que têm como ponto final justamente o casamento. Nessa mesma linha da ironia machadiana, Enylton de Sá Rego (1989), ao tratar sobre o nacionalismo e a paródia, destaca a forma não mimética de Machado se situar dentro do contexto brasileiro. O crítico ressalta que o ecletismo presente na escrita machadiana estava para além de uma simples imitação ou transposição, propondo formas originais para a literatura brasileira e que conduziram para um importante diálogo entre as questões universais e as formas locais.

Em Machado, a premissa de unir linguagem e som ocorre por caminhos diferentes da lenda becqueriana. Em “Cantiga de esponsais”, a epifania de Romão também não se concretiza em uma composição, há apenas o impulso da criação inefável que tenta de alguma maneira tomar forma e se consumir no mundo real “[...] a causa da melancolia de mestre Romão era não poder compor, não possuir meio de traduzir o que sentia” (ASSIS, 2007, p. 201). Tal como o músico peregrino que no final de “El Miserere” insiste em concluir a obra perfeita, Romão Pires também tentará obsessivamente completar seu canto esponsálico. Nos trechos finais do conto machadiano veremos a insistência do maestro pela nota “lá”, termo que simboliza o fio condutor de sua imaginação criadora: “Sentou-se ao cravo; reproduziu as notas e chegou ao *lá*... – Lá, lá, lá...” (ASSIS, 2007, p. 203). Secchin (2008) enfatiza este trecho em que o músico usa como inspiração o casal vizinho que vê pela janela: “Romão tenta utilizar esse quadro vivo como estímulo à inspiração, mas detém-se, como de hábito, na nota ‘lá’” (SECCHIN, 2008, p. 59). Machado insere visualmente e textualmente as notas tocadas por Romão para buscar significações múltiplas, de maneira que o sentido musical vá ao encontro com o sentido literário:

Ora, tal vocábulo, além de designar um substantivo, também pode ser um advérbio de lugar; lá: algo que está distante, embora talvez visível, e além do *aqui* ao alcance do personagem. Como ultrapassar o *lá*? Sintomaticamente, vemos Romão ao lado de uma janela, espaço intermédio, transparência entre o dentro e o fora, entre a reclusão e a aventura; ele não transporá esse limite. (SECCHIN, 2008, p. 59).

Desse mesmo modo, no conto “Trio em lá menor”, serão novamente ressaltadas as características musicais em sua base textual, haja vista a divisão em quatro movimentos que faz menção direta à forma das sonatas. Destaca-se que, de maneira análoga ao texto narrativo, o gênero musical da sonata constrói-se em torno de um argumento baseado em introdução, desenvolvimento e desfecho. Ao longo da trama, percebe-se que a busca pela criação perfeita está centrada no desejo da personagem Maria Regina, que tenta unir o melhor de seus dois

pretendentes, o que só pode ser alcançado pela imaginação musical da protagonista ao executar as sonatas no piano, retomando o conteúdo dentro da própria estrutura formal do conto.

Já na primeira parte *Adagio Cantabile* são apresentadas todas as personagens e Maria Regina, que, por sua vez, irá orbitar entre dois pretendentes. De noite, sozinha em seu quarto, a protagonista formula pela imaginação a composição perfeita. No entanto, nota-se que o motivo musical não será dado pela protagonista, mas pelo narrador que, ironicamente, ressalta essa busca pela obsessiva sonata tocada por Maria Regina, na qual o “lá, lá, lá” é grafado três vezes para se associar ao trio amoroso e fazer menção à procura externa pelo impossível.

O segundo movimento, *Allegro ma non troppo*, propõe uma leitura mais detida sobre as figuras de Maciel e Miranda, que funcionam como personagens complementares. Maciel é descrito como jovem, benevolente e ingênuo, enquanto Miranda é mais velho, egoísta e sarcástico. Tendo em vista que o conto está articulado a partir de uma sonata, pode-se perceber que a exposição sequencial de cada um deles poderia ser aplicada do mesmo modo que ocorre no contraponto de temas ou tonalidades musicais. Desse modo, Machado estaria buscando a mesma tensão vista nas sonatas para desenvolver o conflito entre os caracteres. Oliveira (2002), em seus estudos de melopoética que enfatizam as confluências entre a forma sonata e o texto literário, traz os modos de aplicação e aponta exemplos dessa utilização por autores como James Joyce e Thomas Mann: “Para alguns musicólogos, a principal característica da forma sonata é a presença, na exposição, de dois temas contrastantes. No desenvolvimento, os dois temas entram em conflito, sendo retrabalhados de forma a criar uma tensão, que é resolvida na recapitulação” (OLIVEIRA, 2002, p.132).

Nos movimentos seguintes, *Allegro Appassionato* e *Menuetto*, os pretendentes são contrapostos e descreve-se não apenas suas características, mas o modo como Maria Regina enxerga cada um deles. Na presença de Maciel se depara com a imperfeição e, pelo devaneio, recorre ao outro, repetindo o mesmo padrão quando na presença de Miranda. O narrador ressalta que neste intercâmbio entre imaginário e real, a imaterialidade musical é responsável por compor melodicamente a forma idealizada: “Completo 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, 2007, p. 398). Dessa maneira, percebe-se que a imaginação da protagonista será o único modo possível de unir o sonho e a realidade. No final do conto, este ponto será novamente retomado pela voz do narrador, que enfatiza: “A retina dessa moça fazia refletir cá fora todas as suas imaginações” (ASSIS, 2007, p. 399).

Rego (1985), ao resgatar as origens da sátira menipeia e suas confluências dentro da obra de Machado de Assis, refaz um percurso em que destaca a figura de Luciano de Samosata,

pensador romano que viveu no século II D.C e sobre o qual Machado constrói importantes fontes e faz inúmeras referências. Sobre as características da obra de Luciano e sua conexão com a escrita machadiana, é levantada uma série de exemplos dentre os quais é apontada a relevância da liberdade imaginativa. Esta ênfase sobre a imaginação pressupõe que o artista deve enfrentar as limitações que as visões puramente históricas e representacionais poderiam impor sobre a obra de arte, o crítico conclui que: “[...] para Machado de Assis a característica fundamental da arte é a imaginação, e tampouco ele pretendeu codificar as regras de produção da obra de arte” (REGO, 1985, p. 59). Tal como propõe a tradição menipeia, Luciano de Samosata não deixou textos normativos que pudessem cristalizar as regras artísticas no tempo, ficando como ponto balizador apenas a importância da criação artística como o reino da imaginação.

3. REPRESENTAÇÕES DA FIGURA DO ARTISTA EM BÉCQUER E MACHADO

“La gloria es una incomprensión y quizá la peor.”
(Pierre Menard, autor del Quijote. Jorge Luis Borges,
2004, p. 61)

3.1 “EL MAESTRO HEROLD” e “UM HOMEM CÉLEBRE: duas trajetórias artísticas

Na coletânea *Leyendas*, de Jorge Campos (1992), o crítico traz na íntegra o texto “El maestro Hérold”, o qual não classifica diretamente como lenda, mas sim como um artigo de Bécquer em homenagem ao músico francês Louis Joseph Ferdinand Hérold (1791-1833)⁷⁴. Campos aponta também a publicação em Madri no dia 14 de setembro de 1859, no periódico *La Época*. Segundo Lopez Estrada (1972), o texto só seria incorporado dentro da obra becqueriana por María Concepción de Balbín, em 1960, na *Revista de Literatura*. O texto de “El maestro Herold” chegou a ser reeditado e brevemente citado em algumas coletâneas posteriores⁷⁵. Desse modo, a relevância do artigo está não apenas na ampliação do quadro temático dentro das obras becquerianas, mas também na revelação de traços da concepção estética do autor. Seguindo os preceitos românticos que erigem a figura do gênio criador, Bécquer lança neste texto o mote ficcional de um momento em que Hérold compõe a sua obra-prima e morre pouco tempo depois. A crítica tende a destacar o caráter híbrido deste artigo que traz os dados biográficos do músico tecidos dentro de uma narração estruturada pelo ponto de vista becqueriano.

De acordo com Estrada (1972), em *Poética para un poeta*, livro no qual o crítico dedica um capítulo exclusivo para a análise de “El maestro Hérold”, há uma notável convergência entre o processo artístico que Bécquer analisa ao narrar a história do músico, em conjunção com suas próprias concepções literárias. Destaca-se ainda o fato desta produção ter ocorrido

⁷⁴ Durante uma pesquisa no site da Hemeroteca Digital Brasileira foram encontradas várias edições da *Revista Musical e de Bellas Artes do Rio de Janeiro*. Organizada por Arthur Napoleão, Narciso e Miguez a revista tinha como propósito discutir e disseminar questões artísticas do Brasil, trazendo em seus números desde biografias de compositores, lições de piano e divulgação de concertos, até o endereço de lojas de partitura, oficinas de instrumentos e escolas de música. Em seu número 14, publicado no dia 26 de junho de 1880, é possível encontrar uma homenagem ao músico Louis Joseph Ferdinand Hérold, a biografia resgata a trajetória do músico francês com o intuito de divulgar seu nome entre o público brasileiro. Disponível em: <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx/>. Acesso em: 12 jul. 2019.

⁷⁵ No artigo “Bécquer y la La Música”, Enrique Sanchez Pedrote (1971) relata a importância de “El maestro Hérold” dentro das produções becquerianas que versam sobre a criação artística, o estudo também traz em anexo uma reedição integral do texto.

meses antes da publicação das *Cartas literarias a una mujer* (1860), o que indica a coincidência entre aspectos da poética do escritor sevilhano e as observações sobre a história do maestro: “Bécquer examina, referindo-se a um músico, José Luis Fernando Hérold (1791-1833), o processo da criação artística, que resulta análogo ao da criação poética” (ESTRADA, 1972, p.173, livre tradução do autor)⁷⁶.

Destaca-se ainda que na formação de sua escrita, Bécquer buscou condensar as palavras e os afetos em um tipo de expressão que pudesse revelar o sentimento íntimo e profundo em suas poesias, cartas e narrativas. Nas *Cartas literarias a una mujer* e em “El maestro Hérold” o escritor aventa sobre a possibilidade da linguagem ser suficiente para expressar as ideias e emoções, o que explica a sua atenção voltada para as artes. De fato, um sentimento pode ser recomposto de maneiras distintas em uma pintura, uma música ou um poema, utilizando-se técnicas e artifícios que reinterpretem a visão sobre o mundo. Investigando a poética do autor, percebe-se ainda que a importância do *topos* do amor para Bécquer ultrapassa qualquer compreensão comum que poderia estar atrelada a essa noção, sendo para ele o sentimento que canaliza a própria força espiritual que impele o universo. Nas *Cartas literarias a una mujer*, a importância da figura feminina é outro ponto fundamental, uma vez que para Bécquer a mulher está ligada à sensibilidade. No entanto, para o poeta esta sensibilidade é entendida como a forma mais potente de percepção, compreensão, agudeza dos sentidos e, sobretudo, inteligência.

Já no conto “Um homem célebre”⁷⁷, de Machado de Assis, observa-se a verticalização de traços irônicos do narrador e o relevante aprofundamento em torno da figura do artista. Desse modo, nesta narrativa é tensionada a relação entre as polcas abrazeiradas e a música erudita, perfazendo um embate de questões locais e universais condensadas na imagem do músico Pestana. O conto foi publicado na *Gazeta de Notícias*, em 29 de junho de 1888, e selecionado por Machado para compor o livro *Várias histórias*, em 1896. Ao contrário de outras narrativas com temática musical, esta será a única em que o título não traz conexão direta com termos técnicos, como o nome de um gênero, tonalidade ou instrumento. No entanto, a ironia e o paradoxo presentes no título do conto pressupõem questões inerentes ao próprio enredo e abrem por si só amplas interpretações. O artigo indefinido “um”, por exemplo, se coloca na contramão

⁷⁶ Bécquer examina, refiriéndose a un músico, José Luis Fernando Hérold (1791-1833), el proceso de la creación artística, que resulta análogo al de la creación poética.

⁷⁷ Entre os dias 17, 18 e 19 de junho de 2019 foi possível participar do evento “Machado de Assis, 180 anos: trabalhos em andamento, autor em construção”, organizado por Hélio de Seixas Guimarães e João Roberto Faria. No encerramento deste evento, José Miguel Wisnik apresentou “Polca, maxixe e sonata do absoluto – um exemplário musical”, demonstrando no piano as situações musicais tratadas por Machado de Assis em seus contos e romances e tecendo as possíveis relações entre a literatura e a música.

da ideia de “celebridade” exclusiva, uma vez que abre a possibilidade para a existência paradoxal de uma celebridade entre outras. Reforça-se ainda o fato da palavra “célebre” presente no título entrar em choque com o mote da narrativa, pois logo nos primeiros parágrafos do conto percebe-se que o protagonista Pestana será enaltecido pelos motivos que mais o enfastiam, ou seja, a criação de polcas que o deprimem e ao mesmo tempo que lhe trazem fama.

Wisnik (2008) ressalta que o simbólico conflito entre popular e erudito construído por Machado dez anos antes em “O machete” será retomado agora dentro de uma única figura. Desse modo, o conúbio entre dois gêneros musicais faz com que o conflito opere por meio do drama psicológico enfrentado pelo artista e por suas pretensões. Neste conto o sucesso e o fracasso podem ser vistos como os dois lados de uma mesma moeda, permeando a camada interna da narrativa e deflagrando o impasse vivido por Pestana. Repare-se que a contradição ampliada pela lente do narrador visa salientar justamente a dualidade inscrita no protagonista, na medida em que a figura do músico trafega simbolicamente entre o sacro e o profano, o popular e o erudito, ou, ainda, entre a singularidade e a diversidade.

Por sua vez, o texto becqueriano surge a partir de uma homenagem ao compositor francês Louis Hérold, demonstrando logo de início a característica híbrida que posteriormente seria um fator importante para as *leyendas* do autor, de modo que elas tendessem a congregar um apanhado de descrições arquitetônicas e históricas. O artigo de Bécquer mescla trechos da biografia do maestro com uma estrutura preenchida por elementos poéticos e ficcionais. A subdivisão não será aplicada, sendo o enredo construído pelo narrador onisciente em terceira pessoa, tal como também observamos nos contos machadianos. No entanto, é importante frisar a criação de uma voz narrativa que se preocupa constantemente em retomar a verossimilhança de seu relato, situando o leitor em um espaço e tempo específicos, outro ponto recorrente nas *leyendas* de Bécquer. Tal demarcação surge logo na frase de abertura, quando se afirma: “Isto sucedeu em Paris e no ano de 1830” (BÉCQUER, 1992, p. 67, livre tradução do autor)⁷⁸.

Como vimos anteriormente, as lendas becquerianas em geral tendem a situar o leitor em um passado longínquo, valorizando assim as narrativas orais transmitidas entre várias gerações. No entanto, percebe-se que a análise sobre a vida de Hérold transcorre no espaço urbano, descrevendo-se os edifícios e a movimentada cidade parisiense. O mote da cena inicial é uma luz azulada que, devido ao lusco-fusco do entardecer, penetra a sala de estudos de um artista. O narrador chama a atenção para a partitura de uma sinfonia posta sobre o piano, intitulada “*L'illusion*” (1829). O músico está sozinho e a centelha de inspiração é inserida de

⁷⁸ Esto sucedió en París y en el año de 1830.

maneira litúrgica. Neste ponto, percebe-se rastros da própria concepção becqueriana para o ato da composição, na medida em que nas *leyendas* sobre música, o ritual de produção é também proposto de maneira sagrada: “À medida que a luz da tarde se perdia gradualmente, talvez por um capricho do músico, que mudava naquele instante de inspiração, as notas do instrumento se foram fazendo mais vagas, mais fracas, quase imperceptíveis” (BÉCQUER, 1992, p. 67, livre tradução do autor)⁷⁹.

Deve-se notar que a repetição de expressões como “luz”, “inspiração” e “ideias” corroboram a intenção do narrador, sendo ele um investigador da mente criadora. Desse modo, a cena é também um convite ao leitor para a observação dos meandros da composição artística ou mesmo para uma compreensão da busca em torno do processo mental criativo, tal como uma metafísica da criação. Como vimos, esta voz analítica que se pergunta sobre a invenção está muito presente nos contos machadianos que tratam de música, principalmente quando o narrador tenta se aproximar do pensamento das personagens⁸⁰. Outro detalhe importante é a associação com a luz azulada, cor que é citada alhures na obra becqueriana e está atrelada à energia espiritual da inspiração. Nesta direção, Pueyo (2017) em seu estudo sobre o sentido das cores na obra de Bécquer observa que o azul é para o escritor sevilhano a cor que melhor retrata o trânsito entre a prosa e a poesia, entre o universo sensível e o mundo da inspiração.

Além disso, após as primeiras apresentações em que se constrói uma arquitetura imagética do gênio criador, o narrador lança sua voz diretamente aos leitores do jornal, revelando o nome do músico e trazendo as principais datas de sua trajetória. Os fatos abordados desse trecho em diante se aproximam dos registros biográficos existentes sobre a vida de Hérold, porém, filtrados pelas intervenções do narrador que sabemos ser o escritor de um periódico. Vemos, por exemplo, que entre o nascimento de Hérold, em 1791, e os seus primeiros anos, são aludidos os traços do talento musical determinantes para um jovem artista em formação e que vive em um período de intensas transformações políticas.

O preceito romântico que marca a íntima relação entre os percalços da vida e a invenção de uma obra original será reiterado pela voz do narrador em terceira pessoa. Destaca-

⁷⁹ A medida que la luz de la tarde se perdía gradualmente, tal vez por un capricho del músico, que modificaba en aquel instante de inspiración, las notas del instrumento se fueron aciendo más vagas, más débiles, casi imperceptibles.

⁸⁰ Pode-se lembrar neste ponto do processo imaginativo visto em “Trio em lá menor”, quando a música tocada por Maria Regina ajuda a personagem a compor a figura etérea do pretendente ideal. Como vimos, em “Cantiga de sponsais”, o narrador enfatiza as tentativas criativas de Romão ao transitar pelas notas da escala musical. Ainda sobre este tipo de investigador da criação e sobre os processos da mente humana, vale salientar o conto “O cônego ou a metafísica do estilo” (1885), nele o narrador perscruta a atividade mental da personagem durante a escrita, propondo analogias que personificam a linguagem e dão vida aos verbos, substantivos e adjetivos.

se, por exemplo, o período em que Hérold vive em Nápoles e sua estreia no gênero operístico com *La Gioventù di Enrico Quito* em 1814, aos 23 anos de idade. Percebe-se aqui uma aproximação com aspectos inerentes à própria biografia de Bécquer. Sabe-se que em seus primeiros anos em Madri o escritor trabalhou com as *Zarzuelas*, gênero teatral lírico de sucesso na época. Um estilo correlato que ficou popular na Itália foi a chamada “Ópera bufa”, enquanto que na França o gênero tornou-se conhecido como “Ópera cômica”, predominando durante muitas décadas. Hérold encontrou nesse tipo de composição a sua principal forma de atuação no mercado musical de sua época.

Em “Um homem célebre” observa-se que a abertura do conto ocorre pela voz da personagem Sinhazinha Mota, sendo logo substituída pelo narrador em terceira pessoa que descreve o espaço de um sarau. O caráter oral em que se inicia a cena destaca o tom intimista das polcas, imprimindo um ritmo musical dentro da feição expressiva do texto. Pestana é abordado pela moça que se mostra surpresa com a presença do célebre compositor, que, por sua vez, desvincula sua imagem das polcas. Note-se que a ocasião é um dia 5 de novembro de 1875, aniversário da viúva Camargo. O narrador ainda realça a efusão da viúva que ironicamente viria a falecer no começo do ano seguinte. No total a narrativa irá ocorrer ao longo de uma década (1875-1885), período de transformações no Brasil, dentre as quais o processo abolicionista, que teve nestes anos os debates mais acalorados em forma de manifestações públicas e nos jornais. Cronologicamente, o conto se divide em cinco datas principais: o aniversário da viúva Camargo em 1875; o casamento de Pestana seguido da morte da esposa em 1876; o réquiem que o músico tenta compor em 1877; o reencontro com o editor para a criação de novas polcas em 1878; e sua morte em 1885.

É possível salientar que nos dois textos analisados o narrador, ao mesmo tempo que distanciando e descrevendo as ações, consegue entrelaçar-se paulatinamente com o que é sugerido pelas cenas. Por exemplo, em “El maestro Hérold”, o narrador em terceira pessoa busca recorrentemente um diálogo com o leitor, apontando os meandros da composição artística para apresentar a figura do gênio criador. De maneira diferente, em “Um homem célebre”, a voz narrativa propõe uma análise irônica junto ao leitor para demonstrar a genialidade contraditória do protagonista, na medida em que Pestana cria polcas visando o gênero erudito. Observa-se ainda o reiterado uso de exclamações e reticências que reforçam o registro coloquial das personagens no início da trama. Maria Nazaré Soares (1968), no livro *Machado de Assis e a análise da expressão*, destaca que o narrador machadiano tende a emitir valor e se aproximar linguisticamente do que é contado, acabando também por problematizar a linguagem em seu próprio contexto temático. No caso de “Um homem célebre”, percebe-se a preferência do

narrador pelo uso de termos que se aproximam do efeito das polcas e reitera expressões ligadas à música, como “dançar”, “rítmada” ou “ruidosa”.

Ao longo do conto machadiano as polcas marcam uma espécie de marcha fúnebre, na medida em que elas estarão sempre atreladas de maneira alusiva com a morte de alguma personagem. Outro ponto relevante é o medo de Pestana frente às músicas que cria, sendo que, ironicamente, suas composições serão cada vez mais celebradas: “Da moda; tinha sido publicada vinte dias antes, e já não havia recanto da cidade, em que não fosse conhecida. Ia chegando à consagração do assobio e da cantarola noturna” (ASSIS, 2007, p. 418). Vale salientar a junção irônica promovida pelo narrador na descrição do sucesso da polca, unindo a gravidade e a solenidade do termo “consagração” ao aspecto cômico e prosaico contido no ato de “assobiar”. Este ponto revela a fama das polcas já disseminadas pelas ruas do Rio de Janeiro, sendo então assobiadas, dançadas ou tocadas por algum instrumento.

Além disso, percebe-se também a ambivalência de termos e a utilização de nomes motivados quando Pestana, atravessando a “rua Formosa”, é surpreendido por suas polcas executadas pela clarineta de uma casa. Após correr amedrontado e afastar-se do fantasma sonoro de suas próprias composições, o músico chega a sua moradia localizada na “rua do Aterrado”. Analisando ambos os nomes sob a forma de adjetivos, percebe-se que a glória ou a “formosura” ironicamente indicam o sucesso das polcas do músico, na medida em que “aterrado” traz o mesmo sentido de aborrecido ou desesperado, tal como Pestana se mostra ao longo do conto.

Em “El maestro Hérold”, a glória aliada ao desespero e à incompreensão, mesmo que por caminhos distintos, também marca o ritmo da história. Vemos que após a passagem por vários países o músico retorna à capital francesa e passa a escrever definitivamente dentro do gênero das comédias operísticas. O narrador aponta a obra *Rosières* como o primeiro importante trabalho do compositor, sendo tão rapidamente aplaudida quanto esquecida pelo público. Pode-se notar que no corpo do texto muitas das produções citadas não trazem uma inscrição específica com relação às datas. No entanto, em uma consulta ao livro *La musique, des origines a nos jours* (1946), de Norbert Dufoucq, foi possível obtê-las com a finalidade de situar a ordem cronológica em que aparecem no artigo de Bécquer, sendo *Charles de France* (1816), *Rosières* (1817), *La Clochette* (1817), *Le Premie-venu* (1818) e *Les Troqueurs* (1819). De fato, as óperas cômicas de Hérold que costumam ser mais citadas nas pesquisas e livros são *Zampa* (1831) e *Le Pré-aux-clerics* (1833). As tensões vividas pelo músico na década de 1820 provocam um maior intervalo entre a escrita de novas composições, nenhuma delas consegue atingir, no entanto, o êxito esperado: “[...] Hérold, reduzido ao desespero e à impotência, não podendo

revelar-se, na falta de um poeta que o compreendesse, se encerrou no mais absoluto silêncio por alguns anos” (BÉCQUER, 1992, p. 69, livre tradução do autor)⁸¹. Em 1826, o músico ainda apresenta a opereta *Marie*, tendo pouca repercussão ao tentar imitar o prestigioso estilo italiano em voga no período.

Nesse sentido, observa-se também que a principal pretensão do personagem Pestana no conto machadiano será justamente a de imitar os gêneros musicais internacionais, aumentando, assim, a própria frustração. Enquanto isso, nas expressões inseridas pelo narrador becqueriano há uma ampla recorrência dos termos “poema”, “poesia” e “poeta”. Este ponto corrobora as acepções de Estrada (1972), quando o crítico destaca a confluência entre os processos de criação artística discutidos no texto e os traços formativos da própria estética de Gustavo Adolfo Bécquer.

No conto machadiano o trânsito inventivo de Pestana entre o popular e o erudito revela uma observação aguda de Machado em torno do processo artístico no país. As duas pontas entre o desejo e a decepção de Pestana estarão refletidas também na contraposição do espaço público e privado, sendo que a casa do músico será central para a trama. Os traços irônicos da voz narrativa podem ser percebidos na imagem do escravo anônimo que trabalha na casa, descrito como um objeto entre outros: “Em casa, respirou. Casa velha, escada velha, um preto velho que o servia, e veio saber se ele queria cear” (ASSIS, 2007, p. 418). Esta observação não é fortuita, visto que os preceitos da escravidão no Brasil seguiram o ostensivo tráfico e exploração da mão de obra africana, tida como um instrumento de trabalho nas fazendas ou no ambiente doméstico. Como lembra Wisnik (2008), a figura do escravo é reiterada em diversos textos machadianos, sendo potencializada no caso de “Um homem célebre”, publicado no dia 29 de junho 1888 e em meio às discussões que pululavam em torno dos debates logo após a Lei Áurea, em 13 de maio de 1888.

Repare-se que a casa de Pestana conta com um piano e quadros de Mozart, Beethoven, Schumann, entre outros, sendo mais detalhada pelo narrador a curiosa pintura de um padre entre os compositores clássicos. É salientado ainda que este sacerdote era criador de motetes⁸² e

⁸¹ [...] Hérold, reducido a la desesperación y la impotencia, no pudiéndose revelar, falto de un poeta que lo comprendiera, se encerro en el más absoluto silencio por espacio de algunos años.

⁸² Os motetos são composições sacras de caráter polifônico. Se pensarmos na música religiosa de períodos anteriores veremos que era comum uma linha melódica unívoca, sem diálogo ou contraponto e que pouco se alterava em tons, este gênero era conhecido como o “Cantochão”. Roy Bennett (1988), em seu livro *Uma breve história da música*, traça um estudo sobre os motetos: “No século XIII, as vozes mais altas das *clausulae* começaram a receber palavras independentes do texto. O *duplum* passou, então, a ser conhecido como *motetus* (do francês *mots*, que significa “palavras”), dando assim origem a um tipo de música popular que foi chamada de **moteto**. Como muitas dessas composições foram elaboradas para serem cantadas fora das igrejas, passaram a ser usadas palavras seculares. Sobre uma *clausula*, talvez tirada de um *organum* a duas vozes, acrescentava-se

amante de música sacra e profana, sendo possivelmente o próprio pai do músico. Essa figura religiosa surge também no conto “A chinela turca” (1875), quando um padre ajuda o personagem Duarte a escapar da morte em seu sonho. Renata Philippov (2016) ressalta neste conto a ambiguidade existente no fato do padre revelar ser na verdade um militar, uma vez que ambas as figuras são de autoridade e acentuam a verossimilhança ao relato de um sonho descrito pelo narrador. No caso do protagonista Pestana, percebe-se que as decorações da sala são a afirmação de uma cultura erudita e que servem para enfatizar o desejo do músico de ser uma autoridade artística tal como os compositores europeus. O narrador, por sua vez, destaca a paternidade apenas como uma intriga de “bocas vazias” e a qual não “ocupará a sua história”. No entanto, analisando mais atentamente a figura deste “pai padre” veremos que ela permeia as diversas simbologias elencadas ao longo da trama, tais como as oposições entre criação e esterilidade, deus e o diabo, pecado e punição ou sagrado e profano.

No desenvolvimento de “El maestro Hérold”, a descrição do músico também destaca a sua admiração pelas “autoridades” eruditas. A retrospectiva biográfica retorna para o momento de produção da obra *L'illusion*, ressaltando a inspiração e as obstinadas anotações na pauta. Pode-se perceber neste trecho uma ênfase no processo escrito da criação, fazendo com que ocorra um constante paralelo entre a composição de Hérold e as reflexões propostas pelo narrador em torno da concepção artística. Outro fator preponderante para Bécquer é o elo entre a inspiração e a concretização, entre o sentimento íntimo do artista e a formação de uma obra ideal. Na observação da ópera *L'illusion* de Hérold, o ponto de vista narrativo acompanha a profunda reflexão do músico em seu permanente medo de jamais ser reconhecido entre os “grandes” compositores da história, ou seja, entre os clássicos europeus:

Hérold não ignorava que seu gênio era destinado a desenvolver-se em um campo mais elevado, mais digno. Mas quando? Eis aqui o que se perguntava no instante em que o oferecemos para o conhecimento de nossos leitores; eis aqui o que enchia sua alma de tristeza e melancolia; porque, como a todos os que perecem arrebatados por uma morte prematura, um pressentimento vago e instintivo lhe dizia incessantemente que sua hora suprema não estava longe. E morrer anônimo! Morrer sem glória!... Isto era horrível! (BÉCQUER, 1992, p. 70, livre tradução do autor)⁸³.

uma terceira voz (**triplum**), escrita com notas mais rápidas. Esta tinha palavras inteiramente independentes, às vezes até em outra língua. É curioso observar que, musicalmente, o *triplum* poderia tanto ajustar-se ao tenor (agora mais tocado do que cantado) como o *duplum*, mas não precisava necessariamente adequar-se aos dois, do que por vezes resultavam conflitos mais dissonantes! É típica da Idade Média essa forma de construção musical em camadas, por vezes resultantes do trabalho de diferentes compositores” (p. 17, grifos do autor).

⁸³ Herold no ignoraba que su genio estaba llamado a desenvolverse en un campo más elevado, más digno. ¿Pero cuándo? He aquí lo que se preguntaba en el instante en que lo hemos dado a conocer a nuestros lectores; he aquí lo que llenaba su alma de tristeza y melancolía; porque, como a todos los que perecen arrebatados por una

No trecho acima percebe-se que a frustração, a glória inexistente e o vazio são pontos que inextricavelmente ocuparão o horizonte de Hérold. Conforme vimos, a decepção na arte é também um motivo recorrentemente aplicado por Machado na construção dos artistas protagonistas, sendo o músico Pestana uma figura emblemática para tratar de uma glória às avessas. No entanto, enquanto o narrador becqueriano tende a coadunar-se com a imagem do gênio criador, o narrador machadiano irá observar a pretensão do artista de maneira paradoxal e irônica. Por exemplo, quando Pestana revolta-se com as polcas e sente medo de morrer desconhecido, o narrador frisa o seu “esforço de compor alguma coisa ao sabor clássico, uma página que fosse, uma só, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann” (ASSIS, 2007, p. 421). Percebe-se assim que o insucesso e o apagamento do nome pelo tempo são medos comuns nos dois compositores, ainda que por caminhos distintos.

Tanto na construção da figura de Hérold quanto na de Pestana reforça-se uma analogia entre a composição e o momento sacralizado. No entanto, as descrições em torno de Hérold tendem a enfatizar a imagem atrelada aos paradigmas românticos, como a proximidade da invenção com a morte prematura: “[...] o mais provável é que Hérold fosse para Bécquer um exemplo da incompreensão da qual ele também se sentia vítima, e que a biografia do músico fosse como um paralelo com o que sentia que ocorria a ele ou a outro artista que, como ele, vivesse radicalmente sua entrega à criação” (ESTRADA, 1972, p. 174, livre tradução do autor)⁸⁴. Percebe-se assim que Bécquer se aproxima de características do músico descrito, deixando entrever seus temores particulares, isto é, morrer jovem e sem ser lembrado por suas obras artísticas.

Já no conto machadiano, o momento da concepção artística tende a utilizar o mote religioso como metáfora irônica para a reverência de Pestana frente aos clássicos europeus. O narrador descreverá a disposição dos objetos no local de criação artística como organizados sob a forma de um ritual litúrgico seguido pelo músico, apontando que as pinturas estavam ali colocadas como “[...] santos de uma igreja. O piano era o altar; o evangelho da noite lá estava aberto: era uma sonata de Beethoven” (ASSIS, 2007, p. 419). Este espaço descrito pelo narrador como um templo sagrado realça o apagamento do próprio músico sobre sua identidade. As alusões propostas pelo narrador quando Pestana pausa e observa as estrelas ajudam a construir

muerte prematura, un presentimiento vago e instintivo le decía incesantemente que su hora suprema no estaba lejos. ¡Y morir desconocido! ¡Morir sin gloria!...¡Esto era horrible!

⁸⁴ [...] lo más probable es que Hérold fuese para Bécquer un ejemplo de la incompreensión de la que también él se sentía victima, y que la biografia del músico fuese como un paralelo con lo que sentía que le ocurría a él o a otro artista que viviese como él radicalmente su entrega a la creación.

esta conotação, que enfatiza a mirada do compositor para o externo. De fato, o músico em nenhum momento se depara com sua própria originalidade ou personalidade. O simples ato de Pestana deter-se sobre os retratos de compositores estrangeiros antes de tocar funciona como metáfora para o artista deslocado, longe de si mesmo, fora do próprio território e mantendo o olhar fixo na Europa.

O desencontro do compositor, que minimiza a manifestação artística de seu país e busca reproduzir puramente os paradigmas exteriores, marca a “ideia fora de lugar” nas tentativas frustradas de Pestana e funciona como um leitmotiv do conto. Nessa toada o músico atravessa a madrugada perscrutando as profundezas do inconsciente em busca da indefectível peça erudita, mas não alcança resultado algum. Observa-se o contraste aludido pelo narrador ao contrapor a insistência de Pestana nas “velhas obras clássicas” em oposição à imagem de Sinhazinha Mota recordando as polcas que havia decorado. Outro ponto relevante ocorre nas referências ao compositor Mozart, reiteradas de modo a encobrir a figura do próprio Pestana: “[...] deixava os dedos correrem, à ventura, a ver se as fantasias brotavam deles, como dos de Mozart” (ASSIS, 2007, p. 419). A realização criativa surge no dia seguinte, quando prestes a sair para dar lições retorna à sala do piano e compõe uma polca, sendo a composição um resultado às avessas:

Começou a tocar alguma coisa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca, uma polca buliçosa, como dizem os anúncios. Nenhuma repulsa da parte do compositor; os dedos iam arrancando as notas, ligando-as, meneando-as; dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo. Pestana esquecera as discípulas, esquecera o preto, que o esperava com a bengala e o guarda-chuva, esquecera até os retratos que pendiam gravemente da parede. Compunha só, teclando ou escrevendo, sem os vãos esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart. Nenhum tédio. Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene. (ASSIS, 2007, p. 420).

Na descrição acima torna-se evidente a naturalidade com que as polcas são tecidas pela inspiração do músico. O narrador classifica a composição como fator inerente à identidade do artista, enfatizando traços da vocação e da genética na nova música. É importante salientar que a polca, gênero de sucesso na França, foi introduzida no Brasil na década de 1840 e ao longo dos anos sofreu um processo de aclimação devido ao contato com as manifestações locais⁸⁵.

⁸⁵ Wisnik (2008, p. 33) aponta para o diálogo entre o local e o universal tendo em vista os processos de aclimação que Machado percebeu na transformação das polcas abasileiradas e que o autor publicou em forma de versos na crônica de janeiro de 1887 na *Gazeta de Holanda*. Alguns trechos sobre a originalidade, por exemplo, destacam que: “A tudo damos cunho/ Local, nosso; e a cada canto/ Acho disso testemunho”. E sobre a adaptação interpela que: “Mas a polca? A polca veio/ De longe terras estranhas,/ Galgando o que achou permeio,/ Mares,

Desse modo, a música tratada por Machado em “O machete” e “Um homem célebre” é provavelmente um maxixe, nome pejorativo advindo de um tipo barato de legume e que indica a polca com características sincopadas: “[...] a década de 1870 acusa já o processo de transformação da polca naquela outra coisa que se chamará *maxixe*, por obra dos deslocamentos rítmicos que acompanham a africanização abasileirada dessa dança europeia” (WISNIK, 2008, p. 23).

No entanto, o gênero assimilado e transformado pelas camadas populares continuou a ser classificado como polca pelos editores e músicos visando manter a associação com a Europa. Seguindo os desdobramentos posteriores do maxixe na música brasileira, é possível chegar às raízes que deram origem ao samba: “[...] o maxixe teria nascido do esforço de se adaptar os ritmos da moda (polca, schottish, mazurca) à tendência de brancos, negros e mestiços de complicar os passos com volteios e requebros. E é dele que o samba retira os componentes formais (andamento musical, compasso binário, síncopa, tessitura) que originariam sua própria estrutura melódica” (CALDAS, 1989, p. 14).

De fato, é possível notar que a narrativa machadiana ilumina a figura de Pestana pela criação das polcas, gênero popular e considerado menor pelas convenções da época. Repare-se que, em certa medida, essa ênfase permeia também o texto de Bécquer em suas descrições sobre Hérold, uma vez que o músico seria lembrado, sobretudo, por suas óperas cômicas e popularescas. Após revelar as invenções frustradas do maestro francês, o narrador becqueriano dirige-se novamente ao leitor e aponta o descontentamento do compositor em sua empreitada musical. O texto adquire nova feição, agora sob a forma de breves diálogos. Hérold recebe a visita de um amigo que diz ter escrito uma ópera ainda incompleta, necessitando que a habilidade musical do maestro lhe preencha com a criação melódica e harmônica. O narrador, então, revela que o nome do outro artista é Mélesville, que deixa sobre o piano o manuscrito da obra *Zampa* (1831) antes de se retirar. De fato, o texto desta ópera foi composto por Anne Honoré Joseph Duveyrer (1787-1865), poeta, dramaturgo e libretista mais conhecido como Mélesville. Aqui, pode-se notar a aproximação entre o libreto e a música para compor a sequência lírica da base operística, dando vazão para a obra que marcaria o nome do músico antes de sua morte. Puyeo (2017), apontando a confluência entre a melodia e o texto de *Zampa*,

cidade, montanhas./ Aqui ficou, aqui mora, Até discute ou memora/ Coisas velhas e intrincadas”. E mais adiante: “Pusemo-lhes a melhor graça,/ No título que é dengoso,/ Já requebro, já chalaça,/ Ou lépido ou langoso”. O conto “Cantiga velha” (1883) também trata dos títulos utilizados nas polcas e traz no corpo do texto a transcrição de quadras de cantigas populares.

destaca Louis Hérold como uma figura admirada por Bécquer e que o escritor via como capaz de alcançar a perfeição em sua arte.

Diferentemente da narrativa becqueriana, a entrada de outro personagem no conto machadiano ocorre com a figura do editor, que refuta os nomes imaginados pelo músico Pestana e alude aos títulos conectados com temas da última hora, como “A lei de 28 de setembro” ou “Candongas não fazem festa”. O primeiro indica a data da Lei do Ventre-Livre, em 1871. Sobre o segundo, o editor comenta o fato de não haver sentido, sendo destinado apenas à rápida popularização. Nesse ponto percebe-se uma analogia com outros personagens machadianos que recorrem ao uso da linguagem de valor aparente, como, por exemplo, Luís Tinoco, que no conto “Aurora sem dia” utiliza títulos esdrúxulos em seus poemas. Soares (1968) chama a atenção para essas figuras que são caracterizadas pelo lugar-comum e pelo uso da linguagem enfática, destacando a figura de José Dias, que no romance *Dom Casmurro* é o agregado conhecido pelo uso dos superlativos. De maneira similar, o editor que emprega títulos vazios e direcionados para a venda, ocupa a galeria de figuras ironizadas por Machado.

Desejando ser um notável artista erudito, Pestana se lançará em novas tentativas de composições que só lhe oferecem mais polcas. A desilusão faz com que pense em largar a música, ponto analisado pelo narrador ao descrever o ambiente já tomado pelo gênero que atormenta a vida do músico:

- As polcas que vão para o inferno fazer dançar o diabo, disse ele um dia, de madrugada, ao deitar-se. Mas as polcas não quiseram ir tão fundo. Vinham à casa de Pestana, à própria sala dos retratos, irrompiam tão prontas, que ele não tinha mais que o tempo de as compor, imprimir-las depois, gostá-las alguns dias, aborrecê-las, e tornar às velhas fontes, donde lhe não manava nada. Nessa alternativa viveu até casar, e depois de casar. (ASSIS, 2007, p. 422).

Como visto acima, após as tentativas de criação erudita, Pestana casa-se com uma cantora tísica chamada Maria. O interesse do protagonista é unicamente pela possibilidade inspiradora que o casamento possa fomentar, tal como mestre Romão ao resgatar a composição de noivado em “Cantiga de esponsais”. A voz narrativa revela as pretensões de Pestana, expondo seu egoísmo e como o personagem associa as polcas à vida de solteiro, e as obras nobres ao casamento: “Recebeu-a como a esposa espiritual do seu gênio. O celibato era, sem dúvida, a causa da esterilidade e do transvio, dizia ele consigo; artisticamente considerava-se arruador de horas mortas; tinha as polcas por aventuras de petimetres. Agora, sim, é que ia engendrar uma família de obras sérias, profundas, inspiradas e trabalhadas” (ASSIS, 2007, p. 422). Vale salientar as oposições entre grave e frívolo que são retomadas nessa passagem do

conto sob a feição de um conflito interno, dicotomia que uma década antes estava demarcada em “O machete” nas figuras de Inácio e Barbosa.

O protagonista Pestana é novamente traído pela inspiração quando, ao compor um noturno para a esposa, descobre ser a melodia na verdade uma composição de Chopin, o que o leva de volta para o gênero popular. O músico então compõe polcas célebres, mas no Natal de 1876 é acometido pela perda da esposa. O tom narrativo destaca o som festivo reverberando na cena de maneira tétrica⁸⁶ e irônica: “Era noite de Natal. A dor do Pestana teve um acréscimo, porque na vizinhança havia um baile, em que se tocaram várias de suas melhores polcas. Já o baile era duro de sofrer; as suas composições davam-lhe um ar de ironia e perversidade” (ASSIS, 2007, p. 423). Com a morte, o primeiro pensamento de Pestana será utilizar o momento como inspiração para um *Requiem*, composição derradeira de sua vida. Tal como Mozart que deixou o *Requiem* inacabado, Pestana também abandona o seu e na missa do ano seguinte irá lamentar não a perda da esposa, mas a obra que não terminou: “Não se pode dizer que todas as lágrimas que lhe vieram sorrateiramente aos olhos, foram do marido, ou se algumas eram do compositor” (ASSIS, 2007, p. 424).

Observa-se que tanto Pestana quanto Hérold serão marcados pela obra inacabada, revelando que os escritores Bécquer e Machado tinham conhecimento da vida e da obra de Wolfgang Amadeus Mozart. No conto “Um homem célebre” o nome do compositor e seu *requiem* incompleto são diretamente citados. Em Bécquer, a analogia está implícita na alusão da morte precoce de Hérold, que, apesar da genialidade, não consuma a sua obra. Conforme vimos, outra aproximação de Bécquer com a obra de Mozart ocorre na lenda “El Miserere”, quando o autor cria as principais referências da trama em torno do artista clássico.

No encerramento de “El maestro Hérold” será indicado ao leitor que, um ano depois da célebre noite em que o maestro compõe *Zampa*, ocorrerá a estreia desta ópera. O espaço sagrado da arte e o medo da incompreensão exibem-se como fatores inerentes à própria concepção artística de Bécquer, sendo este um preceito caro aos românticos. A figura do gênio criador surge ligada ao aspecto fugaz da existência e da frustração, ponto enfatizado pelo narrador no fato de Hérold desconhecer a concomitância entre a sua maior obra e a morte prestes a ocorrer:

⁸⁶ No conto machadiano “Marcha fúnebre” (1905) também é possível encontrar um tipo de ritmo narrativo que compõe uma caminhada em direção à morte. O personagem Cordovil ao saber da morte lenta e dolorida de um inimigo político e da morte repentina de um homem que assobiava uma polca na rua, passa a imaginar para si a atormentadora ideia de uma morte súbita que nunca chegará.

Hérold pôde, finalmente, ter seu mérito reconhecido, inflamado pelo calor; mas o terrível pressentimento de morrer sem ser compreendido, cravado em sua alma como uma seta, deixou nela ao desprender-se uma grande ferida, e três anos mais tarde, quando acabava de obter um novo triunfo com a brilhante partitura *De Préaux Clercs*, baixou ao sepulcro devorado pela tuberculose. (BÉCQUER, 1992, p. 72, livre tradução do autor)⁸⁷.

De fato, com a composição musical para a ópera *Zampa*, Hérold atingiu a plenitude de sua criação, sendo esta recorrentemente citada como um de seus trabalhos melhor elaborados: “Com *Zampa*, que é quase uma ópera romântica à moda alemã, resultou mais coerente a construção e mais artístico o efeito teatral” (CORTE; PANNAIN, 1950, p. 1350, livre tradução do autor)⁸⁸. O músico faleceu em janeiro de 1833, poucos dias antes de completar quarenta e dois anos de idade.

Já o desfecho do conto “Um homem célebre” ocorre com a retomada das polcas em 1878, quando Pestana é procurado pelo editor. Conforme vimos, esta personagem pode ser vista como uma metáfora das transformações do mercado brasileiro, ressaltando a cultura de massa tanto no âmbito das produções musicais quanto literárias. Uma figura que funcionava como difusora da escrita musical no século XIX no país e sobretudo no Rio de Janeiro eram os editores: “[...] a única forma de comercializar a música popular era através da venda de partituras para piano, o que envolvia um complexo de interesses limitado: o do autor (isoladamente ou com parceiros, geralmente letristas), o do editor-impressor da música (reduzida a símbolos reproduzidos no papel) e o dos fabricantes de instrumentos musicais, cujas vendas aumentavam à maneira que a música destinada ao lazer urbano se popularizava” (TINHORÃO, 1998, p. 259).

No encerramento do conto, Pestana firmará contrato com o editor, que irá pedir que a primeira polca se chame “Bravos à eleição direta!”, título que, paradoxalmente, diz não ser político, mas apenas de “ocasião”. A reaproximação de Pestana com as polcas dura até 1885, quando o músico é vítima de uma febre súbita. Já doente, é procurado pelo editor que lhe pede mais uma composição, desta vez por conta da subida dos conservadores. Na iminência da morte o músico ironiza a encomenda e propõe duas polcas, uma para os conservadores e outra para a subida dos liberais: “Foi a única pilhéria que disse em toda a vida, e era tempo, porque expirou

⁸⁷ Hérold pudo al fin ceñir el laurel a su frente, abrasada por la calentura; pero el terrible presentimiento de morir sin ser comprendido, clavado en su alma como una saeta, dejó en ella al desprenderse una ancha herida, y três años más tarde, cuando acababa de obtener un nuevo triunfo con la brillante partitura *De Préaux Clercs*, bajo al sepulcro devorado por la tisis.

⁸⁸ Con *Zampa*, que casi es una ópera romántica a la alemana, resultaron más coerente la construcción y más artístico el efecto teatral.

na madrugada seguinte, às quatro horas e cinco minutos, bem com os homens e mal consigo mesmo” (ASSIS, 2007, p. 425). Diferentemente de Hérold, que concebe sua grande obra perto da morte, na figura de Pestana o narrador irônico chama a atenção para os impasses artísticos:

O saldo final da fábula gira na impotência e na fatalidade, arrematado pela pérola sardônica da coda, referente à indiferenciação política dos opostos conservadores e liberais: a polca das ambivalências insolúveis. Ressalta, no entanto, a potência da própria formulação, em sua capacidade de pôr em relação tal conjunto de forças, oposições, contradições e paradoxos, sujeitos a uma permanente e inacabável reversão interna – em que se adivinha o Brasil. (WISNIK, 2008, p. 72).

A ambivalência final do conto reflete a mesma dualidade que paira sobre a trajetória do músico que vive entre a composição de polcas e a tentativa de peças eruditas. Na figura de Pestana, percebe-se a exacerbação do desencontro entre vocação e ambição artística, que, por sua vez, ressalta as tensões entre o local e o universal. Ao músico talvez faltasse apenas intuir que nesta circulação constante do clássico para o popular, as suas composições seriam já uma terceira invenção, numa espécie de antropofagia *avant la lettre*, que aproveitando as questões locais não deixaria de manter o diálogo com o mundo.

Vale ressaltar que em “El maestro Hérold” a figura do gênio criador será retomada posteriormente nas lendas becquerianas, na medida em que o escritor sevilhano resgata pontos similares sobre o processo artístico. Karin Volobuef (1999) em sua análise em torno do herói romântico destaca a criatividade e a inadequação como tópicos convergentes para a representação da figura do artista, como percebidos na história do músico:

Esse típico herói romântico é alguém destinado a falhar toda vez que tenta adaptar-se às normas da sociedade, pois sua cosmovisão é diametralmente oposta à do burguês. Ele sempre deseja o espaço aberto, o horizonte amplo. Seu paraíso não é um mundo de trabalho regular, conforto doméstico, vida familiar, mas o universo da arte, da liberdade e da realização pessoal. Neste sentido, é bastante usual o típico herói romântico ser um artista. (VOLOBUEF, 1999, p. 101).

A retomada do herói desajustado condensado na figura do artista pode ser notada também na construção do peregrino alemão em “El Miserere”, quando se percebe que a busca da composição ideal surge como uma forma de purificação do músico que demonstra um passado de pecados e inadequações. Conforme veremos, na figura de Maese Pérez, a representação do gênio criador de índole humilde e trajetória martirizada será outro ponto recorrentemente salientado nas tramas becquerianas.

Desse modo, em Bécquer e Machado as narrativas musicais que enfatizam a figura do artista mostram, ainda que por caminhos distintos, dois modos relevantes de analisar as tensões artísticas que transitam entre a inspiração e a concretização, a obra e o público, a glória e o esquecimento. No caso de Bécquer, a biografia em torno de Louis Hérold revela traços ligados às pretensões e sentimentos do próprio escritor. No caso de Machado, a criação do “célebre” compositor popular⁸⁹ pode ser aproximada das reflexões sobre a figura do artista e seus impasses entre o local e o universal.

3.2 “MAESE PÉREZ EL ORGANISTA” e “O MACHETE”: conflitos musicais

A *leyenda* “Maese Pérez el organista” foi originalmente publicada por Bécquer no periódico *El contemporáneo* de Madri, nos dias 27 e 29 de dezembro de 1861. Por ser considerada uma das narrativas mais emblemáticas do autor, a obra é frequentemente reeditada em diferentes versões⁹⁰, constando em importantes compilações da literatura espanhola e coleções de autores de Andaluzia. Assim como em outras lendas becquerianas, há nesta um prólogo⁹¹ seguido pela divisão em quatro partes e um epílogo, que normalmente retorna ao momento inicial da narrativa, em que alguém ouviu uma história contada por outro e assim sucessivamente, como consequência emerge o valor da oralidade nessas obras. Benítez (1971), expondo o interesse e as pesquisas do escritor sevilhano em torno dos relatos tradicionais, mostra a constante preocupação de Bécquer em conduzir o maior grau possível de verossimilhança dentro de suas tramas. Por meio da abordagem de diferentes exemplos vistos nas introduções destas *leyendas*, o crítico constata que:

Bécquer procura, em quase todas as suas narrações, convencer o leitor do conteúdo tradicional do seu relato. Trata-se, nos diz, de um conselho escutado pela boca da gente do povo. Tem consciência do processo de transmissão oral.

⁸⁹ Um dos famosos compositores que poderia estar associado à figura de Pestana é o pianista Ernesto Nazaré (1863-1934). O músico carioca foi contemporâneo de Machado de Assis e, apesar de compor maxixes, intitulava suas músicas como polcas ou tangos brasileiros.

⁹⁰ No Brasil a edição organizada por Antonio Esteves (2005) traz uma versão bilíngue de dez *leyendas*, junto com um estudo crítico e biográfico. Consultando o acervo do Instituto Cervantes, em São Paulo, foi possível encontrar um grande número de coletâneas com esta *leyenda*, muitas dedicadas a reunir o material becqueriano e outras compilações sobre autores de Andaluzia, como no caso da versão organizada por Antonio Avilés Ramos (2006). Neste estudo, além da coletânea de Esteves (2005) e Ramos (2006), foram utilizados os livros *Leyendas*, de Pascual Izquierdo (2008), e *Obras Completas*, de Carlos Barbáchano (2007).

⁹¹ Note-se que apesar do prólogo ocorrer com bastante frequência nas lendas de Bécquer, é preciso lembrar que nem todas possuem esta característica. Sebold (1989) aponta um total de 7 *leyendas* com introdução: “La cruz del diablo” (1860), “La cueva de la Mora” (1863), “Maese Pérez el organista” (1861), “Los ojos verdes” (1861), “El monte de las Ánimas” (1861), “El Miserere” (1862) e “La rosa de Pasión” (1864).

Na epígrafe de “La cruz del Diablo” diz, por exemplo: “Meu avô o narrou para meu pai, meu pai o mencionou para mim, e eu conto para você agora, mesmo que seja apenas para passar o tempo”. Em “El monte de las Ánimas”, afirma que ouviu a tradição no mesmo lugar em que ocorreu o evento. “Maese Pérez el organista” começa com indicação parecida: “Em Sevilha, no mesmo átrio de Santa Inês e enquanto esperava que começasse a missa do Galo, ouvi esta lenda de uma mensageira do convento”. Um ancião lhe contou a *lenda* de “El Miserere”; uma moça bonita, a história de “La rosa de Pasión”. (BENÍTEZ, 1971, p. 103-104, livre tradução do autor)⁹².

Conforme o crítico destaca, em “Maese Pérez el organista” a situação inicial que possibilita o surgimento do relato estará permeada por simbologias artísticas e religiosas. Desse modo, é importante notar a ênfase sobre o primeiro narrador que acompanha a missa do Galo no átrio de Santa Inês, celebração de grande relevância entre os católicos. Neste prólogo são demarcadas as coordenadas de tempo próximas ao ano de publicação, visando assim a validação do que será contado. Na história em que surge mestre Pérez, os fatos transcorrem no período de Felipe II e enfatizam os tipos sociais e a oposição entre nobres e populares.

Na introdução, o narrador conta que durante a missa sua expectativa é quebrada quando ouve os “insossos motetos” executados pelo atual organista. Ao perguntar para uma mensageira do convento qual o motivo do órgão pertencente ao músico Pérez não soar como antes, a interlocutora lhe responde não ser aquele o instrumento do maestro, uma vez que o original fora substituído por estar “velho demais”. No percurso da narrativa este fato causará instabilidade no leitor, quando se aventará a possibilidade de a alma do maestro poder retornar dos mortos para reencarnar em seu instrumento. Sebold (1989) destaca que este diálogo inicial entre a mensageira e o compilador serve para reafirmar o caráter de estranhamento que se instaura em torno da música e do órgão da igreja. O crítico salienta também a relevância temática que está inscrita na narrativa, uma vez que ela condensa, já em seu próprio título, o nome de um instrumento musical.

No conto “O machete”⁹³ de Machado de Assis, os instrumentos musicais também surgem tematizados e como metáfora para as personagens. No entanto, há diferenças com relação à narrativa becqueriana, na medida em que esta retrata o órgão e o organista por um

⁹² Bécquer procura, en casi todas sus narraciones, convencer al lector del fondo tradicional de su relato. Se trata, nos dice, de una conseja escuchada en boca de la gente del pueblo. Tiene conciencia del proceso de la transmisión oral. En el epígrafe de “La cruz del diablo”, dice por ejemplo: “Mi abuelo se lo narro a mi padre, mi padre me lo há referido a mí, y yo te lo cuento ahora, siquiera no sea más que por pasar el rato”. En “El monte de las Ánimas”, afirma que oyó tradición en el mismo lugar en que acaeció el suceso. “Maese Pérez, el organista” comienza con parecida indicación: “En Sevilla, en el mismo átrio de Santa Inés, y mientras esperaba que comenzase la Misa de Gallo, oí esta tradición a una demandadera del convento”. Un anciano le ha contado la *leyenda* de “El Miserere”; una muchacha bonita, la historia de “La rosa de Pasión”.

⁹³ Machete é um instrumento da família do cavaquinho.

viés sacralizante. A singularidade vista no título dos contos de Bécquer e Machado decorre, sobretudo, do fato de que o machete não irá simbolizar o protagonista da história, mas sim o antagonista. Machado estabelece, de maneira proposital e irônica, a contradição entre o nome da narrativa e a personagem principal, destacando traços deste conflito já no título. Desse modo, pode-se perceber a oposição que norteará a trama e que gira em torno dos protagonistas Inácio, símbolo da música erudita e religiosa, e Barbosa, representante do popular: “Os objetivos musicais em questão geram, ainda, um conflito entre o título e um personagem. O nome da história alude ao machete; e Inácio Ramos, protagonista do conto, enaltece os elementos musicais sacros” (MELO, 2006, p. 55).

A narrativa machadiana de “O machete” está situada no limiar da transição entre a primeira e a segunda fase do autor⁹⁴. Publicado no *Jornal das famílias* no início de 1878, o conto não chegou a fazer parte da seleção do escritor para as posteriores coletâneas que organizou. No entanto, a crítica tende a classificá-lo como obra relevante para compreender quais eram as perspectivas de Machado no final da década de 1870. Gledson (2006), em seu estudo intitulado “O machete e o violoncelo: introdução a uma antologia dos contos de Machado de Assis”, constrói uma análise sobre o autor tratando dos diferentes textos que em seu processo de transição culminariam em importantes obras, reiterando o quanto a virada de Machado é tributária das atuações do escritor dentro do gênero conto. No enredo acompanhamos a trajetória artística do protagonista Inácio Ramos, filho de um músico da capela imperial que cedo lhe ensina os rudimentos da arte e da gramática, sendo que desta última tinha pouco domínio. Sobre o pai de Inácio o narrador ainda alude que: “Era um pobre artista cujo único mérito estava na voz de tenor e na arte com que executava a música sacra” (ASSIS, 2007, p. 21). A rabeca aparece como o primeiro instrumento dominado com habilidade, porém é relevante notar aqui a insatisfação do músico: “A rabeca foi o primeiro instrumento escolhido por ele, como o que melhor podia corresponder às sensações de sua alma. Não o satisfazia, entretanto, e ele sonhava com alguma coisa melhor” (ASSIS, 2007, p. 21).

Sobre a recepção de “O machete”, é importante notar que, até 1878, Machado já havia publicado mais de oitenta contos e composto quatro romances de boa repercussão, dentre os quais figurava *Iaiá Garcia*, lançado serialmente entre janeiro e março deste mesmo ano. Pode-

⁹⁴ É importante ressaltar que embora existam diferentes nuances na obra machadiana, não há indícios de fases que tenham sido categoricamente planejadas ou delimitadas pelo escritor. Desse modo, a triangulação de personagens pode ser observada, por exemplo, em contos como “A cartomante”, de 1896, mas também em “Três tesouros perdidos”, de 1858. Outro exemplo é o tema da loucura, trabalhado em 1881 em “O alienista”, mas que pode ser visto também no conto “Frei Simão”, de 1864.

se salientar que o autor havia escrito também relevantes textos críticos⁹⁵, o que consequentemente refletiu em sua concepção literária. No entanto, o que se percebe nas décadas posteriores é que o escritor gradualmente irá unir as categorias e aproveitar o melhor de cada gênero, sobretudo para tratar das questões artísticas⁹⁶, como afirma Hélio Guimarães:

Por ter sido o escritor que foi, sempre tão consciente do fazer literário, não surpreende que Machado de Assis tenha refletido muito sobre a condição do artista e as possibilidades da arte. Deixou registros disso na crítica teatral e literária, que praticou com regularidade até o final da década de 1870, mas a partir de 1880 parece ter deslocado a reflexão problemática sobre a relação entre artista e sociedade para a sua ficção. E fez isso de modos diferentes no conto e no romance. (GUIMARÃES, 2006, p. 143).

De fato, o espírito crítico do escritor nunca deixou de existir em seus textos, sobretudo se pensarmos no conto e na crônica. Nessa direção, o artigo de Sílvia Azevedo (2015) intitulado “Machado de Assis e a crítica às avessas” trata das crônicas que figuraram na *Semana Ilustrada* (1860-1876), lançando luz para os meandros da ironia machadiana, seu percurso como crítico e a construção do narrador não confiável. Sobre as alusões errôneas de que Machado teria se dedicado especificamente para as obras em detrimento da crítica literária, Azevedo afirma que: “[...] na verdade o exercício da crítica nunca foi abandonado, apenas mudou de formato e de lugar, migrando das seções mais propriamente literárias para o território da crônica, onde teve início a trajetória de Machado como crítico literário” (AZEVEDO, 2015, p. 45).

Um importante ponto de contraste entre as narrativas de Bécquer e Machado é observado na inscrição que anuncia o prólogo e as divisões da *leyenda* e o conto sem divisões no caso de Machado. No entanto, ressalta-se que existem narrativas becquerianas que se afastam do estilo das *leyendas*⁹⁷, assim como alguns contos machadianos fazem uso de diferentes divisões e formatos⁹⁸. Sebold (1989), ao fazer uma distinção entre as *leyendas*

⁹⁵ No livro *Machado de Assis – Crítica Literária e Textos Diversos* (2013), organizado por Sílvia Maria Azevedo, Adriana Dusilek e Daniela Mantarro Callipo, encontramos uma seleção de relevantes publicações críticas do autor. Alguns exemplos podem ser vistos em: “O jornal e o livro” (1859), “O Ideal do crítico” (1865), “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade” (1873), entre outros.

⁹⁶ Sobre a figura do artista, antes de 1878 Machado chegou a trabalhar tipos de personagens inventores. Por exemplo, o protagonista Luís Tinoco, que em “Aurora sem dia” (1873) aspira a grandes rumos na invenção e divulgação de seus versos e depois adentra a vida política. Em “A chinela turca” (1875) o bacharel Duarte prepara-se para uma noite de gala, quando é surpreendido pelo major Lopo Alves, que traz um longo drama que acabara de compor e do qual pretendia fazer uma leitura completa para o amigo durante a madrugada.

⁹⁷ Durán (2001) aponta que algumas narrativas becquerianas se distanciam do estilo sobrenatural das *leyendas* como se observa, por exemplo, em “¡Es raro!”, “La venta de los gatos” e “Tres fechas”.

⁹⁸ Como exemplo é possível destacar o conto “Na arca” (1878), em que há uma paródia imitando o estilo e formato bíblico. A narrativa “Entre Santos” (1896), apesar de não estar subdividida, aborda também o tema da religião de maneira irônica. Alguns contos machadianos se utilizam da divisão em partes, como se observa no caso de “Frei Simão” (1864) “A Igreja do Diabo” (1883) e “Conto Alexandrino” (1883).

becquerianas que possuem ou não um prólogo, destaca que naquelas sem introdução o leitor trava contato mais abruptamente com as personagens e o elemento sobrenatural. Desse modo, a relevância da introdução conduz para um mundo que está no meio do caminho entre o nosso e o fictício. O narrador onisciente que surge no prólogo torna-se um mediador que dialoga com o interlocutor, preparando o terreno para o horizonte extraordinário que se descortina, ao mesmo tempo que conquista a credibilidade do leitor: “O propósito da introdução é incutir em nós a confiança no guia que irá nos acompanhar na segunda etapa de nossa viagem ao já mais próximo país do prodígio” (SEBOLD, 1989, livre tradução do autor)⁹⁹.

Em torno das singularidades entre os narradores da lenda becqueriana e do conto machadiano, pode-se observar no primeiro a figura do compilador que tenta desvendar os mistérios do órgão também conduz uma produção escrita do relato, como visto logo de início: “Digo isso por que, se algum dos meus leitores tiver a curiosidade de fazer a mesma pergunta depois de ler esta história, já sabe então o motivo pelo qual o milagroso prodígio não continuou ocorrendo até nossos dias” (BÉQUER, traduzido por ESTEVES, 2005, p. 137)¹⁰⁰. Já no conto machadiano são notadas diversas inferências sobre as transformações que ocorrem na trama, estes apontamentos serão realizados pelo narrador onisciente em terceira pessoa. Como exemplo, ao inserir novos personagens e propor a drástica mudança na metade do enredo, o narrador machadiano destacará para o leitor que: “A vida correria assim monotonamente bela, e não valeria a pena escrevê-la, a não ser um incidente [...]” (ASSIS, 2007, p. 25). Por outro lado, na lenda becqueriana é possível notar um jogo que trafega por diferentes narradores. O compilador que lança enunciados aos leitores do jornal passará a palavra à uma mulher, que, por sua vez, relata os fatos e insere o leitor no ambiente popular. A evidente divisão permeada por estas variantes temporais, espaciais e narrativas pode salientar as características míticas das lendas do autor sevillano, iluminando a noção de verossimilhança por meio desta ênfase direcionada para o valor da oralidade que reiteradamente orienta o leitor para uma possível “verdade” do que é contado.

É possível dividir as narrativas de Bécquer e Machado em seis partes que marcam os principais acontecimentos entre as personagens. Na *leyenda* becqueriana, a divisão já inscrita exhibe uma sequência introduzida, primeiramente, pelo compilador contemporâneo ao leitor e que ouve a história sobre o organista. A primeira parte é ambientada em uma Sevilha do século

⁹⁹ El propósito de la introducción es infundir en nosotros confianza en el guía que nos ha de acompañar en la segunda etapa de nuestro viaje hacia el ya más cercano país del portentoso.

¹⁰⁰ Si a alguno de mis lectores se le ocurriese hacerme la misma pregunta después de leer esta historia, ya sabe el por qué no se ha continuado el milagroso portentoso hasta nuestros días.

XVI e, por meio da voz de uma mulher do povo, são descritos os diferentes tipos sociais, até que as personagens entrem na catedral para a missa do Galo. Na segunda parte, Pérez toca o órgão sagrado e morre logo em seguida. Na terceira parte, um ano depois, surge o músico rival que desafia os fiéis e toca o mesmo instrumento. Na quarta parte, mais um ano se passa e a filha de Pérez ao tocar descobre que a alma do pai havia encarnado no órgão. Finalmente, volta-se para os comentários das mulheres do povo sobre a noite anterior e a revelação de que um ano antes o músico invejoso fingira tocar o instrumento.

Já no conto machadiano, acompanhamos inicialmente a história de Inácio, filho do músico da capela imperial e que aprende a arte com o pai, trocando a rabeça pelo violoncelo. Na primeira mudança de vida, a mãe de Inácio morre e ele se casa com Carlotinha. Em seguida, o casal tem filhos, Inácio compõe e toca em concertos caseiros. Na terceira parte, surgem os estudantes Amaral e Barbosa que passam a frequentar a casa do músico. O personagem Barbosa torna-se rival de Inácio ao revelar grande habilidade com o machete. Em seguida, o violoncelista perde o público e faz planos de unir seu instrumento com o machete. Por fim, a esposa Carlota foge com Barbosa, e Inácio termina o conto imerso na loucura. Conforme veremos adiante, a triangulação entre as personagens principais é o motivo estruturador de ambas as narrativas. Em “Maese Pérez el organista”, o triângulo que relaciona Pérez, sua filha e o músico rival serve como base fundamental para a reencarnação da alma do maestro e o consequente desmascaramento do adversário. Já em “O machete”, a tríade envolvendo Inácio, Carlotinha e Barbosa encaminha a trama para o desfecho que irá culminar na traição e no desvario.

O início da narrativa machadiana marca os anos de aprendizado do protagonista. De passagem pelo Rio de Janeiro, um músico alemão desperta a euforia do jovem músico Inácio, que descobre o segredo que tanto procurava: dedicar-se ao violoncelo. Paradoxalmente, quando encontra a sua resposta artística vinda literalmente do exterior, ele perde também a comunicação com as formas populares que emergiam no país. Aqui observa-se as preocupações de Machado em buscar o diálogo entre o universal e o local, tendo sempre como horizonte a noção preponderante de seu tempo e lugar no mundo, tal como tratou em “Instinto de nacionalidade”, publicado cinco anos antes do conto “O machete”.

Repare-se que a trajetória artística de Inácio segue ao lado da decisão pelo instrumento com o qual ele passa a identificar-se cada vez mais, tocando “a rabeça com as mãos e o violoncelo com a alma” (ASSIS, 2007, p. 22). Inácio leciona música e participa de eventos religiosos, mas sente no violoncelo a real comunicação com seus desejos mais íntimos. Analisando as relações entre instrumento e músico percebe-se no protagonista Inácio um

espírito em plena conexão com sua arte, tópico recorrente também no protagonista becqueriano, uma vez que a alma de Pérez irá reencarnar no próprio órgão da igreja.

Conforme vimos, diferentemente do conto machadiano, localizado no século XIX, a primeira parte da lenda transcorre no século XVI. Pode-se inferir este período na história becqueriana pela interação entre as personagens, na medida em que são aludidos os nomes de lugares e figuras históricas, ponto que reforça as marcas da temporalidade. A narrativa se desenvolve a partir do diálogo entre duas senhoras do povo que observam as distinções e hierarquias presentes no cotidiano da sociedade. Note-se que a primeira parte da lenda tende a ressaltar aspectos prosaicos da vida sevilhana, direcionando a visão do leitor para os costumes, as indumentárias e os tipos pitorescos. Desse modo, são descritos o marquês de Moscosso, as damas e seus pretendentes, os comerciantes, os menestréis, os duques, os cavalheiros, entre outras figuras que formam um verdadeiro quadro da vida social¹⁰¹. É importante perceber que este panorama da cidade não é inserido ao acaso, Bécquer de fato viveu em Sevilha até os dezoito anos, antes de mudar-se para Madri. Alcalá (1997)¹⁰² aponta na criação desta lenda um período fundamental e de muitas transformações para a carreira de Bécquer. Para o autor as antigas construções e a natureza são tópicos imprescindíveis para a memória e o imaginário popular. Os diversos cenários reais, como o monastério de Santa Inês (fundado em 1375) e a catedral sevilhana, serão amalgamados com elementos advindos da música e do sobrenatural. Antonio Machado (1875-1939), outro famoso poeta sevilhano, também menciona este lugar de nascimento no poema intitulado “Retrato” (1906): “Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla, y un huerto claro donde madura el limonero; mi juventud veinte años en tierras de Castilla”¹⁰³ (MACHADO, 2019, p. 163).

A primeira parte da lenda, além de descritiva, é relevante para ambientar o leitor nos acontecimentos posteriores, preparando-o para a entrada do protagonista. Será no local sagrado, já na segunda parte, que o músico irá transportar os fiéis para o mundo divino. A dubiedade de sentidos e o tom misterioso enriquecem a história, condensando elementos que tendem a enfatizar as manifestações populares: “Uma classe dominante poderosa se esmera no jogo da

101 Bécquer insere menções de figuras típicas e importantes lugares, o que exprime uma maior verossimilhança e detalhamento na narrativa. Izquierdo (2008, p. 229) aponta, por exemplo, que os arcos de San Felipe Neri, citados na lenda, foram derrubados em 1868 por conta de reformas urbanísticas. Isso nos demonstra também a preocupação de Bécquer sobre a tensão entre o moderno e o tradicional na Espanha do século XIX.

102 O estudo de María Alcalá (1997), intitulado “Cronotopo e imagen del hombre en ‘Maese Pérez el organista’”, faz parte das publicações de *El Gnomo – Boletín de Estudios Becquerianos*. Pode-se consultar diferentes edições no site do Cervantes Virtual: <http://www.cervantesvirtual.com/>. Acesso em: 20 mai. 2018.

103 Juan Manuel Serrat musicou o poema “Retrato” de Antonio Machado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=99yZBt85aP4>. Acesso em: 10 mai. 2019.

aparência e um clero da mesma categoria; as disputas entre as ordens religiosas; a profunda distância entre a minoria rica e a grande maioria miserável e barulhenta” (ESTEVEES, 2005, p. 33). Sendo assim, apesar do exame sobre a vida social e os conflitos cotidianos entre populares e nobres, as ações logo tenderão a convergir para o concorrido espaço sagrado.

Com efeito, os traços da personalidade de mestre Pérez são descritos pela ótica da personagem do povo, demonstrando, por sua vez, concepções plasmadas de moralidade: “Pois ele é um santo homem, pobre sim, mas caridoso como ninguém... Não tem mais parentes que sua filha, nem mais amigos que seu órgão” (BÉCQUER, traduzido por ESTEVES, 2005, p. 141)¹⁰⁴. Na interlocução entre as duas senhoras obtém-se indícios sobre a vida de Pérez e seu prestígio na cidade, ressaltando-se que o músico, além de pobre e solitário, é também cego de nascença. Alcalá (1997) chama a atenção para o aspecto irônico de que, apesar de não enxergar (ou por este motivo), o maestro paradoxalmente será o único em Sevilha capaz de criar o elo com o plano divino.

Diferentemente da lenda becqueriana em que a alternância de vozes descreve a figura de Pérez, no conto machadiano haverá uma análise externa sobre o músico. É importante salientar que a condução do conto machadiano é realizada por um narrador que insere as personagens e traça um foco mais detido sobre Inácio, relatando em terceira pessoa suas aspirações e desejos. Pode-se notar que esta voz narrativa lança mão de apontamentos que ocorrem de modo peculiar, utilizando-se, constantemente, de termos próprios da nomenclatura musical e da linguagem polissêmica. Por exemplo, ao demonstrar que Inácio tinha gosto pelo instrumento em detrimento dos assuntos escolares, assume-se um jogo metafórico aludindo que ele: “aos quinze anos sabia mais dos bemóis que dos verbos” (ASSIS, 2007, p. 21).

Em contraste com a aclamação vista sobre a figura de Pérez, nota-se que o protagonista Inácio será essencialmente um artista sem público. Enquanto a lenda becqueriana inicia-se com o destaque para a fama e a santificação de Pérez, no conto machadiano o insucesso e o apagamento de Inácio são aventados desde o começo. O narrador destaca que na escolha pelo violoncelo o músico tem como público a esposa, sendo a composição uma “arte doméstica”. De fato, o casamento é um tópico recorrente nos contos machadianos que trazem o tema da música e, conforme veremos adiante, será direcionado para o motivo da triangulação que marcará o próprio desfecho da trama.

¹⁰⁴ Pues es un santo varón, pobre sí, pero limosnero cual no otro... Sin más parientes que su hija ni más amigo que su órgano.

Outro fator importante é que tanto no conto “O machete” quanto em “Maese Pérez el organista” é possível perceber a inserção das oposições entre cultura erudita e popular, na medida em que elas podem ser entendidas nos dois casos como a relação entre música religiosa e secular. É relevante lembrar que o protagonista Inácio é filho de um músico da capela imperial e encontra no violoncelo a representação clássica que será contraposta pelo machete de seu antagonista Barbosa. Soares (1968) aponta que o narrador machadiano tende a alternar as expressões que adquirem diferentes nuances conforme descreve os tipos de personagens. No caso de “O machete” vale salientar que na apresentação do protagonista Inácio o narrador utiliza-se de expressões como “celestial”, “alma” ou “divino”, enquanto que a definição de seu antagonista será marcada por aspectos mais sensuais e diabólicos, como “corpo”, “olhos” e “nervos”.

Ao longo da narrativa becqueriana repara-se que a religião tende também a amalgamar os gêneros musicais, que surgem enquanto quadro social de uma Sevilha em que a igreja é o âmago da cidade, exibindo o espaço sagrado como o centro propulsor da vida cultural. Observa-se que a música religiosa e o catolicismo em Bécquer surgem de maneira já consumada pela audiência que santifica a figura de Pérez, enquanto que a arte clássica e religiosa em Machado de Assis é confrontada pelas novas manifestações populares, ou seja, pelo machete. Ademais, destaca-se que o comportamento “sagrado” perante a arte, existente nos contos machadianos, se relaciona muito mais com uma questão irônica e que busca mostrar a devoção cega das personagens, do que propriamente uma acepção religiosa do autor. Pode-se apontar, por exemplo, o comportamento do médico Simão Bacamarte, personagem do conto “O alienista” que demonstra os excessos de uma ciência dogmática.

Na segunda parte da lenda becqueriana pode-se notar uma frequente oposição entre o ambiente interno da catedral e o externo da rua, propondo uma oposição entre o ruído da cidade e o sino da igreja que conclama o ritual. Tal dicotomia entre a cultura religiosa e a manifestação popular pode ser percebida em diversos momentos que sacralizam o local cerimonioso em detrimento do espaço da rua. Por exemplo, repare-se no caráter depreciativo inserido pela voz da narradora por meio de termos como “populacho” e “gentarada”, ou nos instrumentos populares representados pelos “pandeiros”, “gaitas” e “chocalhos” que se agitam no local aberto e se calam frente ao órgão de Perez: “[...] essa gentarada que a senhora vê chegando com tochas acesas, entoando cantos natalinos com gritos inflamados ao compasso dos pandeiros, de chocalhos e de cuícas, contra seu costume, que é de alvoroçar as igrejas, mantém um silêncio de mortos quando o mestre Pérez põe as mãos sobre o órgão” (BÉCQUER, traduzido por

ESTEVEVES, 2005, p. 143)¹⁰⁵. Percebe-se ainda que as duas classes sociais “nobreza” e “populacho” são congregadas dentro do espaço religioso. No entanto, logo se nota que na distribuição dos presentes há uma separação, sendo que os nobres ocupam os lugares privilegiados.

O ponto alto ocorrerá com a chegada de Pérez que, apesar de debilitado, executa sua última música e proporciona o encontro entre os fiéis e o plano celestial. No fim dessa segunda parte haverá uma epifania, sendo que o músico, por sua vez, é o responsável por promover o encontro entre o céu e a terra. Desse modo, a composição artística surge nesta *leyenda* ancorada no poder sobrenatural de Pérez, as ressonâncias dos acordes tocados no órgão são descritas como um milagre e o espaço-tempo já não pertence ao plano terreno: “[...] uma voz que se elevava desde a terra ao céu, respondeu outro distante e suave, que foi crescendo, que foi crescendo, crescendo, até se transformar em uma torrente de estrondosa harmonia. Era a voz dos anjos que, atravessando os espaços, chegava ao mundo (BÉCQUER, traduzido por ESTEVES, 2005, p. 149)¹⁰⁶.

Na metade do conto machadiano a visão “sagrada” do músico Inácio ocorrerá de maneira irônica quando ele alcança não a admiração do público, mas sim a de um único ouvinte. Conforme vimos, o narrador anuncia que a trama irá adquirir novas feições a partir do surgimento de outras personagens. Entram em cena Amaral e Barbosa, estudantes de direito de São Paulo em férias no Rio. O primeiro é amante de música erudita e, ao ouvir da rua a execução do violoncelo tocado por Inácio, se aproxima para conversar com o casal que se mostra receptivo. O segundo, descrito pelo narrador como “espírito medíocre”, não demonstra interesse algum, mas sem poder negar o convite passa a frequentar os pequenos concertos caseiros de violoncelo. Repare-se que mais uma vez o caráter de Inácio será associado a expressões religiosas, mas dessa vez pela voz de Amaral: “— Oh! alma de anjo! exclamava ele. Como é que um artista destes está aqui escondido dos olhos do mundo?” (ASSIS, 2007, p. 26).

A rivalidade será instaurada na trama machadiana quando se descobre que Barbosa é também músico. Para anunciar essa transição o narrador aponta que: “Era efetivamente outro gênero, como o leitor facilmente compreenderá” (ASSIS, 2007, p. 27). Os concertos serão divididos entre o violoncelo e o machete, tão logo limitando-se apenas ao último. A esposa

¹⁰⁵ [...] esas bandadas que veis llegar con teas encendidas, entonando villancicos con gritos desaforados al compás de los panderos, las sonajas y las zambombas, contra su costumbre, que es la de alborotar las iglesias, callan como muertos cuando pone maese Pérez las manos en él órgano [...].

¹⁰⁶ [...] una voz que se elevaba desde la tierra al cielo, respondió otro lejano y suave, que fue creciendo, creciendo, hasta convertirse en un torrente de atronadora armonía. Era la voz de los ángeles que, atravesando los espacios, llegaba al mundo.

Carlotinha passa a dar sinais de preferência pela música de Barbosa, consumando assim o triângulo amoroso que estrutura a narrativa. Avelar (2011) chama a atenção para o fato irônico de que, apesar da publicação no *Jornal das Famílias*, a trama de “O machete” aborda justamente a tríade amorosa e a dissolução familiar. O pesquisador sustenta a hipótese de que Machado, a partir do olhar para as artes, percebeu uma forma original de abordar a onipresença social da música no Brasil. Desse modo, a obra machadiana pode ser apontada como uma das primeiras reflexões literárias sobre a música popular, sendo também precursora das análises em torno da incipiente cultura de massa em fins do século XIX. Machado ressalta os pontos de tensão ao relatar a vivência artística no país, metaforizado pela rivalidade entre os dois músicos. Percebe-se assim que, se em Inácio há resquícios da música sacra deixada por seu pai funcionário da capela imperial, na figura de Barbosa existem traços da sonoridade ligada à dança e às manifestações fulgurantes daquele período. Conforme vimos, esta ambivalência foi reaproveitada pelo escritor visando deflagrar as dúvidas e impasses da cultura brasileira do período.

De fato, a música que permeia a formação artística de Inácio surge desvinculada das manifestações populares em voga, gêneros que fervilhavam dentro do novo caldeirão cultural. Um ponto relevante sobre as perspectivas das personagens é observado no diálogo entre Inácio e Amaral, quando o primeiro pede que o músico adivinhe o instrumento tocado por Barbosa. Em sucessivos erros de Inácio ao citar apenas flauta e piano, percebe-se sua limitação ao universo erudito: “O mundo de Inácio Ramos está tão definido dentre as demais artes, que ele desconsidera a existência de outros instrumentos fora do seu mundo sacro” (MELO, 2006, p. 56). Nota-se assim a maneira dogmática de Inácio se relacionar com a música clássica, sendo o violoncelo um emblema de sua função e expressão artística.

Como vimos, na narrativa becqueriana a cidade surge em oposição ao ambiente interno da igreja, local em que os fiéis são transportados pela imaterialidade da música para o espaço-tempo celestial. Observa-se no final da segunda parte a relevância da imersão no local sagrado em concomitância ao talento artístico de Pérez, como uma somatória necessária para que ocorra a transformação que levará a audiência para a junção entre dois planos: “Dentro da igreja ocorrerá uma conexão muito importante entre esses dois lugares, a tribuna do órgão e o altar, visto que neles se produzirá, já antes do milagre, o contato entre o céu e a terra” (ALCALÁ, 1997, p. 17, livre tradução do autor)¹⁰⁷. Nessa direção, pode-se destacar que a transfiguração

¹⁰⁷ Dentro de la iglesia, va a darse una conexión muy importante entre esos dos lugares, la tribuna del órgano y el altar, ya que será en ellos en los que se produzca, ya antes del milagro, el contacto entre el cielo y la tierra.

dentro da trama aponta para uma mudança entre dois *cronotopos* distintos. É importante lembrar que a ideia de *cronotopo* fundamenta-se em uma categoria que une tempo e espaço em suas formas artisticamente trabalhadas dentro da obra literária. Após as formulações da física moderna para uma união dos termos, tornou-se imprescindível esta noção conjunta. Mikhail Bakhtin (1998), em seu livro *Questões de literatura e de estética*, destaca:

À interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo* (que significa “espaço-tempo”). Esse termo é empregado nas ciências matemáticas e foi introduzido e fundamentado com base na teoria da relatividade (Einstein). Não é importante para nós esse sentido específico que ele tem na teoria da relatividade, assim o transportaremos daqui para a crítica literária quase como uma metáfora (quase, mas não totalmente); nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço). (BAKHTIN, 1998, p. 211).

Desse modo, destaca-se que o tempo-espaço celestial visto na lenda é relevante para compreender a transposição de mundos proporcionada por Pérez, quando a imaterialidade de sua arte musical é inserida como uma espécie de “dom divino”. A cegueira ganha no conjunto um caráter simbólico, pois paradoxalmente o organista, apesar de viver na “escuridão”, torna-se o único capaz de conduzir os ouvintes para a “luz celestial”. Ressalta-se que a cena marca o final da segunda parte, quando o organista executa sua última composição e morre em seguida.

Já em “O machete” o envolvimento de Inácio com o violoncelo pode também ser analisado sob a perspectiva da mudança de *cronotopos*. É possível notar em momentos distintos da trama um mergulho sonoro que desconecta o protagonista de seu público, uma vez que este encontra-se imerso no espaço-tempo imaterial conduzido pela música. Após o falecimento da mãe, por exemplo, Inácio escreve uma elegia e percebe-se neste ponto uma criação artística circunscrita ao âmbito íntimo: “não seria sublime como perfeição de arte, mas que o era sem dúvida como inspiração pessoal” (ASSIS, 2007, p. 22). O músico então mostra a composição para Carlotinha, nesta execução é possível perceber a transição entre o plano da arte e o plano físico: “O artista travou do instrumento, empunhou o arco e as cordas geraram ao impulso da mão inspirada. Não via a mulher, nem o lugar, nem o instrumento sequer: via a imagem da mãe e embestia-se todo em um mundo de harmonias celestiais” (ASSIS, 2007, p. 23). Tempos depois Inácio faz uma composição em homenagem ao nascimento do filho, esta última invenção é sinalizada pelo narrador como herança da música religiosa herdada do pai. Ao apresentar a criação para um pequeno público, Inácio novamente se conecta com o espaço-tempo proporcionado pela própria música em detrimento do espaço físico: “Se acertara aos seus receios não soube ele, porque dessa vez, como das outras, não viu ninguém; viu-se e ouviu-se

a si próprio, sendo cada nota um eco das harmonias santas e elevadas que a paternidade acordara nele” (ASSIS, 2007, p. 25).

A terceira parte de “Maese Pérez el organista” será marcada também pelo conflito musical. Na passagem de um ano após a morte de Pérez, surge a figura do músico rival, o organista de San Bartolomé. Esta parte é novamente introduzida pela voz do narrador homodiegético, visto que ele mantém o diálogo com uma interlocutora chamada “doña Baltasara”¹⁰⁸. O músico adversário surge na igreja de modo pedante, propondo-se a executar o mesmo órgão de Pérez. O povo, por sua vez, se utiliza das gaitas e chocalhos para mostrar seu descontentamento. É importante notar que entre os comentários dos fiéis ressurgem a voz do primeiro narrador: “Isto dizendo, a bondosa mulher, que nossos leitores já conhecem por seus excessos de loquacidade [...]” (BÉCQUER, traduzido por ESTEVES, 2005, p. 155)¹⁰⁹. Esther Ortas Durand (2005) aponta que essa estratégia arquitetada por Bécquer reforça o caráter fantástico, mantendo um narrador que ouve a história em paralelo com outro que perpassa os acontecimentos. As inferências até então realizadas pelas personagens passam a se alternar com a escrita daquele autor inicial que dialogava com os leitores sobre a lenda que lhe foi contada.

Ligia Chiappini (1991) no livro *Foco narrativo* recupera as acepções de Norman Friedman¹¹⁰ sobre as posições do narrador, separando-as entre onisciente, intruso ou uma junção de ambos. Tendo em vista o modo como o narrador é inserido da terceira parte até o final da *leyenda*, é possível apontá-lo dentro do tipo onisciente intruso, assim descrito: “Seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosadas com a história narrada” (CHIAPPINI, 1991, p. 27). A pesquisadora também afirma que esse tipo de narrador é uma voz em terceira pessoa que constrói sua opinião sobre as personagens e, por vezes, interage com o leitor, utilizando como exemplo o narrador machadiano de *Quincas Borba* (1896). Na introdução e nas duas últimas partes da lenda becqueriana, percebe-se inferências e participações de um narrador que descreve o ambiente, a emoção das personagens, e demonstra suas próprias considerações sobre as ocorrências. Por exemplo, ao analisar o músico substituto, este narrador

¹⁰⁸ É possível notar um elevado número de ditos e provérbios durante a *leyenda*. Este elemento reforça o ritmo, a sonoridade e a oralidade, nos aproximando dos registros populares, tradicionais e pitorescos que Bécquer buscava compor em suas narrativas. Como exemplo, pode-se observar a frase da narradora no início da terceira parte: “¿Dónde va Vicente? Donde va la gente” (BÉCQUER, 2008, p. 238). Esteves em sua tradução preserva a musicalidade do dito popular: “Aonde vai Vicente, também vai a gente” (ESTEVES, 2005, p. 153).

¹⁰⁹ Esto diciendo, la buena mujer, que ya conocen nuestros lectores por sus exabruptos de locuacidad [...]

¹¹⁰ Chiappini (1991, p. 27) destaca que o livro de Norman Friedman (1967), intitulado *Point of view in Fiction, the development of a critical concept*, aborda os principais teóricos e descreve relevantes questões sobre o ato de narrar. A autora Ligia Chiappini traz um enfoque maior sobre o segundo capítulo deste livro, voltando-se para algumas tipologias que Friedman propõe.

expressa também seus próprios pontos de vista: “[...] tinha subido a tribuna, onde tocava, uns após outros, os registros do órgão com uma gravidade tão afetada quanto ridícula” (BÉCQUER, traduzido por ESTEVES, 2005, p. 155)¹¹¹. O final da terceira parte da lenda é permeado por mistérios, na medida em que o rival finge executar o órgão enquanto a música é encantada pela alma de Pérez. De fato, essa contradição que irrompe do texto lança o leitor e as personagens em um jogo de ambiguidades que serão resolvidas apenas no desfecho.

Já no conto machadiano, Inácio arrepende-se por haver escolhido o violoncelo como instrumento. Por outro lado, sua esposa Carlotinha está tomada pelas execuções de Barbosa, e nos concertos de sala passa a predominar o machete, marcando assim o triângulo amoroso da trama. Pode ser notada ainda uma nova participação do narrador ao interpelar o leitor: “Que tempo duraram aqueles serões de machete? Não chegou tal notícia ao conhecimento do escritor destas linhas. O que ele sabe apenas é que o machete deve ser um instrumento triste, porque a melancolia de Inácio tornou-se cada vez mais profunda” (ASSIS, 2007, p. 30). Os dois estudantes de direito retornam para São Paulo e Inácio começa a negar o violoncelo como se negasse a si mesmo. Uma ideia anima o músico: criar um concerto que junte a erudição do violoncelo ao desprezioso som do machete. Conforme veremos adiante, nessa “invenção” da personagem a crítica visualiza traços do próprio projeto de Machado no final da década de 1870, tendo em vista que paulatinamente o autor passa a combinar em suas narrativas a seriedade e a galhofa, o trágico e o cômico, o frívolo e o grave.

Na quarta parte da lenda becqueriana, um ano se passa e, novamente na missa do Galo, a cidade de Sevilha se reúne para as celebrações. Dessa vez a filha de Pérez é escolhida para tocar o órgão. Poucos minutos depois ecoa um grito desesperado e todos observam impressionados que o órgão segue tocando sozinho: “Todos dirigiam os olhares para aquele ponto. O órgão estava sozinho. E, no entanto, seguia tocando. Tocando como só os arcanjos poderiam imitá-lo em seus enlevos de místico alvoroço” (BÉCQUER, traduzido por ESTEVES, 2005, p. 165)¹¹².

Desse modo, o leitor se depara com a irrupção do elemento transcendente, sendo que neste final Bécquer consolida temas que estão entrelaçados ao longo da narrativa, como a arte e o aspecto sobrenatural: “O que realmente comanda é tudo o que se encontra por detrás deste nebuloso véu tradicional, tudo o que está focado no espaço interior do convento: a atração do

¹¹¹ [...] había subido a la tribuna, donde tocaba, unos tras otros, los registros del órgano con una gravedad tan afectada como ridícula.

¹¹² Todo el mundo fijó sus miradas en aquel punto. El órgano no estaba solo, y, no obstante, el órgano seguía sonando...; sonando como sólo los arcángeles podrían imitarle en sus raptos de místico alborzo.

mágico-maravilhoso, o valor da estética e a criação artística, o dinamismo narrativo das diferentes cenas e as mágicas evocações nascidas da plenitude da linguagem poética” (RAMOS, 2006, p. 308, livre tradução do autor)¹¹³. Percebe-se neste desfecho da lenda que o desvelamento ocorre a partir da relação entre as personagens, revelando-se a partir da triangulação que envolve Pérez, sua filha e o músico rival.

Já no desfecho do conto machadiano, o personagem Amaral retorna ao Rio de Janeiro e procura por Inácio, no entanto, encontra o violoncelista na sala de sua casa com o olhar fixo e executando uma triste melodia. Ao perguntar sobre o estado de espírito do músico, Amaral obtém uma única resposta: “– Oh! nada, disse Inácio, *ela* foi-se embora, foi-se com o machete. Não quis o violoncelo, que é grave demais. Tem razão; machete é melhor. A alma do marido chorava mas os olhos estavam secos. Uma hora depois enlouqueceu” (ASSIS, 2007, p. 31). A resolução da trama contém um último índice apontado para a loucura, a tragédia e o triângulo amoroso como, por exemplo, no conto “A cartomante” ou no romance *Dom Casmurro*.

De fato, o triângulo amoroso, a morte e a insanidade parecem orbitar parte da obra machadiana, alimentando-se profundamente das contradições inerentes ao país e convergindo para a anedota diária que dificilmente escapa ao olhar do escritor. É importante considerarmos também a variedade de dimensões que estes tópicos suscitam, tendo em vista a pluralidade de ambiguidades e oposições¹¹⁴. No início do conto, o duplo caminho emerge da rivalidade entre os personagens Inácio e Barbosa, e no percurso dos signos dispostos ao longo da narrativa percebe-se na personagem Carlotinha o terceiro ponto convergente para o desfecho. Wisnik (2008) destaca que o triângulo amoroso, tópico recorrente em Machado, ganha corpo nos contos musicais como “O machete” e “Trio em lá menor”. Conforme vimos, a triangulação marca presença já no primeiro conto do autor intitulado “Três tesouros perdidos”, e irá consolidar o tom narrativo em outras tramas:

[...] note-se que em “O machete” se desenha, pela primeira vez, uma figura que retornará depois em praticamente todos os textos machadianos que envolvem a música: a triangulação. Aqui, uma mulher está posta, como vimos, na posição de pivô da escolha entre dois músicos. Já no “Trio em lá menor”, uma mulher, que toca música, pivoteia entre dois homens. A mesma configuração é amplificada no romance *Esaú e Jacó*, através do triângulo Flora-Pedro-Paulo. A música parece marcar, assim, um lugar privilegiado e

¹¹³ Lo que realmente subyuga es todo lo que se encuentra tras este brumoso velo tradicional, todo lo focalizado en el espacio interior del convento: la atracción de lo mágico-maravilloso, el valor de la estética y la creación artística, el dinamismo narrativo de las diferentes escenas y las mágicas evocaciones nacidas de la plenitude del lenguaje poético.

¹¹⁴ No romance *Esaú e Jacó* (1904), por exemplo, as oposições que permeiam a obra estão articuladas logo no título e perfazem na metáfora bíblica uma referência que é simultaneamente política e social, uma vez que a figura dos gêmeos Pedro e Paulo forma o próprio paradoxo da disputa entre a Monarquia e a República no Brasil.

problemático que é ao mesmo tempo o da realização (imaginária) do desejo e de sua cisão real. (WISNIK, 2008, p. 19-20).

De fato, a ambiguidade e a ironia machadianas parecem ser a tônica para o desenvolvimento de seu programa em fins de 1870. A junção entre galhofa e melancolia, o tratamento de assuntos sérios mesclados com a paródia são pontos que irrompem nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, mas podem ser percebidos também em contos como “Teoria do medalhão” (1881), “O lapso” (1883), “Capítulo dos chapéus” (1883), “Ideias de canário” (1896), entre outras histórias em que o tom grave, científico ou metafísico surge atrelado aos paradoxos cômicos e insólitos. Conforme foi ressaltado por Fuentes (2001) em *Machado de la mancha*, esta característica iluminaria caminhos para a aproximação entre Machado de Assis e a “tradição da mancha”, simbolizada pela literatura cervantina¹¹⁵ na valorização da sátira, da multiplicidade e da pluralidade de diálogos. Gledson (2006) aponta que no conto “O machete” surgem importantes indícios das confluências que marcariam a obra machadiana. O crítico ainda destaca o paralelo entre a proposta de Inácio e os redimensionamentos de tonalidades literárias pretendidas pelo próprio Machado, ou seja, a junção do violoncelo (símbolo da tradição e dos clássicos europeus) com o machete (representante das manifestações brasileiras):

Algo sério e profundo, e ao mesmo tempo leve e zombeteiro: uma mistura, também, do local brasileiro com o tradicional europeu. Inácio enlouquece na tentativa de conciliar os dois instrumentos. Machado encontrou outras saídas menos drásticas, que quase sempre implicam não levar as coisas tão a sério, tratando-as com desrespeito bem-humorado ou sarcástico. (GLEDSON, 2006, p. 45-46).

Nessa mesma direção, Wisnik (2008), além de traçar paralelos entre os quatro contos musicais de Machado, levanta pontos relevantes sobre “O machete” ao analisar as concepções que o autor desenvolve nas décadas posteriores. Sua tese principal é que esta elaboração tende a colocar em evidência a triangulação e as oposições entre as personagens. O pesquisador aponta os conflitos e embates da trama para expandir as compreensões que ressaltam as perspectivas do projeto machadiano: “John Gledson já sugeriu, acertadamente, que, no dilema do machete e do violoncelo, Machado cifrou algo da sua própria busca de um processo literário capaz de modular o tom ‘sério e profundo’ ao ‘leve e zombeteiro’, misturando o ‘local brasileiro’ com o ‘tradicional europeu’ (WISNIK, 2008, p. 19).

¹¹⁵ Sobre este ponto Rego (1985, p. 27) resalta o fato de Machado de Assis ter encontrado o fermento satírico de sua escrita na obra de Miguel de Cervantes e ambos, seguindo uma linha anterior, teriam as raízes na sátira menipeia e na tradição luciânica.

Analisando o encerramento da lenda becqueriana, pode-se observar que o inquieto espírito do organista Maese Pérez será o responsável por denunciar as simulações do músico invejoso. A partir de um caminho diferente, a narrativa machadiana aborda um trágico triângulo amoroso que culmina na loucura de Inácio e na sua negação do violoncelo, metaforizando uma negação da própria vida. Já no protagonista Pérez, vemos que a alma do maestro permaneceu ligada ao seu antigo instrumento e retornou para punir o rival, tal como as premissas religiosas que se apoiam na culpa e no castigo. Após muitos anos, a natural degradação e substituição do órgão da igreja causará também o desaparecimento definitivo do organista. No entanto, estranha-se que no diálogo visto no epílogo da *leyenda* haja uma ausência de medo e espanto entre as personagens, embora o sobrenatural tenha sido plenamente estabelecido, ponto que nos levaria a questionar se a narrativa de fato se inscreveria no âmbito do fantástico.

Tzvetan Todorov (2004), em *Introdução à literatura fantástica*, afirma que o primeiro fator que aponta uma narrativa como fantástica é a hesitação. Desse modo, é necessária a descrição do mundo prosaico e espelhado em nosso cotidiano, em que substancialmente irrompe o sobrenatural. Tal fato deve abalar também o universo no qual os personagens estão imersos, diluindo na trama e em nossa perspectiva um clima de incertezas e hesitações. A partir dessa definição, Todorov insere o fantástico no centro de categorias correlatas, como o “estranho puro”, o “fantástico-estranho”, o “fantástico-maravilhoso” e o “maravilhoso-puro”. Conforme nos encaminhamos para o primeiro, as ocorrências tendem a ser aparentemente anormais para logo ganharem explicações lógicas. Conforme nos aproximamos do último, o sobrenatural predomina como algo já dado e inerente ao mundo que se recria, tal como se vê nos contos de fadas: “O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. (TODOROV, 2004, p. 31).

No livro *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*, David Roas (2013) fundamenta uma abordagem que diverge de Todorov em certos pontos e atualiza questões relevantes sobre o tema. Roas (2013, p. 40-41) aponta as noções de Todorov como vagas e restritas, na medida em que elas incluem o fantástico apenas como gênero de passagem entre gradações que vão do estranho ao maravilhoso: “Assim, segundo Todorov, apenas a vacilação nos permite definir o fantástico. Mas o problema dessa definição é que o fantástico fica reduzido a ser simples limite entre dois gêneros [...]” (ROAS, 2013, p. 40). Em oposição aos preceitos de Todorov, Roas propõe uma classificação em que aplica o binômio literatura fantástica/literatura maravilhosa, resolvendo o impasse de Todorov de maneira menos

problemática. O autor traça uma visão em torno do efeito fantástico que surge atrelado ao contexto sociocultural, levando em conta as novas descobertas científicas, o advento e a difusão da internet e as notáveis transformações dos meios de comunicação.

Ao tratar brevemente das lendas becquerianas, Roas (2013) aponta a existência do “maravilhoso cristão”, nele o choque do sobrenatural não teria o mesmo impacto que no fantástico, tendo em vista que para os personagens a ocorrência é aceita e admirada como manifestação divina. No entanto, o crítico ressalta que Bécquer subverte esses preceitos em algumas tramas, produzindo uma gama de efeitos de horror, medo e suspense: “Isso supõe que o que é narrado no conto não seja sentido como uma ameaça (ainda que autores como Nodier e Bécquer tenham convertido muitas dessas lendas de inspiração religiosa em narrativas fantásticas aterrorizantes)” (ROAS, 2013, p.38).

Outra importante questão suscitada tanto pelo conto machadiano quanto pela *leyenda* de Bécquer é a oposição entre o novo e o antigo, isto é, o conflito da tradição frente às novas manifestações. Em ambas as narrativas o embate será estruturado a partir das figuras dos protagonistas e antagonistas. Sendo assim, percebe-se que em Machado o músico Inácio torna-se representante da tradição clássica, enquanto que seu rival Barbosa é emblema da crescente música popular urbana. Em Bécquer, esta oposição surge articulada na narrativa pelo antagonismo entre o jovem músico de San Bartolomé e mestre Pérez, ponto que o autor insere como analogia para a modernização exacerbada na Espanha frente ao antigo. Ressalta-se que na primavera de 1861, Bécquer se deslocou brevemente de Madri para Sevilha e nesta viagem teria se espantado com o assombroso crescimento de sua cidade natal, travando contato com histórias tradicionais: “Da revivescência dos tempos passados ou da atenção dada aos relatos do presente, nasceu a lenda sonora do órgão e de seu mestre” (IZQUIERDO, 2008, p. 227, livre tradução do autor)¹¹⁶.

No entanto, diferentemente de Machado, Bécquer se utiliza do viés romântico, nostálgico e fantástico para reconstruir uma antiga Sevilha ainda intocada pelas mudanças da modernização urbana¹¹⁷. Vale salientar que o desmascaramento do jovem músico mais uma vez corrobora o aspecto moral das *leyendas*, uma vez que a figura santificada de Pérez é desafiada e conseqüentemente deverá punir a vaidade, a inveja e a arrogância do músico rival. Como

¹¹⁶ De la reviviscencia de los tiempos pretéritos o de la atención prestada a los relatos del presente, pudo nacer la leyenda sonora del órgano y su maese.

¹¹⁷ Entre os artigos de Bécquer que versam sobre os traços da modernização na Espanha vale salientar o texto “Caso de Ablativo”. O artigo descreve as novidades da inauguração da linha férrea no país e foi publicado no Jornal *El Contemporáneo* de Madri sob o título completo: “En, con, por, sin, de, sobre la inauguracion de la linea completa del ferrocarril del norte de España”.

vimos, o conto machadiano ironiza a posição das personagens e traz já no título o instrumento que simboliza o próprio adversário de Inácio. Desse modo, diferentemente de mestre Pérez que reencarna para desmascarar seu antagonista, o violoncelista Inácio tentará uma união com seu adversário, tornando-se, no entanto, o lado desfavorecido do triângulo amoroso.

No final da lenda becqueriana percebe-se que o instrumento tocado por Pérez durante tantos anos transforma-se no único canal de conexão depois deste falecer: “[...] as mãos invisíveis do protagonista continuam, após sua morte, arrancando das teclas um som de arcanjos” (IZQUIERDO, 2008, p. 60, livre tradução do autor)¹¹⁸. Ao morrer, o espírito do músico aproximou-se de sua invenção e tornou-se a própria arte imaterial que o maestro criava. Como é mostrado no início da *leyenda*, tempos depois o velho órgão é substituído por outro e a alma de Pérez não mais retorna quando os sinos tocam na catedral de Sevilha. No conto machadiano, as tentativas do protagonista em unir o machete e o violoncelo não serão consumadas, na medida em que a alma do músico só pode conectar-se com os preceitos da tradição clássica. Consequentemente, Inácio Ramos frustra-se com o violoncelo e com a própria vida, terminando o conto imerso em solidão e loucura.

3.3 Contraposições entre as narrativas

Nos dois núcleos comparativos foi possível destacar a figura dos compositores, mostrando como Bécquer e Machado, ao direcionarem o enfoque musical sobre a representação dos artistas, acabaram também revelando, ainda que por caminhos distintos, alguns preceitos de seus próprios projetos literários. Além da comparação temática, este confronto entre os textos seguiu também o terceiro enfoque mais comum quando se estuda literatura e música, ou seja, quando a arte musical surge nas narrativas sob formas simbólicas ou na construção das personagens: “[...] a estruturação de textos literários sugestiva de técnicas de composição musical, como na utilização, deliberada ou intuitiva, da forma sonata, de contraponto e de tema e variação; o papel de alusões e metáforas musicais na obra literária, aí incluída a figura do músico” (OLIVEIRA, 2002, p. 13).

Como vimos, o artigo “El maestro Hérold”, publicado em fins de 1859 no periódico *La Epoca*, significou um período de transição para Bécquer. De acordo com Estrada (1972), a

¹¹⁸ [...] las manos invisibles del protagonista continúan, tras su muerte, arrancando de las teclas un sonido de arcángeles.

análise sobre o músico francês Louis Ferdinand Hérold constitui um relevante elo entre traços biográficos e fragmentos ficcionais amalgamados nas concepções do gênio criador, ponto que o escritor sevilhano resgata posteriormente na figura de Maese Pérez. O aspecto onírico e sobrenatural em concomitância com a epifania da criação artística é outro tópico retomado nas lendas. Neste artigo Bécquer trabalha com a concepção do herói romântico, fazendo um paralelo com os traços da vida de Hérold, que são realimentados a partir da imagem do artista criador. A inadaptação e a busca pela obra-prima são retrabalhadas na figura do músico peregrino de “El Miserere”, enquanto que o percalço e o padecimento concomitantes à genialidade são posteriormente reconduzidos no organista Maese Pérez.

O narrador ressalta a morte do músico Hérold atrelada ao esquecimento, à incompreensão e ao apagamento. Em graus diferentes, vemos nas quatro histórias analisadas algumas variações sobre este desfecho, sendo que a glória surge nas tramas musicais de Machado e Bécquer com a finalidade de mostrar a tensão sempre presente nas relações entre obra, artista e público. Estrada (1972) ressalta que a imagem proposta para recriar Hérold literariamente realiza o arquétipo do artista romântico, passível de uma vida intensa, desajustada e de morte precoce, tal como o próprio Bécquer. Na narrativa sobre Maese Pérez, por exemplo, a voz narrativa da mulher sevilhana destaca as condições de solidão, pobreza e cegueira que coexistem para justificar e santificar o talento musical do organista.

Já em “O machete” de Machado de Assis há uma visão distanciada que analisa os fatos para transitar entre a música popular e a erudita. No entanto, o narrador em alguns momentos tende a ser conivente com a dramática figura do violoncelista Inácio, músico imerso na erudição e abandonado pela esposa e pelo público. Uma década depois, Machado vira o jogo e em “Um homem célebre” condensa universalidade e singularidade na paradoxal figura de Pestana, músico dotado da verve popular que, no entanto, deseja igualar-se aos compositores europeus. Desse modo, inverte-se o esquema e há a subversão da visão sobre o protagonista, revelando em Machado um tipo de narrador que adota uma postura irônica e analítica que gera novas ambivalências: “As contradições que dilaceram Inácio Ramos e Pestana dão vida à prosa machadiana, que transita com certa desenvoltura entre o coloquial e o formal, o popular e o erudito, o local e o universal, o detalhe e as grandes questões” (WISNIK, 2008, p. 19).

Um ponto importante sobre a temática artística em “Maese Pérez el organista” é que, por vezes, nela ocorre o entrelaçamento das formas que irrompem na própria superfície textual, na medida em que a descrição da música realizada por Pérez surge em conjunto com assonâncias, rimas e aliterações que se misturam com a prosa. Como exemplo, nota-se o encadeamento musical das palavras que pode ser visto por meio de aliterações, como no trecho:

“Las campanillas repicaron, semejando su repique una lluvia de notas de cristas” (BÉCQUER, 2008, p. 240). Percebe-se também a repetição de nasais na expressão: “Se elevaron las diáfanas ondas del incienso y sonó el órgano” (BÉCQUER, 2008, p. 240). Outro ponto fundamental da trama é o momento de epifania condensado pelo poder da arte intangível. Bécquer instrumentaliza a cadência das frases de modo que elas aproximem o músico Pérez do aspecto sonoro em ação, mostrando um elemento estético que ressalta a prosa poética marcante da obra becqueriana:

Cantos celestes como os que acariciam os ouvidos nos momentos de êxtase; cantos que o espírito percebe e que os lábios não os podem repetir; notas soltas de uma melodia distante que soa a intervalos, trazidas nas rajadas de vento. Rumor de folhas que se tocam nas árvores com um murmúrio semelhante ao da chuva; trinar de cotovias que se levantam gorjeando de entre as flores como uma flecha remetida às nuvens. Estrondos inomináveis, imponentes como os rugidos de uma tempestade. Coro de serafins, sem ritmo nem cadência; ignota música celeste que somente a imaginação compreende; hinos alados que pareciam alçar voo ao trono do Senhor como uma tromba de luz e de sons... Tudo isso expressavam as cem vozes do órgão com mais pujança; com mais misteriosa poesia; com um fantástico colorido que nunca haviam expressado. (BÉCQUER, traduzido por ESTEVES, 2005, p. 157-159)¹¹⁹.

Observa-se que na diagramação de diferentes versões que foram analisadas, como as de Esteves (2005) e Izquierdo (2008), há sempre no final deste trecho um grande espaço e uma divisão pontilhada, embora o capítulo não tenha de fato terminado (ver anexo). Note-se que após este momento de epifania a audiência da igreja mergulha em um completo silêncio. É possível inferir que Bécquer utiliza o espaço visual como um modo de acompanhar este intervalo de tempo em que há um reestabelecimento. Outro fator importante é o reiterado uso de adjetivos na tentativa de alcançar a força da expressão musical proporcionada pelo gênio criador de Maese Pérez, ponto que destaca também a arquitetura fundamental da prosa poética para Bécquer.

Desse modo, o escritor trabalha com oposições e extremos, transitando do uso da linguagem em toda a sua potência descritiva até uma interrupção abrupta, para indicar o retorno do silêncio. Ao inserir o instante de inspiração artística, o autor tende não somente a aproximar

¹¹⁹ Cantos celestes como los que acarician los oídos en los momentos de éxtasis, cantos que percebe el espíritu y no los puede repetir el lábio, notas sueltas de una melodía lejana que suenan a intervalos, traídas en las ráfagas del viento; rumor de hojas que se besanen los árboles con un murmullo semejante al de la lluvia, trinos de alondras que se levantan gorjeando de entre las flores como una saeta despedida a las nubes; estruendos sin nombre, imponentes como los rugidos de una tempestade; coros de serafins sin ritmo ni cadencia, ignota música del cielo que sólo la imaginación comprende, himnos alados que parecían remontarse al trono del Señor como una tromba de luz y de sonidos..., todo lo expresaban las cien voces del órgano con más pujanza, con más misteriosa poesía, con más fantástico color que lo habían expresado nunca.

a sua prosa da forma poética, como também enfatiza o seu horizonte poético da criação, como visto na expressão: “misteriosa poesia”. No artigo “El maestro Hérold”, Bécquer já havia apontado a relevância da poesia na forma e no conteúdo textual, tópico que surge novamente quando recria a epifania musical do organista Pérez. Na construção de “El Miserere” e “Maese Pérez el organista”, o escritor também valoriza as sonoridades e ruídos, visando propor um sentido orgânico para o tecido da trama, fazendo largo uso sinestésico que condensa sons, cores e imagens. Como destaca Pueyo (2017), nas duas lendas ancoradas na música, Bécquer recria cenários que estão recorrentemente atrelados ao aspecto sonoro, produzindo, assim, um efeito de suspense em que irrompe o sobrenatural.

Ainda que sejam concebidas a partir da temática musical, vale salientar que as narrativas retomam em diversas passagens a criação artística atravessada por pressupostos inerentes à linguagem, detalhe que nos revela traços da escrita de Bécquer. Como exemplo, na análise da composição de Hérold, o narrador propõe um paralelo no qual dialogam criação musical e poética. Ao tratar das novas ideias do músico, a voz narrativa interpela se estas seriam: “[...] poemas de estranha forma que sintetizam a vida?” (BÉCQUER, 1992, p. 68, livre tradução do autor)¹²⁰. Percebe-se que tanto a inspiração de Maese Pérez quanto a de maestro Hérold estão inseridas na convergência entre língua e imaginação para que se concretize a ideia artística. Na figura de Pérez, vemos que a mensagem entre o plano terreno e divino só pode ser comunicada por meio do organista. Na composição de Hérold, o narrador aponta a insuficiência de palavras que possam dar conta das ideias artísticas do músico, esses meandros inventivos acabam por revelar a própria perspectiva da visão becqueriana, como aponta López Estrada:

A declaração do processo artístico aplicado ao músico oferece, pois, uma dimensão estética daquilo que pouco depois escreveria referindo-se ao seu próprio critério poético; se trata, assim como nas *Cartas*, do começo do processo psicológico que, pela via de associação, inicia o desenvolvimento do embrião da obra. Só que Bécquer ainda aplica isto aos “gigantes panoramas do passado” neste artigo; não seria esse o seu campo, mas ao final do parágrafo ele está mais bem encaminhado: “poemas de estranha forma em que se sintetiza a vida”. Vida interior. Vida de sentimento, vida de amor. Substância da poesia, e sempre em síntese”. (ESTRADA, 1972, p. 174, livre tradução do autor)¹²¹.

¹²⁰ [...] poemas de extraña forma en que se sintetiza la vida?

¹²¹ La declaración del proceso artístico, aplicado al músico, ofrece, pues, una dimensión estética de lo que poco después se escribiría refiriéndose a su propio criterio poético; se trata, lo mismo que en las *Cartas*, del comienzo del proceso psicológico que, por la vía de la asociación, inicia el desarrollo del germen de la obra. Sólo que Bécquer aplica aún esto a los “gigantes panoramas del pasado” en este artículo; no sería ese su campo, pero el fin del párrafo sí está mejor encaminhado: “poemas de extraña forma en que se sintetiza la vida”. Vida interior. Vida del sentimiento, vida del amor. Sustancia de la poesía, y siempre en síntesis.

Sobre essas mesmas convergências na obra becqueriana é possível ressaltar que o elemento artístico pode ser percebido no escritor como invenção, realização ou depuração. Nesse sentido, Ferré (1991) aproxima os escritos de Bécquer da estética de Goethe e das correntes alemãs que tendem também ao engrandecimento da arte como potência criadora: “O encadeamento histórico-social é perfeito; em seguida aflorarão as músicas dos românticos alemães” (FERRÉ, 1991, p. 6, livre tradução do autor)¹²². Desse modo, percebe-se que na construção da narrativa “Maese Pérez el organista”, Bécquer irá condensar os referenciais diversos, como a figura do gênio e da arte inefável, com as questões mais específicas da região andaluza, enfatizando, assim, as singularidades presentes na história de Sevilha, como os monumentos, os termos coloquiais e os tipos sociais com os aspectos gerais e universalizantes.

Já nos contos machadianos nota-se também o uso de simbologias que buscam a fusão entre os músicos e seus instrumentos, como se as características inerentes ao âmbito da criação pudessem se aproximar da própria fundamentação das personagens e do ambiente narrativo, fazendo uma junção entre identidades psicológicas e sociais com os signos do universo musical. Tanto em Pestana quanto em Inácio é possível observar músicos protagonistas absorvidos e ao mesmo tempo contrariados pela própria inspiração, revelando uma ideia fixa que surge como mote principal, sendo sempre acompanhada pela contradição final. Como destaca o narrador de “Um homem célebre”, esse mergulho na arte “assassina e surda” faz também com que as personagens se furtem das questões sociais do período. Secchin (2005) aponta esta desconexão como uma falta de sintonia com os acontecimentos do mundo, sendo que o narrador machadiano insere essa perspectiva na reiteração de ambientes domésticos abandonados e na silenciosa, porém constante, presença dos escravos.

Outra característica importante é o fato de existir em ambos os textos machadianos a presença de um narrador externo¹²³ que emite suas próprias impressões, tendo um ângulo diferente do que se observa em outras narrativas, como, por exemplo, “Missa do galo” (1894) ou “Conto de escola” (1884), e que trazem, por sua vez, o enfoque em primeira pessoa. O narrador de “O machete” e, sobretudo, o tom irônico do narrador de “Um homem célebre” tendem a dialogar com o leitor e recorrentemente apelar para algum ponto de vista em que esta voz não surge isenta. O narrador machadiano da segunda fase é comumente enfatizado pela

¹²² El encadenamiento histórico-cultural es perfecto; en seguida aflorarán las músicas de los románticos alemanes.

¹²³ Note-se que esta voz externa aparece também em outros contos machadianos que envolvem o tema da criação artística, como o narrador que nos convida a observar a loja do pintor José Maria no conto “Habilidoso”.

utilização da primeira pessoa que conduz o enredo, haja vista as lembranças de Bentinho em *Dom Casmurro* ou do defunto-autor Brás Cubas em *Memórias Póstumas*.

A despeito disso, tal padrão é quebrado pelos contos de temática musical ou quando se observa a narrativa de *Quincas Borba*. Sobre este romance, Soares (1968) aplica exemplos que destacam os diferentes recursos expressivos que tendem a lançar referências ao leitor, ressaltando traços de um narrador que tece considerações e problematiza os aspectos da própria linguagem. A pesquisadora aponta esse uso como um “*récit machadiano*”, ocorrendo tanto nos contos como nos romances a partir das vozes da primeira ou terceira pessoa. Nos quatro contos machadianos analisados nesta dissertação foram observadas diferentes nuances narrativas: no diálogo com o leitor, na afirmação pela negação, na emissão de opinião ou nas observações irônicas sobre algum fato. Sobre este ponto pode-se notar uma presença do leitor que está de antemão implicado no diálogo:

Ainda o leitor não sendo diretamente invocado, sua presença estará implícita, porquanto o ponto de vista em que se situa o narrador implica diálogo, alguém que ouça. O narrador não apenas conta o que viu ou o que sabe, mas se situa a si mesmo contando algo, ao registrar a própria dificuldade em resolver os problemas de expressão que se lhe vão apresentando: situa o acontecimento para cuja narração necessita de resolver os referidos problemas, e mesmo que não se dirigisse ao leitor, a presença de dois elementos da situação primitiva de narrar forçaria o comparecimento do terceiro. (SOARES, 1978, p. 85).

Desse modo, observa-se neste tipo de narrador analítico um fator relevante e que parece permitir uma maior mobilidade na trama, na medida em que torna possível um afastamento das personagens para exibir criticamente as suas tensões, embates, ambições e limitações. A convergência formal da música dentro do texto machadiano pode ser percebida também no uso de adjetivos e verbos que ao mesmo tempo integram a fala coloquial e incorporam o ritmo da sonoridade descrita. Um exemplo dessa utilização em “O machete” pode ser notada na voz do narrador ao descrever os movimentos corporais de Barbosa. Em “Um homem célebre” o narrador já no início faz um contraponto entre a descrição e a efusão das falas das personagens em meio às polcas. O narrador retoma ainda uma espécie de marcha que prenuncia a morte da viúva, repetindo diversas vezes a frase irônica “Boa e patusca viúva!”, tal como um refrão.

As músicas tradicionais europeias, quando aclimatadas no Brasil, sofreram influência de ritmos já presentes na cultura indígena e, principalmente, da vasta cultura africana introduzida no país. Conseqüentemente, essa mistura fomentou um andamento sincopado nas músicas tradicionais de salão, que por conta desse contato abandonam as características

existentes em sua origem europeia. Atento para as transformações locais da cultura brasileira, Machado irá compor um modelo rítmico distinto dentro de sua prosa: “As estruturas musicais contramétricas serão registradas por Machado no uso de verbos como ‘saracotear’ e ‘pulular’ e em adjetivos como ‘saltitante’ e ‘buliçosa’. Assim como a partitura herdada da Europa registra a estrutura contramétrica afro-atlântica como irregularidade, também o vocabulário do escritor recorrerá a termos insólitos para descrever a dança popular” (AVELAR, 2011, p. 178).

Outro ponto sobre a singularidade presente nos contos machadianos pode ser notado na medida em que as figuras de Inácio e Pestana trafegam entre as manifestações artísticas que ressaltam as próprias tensões entre o local e o universal. Este choque surge amplamente inserido no descompasso sentido pelas personagens entre viver no Brasil recém-independente no século XIX e a admiração que beira a imitação dos compositores europeus de séculos anteriores. Azevedo (2015) aponta que Machado nunca deixou de exercer a crítica literária e que esta persiste em seu olhar analítico que desemboca nos meandros de seus textos. Desse modo, pode-se notar uma relevante confluência entre o projeto literário e os traços contidos na ficção machadiana, sobretudo quando o escritor problematiza a criação artística.

Ao compor o ensaio “Instinto de nacionalidade” em 1873, Machado aponta para a valorização dos aspectos locais lembrando que ele não deve ser uno ou restrito: “Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecem” (ASSIS, 2013, p. 432-433). Ao definir esta linha tênue entre unicidade e diversidade o escritor destaca ainda que a extensa aplicação de vocábulos ou temas indianistas, recorrentes no período, era um fator insuficiente para que os autores pudessem ser considerados autenticamente brasileiros.

No desarranjo dos músicos machadianos percebe-se uma reafirmação do impasse entre criar uma obra artística no Brasil e dialogar com uma antiga tradição europeia e ser original, embate sofrido pelo próprio Machado na sua constante formação e reflexão. Em outro trecho de “Instinto de nacionalidade”, o escritor afirma: “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda que trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 2013, p. 432). Este ponto, em analogia com as tensões centrais propostas pelas narrativas, nos revela justamente o desencontro de Inácio e Pestana, o desvio entre suas pretensões e o seu lugar no mundo. À figura do violoncelista Inácio parece faltar este “sentimento íntimo”, principalmente quando ele é colocado em contraste com o antagonista Barbosa, representante do machete e das novas manifestações musicais do país.

Já na figura de Pestana, percebe-se que o descompasso com a própria arte se torna ainda mais explícito pela voz do narrador quando, por exemplo, enfatiza que: “A fama do Pestana dera-lhe definitivamente o primeiro lugar entre os compositores de polcas; mas o primeiro lugar da aldeia não contentava a este César, que continuava a preferir-lhe, não o segundo, mas o centésimo em Roma” (ASSIS, 2007, p. 425). Transportando esta reflexão para o projeto machadiano, percebe-se que não faria sentido para um autor brasileiro ser Balzac ou Shakespeare, do mesmo modo que um Pestana idêntico a Mozart e Beethoven estaria deslocado de seu tempo e país. Secchin (2005) ressalta que a mirada externa dos músicos construídos por Machado aponta metaforicamente para uma constante busca no outro, no “lá” e no distante, como se percebe na ação de Pestana entre olhar o piano, os retratos dos músicos e cuidando: “[...] das velhas obras clássicas, interrogando o céu e a noite, rogando aos anjos, em último caso ao diabo. Por que não faria ele uma só que fosse daquelas páginas imortais?” (ASSIS, 2007, p. 419).

A reiteração da temática literária paralela à musical no conto “Um homem célebre” surge também na figura do editor. A tensão entre ele e Pestana ocorre na medida em que o editor representa a mediação da obra com o público, propondo a mudança de títulos, cortes ou inserção de pseudônimos. Como vimos, estas preocupações eram caras ao próprio Machado, uma vez que o escritor lançava seus contos nos jornais e posteriormente realizava uma seleção para a publicação no formato do livro, dependendo da relação com os editores. Outro ponto importante é a recorrente menção do narrador ao registro escrito e material da obra. Desse modo, ainda que trate de música, a trama por vezes retoma palavras como “edição”, “livro”, “páginas”, “folhas”, “encadernação” ou “evangelho”.

No confronto entre os textos de Bécquer e Machado foi possível perceber que, apesar das diferenças na concepção da figura do músico e nas relações deste com a obra e o público, existe em ambos os autores maneiras interessantes de conceber um possível diálogo entre a invenção artística e a criação literária. Nessa comparação foram ressaltadas não apenas as singularidades dos escritores, mas também como cada um consolidou os traços marcantes de suas narrativas.

Em Machado o embate entre popular e erudito lançado em “O machete” foi uma década depois retomado em “Um homem célebre”, conto em que o narrador irônico se apresenta para expandir os preceitos anteriores e destacar as tensões entre o local e o universal. Para Antonio Candido (2015), Machado no contexto brasileiro pode ser considerado um continuador *sui generis* de Macedo ou Alencar, na medida em que se afasta das modas literárias e cria ao longo dos anos figuras ambivalentes e um tipo de narrador ousado e analítico. Já no contexto

espanhol, Fernando Ortiz (2008) aponta Gustavo Adolfo Bécquer como fundamental para a poesia moderna em verso e prosa, sendo esta convergência uma das principais inovações e contribuições do escritor sevilhano: “[...] Bécquer é nosso prosador moderno, subjetivo e profundo, com sensibilidade plástica e musical, que sabe adaptar os estremecimentos de seu ser interior às palavras e sabe também que a objetividade quase científica na narração não tem por que impedir o voo da imaginação nem a sensação pessoalmente experimentada” (ORTIZ, 2008, p. 11, livre tradução do autor)¹²⁴. Resgatando os pontos formadores desta concepção, podemos apontar que Bécquer quando escreve o artigo “El maestro Herold”, além de compor uma biografia romantizada do músico francês, estabelece também alguns paradigmas formadores de sua poética, o que marcará forte presença na temática e no tom narrativo de suas *leyendas*.

¹²⁴ [...] Bécquer es nuestro prosista moderno, subjetivo y profundo, con sensibilidad plástica y musical, que sabe adaptar a los estremecimentos de su ser interior las palabras y sabe también que objetividad casi científica en la narración no tiene por qué impedir el vuelo de la imaginación ni la sensación personalmente experimentada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A eternidade é mais longe, e ela já lá mandou outros pedaços de alma; vantagem grande da música, que fala a mortos e ausentes.” (Machado de Assis. Memorial de Aires, p. 152)

A presente pesquisa analisou as *leyendas* de Gustavo Adolfo Bécquer e os contos de Machado de Assis a partir da temática da criação musical e da figura do artista, sendo possível dimensionar as tensões entre os dois autores. No confronto entre os textos foram examinadas não apenas as confluências, mas, sobretudo, as singularidades e as diferenças entre eles com a finalidade de aprofundar a compreensão das concepções estéticas e pontos de vista dos dois autores.

No primeiro capítulo foram considerados os estudos analíticos já levantados em torno do tema artístico tanto em Bécquer quanto em Machado, mostrando como as convergências musicais podem ser notadas em algumas de suas obras. O substrato teórico da literatura comparada, respaldado pelos estudos propostos por Claudio Guillén (1985), serviu como relevante ponto de partida para estabelecer as contraposições temáticas entre dois escritores advindos de culturas diferentes. Desse modo, foi possível traçar uma investigação que considerou a obra de Bécquer e Machado dentro de seus respectivos meios literários, adentrando em seguida o modo particular como cada um trabalhou o gênero das narrativas curtas.

No projeto machadiano notou-se a multiplicidade de temas e personagens que destacam por diversos prismas a figura do artista e suas composições, ressaltando, por vezes, um olhar irônico sobre os protagonistas. No formato textual becqueriano, foi possível tratar das estruturas míticas, orais e de cunho popular que o autor recria concomitantemente às visões modernas do conto. Como destacado por Goyanes (1949), Bécquer modifica a estrutura tradicional em verso para as *leyendas* em prosa, deflagrando o sobrenatural e os referenciais artísticos como pontos relevantes de sua estética e rearticulando modelos originais para as narrativas do período.

O segundo capítulo deteve-se no exame individual de “El Miserere” (1862), de Bécquer, e “Cantiga de esponsais” (1883) e “Trio em lá menor” (1886), de Machado, histórias em que o cerne foi percebido na invenção musical reiterada pelas personagens. Conforme vimos, em “El Miserere” o músico peregrino busca a composição da obra-prima que purifique pecados cometidos no passado. Após ouvir o canto sobrenatural dos monges mortos, o artista

tentará equiparar-se com o Miserere sagrado que presenciou, mas antes é arrebatado pelo desvario. O leitor é inserido nos meandros da trama pela voz do compilador contemporâneo que, além de registrar a lenda que lhe foi contada, se diz admirador das partituras e formas musicais. Ao interpelar o leitor se a paixão pela arte é também uma loucura, o narrador insere um final cíclico em que a lenda contada dialoga com suas próprias indagações. No conto “Cantiga de esposais”, a criação surge atrelada à insatisfação. O protagonista mestre Romão é um caso de “vocaçao sem língua”, como aponta o narrador. Apesar da receptividade do público, o músico carrega a íntima frustração de nunca ter regido uma composição própria. Por conta da morte iminente, Romão resgata o canto esposálico, obra incompleta em homenagem à esposa falecida que se torna motivo de sua obstinação derradeira. Em “Trio em lá menor”, a pianista Maria Regina transita entre os pretendentes Miranda e Maciel perscrutando a sublime forma humana, o que pode ser entendido como outra composição impossível, tendo em vista que esse ideal só pode ser vislumbrado por meio da imaterialidade musical. O narrador ressalta esta ambiguidade inscrita no eterno “lá” que circunscreve a busca da protagonista pela perfeição inconcebível. No final do capítulo a comparação entre os textos teve um enfoque sobre as diferentes maneiras de Bécquer e Machado abordarem as relações entre artista e obra e utilizarem as metáforas musicais na arquitetura das narrativas.

O terceiro capítulo realizou um confronto entre os textos a partir de dois núcleos comparativos. O primeiro teve como base o artigo “El maestro Hérold” (1859), de Bécquer, em contraste com o conto “Um homem célebre” (1888), de Machado, observando-se a representação do artista em sua trajetória da glória para o esquecimento. O texto becqueriano traça estas relações dentro de uma biografia sobre o músico francês Louis Hérold, um compositor admirado por Bécquer e simbolizado dentro da figura do gênio e do artista que morre jovem sem poder colher os frutos da própria criação. Por uma via distinta, Machado condensa ficcionalmente no protagonista Pestana uma glória às avessas, examinando os impasses do artista brasileiro entre a tradição erudita europeia e as manifestações alimentadas pela múltipla confluência de gêneros musicais no Brasil. Estas oposições puderam revelar as particularidades das visões becqueriana e machadiana em torno do artista criador.

O segundo núcleo fundamentou-se na contraposição entre a *leyenda* “Maese Pérez el organista” (1861), de Bécquer, e o conto “O machete” (1878), de Machado de Assis, seguindo as diferenças e confluências decorrente dos embates musicais vistos nas duas tramas. Ambas trazem no título o nome de um instrumento, o que por sua vez simboliza as respectivas personagens destas histórias. Na lenda becqueriana, o organista Pérez morre durante a execução musical na missa do Galo e torna-se uma figura santificada pelo público. No ano seguinte, surge

o artista rival que é desmascarado pela alma do maestro encarnada no próprio órgão da igreja. Constrói-se, assim, uma sacralização de Pérez que aponta para o sobrenatural e alinha a arte com os preceitos católicos, na medida em que visa punir o ego e a disputa perante o poder religioso. Já no conto machadiano, o gradual apagamento do protagonista Inácio se insere desde o título, uma vez que seu adversário será metaforizado pelo instrumento machete. Acompanha-se a trajetória artística de Inácio Ramos, filho de um músico da capela imperial que em seu envolvimento com o violoncelo é suplantado pelas manifestações musicais das quais desconhece. Tanto no conto “O machete” quanto na lenda “Maese Pérez el organista” pode-se observar também a tríade de personagens que, por vias distintas, será a mola propulsora para o desfecho das narrativas. Desse modo, na lenda becqueriana, a tríade, que envolve Pérez, sua filha e o músico rival, está ancorada em uma revelação espiritual do organista. De maneira diversa, no conto machadiano, o triângulo amoroso entre Inácio, Carlota e Barbosa encaminha os fios da trama para o final trágico, na medida em que o músico protagonista nega a si mesmo e acaba imerso na insanidade.

A retomada final dos núcleos comparativos analisou as narrativas com a finalidade de revelar alguns traços das concepções literárias de Bécquer e Machado. Conforme vimos, o texto becqueriano que compõe as reminiscências do músico Hérold enfatiza o conceito sobre o processo de criação próximo daqueles que estão presentes em *Cartas literárias a una mujer*, obra em que o escritor sevilhano lança pontos importantes de sua estética. Neste texto, Bécquer constrói algumas bases de sua escrita que apontam para a relevância da prosa poética: a perquirição pela substância do ser, o amor como sentimento que move as forças do universo, e a vida interior e espiritual. Já no caso de Machado, analisamos figuras artísticas que orbitam entre o tradicional europeu e a construção de uma particularidade brasileira, como visto em Inácio e Pestana. Junto aos contos machadianos, foram ressaltados os trechos de crítica em que o autor reflete sobre questões que trafegam e ressurgem em sua literatura de ficção. O “sentimento íntimo” que Machado destaca como premissa para os escritores parece também estar condensado nos seus protagonistas, que desejam o horizonte de uma arte clássica, mas da qual encontram-se distantes tanto no tempo como no espaço, restando-lhes a intrincada busca pela própria identidade e singularidade em um país periférico.

Ao longo dos três capítulos buscou-se um resultado que pudesse ao mesmo tempo iluminar a relevância dos escritores para a literatura de seus respectivos países, mas apontando e reiterando o modo como ambos, dentro de um conceito mais amplo, puderam contribuir para as acepções modernas do gênero conto. Desse modo, apesar da temática restrita ao âmbito da música, o foco comparativo deteve-se sobretudo nas formas, levando em consideração não

apenas o que se conta, mas principalmente a forma específica como cada autor situa, sintetiza, articula e insere as suas personagens, tempos, espaços e narradores dentro de suas construções literárias. Foi ainda possível refletir sobre as diferentes maneiras como Bécquer e Machado amalgamaram a temática da música dentro dos modelos textuais, não raro lançando mão de um arcabouço que abrange o uso do ritmo, da interpretação, da divisão e da linha melódica decorrentes da própria oralidade. Outro fator suscitado por meio do confronto entre distintos campos de significação foi a prerrogativa de deflagrar as tensões e impasses entre o local e o universal, na medida em que tais preocupações ocuparam o horizonte analítico das narrativas. O fato deste trabalho ter abordado dois escritores diferentes pelo viés da arte e, mais profundamente, dentro do tema da criação musical e da figura do artista fez com que múltiplas questões pudessem ser percebidas, mostrando o quanto esta área do conhecimento ainda pode ser desmembrada e expandida para novas pesquisas e projetos futuros.

REFERÊNCIAS

- ALCALÁ, Maria. Cronotopo e imagen del hombre en Maese Pérez, el organista. **El Gnomo: Boletín de Estudios Becquerianos**. Zaragoza: n. 6, p. 11-25, 1997.
- ALONSO, Antonio Carrilo. **Gustavo Adolfo Bécquer, los cantares de Andalucía**. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1991.
- ALONSO, Dámaso. **Poetas Españoles Contemporâneos**. 3. Ed. Madrid: Gredos, 1988.
- ANA E OS LOBOS. Direção: Carlos Saura, 1. Espanha, 1973. DVD. (98 min).
- ANDRADE, Mário de. Machado de Assis, 1939. In: GUIMARÃES, Hélio de Seixas; LEBENSZTAYN, Ieda. **Escritor por escritor Machado de Assis segundo seus pares 1908-1939**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2019. p. 293-312.
- _____. **Pequena História da Música**. 8. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora; Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora Ltda., 1980.
- ASSIS, Machado de. **A pianista**. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=17357 Acesso em 10 dez. 2018.
- _____. **A semana: crônicas (1892-1893)**. Edição, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996.
- _____. **Americanas**. São Paulo: Martin Claret, 2009.
- _____. **50 contos de Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Dom Casmurro**. 1. ed. São Paulo: Globo, 2008.
- _____. **Esaú e Jacó**. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- _____. **Frei Simão**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000177.pdf> Acesso em 12 dez. 2018.
- _____. **Histórias sem data**. 1. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- _____. **Iaiá Garcia**. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- _____. **Memorial de Aires**. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- _____. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Porto Alegre: L&PM, 2017.
- _____. **O jornal e o livro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. **Papéis avulsos**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.
- _____. **Quincas Borba**. Porto Alegre: L&PM, 2014.

_____. **Várias histórias**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. _____. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

ASSIS, Machado; AZEVEDO, Sílvia Maria (org.); DUSILEK, Adriana (org.); CALLIPO, Daniela Mantarro. (org.). **Machado de Assis: Crítica Literária e Textos Diversos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

AVELAR, Idelber. Entre o violoncelo e o cavaquinho: música e sujeito popular em Machado de Assis. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 37, p. 171-188, 2011. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127102011> Acesso em 30 abr. 2019.

AZEVEDO, Sebastião Laércio de. **Dicionário de nomes de pessoas**. Rio de Janeiro: Editora civilização brasileira, 1993.

AZEVEDO, Sílvia Maria. **A trajetória de Machado de Assis: do jornal da família aos contos e histórias em livro**. 1990. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

_____. As crônicas de Machado de Assis na Ilustração Brasileira. *In*: GUIDIN, Márcia Lígia; GRANJA, Lúcia; RICIERI, Francine Weiss (orgs.). **Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea**. São Paulo: Editora Unesp, 2008. p. 281-298.

_____. **Badaladas Dr. Semana, Por Machado de Assis: Crônicas de Machado de Assis – Tomo I e Tomo II**. São Paulo: Nankin, 2019.

_____. Machado de Assis e a crítica às avessas. **Bakhtiniana**, São Paulo, v.10, n. 1, jan.-abr. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2176-457320943> Acesso em 20 nov. 2018.

_____. Machado de Assis sob o prisma da intertextualidade. **Caderno de Estudos Culturais da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul**, Campo Grande, v. 1, n. 2, p. 1-10, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética (A Teoria do Romance)**. 4. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BARBÁCHANO, Carlos J. **Gustavo Adolfo Bécquer: Obras completas I**. Madrid: RBA Coleccionables, 2007.

BARONE, Mariana Helena. **Cervantes, Machado de Assis e as relações humanas: uma leitura comparada de El Curioso Impertinente e A Cartomante**. 2000. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. **Leyendas/Lendas**. Coleção Orellana. Edição Bilingue. Seleção, estudo introdutório e tradução de Antonio Roberto Esteves. Brasília: Consejería de Educación, 2005.

_____. **Cartas literarias a una mujer**. In: Obras de Gustavo Adolfo Bécquer. Cuarta edición. Tomo tercero. Madrid: Librería de Frenando Fé, 1885. 288p. p. 85-108. Disponível: <https://cvc.cervantes.es/obref/rimas/apendices/carta.htm> Acesso em 15 mar. 2018.

_____. **Leyendas**. 9 ed. Madrid: Alianza Editorial, 1992.

_____. **Obras completas**. Madrid: Aguilar, 1954.

_____. **Obras completas I**. Madrid: RBA Coleccionables, 2007.

_____. **Rimas**. Edição bilíngue. Tradução de José Jeronymo Rivera. Madrid: Embajada de Espanha en Brasília: Consejería de Educación y Ciência, 2001.

_____. **Rimas**. Sevilla: Alfar, 2008.

_____. **Rimas y otros poemas**. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

BENÍTEZ, Rubén. **Bécquer Tradicionalista**. Madrid: Gredos, 1971.

BENNETT, Roy. **Uma breve história da música**. São Paulo: Jorge Zahar, 1988.

BERGANTINI, Nathália Hernandes. **Macário e “La cruz del diablo”**: a caracterização da figura do diabo na literatura fantástica. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2015

BOSI, Alfredo. **Brás Cubas em três versões**: estudos machadianos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **O enigma do olhar**. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

BREUNIG Rodrigo de Avelar. **Vosmecê assim fica cego**: o personagem-leitor nos contos de Machado de Assis. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/8573/000581130.pdf?...1> Acesso em: 10 jan. 2019.

BORGES, Jorge Luis. **Ficciones**. Buenos Aires: Emecé, 2004.

BUADES, Josep M. **Os espanhóis**. São Paulo: Contexto, 2006.

CALDWELL, Helen. **The Brazilian Othello of Machado de Assis**: a study of Dom Casmurro. Berkeley: University of California Press, 1960.

CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à música popular brasileira**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1989.

CAMPOS, Jorge Renales F. Introducción. In: BÉCQUER, Gustavo Adolfo. **Leyendas**. Madrid: Alianza Editorial, 1992. p. 7-21.

_____. Introducción. In: BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas y otros poemas*. Madrid: Alianza Editorial, 1989. p. 7-22.

CANAVAGGIO, Jean. **Historia de la literatura española. Tomo V - El siglo XIX**. Traducción: Juana Bignozzi. Barcelona: Ariel, 1995.

CANDÉ, Roland de. **História universal da música: Volume 1**. Tradução de Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CÂNDIDO, Antônio. **Iniciação à Literatura Brasileira**. 7. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2015.

_____. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. **O observador literário**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008.

CARO, Manuel Montecino. **Rimas y leyendas Gustavo Adolfo Bécquer: resúmenes, análisis y biografía**. Santiago: Lord Cochrane, 1987.

CARPEAUX, Otto Maria. **O livro de ouro da história da música: da Idade Média ao século XX**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar*. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Niterói, v. 1, n. 1, p. 9-21, 1991.

CERNUDA, Luis. **Estudios sobre poesía española contemporánea**. Madrid: Guadarrama: Punto Omega, 1957.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CORTE, Andrea Della; PANNAIN, Guido. **Historia de la música (tomo II): Del siglo XVIII a la actualidad**. Barcelona: Labor, 1950.

CUNHA, Auristela Crisanto da. **Machado de Assis em contos: uma constelação de partituras**. 2006. 175f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/16397/1/AuristelaCC.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2019.

DUFOUCQ, Norbert (org.). **La musique, des origines a nos jours**. Paris: Librairie Larousse, 1946.

DURÁN, Abraham Madroñal. **Gustavo Adolfo Bécquer: Rimas y Leyendas**. Madrid: Punto de Lectura, 2001.

DURAND, Esther Ortas. **Gustavo Adolfo Bécquer: Leyendas (selección)**. Madrid: Castalia, 2005.

ESCRICHE, M^a. Dolores Pedrós. **Nueve leyendas: Gustavo Adolfo Bécquer**. 1. ed. Madrid: Cátedra, 2009.

- ESTEVEES, Antonio. Estudo Introdutório. *In*: BÉCQUER, Gustavo Adolfo. **Leyendas/Lendas**. Coleção Orellana. Edição Bilingue. Seleção, estudo introdutório e tradução de Antonio Roberto Esteves. Brasília: Consejería de Educación, 2005. p. 13-42.
- ESTRADA, Francisco López. **Poética para un poeta**: las cartas literarias a una mujer de Bécquer. Madrid: Gredos, S. A., 1972.
- ESTRADA, Francisco López; GRACÍA-BERDOY, M^a Teresa López. *In*: BÉCQUER, Gustavo Adolfo. **Rimas y leyendas**. Madrid: Espasa Calpe, 1997.
- FARIA, João Roberto. Machado de Assis, leitor e crítico de teatro. **Revista de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo**, São Paulo, v. 18, n. 51, p. 299-333, 2004.
- FERRÁN, Augusto. **La soledad**. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obras-completas--2/html/fee6bb1c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html Acesso em: 18 nov. 2018.
- FERRÉ, María Trinidad Ibarz. Bécquer y la música: la música poética o la poesía musical. **Revista de Musicología**, Madrid, v. 14, n. 1/2, p. 429-434, 1991.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2011.
- FUENTES, Carlos. **Machado de la mancha**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- GLEDSON, John. **50 contos de Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Por um novo Machado de Assis**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GOTLIB, Nádia. **Teoria do conto**. 10.ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- GOYANES, Mariano Baquero. **El cuento español en el siglo XIX**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- GRAHAM, Helen. **Guerra Civil Espanhola**. Tradução de Vera Pereira. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- GRANJA, Lucia. **Machado de Assis, escritor em formação**: a roda dos jornais. São Paulo: FAPESP; Campinas: Mercade Letras, 2000.
- GUIDIN, Márcia Lígia. A felicidade será um par de botas? *In*: ASSIS, Machado de. **Histórias sem data**. 1. ed. São Paulo: Ática, 2006. p. 3-6.
- _____. Cronologia da vida e da obra. *In*: GUIDIN, Márcia Lígia; GRANJA, Lúcia; RICIÉRI, Francine Weiss (orgs.). **Machado de Assis**: ensaios da crítica contemporânea. São Paulo: Editora Unesp, 2008. p. 311-321.
- GUILLÉN, Claudio. **Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada**. Barcelona: Crítica, 1985.

GUILLÉN, Jorge. **Lenguaje y poesía: algunos casos españoles**. Madrid: Alianza Editorial, 1969.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Introdução. *In*: ASSIS, Machado de. **Histórias sem data**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. IX-XXXVII.

_____. Pobres-diabos num beco. **Teresa**, São Paulo, n. 6/7, p. 142-163, 2006. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116613/114200>. Acesso em 28 fev. 2019.

IZQUIERDO, Pascual. **Gustavo Adolfo Bécquer: Leyendas**. 1. ed. Madrid: Mil Letras, 2008.

_____. **Gustavo Adolfo Bécquer: Leyendas**. 11. ed. Madrid: Cátedra, 1994.

JIMÉNEZ, Jesús Rúbio. **Pintura y literatura en Gustavo Adolfo Bécquer**. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.

JOBIM, José Luís. **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: ABL; Topbooks, 2001.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1991.

LIMA, Herman. **Variações sobre o conto**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1967.

LUCAS, Fábio. **O núcleo e a periferia de Machado de Assis**. Barueri: Manole, 2009.

MACHADO, Antonio. **Poemas**. Barcelona: Red ediciones, 2019. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=TfXy80PyeIC&pg=PP3&lpg=PP3&dq=MACHADO,+Antonio.+Poemas.+Barcelona:+Red+ediciones,+2019.&source=bl&ots=ZIM2YZO2p0&sig=ACfU3U2O0jQJ80kk4HQKRJjd-FJ6TQanrA&hl=en&sa=X&ved=2ahUKewiojcyjOjovjAhWHGrkGHbbcBMAQ6AEwB3oECAkQAQ#v=onepage&q=MACHADO%20Antonio.%20Poemas.%20Barcelona%3A%20Red%20ediciones%2C%202019.&f=false> Acesso em: 20 abr. 2019.

MASSA, Jean-Michel. **A juventude de Machado de Assis, 1839-1870: ensaio de biografia intelectual**. Tradução de Marco Aurélio de Moura Matos. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

_____. **Machado de Assis tradutor**. Belo Horizonte: Crisálida, 2008

MELO, Anaína Clara. O conflito machadiano em “O machete”. *In*: GOUVEIA, Arturo; MELO, Anaína Clara de. **Machado de Assis: literatura, música e barbárie**. João Pessoa: Idéia, 2006. p. 51-100.

MISERERE - Basado en la *leyenda* de Gustavo Adolfo Bécquer. Direção: Mário Serrano Hervás. 1 vídeo (12 min). Publicado pelo canal ESDIP Madrid. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LmfjIipC0SE> Acesso em 12 abr. 2019.

MIYAMOTO, Margareth Ramos Teixeira. **A máscara da ópera em Dom Casmurro**. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

MOISÉS, Massaud. **Machado de Assis: Ficção e Utopia**. São Paulo: Cultrix, 2001.

MONSEGUR, Marcos Castillo. **Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer: obra completa em el Moncayo y Veruela**. 1. Ed. Zaragoza: Sansueña Industrias Gráficas, 1991.

NORONHA, Patrício Coelho. Machado de Assis e a problemática da criação: a realização artística em “Cantiga de Esponsais” e “Um Homem Célebre”. **Acta Scientiarum. Human and Social Sciences**, Maringá, v. 25, no. 2, p. 197-200, 2003.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2000.

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

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *et al.* **Literatura e Música**. São Paulo: Editora Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 17-48.

_____. **Literatura e Música: modulações pós-coloniais**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ORTIZ, Fernando. Prólogo. In: BECQUER, Gustavo Adolfo. **Rimas**. Sevilla: Alfar, 2008.

PANDOLFI, Maira Angélica. **Leituras e releituras românticas: José de Espronceda e Álvares de Azevedo**. São Paulo: Editora Unesp, 2019.

_____. **Leituras e releituras românticas: José de Espronceda e Álvares de Azevedo**. 2006. Tese (Doutorado em Literatura e Vida Social) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2006.

PEDROTE, Enrique Sanchez. Bécquer y la La Música (La música em la época de Bécquer). **Archivo Hispalense – Revista Histórica, Literaria y Artística**, Sevilla, tomo LIV, n. 165, p.77-130, jan./ abr. 1971.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis: estudo crítico e biográfico**. 6. ed. São Paulo: Edusp, 1988.

PHILIPPOV, Renata. O fantástico machadiano e o contexto do rio de janeiro do século xix em “a chinela turca”, “o espelho” e “entre santos”. **Itinerários**, Araraquara, n. 33, p. 39-47, jul./ dez. 2011. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/317143849_O_fantastico_machadiano_e_o_contexto_do_Rio_de_Janeiro_do_seculo_XIX_e_m_A_Chinela_Turca_O_Espelho_e_Entre_Santos Acesso em: 15 jul. 2019.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. Review of Hawthorne’s Twice-Told Tales. **Graham’s Magazine**. London, 1842. Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/criticism/glb47hn1.htm> Acesso em: 08 set. 2019.

_____. **Poetic Principle.** (Text -03), The Works of the Late Edgar Allan Poe. 1850.
Disponível em: <https://www.eapoe.org/works/essays/poetprnd.htm> Acesso em: 08 set. 2019.

PORINI, Cristina Garófalo. O estilo literário de Machado de Assis. *In: ASSIS, Machado de. Memorial de Aires.* 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013. p. 181-186.

PUEYO, Carlos Miguel. **Oyendo a Bécquer:** El color de la musica del poeta romântico. Vigo: Academia del Hispanismo, 2017.

RAMOS, Antonio Avilés. **Leyendas populares y literarias de Andalucía.** Córdoba: Almuzara, 2006.

REGO, Enylton José de Sá Rego. **O calundu e a panacéia:** Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica. São Paulo: Forense, 1989.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico:** aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. 1.ed. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

_____. **La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX.** 1. ed. Madrid: Devenir, 2011.

ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Contos de Machado de Assis:** v. 1 – música e literatura. Rio de Janeiro: Record, 2008.

ROMERO, Joyce Conceição Gimenes. **O perigo das águas: aspectos do feminino terrível em Gustavo Adolfo Bécquer, Octavio Paz e Eduardo Galeano.** 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2014.

RONCARI, Luiz. Machado de Assis: predecessores e influências. *In: ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente (orgs.). Machado de Assis e a crítica internacional.* São Paulo: Editora Unesp, 2009. p.197-207.

SAYERS, Raymond S. A caminho de Bayreuth: a música na obra de Machado de Assis. **Machado de Assis em Linha,** São Paulo, v. 12, n. 26, jan./ abr. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1983-6821201912261>. Acesso em: 10 abr. 2019.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo:** Machado de Assis. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

_____. **Ao Vencedor as Batatas:** forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1981.

SEBOLD, Russel P. **Bécquer en sus narraciones fantásticas.** Madrid: Taurus, 1989.
Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcvx0s4> Acesso em 15 fev. 2019.

_____. **Bécquer, realista.** Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1991.
Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9w0t8> Acesso em 10 fev. 2019.

SECCHIN, Antonio Carlos. “Cantiga de esponsais” e “Um homem célebre”: estudo comparativo. *In*: GUIDIN, Márcia Lígia; GRANJA, Lúcia; RICIÉRI, Francine Weiss (orgs.). **Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea**. São Paulo: Editora Unesp, 2008. p. 55-64.

SENNA, Marta de. Introdução. *In*: ASSIS, Machado de. **Histórias sem data**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. IX-XXXVI.

SOARES, Maria Nazaré Lins. **Machado de Assis e a análise da expressão**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1968.

STEIN, Ingrid. **Figuras femininas em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.

UNAMUNO, Miguel de. **Como se faz uma novela**. Tradução de Lucas Piccinin Lazzaretti. 1. ed. Curitiba: Ed. UPR, 2017.

VILLAÇA, Alcides. Janjão e Maquiavel: a teoria do medalhão. *In*: GUIDIN, Márcia Lígia; GRANJA, Lúcia; RICIÉRI, Francine Weiss (orgs.). **Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea**. São Paulo: Editora Unesp, 2008. p. 31-54.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e Arestas: A Prosa de Ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

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

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

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABDALA, Benjamin Junior (org.). **Estudos Comparados: Teoria, Crítica e Metodologia**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

ALONSO, Eduardo. **Gustavo Adolfo Bécquer: leyendas**. Salamanca: Publicaciones del Colegio de España, 1991.

ALÓS, Anselmo Peres. Literatura comparada ontem e hoje: campo epistemológico de ansiedades e incertezas. **Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, Porto Alegre, v. 27, n. 52, p. 1-18, 2012.

ANDRADE, Mário de. **Introdução à estética musical**. São Paulo: Hucitec, 1995.

_____. **O baile das quatro artes**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.

BARROSO, Ivo. **O Corvo e suas traduções**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

BASTIDE, Roger. Machado de Assis, paisagista. **Revista USP**, São Paulo, n. 56, p. 192-202, dez./ fev. 2002-2003.

BATALHA, Maria Cristina. A literatura fantástica no Brasil: alguns marcos referenciais. *In*: RAMOS, Maria Celeste Tommasello; ALVES, Maria Cláudio Rodrigues; HATTNER, Álvaro Luiz (orgs.). **Pelas veredas do fantástico, do mítico e do maravilhoso**. 1. ed. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto: HN, 2013. p. 17-60.

BERNANDO, Gustavo. Machado de La Mancha contra o gigante do realismo. *In*: DINIZ, Júlio (org.). **Machado de Assis (1908-2008)**. Rio de Janeiro: ed. PUC-Rio: Contraponto, 2008. p. 37-61.

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. **Reflexões sobre a arte**. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.

BRENAN, Gerald. **História de la literatura española**. Traducción de Miguel de Amibibia. Buenos Aires: Editorial Losada, 1958.

CÂNDIDO, Antônio. **Recortes**. 3. ed. Rio de Janeiro : Ouro sobre Azul, 2004.

_____. **Vários escritos**. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CARVALHAL, Tania Franco. **Encontros na travessia**. Literatura e Sociedade, São Paulo, n. 9, p. 70-81, 2006.

CASTRO, Armando López. La inefable melodía de Bécquer. **Revista de Filología de la Universidad de La Laguna**, San Cristóbal de La Laguna, n. 21, p. 187-202, 2003.

COELHO, Márcia; FLEURY, Marcos (orgs.). **O bruxo do Cosme Velho: Machado de Assis no espelho**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2004.

COUTINHO, Eduardo. Literatura Comparada Hoje. *In*: ABDALA, Benjamin Junior (org.). **Estudos Comparados: Teoria, Crítica e Metodologia**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014. p. 17-42.

_____. **Literatura Comparada na América Latina: ensaios**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

CRESTANI, Jaison Luís. **Machado de Assis e o processo de criação literária**. São Paulo: Nankin; Edusp, 2014.

ESTRADA, Francisco López; GARCIA-BERDOY, María Teresa López. **Gustavo Adolfo Bécquer: rimas y leyendas**. 14. ed. Madrid: Espasa Calpe, 2002.

FACIOLI, Valentim. **Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 2. ed. São Paulo: Nankin; Edusp, 2008.

FAUSTO, Bóris. **História Concisa do Brasil**. São Paulo: Edusp: Imprensa Oficial do Estado, 2001.

GLEDSON, John. Polcas aos poucos – Sem receita: ensaios e canções de José Miguel Wisnik. **Novos estudos – CEBRAP**, São Paulo, n. 72, jul. 2005. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002005000200011> Acesso em: 15 out. 2018.

GOMES, Álvaro Cardoso. **O Simbolismo**. São Paulo: Ática, 1994.

GOMES, André Luís. Machado de Assis dramaturgo: da ginástica do estilo ao esboço da pintura. *In*: FERNANDES, Rinaldo de. **Capitu Mandou Flores: contos para Machado de Assis nos cem anos de sua morte**. São Paulo: Geração Editorial, 2008. p. 491-495.

GUINSBURG, Jacob. **O Romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

HERVÁS, Gloria. **Leyendas: Gustavo Adolfo Becquer**. Madrid: Castalia Prima, 2002.

JACKSON, Kenneth David. Machado musical: notas sobre música e escrita. **Machado de Assis em Linha**, São Paulo, v. 12, n. 26, p. 109-124, abr. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1983-6821201912267>. Acesso em: 20 abr. 2019.

MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o romantismo**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.

_____. **Dicionário de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008.

MAESE Pérez el Organista. Extractado. Rtv. *Leyenda G. A. Bécquer*. Rtv, 1976. 1 vídeo (39 min.) Disponível em: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/cuentos-y-leyendas/cuentos-leyendas-maese-perez-organista-1976/1847632/> Acesso em: 20 mar. 2018

MAGÁN, Pascuala Morote. **Las leyendas y su valor didático**. Disponível: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_40/congreso_40_38.pdf Acesso em: 20 nov. 2019.

MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, Gilda Neves. **Limiares críticos: ensaios sobre literatura comparada**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Tradição e inovação nos contos de Machado de Assis. In: CHAVES; Vânia Pinheiro; MOREIRA, Lauro; CARDOSO, Solange Aparecida (orgs.). **Lembrar Machado de Assis – 1908/ 2008**. Lisboa: Centro de Literaturas de Expressão Portuguesa das Universidades de Lisboa; Missão do Brasil junto à Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, 2009.

MEYER, Augusto. **Machado de Assis**. 3 ed. Rio de Janeiro: Presença: Instituto Nacional do Livro, 1975.

MUSSOLINI, Dayane; CALLIPO, Daniela Mantarro. Machado de Assis e a emancipação da literatura nacional: uma leitura de “ponto de vista”. Machado de Assis and the emancipation of national literature: a reading of “Ponto de vista”. **Miscelânea**, Assis, v. 20, p. 97-111, jul./ dez. 2016.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. 1. ed. São Paulo: Edusp, 1997.

PALETTA, Viviana; IBARRA, Javier Sáez de (orgs.). **Molto vivace cuentos de música**. Madrid: Páginas de Espuma, 2002.

PANDOLFI, Maíra Angélica. Metamorfoses de mitos literários na literatura de língua espanhola e de língua portuguesa. Metarmorfosis de los Mitos Literários en las Literaturas de lengua española y lengua portuguesa. **Miscelânea**, Assis, v. 18, p. 231-246, jul./ dez. 2015.

_____. Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporânea. David Roas y Ana Casa. **Abusões**, Rio de Janeiro, n. 04, v. 04, ano 03, 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.12957/abusoes.2017.29098> Acesso em: 16 set. 2018.

PARRINE, Raquel. Aspectos da Teoria do Conto em Machado de Assis. **Eutomia**, São Paulo, ano 2, n. 1, p. 472-484.

PHILLIPS Jr., William D.; PHILLIPS, Carla Rahn. **História Concisa da Espanha**. Tradução de Daniel Moreira Miranda. São Paulo: EDIPRO, 2015. – (série história das nações).

PIGNATARI, Décio. **Informação, Linguagem, Comunicação**. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

PRADA, Teresinha. De minuets, maxixes, Macedo e Machado: notas sobre música na literatura brasileira do século XIX. **Polifonia**, Cuiabá, v. 20, n. 28, p. 149-171, jul./ dez. 2003.

PROGRAMA Obra Aberta. Entrevista com Roberto Schwarz sobre Machado de Assis. TV Cultura e Arte, 2002. 1 vídeo (15 min.) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m5y1Tc5sKN8>. Acesso em: 20 mar. 2018.

REATTO, Diogo; BISSACO, Cristiane Magalhães. As lendas de Bécquer: uma proposta para a introdução da literatura espanhola nas aulas de espanhol como língua estrangeira. **Revista**

eletrônica de Divulgação Científica em Língua Portuguesa, Linguística e Literatura Letra Magna, ano 4, n. 8, 1º semestre de 200 [www.letramagna.com]

REVENGA, Francisco Javier Díez. Gerardo Diego ante Gustavo Adolfo Bécquer: la afinidad intelectual y la música ante todo. **El Gnomo: Boletín de Estudios Becquerianos**. Zaragoza: n. 7, p. 53-65, 1998.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Nova história da arte**. São Paulo: Unesp, 2017.

SEVCENKO, Nicolau. A ficção capciosa e a história traída. *In*: GLEDSON, John. **Machado de Assis: Ficção e história**. São Paulo: Paz e Terra, 2003. p. 13-20.

SHAW, Donald Leslie. **Historia de la Literatura Española: el siglo XIX**. Barcelona: Ariel, 1986.

SOARES, Angélica. **Gêneros Literários**. São Paulo: Ática, 2007.

SOUZA, Marly Gondim Cavalcanti. Memória musical em Machado de Assis. *In*: Congresso Internacional da ABRALIC, 9., 2008, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: USP, 2008.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música: o nacional e o popular na cultura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

TEIXEIRA, Maurício de Carvalho. O avesso do folclore: musicalidade urbana... **Teresa**, São Paulo, p. 271-282, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular Segundo seus Gêneros**. São Paulo: Editora 34, 2013.

TODOROV, Tzvetan. Poética da prosa. Tradução de Valéria Pereira da Silva. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

TORRI, Júlio. **La Literatura Española**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

VIVANCO, Luís F. **Música celestial de Gustavo Adolfo Becquer**. Madrid: Cruz y Raza, 1934.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.



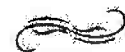
COLECCIÓN

ORELLANA

COLEÇÃO

Gustavo Adolfo Bécquer

Leyendas



Lendas

EDIÇÃO BILÍNGUE

SELEÇÃO E ESTUDO INTRODUTÓRIO

ANTONIO R. ESTEVES



TRADUÇÃO

ANTONIO R. ESTEVES

(com a colaboração de Nelson A. Kakitani e Edson A. Locoman)



CONSERVIA
DE EDUCAÇÃO

Colección Orellana  N° 17  Coleção Orellana

2005

MAESE PÉREZ EL ORGANISTA

(LEYENDA SEVILLANA)

En Sevilla, en el mismo atrio de Santa Inés, y mientras esperaba a que comenzase la misa del gallo, oí esta tradición a una demandadera del convento.

Como era natural, después de oírla aguardé impaciente a que comenzara la ceremonia, ansioso de asistir a un prodigio.

Nada menos prodigioso, sin embargo, que el órgano de Santa Inés, ni nada más vulgar que los insulsos motetes con que nos regaló su organista aquella noche.

Al salir de la misa no pude por menos de decirle a la demandadera con aire de burla:

—¿En qué consiste que el órgano de maese Pérez suena ahora tan mal?

—¡Toma —me contestó la vieja—, en que ése no es el suyo!

—¿No es el suyo? ¿Pues qué ha sido de él?

—Se cayó a pedazos de puro viejo hace una porción de años.

—¿Y el alma del organista?

—No ha vuelto a aparecer desde que colocaron el que ahora le sustituye.

MESTRE PÉREZ O ORGANISTA*

(LENDIA SEVILHANA)

Em Sevilha, no próprio átrio da igreja de Santa Inês, e enquanto esperava que começasse a missa do Galo, ouvi esta lenda de uma mensageira do convento.

Como era natural, depois de ouvi-la, aguardei impaciente que começasse a cerimônia, ansioso para assistir a um prodígio.

Nada menos prodigioso, no entanto, que o órgão da igreja de Santa Inês, nem nada mais vulgar que os insossos moteros com que nos presenteou seu organista naquela noite.

Ao sair da missa não pude deixar de perguntar à minha informante em tom de brincadeira:

—Por que o órgão do Mestre Pérez agora soa tão mal?

—Veja —respondeu-me a velha—, é que esse não é mais o seu órgão!

—Não é mais o dele? E o que aconteceu com ele?

—Caiu aos pedaços de tão velho que era, já faz uma porção de anos.

—E a alma do organista?

—Não voltou a aparecer desde que substituíram seu antigo órgão por esse que aí está.

* Tradução de Antonio R. Esteves (com a colaboração de Edson A. Locantini)

Si a alguno de mis lectores se le ocurriese hacerme la misma pregunta después de leer esta historia, ya sabe el porqué no se ha continuado el milagroso portento hasta nuestros días.

I

—¿Veis ese de la capa roja y la pluma blanca en el fieltro, que parece que trae sobre su justillo todo el oro de los galeones de Indias? ¿Aquel que baja en este momento de su litera para dar la mano a esa otra señora que, después de dejar la suya, se adelanta hacia aquí, precedida de cuatro pajes con hachas? Pues ese es el marqués de Moscosso, galán de la condesa viuda de Villapineda. Se dice que antes de poner sus ojos sobre esta dama había pedido en matrimonio a la hija de un opulento señor; mas el padre de la doncella, de quien se murmura que es un poco avaro... Pero, ¡calle!, en hablando del ruin de Roma, cátele aquí que asoma. ¿Veis aquel que viene por debajo del arco de San Felipe, a pie, embozado en una capa oscura y precedido de un solo criado con una linterna? Ahora llega frente al retablo.

“¿Reparasteis, al desembozarse para saludar a la imagen, en la encomienda que brilla en su pecho? A no ser por ese noble distintivo, cualquiera le creería un lonjista de la calle de Culebras... Pues ése es el padre en cuestión. Mirad cómo la gente del pueblo le abre paso y le saluda. Toda Sevilla le conoce por su colosal fortuna. Él solo tiene más ducados de oro en sus arcas que soldados mantiene nuestro señor el rey don Felipe, y con sus galeones podría formar una escuadra suficiente a resistir a la del Gran Turco...”

“Mirad, mirad ese grupo de señores graves; ésos son los caballeros veinticuatro. ¡Hola, hola! También está aquí el flamencote, a quien se dice que no han echado ya el guante los señores de la cruz verde merced a su influjo con los magnates de Madrid... Éste no viene a la iglesia más que a oír música... No,

Digo isso por que, se algum de meus leitores tiver a curiosidade de fazer a mesma pergunta depois de ler esta história, já sabe então o motivo pelo qual o milagroso prodígio não continuou ocorrendo até nossos dias.

I

—A senhora está vendo esse da capa vermelha e pluma branca no chapéu, que parece trazer em seu colete todo o ouro dos galeões das Índias? Aquele que desce neste momento de sua liteira para dar a mão a essa outra senhora que, depois de deixar a sua, se adianta até aqui, precedida por quatro pajens com tochas? Pois esse é o marqués de Moscosso, galã da viúva condessa de Villapineda. Dizem que antes de pôr os seus olhos sobre essa dama, ele tinha pedido em casamento a filha de outro importante senhor, mas, o pai da donzela, de quem se comenta ser um pouco avaro... Mas, boca fechada! Falando do ruin de Roma, veja ali quem-assoma... Está vendo aquele que vem ali embaixo do Arco de São Felipe, a pé, coberto por uma capa escura e precedido por apenas um criado com uma lanterna? Agora chega em frente ao retábulo.

“A senhora reparou, quando ele se descobriu para saudar à imagem, na comenda que brilha em seu peito? Se não fosse por esse nobre distintivo, qualquer um imaginaria tratar-se de um comerciante da rua de Culebras... Pois se trata do pai a que me referia há instantes... Observe como a gente do povo abre caminho para ele e o saúda. Sevilha inteira o conhece por sua colossal fortuna. Sozinho ele tem mais ducados de ouro em suas arcas que soldados mantém nosso senhor o rei Dom Felipe. E com seus galeões poderia formar uma esquadra suficiente para resistir à do Grão Turco...”

“Observe! Observe esse de grupo de senhores sérios. Eles são os Cavalheiros Vinte e Quatro, os regedores da cidade. Ora! Ora! Também está aqui o flamengote, de quem dizem que ainda não lhe puxaram o tapete os senhores inquisidores, os da cruz verde, devido a sua influência junto aos poderosos de Madrid. Este não vem à igreja mais que para

pues si maese Pérez no le arranca con su órgano lágrimas como puños, bien se puede asegurar que no tiene su alma en su armario, sino friyéndose en las calderas de Pedro Botero... ¡Ay, vecinal! Malo... malo... Presumo que vamos a tener jarana. Yo me refugio en la iglesia. Pues, por lo que veo, aquí van a andar más de sobra los cintarazos que los *paternoster*. Mirad, mirad: las gentes del duque de Alcalá doblan la esquina de la plaza de San Pedro, y por el callejón de las Dueñas se me figura que he columbrado a las del de Medina Sidonia. ¿No os lo dije?"

"Ya se han visto, ya se detienen unos y otros, sin pasar de sus puestos... Los grupos se disuelven... Los ministriles, a quienes en estas ocasiones apalean amigos y enemigos, se retiran... Hasta el señor asistente, con su vara y todo, se refugia en el atrio... Y luego dicen que hay justicia. Para los pobres..."

"Vamos, vamos, ya brillan los broqueles en la oscuridad... ¡Nuestro Señor del Gran Poder nos asista! Ya comienzan los golpes... ¡Vecina, vecinal! Aquí..., antes que cierren las puertas. Pero ¡calle! ¿Qué es eso? Aún no han comenzado, cuando lo dejan... ¿Qué resplandor es aquél?... ¡Hachas encendidas! ¡Literas! Es el señor arzobispo."

"La Virgen Santísima del Amparo, a quien invocaba ahora mismo con el pensamiento, lo trae en mi ayuda... ¡Ay! ¡Si nadie sabe lo que yo le debo a esta Señora!... ¡Con cuánta usura me paga las candelillas que le enciendo los sábados!... Vedlo qué hermosote está con sus hábitos morados y su birrete rojo... Dios le conserve en su silla tantos siglos como yo deseo de vida para mí. Si no fuera por él media Sevilla hubiera ya ardido con estas disensiones de los duques. Vedlos, vedlos, los hipocritones, como se acercan ambos a la litera del prelado para besarle el anillo... Como le siguen y le acompañan confundiendo con sus familiares. Quién diría que esos dos que parecen tan amigos si dentro de media hora se encuentran en una calle oscura... Es decir, jellos, ellos!... Libreme Dios de creerlos cobardes. Buena muestra han dado de sí peleando en algunas ocasiones

ouvir música... Não, pois se o Mestre Pérez não lhe arranca com seu órgão, lágrimas aos borbotões, bem poderia assegurar-se de que não tem sua alma em seu próprio corpo, mas, fervendo nas caldeiras de Pedro Botero... Ih, vizinhal Mau!... Mau!... Presumo que vamos ter bagunça. Eu me refugio na igreja. Pelo que vejo, aqui vai haver mais pancadas que padre-nossos!!! Olhel Olhel! Os séquazes do duque de Alcalá dobram a esquina da praça de São Pedro, e parece que estou vendo chegar pelo beco das Dueñas os do duque de Medina Sidonia... Eu não dissei!"

"Já se viram. E já estacaram em seus lugares, uns e outros, sem seguir adiante... Os grupos já se desfazem... Os menestréis que nestas ocasiões batem em amigos e inimigos, se retiram... Até mesmo o senhor assistente, com seu bastão e tudo, refugia-se no átrio... E ainda dizem que há justiça! Só se for para os pobres..."

"Vamos, vamos, já brilham os broqueis na escuridão... Nosso Senhor do Grande Poder nos ajude! Já começaram os golpes... Vizinha, vizinhal Por aqui..., antes que fechem as portas. Mas, preste atenção! Que é isso? Ainda não começaram a brigar e já estão parando... Que resplendor é aquele?... Tochas acesas! Liteiras! Ah! É o senhor arcebispo."

"A Virgem Santíssima do Amparo, a quem eu invocava agora mesmo com o pensamento, o traz em meu auxílio... Ah! Ninguém sabe o que devo a esta santa!... Com quanta usura me paga as velas que lhe acendo aos sábados!... Veja que formoso está ele com seus trajes roxos e seu barrete vermelho... Deus o conserve em seu tronco tantos séculos quanto os que desejo de vida para mim. Se não fosse por ele, meia Sevilla teria já ardido com estas brigas entre os duques. Veja-os, veja-os, grandes hipócritas, como ambos se aproximam da litera do prelado para beijar-lhe o anel... E como o seguem e o acompanham confundindo-se com seus familiares. Quem diria que estes dois que parecem tão amigos, se dentro de meia hora se encontram em uma rua escura... Ou seja, eles, eles!... Deus me livre de pensar que sejam covardes. Eles têm dado boa mostra de sua coragem lutando em algumas ocasiões

contra los enemigos de Nuestro Señor... Pero es la verdad que si se buscaran... Y se buscaran con ganas de encontrarse, se encontrarían, poniendo fin de una vez a estas continuas reyertas, en las cuales los que verdaderamente se baten el cobre de firme son sus deudos, sus allegados y su servidumbre."

"Pero vamos, vecina, vamos a la iglesia, antes que se ponga el bote en bote..., que algunas noches como esta suele llenarse de modo que no cabe ni un grano de trigo... Buena ganga tienen las monjas con su organista... ¿Cuándo se ha visto el convento tan favorecido como ahora?... De las otras comunidades puedo decir que le han hecho a maese Pérez proposiciones magníficas. Verdad que nada tiene de extraño, pues hasta el señor arzobispo le ha ofrecido montes de oro por llevarle a la catedral... Pero él, nada... Primero dejaría la vida que abandonar su órgano favorito... ¿No conocéis a maese Pérez? Verdad es que sois nueva en el barrio... Pues es un santo varón, pobre sí, pero limosnero cual no otro... Sin más parientes que su hija ni más amigo que su órgano, pasa su vida entera en velar por la inocencia de la una y componer los registros del otro... ¡Cuidado que el órgano es viejo!... Pues nada; él se da tal maña en arreglarlo y cuidarle, que suena que es una maravilla... Como que le conoce de tal modo, que a tientas... Porque no sé si os lo he dicho, pero el pobre señor es ciego de nacimiento... ¡Y con qué paciencia lleva su desgracia!... Cuando le preguntan que cuánto daría por ver, responde: «¡Mucho, pero no tanto como creéis, porque tengo esperanzas.» «¿Esperanzas de ver?» «Sí, y muy pronto —añade, sonriendo como un ángel—. Ya cuento setenta y seis años. Por muy larga que sea mi vida, pronto veré a Dios.»"

"¡Pobrecito! Y sí lo verá..., porque es humilde como las piedras de la calle, que se dejan pisar de todo el mundo. Siempre dice que no es más que un pobre organista de convento, y puede dar lecciones de solfa al mismo maestro de la capilla de la Primada. Como que echó los dientes en el oficio... Su padre tenía la misma

contra os inimigos do Nosso Senhor... No entanto, é bem verdade que se realmente se procurassem... Se procurassem um ao outro com verdadeira vontade de encontrar-se, acabaria se encontrando e pondo fim, de uma vez por todas, a essas continuas refregas, nas quais os que verdadeiramente lutam são seus parentes, seus achegados e sua criadagem."

"Mas, vamos indo, cara vizinha! Vamos à igreja, antes que fique lotada..., porque em noites como esta costuma encher tanto que não cabe sequer uma agulha... As monjas de Santa Inês têm um bom prestígio com seu organista... Quando se viu o convento tão favorecido como agora?... Das outras comunidades posso dizer que têm feito magníficas propostas ao Mestre Pérez. É bem verdade que não há nada de estranho nisso, pois até mesmo o arcebispo tem oferecido montes de ouro para levá-lo para a catedral... Porém ele, nada... Preferiria deixar a vida que abandonar seu órgão favorito... A senhora não conhece o Mestre Pérez? É bem verdade que é nova no bairro... Pois ele é um santo homem, pobre sim, mas caridoso como ninguém... Não tem mais parentes que sua filha, nem mais amigos que seu órgão. Passa sua vida inteira velando pela inocência dela e compondo os registros do outro... Cuidado que o órgão é velho... Não tem importância! Ele tem tanta habilidade para cuidá-lo e afiná-lo, que soa maravilhoso... É como o conhece assim tão bem apenas pelo tato? Não sei se já disse para a senhora, mas o pobre Mestre Pérez é cego de nascença... E com que resignação carrega o seu infortúnio!... E quando lhe perguntam quanto daria para enxergar, responde: «Muito, mas não tanto como imaginam, porque tenho esperanças.» «Esperanças de ver?» «Sim, e logo — acrescenta sorrindo como um anjo — Já estou com setenta e seis anos. Por muito longa que seja minha vida, logo verei Deus.»"

"Pobrezinho! É realmente o verá..., porque é humilde como as pedras da rua que se deixam pisar por todos que passam. Ele sempre diz que não é nada mais que um simples organista de convento. No entanto, ele pode dar lições de solfejo até mesmo ao maestro da Capela Primaz. Como se dedicou ao ofício... Seu pai

profesión que él. Yo no le conocí, pero mi señora madre, que santa gloria haya, dice que le llevaba siempre al órgano consigo para darle a los fuelles. Luego, el muchacho mostró tales disposiciones, que, como era natural, a la muerte de su padre heredó el cargo... ¡Y que manos tiene! ¡Dios se las bendiga! Merecía que se las llevaran a la calle de Chicarreros y se las engarzasen en oro... Siempre toca bien, siempre; pero en semejante noche como esta es un prodigio... Él tiene una gran devoción por esta ceremonia de la misa del Gallo, y cuando levantan la Sagrada Forma, al punto y hora de las doce, que es cuando vino al mundo Nuestro Señor Jesucristo... las voces de su órgano son voces de ángeles."

"En fin, ¿para qué tengo de ponderarle lo que esta noche oírà? Baste el ver cómo todo lo más florido de Sevilla, hasta el mismo señor arzobispo, vienen a un humilde convento para escucharle. Y no se crea que sólo la gente sabida, y a la que se le alcanza esto de la solfa, conocen su mérito, sino que hasta el populacho. Todas esas bandadas que veis llegar con teas encendidas, entonando villancicos con gritos desaforados al compás de los panderos, las sonajas y las zambombas, contra su costumbre, que es la de alborotar las iglesias, callan como muertos cuando pone maese Pérez las manos en el órgano...; y cuando alzan... cuando alzan no se siente una mosca...; de todos los ojos caen lagrimones tamaños, y al concluir se oye como un suspiro inmenso, que no es otra cosa que la respiración de los circunstantes, contenida mientras dura la música... Però vamos, vamos; ya han dejado de tocar las campanas, y va a comenzar la misa. Vamos adentro... Para todo el mundo es esta noche Nochebuena, pero para nadie mejor que para nosotros."

Esto diciendo, la buena mujer que había servido de *cicerone*, a su vecina atravesó el atrio del convento de Santa Inés y, codazo en éste, empujón en aquél, se internó en el templo perdiéndose entre la muchedumbre que se agolpaba en la puerta.

tinha a mesma profissão dele. Eu não o conheci, mas minha mãe, que Deus a tenha, dizia que ele levava o filho sempre consigo para mover os foles. Logo o menino mostrou tal habilidade que como era natural quando o pai morreu, ele herdou o cargo... E que mãos tem! Deus as bendiga! Merecia que fossem levadas à rua dos Chicarreros e as adornassem em ouro... Sempre toca bem, sempre. Mas, em noites como está é um prodigio... É que ele tem uma grande devoção por esta cerimônia da missa do Galo, e quando a hóstia sagrada é levantada, exatamente à meia noite, que é quando veio ao mundo Nosso Senhor Jesus Cristo..., então as vozes de seu órgão são vozes de anjos."

"Enfim por quê tenho que adiantar o que a senhora mesma vai ouvir esta noite? Basta ver como a mais fina flor de Sevilha, até mesmo o senhor arcebispo, vem a um humilde convento como este para escutá-lo. E não pense que apenas as pessoas cultas, às quais pode alcançar a cultura dos solfejos, conhecem seu mérito. O populacho também aprecia sua música. Toda essa gentarada que a senhora vê chegando com tochas acesas, entoando cantos natalinos com gritos inflamados ao compasso de pandeiros, de chocalhos e de cuícas, contra seu costume, que é de alyoroçar as igrejas, mantém um silêncio de mortos quando o Mestre Pérez põe as mãos sobre o órgão. E quando o som se eleva... Quando o som se eleva não se nota um mosquito sequer. De todos os olhos jorram lágrimas e ao final ouve-se como um suspiro inmenso, que não é outra coisa senão a respiração dos presentes, contida enquanto dura a música. Mas vamos, vamos. Os sinos já pararam de tocar e vai começar a missa. Vamos para dentro. Para todos esta noite é a noite de Natal. No entanto, para ninguém é melhor que para nós."

Isto dizendo, a bondosa mulher que havia servido de *cicerone* à sua vizinha, atravessou o atrio do convento de Santa Inés. E dando uma cotovelada neste, um empurrão naquele, penetrou no templo, perdendo-se entre a multidão que se aglomerava na porta.

La iglesia estaba iluminada con una profusión asombrosa. El torrente de luz que se desprendía de los altares para llenar sus ámbitos chispeaba en los ricos joyeles de las damas que, arrodillándose sobre los cojines de terciopelo que tendían los pajes y tomando el libro de oraciones de manos de sus dueñas, vinieron a formar un brillante círculo alrededor de la verja del presbiterio.

Junto a aquella verja, de pie, envueltos en sus capas de color galoneadas de oro, dejando entrever con estudiado descuido las encomiendas rojas y verdes, en la una mano el fieltro, cuyas plumas besaban los tapices; la otra sobre los bruñidos gavilanes del estoque o acariciando el pomo del cincelado puñal, los caballeros veinticuatro con gran parte de lo mejor de la nobleza sevillana, parecían formar un muro destinado a defender a sus hijas y a sus esposas del contacto con la plebe. Ésta que se agitaba en el fondo de las naves con un rumor parecido al del mar cuando se alborota, prorrumpió en una aclamación de júbilo, acompañada del discordante sonido de las sonajas y los panderos, al mirar aparecer al arzobispo, el cual, después de sentarse junto al altar mayor, bajo un solío de grana que rodearon sus familiares, echó por tres veces a bendición al pueblo.

Era hora de que comenzase la misa. Transcurrieron, sin embargo, algunos minutos sin que el celebrante apareciese. La multitud comenzaba a rebullirse demostrando su impaciencia; los caballeros cambiaban entre sí algunas palabras a media voz, el arzobispo mandó a la sacristía a uno de sus familiares a inquirir el por qué no comenzaba la ceremonia.

—Maese Pérez se ha puesto malo, muy malo, y será imposible que asista esta noche a la misa de medianoche.

Ésa fue la respuesta del familiar.

La noticia cundió instantáneamente entre la muchedumbre. Pintar el efecto desagradable que causó en todo el mundo sería cosa imposible. Baste decir que comenzó a notarse tal bullicio en el templo,

A igreja estava iluminada com uma profusão assombrosa. A torrente de luz que desprendia dos altares para encher seus ámbitos refletia nas ricas jóias das damas que, ajoelhando-se sobre as almofadas de veludo estendidas pelos criados e tomando o livro de orações das mãos de suas aias, vieram a formar um brilhante círculo ao redor do gradil do presbitério.

Junto àquela gradil, de pé, envoltos em suas capas coloridas, galonadas de ouro, deixando entrever com estudado descuido as comendas vermelhas e verdes, tendo em uma mão o chapéu cujas plumas beijavam os tapetes; e a outra repousada sobre a brilhante cruz da espada ou acariciando o puxador do cinzelado punhal; os Cavalleiros Vinte e Quatro, regedores da cidade, com grande parte da melhor nobreza sevillhana, pareciam formar um muro destinado a defender suas filhas e suas esposas do contato com a plebe. Esta, que se agitava no fundo das naves com um rumor parecido ao do mar quando está revoltado, prorrumpiu em uma aclamação de júbilo, acompanhada do desafinado som dos chocalhos e dos pandeiros, ao ver aparecer o arcebispo, que, depois de sentar-se junto ao altar-mor, em um trono grená rodeado por seus familiares, benzeu o povo três vezes.

Era hora de começar a missa. Transcorreram, no entanto, alguns minutos sem que o celebrante aparecesse. A multidão começava a agitar-se demonstrando sua impaciência. Os cavalleiros trocavam entre si algumas palavras em tom baixo, o arcebispo mandou à sacristia um de seus familiares para indagar por que a cerimônia não começava.

—Mestre Pérez está doente, muito mal, e será impossível que venha esta noite para a missa do Galo.

Esta foi a resposta do familiar.

A notícia espalhou-se rapidamente entre a multidão. Descrever o efeito desagradável que causou em todos seria impossível. Basta dizer que começou a notar-se tal bulfício no templo, que o assistente pôs-se

que el asistente se puso de pie y los alguaciles entraron a imponer silencio confundiendo entre las apiñadas olas de la multitud.

En aquel momento, un hombre mal trazado, seco, huesudo y bisojo por añadidura, se adelantó hasta el sitio que ocupaba el prelado.

—Maese Pérez está enfermo —dijo—. La ceremonia no puede empezar. Si queréis, yo tocaré el órgano en su ausencia, que ni maese Pérez es el primer organista del mundo, ni a su muerte dejará de usarse este instrumento por falta de inteligentes.

El arzobispo hizo una señal de asentimiento con la cabeza, y ya algunos de los fieles, que conocían a aquel personaje extraño por un organista envidioso, enemigo del de Santa Inés, comenzaban a prorumpir en exclamaciones de disgusto, cuando de improviso se oyó en el atrio un ruido espantoso.

—¡Maese Pérez está aquí!... ¡Maese Pérez está aquí!...

A estas voces de los que estaban apiñados en la puerta, todo el mundo volvió la cara.

Maese Pérez, pálido y desencajado, entraba, en efecto, en la iglesia, conducido en un sillón, que todos se disputaban el honor de llevar en sus hombros.

Los preceptos de los doctores, las lágrimas de su hija nada había sido bastante a detenerle en el lecho.

—No —había dicho—. Ésta es la última, lo conozco. Lo conozco, y no quiero morir sin visitar mi órgano, y esta noche sobre todo, la Nochebuena. Vamos, lo quiero, lo mando. Vamos a la iglesia.

Sus deseos se habían cumplido. Los concurrentes lo subieron en brazos a la tribuna y comenzó la misa. En aquel punto sonaban las doce en el reloj de la catedral.

Pasó el introito, y el evangelio, y el ofertorio, y llegó el instante solemne en que el sacerdote, después de haberla consagrado, toma con la extremidad de sus dedos la Sagrada Forma y comienza a elevarla.

Una nube de incienso que se desenvolvía en ondas azuladas llenó el ámbito de la iglesia. Las campanillas repicaron con un sonido

em pé e os meirinhos entraram para manter o silêncio, misturando-se com a multidão que lotava o templo.

Naquele momento um homem, desengonçado, seco, ossudo e, ainda por cima, vesgo, adiantou-se até o lugar onde estava o prelado.

—Mestre Pérez está doente —disse—. A cerimônia não pode começar. Se o senhor desejar, eu tocarei o órgão em sua ausência, pois nem o Mestre Pérez foi o primeiro organista do mundo, nem será o último, já que sua morte não impedirá que se siga usando esse instrumento por falta de inteligência.

O arcebispo fez um sinal de consentimento com a cabeça. Alguns dos fiéis, que conheciam aquele personagem estranho como um organista invejoso, inimigo de Mestre Pérez, já começavam a lançar exclamações de desgosto quando de repente se ouviu no átrio um ruído espantoso.

— Mestre Pérez está aqui!... Mestre Pérez está aqui!...

Com estas palavras dos que estavam amontoados na porta, todas voltaram seus olhares para aquela direção.

Mestre Pérez, pálido e desfigurado, entrava de fato na igreja conduzido em uma poltrona que todos disputavam a honra de carregar em seus ombros.

A advertência dos médicos, as lágrimas de sua filha, nada tinha conseguido detê-lo em seu leito.

—Não —tinha dito—. Ésta é a última vez, eu sei. Eu sei, e não quero morrer sem voltar a meu órgão. E, sobretudo hoje, a noite de Natal. Vamos, eu quero, eu ordeno. Vamos para a igreja.

Seus desejos foram cumpridos. Os presentes subiram-no em seus braços à tribuna e a missa começou. Naquele momento soavam doze badaladas no relógio da catedral.

Passou o introito, o evangelho, o ofertório, e chegou o instante solene em que o sacerdote, depois de tê-la consagrado, pega com a ponta dos dedos a Hóstia Sagrada e começa a erguê-la.

Uma nuvem de incenso que se projetava em ondas azuladas invadiu o âmbito da igreja. As campainhas repicaram com um

vibrante y maese Pérez puso sus crispadas manos sobre las teclas del órgano.

Las cien voces de sus tubos de metal resonaron en un acorde majestuoso y prolongado, que se perdió poco a poco, como si una ráfaga de aire hubiese arrebatado sus últimos ecos.

A este primer acorde, que parecía una voz que se elevaba desde la tierra al cielo, respondió otro lejano y suave, que fue creciendo, creciendo, hasta convertirse en un torrente de atronadora armonía. Era la voz de los ángeles que, atravesando los espacios, llegaba al mundo.

Después comenzaron a oírse como unos himnos distantes que entonaban las jerarquías de serafines. Mil himnos a la vez, que al confundirse formaban uno solo que, no obstante, sólo era el acompañamiento de una extraña melodía, que parecía flotar sobre aquel océano de acordes misteriosos, como un jirón de niebla sobre las olas del mar.

Luego fueron perdiéndose unos cuantos; después, otros. La combinación se simplificaba. Ya no eran más que dos voces, cuyos ecos se confundían entre sí; luego quedó una aislada, sosteniendo una nota brillante como un hilo de luz. El sacerdote inclinó la frente, y por encima de su cabeza cana, y como a través de una gasa azul que fingía el humo del incienso, apareció la hostia a los ojos de los fieles. En aquel instante, la nota que maese Pérez sostenía tremando se abrió, se abrió, y una explosión de armonía gigante estremeció la iglesia, en cuyos ángulos zumbaba el aire comprimido y cuyos vidrios de colores se estremecían en sus angostos ajimeces.

De cada una de las notas que formaban aquel magnífico acorde se desarrolló un tema, y unos cerca, otros lejos, éstos brillantes, aquéllos sordos, diríase que las aguas y los pájaros, las brisas y las frondas, los hombres y los ángeles, la tierra y los cielos, cantaban, cada cual en su idioma, un himno al nacimiento del Salvador.

soim vibrante e Mestre Pérez levou suas mãos contraídas às teclas do órgão.

As cem vozes de seus tubos de metal ressoaram em um acorde magnífico e prolongado que se perdeu pouco a pouco, como se uma rajada de ar tivesse arrebatado seus últimos ecos.

A este primeiro acorde, que parecia uma voz que se elevava desde a terra até ao céu, respondeu outro distante e suave, que foi crescendo, crescendo até se converter em uma torrente de estrondosa harmonia. Era a voz dos anjos que, atravessando os espaços, chegava ao mundo.

Depois começou a ouvir-se algo como hinos distantes que entoavam as hierarquias dos serafins. Mil hinos ao mesmo tempo, que ao se misturarem formavam um único que, não obstante, era o acompanhamento de uma rara melodia, que parecia flutuar sobre aquele oceano de acordes misteriosos, como uma franja de neblina sobre as ondas do mar.

Logo foram se perdendo alguns; em seguida outros. A combinação se simplificava. Já não eram mais que duas vozes, cujos ecos se confundiam entre si. Depois restou uma voz isolada sustentando uma nota brilhante como um fio de luz. O sacerdote inclinou o rosto. E por cima de sua cabeça grisalha, como através de uma gaze azul que parecia a fumaça dos incensos, apareceu a hostia aos olhos dos fiéis. Naquêle instante a nota que Mestre Pérez sustentava tremulante, aumentou, aumentou e uma explosão de harmonia gigante estremeceu a igreja, em cujos ângulos zumbia o ar comprimido e os vitrais coloridos estremeciam em seus estreitos arcos.

De cada uma das notas que formavam aquele magnífico acorde desenvolveu-se um tema e, alguns próximos, outros distantes; estes brilhantes, aqueles sordos; poderia dizer-se que as águas e os pássaros; as brisas e as copas das árvores; os homens e os anjos; a terra e os céus; cantavam, cada qual em seu idioma, um hino ao nascimento do Salvador.

La multitud escuchaba atónita y suspendida. En todos los ojos había una lágrima; en todos los espíritus, un profundo recogimiento.

El sacerdote que oficiaba sentía temblar sus manos, porque Aquel que levantaba en ellas, Aquel a quien saludaban hombres y arcángeles, era su Dios, era su Dios, y le parecía haber visto abrirse los cielos y transfigurarse la hostia.

El órgano proseguía sonando; pero sus voces se apagaban gradualmente, como una voz que se pierde de eco en eco y se aleja y se debilita al alejarse, cuando sonó un grito en la tribuna, un grito desgarrador, agudo, un grito de mujer.

El órgano exhaló un sonido discordante y extraño, semejante a un sollozo, y quedó mudo.

La multitud se agolpó a la escalera de la tribuna, hacia la que, arrancados de su éxtasis religioso, volvieron la mirada con ansiedad todos los fieles.

—¿Qué ha sucedido? ¿Qué pasa? —se decían unos a otros, y nadie sabía responder, y todos se empeñaban en adivinarlo, y crecía la confusión, y el alboroto comenzaba a subir de punto, amenazando turbar el orden y el recogimiento propios de la iglesia.

—¿Qué ha sido eso? —preguntaron las damas al asistente que, precedido de los ministriles, fue uno de los primeros a subir a la tribuna y que, pálido y con muestras de profundo pesar, se dirigía al puesto en donde le esperaba el arzobispo, ansioso, como todos, por saber la causa de aquel desorden.

—¿Qué hay?

—Que maese Pérez acaba de morir.

En efecto, cuando los primeros fieles, después de atropellarse por la escalera, llegaron a la tribuna, vieron al pobre organista caído de boca sobre las teclas de su viejo instrumento, que aún vibraba sordamente, mientras su hija, arrodillada a sus pies, lo llamaba en vano entre suspiros y sollozos.

A multidão escutava atônita e extasiada. Em todos os olhos havia uma lágrima. Em todos os espíritos, um profundo recolhimento.

O sacerdote que celebrava sentia tremeter suas mãos, porque Aquele a quem nelas levantava, porque Aquele quem homens e arcanjos saudavam era o seu Deus; era seu Deus; e lhe parecia haver visto abrirem-se os céus e transfigurarem-se a hóstia.

O órgão continuava soando, mas suas vozes se apagavam gradualmente, como uma voz que se perde de eco em eco; e se distancia e se debilita ao afastar-se. Então, ouviu-se um grito na tribuna; um grito dilacerante; agudo. Era um grito de mulher.

O órgão exalou um som discordante e estranho semelhante a um soluço, e ficou mudo de repente.

A multidão se aglomerou à escada da tribuna para onde, arrancados de seu êxtase religioso, todos voltaram seus olhares com ansiedade.

—O que aconteceu? O que passa? —perguntavam-se uns aos outros, e ninguém sabia responder. E todos se empenhavam em adivinhar, e aumentava a confusão, e o alvoroço começava a extrapolar, ameaçando quebrar a ordem e o recolhimento próprios da igreja.

—O que terá sido isso? —perguntaram as damas ao asistente que, precedido dos menestrelis, foi um dos primeiros a subir a tribuna. Este, pálido e com mostras de um profundo pesar, dirigia-se ao local onde o arcebispo o esperava ansioso, como todos, para saber a causa daquela desordem.

—O que há?

—Mestre Pérez acaba de morrer.

Realmente quando os primeiros fiéis, depois de se atropelarem pela escada acima, chegaram à tribuna puderam ver o pobre organista caído de bruços sobre as teclas de seu velho instrumento que ainda vibrava sordamente, enquanto sua filha, ajoelhada a seus pés, entre suspiros e soluços, chamava-o em vão.

III

—Buenas noches, mi señora doña Baltasara. ¿También usareed viene esta noche a la misa del Gallo? Por mi parte, tenía hecha intención de ir a oír a la parroquia; pero, lo que sucede... ¿Dónde va Vicente? Donde va la gente. Y eso que, si he de decir la verdad, desde que murió maese Pérez parece que me echan una losa sobre el corazón cuando entro en Santa Inés... ¡Pobrecito! ¡Era un santo!... Yo de mí sé decir que conservo un pedazo de su jubón como una reliquia, y lo merece. Pues en Dios y en mi ánima que si el señor arzobispo tomara mano en ello, es seguro que nuestros meros le verían en altares... Mas ¿cómo ha de ser?... A muertos y a idos no hay amigos... Ahora lo que priva es la novedad..., ya me entiende usarced. ¡Qué! ¿No sabe nada de lo que pasa? Verdad que nosotras nos parecemos en eso: de nuestra casita a la iglesia y de la iglesia a nuestra casita, sin cuidarnos de lo que se dice o se deja de decir... Sólo que yo, así... al vuelo..., una palabra de acá, otra de acullá..., sin ganas de enterarme siquiera, suelo estar al corriente de algunas novedades.

“Pues sí, señor. Parece cosa hecha que el organista de San Román, aquel bisojo que siempre está echando pestes de los otros organistas, aquel perdulariote, que más parece jifero de la Puerta de la Carne que maestro de solfa, va a tocar esta Nochebuena en lugar de maese Pérez. Ya sabrá usarced, porque esto lo ha sabido todo el mundo y es cosa pública en Sevilla, que nadie quería comprometerse a hacerlo. Ni aun su hija, que es profesora, y después de la muerte de su padre entró en el convento de novicia.”

“Y era natural: acostumbrados a oír aquellas maravillas, cualquiera otra cosa había de parecernos mala, por más que quisieran evitarse las comparaciones. Pues cuando ya la comunidad había decidido que en honor del difunto, y como muestra de respeto a su memoria, permanecería callado el órgano en esta noche, hete aquí que se presenta nuestro hombre diciendo que él se atreve a tocarle... No

III

—Boa noite, minha senhora Dona Baltazara. Vosmecê também vem esta noite à missa do Galo? De minha parte tinha feito intenção de assisti-la na paróquia. No entanto, o que sucede... Aonde vai Vicente, também vai a gente. E isso que, se é para dizer a verdade, desde que morreu Mestre Pérez parece que me cai pedra sobre meu coração toda vez que entro em Santa Inês... Pobrezinho! Era um santo!... Eu, de minha parte só posso dizer que guardo um pedaço de seu gibão como uma reliquia, e vale a pena. Pois por Deus e por minha alma que se o senhor arcebispo fizesse um esforço, é certo que nossos netos ainda o veriam num altar... Mas como haverá de ser?... É como diz o ditado: para os mortos e para os idos não há amigos... Agora o que faz falta é a novidade... Vosmecê me entende... O que? Ainda não sabe nada do que está acontecendo? É bem verdade que nisso nos parecemos: de casa para a igreja e da igreja para casa, sem interessar pelo que se diz ou se deixa de dizer... Só que eu, assim, de repente, uma palavrinha por aqui, outra por ali... E, sem a menor vontade de saber das coisas costume estar inteirada de algumas novidades.

“Pois sim, senhora! Parece coisa feita que o organista de São Romão, aquele vesgo que sempre está falando mal dos outros organistas, aquele desarrumado que mais parece açougueiro da Porta da Carne que maestro de solfejo, vai tocar nesta noite de Natal no lugar do Mestre Pérez. Já verá vosmecê, porque disto todo mundo já sabe e é de domínio público em Sevilha que ninguém queria comprometer-se em fazê-lo. Nem mesmo sua própria filha, que também é profesora, e que depois da morte de seu pai entrou para o convento de noviza.”

“Era natural. Acostumados a ouvir aquelas maravilhas qualquer outra coisa haveria de parecer ruim por mais que quisessem evitar comparações. E quando a comunidade já tinha decidido que, em homenagem ao defunto e como mostra de respeito a sua memória, o órgão permanecería calado esta noite, eis que se apresenta nosso homem

hay nada más atrevido que la ignorancia... Ciertamente que la culpa no es suya, sino de los que le consenten esta profanación. Pero así va el mundo... Y digo... No es cosa la gente que acudo... Cualquiera diría que nada ha cambiado de un año a otro. Los mismos personajes, el mismo lujo, los mismos empujones en la puerta, la misma animación en el atrio, la misma multitud en el templo... ¡Ay, si levantara el muerto la cabeza! Se volvía a morir por no oír su órgano tocado por manos semejantes."

"Lo que tiene que, si es verdad lo que me han dicho, las gentes del barrio le preparan una buena al intruso. Cuando llegue el momento de poner la mano sobre las teclas, va a comenzar una algarabía de sonajas, panderos y zambombas que no haya más que oír... Pero, ¡calle!, ya entra en la iglesia el héroe de la función. ¡Jesús, qué ropilla de colorines, qué gorguera de cañutos, qué aires de personaje! Vamos, vamos, que ya hace rato que llegó el arzobispo y va a comenzar la misa... Vamos, que me parece que esta noche va a darnos que contar para muchos días."

Esto diciendo, la buena mujer, que ya conocen nuestros lectores por sus exabruptos de locuacidad, penetró en Santa Inés, abriéndose, según costumbre, un camino entre la multitud a fuerza de empujones y codazos.

Ya se había dado principio a la ceremonia. El templo estaba tan brillante como el año anterior.

El nuevo organista, después de atravesar por en medio de los fieles que ocupaban las naves para ir a besar el anillo del prelado, había subido a la tribuna, donde tocaba, unos tras otros, los registros del órgano con una gravedad tan afectada como ridícula.

Entre la gente menuda que se apiñaba a los pies de la iglesia se oía un rumor sordo y confuso, cierto presagio de que la tempestad comenzaba a fraguarse y no tardaría mucho en dejarse sentir.

—Es un truhán que, por no hacer nada bien, ni aun mira a derechas. —decían los unos.

dizendo que ele se atreve a tocá-lo... Não há nada mais ousado que a ignorância... É certo que a culpa não é dele, mas daqueles que consentem nesta profanação. Mas assim anda o mundo... E digo mais... Não é pouca a gente que comparece... Qualquer um diria que nada mudou de um ano para cá. Os mesmos personagens, o mesmo luxo, os mesmos empurrões na porta, a mesma animação no atrio, a mesma multidão no templo... Ah, se o morto pudesse levantar a cabeça. Morreria novamente para não ter que ouvir seu órgão tocado por semelhantes mãos."

"Se é verdade o que me disseram, o que vai acontecer é que as pessoas do bairro preparam uma boa para o intruso. Quando chegar o momento de pôr as mãos no teclado, começará uma algarabía de chocalhos, pandeiros e cuícas, que não haverá mais o que ouvir... Mas, esperel! Já está entrando na igreja o herói do espetáculo. Deus meu, que roupa multicolorida, que gola esquisita, que ares de personalidade! Vamos, vamos que já faz algum tempo chegou o arcebispo e vai começar a missa... Vamos que me parece que esta noite vai dar o que contar por muitos dias."

Isto dizendo, a bondosa mulher, que nossos leitores já conhecem por seu excesso de locuacidad penetró na igreja de Santa Inês, abrindo a força de empurrões e cotoveladas, um caminho entre a multidão.

A cerimônia já tinha começado. O templo estava tão brilhante como no ano anterior.

O novo organista, depois de atravessar entre os fiéis que ocupavam as naves para ir beijar o anel do prelado, tinha subido à tribuna, onde tocava, uns após outros, os registros do órgão com uma gravidade tão afetada quanto ridícula.

Entre a gente miúda que se amontoava pela igreja ouvia-se um rumor surdo e confuso, um certo pressagio de que a tempestade começava a formar-se e não tardaria muito em despencar.

—É um cara-de-pau, por não fazer nada bem feito, sequer olha direito —diziam uns.

—Es un ignorantón que, después de haber puesto el órgano de su parroquia peor que una carraca, viene a profanar el de maese Pérez —decían los otros.

Y mientras éste se desembarazaba del capote para prepararse a darle de firme a su pandero, y aquél apercibía sus sonajas, y todos se disponían a hacer bulla a más y mejor, sólo alguno que otro se aventuraba a defender tíbiamente al extraño personaje, cuyo porte orgulloso y pedantesco hacía tan notable contraposición con la modesta apariencia y la afable bondad del difunto maese Pérez.

Al fin llegó el esperado momento, el momento solemne en que el sacerdote, después de inclinarse y murmurar algunas palabras santas, tomó la hostia en sus manos... Las campanillas repicaron, semejando su repique una lluvia de notas de cristal. Se elevaron las diáfanas ondas del incienso y sonó el órgano.

Una estruendosa algarabía llenó los ámbitos de la iglesia en aquel instante y abogó su primer acorde.

Zampoñas, gaitas, sonajas, panderos, todos los instrumentos del populacho alzaron sus discordantes voces a la vez; pero la confusión y el estrépito sólo duró algunos segundos. Todos a la vez, como habían comenzado, enmudecieron de pronto.

El segundo acorde, amplio, valiente, magnífico, se sostenía aún, brotando de los tubos de metal del órgano como una cascata de armonía inagotable y sonora.

Cantos celestes como los que acarician los oídos en los momentos de éxtasis, cantos que percibe el espíritu y no los puede repetir el labio, notas sueltas de una melodía lejana que suenan a intervalos, traídas en las ráfagas del viento; rumor de hojas que se besan en los árboles con un murmullo semejante al de la lluvia, trinos de alondras que se levantan gorjeando de entre las flores, como una sacra despedida a las nubes; estruendos sin nombre, imponentes como los rugidos de una tempestad; coros de serafines sin ritmo ni cadencia, ignota música del cielo que sólo la

—É um grande ignorante que depois de ter transformado o órgão de sua paróquia em algo pior que uma matraca, vem profanar o de Mestre Pérez —diziam outros.

Enquanto este se desembaraçava do capote, preparando-se para bater firme em seu pandeiro; e aquele arrumava seus chocalhos; e todos se dispunham a fazer uma bagunça maior e melhor; apenas uns poucos se aventuravam em defender timidamente o estranho personagem, cujo porte orgulhoso e pedante produzia uma notável contraposição com a modesta aparência e a afável bondade do saudoso Mestre Pérez.

Por fim chegou momento esperado, o momento solene em que o sacerdote, depois de se inclinar e murmurar algumas palavras santas, tomou a hóstia em suas mãos... As campainhas repicaram, semeando uma chuva de notas de cristal. Elevaram-se as transparentes ondas de incenso e soou o órgão.

Uma estrondosa algazarra encheu, então, o espaço da igreja naquele momento e abafou seu primeiro acorde.

Flautas, gaitas, chocalhos, pandeiros, todos os instrumentos do populacho lançaram suas discordantes vozes de uma só vez. No entanto, a confusão e o estrépito duraram apenas alguns segundos. Todos ao mesmo tempo, como haviam começado, emudeceram instantaneamente.

O segundo acorde amplo, valente, magnífico, sustentava-se ainda, brotando dos tubos de metal do órgão como uma cascata de harmonia inesgotável e sonora.

Cantos celestes como os que acariciam os ouvidos nos momentos de éxtase; cantos que o espírito percebe e que os lábios não os podem repetir; notas soltas de uma melodía distante que soa a intervalos, trazidas nas rajadas do vento. Rumor de folhas que se tocam nas árvores com um murmurio semelhante ao da chuva; trinar de cotovias que se levantam gorjeando de entre as flores como uma flecha remetida às nuvens. Estrondos inomináveis, imponentes como os rugidos de uma tempestade. Coro de serafins, sem ritmo nem cadência; ignota música

imaginación comprende, himnos alados que parecían remontarse al trono del Señor como una tromba de luz y de sonidos... todo lo expresaban las cien voces del órgano con más pujanza, con más misteriosa poesía, con más fantástico color que lo habían expresado nunca.

Quando el organista bajó de la tribuna, la muchedumbre que se agolpó a la escalera fue tanta y tanto su afán por verle y admirarle, que el asistente, temiendo, no sin razón, que le abogaran entre todos, mandó a algunos de sus ministriles para que, vara en mano, le fueran abriendo camino hasta llegar al altar mayor, donde el prelado le esperaba.

—Ya veis —le dijo este último cuando le trajeron a su presencia—. Vengo desde mi palacio aquí sólo por escucharos. ¿Seréis tan cruel como maese Pérez que nunca quiso excusarme el viaje tocando la Nochebuena en la misa de la catedral?

—El año que viene —respondió el organista— prometo daros gusto, pues por todo el oro de la tierra no volvería a tocar este órgano.

—¿Y por qué? —interrumpió el prelado.

—Porque... —añadió el organista, procurando dominar la emoción que se revelaba en la palidez de su rostro—, porque es viejo y malo, y no puede expresar todo lo que se quiere.

El arzobispo se retiró, seguido de sus familiares. Unas tras otras, las literas de los señores fueron desfilando y perdiéndose en las revueltas de las calles vecinas; los grupos del atrio se disolvieron, dispersándose los fieles en distintas direcciones, y ya la demandadera se disponía a cerrar las puertas de la entrada del atrio, cuando se divisaban aún dos mujeres que después de persignarse y murmurar una oración ante el retablo del arco de San Felipe, prosiguieron su camino, internándose en el callejón de las Dueñas.

celeste que somente a imaginação comprende; hinos alados que pareciam alçar vôo ao trono do Senhor como uma tromba de luz e de sons.. Tudo isso expressavam as cem vozes do órgão com mais pujança; com mais misteriosa poesia; com um fantástico colorido que nunca haviam expressado.

Quando o organista desceu da tribuna, a multidão que se aglomerou na escada foi tanta, e tanto seu afã para vê-lo e admirá-lo, que o assistente sacristão, temendo, não sem razão, que o afogassem entre todos, mandou alguns de seus menestres para que, de bastão nas mãos, lhe fosse abrindo caminho até chegar ao altar mor, onde o prelado o esperava.

—Veja o senhor —disse-lhe o prelado quando o trouxeram a sua presença—. Venho do meu palácio até aqui somente para ouvi-lo. O senhor será tão cruel como o Mestre Pérez que nunca quis poupar a minha caminhada até aqui indo tocar a missa do Galo na catedral?

—O ano que vem —respondeu o organista— prometo dar-lhe este prazer, pois nem por todo o ouro da terra eu voltaria a tocar este órgão.

—E por quê? —interrompeu o prelado.

—Porque... —acrescentou o organista, procurando dominar a emoção que se revelava na palidez de seu rosto—, porque é velho e ruim, e não pode expressar tudo o que se deseja.

O arcebispo retirou-se seguido de seus familiares. Uma após outra, as liteiras dos senhores foram desfilando e perdendo-se nas tortuosas ruas da vizinhança. Os grupos do átrio dissolyeram-se e os fiéis dispersaram-se em varias direções. Já a mensageira do convento se dispunha a fechar as portas da entrada do átrio, quando ainda podiam ver-se duas mulheres que, depois de persignarem-se e murmurarem uma oração, ante o painel do Arco de São Felipe, prosseguiram seu caminho, desaparecendo no beco das Dueñas.

—Qué quiere usarced, mi señora dona Baltasara —decía la una—. Yo soy de este genial. Cada loco con su tema... Me lo habían de asegurar capuchinos descalzos y no lo creería del todo... Ese hombre no puede haber tocado lo que acabamos de escuchar... Si yo lo he oído mil veces en San Bartolomé, que era su parroquia, y de donde tuvo que echarle el señor cura por malo, y era cosa de taparse lo oídos con algodones... Y luego, si no hay más que mirarle al rostro, que, según dicen, es el espejo del alma... Yo me acuerdo, pobrecito, como si la estuviera viendo, me acuerdo de la cara de maese Pérez cuando, en semejante noche como ésta, bajaba de la tribuna, después de haber suspendido al auditoria con sus primores... ¡Qué sonrisa tan bondadosa, qué color tan animados!... Era viejo y parecía un ángel... No que éste ha bajado las escaleras a trompicones, como si le ladrara un perro en la meseta, y con un olor de difunto y unas... Vamos, mi sonora dona Baltasara, créame usarced, y créame con todas veras: yo sospecho que aquí hay busilis...

Comentando las últimas palabras, las dos mujeres doblaban la esquina del callejón y desaparecían.

Creemos inútil decir a nuestros lectores quién era una de ellas.

IV

Había transcurrido un año más. La abadessa del convento de Santa Inés y la hija de maese Pérez hablaban en voz baja, media ocultas entre las sombras del coro de la iglesia. El esquilón llamaba a voz herida a los fieles desde la torre, y alguna que otra rara persona atravesaba el atrio, silencioso y desierto esta vez, y después de tomar el agua bendita en la puerta, escogía un puesto en un rincón de las naves, donde unos cuantos vecinos del barrio esperaban tranquilamente a que comenzara la misa del Gallo.

—Que quer vosmecê, senhora dona Baltazara —dizia uma—. Eu sou desta opinião. Cada louco com sua mania... Mesmo que me dissessem os freis capuchinhos descalços, ainda assim eu não acreditaria. Esse homem não pode ter tocado o que acabamos de escutar... Pois eu já o escutei tocar mil vezes na igreja de São Bartolomeu, que era sua paróquia, e de onde o padre teve de expulsá-lo, de tão mal que tocava, e era coisa de se tapar os ouvidos com algodão... Além do que, basta olhar para seu rosto que, segundo dizem, é o espelho da alma... Eu me lembro bem, pobrezinho, como se o estivesse vendo, me lembro do rosto do Mestre Pérez quando, em uma noite como esta, descia da tribuna, depois de ter encantado o auditório com seus primores... Que sorriso tão bondoso, que semblante alegre! Era idoso e parecia um anjo... Não como este que desceu as escadas aos tropeções, como se fugisse de um cão na planície e com um cheiro de difunto e umas... Convenhamos, minha cara senhora dona Baltazara. Acredite em mim vosmecê. Com toda certeza: eu suspeito que aqui tem enguiço...

Comentando as últimas palavras, as duas mulheres dobraram a esquina do beco e desapareceram.

Acreditamos não ser necessário revelar a nossos leitores quem era uma delas.

IV

Havia transcurrido um ano mais. A abadessa do Convento de Santa Inês e a filha do Mestre Pérez falavam em voz baixa, meio ocultas entre as sombras do coro da igreja. Desde a torre, o sino chamava os fiéis com seu som ardido. Uma ou outra rara pessoa atravessa o atrio, silencioso e deserto desta vez. Depois de tomar água benta na porta, escolhia um lugar em um canto da nave, onde uns quantos moradores do bairro esperavam tranquilamente que começasse a missa do Galo.

—Ya lo veis —decía la superiora—; vuestro temor es sobre manera pueril; nadie hay en el templo; toda Sevilla acude en tropel a la catedral esta noche. Tocad vos el órgano, y tocadle sin desconfianza de ninguna clase; estaremos en comunidad... Pero... proseguís callando, sin que cesen y vuestros suspiros. ¿Qué os pasa? ¿Qué tenéis?

—Tengo... miedo —exclamó la joven con un acento profundamente conmovido.

—¡Miedo! ¿De qué?

—No sé... de una cosa sobrenatural... Anoche, mirad, yo os había oído decir que tenéis empeño en que tocase el órgano en la misa y, ufana con esta distinción, pensé arreglar sus registros y templarle, a fin de que hoy os sorprendiese... Vine al coro... sola... abrí la puerta que conduce a la tribuna... En el reloj de la catedral sonaba en aquel momento una hora..., no sé cuál..., pero las campanadas eran tristesimas y muchas..., muchas..., estuvieron sonando todo el tiempo que yo permanecí como clavada en el dintel, y aquel tiempo me pareció un siglo.

“La iglesia estaba desierta y oscura... Allá lejos, en el fondo, brillaba, como una estrella perdida en el cielo de la noche, una luz moribunda...: la luz de la lámpara que arde en el altar mayor... A sus reflejos debilísimos, que solo contribuían a hacer más visible todo el profundo horror de las sombras, vi..., lo vi, madre, no lo dudéis; vi un hombre que, en silencio, y vuelto de espaldas hacia el sitio en que yo estaba, recorría con una mano las teclas del órgano, mientras tocaba con la otra a sus registros..., y el órgano sonaba, pero sonaba de una manera indescriptible. Cada una de sus notas parecía un sollozo ahogado dentro del tubo de metal, que vibraba con el aire comprimido en su hueco y reproducía el tono sordo, casi imperceptible, pero justo.”

“Y el reloj de la catedral continuaba dando la hora, y el hombre aquel proseguía recorriendo las teclas. Yo oía hasta su respiración.”

“El horror había helado la sangre de mis venas; sentía en mi cuerpo como un frío glacial, y en mis sienes fuego... Entonces quise

—Olha! —dizia a superiora— O seu temor é totalmente pueril. Não há quase ninguém no templo. Toda a Sevilha vai à Catedral esta noite. Toque você o órgão, e faça-o sem nenhum tipo de medo, que estaremos em comunidade... Mas, você continua calada, sem que cessem os suspiros. O que está acontecendo? O que você tem?

—Tenho... medo —exclamou a jovem com um tom profundamente comovido.

—Medo! De quê?

—Não sei... De alguma coisa sobrenatural... Ontem à noite, veja, eu tinha ouvido a senhora dizer que se empenhava em que eu tocasse o órgão na missa e, orgulhosa com esta distinção, pensei acertar seus registros e afiná-lo, para hoje surpreendê-la... Vim ao coro sozinha... Abri a porta que conduz à tribuna... No relógio da catedral soava, naquele momento, uma hora qualquer... Não sei dizer qual... Mas as badaladas eram muitas e tristíssimas... Muitas... Estiveram batendo todo o tempo que eu permaneci como cravada no umbral e aquele momento pareceu-me um século.

“A igreja estava deserta e escura... Lá longe, no fundo, brilhava como uma estrela perdida no céu da noite, uma luz moribunda... A chama que arde no altar-mor... Em seu reflexo fraquíssimo que somente contribuía para fazer mais visível todo o profundo horror das sombras, eu vi... Eu o vi, madre, não duvide. Vi um homem que, em silêncio, e virado de costas para o lugar que eu estava, percorria com uma mão as teclas do órgão, enquanto com a outra tocava seus registros... E o órgão soava, mas soava de uma maneira indescriptível. Cada uma de suas notas parecia um sollozo afogado dentro do tubo de metal, que vibrava com o ar comprimido em seu vazío e reproduzia o tom surdo, quase imperceptível, mas exato.”

“E o relógio da catedral continuava batendo as horas, e o homem, aquele, prosseguía percorrendo as teclas. Eu ouvia até sua respiração.”

“O horror havia gelado o sangue de minhas veias. Sentia em meu corpo um frio glacial. E em minhas têmporas fogo... Então quis

gritar, quise gritar, pero no pude. El hombre aquel había vuelto la cara y me había mirado...; digo mal, no me había mirado, porque era ciego... ¡Era mi padre!"

—¡Bah! Hermana, desechad esas fantasías con que el enemigo malo procura turbar las imaginaciones débiles... rezad un *paternoster* y un *avemaria* al arcángel San Miguel, jefe de las milicias celestiales, para que os asista contra los malos espíritus. Llevad al cuello un escapulario tocado en la reliquia de San Pacómio, abogado contra las tentaciones, y marchad, marchad a ocupar la tribuna del órgano; la misa va a comenzar, y ya esperan con impaciencia los fieles. Vuestro padre está en el cielo, y desde allí, antes que a daros sustos, bajará a inspirar a su hija en esta ceremonia solemne, para él objeto de tan especial devoción.

La priora fue a ocupar su sillón en el coro en medio de la comunidad. La hija de maese Pérez abrió con mano temblorosa la puerta de la tribuna para sentarse en el banquillo del órgano, y comenzó la misa.

Comenzó la misa y prosiguió sin que ocurriese nada notable hasta que llegó la consagración. En aquel momento sonó el órgano, y al mismo tiempo que el órgano, un grito de la hija de maese Pérez. La superiora, las monjas y algunos de los fieles corrieron a la tribuna.

—¡Miradle! ¡Miradle! —decía la joven, fijando sus desencajados ojos en el banquillo, de donde se había levantado, asombrada, para agarrarse con sus manos convulsas al barandal de la tribuna.

Todo el mundo fijó sus miradas en aquel punto. El órgano estaba solo, y, no obstante, el órgano seguía sonando...; sonando como sólo los arcángeles podrían imitarle en sus raptos de místico alborozo.

—¿No os lo dije yo una y mil veces, mi señora dona Baltazara; no os lo dije yo? ¡Aquí hay busilis! Vedlo. ¡Qué! ¿no estuvisteis anoche en la misa del Gallo? Pero, en fin, ya sabréis lo que pasó.

gritar, quis gritar, mas não pude. O homem, aquele, tinha virado o rosto e tinha olhado para mim... Digo mal, não tinha olhado para mim porque era cego... Era meu pai!"

—Bah! Irmã expulse estas fantasias com que o inimigo mal procura perturbar as mentes débeis... Reza um Padre-nosso e uma Ave-Maria ao arcanjo são Miguel, chefe das milicias celestiais, para que ele a preteja contra os maus espiritos. Coloque no peito um escapulário tocado na reliquia de são Pacómio, advogado contra as tentações, e vai. Vai ocupar a tribuna do órgão que a missa vai começar e os fiéis já esperam com impaciência. Seu pai está no céu, e de lá, em vez de assustá-la, descerá para inspirar sua filha nesta cerimônia solene, para ele motivo de tão especial devoção.

A abadessa foi ocupar sua poltrona no coro em meio à comunidade. A filha do Mestre Pérez abriu com mão trêmula a porta da tribuna para sentar-se na banqueta do órgão, e começou a missa.

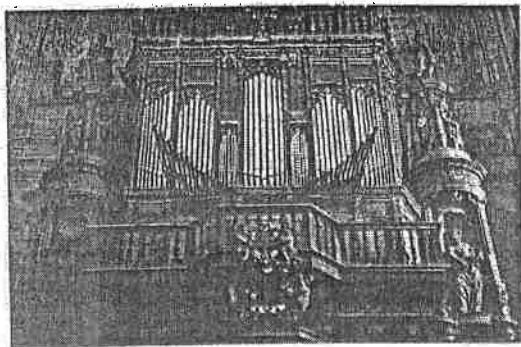
Começou e prosseguiu sem que ocorresse nada notável até que chegou o momento da consagração. Naquele instante soou o órgão e, ao mesmo tempo em que ele, um grito da filha do Mestre Pérez. A superiora, as monjas e alguns fiéis correram para a tribuna.

—Veja! Veja! —dizia a jovem, fixando seus desfigurados olhos na banqueta, de onde tinha se levantado, assombrada, para agarrar-se com suas mãos convulsas ao parapeito da tribuna.

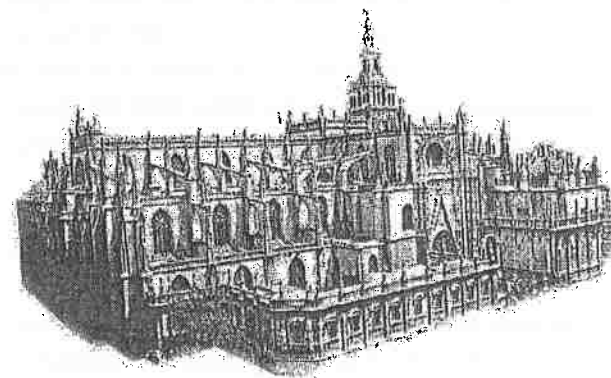
Todos dirigiram seus olhares para aquele ponto. O órgão estava sozinho. E, no entanto, seguia tocando. Tocando como só os arcanjos poderiam imitá-lo em seus arrebos de místico alvoroço.

—Eu não lhe disse umas mil vezes, minha senhora dona Baltazara. Eu não lhe disse? Aqui tem coisa! Veja! O que a senhora diz? A senhora não esteve ontem à noite na missa do Galo? Mas, enfim, já deve estar

En toda Sevilla no se habla de otra cosa... El señor arzobispo está hecho, y con razón, una furia... Haber dejado de asistir a Santa Inés, no haber podido presenciar el portentoso... ¿y para qué?... ¿Para oír una cencerrada, porque personas que lo oyeron dicen que lo que hizo el dichoso organista de San Bartolomé en la catedral no fue otra cosa... Si lo decía yo. Eso no puede haberlo tocado el bisojo, mentira...; aquí hay busilis, y el busilis era, en efecto, el alma de maese Pérez.



sabendo o que aconteceu. Em toda Sevilha não se fala de outra coisa... O senhor arcebispo está feito uma furia... E com toda razão! Deixar de assistir a missa em Santa Inês e não ter podido presenciar o ocorrido... E para quê?... Para ouvir uma cencerrada, porque as pessoas que ouviram dizem que não foi outra coisa que o infeliz organista de São Bartolomeu fez na Catedral. Uma cencerrada! Isso já dizia eu. No ano passado, aquilo não pôde ter sido tocado pelo vesgo. Mentira... Ali tinha coisa, e a coisa era, realmente, a alma do Mestre Pérez.



EL MISERERE.

(LEYENDA RELIGIOSA)

Hace algunos meses que, visitando la célebre abadía de Fitero y ocupándome en revolver algunos volúmenes en su abandonada biblioteca, descubrí en uno de sus rincones dos o tres cuadernos de música bastante antiguos, cubiertos de polvo y hasta comenzados a roer por los ratones.

Era un *Miserere*.

Yo no sé la música; pero le tengo tanta afición que, aun sin entenderla, suelo coger a veces la partitura de una ópera y me paso las horas muertas hojeando sus páginas, mirando los grupos de notas más o menos apiñadas, las rayas, los semicírculos, los triángulos y las especies de etcéteras que llaman llaves, y todo esto sin comprender una jota ni sacar maldito el provecho.

Consecuente con mi manía, repasé los cuadernos, y lo primero que me llamó la atención fue que, aunque en la última página había esta palabra latina, tan vulgar en todas las obras, *finis*, la verdad era

O MISERERE*

(LENDAS RELIGIOSAS)

Faz alguns meses que visitando a célebre abadía de Fitero e remexendo alguns volumes de sua abandonada biblioteca, descobri em um de seus rincões dois ou três cadernos de música bastante antigos, cobertos de pó e que até os ratos tinham começado a roer.

Trata-se de um *Miserere*.

Eu não sei música; mas tenho tanta afeição por ela que, até mesmo sem entendê-la, costumo, às vezes, pegar a partitura de uma ópera e passar horas ermas folheando suas páginas; olhando os grupos de notas mais ou menos amontoadas, os riscos, os semicírculos, os triângulos e as espécies de etcéteras que chamam claves. Tudo isso sem compreender uma vírgula nem tirar nenhum proveito.

Consequente com minha mania, repassei então os cadernos e a primeira coisa que me chamou a atenção foi que, embora na última página houvesse esta palavra latina, tão comum em todas as obras,

* Tradução de Antonio R. Esteves e Nelson A. Kakitani (com Bolsa de Iniciação Científica financiada pela FAPESP)

que el *Miserere* no estaba terminado, porque la música no alcanzaba sino hasta el décimo versículo.

Esto fue, sin duda, lo que me llamó la atención primeramente; pero luego que me fijé un poco en las hojas de música, me chocó más aún el observar que en vez de esas palabras italianas que ponen en todas, como *maestoso*, *allegro*, *ritardando*, *più vivo*, *a piacere*, había unos renglones escritos con letra muy menuda y en alemán, de los cuales algunos servían para advertir cosas tan difíciles de hacer como esto: "Crujen... crujen los huesos, y de sus médulas ha de parecer que salen los alaridos"; o esta otra: "La cuerda aúlla sin discordar, el metal atruena sin ensordecir; por eso suena todo y no se confunde nada, y todo es la humanidad que solloza y gime"; o la más original de todas, sin duda, recomendaba al pie del último versículo: "Las notas son huesos cubiertos de carne; lumbre inextinguible, los cielos y su armonía... ¡fuerza!..., fuerza y dulzura."

—¿Sabéis qué es esto? —pregunté a un viejecito que me acompañaba, al acabar de medio traducir estos renglones, que parecían frases escritas por un loco.

El anciano me contó entonces la leyenda que voy a referiros.

I

—Hace ya muchos años, en una noche lluviosa y oscura, llegó a la puerta claustral de esta abadía un romero y pidió un poco lumbre para secar sus ropas, un pedazo de pan con que satisfacer su hambre y un albergue cualquiera donde esperar la mañana y proseguir con la luz del sol su camino.

Su modesta colación, su pobre lecho y su encendido hogar puso el hermano a quien se hizo esta demanda a la disposición del caminante, al cual, después que se hubo repuesto de su cansancio, interrogó acerca del objeto de su romería y del punto a que se encaminaba.

finis, a verdade era que o *Miserere* não estava terminado, porque a música não chegava senão até o décimo versículo.

Isso foi sem dúvida o que me chamou a atenção em primeiro lugar. Entretanto, logo que me fixei um pouco nas folhas de música, chocou-me mais ainda observar que em vez dessas palavras italianas que costumam colocar em todas, como *maestoso*, *allegro*, *ritardando*, *più vivo*, *a piacere*, havia algumas linhas escritas com letra muito pequena e em alemão dos quais alguns serviam para advertir coisas tão difícil de fazer como isto: "Rangem..., rangem os ossos, e de suas medulas há de parecer que saem os alaridos". Ou esta outra: "A corda uiva sem discordar, o metal aturde sem ensurdecir; por isso soa tudo e não se confunde nada, e tudo é a humanidade que soluça e geme" Ou a mais original de todas sem dúvida, que recomendava ao pé do último verso: "As notas são ossos cobertos de carne; lume inextinguível, os céus e sua harmonia..., força!..., força e doçura".

—O senhor sabe o que é isto? —perguntei a um velhinho que me acompanhava, ao acabar de traduzir mais ou menos essas linhas, que pareciam frases escritas por um louco.

O ancião contou-me, então, a lenda que vou relatar-lhes.

I

Faz já muitos anos, em uma noite chuvosa e escura, chegou à porta claustral desta abadía um romero e pediu um pouco de fogo para secar suas roupas, um pedaço de pão com que satisfazer sua fome e um alojamento qualquer donde esperar a manhã e continuar, com a luz do sol, seu caminho.

O irmão, a quem se fez tais pedidos, colocou à disposição do caminante a modesta colação, o leito pobre e a iluminada lareira acesa. Depois de vê-lo recuperado de sua fadiga, interrogou sobre o objetivo de sua romaria e do lugar a que se dirigia.

—Yo soy músico —respondió el interpelado—. He nacido muy lejos de aquí, y en mi patria gocé un día de gran renombre. En mi juventud hice de mi arte un arma poderosa de seducción y encendí con él pasiones que me arrastraron a un crimen. En mi vejez quiero convertir al bien las facultades que he empleado para el mal, redimiéndome por dónde mismo pude condenarme.

Como las enigmáticas palabras del desconocido no pareciesen del todo claras al hermano lego, en quien ya comenzaba la curiosidad a despertarse, e instigado por ésta continuara en sus preguntas, su interlocutor prosiguió de este modo:

—Lloraba yo en el fondo de mi alma la culpa que había cometido; mas al intentar pedirle a Dios misericordia no encontraba palabras para expresar dignamente mi arrepentimiento, cuando un día se fijaron mis ojos por casualidad sobre un libro santo. Abrí aquel libro, y en una de sus páginas encontré un gigante grito de contricción verdadera, un salmo de David, el que comienza: *Miserere mei, Deus!* Desde el instante en que hube leído sus estrofas, mi único pensamiento fue hallar una forma musical tan magnífica, tan sublime, que bastase a contener el grandioso himno de dolor del Rey Profeta. Aún no la he encontrado; pero si logro expresar lo que siento en mi corazón, lo que oigo confusamente en mi cabeza, estoy seguro de hacer un *Miserere* tal y tan maravilloso, que no hayan oído otro semejante los nacidos; tal y tan desgarrador, que al escuchar el primer acorde los arcángeles dirán conmigo, cubiertos los ojos de lágrimas y dirigiéndose al Señor: "¡Misericordia!", y el Señor la tendrá de su pobre criatura.

El romero, al llegar a este punto de su narración, calló por un instante, y después, exhalando un suspiro, tornó a coger el hilo de su discurso. El hermano lego, algunos dependientes de la abadía y dos o tres pastores de la granja de los frailes que formaban círculo alrededor del hogar, le escuchaban en un profundo silencio.

—Después —continuó— de recorrer toda Alemania, toda Italia y la mayor parte de este país clásico para la música religiosa, aún no

—Eu sou músico —respondeu o interpelado—. Nasci muito longe daqui, e em minha pátria desfrutei um dia de grande fama. Em minha juventude fiz de minha arte uma arma poderosa de sedução e incendiei com ela paixões que me arrastaram a um crime. Em minha velhice quero converter ao bem as habilidades que eu usei para o mal, redimindo-me pelo mesmo caminho que pôde me condenar.

Como as enigmáticas palavras do desconhecido não parecessem de todo claras ao irmão leigo, em quem já começava despertar a curiosidade, e instigado por esta, tinha continuado em suas perguntas, seu interlocutor prosseguiu deste modo:

—Chorava no fundo de minha alma a culpa que tinha cometido; mas, ao tentar pedir a Deus misericórdia, não encontrava palavras para expressar dignamente meu arrependimento, quando um dia fixaram meus olhos por casualidade sobre um livro santo. Abri aquele livro, e, em uma de suas páginas encontrei um imenso grito de contrição verdadeira, um salmo de Davi, que começa com *Miserere mei, Deus!* Desde o instante que li suas estrofes, meu único pensamento foi achar uma forma musical tão magnífica, tão sublime que bastasse para conter o grandioso hino de dor do Rei Profeta. Ainda não a encontrei. Mas se consigo expressar o que eu sinto em meu coração, o que ouço confusamente em minha cabeça, estou certo de compor um *Miserere* tal e tão maravilhoso, que nunca tenham ouvido nada semelhante os seres vivos; tal e tão dilacerador, que ao escutar o primeiro acorde os arcanjos dirão comigo, os olhos cobertos de lágrimas e dirigindo-se ao Senhor: "Misericórdia!", e o Senhor há de tê-la de sua pobre criatura.

O romero, ao chegar a este ponto de sua narração, calou-se por um instante e depois, exalando um suspiro, tornou a pegar a linha de seu discurso. O irmão leigo, alguns empregados da abadía e dois ou três pastores da granja dos frades que formavam um círculo em redor da lareira escutavam-no em um profundo silêncio.

—Depois de viajar toda a Alemanha, por toda a Itália e pela maior parte deste país clássico para a música religiosa, ainda não ouvi

he oído un *Miserere* en que pueda inspirarme, ni uno, ni uno, y he oído tantos, que puedo decir que los he oído todos.

—¿Todos? —dijo entonces, interrumpiéndole, uno de los rabadanes—¿A que no habéis oído aún el *Miserere de la Montaña*?

—¡El *Miserere de la Montaña*! —exclamó el músico con aire de extrañeza—. ¿Qué *Miserere* es ése?

—¿No dije? —murmuró el campesino, y luego prosiguió con una entonación misteriosa—: Ese *Miserere*, que sólo oyen por casualidad los que, como yo, andan día y noche tras el ganado por entre breñas y peñascales, es toda una historia, una historia muy antigua, pero tan verdadera como, al parecer, increíble.

“Es el caso que en lo más fragoso de esas cordilleras de montañas que limitan el horizonte del valle, en el fondo del cual se halla la abadía, hubo hace muchos años, ¡qué digo muchos años!, muchos siglos, un monasterio famoso, cuyo monasterio, a lo que parece, edificó a sus expensas un señor con los bienes que había de legarle a su hijo, al cual desheredó al morir, en pena de sus maldades.”

“Hasta aquí todo fue bueno; pero es el caso que este hijo, que por lo que se verá más adelante debió ser de la piel del diablo, si no era el mismo diablo en persona, sabedor de que sus bienes estaban en poder de los religiosos y de que su castillo se había transformado en iglesia, reunió a unos cuantos bandoleros, camaradas suyos en la vida de perdición que emprendiera al abandonar la casa de sus padres, y una noche de jueves Santo, en que los monjes se hallaban en el coro, y en el punto y hora en que iban a comenzar o habían comenzado el *Miserere* pusieron fuego al monasterio, entraron a saco en la iglesias y a éste quiero, a aquél no, se dice que no dejaron fraile a vida. Después de esta atrocidad se marcharon los bandidos, y su instigador con ellos, a dónde no se sabe, a los profundos tal vez. Las llamas redujeron el monasterio a escombros; de la iglesia aún quedan en pie las ruinas sobre el cóncavo peñón de donde nace la cascada que, después de

un *Miserere* em que possa inspirar-me —continuou—. Nenhum, nenhum, e ouvi tantos, que posso dizer que os ouvi todos.

—Todos? —disse então, interrompendo-o, um dos pastores—. Então o senhor não ouviu ainda o *Miserere da Montanha*?

—O *Miserere da Montanha*? —exclamou o músico com ar de estranheza—. Que *Miserere* é esse?

—Eu não disse? —murmurou o camponês, e logo prosseguiu com uma entonação misteriosa—: Esse *Miserere*, que somente ouvem por acaso os que, como eu, andam dia e noite atrás do gado por entre brenhas e penhascos, é toda uma história. Uma história muito antiga, mas tão verdadeira como aparentemente incrível.

“Ocorre que no mais escarpado dessas cordilheiras de montanhas que limitam o horizonte do vale, no fundo do qual localiza-se a abadia, existiu faz já muitos anos, e olha que eu digo muitos anos, ou melhor, muitos séculos, um mosteiro famoso. Esse mosteiro que, ao que parece, construiu-o, a suas custas, um senhor com os bens que havia que legar a seu filho, o qual deserdou ao morrer, em punição por suas maldades.”

“Até aqui tudo foi bem. Mas o caso é que esse filho, que, pelo que se verá mais adiante, devia ter o diabo na pele, se é que não era o próprio diabo em pessoa, sabendo que seus bens estavam em poder dos religiosos e que seu castelo tinha tornado-se igreja, juntou alguns bandoleiros, seus camaradas na vida de perdição que empreendera ao abandonar a casa de seus pais, e uma noite de Quinta-feira Santa, em que os monges se achavam no coro, e no ponto e hora em que iam começar ou tinham começado o *Miserere*, puseram fogo no mosteiro, saquearam a igreja, e a este sim, este não, dizem que não deixaram um só frade com vida. Depois desta atrocidade os bandidos partiram, e com eles seu instigador, para onde não se sabe, para as profundezas talvez. As chamas reduziram o mosteiro a escombros. Da igreja ainda sobraram em pé as ruínas sobre o cóncavo penhasco donde nasce uma cascata que, depois de

estrellarse de peñón en peñón, forma el riachuelo que viene a bañar los muros de esta abadía.

—Pero —interrumpió impaciente el músico— ¿y el *Miserere*?

—Aguardaos —continuó con gran sorna el rabadán—, que todo irá por partes.

Dicho lo cual, siguió así su historia:

—Las gentes de los contornos se escandalizaron del crimen: de padres a hijos y de hijos a nietos se refirió con horror en las largas noches de velada; pero lo que mantiene más viva su memoria es que todos los años, tal noche como en la que se consumó, se ven brillar luces a través de las rotas ventanas de la iglesia, y se oyen como una especie de música extraña y unos cantos lúgubres y aterradores que se perciben a intervalos en las ráfagas del aire. Son los monjes, los cuales, muertos tal vez sin hallarse preparados para presentarse en el tribunal de Dios limpios de toda culpa, vienen aún del purgatorio a impetrar su misericordia cantando el *Miserere*.

Los circunstantes se miraron unos a otros con muestras de incredulidad; sólo el romero, que parecía vivamente preocupado con la narración de la historia, preguntó con ansiedad al que la había referido:

—¿Y decís que ese portentoso se repite aún?

—Dentro de tres horas comenzará sin falta alguna, porque precisamente esta noche es la del Jueves Santo y acaban de dar las ocho en el reloj de la abadía.

—¿A qué distancia se encuentra el monasterio? —A una legua y media escasa.

—Pero ¿qué hacéis? ¿Adónde vais con una noche como ésta? ¡Estáis dejado de la mano de Dios! —exclamaron todos, al ver que el romero, levantándose de su escaño y tomando el bordón, abandonaba el hogar para dirigirse a la puerta.

—¿Adónde voy? A oír esa maravillosa música, a oír el grande, el verdadero *Miserere*, el *Miserere* de los que vuelven al mundo después de muertos y saben lo que es morir en el pecado.

arrebentar-se de pedra em pedra, forma o riacho que vem a banhar os muros desta abadía."

—Mas —interrompeu impaciente o músico— e o *Miserere*?

—Tenha paciência —continuou com ar irónico o pastor— que tudo vai por partes.

E tendo dito isso, assim seguiu sua história:

—O povo das redondezas escandalizou-se com o crime. De pais para filhos e de filhos para netos contavam o fato com horror nas longas noites de vigília. No entanto, o que mantém muito mais viva sua memória é que todos os anos, na noite como a que se consumou o fato, vêem-se brilhar luzes pelas janelas quebradas da igreja; e ouvem-se como uma espécie de música estranha e certos cantos lúgubres e aterradores que se percebem espaçados nas rajadas do ar. São os monges, que, mortos talvez sem estarem preparados para apresentar-se ante o Tribunal de Deus livres de todas as culpas, vêm, ainda do purgatório, suplicar sua misericórdia cantando o *Miserere*.

Os espectadores olharam-se uns aos outros com amostras de incredulidade; só oromeiro que parecia vivamente preocupado com a narração da história, perguntou com ansiedade a quem a tinha contado:

—E o senhor diz que essa maravilha repete-se ainda?

—Dentro de três horas começará sem falta alguma, porque precisamente esta é a noite de Quinta-feira Santa e acabaram de dar as oito no relógio da abadía.

—A que distância fica o antigo mosteiro? —A quase uma légua e meia.

—Mas, o que o senhor está fazendo? Aonde vai numa noite como esta? O senhor abandona a mão de Deus! —exclamaram todos, ao ver que oromeiro, levantando-se de sua banquetea e pegando seu cajado, deixava a lareira em direção à porta.

—Para onde vou? Vou ouvir essa maravilhosa música, vou ouvir o grande, o verdadeiro *Miserere*, o *Miserere* dos que voltam ao mundo depois de mortos e sabem o que é morrer no pecado.

Y esto diciendo, desapareció de la vista del espantado lego y de los no menos atónitos pastores.

El viento zumbaba y hacía crujir las puertas, como si una mano poderosa pugnase por arrancarlas de sus quicios; la lluvia caía en turbiones, azotando los vidrios de las ventanas, y de cuando en cuando la luz de un relámpago iluminaba por un instante todo el horizonte que desde ellas se descubría.

Pasado el primer momento de estupor:

—¡Está loco! —exclamó el lego.

—¡Está loco! —repetieron los pastores, y atizaron de nuevo la lumbre y se agruparon alrededor del hogar.

II

Después de una o dos horas de camino, el misterioso personaje que calificaron de loco en la abadía, remontando la corriente del riachuelo que le indicó el rabadán de la historia, llegó al punto en que se levantaban, negras e imponentes, las ruinas del monasterio.

La lluvia había cesado; las nubes flotaban en oscuras bandas, por entre cuyos jirones se deslizaba a veces un furtivo rayo de luz pálida y dudosa; y el aire, al azotar los fuertes machones y extenderse por los desiertos claustros, diríase que exhalaba gemidos. Sin embargo, nada sobrenatural, nada extraño venía a herir la imaginación. Al que había dormido más de una noche sin otro amparo que las ruinas de una torre abandonada o un castillo solitario; al que había arrojado en su larga peregrinación cien y cien tormentas, todos aquellos ruidos le eran familiares.

Las gotas de agua que se filtraban por entre las grietas de los rotos arcos y caían sobre las losas con un rumor acompasado, como el de la péndola de un reloj; los gritos del búho, que graznaba refugiado bajo el nimbo de piedra de una imagen de pie aún en el hueco de un muro; el ruido de los reptiles, que, despiertos de su letargo por la

E dizendo isto, desapareceu da vista do espantado irmão leigo e dos não menos atónitos pastores.

O vento zumbava e fazia ranger as portas, como se uma mão poderosa lutasse por arrancá-las de seus quícios. A chuva caía em pancadas fortes, açoitando os vidros das janelas e, de quando em quando, a luz de um relâmpago iluminava por um instante todo o horizonte que dali se descortinava.

Passado o primeiro momento de estupor, o irmão leigo exclamou:

—Está louco!

—Está louco! —repetiram os pastores, e reacivaram o fogo, agrupando-se ao redor da lareira.

II

Depois de uma ou duas horas de caminhada, o misterioso personagem, que qualificaram de louco na abadía, remontando a corrente do riacho que lhe indicou o pastor da história, chegou ao ponto em que se levantavam, negras e imponentes, as ruínas do mosteiro.

A chuva tinha cessado. As nuvens flutuavam em escuras faixas, e entre seus retalhos deslizava-se, às vezes, um furtivo raio de luz pálida e duvidosa. O ar, ao açoitar os fortes pilares e se estender pelos claustros desertos, parecia que exalava gemidos. No entanto, nada sobrenatural, nada estranho vinha a ferir a imaginação. Àquele que havia dormido mais de uma noite sem outro amparo que as ruínas de uma torre abandonada ou um castelo solitário; àquele que havia enfrentado em sua longa peregrinação centenas de tempestades; todos aqueles ruidos eram-lhe familiares.

As gotas de água que se infiltravam por entre as gretas dos desgastados arcos e caíam sobre as lajes com um rumor ritmado, como o do pêndulo de um relógio; os gritos da coruja, que graznava refugiada sob a auréola de pedra de uma imagem ainda em pé no nicho de um muro; o ruído dos répteis, que, despertados de sua letargia pela

tempestad, sacaban sus disformes cabezas de los agujeros donde duermen o se arrastraban por entre los jaramagos y los zarzales que crecían al pie del altar, entre las juntas de las lápidas sepulcrales que formaban el pavimento de la iglesia, todos esos extraños y misteriosos murmullos de campo, de la soledad, y de la noche, llegaban perceptibles al oído del romero, que, sentado sobre la mutilada estatua de una tumba, aguardaba ansioso la hora que debiera realizarse el prodigio.

Transcurrió tiempo y tiempo, y nada se percibió: aquellos mil confusos rumores seguían sonando y combinándose de mil maneras distintas, pero siempre los mismos:

—¡Si me habrá engañado! —pensó el músico; pero en aquel instante se oyó un ruido nuevo, un ruido inexplicable en aquel lugar, como el que produce un reloj algunos segundos antes de sonar la hora: ruido de ruedas que giran, de cuerdas que se dilatan, de maquinaria que se agita sordamente y se dispone a usar de su misteriosa vitalidad mecánica, y sonó una campanada..., dos..., tres..., hasta once.

En el derruido templo no había campana, ni reloj, ni torre ya siquiera.

Aún no había expirado, debilitándose de eco en eco, la última campanada; todavía se escuchaba su vibración temblando en el aire, cuando los doseles de granito que cobijaban las esculturas, las gradas de mármol de los altares, los sillares de las ogivas, los calados antepechos del coro, los festones de tréboles de las cornisas, los negros machones de los muros, el pavimento, las bóvedas, la iglesia entera comenzó a iluminarse espontáneamente, sin que se viese una antorcha, un cirio o una lámpara que derramase aquella insólita claridad.

Parecía como un esqueleto de cuyos huesos amarillos se desprende ese gas fosfórico que brilla y humea en la oscuridad con una luz azulada, inquieta y medrosa.

Todo pareció animarse, pero con ese movimiento galvánico que imprime a la muerte contracciones que parodian la vida, movimiento instantáneo, más horrible aún que la inercia del cadáver que agita con

tempestade; tiravam suas cabeças disformes dos buracos donde dormem ou se arrastavam por entre os saramagos e os sarçais que cresciam ao pé do altar, entre as juntas das lápides sepulcrais que formavam o piso da igreja; todos estes estranhos e misteriosos murmúrios do campo da solidão e da noite chegavam perceptíveis ao ouvido do romeiro que, sentado sobre a mutilada estátua de uma tumba, aguardava ansioso pelo momento em que deveria ocorrer o prodigio.

Transcorreu muito tempo, e nada se percebeu. Aqueles mil confusos rumores seguían soando e se combinando de mil maneiras diferentes, mas sempre iguais.

—Terão me enganado! —pensou o músico. Mas naquele instante ouviu-se um ruído novo, um ruído inexplicável naquele lugar, como o que produz um relógio alguns segundos antes de fazer soar a hora: ruídos de rodas que giram, de cordas que se dilatam, de maquinaria que se agita surdamente e se dispõe a usar de sua misteriosa vitalidade mecânica. E soou uma badalada..., duas..., três...; até onze.

No templo em ruínas não havia sino, nem relógio, nem torre sequer.

Ainda não havia expirado, debilitando-se de eco em eco, a última badalada. Ainda se escutava sua vibração tremendo no ar, quando os dosséis de granito que cobriam as esculturas; os degraus de mármore dos altares; os silhares das ogivas; os entalhados parapeitos do coro; os adornos de trevos das cornijas; os negros esporões dos muros; o pavimento; as abóbadas; a igreja inteira começou a iluminar-se espontaneamente, sem que se visse uma tocha, um cirio ou uma lâmpada que derramasse aquela insólita claridade.

Era como se de um imenso esqueleto de cujos ossos amarelos se desprendesse esse gás fosfórico que brilha e esfunaceia na escuridão como uma luz azulada, inquieta e tímida.

Tudo pareceu animar-se, mas com esse movimento galvánico que imprime à morte contrações que parodian a vida; movimento instantâneo, mais horrível ainda que a inercia do cadáver que agita

su desconocida fuerza. Las piedras se reunieron a las piedras; el ara, cuyos rotos fragmentos se veían antes esparcidos sin orden, se levantó intacta, como si acabase de dar en ella su último golpe de cincel el artífice, y a par del ara se levantaron las derribadas capillas, los rotos capiteles y las destrozadas e inmensas series de arcos que, cruzándose y enlazándose caprichosamente entre sí, formaron con sus columnas un laberinto de pórfido.

Una vez reedificado el templo, comenzó a oírse un acorde lejano que pudiera confundirse con el zumbido del aire, pero que era un conjunto de voces lejanas y graves que parecían salir del seno de la tierra e irse elevando poco a poco, haciéndose de cada vez más perceptible.

El osado peregrino comenzaba a tener miedo; pero con su miedo luchaba aún su fanatismo por todo lo desusado y maravilloso, y alentado por él dejó la tumba sobre que reposaba, se inclinó al borde del abismo por entre cuyas rocas saltaba el torrente, despeñándose con un trueno incesante y espantoso, y sus cabellos se erizaron de horror.

Mal envueltos en los jirones de sus hábitos, caladas las capuchas, bajo los pliegues de las cuales contrastaban con sus descarnadas mandíbulas y los blancos dientes las oscuras cavidades de los ojos de sus calaveras, vio los esqueletos de los monjes, que fueron arrojados desde el pretil de la iglesia a aquel precipicio, salir del fondo de las aguas y, agarrándose con los largos dedos de sus manos de hueso a las grietas de las peñas, trepar por ellas hasta tocar el borde, diciendo con voz baja y sepulcral, pero con una desgarradora expresión de dolor, el primer versículo del salmo de David:

—*Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam!*

Cuando los monjes llegaron al peristilo del templo, se ordenaron en dos hileras y, penetrando en él, fueron a arrodillarse en el coro, donde, con voz más levantada y solemne, prosiguieron entonando los versículos del salmo. La música sonaba al compás de sus voces: aquella música era el rumor distante del trueno, que,

com sua desconhecida força. As pedras reuniram-se ás pedras; o altar, cujos fragmentos arrebatados viam-se antes esparramados desordenadamente, levantou-se intacto, como se tivesse acabado de dar-lhe o último golpe de cincel o artífice. Ao lado do altar levantaram-se as demolidas capelas, os detruídos capitais e as inmensas destroçadas séries de arcos que, cruzando-se e enlaçando-se caprichosamente entre si, formaram com suas colunas um labirinto de pórfiro.

Uma vez reedificado o templo, começou a ouvir-se um longínquo acorde que poderia confundir-se com o zumbido do ar, mas que era um conjunto de vozes distantes e graves que pareciam sair do seio da terra e ir elevando-se pouco a pouco, fazendo-se cada vez mais perceptível.

O ousado peregrino começava a ter medo; mas com seu medo lutava ainda seu fanatismo pelo incomum e maravilhoso. E, encorajado por ele, deixou a tumba sobre a qual descansava, inclinou-se à borda do abismo por entre cujas rochas saltava a torrente, precipitando-se com um tropejar incessante e espantoso, e seus cabelos eriçaram-se de horror.

Mal envolvidos nos farrapos de seus hábitos; os capuzes levantados, sob as dobras dos quais contrastavam com suas descarnadas mandíbulas e os brancos dentes, as escuras cavidades dos olhos de suas caveiras; ele viu os esqueletos dos monges, que tinham sido atirados da balaustada da igreja para aquele precipício, saírem do fundo das águas e, agarrando-se com os longos dedos de suas mãos de osso às gretas das pedras, treparem por elas até chegar à borda, dizendo com voz baixa e sepulcral, mas com uma horrível expressão de dor, o primeiro versículo do salmo de Davi:

—*Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam!*

Quando chegaram ao pátio rodeando de columnas, os monges ordenaram-se em duas fileiras e, nele penetrando, foram ajoelhar-se no coro, onde, com voz mais alta e solene, continuaram entoando os versículos do salmo. A música soava ao compasso de suas vozes. Aquela música era o rumor distante do trovão, que, dispersada a

desvanecida, la tempestad, se alejaba murmurando; era el zumbido del aire que gemía en la concavidad del monte; era el monótono ruido de la cascada que caía sobre las rocas, y la gota de agua que se filtraba, y el grito del búho escondido, y el roce de los reptiles inquietos. Todo esto era la música y algo más que no puede explicarse: ni apenas concebirse; algo más que parecía como el eco de un órgano que acompañaba los versículos del gigante himno de contrición del rey salmista, con notas y acordes tan gigantes como sus palabras terribles.

Siguió la ceremonia; el músico, que la presenciaba absorto y aterrado, creía estar fuera del mundo real, vivir en esa región fantástica del sueño, en que todas las cosas se revisten de formas extrañas y fenomenales.

Un sacudimiento terrible vino a sacarle de aquel estupor que embargaba todas las facultades de su espíritu. Sus nervios saltaron al impulso de una conmoción fuertísima, sus dientes chocaron, agitándose con un temblor imposible de reprimir, y el frío penetró hasta en la medula de los huesos.

Los monjes pronunciaban en aquel instante estas espantosas palabras del *Miserere*.

—*In iniquitatibus conceptus sum; et in peccatis concepit me mater mea.*

Al resonar este versículo y dilatarse sus ecos retumbando de bóveda en bóveda, se levantó un alarido tremendo, que parecía un grito de dolor arrancado a la humanidad entera por la conciencia de sus maldades; un grito horroroso, formado de todos los lamentos del infortunio, de todos los aullidos de la desesperación, de todas las blasfemias de la impiedad; concierto monstruoso, digno intérprete de los que viven en el pecado y fueron concebidos en la iniquidad.

Prosiguió el canto, ora tristísimo y profundo, ora semejante a un rayo de sol que rompe la nube oscura de una tempestad, haciendo suceder a un relámpago de terror otro relámpago de júbilo, hasta que,

tempestade, se distanciava murmurando. Era o zumbido do ar que gemia na concavidade do monte. Era o monótono ruído da cascata que caía sobre as rochas, e a gota de água que se infiltrava. Era o grito da coruja escondida, e o roce dos répteis inquietos. Tudo isso era a música e algo mais que não pode explicar-se quase nem se conceber; algo mais que se parecia com o eco de um órgão que acompanhava os versículos do gigantesco himno de contrição do rei salmista, com notas e acordes tão gigantes como suas palavras terríveis.

A cerimônia seguia. O músico, que a presenciava, absorto e apavorado, acreditava estar fora do mundo real, vivendo nessa região fantástica do sonho, em que todas as coisas são revestidas de formas estranhas e fenomenais.

Um tremor terrível veio, tirá-lo daquele estupor que embargava todas as facultades de seu espírito. Seus nervos saltaram ao impulso de uma comoção fortíssima, seus dentes rangeram, movendo-se com um tremor impossível de reprimir, e o frio penetrou até a medula de seus ossos.

Os monges pronunciavam naquele instante estas espantosas palavras do *Miserere*:

—*In iniquitatibus conceptus sum; et in peccatis concepit me mater mea.*

Ao ressoar este versículo, ampliando seus ecos que retumbaram de abóbada em abóbada, levantou-se um alarido tremendo, que parecia um grito de dor arrancado da humanidade inteira pela consciência de suas maldades. Era um grito horroroso formado por todos os lamentos de infortunio, por todos os gemidos de desespero, por todas as blasfêmias de impiedade; monstruoso concerto, digno intérprete dos que vivem no pecado e foram concebidos na iniquidade.

Proseguiu o canto, ora tristíssimo e profundo; ora semelhante a um raio de sol que rompe a nuvem escura de uma tempestade, fazendo suceder a um relámpago de terror outro relámpago de júbilo; até que,

merced a una transformación súbita, la iglesia resplandeció bañada en luz celeste; las osamentas de los monjes se vistieron de sus carnes; una aureola luminosa brilló en derredor de sus frentes; se rompió la cúpula, y a través de ella se vio el cielo como un océano de lumbré abierto a la mirada de los justos.

Los serafines, los arcángeles, los ángeles y las jerarquías acompañaban con un himno de gloria este versículo, que subía entonces al trono del Señor como una tromba armónica, como una gigantesca espiral de sonoro incienso:

—*Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: et exultabunt ossa humiliata.*

En este punto, la claridad deslumbradora cegó los ojos del romero, sus sienes latieron con violencia, zumbaron sus oídos y cayó sin conocimiento por tierra, y no oyó más.

III

Al día siguiente, los pacíficos monjes de la abadía de Fitero, a quienes el hermano lego había dado cuenta de la extraña visita de la noche anterior, vieron entrar por sus puertas, pálido y como fuera de sí, al desconocido romero.

—¿Oísteis, al cabo, el *Miserere*? —le preguntó con cierta mezcla de ironía el lego, lanzando a hurtadillas una mirada de inteligencia a sus superiores.

—Sí —respondió el músico.

—¿Y qué tal os ha parecido?

—Lo voy a escribir. Dadme un asilo en vuestra casa —prosiguió dirigiéndose al abad—, un asilo y pan por algunos meses, y voy a dejaros una obra inmortal del arte, un *Miserere* que borre mis culpas a los ojos de Dios, eternice mi memoria y eternice con ella la de esta abadía.

Los monjes, por curiosidad, aconsejaron al abad que accediese a su demanda. El abad, por compasión, aun creyéndole un loco,

graças a uma transformação súbita, a igreja resplandeceu banhada em luz celeste; as ossadas dos monges vestiram-se de suas carnes; uma auréola luminosa brilhó ao redor de seus semblantes; rompeu-se a cúpula, e através dela viu-se o céu como um oceano de chamas, aberto ao olhar dos justos.

Os serafins, os arcanjos, os anjos e as hierarquias acompanhavam com um hino de glória este versículo, que ascendia então ao trono do Senhor como um tromba harmônica, como uma gigantesca espiral de sonoro incenso:

—*Auditui meo dabis gaudium et laetitiam: et exultabunt ossa humiliata.*

Neste ponto, a claridade deslumbrante cegou os olhos doromeiro, suas têmporas pulsaram com violência, zumbaram seus ouvidos e ele caiu sem conhecimento por terra. E nada mais ouviu...

III

No dia seguinte, os monges pacíficos da abadía de Fitero, aos quais o irmão leigo tinha informado sobre a estranha visita da noite anterior, viram entrar porta adentro, pálido e como fora de si, o desconhecido romeiro.

—O senhor ouviu, por fim, o *Miserere*? —perguntou-lhe com certo ar de ironia o irmão leigo, lançando, às escondidas, um olhar de inteligência aos seus superiores.

—Sim —respondeu o músico.

—E que tal lhe pareceu?

—Vou escrevê-lo. Peço que me dêem asilo em sua casa —continuou, dirigindo-se ao abade—, asilo e pão por alguns meses, e eu vou lhes deixar uma imortal obra de arte, um *Miserere* que apague minhas culpas aos olhos de Deus, eternize minha memória e eternize com ela a desta abadía.

Os monges, por curiosidade, aconselharam ao abade que atendesse seu pedido. O abade, por compaixão, mesmo acreditando

accedió, al fin, a ella. y el músico, instalado ya en el monasterio, comenzó su obra.

Noche y día trabajaba con un afán incesante. En mitad de su tarea se paraba y parecía como escuchar algo que sonaba en su imaginación, y se dilataban sus pupilas, saltaba en el asiento y exclamaba:

—¡Eso es; así, así no hay duda..., así! —y proseguía escribiendo notas con una rapidez febril, que dio en más de una ocasión que admirar a los que le observaban sin ser vistos.

Escribió los primeros versículos y los siguientes y hasta la mitad del salmo; pero al llegar al último que había oído en la montaña le fue imposible proseguir.

Escribió uno, dos, cien, doscientos borradores: todo inútil. Su música no se parecía a aquella música ya anotada, y el sueño huyó de sus párpados y perdió el apetito y la fiebre se apoderó de su cabeza, y se volvió loco, y se murió en fin, sin poder terminar el *Miserere*, que, como una cosa extraña, guardaron los frailes a su muerte y aún se conserva hoy en el archivo de la abadía.

*

Cuando el viejecito concluyó de contarle esta historia, no pude menos de volver otra vez los ojos al empolvado y antiguo manuscrito del *Miserere*, que aún estaba abierto sobre una de las mesas.

In peccatis concepit me mater mea...

Estas eran las palabras de la página que tenía ante mi vista, y que parecía mofarse de mí con sus notas, sus llaves y sus garabatos ininteligibles para los legos en la música.

Por haberlas podido leer hubiera dado un mundo.

¿Quién sabe si no será una locura?

ser um louco, finalmente consentiu, e o músico, instalado então no mosteiro, começou sua obra.

Noite e dia trabalhava com um afã incessante. No meio de sua tarefa erguia-se. Parecia como escutar algo que soava em sua imaginação. Dilatavam-se suas pupilas, saltava no assento e exclamava:

—É isso. Assim, assim, não há dúvida... Assim! —e proseguia escrevendo notas com uma rapidez febril, o que causou em mais de uma ocasião a admiração dos que o observavam sem serem vistos.

Ele escreveu os primeiros versículos e os seguintes e até a metade do salmo. No entanto, ao chegar ao último que tinha ouvido na montanha foi-lhe impossível prosseguir.

E rabiscou um, dois, cem, duzentos rascunhos. Tudo inútil. Sua música não se parecia àquela música já anotada. O sono escapou de suas pálpebras; perdeu o apetite; a febre apoderou-se de sua cabeça e ficou louco. Morreu, finalmente, sem poder terminar o *Miserere*, que, como uma coisa estranha, guardaram os frades com sua morte, e ainda se conserva hoje no arquivo da abadía.

*

Quando o velhinho terminou de me contar esta história, não pude fazer mais nada a não ser voltar outra vez os olhos ao empovado e antigo manuscrito do *Miserere*, que ainda estava aberto sobre uma das mesas.

In peccatis concepit me mater mea...

Erão estas as palavras da página que tinha ante minha visão, e que pareciam zombar de mim com suas notas, suas claves e seus rabiscos ininteligíveis para os leigos em música.

Para ter podido lê-las teria dado um mundo.

Quem sabe se não é uma loucura?

Primera edición en "El Libro de Bolsillo": 1979
Novena reimpresión en "El Libro de Bolsillo": 1992

Introducción

Reservados todos los derechos. De conformidad con lo dispuesto en el art. 534-bis del Código Penal vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reprodujeran o plagiaran, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica fijada en cualquier tipo de soporte sin la preceptiva autorización.

© De la introducción: Herederos de Jorge Renales F. Campos
© Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1980, 1982, 1984, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1992
Calle Milán, 38, 28043 Madrid; teléf. 200 00 45
ISBN: 84-206-1745-8
Depósito legal: M. 188-1992
Papel fabricado por Sniace, S. A.
Impreso en Lavel. Los Llanos, nave 6. Humanes (Madrid)
Printed in Spain

Gustavo Adolfo Bécquer, el incomparable autor de las Rimas, ocupa lugar no menos importante en el terreno de la prosa. Lo entendieron así sus amigos cuando, conmovidos por su muerte, decidieron rescatar su obra dispersa en manuscritos y colaboraciones en periódicos y revistas. Las conocidas desde entonces como leyendas figuraron en el tomo primero, subtulado «prosa» en las Obras aparecidas en 1871.

Las leyendas se habían publicado en su mayor parte en la revista El Contemporáneo, anónimas muchas de ellas, como correspondía al modo de hacer de los redactores de aquel tiempo.

Las leyendas corresponden a un momento importante y fértil en la vida del escritor, en que con su entrada en El Contemporáneo y tras su matrimonio, la bohemia y las dificultades parecen dejar paso a un período de estabilización¹. El que esto no sucediera así no quita para

¹ Una síntesis de la vida del poeta en relación con su obra puede verse en nuestra introducción a las *Rimas y otras poesías* en Alianza Editorial, Libro de Bolsillo (n. 739), Madrid, 1979.

XVII

—Schiwen, enemigo y extirpador de mi raza: si la sangre puede lavar mis culpas, apartando tu cólera de la frente de Siannah, recíbela como mi última ofrenda, pero concédeme al menos que, antes de partir del mundo, la contemple un instante por la postrera vez; que su boca reciba el frío y apagado aliento de la mía; que sus besos cierren mis párpados a la eterna noche de la tumba.

XVIII

La muchedumbre que ocupa las naves del templo tiene los ojos fijos en el príncipe y arroja un grito de horror.

Pulo se ha atravesado con su espada, y el caliente borbotón de sangre que brotó de su herida, saltó humeando al rostro del genio.

En aquel instante, una mujer atraviesa el atrio de la Pagoda, y se adelanta hasta el recinto en que se eleva el ara de Schiwen.

—¡Siannah! —murmura el príncipe reconociéndola—. ¡Al fin te veo antes de morir!

Y expira.

XIX

Siannah, la perla de Ormuz, la violeta de Osira, el símbolo de la hermosura y del amor, la que formó Bermach en un delirio de placer, combinando la gentileza de las palmas de Nepaul, la flexibilidad de los juncos del Ganges, la esmeralda de los ojos de una Schiwa, la luz de un diamante de Golconda, la armonía de una noche de verano y la esencia de un lirio salvaje del Himalaya; Siannah, la hermosa entre las hermosas, siguió a Pulo a través de su peregrinación en esas regiones desconocidas de las que ningún viajero vuelve.

Siannah fue la primera viuda indiana que se arrojó al fuego con el cadáver de su esposo.

Esto sucedió en París y en el año de 1830.

El último rayo de sol, replegándose de altura en altura y enrojando las dentelladas crestas de los edificios de la gran ciudad, acababa de perderse tremolando su enseña de fuego sobre las torres de Nuestra Señora, cuando la tenue luz del crepúsculo, penetrando a través de los vidrios y las blancas colgaduras de sus balcones, bañó en una claridad azulada y triste el gabinete de estudio de un artista.

Este repasaba en aquel momento la delicada y ligera sinfonía de una de sus obras. *L'illusion*: he aquí el título de la partitura puesta sobre el atril del piano.

A medida que la luz de la tarde se perdía gradualmente, tal vez por un capricho del músico, que modificaba en aquel instante su inspiración, las notas del instrumento se fueron haciendo más vagas, más débiles, casi imperceptibles: ya no se oía más que un rumor, tan confuso como ese último eco de una música militar que aún creemos percibir en los suspiros de la brisa después que

* Publicada en *La Epoca*, de Madrid, el 23 de agosto de 1859.

se ha desvanecido, borrada por la distancia, cuando de repente su mano se detuvo, y cayendo con la pesadez del abandono sobre las teclas, éstas exhalaban un quejido sordo y lastimero. La luz acababa de desaparecer. Sin embargo, la dilatada pupila del músico permanecía fija en la partitura de su obra. Entre los pliegues de la oscuridad sus miradas buscaban el título de ella: *La ilusión*. Poco a poco las letras de estas palabras comenzaron a destacarse y a brillar entre las sombras, como esas manchas de colores, guarnecidas de fuego, que flotan en el vacío delante de los ojos, después que se cierran deslumbrados por el sol.

La palabra hirió al sentimiento; a su conmoción se levantó una idea, y aquella idea, despertando a sus hermanas, que dormían en el fondo de la memoria, comenzó a desarrollarse y a tomar formas perceptibles a la mente. Las muertas ilusiones de su juventud comenzaron entonces a incorporarse y a cruzar por su imaginación, semejantes a esas legiones de fantasmas que, rompiendo el mármol de sus tumbas, y envueltas en sus blancos sudarios, hienden silenciosas las tinieblas de la noche evocadas por un conjuro.

¿Quién podría reproducir con las palabras, impotentes para expresar ciertas ideas, las rápidas evoluciones de la imaginación que, franqueando el abismo que las divide, salta de uno en otro pensamiento, y atando los recuerdos más incoherentes con un hilo de luz solo a ella visible, desarrolla esos gigantes panoramas del pasado, poemas de extraña forma en que se sintetiza la vida?

Para que nuestros lectores puedan formarse una idea, aunque pálida, de su ardiente visión, les diremos el nombre de aquel músico y apuntaremos de pasada algunas fechas, las principales de su historia.

Se llamaba *Hérolde*, y había nacido en París el año de 1791. La ola de la Revolución francesa, que arrulló el primer sueño de tantos otros genios, mecía su cuna al nacer. Huérfano desde muy joven, se dedicó al estudio de la música. Sus primeros pasos en la carrera del arte fueron rápidos. Adivinaba en lugar de aprender.

En 1812 marchó pensionado a Italia. Roma imprimió en su alma el sello de grandeza de sus ruinas.

En Nápoles bajó por primera vez al palenque escénico. *La Gioventù di Enrico Quito*, ópera suya, ejecutada en 1814 en el teatro lírico de esta ciudad, obtuvo un éxito tan lisonjero como inesperado. Cuando el público italiano miraba con marcada prevención todo lo que provenía de la escuela francesa, arrancarle una hoja de laurel para la corona de sus intérpretes era un verdadero triunfo.

Vuelto ya a su patria, uno de los más célebres compositores lo asoció a sus tareas. La ópera cómica titulada *Charles de France* fue escrita en su colaboración por Boilldieu.

Rosières: he aquí el primer trabajo importante con que se dio a conocer al público de París. La parte literaria de esta ópera cómica vale muy poco: su colorido carece de vigor, sus ideas son triviales, su argumento vulgar. No obstante, se escuchó con agrado y fue aplaudida en algunos pasajes, gracias a la música, pero muy pronto cayó en el olvido.

La Clochette, *Le Premier-venu*, *Les Troqueurs*, y algunas otras de más escaso interés, fueron las obras que en el intervalo de dos o tres años siguieron a *Rosières*.

Aunque concienzudamente escritas y sembradas de algunos toques felices, fueron acogidas con frialdad o disgusto. Hérolde se encontraba estrecho en el reducido círculo de acción de aquellos libros, esencialmente cómicos en sus tendencias, y las más veces absurdos y disparatados en su trama.

Las empresas comenzaron a dudar de su talento; los escritores le hacían responsable del mal éxito de sus obras, y Hérolde, reducido a la desesperación y a la impotencia, no pudiéndose revelar, falto de un poeta que lo comprendiera, se encerró en el más absoluto silencio por espacio de algunos años.

Durante este tiempo obtuvo la plaza de maestro de coro en el teatro de la ópera italiana.

El astro de la gloria de Rossini brillaba entonces en todo su majestuoso esplendor.

Deslumbrado por él resolvió lanzarse de nuevo a la palestra. El poco o ningún éxito de *Marie*, opereta escrita completamente a imitación del estilo italiano, le convenció, por último, de que tampoco era aquel su terreno.

Tres años se pasaron antes que viniese a su poder un nuevo libro cuya idea despertase un eco en su alma de artista. La lectura de *L'illusion* le hizo concebir el deseo de tornar nuevamente al rudo combate que había emprendido con la indiferencia del público.

En efecto, la partitura de *L'illusion*, obra ligera, pero de formas originales y delicadas, obtuvo un éxito brillante. Más este triunfo, aunque lisonjero, no satisfacía a su conciencia musical. Hérold no ignoraba que su genio estaba llamado a desenvolverse en un campo más elevado, más digno. Pero ¿cuándo? He aquí lo que preguntaba en el instante en que lo hemos dado a conocer a nuestros lectores; he aquí lo que llenaba su alma de tristeza y melancolía; porque, como a todos los que parecen arrebatados por una muerte prematura, un presentimiento vago e instintivo le decía incesantemente que su hora suprema no estaba lejos. ¡Y morir desconocido! ¡Morir sin gloria!... Esto era horrible.

De repente el eco de una voz amiga sacó al músico de su doloroso éxtasis. La noche había cerrado oscura y nebulosa. «¿Quién va?...» —preguntó sobresaltado, oyendo el áspero chirrido de la puerta de su gabinete, que gemía al abrirse—. «Soy yo —respondió el interpelado— no quien va, sino quien viene a hablarte de un asunto formal, superlativamente formal, formalísimo.» Hérold, con su habitual sonrisa, suave expresión de bondad y tristeza, le señaló un asiento al nuevo personaje, el cual, después que un criado hubo traído luces, comenzó de este modo:

—Yo he escrito una ópera: he formado un cuerpo inanimado aún, pero capaz de contener un alma grande. Falta que el genio de la armonía la infunda la vida con su soplo misterioso. ¿Cuál es el carácter de este libro?, ¿qué género de música le conviene?, preguntas son estas a que yo no puedo responder sino con una imagen.

Figúrate que al borde de un camino hallas una piedra vestida de verdura y esmaltada de azules campanillas, en derredor de cuyos cálices zumba una nube de bulliciosos y transparentes insectos con alas de oro y de luz: figúrate que los ojos de la mujer que adoras y que camina dulcemente apoyada en tu brazo, se fija en una de aquellas

flores que te apresuras a coger, pero al separar las verdes hojas con tus manos, hallas debajo del riente velo de esmeraldas la losa de un sepulcro. Esto es mi obra. ¿Sabrás tú comprenderla? ¿Tú que has vivido en Italia, tú que has visto a Nápoles, donde su acción se desenvuelve palpitante, encendida como la atmósfera de fuego de aquel país?

¡Italia! ¡Nápoles! Al oír estas dos palabras, la mirada del músico se iluminó con un suave reflejo de felicidad, la inspiración resplandecía a través de sus facciones, como la luz en una lámpara de alabastro.

—¡Que sí la comprenderé!, escucha... —respondió animándose a medida que hablaba—, de esto hace bastante tiempo, pero el recuerdo de aquella tarde es la fuente de mis inspiraciones aún no reveladas, y existirá cuanto yo exista, presente en mi memoria. Vivía en Nápoles, contaba apenas veintiún años, cuando comenzó a anunciarse por las sencillas gentes de los pueblos vecinos al Vesubio que se preparaba una espantosa erupción del terrible volcán.

—¿En qué conoce —le pregunté a una aldeana— que el fuego hierve oculto en el seno de la tierra, próximo a estallar en raudales de lava y humo?

—Miradlo —respondió—; en que los lirios de mi jardín se mecen sin que suspire la brisa del golfo.

—Has comprendido mi pensamiento —exclamó *Mélesville*, pues no era otro el entusiasta amigo de Hérold—; ese es mi sueño: fundir en una sola concepción la esperanza y la duda, la alegría y el llanto, la luz y las tinieblas, la chispeante copa de oro del festín y el helado féretro de plomo del funeral; idea gigante, a que solo Shakespeare pudo encontrar la fórmula en sus terribles creaciones. Toma, lee, estudia tú mi libro, pues solo tú sabrás darle la verdadera interpretación. Y diciendo esto el poeta, arrojó sobre el piano el manuscrito de *Zampa*. La ilusión del músico acababa de realizarse por completo.

Un año después de esta célebre noche se puso en escena la obra. Cuál fue su éxito, todo el mundo lo sabe.

Hérold pudo al fin ceñir el laurel a su frente, abrasada por la calentura; pero el terrible presentimiento de morir

sin ser comprendido, clavado en su alma como una saeta, dejó en ella al desprenderse una ancha herida, y tres años más tarde, cuando acababa de obtener un nuevo triunfo con la brillante partitura *De Pré aux Clercs*, bajó al sepulcro devorado por la tisis.

La Epoca, 14 de septiembre de 1859.

I

El crepúsculo comenzaba a extender sus ligeras alas de vapor sobre las pintorescas orillas del Segre, cuando después de una fatigosa jornada llegamos a Bellver, término de nuestro viaje.

Bellver es una pequeña población situada a la falda de una colina, por detrás de la cual se ven elevarse, como las gradas de un colosal anfiteatro de granito, las empinadas y nebulosas crestas de los Pirineos.

Los blancos caseríos que la rodean, salpicados aquí y allá sobre una ondulante sabana de verdura, parecen a lo lejos un banco de palomas que han abatido su vuelo para apagar su sed en las aguas de la ribera.

Una pelada roca, a cuyos pies tuercen éstas su curso, y sobre cuya cima se notan aún remotos vestigios de construcción, señala la antigua línea divisoria entre el condado de Urgel y el más importante de sus feudos.

* Publicada en *La crónica de ambos mundos*, de Madrid, en octubre y noviembre de 1860. Firmada por Bécquer.

Cantiga de esponsais

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. Sabem o que é uma missa cantada; podem imaginar o que seria uma missa cantada daqueles anos remotos. Não lhe chamo a atenção para os padres e os sacristães, nem para o sermão, nem para os olhos das moças cariocas, que já eram bonitos nesse tempo, nem para as mantilhas das senhoras graves, os calções, as cabeleiras, as sanefas, as luzes, os incensos, nada. Não falo sequer da orquestra, que é excelente; 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 o 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”.^{*} Era o tempero certo, o chamariz delicado e popular. Mestre Romão rege a festa!

^{*} João dos Santos Caetano (1808-63): ator e empresário teatral mais famoso da época, lutou para estabelecer um teatro brasileiro. Martinho Corrêa Vasques (1822-90): ator de “extraordinária veia

Quem não conhecia mestre Romão, com o 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. Não que a missa fosse dele; esta, por exemplo, que ele rege agora no Carmo é de José Maurício;^{*} mas ele rege-a com o mesmo amor que empregaria, se a missa fosse sua.

Acabou a festa; é como se acabasse um clarão intenso, e deixasse o rosto apenas alumiado da luz ordinária. Ei-lo que desce do coro, apoiado na bengala; vai à sacristia beijar a mão aos padres e aceita um lugar à mesa do jantar. Tudo isso indiferente e calado. Jantou, saiu, caminhou para a rua da Mãe dos Homens, onde reside, com um preto velho, pai José, que é a sua verdadeira mãe, e que neste momento conversa com uma vizinha.

— Mestre Romão lá vem, pai José, disse a vizinha.

— Eh! eh! adeus, sinhá, até logo.

Pai José deu um salto, entrou em casa, e esperou o senhor, que daí a pouco entrava com o mesmo ar do costume. A casa não era rica naturalmente; nem alegre. Não tinha o menor vestígio de mulher, velha ou moça, nem passarinhos que cantassem, nem flores, nem cores vivas ou jucundas. 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...

Ah! se mestre Romão pudesse seria um grande compositor. Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que a não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens. Romão era destas. Tinha a vocação íntima da música; trazia dentro de si muitas óperas e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel. Esta era a causa única da tristeza de mestre Romão. Naturalmente o vulgo não atinava com ela; uns diziam isto, outros aquilo: doença, falta de dinheiro, algum desgosto antigo; mas a verdade é esta: — a causa da melancolia de mestre Romão era não poder compor, não possuir o meio de traduzir o que sentia. Não

cômica”, discípulo e companheiro de João Caetano. Retirou-se de cena com a morte deste, em 1863.

^{*} José Maurício Nunes Garcia, padre José Maurício (1767-1830): mulato, de origem humilde, compositor, foi a maior figura musical de seu tempo no Brasil.

é que não rabiscasse muito papel e não interrogasse o cravo, durante horas; mas tudo lhe saía informe, sem ideia nem harmonia. Nos últimos tempos tinha até vergonha da vizinhança, e não tentava mais nada.

E, entretanto, se pudesse, acabaria ao menos uma certa peça, um canto esponsalício, começado três dias depois de casado, em 1779. A mulher, que tinha então vinte e um anos, e morreu com vinte e três, não era muito bonita, nem pouco, mas extremamente simpática, e amava-o tanto como ele a ela. Três dias depois de casado, mestre Romão sentiu em si alguma coisa parecida com inspiração. Ideou então o canto esponsalício, e quis compô-lo; mas a inspiração não pôde sair. Como um pássaro que acaba de ser preso, e forceja por transpor as paredes da gaiola, abaixo, acima, impaciente, aterrado, assim batia a inspiração do nosso músico, encerrada nele sem poder sair, sem achar uma porta, nada. 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 da felicidade extinta.

— Pai José, disse ele ao entrar, sinto-me hoje adoentado.

— Sinhô comeu alguma coisa que fez mal...

— Não; já de manhã não estava bom. Vai à botica...

O boticário mandou alguma coisa, que ele tomou à noite; no dia seguinte mestre Romão não se sentia melhor. É preciso dizer que ele padecia do coração: — moléstia grave e crônica. Pai José ficou aterrado, quando viu que o incômodo não cedera ao remédio, nem ao repouso, e quis chamar o médico.

— Para quê? disse o mestre. Isto passa.

O dia não acabou pior; e a noite suportou-a ele bem, não assim o preto, que mal pôde dormir duas horas. A vizinhança, apenas soube do incômodo, não quis outro motivo de palestra; os que enuretinhavam relações com o mestre foram visitá-lo. E diziam-lhe que não era nada, que eram macacoas do tempo; um acrescentava graciosamente que era manha, para fugir aos capotes que o boticário lhe dava no gamão, — outro que eram amores. Mestre Romão sorria, mas consigo mesmo dizia que era o final.

— Está acabado, pensava ele.

Um dia de manhã, cinco depois da festa, o médico achou-o realmente mal; e foi isso o que ele lhe viu na fisionomia por trás das palavras enganadoras:

— Isto não é nada; é preciso não pensar em músicas...

Em músicas! justamente esta palavra do médico deu ao mestre um pensamento. Logo que ficou só, com o escravo, abriu a gaveta onde guardava desde 1779 o canto esponsalício começado. Releu essas notas arrancadas a custo, e não concluídas. 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 por cima dos ombros, e duas mãos presas. Mestre Romão sorriu com tristeza.

— Aqueles chegam, disse ele, eu saio. Comporei ao menos este canto que eles poderão tocar...

Sentou-se ao cravo; reproduziu as notas e chegou ao *lá*...

— *Lá, lá, lá...*

Nada, não passava adiante. E contudo, ele sabia música como gente.

Lá, dó... lá, mi... lá, si, dó, ré... ré... ré...

Impossível! nenhuma inspiração. Não exigia uma peça profundamente original, mas enfim alguma coisa, que não fosse de outro e se ligasse ao pensamento começado. Voltava ao princípio, repetia as notas, buscava reaver um retalho da sensação extinta, lembrava-se da mulher, dos primeiros tempos. Para completar a ilusão, deitava os olhos pela janela para o lado dos casadinhos. Estes continuavam ali, com as mãos presas e os braços passados nos ombros um do outro; a diferença é que se miravam agora, em vez de olhar para baixo. 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.

E os outros santos riram efetivamente, não daquele grande riso decomposto dos deuses de Homero, quando viram o coxo Vulcano servir à mesa,* mas de um riso modesto, tranquilo, beato e católico:

Depois, não pude ouvir mais nada. Caí redondamente no chão. Quando dei por mim era dia claro... Corri a abrir todas as portas e janelas da igreja e da sacristia, para deixar entrar o sol, inimigo dos maus sonhos.

* *Iliada*, canto I, vv. 599-600.

Trio em lá menor

I. ADAGIO CANTABILE

Maria Regina acompanhou a avó até o quarto, despediu-se e recolheu-se ao seu. A mucama que a servia, apesar da familiaridade que existia entre elas, não pôde arrancar-lhe uma palavra, e saiu, meia hora depois, dizendo que Nanhã estava muito séria. Logo que ficou só, Maria Regina sentou-se ao pé da cama, com as pernas estendidas, os pés cruzados, pensando.

A verdade pede que diga que esta moça pensava amorosamente em dois homens ao mesmo tempo. Um de vinte e sete anos, Maciel, — outro de cinquenta, Miranda. Convenho que é abominável, mas não posso alterar a feição das coisas, não posso negar que se os dois homens estão namorados dela, ela não o está menos de ambos. Uma esquisita, em suma; ou, para falar como as suas amigas de colégio, uma desmiolada. Ninguém lhe nega coração excelente e claro espírito; mas 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.

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 pe-

ça clássica, uma sonata, que fez a avó cochilar um pouco. No fim discutiram música. Miranda disse coisas pertinentes acerca da música moderna e antiga; a avó tinha a religião de Bellini e da *Norma*,* e falou das toadas do seu tempo, agradáveis, saudosas e principalmente claras. A neta ia com as opiniões do Miranda; Maciel concordou polidamente com todos.

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 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...

II. ALLEGRO MA NON TROPPO

No dia seguinte a avó e a neta foram visitar uma amiga na Tijuca. Na volta a carruagem derrubou um menino que atravessava a rua, correndo. Uma pessoa que viu isto, atirou-se aos cavalos e, com perigo de si própria, conseguiu detê-los e salvar a criança, que apenas ficou ferida e desmaiada. Gente, tumulto, a mãe do pequeno acudiu em lágrimas. Maria Regina desceu do carro e acompanhou o ferido até à casa da mãe, que era ali ao pé.

Quem conhece a técnica do destino adivinha logo que a pessoa que salvou o pequeno foi um dos dois homens da outra noite; foi o Maciel. Feito o primeiro curativo, o Maciel acompanhou a moça até à carruagem e aceitou o lugar que a avó lhe ofereceu até à cidade. Estavam no Engenho Velho. Na carruagem é que Maria Regina viu que o rapaz trazia a mão ensanguentada. A avó inquiria a miúdo se o pequeno estava muito mal, se escaparia; Maciel disse-lhe que os ferimentos eram leves. Depois contou o acidente: estava parado, na calçada, esperando que passasse um tálburi, quando viu o pequeno atravessar a rua por diante dos cavalos; compreendeu o perigo, e tratou de conjurá-lo, ou diminuí-lo.

— Mas está ferido, disse a velha.

— Coisa de nada.

* Vincenzo Bellini foi o compositor mais popular da década de 1850, e *Norma* (1831), sua ópera mais conhecida.

— Está, está, acudiu a moça; podia ter-se curado também.

— Não é nada, teimou ele; foi um arranhão, enxugou isto com o lenço.

Não teve tempo de tirar o lenço; Maria Regina ofereceu-lhe o seu. Maciel, comovido, pegou nele, mas hesitou em maculá-lo. Vá, vá, dizia-lhe ela; e vendo-o acanhado, tirou-lho e enxugou-lhe, ela mesma, o sangue da mão.

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. Maria Regina não via nada, via-o a ele, via-lhe principalmente a ação que acabava de praticar, e que lhe punha uma auréola. Compreendeu que a natureza generosa saltara por cima dos hábitos pausados e elegantes do moço, para arrancar à morte uma criança que ele nem conhecia. Falaram do assunto até à porta da casa delas; Maciel recusou, agradecendo, a carruagem que elas lhe ofereciam, e despediu-se até à noite.

— Até à noite! repetiu Maria Regina.

Esperou-o ansiosa. Ele chegou, por volta de oito horas, trazendo uma fita preta enrolada na mão, e pediu desculpa de vir assim; mas disseram-lhe que era bom pôr alguma coisa e obedeceu.

— Mas está melhor!

— Estou bom, não foi nada.

— Venha, venha, disse-lhe a avó, do outro lado da sala. Sente-se aqui ao pé de mim: o senhor é um herói.

Maciel ouvia sorrindo. Tinha passado o ímpeto generoso, começava a receber os dividendos do sacrifício. O maior deles era a admiração de Maria Regina, tão ingênua e tamanha, que esquecia a avó e a sala. Maciel sentara-se ao lado da velha, Maria Regina defronte de ambos. Enquanto a avó, restabelecida do susto, contava as comoções que padecera, a princípio sem saber de nada, depois imaginando que a criança teria morrido, os dois olhavam um para o outro, discretamente, e afinal esquecidamente. Maria Regina perguntava a si mesma onde acharia melhor noivo. A avó, que não era míope, achou a contemplação excessiva, e falou de outra coisa; pediu ao Maciel algumas notícias de sociedade.

III. ALLEGRO APPASSIONATO

Maciel era homem, como ele mesmo dizia em francês, *très répandu*;* sacou da algibeira uma porção de novidades miúdas e interessantes. A maior de todas foi a de estar desfeito o casamento de certa viúva.

— Não me diga isso! exclamou a avó. E ela?

— Parece que foi ela mesma que o desfez: o certo é que esteve anteontem no baile, dançou e conversou com muita animação. Oh! abaixo da notícia, o que fez mais sensação em mim foi o colar que ela levava, magnífico...

— Com uma cruz de brilhantes? perguntou a velha. Conheço; é muito bonito.

— Não, não é esse.

Maciel conhecia o da cruz, que ela levava à casa de um Mascarenhas; não era esse. Este outro ainda há poucos dias estava na loja do Resende, uma coisa linda. E descreveu-o todo, número, disposição e facetado das pedras; concluiu dizendo que foi a joia da noite.

— Para tanto luxo era melhor casar, ponderou maliciosamente a avó.

— Concordo que a fortuna dela não dá para isso. Ora, espere! Vou amanhã, ao Resende, por curiosidade, saber o preço por que o vendeu. Não foi barato, não podia ser barato.

— Mas por que é que se desfez o casamento?

— Não pude saber; mas tenho de jantar sábado com o Venancinho Correia, e ele conta-me tudo. Sabe que ainda é parente dela? Bom rapaz; está inteiramente brigado com o barão...

A avó não sabia da briga; Maciel contou-lha de princípio a fim, com todas as suas causas e agravantes. A última gota no cálix foi um dito à mesa de jogo, uma alusão ao defeito do Venancinho, que era canhoto. Contaram-lhe isto, e ele rompeu inteiramente as relações com o barão. O bonito é que os parceiros do barão acusaram-se uns aos outros de terem ido contar as palavras deste. Maciel declarou que era regra sua não repetir o que ouvia à mesa do jogo, porque é lugar em que há certa franqueza.

Depois fez a estatística da rua do Ouvidor, na véspera, entre uma e quatro horas da tarde. Conhecia os nomes das fazendas e todas as cores modernas. Ci-

* *Très répandu*: em francês, "muito sociável".

tou as principais *toilettes* do dia. A primeira foi a de Mme. Pena Maia, baiana distinta, *très pschutt*.* A segunda foi a de Mlle. Pedrosa, filha de um desembargador de São Paulo, *adorable*. E apontou mais três, comparou depois as cinco, deduziu e concluiu. Às vezes esquecia-se e falava francês; pode mesmo ser que não fosse esquecimento, mas propósito; conhecia bem a língua, exprimia-se com facilidade e formulara um dia este axioma etnológico — que há parisienses em toda a parte. De caminho, explicou um problema de voltarete.

— A senhora tem cinco trunfos de espadilha e manilha, tem rei e dama de copas...

Maria Regina ia descambando da admiração no fastio: agarrava-se aqui e ali, contemplava a figura moça do Maciel, recordava a bela ação daquele dia, mas ia sempre escorregando; o fastio não tardava a absorvê-la. Não havia remédio. 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 pôde contemplar por algum tempo uma criatura perfeita e única.

Nisto apareceu o outro, o próprio Miranda. Os dois homens cumprimentaram-se friamente; Maciel demorou-se ainda uns dez minutos e saiu.

Miranda ficou. 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, ao fundo, quando não estavam pensativos, centelhavam de mocidade. A avó perguntou-lhe, logo que Maciel saiu, se já tinha notícia do acidente do Engenho Velho, e contou-lho com grandes encarecimentos, mas o outro ouvia tudo sem admiração nem inveja.

— Não acha sublime? perguntou ela, no fim.

— Acho que ele salvou talvez a vida a um desalmado que algum dia, sem o conhecer, pode meter-lhe uma faca na barriga.

— Oh! protestou a avó.

— Ou mesmo conhecendo, emendou ele.

— Não seja mau, acudiu Maria Regina; o senhor era bem capaz de fazer o mesmo, se ali estivesse.

Miranda sorriu de um modo sardônico. O riso acentuou-lhe a dureza da fi-

* *Très pschutt*: em francês, "muito elegante".

sionomia. 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, e sem meter-se por matos cerrados, antes quase sempre na planície das conversações ordinárias; tão certo é que as coisas valem pelas ideias que nos sugerem. Tinham ambos os mesmos gostos artísticos; Miranda estudara direito para obedecer ao pai; a sua vocação era a música.

A avó, prevendo a sonata, aparelhou a alma para alguns cochilos. Demais, não podia admitir tal homem no coração, achava-o aborrecido e antipático. Calou-se no fim de alguns minutos. A sonata veio, no meio de uma conversação que Maria Regina achou deleitosa, e não veio senão porque ele lhe pediu que tocas-se; ele ficaria de bom grado a ouvi-la.

— Vovó, disse ela, agora há de ter paciência...

Miranda aproximou-se do piano. Ao pé das arandelas, a cabeça dele mostrava toda a fadiga dos anos, ao passo que a expressão da fisionomia era muito mais de pedra e fel. Maria Regina notou a graduação, e tocava sem olhar para ele; difícil coisa, porque, se ele falava, as palavras entravam-lhe tanto pela alma, que a moça insensivelmente levantava os olhos, e dava logo com um velho ruim. Então é que se lembrava do Maciel, dos seus anos em flor, da fisionomia franca, meiga e boa, e afinal da ação daquele dia. Comparação tão cruel para o Miranda, como fora para o Maciel o cotejo dos seus espíritos. E a moça recorreu ao mesmo expediente. 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. Assim Titânia, ouvindo namorada a cantiga do tecelão,* admirava-lhe as belas formas, sem advertir que a cabeça era de burro.

* Em *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare, o rei das fadas, Oberon, prega uma peça em Titânia, sua esposa, com quem anda ressentido. Ele enfeitiça Bottom, um tecelão rude, e coloca uma cabeça de burro em cima de sua cabeça; faz então com que a rainha se enamore da primeira pessoa que vê ao despertar, ou seja, o tecelão.

IV. MENUETTO

Dez, vinte, trinta dias passaram depois daquela noite, e ainda mais vinte, e depois mais trinta. Não há cronologia certa; melhor é ficar no vago. A situação era a mesma. Era a mesma insuficiência individual dos dois homens, e o mesmo complemento ideal por parte dela; daí um terceiro homem, que ela não conhecia.

Maciel e Miranda desconfiavam um do outro, detestavam-se a mais e mais, e padeciam muito, Miranda principalmente, que era 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, e eles saíram para nunca mais. As noites foram passando, passando... Maria Regina compreendeu que estava acabado.

A noite em que se persuadiu bem disto foi uma das mais belas daquele ano, clara, fresca, luminosa. Não havia lua; mas a nossa amiga aborrecia a lua, — não se sabe bem por quê, — ou porque brilha de empréstimo, ou porque toda a gente a admira, e pode ser que por ambas as razões. Era uma das suas esquisitices. Agora outra.

Tinha lido de manhã, em uma notícia de jornal, que há estrelas duplas, que nos parecem um só astro. Em vez de ir dormir, encostou-se à janela do quarto, olhando para o céu, a ver se descobria alguma delas; baldado esforço. Não a descobrindo 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 a criação era um livro falho e incorreto, e desesperou.

No muro da chácara viu então uma coisa parecida com dois olhos de gato. A princípio teve medo, mas advertiu logo que não era mais que a reprodução externa dos dois astros que ela vira em si mesma e que tinham ficado impressos na retina. A retina desta moça fazia refletir cá fora todas as suas imaginações. Refrescando o vento, recolheu-se, fechou a janela e meteu-se na cama.

Não dormiu logo, por causa de duas rodelas de opala que estavam incrus-

tadas na parede; percebendo que era ainda uma ilusão, fechou os olhos e dormiu. Sonhou que morria, que a alma dela, levada aos ares, voava na direção de uma bela estrela dupla. O astro desdobrou-se, e ela voou para uma das duas porções; não achou ali a sensação primitiva e despenhou-se para outra; igual resultado, igual regresso, e ei-la a andar de uma para outra das duas estrelas separadas. Então uma voz surgiu do abismo, com palavras que ela não entendeu:

— 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...

Terpsícore

Glória, abrindo os olhos, deu com o marido sentado na cama, olhando para a parede, e disse-lhe que se deitasse, que dormisse, ou teria de ir para a oficina com sono.

— Que dormir o quê, Glória? Já deram seis horas.

— Jesus! Há muito tempo?

— Deram agora mesmo.

Glória arredou de cima de si a colcha de retalhos, procurou com os pés as chinelas, calçou-as, e levantou-se da cama; depois, vendo que o marido ali ficava na mesma posição, com a cabeça entre os joelhos, chegou-se a ele, puxou-o por um braço, dizendo-lhe carinhosamente que não se amofinasse, que Deus arranjaria as coisas.

— Tudo há de acabar bem, Porfírio. Você mesmo acredita que o senhorio bote os nossos trastes no Depósito? Não acredite; eu não acredito. Diz aquilo para ver se a gente arranja o dinheiro.

— Sim, mas é que eu não arranjo, nem sei onde hei de buscar seis meses de aluguel. Seis meses, Glória; quem é que me há de emprestar tanto dinheiro? Seu padrinho já disse que não dá mais nada.

— Vou falar com ele.

e ria. Foi essa fase da nossa vida a mais serena para mim, salvo um incidente curto, um diplomata austríaco ou não sei quê, rapagão, elegante, ruivo, olhos grandes e atrativos, e fidalgo ainda por cima. Quintília mostrou-se-lhe tão graciosa, que ele cuidou estar aceito, e tratou de ir adiante. Creio que algum gesto meu, inconsciente, ou então um pouco da percepção fina que o céu lhe dera, levou depressa o desengano à legação austríaca. Pouco depois ela adoeceu; e foi então que a nossa intimidade cresceu de vulto. Ela, enquanto se tratava, resolveu não sair, e isso mesmo lhe disseram os médicos. Lá passava eu muitas horas diariamente. Ou elas tocavam, ou jogávamos os três, ou então lia-se alguma coisa; a maior parte das vezes conversávamos somente. Foi então que a estudei muito; escutando as suas leituras vi que os livros puramente amorosos achava-os incompreensíveis, e, se as paixões aí eram violentas, largava-os com tédio. Não falava assim por ignorante; tinha notícia vaga das paixões, e assistira a algumas alheias.

— De que moléstia padecia?

— Da espinha. Os médicos diziam que a moléstia não era talvez recente, e ia tocando o ponto melindroso. Chegamos assim a 1859. Desde março desse ano a moléstia agravou-se muito; teve uma pequena parada, mas para os fins do mês chegou ao estado desesperador. Nunca vi depois criatura mais enérgica diante da iminente catástrofe; estava então de uma magreza transparente, quase fluida; ria, ou antes, sorria apenas, e vendo que eu escondia as minhas lágrimas, apertava-me as mãos agradecida. Um dia, estando só com o médico, perguntou-lhe a verdade; ele ia mentir; ela disse-lhe que era inútil, que estava perdida. — Perdida, não, murmurou o médico. — Jura que não estou perdida? — Ele hesitou, ela agradeceu-lho. Uma vez certa que morria, ordenou o que prometera a si mesma.

— Casou com o senhor, aposto?

— Não me lembre essa triste cerimônia; ou antes, deixe-me lembrá-la, porque me traz algum alento do passado. Não aceitou recusas nem pedidos meus; casou comigo à beira da morte. Foi no dia 18 de abril de 1859. Passei os últimos dois dias, até 20 de abril, ao pé da minha noiva moribunda, e abracei-a pela primeira vez, feita cadáver.

— Tudo isso é bem esquisito.

— Não sei o que dirá a sua fisiologia. A minha, que é de profano, crê que aquela moça tinha ao casamento uma aversão puramente física. Casou meio defunta, às portas do nada. Chame-lhe monstro, se quer, mas acrescente divino.

Um homem célebre

— Ah! o senhor é que é o Pestana? perguntou Sinhazinha Mota, fazendo um largo gesto admirativo. E logo depois, corrigindo a familiaridade: — Desculpe meu modo, mas... é mesmo o senhor?

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. Não era baile; apenas um sarau íntimo, pouca gente, vinte pessoas ao todo, que tinham ido jantar com a viúva Camargo, rua do Areal, naquele dia dos anos dela, cinco de novembro de 1875... Boa e patusca viúva! Amava o riso e a folga, apesar dos sessenta anos em que entrava, e foi a última vez que folgou e riu, pois faleceu nos primeiros dias de 1876. Boa e patusca viúva! Com que alma e diligência arranjou ali umas danças, logo depois do jantar, pedindo ao Pestana que tocasse uma quadrilha! Nem foi preciso acabar o pedido; Pestana curvou-se gentilmente, e correu ao piano. Finda a quadrilha, mal teriam descansado uns dez minutos, a viúva correu novamente ao Pestana para um obséquio mui particular.

— 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 gen-

tileza, e foi para o piano, sem entusiasmo. Ouvidos os primeiros compassos, deram-se pela sala uma alegria nova, os cavalheiros correram às damas, e os pares entraram a saracotear a polca da moda. Da moda; tinha sido publicada vinte dias antes, e já não havia recanto da cidade, em que não fosse conhecida. Ia chegando à consagração do assobio e da cantarola noturna.

Sinhazinha Mota estava longe de supor que aquele Pestana que ela vira à mesa de jantar e depois ao piano, metido numa sobrecasaca cor de rapé, cabelo negro, longo e cacheado, olhos cuidadosos, queixo rapado, era o mesmo Pestana compositor; foi uma amiga que lho disse quando o viu vir do piano, acabada a polca. Daí a pergunta admirativa. Vimos que ele respondeu aborrecido e vexado. Nem assim as duas moças lhe pouparam finezas, tais e tantas, que a mais modesta vaidade se contentaria de as ouvir; ele recebeu-as cada vez mais enfadado, até que, alegando dor de cabeça, pediu licença para sair. Nem elas, nem a dona da casa, ninguém logrou retê-lo. Ofereceram-lhe remédios caseiros, algum repouso, não aceitou nada, teimou em sair e saiu.

Rua fora, caminhou depressa, com medo de que ainda o chamassem; só afrouxou, depois que dobrou a esquina da rua Formosa. Mas aí mesmo esperava-o a sua grande polca festiva. De uma casa modesta, à direita, a poucos metros de distância, saíam as notas da composição do dia, sopradas em clarineta. Dançava-se. Pestana parou alguns instantes, pensou em arrepiar caminho, mas dispôs-se a andar, estugou o passo, atravessou a rua, e seguiu pelo lado oposto ao da casa do baile. As notas foram-se perdendo, ao longe, e o nosso homem entrou na rua do Aterrado, onde morava. Já perto de casa, viu vir dois homens; um deles, passando rentezinho com o Pestana, começou a assobiar a mesma polca, riamente, com brio, e o outro pegou a tempo na música, e aí foram os dois abaixo, ruidosos e alegres, enquanto o autor da peça, desesperado, corria a meter-se em casa.

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 café e vá dormir.

Despiu-se, enfiou uma camisola, e foi para a sala dos fundos. Quando o preto acendeu o gás da sala, 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, que lhe ensinara latim e música, e que, segundo os ociosos, era o próprio pai do Pestana. Certo é que lhe deixou em herança aquela casa velha, e os velhos tras-

tes, 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, Gluck, Bach, Schumann, e ainda uns três, alguns gravados, outros litografados, todos mal encaixilhados 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.

Veio o café; Pestana engoliu a primeira xícara, e sentou-se ao piano. Olhou para o retrato de Beethoven, e começou a executar a sonata, sem saber de si, desvairado ou absorto, mas com grande perfeição. Repetiu a peça; depois parou alguns instantes, levantou-se e foi a uma das janelas. Tornou ao piano; era a vez de Mozart, pegou de um trecho, e executou-o do mesmo modo, com a alma alhures. Haydn levou-o à meia-noite e à segunda xícara de café.

Entre meia-noite e uma hora, Pestana pouco mais fez que estar à janela e olhar para as estrelas, entrar e olhar para os retratos. De quando em quando ia ao piano, e, de pé, dava uns golpes soltos no teclado, como se procurasse algum pensamento; mas o pensamento não aparecia e ele voltava a encostar-se à janela. As estrelas pareciam-lhe outras tantas notas musicais fixadas no céu à espera de alguém que as fosse descolar; tempo viria em que o céu tinha de ficar vazio, mas então a terra seria uma constelação de partituras. Nenhuma imagem, desvario ou reflexão trazia uma lembrança qualquer de Sinhazinha Mota, que entretanto, a essa mesma hora, adormecia pensando nele, famoso autor de tantas polcas amadas. Talvez a ideia conjugal tirou à moça alguns momentos de sono. Que tinha? Ela ia em vinte anos, ele em trinta, boa conta. A moça dormia ao som da polca, ouvida de cor, enquanto o autor desta não cuidava nem da polca nem da moça, mas das velhas obras clássicas, interrogando o céu e a noite, rogando aos anjos, em último caso ao diabo. Por que não faria ele uma só que fosse daquelas páginas imortais?

Às vezes, como que ia surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de ideia; ele corria ao piano, para aventá-la inteira, traduzi-la, em sons, mas era em vão; a ideia esvaía-se. Outras vezes, sentado, ao piano, deixava os dedos correrem, à ventura; a ver se as fantasias brotavam deles, como dos de Mozart; mas nada, nada, a inspiração não vinha, a imaginação deixava-se estar dormindo. Se

acaso uma ideia aparecia, definida e bela, era eco apenas de alguma peça alheia, que a memória repetia, e que ele supunha inventar. Então, irritado, erguia-se, jurava abandonar a arte, ir plantar café ou puxar carroça; mas daí a dez minutos, ei-lo outra vez, com os olhos em Mozart, a imitá-lo ao piano.

Duas, três, quatro horas. Depois das quatro foi dormir; estava cansado, desanimado, morto; tinha que dar lições no dia seguinte. Pouco dormiu; acordou às sete horas. Vestiu-se e almoçou.

— Meu senhor quer a bengala ou o chapéu de sol? perguntou o preto, segundo as ordens que tinha, porque as distrações do senhor eram frequentes.

— A bengala.

— Mas parece que hoje chove.

— Chove, repetiu Pestana maquinalmente.

— Parece que sim, senhor, o céu está meio escuro.

Pestana olhava para o preto, vago, preocupado. De repente:

— Espera aí.

Correu à sala dos retratos, abriu o piano, sentou-se e espalmou as mãos no teclado. Começou a tocar alguma coisa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca, uma polca buliçosa, como dizem os anúncios. Nenhuma repulsa da parte do compositor; os dedos iam arrancando as notas, ligando-as, meneando-as; dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo. Pestana esquecera as discípulas, esquecera o preto, que o esperava com a bengala e o guarda-chuva, esquecera até os retratos que pendiam gravemente da parede. Compunha só, teclando ou escrevendo, sem os vãos esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart. Nenhum tédio. Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene.

Em pouco tempo estava a polca feita. Corrigiu ainda alguns pontos, quando voltou para jantar: mas já a cantarolava, andando, na rua. Gostou dela; na composição recente e inédita circulava o sangue da paternidade e da vocação. Dois dias depois, foi levá-la ao editor das outras polcas suas, que andariam já por umas trinta. O editor achou-a linda.

— Vai fazer grande efeito.

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 deviam ser, já de si, destinados à popularida-

de, 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.

Pestana, ainda donzel inédito, recusou qualquer das denominações e guardou a polca; mas não tardou que compusesse outra, e a comichão da publicidade levou-o a imprimir as duas, com os títulos que ao editor parecessem mais atraentes ou apropriados. Assim se regulou pelo tempo adiante.

Agora, quando Pestana entregou a nova polca, e passaram ao título, o editor acudiu que trazia um, desde muitos dias, para a primeira obra que ele lhe apresentasse, título de espanto, longo e meneado. Era este: *Senhora dona, guarde o seu balaio*.

— E para a vez seguinte, acrescentou, já trago outro de cor.

Exposta à venda, esgotou-se logo a primeira edição. A fama do compositor bastava à procura; mas a obra em si mesma era adequada ao gênero, original, convidava a dançá-la e decorava-se depressa. Em oito dias, estava célebre. Pestana, durante os primeiros, andou deveras namorado da composição, gostava de a cantarolar baixinho, detinha-se na rua, para ouvi-la tocar em alguma casa, e zangava-se quando não a tocavam bem. Desde logo, as orquestras de teatro a executaram, e ele lá foi a um deles. Não desgostou também de a ouvir assobiada, uma noite, por um vulto que descia a rua do Aterrado.

Essa lua de mel durou apenas um quarto de lua. Como das outras vezes, e mais depressa ainda, os velhos mestres retratados o fizeram sangrar de remorsos. Vexado e enfasiado, Pestana arremeteu contra aquela que o viera consolar tantas vezes, musa de olhos marotos e gestos arredondados, fácil e graciosa. E aí voltaram as náuseas de si mesmo, o ódio a quem lhe pedia a nova polca da moda, e juntamente o esforço de compor alguma coisa ao sabor clássico, uma página que fosse, uma só, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann. Vão estudo, inútil esforço. Mergulhava naquele Jordão sem sair batizado. Noites e noites, gastou-as assim, confiado e teimoso, certo de que a vontade era tudo, e que, uma vez que abrisse mão da música fácil...

— As polcas que vão para o inferno fazer dançar o diabo, disse ele um dia, de madrugada, ao deitar-se.

* A lei é a Lei do Ventre Livre. *Candongas* são "namoros" ou "mexericos".

Mas as polcas não quiseram ir tão fundo. Vinham à casa de Pestana, à própria sala dos retratos, irrompiam tão prontas, que ele não tinha mais que o tempo de as compor, imprimi-las depois, gostá-las alguns dias, aborrecê-las, e tornar às velhas fontes, donde lhe não manava nada. Nessa alternativa viveu até casar, e depois de casar.

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

— Vai casar com uma viúva.

— Velha?

— Vinte e sete anos.

— Bonita?

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

Os escrivães não deviam ter espírito, — mau espírito, quero dizer. A sobrinha deste sentiu no fim um pingo de bálsamo, que lhe curou a dentadinha da inveja. Era tudo verdade. Pestana casou daí a dias com uma viúva de vinte e sete anos, boa cantora e tísica. Recebeu-a como a esposa espiritual do seu gênio. O celibato era, sem dúvida, a causa da esterilidade e do transvio, dizia ele consigo; artisticamente considerava-se um arruador de horas mortas; tinha as polcas por aventuras de petimetres. Agora, sim, é que ia engendrar uma família de obras sérias, profundas, inspiradas e trabalhadas.

Essa esperança abotoou desde as primeiras horas do amor, e desabrochou à primeira aurora do casamento. Maria, balbuciou a alma dele, dá-me o que não achei na solidão das noites, nem no tumulto dos dias.

Desde logo, para comemorar o consórcio, teve ideia de compor um noturno. Chamar-lhe-ia *Ave, Maria*. A felicidade como que lhe trouxe um princípio de inspiração; não querendo dizer nada à mulher, antes de pronto, trabalhava às escondidas; coisa difícil, porque Maria, que amava igualmente a arte, vinha tocar com ele, ou ouvi-lo somente, horas e horas, na sala dos retratos. Chegaram a fazer alguns concertos semanais, com três artistas, amigos do Pestana. Um domingo, porém, não se pôde ter o marido, e chamou a mulher para tocar um trecho do noturno; não lhe disse o que era nem de quem era. De repente, parando, interrogou-a com os olhos.

— Acaba, disse Maria; não é Chopin?

Pestana empalideceu, fitou os olhos no ar, repetiu um ou dois trechos e ergueu-se. Maria assentou-se ao piano, e, depois de algum esforço de memória, executou a peça de Chopin. A ideia, o motivo eram os mesmos; Pestana achara-os em algum daqueles becos escuros da memória, velha cidade de traições. Triste, desesperado, saiu de casa, e dirigiu-se para o lado da ponte, caminho de S. Cristóvão.

— Para que lutar? dizia ele. Vou com as polcas... Viva a polca!

Homens que passavam por ele, e ouviam isto, ficavam olhando, como para um doido. E ele ia andando, alucinado, mortificado, eterna peteca entre a ambição e a vocação... Passou o velho matadouro; ao chegar à porteira da estrada de ferro, teve ideia de ir pelo trilho acima e esperar o primeiro trem que viesse e o esmagasse. O guarda fê-lo recuar. Voltou a si e tornou a casa.

Poucos dias depois, — uma clara e fresca manhã de maio de 1876, — eram seis horas, Pestana sentiu nos dedos um frêmito particular e conhecido. Ergueu-se devagarinho, para não acordar Maria, que tossira toda a noite, e agora dormia profundamente. Foi para a sala dos retratos, abriu o piano, e, o mais surdamente que pôde, extraiu uma polca. Fê-la publicar com um pseudônimo; nos dois meses seguintes compôs e publicou mais duas. Maria não soube nada; ia tossindo e morrendo, até que expirou, uma noite, nos braços do marido, apavorado e desesperado.

Era noite de Natal. A dor do Pestana teve um acréscimo, porque na vizinhança havia um baile, em que se tocaram várias de suas melhores polcas. Já o baile era duro de sofrer; as suas composições davam-lhe um ar de ironia e perversidade. Ele sentia a cadência dos passos, adivinhava os movimentos, porventura lúbricos, a que obrigava alguma daquelas composições; tudo isso ao pé do cadáver pálido, um molho de ossos, estendido na cama... Todas as horas da noite passaram assim, vagarosas ou rápidas, úmidas de lágrimas e de suor, de águas-da-colônia e de Labarraque,* saltando sem parar, como ao som da polca de um grande Pestana invisível.

Enterrada a mulher, o viúvo teve uma única preocupação: deixar a música, depois de compor um *Requiem*, que faria executar no primeiro aniversário da morte de Maria. Escolheria outro emprego, escrevente, carteiro, mascate, qualquer coisa que lhe fizesse esquecer a arte assassina e surda.

* *Licor de Labarraque*: líquido desinfetante conhecido pelo nome de seu inventor, Antoine Germain Labarraque.

Começou a obra; empregou tudo, arrojo, paciência, meditação, e até os caprichos do acaso, como fizera outrora, imitando Mozart. Releu e estudou o *Requiem* deste autor.* Passaram-se semanas e meses. A obra, célere a princípio, afrouxou o andar. Pestana tinha altos e baixos. Ora achava-a incompleta, não lhe sentia a alma sacra, nem ideia, nem inspiração, nem método; ora elevava-se-lhe o coração e trabalhava com vigor. Oito meses, nove, dez, onze, e o *Requiem* não estava concluído. Redobrou de esforços; esqueceu lições e amizades. Tinha refeito muitas vezes a obra; mas agora queria concluí-la, fosse como fosse. Quinze dias, oito, cinco... A aurora do aniversário veio achá-lo trabalhando.

Contentou-se da missa rezada e simples, para ele só. Não se pode dizer se todas as lágrimas que lhe vieram sorratamente aos olhos, foram do marido, ou se algumas eram do compositor. Certo é que nunca mais tornou ao *Requiem*.

— Para quê? dizia ele a si mesmo.

Correu ainda um ano. No princípio de 1878, apareceu-lhe o editor.

— Lá vão dois anos, disse este, que nos não dá um ar da sua graça. Toda a gente pergunta se o senhor perdeu o talento. Que tem feito?

— Nada.

— Bem sei o golpe que o feriu; mas lá vão dois anos. Venho propor-lhe um contrato: vinte polcas durante doze meses; o preço antigo, e uma porcentagem maior na venda. Depois, acabado o ano, podemos renovar.

Pestana assentiu com um gesto. Poucas lições tinha, vendera a casa para saldar dívidas, e as necessidades iam comendo o resto, que era assaz escasso. Aceitou o contrato.

— Mas a primeira polca há de ser já, explicou o editor. É urgente. Viu a carta do Imperador ao Caxias? Os liberais foram chamados ao poder; vão fazer a reforma eleitoral. A polca há de chamar-se: *Bravos à eleição direta!* ** Não é política; é um bom título de ocasião.

* É curioso notar que Mozart (1756-91) faleceu antes de terminar o seu *Requiem*, e que a versão que normalmente se executa se deve em parte a seu discípulo Franz Xavier Süssmayr, compositor apenas competente, e que se limitou a tentar adivinhar o que Mozart teria feito, se tivesse vivido.

** No início de 1878, a situação se alterou, quando ao gabinete conservador sucedeu um gabinete liberal presidido por Cansanção de Sinimbu. Este tinha como objetivo principal aprovar uma lei substituindo as eleições indiretas para a Câmara dos Deputados, notoriamente manipuladas, por eleições diretas, que dariam ao regime uma legitimidade maior. Essa lei, contudo, só foi aprovada em 9 de janeiro de 1881, no governo do conselheiro Saraiva.

Pestana compôs a primeira obra do contrato. Apesar do longo tempo de silêncio, não perdera a originalidade nem a inspiração. Trazia a mesma nota genial. As outras polcas vieram vindo, regularmente. Conservara os retratos e os repertórios; mas fugia de gastar todas as noites ao piano, para não cair em novas tentativas. Já agora pedia uma entrada de graça, sempre que havia alguma boa ópera ou concerto de artista, ia, metia-se a um canto, gozando aquela porção de coisas que nunca lhe haviam de brotar do cérebro. Uma ou outra vez, ao tornar para casa, cheio de música, despertava nele o maestro inédito; então, sentava-se ao piano, e, sem ideia, tirava algumas notas, até que ia dormir, vinte ou trinta minutos depois.

Assim foram passando os anos, até 1885. A fama do Pestana dera-lhe definitivamente o primeiro lugar entre os compositores de polcas; mas o primeiro lugar da aldeia não contentava a este César, que continuava a preferir-lhe, não o segundo, mas o centésimo em Roma. Tinha ainda as alternativas de outro tempo, acerca de suas composições; a diferença é que eram menos violentas. Nem entusiasmo nas primeiras horas, nem horror depois da primeira semana; algum prazer e certo fastio.

Naquele ano, apanhou uma febre de nada, que em poucos dias cresceu, até virar perniciosa. Já estava em perigo, quando lhe apareceu o editor, que não sabia da doença, e ia dar-lhe notícia da subida dos conservadores, e pedir-lhe uma polca de ocasião.* O enfermeiro, pobre clarineta de teatro, referiu-lhe o estado do Pestana, de modo que o editor entendeu calar-se. O doente é que instou para que lhe dissesse o que era; o editor obedeceu.

— Mas há de ser quando estiver bom de todo, concluiu.

— Logo que a febre decline um pouco, disse o Pestana.

Seguiu-se uma pausa de alguns segundos. O clarineta foi pé ante pé preparar o remédio; o editor levantou-se e despediu-se.

— Adeus.

— Olhe, disse o Pestana, como é provável que eu morra por estes dias, faça-lhe logo duas polcas; a outra servirá para quando subirem os liberais.

Foi a única pilhéria que disse em toda a vida, e era tempo, porque expirou na madrugada seguinte, às quatro horas e cinco minutos, bem com os homens e mal consigo mesmo.

* Em 20 de agosto desse ano, assumiu o poder o primeiro ministério conservador desde 1878, presidido pelo barão de Cotegipe.

O machete*

Inácio Ramos contava apenas dez anos quando manifestou decidida vocação musical. Seu pai, músico da imperial capela, ensinou-lhe os primeiros rudimentos da sua arte, de envolta com os da gramática, de que pouco sabia. Era um pobre artista cujo único mérito estava na voz de tenor e na arte com que executava a música sacra. Inácio, conseqüentemente, aprendeu melhor a música do que a língua, e aos quinze anos sabia mais dos bemóis que dos verbos. Ainda assim sabia quanto bastava para ler a história da música e dos grandes mestres. A leitura seduziu-o ainda mais; atirou-se o rapaz com todas as forças da alma à arte do seu coração, e ficou dentro de pouco tempo um rabequista de primeira categoria.

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

Inácio nascera para o violoncelo.

Daquele dia em diante, o violoncelo foi o sonho do artista fluminense. Apro-

* *Machete*: outro nome do cavaquinho.

veitando a passagem do artista germânico, Inácio recebeu dele algumas lições, que mais tarde aproveitou quando, mediante economias de longo tempo, conseguiu possuir o sonhado instrumento.

Já a esse tempo seu pai era morto. — Restava-lhe sua mãe, boa e santa senhora, cuja alma parecia superior à condição em que nascera, tão elevada tinha a concepção do belo. Inácio contava vinte anos, uma figura artística, uns olhos cheios de vida e de futuro. Vivia de algumas lições que dava e de alguns meios que lhe advinham das circunstâncias, tocando ora num teatro, ora num salão, ora numa igreja. Restavam-lhe algumas horas, que ele empregava ao estudo do violoncelo.

Havia no violoncelo uma poesia austera e pura, uma feição melancólica e severa que casavam com a alma de Inácio Ramos. A rabeça, que ele ainda amava como o primeiro veículo de seus sentimentos de artista, não lhe inspirava mais o entusiasmo antigo. Passara a ser um simples meio de vida; não a tocava com a alma, mas com as mãos; não era a sua arte, mas o seu ofício. O violoncelo sim; para esse guardava Inácio as melhores das suas aspirações íntimas, os sentimentos mais puros, a imaginação, o fervor, o entusiasmo. Tocava a rabeça para os outros, o violoncelo para si, quando muito para sua velha mãe.

Moravam ambos em lugar afastado, em um dos recantos da cidade, alheios à sociedade que os cercava e que os não entendia. Nas horas de lazer, tratava Inácio do querido instrumento e fazia vibrar todas as cordas do coração, derramando as suas harmonias interiores, e fazendo chorar a boa velha de melancolia e gosto, que ambos estes sentimentos lhe inspirava a música do filho. Os serões caseiros quando Inácio não tinha de cumprir nenhuma obrigação fora de casa, eram assim passados; sós os dois, com o instrumento e o céu de permeio.

A boa velha adoeceu e morreu. Inácio sentiu o vácuo que lhe ficava na vida. Quando o caixão, levado por meia dúzia de artistas seus colegas, saiu da casa, Inácio viu ir ali dentro todo o passado, e presente, e não sabia se também todo o futuro. Acreditou que o fosse. A noite do enterro foi pouca para o repouso que o corpo lhe pedia depois do profundo abalo; a seguinte porém foi a data da sua primeira composição musical. Escreveu para o violoncelo uma elegia que não seria sublime como perfeição de arte, mas que o era sem dúvida como inspiração pessoal. Compô-la para si; durante dois anos ninguém a ouviu nem sequer soube dela.

A primeira vez que ele troou aquele suspiro fúnebre foi oito dias depois de

casado, um dia em que se achava a sós com a mulher, na mesma casa em que morrera sua mãe, na mesma sala em que ambos costumavam passar algumas horas da noite. Era a primeira vez que a mulher o ouvia tocar violoncelo. Ele quis que a lembrança da mãe se casasse àquela revelação que ele fazia à esposa do seu coração: vinculava de algum modo o passado ao presente.

— Toca um pouco de violoncelo, tinha-lhe dito a mulher duas vezes depois do consórcio; tua mãe me dizia que tocavas tão bem!

— Bem, não sei, respondia Inácio; mas tenho satisfação em tocá-lo.

— Pois sim, desejo ouvir-te!

— Por ora, não, deixa-me contemplar-te primeiro.

Ao cabo de oito dias, Inácio satisfez o desejo de Carlotinha. Era de tarde, — uma tarde fria e deliciosa. O artista travou do instrumento, empunhou o arco e as cordas gemeram ao impulso da mão inspirada. Não via a mulher, nem o lugar, nem o instrumento sequer: via a imagem da mãe e embecia-se todo em um mundo de harmonias celestiais. A execução durou vinte minutos. Quando a última nota expirou nas cordas do violoncelo, o braço do artista tombou, não de fadiga, mas porque todo o corpo cedia ao abalo moral que a recordação e a obra lhe produziam.

— Oh! lindo! lindo! exclamou Carlotinha levantando-se e indo ter com o marido.

Inácio estremeceu e olhou pasmado para a mulher. Aquela exclamação de entusiasmo destoara-lhe, em primeiro lugar porque o trecho que acabava de executar não era lindo, como ela dizia, mas severo e melancólico e depois porque, em vez de um aplauso ruidoso, ele preferia ver outro mais consentâneo com a natureza da obra, — duas lágrimas que fossem, — duas, mas exprimidas do coração, como as que naquele momento lhe sulcavam o rosto.

Seu primeiro movimento foi de despeito, — despeito de artista, que nele dominava tudo. Pegou silencioso no instrumento e foi pô-lo a um canto. A moça viu-lhe então as lágrimas; comoveu-se e estendeu-lhe os braços.

Inácio apertou-a ao coração.

Carlotinha sentou-se então, com ele, ao pé da janela, donde viam surdir, no céu azul, as primeiras estrelas. Era uma mocinha de dezessete anos, parecendo dezenove, mais baixa que alta, rosto amorenado, olhos negros e travessos. Aquelles olhos, expressão fiel da alma de Carlota, contrastavam com o olhar brando e velado do marido. Os movimentos da moça eram vivos e rápidos, a voz argenti-

na, a palavra fácil e correntia, toda ela uma índole, mundana e jovial. Inácio gostava de ouvi-la e vê-la; amava-a muito, e, além disso, como que precisava às vezes daquela expressão de vida exterior para entregar-se todo às especulações do seu espírito.

Carlota era filha de um negociante de pequena escala, homem que trabalhou a vida toda como um mouro para morrer pobre, porque a pouca fazenda que deixou, mal pôde chegar para satisfazer alguns empenhos. Toda a riqueza da filha era a beleza, que a tinha, ainda que sem poesia nem ideal. Inácio, conheceu-a ainda em vida do pai, quando ela ia com este visitar sua velha mãe; mas só a amou deveras, depois que ela ficou órfã e quando a alma lhe pediu um afeto para suprir o que a morte lhe levava.

A moça aceitou com prazer a mão que Inácio lhe oferecia. Casaram-se a aprazimento dos parentes da moça e das pessoas que os conheciam a ambos. O vácuo fora preenchido.

Apesar do episódio acima narrado, os dias, as semanas e os meses correram tecidos de ouro para o esposo artista. Carlotinha era naturalmente faceira e amiga de brilhar; mas contentava-se com pouco, e não se mostrava exigente nem extravagante. As posses de Inácio Ramos eram poucas; ainda assim ele sabia dirigir a vida de modo que nem o necessário lhe faltava nem deixava de satisfazer algum dos desejos mais modestos da moça. A sociedade deles não era certamente dispendiosa nem vivia de ostentação; mas qualquer que seja o centro social há nele exigências a que não podem chegar todas as bolsas. Carlotinha vivera de festas e passatempos; a vida conjugal exigia dela hábitos menos frívolos, e ela soube curvar-se à lei que de coração aceitara.

Demais, que há aí que verdadeiramente resista ao amor? Os dois amavam-se; por maior que fosse o contraste entre a índole de um e outro, ligava-os e irmava-os o afeto verdadeiro que os aproximara. O primeiro milagre do amor fora a aceitação por parte da moça do famoso violoncelo. Carlotinha não experimentava decerto as sensações que o violoncelo produzia no marido, e estava longe daquela paixão silenciosa e profunda que vinculava Inácio Ramos ao instrumento; mas acostumara-se a ouvi-lo, apreciava-o, e chegara a entendê-lo alguma vez.

A esposa concebeu. No dia em que o marido ouviu esta notícia sentiu um abalo profundo; seu amor cresceu de intensidade.

— Quando o nosso filho nascer, disse ele, eu comporei o meu segundo canto.

— O terceiro será quando eu morrer, não? perguntou a moça com um leve tom de despeito.

— Oh! não digas isso!

Inácio Ramos compreendeu a censura da mulher; recolheu-se durante algumas horas, e trouxe uma composição nova, a segunda que lhe saía da alma, dedicada à esposa. A música entusiasmou Carlotinha, antes por vaidade satisfeita do que porque verdadeiramente a penetrasse. Carlotinha abraçou o marido com todas as forças de que podia dispor, e um beijo foi o prêmio da inspiração. A felicidade de Inácio não podia ser maior; ele tinha tido o que ambicionava: vida de arte, paz e ventura doméstica, e enfim esperanças de paternidade.

— Se for menino, dizia ele à mulher, aprenderá violoncelo; se for menina, aprenderá harpa. São os únicos instrumentos capazes de traduzir as impressões mais sublimes do espírito.

Nasceu um menino. Esta nova criatura deu uma feição nova ao lar doméstico. A felicidade do artista era imensa; sentiu-se com mais força para o trabalho, e ao mesmo tempo como que se lhe apurou a inspiração.

A prometida composição ao nascimento do filho foi realizada e executada, não já entre ele e a mulher, mas em presença de algumas pessoas de amizade. Inácio Ramos recusou a princípio fazê-lo; mas a mulher alcançou dele que repartisse com estranhos aquela nova produção de um talento. Inácio sabia que a sociedade não chegaria talvez a compreendê-lo como ele desejava ser compreendido; todavia cedeu. Se acertara aos seus receios não o soube ele, porque dessa vez, como das outras, não viu ninguém; viu-se e ouviu-se a si próprio, sendo cada nota um eco das harmonias santas e elevadas que a paternidade acordara nele.

A vida correria assim monotonamente bela, e não valeria a pena escrevê-la, a não ser um incidente, ocorrido naquela mesma ocasião.

A casa em que eles moravam era baixa, ainda que assaz larga e airosa. Dois transeuntes, atraídos pelos sons do violoncelo, aproximaram-se das janelas entrefechadas, e ouviram do lado de fora cerca de metade da composição. Um deles, entusiasmado com a composição e a execução, rompeu em aplausos ruidosos quando Inácio acabou, abriu violentamente as portas da janela e curvou-se para dentro gritando:

— Bravo, artista divino!

A exclamação inesperada chamou a atenção dos que estavam na sala; voltaram-se todos os olhos e viram duas figuras de homem, um tranquilo, outro al-

voroçado de prazer. A porta foi aberta aos dois estranhos. O mais entusiasmado deles correu a abraçar o artista.

— Oh! alma de anjo! exclamava ele. Como é que um artista destes está aqui escondido dos olhos do mundo?

O outro personagem fez igualmente cumprimentos de louvor ao mestre do violoncelo; mas, como ficou dito, seus aplausos eram menos entusiásticos; e não era difícil achar a explicação da frieza na vulgaridade de expressão do rosto.

Estes dois personagens assim entrados na sala eram dois amigos que o acaso ali conduzira. Eram ambos estudantes de direito, em férias; o entusiasta, todo arte e literatura, tinha a alma cheia de música alemã e poesia romântica, e era nada menos que um exemplar daquela falange acadêmica fervorosa e moça animada de todas as paixões, sonhos, delírios e efusões da geração moderna; o companheiro era apenas um espírito medíocre, avesso a todas essas coisas, não menos que ao direito que aliás forcejava por meter na cabeça.

Aquele chamava-se Amaral, este Barbosa.

Amaral pediu a Inácio Ramos para lá voltar mais vezes. Voltou; o artista de coração gastava o tempo a ouvir o de profissão fazer falar as cordas do instrumento. Eram cinco pessoas; eles, Barbosa, Carlotinha, e a criança, o futuro violoncelista. Um dia, menos de uma semana depois, Amaral descobriu a Inácio que o seu companheiro era músico.

— Também! exclamou o artista.

— É verdade; mas um pouco menos sublime do que o senhor, acrescentou ele sorrindo.

— Que instrumento toca?

— Adivinhe.

— Talvez piano...

— Não.

— Flauta?

— Qual!

— É instrumento de cordas?

— É.

— Não sendo rabeça... disse Inácio olhando como a esperar uma confirmação.

— Não é rabeça; é machete.

Inácio sorriu; e estas últimas palavras chegaram aos ouvidos de Barbosa, que confirmou a notícia do amigo.

— Deixe estar, disse este baixo a Inácio, que eu o hei de fazer tocar um dia. É outro gênero...

— Quando queira.

Era efetivamente outro gênero, como o leitor facilmente compreenderá. Ali postos os quatro, numa noite da seguinte semana, sentou-se Barbosa no centro da sala, afinou o machete e pôs em execução toda a sua perícia. A perícia era, na verdade, grande; o instrumento é que era pequeno. O que ele tocou não era Weber nem Mozart; era uma cantiga do tempo e da rua, obra de ocasião. Barbosa tocou-a, não dizer com alma, mas com nervos. Todo ele acompanhava a graduação e variações das notas; inclinava-se sobre o instrumento, retesava o corpo, pendia a cabeça ora a um lado, ora a outro, alçava a perna, sorria, derretia os olhos ou fechava-os nos lugares que lhe pareciam patéticos. Ouvi-lo tocar era o menos; vê-lo era o mais. Quem somente o ouvisse não poderia compreendê-lo.

Foi um sucesso, — um sucesso de outro gênero, mas perigoso, porque, tão depressa Barbosa ouviu os cumprimentos de Carlotinha e Inácio, começou segunda execução, e iria a terceira, se Amaral não intervisse, dizendo:

— Agora o violoncelo.

O machete de Barbosa não ficou escondido entre as quatro paredes da sala de Inácio Ramos; dentro em pouco era conhecida a forma dele no bairro em que morava o artista, e toda a sociedade deste ansiava por ouvi-lo.

Carlotinha foi a denunciadora; ela achara infinita graça e vida naquela outra música, e não cessava de o elogiar em toda a parte. As famílias do lugar tinham ainda saudades de um célebre machete que ali tocara anos antes o atual subdelegado, cujas funções elevadas não lhe permitiram cultivar a arte. Ouvir o machete de Barbosa era reviver uma página do passado.

— Pois eu farei com que o ouçam, dizia a moça.

Não foi difícil.

Houve dali a pouco reunião em casa de uma família da vizinhança. Barbosa aceitou ao convite que lhe foi feito e lá foi com o seu instrumento. Amaral acompanhou-o.

— Não te lastimes, meu divino artista, dizia ele a Inácio; e ajuda-me no sucesso do machete.

Riam-se os dois, e mais do que eles se ria Barbosa, riso de triunfo e satisfação porque o sucesso não podia ser mais completo.

— Magnífico!

- Bravo!
— Soberbo!
— Bravíssimo!

O machete foi o herói da noite. Carlota repetia às pessoas que a cercavam:

- Não lhes dizia eu? é um portento.
— Realmente, dizia um crítico do lugar, assim nem o Fagundes...

Fagundes era o subdelegado.

Pode-se dizer que Inácio e Amaral foram os únicos alheios ao entusiasmo do machete. Conversavam eles, ao pé de uma janela, dos grandes mestres e das grandes obras da arte.

- Você por que não dá um concerto? perguntou Amaral ao artista.
— Oh! não.
— Por quê?
— Tenho medo...
— Ora, medo!
— Medo de não agradar...
— Há de agradar por força!

— Além disso, o violoncelo está tão ligado aos sucessos mais íntimos da minha vida, que eu o considero antes como a minha arte doméstica...

Amaral combatia estas objeções de Inácio Ramos; e este fazia-se cada vez mais forte nelas. A conversa foi prolongada; repetiu-se daí a dois dias, até que no fim de uma semana, Inácio deixou-se vencer.

— Você verá, dizia-lhe o estudante, e verá como todo o público vai ficar delirante.

Assentou-se que o concerto seria dali a dois meses. Inácio tocaria uma das peças já compostas por ele, e duas de dois mestres que escolheu dentre as muitas.

Barbosa não foi dos menos entusiastas da ideia do concerto. Ele parecia tomar agora mais interesse nos sucessos do artista, ouvia com prazer, ao menos aparente, os serões de violoncelo, que eram duas vezes por semana. Carlotinha propôs que os serões fossem três; mas Inácio nada concedeu além dos dois. Aquelas noites eram passadas somente em família; e o machete acabava muita vez o que o violoncelo começava. Era uma condescendência para com a dona da casa e o artista! — o artista do machete.

Um dia Amaral olhou Inácio preocupado e triste. Não quis perguntar-lhe nada; mas como a preocupação continuasse nos dias subsequentes, não se pôde ter e interrogou-o. Inácio respondeu-lhe com evasivas.

— Não, dizia o estudante; você tem alguma coisa que o incomoda certamente.

— Coisa nenhuma!

E depois de um instante de silêncio:

— O que tenho é que estou arrependido do violoncelo; se eu tivesse estudado o machete!

Amaral ouviu admirado estas palavras; depois sorriu e abanou a cabeça. Seu entusiasmo recebera um grande abalo. A que vinha aquele ciúme por causa do efeito diferente que os dois instrumentos tinham produzido? Que rivalidade era aquela entre a arte e o passatempo?

— Não podias ser perfeito, dizia Amaral consigo; tinhas por força um ponto fraco; infelizmente para ti o ponto é ridículo.

Daí em diante os serões foram menos amiudados. A preocupação de Inácio Ramos continuava; Amaral sentia que o seu entusiasmo ia cada vez a menos, o entusiasmo em relação ao homem, porque bastava ouvi-lo tocar para acordarem-se-lhe as primeiras impressões.

A melancolia de Inácio era cada vez maior. Sua mulher só reparou nela quando absolutamente se lhe meteu pelos olhos.

— Que tens? perguntou-lhe Carlotinha.

— Nada, respondia Inácio.

— Aposto que está pensando em alguma composição nova, disse Barbosa que dessas ocasiões estava presente.

— Talvez, respondeu Inácio; penso em fazer uma coisa inteiramente nova; um concerto para violoncelo e machete.

— Por que não? disse Barbosa com simplicidade. Faça isso, e veremos o efeito que há de ser delicioso.

— Eu creio que sim, murmurou Inácio.

Não houve concerto no teatro, como se havia assentado; porque Inácio Ramos de todo se recusou. Acabaram-se as férias e os dois estudantes voltaram para S. Paulo.

— Virei vê-lo daqui a pouco, disse Amaral. Virei até cá somente para ouvi-lo. Efetivamente vieram os dois, sendo a viagem anunciada por carta de ambos. Inácio deu a notícia à mulher, que a recebeu com alegria.

— Vêm ficar muitos dias? disse ela.

— Parece que somente três.

— Três!

— É pouco, disse Inácio; mas nas férias que vêm, desejo aprender o machete. Carlotinha sorriu, mas de um sorriso acanhado, que o marido viu e guardou consigo.

Os dois estudantes foram recebidos como se fossem de casa. Inácio e Carlotinha desfaziam-se em obséquios. Na noite do mesmo dia, houve serão musical; só violoncelo, a instâncias de Amaral, que dizia:

— Não profanemos a arte!

Três dias vinham eles demorar-se, mas não se retiraram no fim deles.

— Vamos daqui a dois dias.

— O melhor é completar a semana, observou Carlotinha.

— Pode ser.

No fim de uma semana, Amaral despediu-se e voltou a S. Paulo; Barbosa não voltou; ficara doente. A doença durou somente dois dias, no fim dos quais ele foi visitar o violoncelista.

— Vai agora? perguntou este.

— Não, disse o acadêmico; recebi uma carta que me obriga a ficar algum tempo.

Carlotinha ouvira alegre a notícia; o rosto de Inácio não tinha nenhuma expressão.

Inácio não quis prosseguir nos serões musicais, apesar de lho pedir algumas vezes Barbosa, e não quis porque, dizia ele, não queria ficar mal com Amaral, do mesmo modo que não queria ficar mal com Barbosa, se fosse este o ausente.

— Nada impede, porém, concluiu o artista, que ouçamos o seu machete.

Que tempo duraram aqueles serões de machete? Não chegou tal notícia ao conhecimento do escritor destas linhas. O que ele sabe apenas é que o machete deve ser instrumento triste, porque a melancolia de Inácio tornou-se cada vez mais profunda. Seus companheiros nunca o tinham visto imensamente alegre; contudo a diferença entre o que tinha sido e era agora entrava pelos olhos dentro. A mudança manifestava-se até no trajar, que era deleixado, ao contrário do que sempre fora antes. Inácio tinha grandes silêncios, durante os quais era inútil falar-lhe, porque ele a nada respondia, ou respondia sem compreender.

— O violoncelo há de levá-lo ao hospício, dizia um vizinho compadecido e filósofo.

Nas férias seguintes, Amaral foi visitar o seu amigo Inácio, logo no dia se-

guinte àquele em que desembarcou. Chegou alvoroçado à casa dele; uma preta veio abri-la.

— Onde está ele? Onde está ele? perguntou alegre e em altas vozes o estudante.

— A preta desatou a chorar.

Amaral interrogou-a, mas não obtendo resposta, ou obtendo-a intercortada de soluços, correu para o interior da casa com a familiaridade do amigo e a liberdade que lhe dava a ocasião.

Na sala do concerto, que era nos fundos, olhou ele Inácio Ramos, de pé, com o violoncelo nas mãos preparando-se para tocar. Ao pé dele brincava um menino de alguns meses.

Amaral parou sem compreender nada. Inácio não o viu entrar; empunhara o arco e tocou, — tocou como nunca, — uma elegia plangente, que o estudante ouviu com lágrimas nos olhos. A criança, dominada ao que parece pela música, olhava quieta para o instrumento. Durou a cena cerca de vinte minutos.

Quando a música acabou, Amaral correu a Inácio.

— Oh! meu divino artista! exclamou ele.

Inácio apertou-o nos braços; mas logo o deixou e foi sentar-se numa cadeira com os olhos no chão. Amaral nada compreendia; sentia porém que algum abalo moral se dera nele.

— Que tens? disse.

— Nada, respondeu Inácio.

E ergueu-se e tocou de novo o violoncelo. Não acabou porém; no meio de uma arcada, interrompeu a música, e disse a Amaral:

— É bonito, não?

— Sublime! respondeu o outro.

— Não; machete é melhor.

E deixou o violoncelo, e correu a abraçar o filho.

— Sim, meu filho, exclamava ele, hás de aprender machete; machete é muito melhor.

— Mas que há? articulou o estudante.

— Oh! nada, disse Inácio, *ela* foi-se embora, foi-se com o machete. Não quis o violoncelo, que é grave demais. Tem razão; machete é melhor.

A alma do marido chorava mas os olhos estavam secos. Uma hora depois enlouqueceu.