

Que horas eram?

Luiz Philip Gasparete⁵²
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Resumo

O trabalho realiza uma comparação das interpretações feitas no ensaio “Machado Maxixe” por José Miguel Wisnik e no artigo “Entre o violoncelo e o cavaquinho” por Idelber Avelar a propósito dos contos “O machete” (1878) e “Um homem célebre” (1888), ambos de Machado de Assis. O artigo faz uma síntese das teses principais de cada um dos críticos e, em seguida, um cotejo de suas divergências. Depois, retomam-se os dados fornecidos por Luiz Felipe de Alencastro em “Vida privada e ordem privada no Império”, uma das principais fontes de Wisnik, para discutir algumas premissas contestáveis que comparecem nas duas leituras críticas. Ao fim, este texto analisa o modo como, invertendo a formulação de Roberto Schwarz a respeito das *ideias fora do lugar*, Wisnik postula um *lugar fora das ideias*. Defende-se que seria mais apropriado pensar em um *lugar à revelia das ideias* para descrever com maior precisão o que se passa no caso específico de “Um homem célebre”.

Palavras-chave

Ideias. Lugar. Música Popular. Machado de Assis. Escravidão.

⁵² Licenciado em Letras Português-Literaturas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ. Pós-graduando em Teoria Psicanalítica: Clínica e Cultura (CES/JF). Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF.

1 Considerações de José Miguel Wisnik

Em “Machado Maxixe”, Wisnik (2004) se debruça sobre dois contos de Machado de Assis para demonstrar como a abordagem da questão musical nos entrelagos ficcionais expõe, de forma cifrada, um testemunho a respeito da escravidão e da mestiçagem na sociedade brasileira. E como, de um ponto de vista mais imediato, as duas narrativas propiciam uma reconsideração sobre a tensão entre o erudito e o popular na obra do escritor. Se esta revisão suscitaria um questionamento mais apurado sobre a posição do autor em relação a debates à luz dos quais costuma ser relido, aquela indicação apontaria para um novo tipo de análise dialética dessa incontornável produção. Enquanto, em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Schwarz (2012b) entrevê uma correlação entre certas dinâmicas sociais e a *volubilidade* como princípio formal do romance, aqui é uma criação tematizada pela ficção que melhor insinua um dado extraliterário. Numa espécie de correspondência de segundo grau, portanto, Wisnik (2004, p. 14) esboça uma “interpretação musical da História” baseada, não obstante, numa realização do campo da prosa.

Os dois contos que Wisnik (2004) discute são “O machete”, publicado no *Jornal das Famílias* em 1878, e “Um homem célebre”, publicado na *Gazeta de notícias* em 1888 e incluído no livro *Várias histórias*, de 1896. A aproximação entre os textos se deve a um componente crucial que perpassa os enredos: a “disparidade entre o lugar precário ocupado pela música de concerto no Brasil e a onipresença da música popular que repuxa e invade tudo” (WISNIK, 2004, p. 15). Por sua vez, a diferença sublinhada pelo crítico e sustentada ao longo do ensaio é a de que, traduzido principalmente nos rumos dos respectivos protagonistas, o tratamento dado por cada uma das composições à mesma problemática é substancialmente diverso. Em linhas gerais, a primeira revelaria uma tendência ao melodramático, ao passo que a segunda seria marcada por uma perspectiva inequivocamente cômica. De modo que a permanência do assunto não esconderia notável inflexão no pensamento de Machado de Assis, antes a tornaria mais nítida.

“O machete” gira em torno da figura de Inácio Ramos, violoncelista abandonado por Carlotinha, que foge com Barbosa, especialista no instrumento que dá nome à história. Wisnik (2004, p. 18) defende que, organizados com forte carga sentimental, tais acontecimentos elementares anunciam uma “completa diferença de tom e valor”, já que a música erudita é afirmada em sua “superioridade moral, intelectual e

espiritual” no conto. A despeito disso, já se introduz aí a percepção do “poder esmagador da música de atrativo popular”, um fenômeno incipiente que, ao contrário do isolamento e da fragmentação do repertório mais culto, depende da “identificação com a demanda do público e a normalização como mercadoria” (WISNIK, 2004, p. 20). Responsável por opor os dois personagens da narrativa, tal cisão se faz sentir anteriormente na própria trajetória de Inácio Ramos, que prioriza a austeridade e a pureza do violoncelo em detrimento do virtuosismo da rabeca, “primeiro veículo de seus sentimentos de artista” e “simples meio de vida”, nas palavras do narrador.

Desse ângulo, um paradoxo decisivo singularizaria o texto. Voltada para um leitor com quem divide a premissa da “superioridade da cultura letrada”, a voz narrativa preconiza a autenticidade da arte elevada ao adotar uma “ironia de tipo sentimental”, cujo termo é o “desenlace patético” do enredo, típica “chave de ouro do melodrama” e convencional “apelo do dramalhão” (WISNIK, 2004, p. 21). Entretanto, esses dispositivos surgem como indício da incorporação de um objeto que, embora contemplado por sua suposta inautenticidade, ganha a aparência de mudança estética incontestável. Em última instância, a postura contraditória que estrutura o foco narrativo diria respeito simultaneamente a uma desconfiança crítica e a uma observação perspicaz do próprio Machado de Assis. Mais uma vez, os polos marcadamente qualificados dessa operação sobressaem de forma sugestiva na figura de Inácio Ramos, cuja “ligação com a música erudita é autêntica” e cuja “ligação com a popular é inautêntica”, na fórmula esboçada por Wisnik (2004, p. 23).

Com efeito, a reviravolta é drástica no caso de “Um homem célebre”. Sem conceder “um cunho autêntico ao seu desejo de composição erudita”, o protagonista Pestana mantém uma relação autêntica com a composição popular, mesmo que cercada de inautenticidade (WISNIK, 2004, p. 23). A esse movimento de reunião num só personagem dos termos antes categoricamente dissociados se soma o abandono do pressuposto da seriedade, se avaliados os procedimentos de condução e o julgamento dos eventos implícitos à narração. No esquema assumido por Wisnik (2004, p. 24), o pano de fundo para a alteração estilística em questão é uma reordenação das concepções de Machado de Assis, que engendra, nesta “segunda fase”, uma compreensão melhor acabada e presumivelmente enigmática sobre a querela da cultura. É isso que leva o crítico a realizar um deslocamento e a afirmar, a partir da trama ficcional, que a obra do escritor é acometida por um *complexo de Pestana*, já que ficaria sobremaneira notabilizada pelas antinomias e pelos mistérios insolúveis.

De fato, comparado ao embate que está no cerne de “O machete”, o drama pessoal encenado em “Um homem célebre” é exemplarmente intrincado. Apesar do interesse em produzir peças à imagem dos modelos europeus, Pestana compõe músicas dançantes e saltitantes (WISNIK, 2004, p. 14). Porém, o estorvo íntimo causado pelo descompasso entre o sucesso das realizações e o fracasso das aspirações é condicionado por uma propensão interna ao músico, por um “deslocamento involuntário do impulso criativo em direção à língua comum das polcas” (WISNIK, 2004, p. 16). Desse modo, a predisposição inata corresponde a uma força *congênita e congenial*, no sentido de que se explica não só por determinada imposição do meio, mas também por um ímpeto espontâneo e original. Wisnik (2004, p. 23) resume essa inusitada conjunção com a ideia de que o piano de Pestana contém o machete e o violoncelo ou com a analogia de que o compositor seria “um Inácio Ramos que se descobrisse na pele de um Barbosa, para seu próprio desconcerto”.

Contudo, o enredamento do conto de 1888 não se restringe a esses dados. Uma tese fundamental da reflexão de Wisnik (2004) é a de que a história trata, de uma maneira velada, da “emergência não nomeada do maxixe”. Formato europeu introduzido no país na década de 1840, a polca sofre na década de 1870 várias interferências rítmicas e passa por um processo de “africanização abasileirada”, o que culminará no surgimento de um novo ritmo, distinto pela síncope e sincrético em função da “mistura de música de escravos com dança de salão” (WISNIK, 2004, p. 25). A transformação em etapas se comprova pela multiplicidade de nomes, como as expressões polca-lundu ou polca-cateretê, empregados para caracterizar a inovadora manifestação antes da categorização de uma partitura impressa já em 1897 como maxixe, episódio que se estabeleceu como a primeira aparição oficial do termo. Os anos da lenta transição abarcam, como se vê, a época da escrita de “Um homem célebre” bem como de outras crônicas de Machado de Assis que tocam a matéria. A constatação desses eventos adiciona mais uma camada de sentido ao impasse de Pestana, cujas criações não se reduzem aos paradigmas correntes e importados.

Essa discussão se articula, por seu turno, com outro tópico evidentemente essencial para a interrogação da história nacional em função do conto. Wisnik (2004, p. 34) percebe como as “polcas amaxixadas falam de um recalado – a música de escravos -, que assoma sedutoramente, através delas, às portas da música popular urbana em vias de constituição”. Tal afloramento à revelia das resistências na dimensão estética seria análogo à embaraçosa integração dos negros e mulatos no grupo das pessoas livres na

segunda metade do século XIX. Assim como a sincopação configura um desvio ao ritmo binário sem que ocorra uma dissolução completa da quadratura europeia como norma, a inclusão dos ex-escravos e seus descendentes no quadro social por vias legais é denegada pelas práticas vigentes no Império (WISNIK, 2004, p. 36). “Um homem célebre” dissimularia, assim, as duas controvérsias intimamente ligadas, uma do plano da cultura e outra do plano das estruturas da sociedade.

A associação entre forma musical e sequência histórica na meditação de Wisnik (2004) em torno de Machado de Assis depende, para ser mais precisa e menos arbitrária, daquela anterior entre circunstâncias nada banais do Oitocentos, de um lado, e o contexto de escrita dos textos e seus conteúdos, de outro. Para validar tal oportuna vinculação, o crítico seleciona algumas informações consideráveis. No ano de 1871, ocorrem a “estreia das polcas do Pestana”, em “Um homem célebre”, e também a promulgação da Lei do Ventre Livre, início de uma “desativação gradual da máquina escravista”, acordo eivado de ambiguidades e fonte de “feridas políticas profundas” (WISNIK, 2004, p. 53-55). 29 de junho de 1888 é a data da publicação do conto, “pouco mais de um mês depois do 13 de maio da Abolição” (WISNIK, 2004, p. 56). Entre outros listados no ensaio, os exemplos ilustram uma técnica de contraponto entre ficção e história que Wisnik (2004, p. 52) chama de “correlação sugestiva” e que se diferencia do teor mais abstrato de um método de metáforas e alegorias. Salvo engano, é por meio da reconstrução do procedimento sugestivo que “Machado Maxixe” busca tornar mais consistente o salto analítico certamente mais especulativo antes designado como correspondência de segundo grau.

2 Objeções de Idelber Avelar

No artigo “Entre o violoncelo e o cavaquinho: música e sujeito popular em Machado de Assis”, Avelar (2011) apresenta suas contribuições à mesma esfera de motivos e se opõe a aspectos específicos apontados por Wisnik (2004). Embora mencione “Machado Maxixe” como ponto de partida de sua proposta, o pesquisador declara de saída que chega a conclusões que não coincidem exatamente com as do ensaio brevemente comentado acima. Em suma, argumenta-se que a “tensão entre a cultura erudita, a emergente cultura popular e a incipiente cultura de massas” presente em contos e crônicas, mesmo antes de “Um homem célebre”, faz da obra do escritor “a primeira reflexão literária sobre a música como cifra privilegiada da nacionalidade”.

Avelar (2011, p. 172) parte de uma anotação geral a propósito da representação da criação musical na produção de Machado de Assis. Seja o erudito “vitimado pela falta de capital cultural”, seja o popular “marginalizado do circuito de reconhecimento simbólico”, o músico não raro é descrito como um “ser precário”. Todavia, enquanto ao primeiro tipo resta a intuição do declínio de seu prestígio aristocrático, ao segundo tipo se oferece uma chance de legitimação via entrada num mundo dinâmico constituído pela “onipresença social da música popular”. Ainda que cercada de preconceitos, essa brecha seria reiteradamente assinalada nos textos do autor, que, aliás, também a experimentou em suas incursões pelo mundo oficioso das crônicas (AVELAR, 2011, p. 173). De tal modo que, não obstante eventuais variações de tom e estilo, a constatação percorreria as subseqüentes fases do artista e seria reafirmada como apropriada condição de seu próprio estabelecimento, o que deixaria traços permanentes nos enredos ficcionais.

Conforme Avelar (2011, p. 174), o contato mais direto com esses fenômenos urbanos massivos e com a indistinção entre arte musical e mercadoria se desdobra em uma série de crônicas que transitam por assuntos como as polcas, a remuneração dos músicos e as danças que acompanham os ritmos, com a característica sensualidade envolvida. Trata-se, portanto, de objetos que propiciam a Machado de Assis enxergar uma ponte entre vivências artesanais e realidades modernas e prever o que depois seria entendido como “indústria cultural”. Em paralelo, o material colhido nas práticas circundantes expõe a “emergência maldita, reprimida e libertadora do maxixe”, com a citada inserção da “polirritmia afro-brasileira” no binarismo inerente à sintaxe musical da polca (AVELAR, 2011, p. 177). A contrametricidade instituída pela síncope, inclusive, emerge nas linhas do autor dissimulada por termos insólitos como “saracotear”, “pulular” e “buliçosa” (AVELAR, 2011, p. 178). Na visão do crítico, justamente “O machete” consistiria em um registro especial feito pelo ficcionista com base nos ecos escutados e registrados pelo cronista.

Ao discorrer a respeito do texto de 1878, Avelar (2011, p. 179) ressalta um detalhe que sugere o teor de sua leitura: apesar de veiculado no *Jornal das Famílias*, o conto fala de música, adultério e dissolução de um núcleo familiar. Precisamente o feito “demasiado perturbador”, não a suposta “falta de perfeição”, explicaria o fato de o escrito não ser reunido em *Papéis avulsos* de 1882 e permanecer inédito em livros. O desprendimento relativo aos costumes recairia também na celeuma cultural, já que, ao contrapor um “músico erudito condenado à tristeza tropical” que unicamente copia os

mestres e o músico que improvisa livremente sobre composições próprias ou alheias, Machado de Assis endossa a promessa do “artista livre da angústia da autoria”, com a beleza e o encanto que a virada poderia acarretar (AVELAR, 2011, p. 182). Essa impressão, no entanto, não se institui no enredo somente com a entrada em cena de Barbosa, mas remete ao inicial perfil de Inácio Ramos como uma mentalidade já apartada da experiência, agarrada a uma concepção arcaica e incapaz de captar as nuances de seu tempo.

Nesse trecho, fica mais evidente a contestação de Avelar (2011, p. 183). Independente de subsistirem em Machado sinais de preconceito em relação ao popular e de certa nostalgia do capital cultural antes associado à erudição, “O machete” não deixaria de ser uma “grande parábola acerca da inépcia dessa arte de câmara”. Se de fato existem ali, o enaltecimento da cultura letrada bem como a presunção de sua superioridade incontestes seriam atravessados pela ironia, sobretudo se devidamente avaliada a construção dos personagens (AVELAR, 2011, p. 184). Dialética, dessa perspectiva, é a dinâmica entre esferas culturais projetada no texto, pois a hegemonia de uma representa a queda e a decadência da outra. Abdicando de um binarismo simplista segundo o qual a inautenticidade despontaria como alternativa imperiosa, o conto realizaria, efetivamente, o registro de uma transição e sinalizaria uma “redefinição da autenticidade” (AVELAR, 2011, p. 186).

A fim de validar a sua hipótese, o crítico recorre às peculiaridades de personalidade e de atuação das figuras em meio à estrutura melodramática. De acordo com Avelar (2011, p. 184), o melodrama não é um “gênero necessariamente conservador e conformista”, dado que a “incorporação não problemática à ordem social” não impede o desencadeamento de “efeitos perturbadores e subversivos”. Subversão do modelo se observa, por exemplo, na aplicação da fórmula do enlouquecimento ao herói masculino, protagonista feminizado que é “derrotado pelas circunstâncias” e traído pela esposa (AVELAR, 2011, p. 183). Somado a isso, opta-se por um narrador que emprega o discurso indireto livre para se aproximar do prisma da vítima, “esta sendo já não propriamente um vilão”. Em síntese, rasuras expressivas assim atestariam como pode soar equivocada a atribuição dos convencionais valores da tipologia textual ao esquema engendrado por Machado de Assis.

3 Cotejo de perspectivas

Aceita a recapitulação dos argumentos dos dois comentadores, é viável dizer de início que não parece haver um adequado acordo sobre as bases em que se procurou travar o debate ou sobre a relevância dos termos em que recai a discórdia. Avelar (2011, p. 171) anuncia de maneira categórica que alcança conclusões que não coincidem com as de Wisnik (2004), como se pretendesse refutar algumas das teses cruciais de “Machado Maxixe”. Entretanto, o que se verifica é uma divergência em torno da leitura de “O machete” ou, mais precisamente, em torno de como se dá a manipulação do arranjo melodramático e do que esse manejo revela sobre o entendimento mantido até a década de 1870 por Machado a respeito da música popular. Claro que essa é uma etapa importante da elaboração das ideias no ensaio rebatido, mas está longe de ser uma proposição conclusiva.

Isso se liga, naturalmente, a uma discrepância entre os objetos literários privilegiados em cada uma das análises. Como já o título instaura, “Machado Maxixe” elege como objetivo primordial a tentativa de divisar na prosa de Machado de Assis indicações furtivas sobre o aparecimento do maxixe, ideia nunca atacada diretamente pelo escritor. Na lógica de Wisnik (2004), a escolha direciona o foco para uma investigação mais demorada sobre “Um homem célebre”, conto em que um músico compõe polcas notáveis e sensivelmente diferentes das que se espraiavam pelos salões. A genialidade de Pestana e sua singularidade em relação a uma tipologia que se tornava hegemônica corresponderiam às graduais mutações que culminariam na sincopação do maxixe. Por outro lado, a ponderação de Avelar (2011) prioriza a antevisão do autor a propósito da eclosão de uma cultura popular que levaria ao declínio da notoriedade e da preponderância da arte erudita. Por essa via, “Entre o violoncelo e o cavaquinho” estuda os preliminares registros do embate dialético entre formatos e instrumentos que poderiam ser associados a cada um dos polos dessa operação. Decerto, a cisão entre personagens e meios de expressão desenvolvida por “O machete” se enquadra melhor nessa inquirição, o que ajuda a esclarecer o fato de que o conto de 1888 seja parcamente analisado no segundo artigo, sendo utilizado mais como elemento de comparação.

Aparentemente triviais, os desencontros se ancoram em outro mais grave, relativo aos tópicos sociais mobilizados. “Machado Maxixe” opta por sublinhar a contundência de Machado de Assis em função das revelações oferecidas por seus textos em torno de assuntos tidos como fundamentais para a compreensão da história nacional: a mestiçagem, a abolição tardia da escravidão, o convívio entre anseio de modernidade e escravismo cotidiano, etc. Consequentemente, Wisnik (2004) reserva um lugar de

destaque em suas conjecturas à explicação de como “Um homem célebre” não só tematiza uma forma estética que possui correlações com os entraves ao pleno abandono da ordem escravista, como sugere ligações entre as criações de Pestana e a questão étnica, que aparece na narrativa como pormenor. Em contrapartida, como já repetido, “Entre o violoncelo e o cavaquinho” enfoca a emergência de um renovado sistema cultural em que a aporia entre erudição e manifestações urbanas massificadas expõe as contingências enfrentadas por elites coloniais e pós-coloniais. Avelar (2011) ressalta a polirritmia das novas matrizes que remete às influências africanas, mas o ponto de fuga da demarcação é a metamorfose do mercado de bens culturais. Recorrendo a um esquematismo de resto indesejável, ao passo que Wisnik (2004) parte do objeto musical para chegar aos impasses da organização escravocrata, Avelar (2011) assinala os traços oriundos desse estado de coisas no novo espaço configurado pela música.

Dissensos à parte, os dois críticos parecem compartilhar uma premissa metodológica e conceitual que perpassa os artigos. O primeiro alegando um gradativo afastamento da aversão à cultura popular em nome de um tratamento mais irônico, o segundo proclamando um perene interesse pela arte de irradiação horizontal, ambos os pesquisadores vinculam integralmente as opções estilísticas descritas ao posicionamento pessoal de Machado de Assis. Isto é: uma adesão sem restrições ao modelo melodramático implicaria um conservadorismo do autor na ocasião; uma deformação do melodrama equivaleria a um progressismo patente desde “O machete”. Sequer se aventa a possibilidade de uma aderência jocosa e debochada a um paradigma ou de uma distorção involuntária do padrão, o que, é verdade, seria mais difícil de perceber e demonstrar. Com efeito, o juízo do escritor e a sua trajetória como intelectual adquirem flagrante primazia no exame das evidências textuais.

Chama a atenção, nesse sentido, a ausência de indagações quanto a outros eventuais fatores que se interpõem entre a produção dos dois contos e que influenciam as disparidades apontadas. Um questionamento fulcral para a discussão se reporta ao palco da experiência histórica e ao quadro que a ficção traduz, ao invés de se concentrar nos aspectos narrativos ou autorais exclusivamente. Em poucas palavras, a inflexão entre os textos de Machado de Assis estaria condicionada também por uma virada social drástica que se consolida num intervalo de poucos anos ou até por um interesse do escritor de retratar panoramas contrastantes. Desse ângulo, apesar de muito próximos numa mirada estritamente temporal, “O machete” e “O homem célebre” se sujeitariam a referentes bem distintos. É comprovada a preocupação de Wisnik (2004) e Avelar (2011) em enfatizar

os acontecimentos que avultam no século XIX a partir de 1850 e que circunscrevem os trechos ficcionais, como a Lei do Ventre Livre e a Lei Áurea. Todavia, prevalecem nas duas interpretações a feição progressiva dos eventos, a despeito das denegações e reações de setores da sociedade, e a convicção de que o autor reproduz exatamente esse enclive, com acertos ou equívocos. Como se somente a um processo do último quartel do Oitocentos, a disseminação continuada do popular e de sua ostensiva africanização, respondesse, com otimismo ou pessimismo, o intelectual.

Além das sintomáticas exposições da tensão entre cultura erudita e cultura popular, separadas em diferentes personagens em “O machete” e reunidas em um só personagem em “Um homem célebre”, outros índices dos contos apontam para conjunturas desiguais. Muito provavelmente, o principal desses sinais são os instrumentos posicionados em primeiro plano nas tramas. No conto de 1878, o violoncelo e o machete exprimem a incompatibilidade entre as figuras e entre os componentes do cenário cultural explorado. Já no de 1888, como um altar na casa de Pestana e uma presença frequente nas casas em que acontecem os saraus, “o piano é o centro das atenções e o protagonista do dilema” (WISNIK, 2004, p. 41). Evoque-se, aliás, uma cena do primeiro texto citada pelos dois críticos, aquela em que Inácio Ramos, tentando adivinhar o instrumento cuja técnica Barbosa domina, arrisca: “Talvez piano...”. Nessa única ocorrência do nome do objeto, a dúvida que paira sobre a suposição não deixa de insinuar a ainda restrita difusão do dispositivo, além da óbvia desconfiança em relação ao interlocutor. Há, portanto, uma dessemelhança nas ambientações, já que em uma o equipamento musical tem figuração lateral, enquanto na outra é alçado ao posto de ativo participante nos cenários e de desencadeador basilar do enredo.

4 O tempo das ideias

Para sustentar essa versão, vale retomar contextualizações feitas pelos pesquisadores nos artigos debatidos. Avelar (2011, p. 179) lembra que a introdução do “vocábulo machete como designação de um instrumento musical” remonta ao ano de 1716. Então, já no século XVIII, o primórdio do cavaquinho, com suas “quatro ou cinco cordas duplas e dedilháveis” (HOUAISS apud AVELAR, 2011, p. 180), trazia a marca de uma cultura boêmia e dava testemunho de uma prática singular, “as rodas de chorões”. Por outro lado, Wisnik (2004, p. 41) recorda como a entrada em larga escala do piano em território nacional se dá a partir da “fase econômica que se inicia em 1850”, com o fim

do tráfico negreiro e com a imigração modernizante dos novos europeus. O objeto se torna uma “mercadoria-fetichê” desejada pelos lares patriarcais como símbolo de prestígio, o que estimula a criação de uma zona de sociabilidade no espaço privado em função da inclusão de um móvel aristocrático em meio ao mobiliário doméstico. Assim como em “Um homem célebre” os eventos são precisamente datados, a irrupção do piano no cenário urbano brasileiro acompanha uma sequência de datas e circunstâncias bastante específicas.

A fonte que Wisnik (2004) utiliza para embasar essa reconstrução é “Vida privada e ordem privada no Império”, do historiador Luiz Felipe de Alencastro (2019). Esse artigo traz contribuições que não foram inteiramente trabalhadas pelo crítico e que permitem repensar alguns postulados de “Machado Maxixe” e de “Entre o violoncelo e o cavaquinho”. Embora voltado para instâncias mais íntimas, o historiador resume alguns dados e fenômenos da arena pública que provocam rupturas no curso do século XIX. A partir dos marcos normalmente listados, Alencastro (2019) distingue efeitos contraditórios e heterogêneos, que levam a vários tipos de reordenação do período.

Alencastro (2018, p. 12) adota como ponto de partida da revisão a transferência da corte para a América Portuguesa, o que significou o deslocamento não só da família real e do governo da Metrópole, como também de “boa parte do aparato administrativo português”. A esse “empuxo burocrático” se somou a ida para o Rio de Janeiro de colonos e administradores antes instalados em outras colônias, como Angola e Moçambique. Nova sede das autoridades de além-mar, a região se tornou o “único refúgio da legalidade monárquica no Novo Mundo”, atraindo ainda moradores de regiões vizinhas, por um lado, e um “número crescente de escravos”, por outro (ALENCASTRO, 2019, p. 13). Nesse momento, a porcentagem de cativos no município chega a 46%. As consequências mais amplas dessa modificação são o ressurgimento da agricultura de exportação, do comércio marítimo e de atividades litorâneas. O retorno das trocas de cabotagem representa, dessa perspectiva, o término de uma dinâmica antes alcançada com a centralidade da produção mineira (ALENCASTRO, 2019, p. 14).

Esse horizonte é que leva o historiador a dizer que a “Independência traz a autonomia política a um território esgarçado pelo deslizamento do comércio terrestre interiorano para as zonas costeiras”. Paralelamente, trava-se o debate a propósito do “escopo do governo central”, que limitava o “poder exercido por autoridades locais eleitas pelos proprietários rurais”. Tal contenda ganha contornos significativos quando incide sobre os escravos, uma propriedade particular avalizada pela ordem pública

(ALENCASTRO, 2019, p. 15). Com seu desígnio centralizador, a política imperial assume a tarefa de reconstruir a escravidão no “quadro do direito moderno”, a qual deixa de ser somente uma herança colonial para se mostrar como um compromisso projetado sobre o futuro do país independente (ALENCASTRO, 2019, p. 16). Conforme Alencastro (2019, p. 21), tais elementos estarão na base das contradições imperiais que definiriam o Segundo Reinado, quando a “corte madrasta”, na expressão cunhada por detratores, procurava assegurar sua soberania.

Nesse estágio, afora a deflagração e mediação de conflitos, o regime monárquico forja um “padrão de comportamento” que se alastra pelo país moldando a sociabilidade a partir da “capital política, econômica e cultural” em que se transformou o Rio de Janeiro. Na ocasião da proibição do tráfico em 1850, o núcleo fluminense agregava “a maior concentração urbana de escravos existente no mundo desde o final do Império Romano” e incorporava a feição de cidade “quase negra”, “meio africana” (ALENCASTRO, 2019, p. 23). Os costumes irradiados estavam profundamente determinados, dessa maneira, pela mudança radical da composição étnica da população que se iniciava, em decorrência do intenso fluxo de lusitanos e europeus em geral (ALENCASTRO, 2019, p. 26). Seguindo a inserção do porto do Rio no comércio externo norte-americano, o trânsito facilitado com os ingleses e o aumento do francesismo das elites brasileiras, o acréscimo na chegada de importados dá uma aparência de adequação ao tempo da modernidade europeia (ALENCASTRO, 2019, p. 32). É considerável o inventário feito por Alencastro (2019) a respeito de transfigurações geradas pela cessação do trato: a ampliação na quantidade de amas de leite brancas; a elevação da quantia de prostitutas estrangeiras; a dilatação do contrabando regional de cativos; a multiplicação das exortações em nome da melhoria dos cuidados médicos com os escravizados, dada a redução da oferta; e a acentuação dos atos de resistência encabeçados, inclusive, por escravos ladinos.

É esse também o contexto do incremento da compra de pianos, antes restritos a poucos sobrados e desconhecidos em vários locais e em diferentes estratos da sociedade. Sujeito a menos reparos e transportado com mais facilidade em função das inovações da tecnologia industrial, o instrumento chegava com intensidade cada vez maior aos trópicos e respondia à “explosão da demanda de mercadorias inertes no Império” (ALENCASTRO, 2019, p. 36). À diferença de outros dispositivos musicais, o produto não podia ser copiado por artesãos daqui e adquiria aura de sofisticação. Aliado a esse valor agregado, a venda do objeto recebia um significado complementar, já que servia de

frete para os navios estrangeiros e drenava para “a Europa e os Estados Unidos uma parte da renda local antes reservada ao comércio com a África, ao trato negreiro” (ALENCASTRO, 2019, p. 37). Alencastro (2019, p. 38) menciona ilustrativamente, aliás, o apelido dado em 1856 por Araújo Porto Alegre ao Rio de Janeiro: “a cidade dos pianos”.

É imprescindível notar que o instrumento em questão só encontra uma proliferação substantiva no exato ciclo em que o contingente de escravizados negros no Rio de Janeiro começa a diminuir definitivamente. Com efeito, isso se dá imediatamente após longa etapa em que a “onipresença dos ritmos afro-brasileiros derivava da onipresença da escravidão afro-brasileira” (ALENCASTRO, 2019, p. 36). A rabeça e o violão, dispositivos europeus que dominaram o panorama musical até meados do século XIX, já se pautavam pelas cadências oriundas das matrizes africanas, provavelmente desde o século anterior. Somente o piano, durante um curto intervalo depois de sua disseminação, consegue se manter vinculado à sua procedência europeia (ALENCASTRO, 2019, p. 35). Ao que parece, a fratura desse breve isolamento ocorre na década de 1870 com a contundente sincopação das polcas, curiosamente enquanto a parcela de africanos na corte se reduzia a “menos de 1% do total de habitantes”⁵³ (ALENCASTRO, 2019, p. 26).

Identificam-se, logo, três fases na organização da esfera cultural, que se relacionam de modo heterodoxo com as eventualidades do âmbito social. Na primeira delas, até 1850, a absoluta africanização da música popular replica a conservação do volumoso tráfico que dava sustentação à ordem escravista, redirecionado para as faixas atlânticas e, sobretudo, para a nova sede da corte. Na segunda, que se inicia em 1850 e se desintegra dos anos 1870 em diante, os arranjos europeus eruditos se instituem impositivamente consoante o predomínio do piano e o projeto de modernização artificial. Na terceira, que *grosso modo* se instaura na década de 1870, a eclosão irrefreável da síncope na quadratura binária do instrumento que sintetizava o plano de padronização étnica contradiz a interrupção do fluxo de mão de obra que mantinha o escravismo americano e contrasta com o encolhimento brusco do grupo de pessoas oriundas da África no Rio de Janeiro. Aí reside, provavelmente, a singularidade do maxixe, pois a síncope

⁵³ Note-se o destaque que Alencastro (2019, p. 26) dá ao fato de que essa redução artificial do contingente de africanos, não de escravizados ou negros em geral, diz respeito somente à população da corte, não ao Brasil ou a outras províncias: “Mas a composição étnica e social do município alterou-se de maneira radical: o número de portugueses dobrou, subindo de um décimo para um quinto da população. Paralelamente, caíam as percentagens referentes aos escravos. Quanto aos africanos, seu número sofre uma grande redução e corresponde, em 1872, a menos de um 1% do total de habitantes. Em compensação, a vizinha província fluminense aparece como unidade do Império que conta com a maior proporção de escravos africanos.”

que o define surge como resposta a um tencionado apagamento via linguagem culta, não como simples efeito nas formas massivas de uma realidade onipresente.

Salvo engano, são essas sutilezas que Alencastro (2019) tem em mente quando se apropria da célebre formulação de Roberto Schwarz sobre as “ideias fora do lugar”. O trecho em que a adaptação se verifica é o seguinte: “E Machado de Assis compõe a charada que se coloca aos compositores imperiais pelo fato de o piano estar *fora do lugar*” (ALENCASTRO, 2019, p. 38, grifo meu). A expressão adquire, no texto do historiador, uma precisão temporal que talvez não fosse o alvo do crítico literário⁵⁴. Aqui, substituída pelo nome do instrumento, *ideia* corresponde aos valores importados num período restrito e impostos como tática para dissimular a evidência acachapante da escravidão pregressa a ser, todavia, perenizada. Por sua vez, *lugar* equivale à estrutura colonial cujos componentes, ainda que preservados, deviam ser disfarçados principalmente a partir do Segundo Reinado e da proibição do tráfico. Constata-se como esta noção assume um grau de abstração por não se referir ao espaço concreto e coevo à importação das convenções, mas a uma conjuntura anterior que era remodelada, por exemplo, com a citada retirada dos africanos do espaço urbano mais proeminente.

Tais detalhes propiciam que Wisnik (2004) acentue essa concepção ao tratar o *lugar* como um vestígio do quadro social que melhor sobressai sublimado na qualidade de elemento estético. De acordo com o pesquisador, a composição amaxixada de Pestana dá sinal de um “núcleo inconsciente irreprímível” ligado à experiência recalçada da escravidão (WISNIK, 2004, p. 54). Assim, os “deslocamentos mínimos e incisivos” da sincopação valeriam como *lugar fora das ideias*. Não tanto a coerente inversão dos substantivos, o que chama a atenção na conversão do enunciado é o emprego do advérbio, porque não assimila perfeitamente a dinâmica em análise. A novidade do processo dos anos 1870 é que, com toda a ambiguidade possível, o sinal de africanidade se projeta justamente em meio e contra as resistências do padrão rítmico tocado no instrumento que se consolida com a suspensão do tráfico de cativos e que condensa o plano de extirpar a influência desses escravizados. Nesse caso, não seria ilícito postular a presença de um *lugar à revelia das ideias*.

⁵⁴ Convém lembrar a amplidão que Schwarz (2012a, p. 165) dá ao conceito no esclarecimento de “Por que ‘ideias fora do lugar’?”. Para ficar em uma só passagem exemplificadora: “Ideias funcionam diferentemente segundo as circunstâncias. Mesmo aquelas que parecem mais deslocadas, não deixam de estar no lugar segundo outro ponto de vista. Digamos então que o título, no caso, pretendeu registrar uma sensação das mais difundidas no país e talvez no continente – a sensação de que nossas ideias, em particular as adiantadas, não correspondem à realidade local [...]”

Dando maior peso à justeza do advérbio e ao caráter descritivo da sentença, *lugar fora das ideias* se aplicaria relativamente bem ao que se passa, na verdade, em “O machete”. A dissociação categórica entre o erudito e a matriz europeia, de um lado, e o popular e a matriz africana, de outro, remetem a uma reveladora exterioridade do *lugar* em relação às *ideias*, termos aqui já levemente distanciados do sentido dado por Alencastro (2019). O fato é que, admitido o panorama acima, essa situação se assemelha mais às condições anteriores a 1850, do que às circunstâncias posteriores a 1870 ou ao enclave criado pela moda que circunscreveu a primazia do piano e dos arranjos europeus. A escolha dos instrumentos que aparecem na trama reforça a impressão de que o conto, mesmo que publicado em 1878, retrata as linhas de força de um cenário cultural que se estende do Setecentos até meados do Oitocentos. Se esse raciocínio estiver correto, diferencia-se o pano de fundo mobilizado por “O machete” e aquele mobilizado por “Um homem célebre”, tornando mais problemática a avaliação do julgamento de Machado de Assis com base unicamente no procedimento narrativo engendrado.

Referências

ALENCASTRO, Luiz Felipe de Alencastro. Vida privada e ordem privada no Império. In: NOVAIS, Fernando (org.). **História da vida privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2019. p. 12-72.

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.

SCHWARZ, Roberto. Por que “ideias fora do lugar”? In: _____. **Martinha versus Lucrécia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012a. p. 165-172.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2012b.

WISNIK, José Miguel. Machado Maxixe: o caso Pestana. **Teresa**, São Paulo, n. 4/5, p. 13-79, 2004.

WHAT TIME WAS IT?

Abstract

Página | 141

The work compares the interpretations made in the essay “Machado Maxixe” by José Miguel Wisnik and in the article “Entre o violoncelo e o cavaquinho” by Idelber Avelar about the short stories “O machete” (1878) and “Um homem célebre” (1888), both by Machado de Assis. The article summarizes the main theses of each critic and confronts their divergences. Then, the paper return to the informations provided by Luiz Felipe de Alencastro in “Vida privada e ordem privada no Império”, one of Wisnik's main sources, to discuss some contestable premises that appear in the two critical readings. In the end, this text analyzes the way, reversing Roberto Schwarz's formulation *ideias fora do lugar*, Wisnik postulates the formulation *lugar fora das ideias*. The work defends that it would be more appropriate to use the formulation *lugar à revelia das ideias* in order to describe with greater precision what happens in the specific case of “Um homem célebre”.

Keywords

Ideas. Place. Popular Music. Machado de Assis. Slavery.

Recebido em: 16/04/2021

Aprovado em: 11/09/2021