

A OBRA CERTA, A PESSOA ERRADA

Luís Fernando Kalife Júnior¹

O conto *Um Homem Célebre*, de Machado de Assis, por sua vez, possui outra perspectiva. Publicado originalmente na *Gazeta de Notícias*, em 1888, e compilado em livro em 1896 (*Várias Histórias*), vemos que se trata de um escritor já mais amadurecido e que domina há quase três décadas as técnicas do conto.

Apesar de ter temáticas diferenciadas, existem vários pontos de contatos entre os contos *Um Homem Célebre* e *O Machete*. Tanto Inácio como Pestana, protagonista do conto aqui em questão, são frustrados na sua tentativa de produzir arte. Porém, se analisarmos essa tentativa à luz do conceito de sistema literário (e também artístico) de Antonio Candido, identificamos que a problemática de Inácio, em “O Machete”, está no público, enquanto a de “Um Homem Célebre” está na obra em si. O primeiro procura o grande público; já o segundo, as grandes obras. Pode-se dizer que se trata-se aí de uma ironia tragicômica, já que Inácio possuía inspiração e produzia música de qualidade, o que não acontecia com Pestana. No entanto, este último possuía o público tão desejado pelo primeiro. (CANDIDO, 2010) A construção dos contos parece se complementar, uma vez que têm como discussão central os efeitos de um autor quando há a falta de um dos vértices do triângulo do sistema artístico. O crítico José Miguel Wisnik chega a dizer que “Machado de Assis faz de Pestana um Inácio Ramos que se descobrisse na pele de um Barbosa, para seu próprio desconcerto” (2003, p.28).

Centrando, então, a análise sobre Pestana, há uma clara relativização no próprio título do conto: “Um Homem Célebre”. O adjetivo “Célebre”, cognato ao seu substantivo “Homem”, permite que o leitor pergunte “célebre para quem?”. A ironia que provém a partir disso é que para o grande público, mas não para si mesmo. Esse protagonista seria a pessoa perfeita para encaixar nessas características. Era um homem, que como o narrador diz, viveu e morreu “bem com os homens e mal consigo mesmo”, um frustrado completo no que diz em relação às ambições artísticas, e, principalmente por ser “célebre” pelo que não quer ser; pode-se dizer, então, que o protagonista, quando produz esse tipo de música, completa o sistema “autor, obra e público”. No entanto, no momento em que tenta produzir uma composição no estilo clássico, o sistema não se

¹ Mestrando em Teoria da Literatura pela PUCRS / Bolsista CNPq

completa, parando na etapa do “autor”. Pode-se dizer que, quando Pestana se dedica à música clássica, é um artista em obra, e o que move a trama é essa obsessão em aspirar uma panteonização da sua obra, ou seja, ser reconhecido por ter composto algo sublime, e a recorrente inspiração em compor o popularesco. É o que sintetiza novamente Wisnik: “O sucesso do popular, inacessível a Inácio, o desconcerta e o atrai; o sucesso popular, inevitável a Pestana, *o envergonha e o nauseaia* (grifo nosso), sem deixar de atraí-lo” (2003, p. 27). “Envergonha” e “nauseia” são as principais marcas para mostrar a difícil aceitação de Pestana às polcas, como a do início do conto, em que se nota o enfado do protagonista em contradição à alegria das pessoas na festa:

Ouidos os primeiros compassos, derramou-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. (ASSIS, 2007, p. 418)

O leitor do conto pode observar, desde o início, que há um sistema, conforme a teorização supracitada, de que há um sistema artístico relacionado à música que está desenvolvido. As referências às festas retratam uma sociedade que é historicamente heterogênea no que diz respeito à cultura, e as análises deste assunto sempre vão tratar sobre a “a coexistência, harmoniosa ou não, de uma pluralidade de tradições cujas bases podem ser ocupacionais, étnicas, religiosas etc.” (VELHO, 1981, p.16) Podemos afirmar que a questão de Pestana está no centro de uma sociedade que prima pela heterogeneidade cultural, uma das principais características das sociedades complexas, que podem ser vistas como “produto nunca acabado da interação e negociação da realidade efetivadas por grupos e mesmo por indivíduos cujos interesses são, em princípio, potencialmente divergentes” (VELHO, 1980, p.17) Trata-se, muito mais, da constituição de uma nação não só enquanto unidade cultural, mas também como consumidora de arte, contexto que indica também a constituição de hábitos burgueses. A consolidação do romance como gênero, por exemplo, dá-se em virtude da necessidade da criação de entretenimento para as camadas médias urbanas. A música, por sua vez, acompanha essa modificação com o hibridismo da fusão dos ritmos africanos e

européus, entre estes últimos a polca². Quando o narrador do conto nos fala “polca buliçosa”, já está nos apresentando uma mistura que seria denominada de “tango brasileiro”, mais conhecido por “maxixe”. Esse intercâmbio de sons europeus e africanos configura o contexto da narrativa de Machado sobre os contos aqui citados:

Na década de 1870, quando Machado escreve “O Machete”, a polca já se transformava em maxixe. Em 1877, um ano antes da publicação do conto, Ernesto Nazareth, nosso maior compositor de maxixes (que ele chamava de tangos brasileiros) compôs sua primeira peça. No mundo ficcional, o grande sucesso de Pestana, “Candongas não fazem festa”, data de 1871, ano da Lei do Ventre Livre. Não se pode deixar de notas a relação simbólica entre fatos de nossa história social e musical, marcada pela criação do maxixe: transformava-se a herança musical europeia, ao mesmo tempo que se metamorfoseava nosso tecido social. (OLIVEIRA, 2009, p.193)

A fusão comentada acontece também pela união dos letristas eruditos com os músicos populares, criando, logo após o primeiro reinado, a questão da parceria musical³, que vai começar a delinear, muito vagarosamente, a música de massas. Além disso, com a consolidação das classes burguesas e, por consequência, do Romantismo, há uma particularidade na vida privada que irá revolucionar a música: a popularização do piano nas casas das famílias burguesas. Tal movimento induzirá a música brasileira à heterogeneidade posterior, uma vez que

iria permitir, em menos de cem anos, o estabelecimento de uma curiosa trajetória descendente que conduziria o instrumento das brancas mãos das moças da elite do I e II Impérios até aos ágeis e saltitantes dedos de negros e mestiços músicos de gafieiras, salas de espera de cinema, de orquestras de teatro de revista e casas de família dos primeiros anos da República e inícios do século XX. (TINHORÃO, 2010, p.136)

2 José Ramos Tinhorão sintetiza tal discussão mostrando que a música promove a síntese do erudito e do popular, na qual podemos incluir a polca que está em questão: “No plano da nascente música popular urbana dirigida a camadas sociais mais amplas, que começavam a formar-se, esse movimento de interesse romântico dos eruditos pelas manifestações consideradas “do povo” iria resultar no aparecimento da modinha seresteira, o que se daria através do casamento da linguagem rebuscada dos grandes poetas, nas letras, com a sonoridade mestiça dos choros que traduziam para as camadas médias os novos ritmos dançantes importados da Europa, na música.” (2010, p.135)

3 Sobre essas parcerias, Tinhorão afirma: “O resultado foi o surgimento do que viria a constituir, afinal, uma dupla apropriação cultural, englobada sob a indicação genérica de música popular: a da literatura dos poetas posta a serviço das mensagens amorosas ou satíricas das modinhas e lundus das modinhas e lundus das classes baixas, e a do ritmo e dos sestros melódicos de origem negro-mestiça desenvolvidos por estas, finalmente posto ao alcance da música do piano, antes exclusivamente presa ao repertório clássico-romântico das salas.” (*id, ibidem*, p.136)

Esse movimento de incorporação do instrumento se deu pela necessidade de incorporar produtos estrangeiros, como ingleses e franceses, e de empregar o transporte destes países: “Mais sólidos e menos sujeitos a reparos, os pianos podiam viajar para os trópicos, servindo de frete para os navios estrangeiros que respondiam à explosão da demanda de mercadorias inertes no Império, depois de cessada a importação de mercadorias vivas.” (ALENCASTRO, 2008, p.46) Além do óbvio que era dar *status*, é interessante observar ainda o que o historiador Luiz Felipe de Alencastro historia sobre os motivos pelos quais se comprava um piano na época:

Porque dava status, porque era moda, a moda (*grifo do autor*), anunciando os 25 anos, a maioria efetiva de d. Pedro II⁴, o fim da africanização do país e da vexaminosa pirataria brasileira, o prenúncio de outros tempos e dos novos europeus que iriam imigrar para ocidentalizar de vez o país. Porque o Império iria dançar ao som de outras músicas. (*id, ibidem*, p.47)

A incorporação do piano, logo de início, reproduziu o padrão europeu de música. No entanto, a forte influência da música africana⁵, por meio do ritmo lundu, fez com que esse instrumento logo começasse a se misturar com os ritmos europeus como a polca, originando o choro, a modinha, o maxixe, entre outros. (TINHORÃO, 2010) As festas, os saraus e os outros encontros da classe média e alta terão como protagonista o instrumento em questão, uma vez que ele é um elemento de socialização que aparece também, por exemplo, no início da ambientação do conto *Um Homem Célebre*:

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... (ASSIS,

4 Pode-se observar que a música é tratada nesse período como algo significativo para a sociedade; uma prova disso é a na parte de “Um Homem Célebre” em que o editor sugere o nome da polca de “Lei de 28 de Setembro”, que faz uma alusão ao fato da Lei do Ventre Livre. Tal movimento de Machado permite nos mostrar uma fusão entre música e política.

5 Sobre isso, Luiz Felipe de Alencastro ressalta que “a música e danças afro-brasileiras apresentavam-se como resultantes de uma prática social, de uma cadência sonora que compassava os trabalhos, os erões, o transporte de gente e de carga, o refluxo do choro, a sublimação da dor, o tédio da espera ao abrigo da chuva, o embalo dos bebês, a viagem para o Além. A onipresença dos ritmos afro-brasileiros derivava da onipresença da escravidão afro-brasileira. (2008, p.45)

Percebe-se, assim, a configuração social da ampliação da cultura de massa⁶, que será impulsionada nas décadas de 1920 e 1930 pela difusão radiofônica. O piano, então, possibilitou o enriquecimento da música popular brasileira:

Para a música popular isso significou a incorporação, aos conjuntos instrumentistas populares, de mais um elemento ao lado da recente formação de flauta, violão e cavaquinho básica do choro, e possibilitou ainda o aparecimento de um novo tipo de artista: o tocador de piano possuidor de pouca teoria musical e muito balanço que, para distinguir dos pianistas de escola, se convencionou chamar – algo depreciativamente – de *pianeiro*. (*grifo do autor*) (2010, p.137)

O “pianeiro” supracitado pode talvez ser no protagonista do conto em questão. Afinal, quem é Pestana? Não se sabe, uma vez que o narrador é onisciente neutro, o grau de conhecimento que possui dos clássicos, tendo em vista que somente faz a execução, e nunca a criação. E é desse modo que a composição das polcas, um gênero tão popular, e, o sucesso em produzi-las, contrasta com o próprio caráter de Pestana, que almeja o erudito. Logo no início do conto o leitor entende que este recebeu uma educação exemplar, na qual aprendeu latim e música através de um padre (supostamente seu pai) apaixonado por música, característica herdada pelo suposto filho. Pestana, então, velava Mozart, Beethoven, Bach, Schumann, entre outros. Tal construção fica mais acentuada pelo tratamento dado pelo narrador, mostrando a ligação obsessiva, fazendo uma relação entre o dogmatismo e o tratamento que o compositor de polcas dava ao piano e o ambiente em que trabalhava:

6 Faz-se necessário teorizar sobre tal conceito: “A noção de arte de massa está valiosamente próxima de uma categoria de análise estética ligada aos mass (*sic*) mídia. Atualmente a defino como sendo aquela arte que, mesmo originariamente construída pelos padrões da indústria cultural, afirma uma unidade entre fruição e crítica, divertimento e destruição de algumas assombrações cotidianas construídas pelo capitalismo contemporâneo.” (1995, p.30) No conto “Um Homem Célebre”, essa discussão aparece configurada em trechos como “(...) 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”. (ASSIS, 2007, p.418), em que vemos na recepção das músicas de Pestana a “unidade entre fruição e crítica”.

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. (2007, p. 419)

A partir de então, temos configurados os elementos que causam a densidade do conflito tragicômico de Pestana durante todo o conto: a luta entre a vocação e a ambição. Em todos os contos aqui estudados, há um conflito entre essas duas abordagens, e as personagens machadianas estão inseridas no cerne disso, ora pendendo para um lado, ora para outro. Tal reflexão remonta à visão hegeliana em acreditar que o artista tem dom, ou seja, está predisposto naturalmente à arte: “Tal pessoa tem talento como violinista, por exemplo, esta outra como canto etc. Quem não possui mais do que talento só pode obter resultados apreciáveis confinando-se num ramo especial da arte.” (HEGEL, 1999, p. 276). Pestana ambiciona à música clássica e, como vimos, admira e venera seus ídolos como uma tentativa de se inspirar para, quem sabe, um dia, fazer alguma obra imortal. No entanto, em todos os momentos do conto ele fracassa. De acordo com a “Estética” de Hegel, pode-se ver Pestana como um artista que não é apto para este tipo de música: não tem talento, e, por conseguinte, não tem a inspiração necessária. Por mais que tente sentar à frente do piano, será sempre um artista medíocre, ou, como acontece no conto, não conseguirá criar:

Se a não trazem os estímulos sensíveis, também não é a deliberada intenção de criar que concitará a inspiração. Aquele que apenas aguarda a inspiração para escrever uma poesia, para pintar um quadro ou para compor uma melodia, e, sem sentir em si o estímulo autêntico de um conteúdo, o procura aqui e além, esse será incapaz, por maior talento que possua, de alguma vez apreender uma bela concepção ou de realizar uma obra perfeita. (HEGEL, 1999, p. 278)

Tal orientação do teórico alemão pode ser contraposta e vista em vários trechos do conto, como este:

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. (ASSIS, 2007, p.419)

Por meio disso, Machado de Assis constrói a comicidade do conto, que acontece nos trechos em que plagia algum dos compositores que venera. Em uma composição para a esposa, por exemplo, frustra-se na criação, pois tratava-se de um plágio desenganado de Chopin. As formas de veneração dos artistas que admira, então, são tão grandes que acabam por influenciar diretamente na sua criação.

O contraponto da visão de Hegel é feito pelo autor nas construções que contrapõem a tentativa de produzir a música clássica com a produção das polcas. Fica evidente que, segundo o que foi exposto acima, o dom da personagem é a produção do gênero mais popular. As passagens que versam sobre o ato da produção de Pestana ressaltam a visão do teórico alemão principalmente pelo caráter repentino e involuntário das belas polcas, que são produzidas sem esforço algum:

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 na 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)

De certa forma, pode-se afirmar que a personagem atinge o seu objetivo, ou seja, tem sucesso em suas produções com as polcas uma vez que a recepção do público é sempre positiva. No entanto, o público, segundo Antonio Candido, fica sempre condicionado ao movimento “em massa”, ou seja, é facilmente influenciado pelas condicionantes de momento e do meio⁷. Geralmente, de acordo com o teórico, este não

7 Sobre a questão dos condicionantes do público, Antonio Candido conta um curioso caso que ilustra e pode ser relacionado com a frustração que há em Pestana: “Em 1837 Listz deu em Paris um concerto, onde se anunciava uma peça de Beethoven e outra de Pixis, obscuro compositor já então considerado de qualidade ínfima. Por inadvertência, o programa trocou os nomes, atribuindo a um a obra de outro, de tal modo que a assistência, composta de gente musicalmente culta e refinada, cobria de aplausos calorosos a de Pixis, que aparecia como de Beethoven, e manifestou fastio desprezivo em

tem a capacidade de avaliar a qualidade de uma obra artística⁸. Pestana, por sua vez, sabe que a cultura clássica tem muito mais chance de se perpetuar no tempo do que a popular, e a sua frustração provém de que, não produzindo uma música “superior”, seu nome será esquecido⁹. O que este artista busca é, ainda conforme Antonio Candido, é que sua obra possua o que o teórico chama de “função total”, ou seja, “representações individuais e sociais que transcendem a situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio do grupo”. A personagem aqui em questão vê isso como a única forma de se inscrever na sua “galeria” dos grandes compositores: “depende da sua relativa intemporalidade e universalidade, e estas dependem por sua vez da função total que é capaz de exercer, desligando-se dos fatores que a prendem a um momento determinado e a um determinado lugar”. (2010, p.55)

A partir dessas definições, pode-se ler a relação do protagonista não só consigo mesmo, ou seja, com o bloqueio em sua inspiração, mas também a relação cômica que tem com o seu público. A ironia machadiana emana do paradoxo de um artista que tem uma relação de êxito com os seus receptores, mas não quer ter sucesso, e, muito mais, frustra-se com isso. Assim, vemos marcas disso como a irritação com uma fã, a careta, a dissimulação, a falta de entusiasmo, o desgosto pelos assobios de suas músicas nas ruas, entre outras reações.

À medida que o conto vai evoluindo, há um movimento de crescimento quanto à frustração de Pestana, uma vez que ele contraria a visão hegeliana de lutar contra o seu dom. Cada frustração é um golpe do destino que Machado de Assis sempre irá tratar com ironia. Primeiro pelas composições das polcas; segundo, pela tentativa de produzir

relação a esta, chegando muitos a se retirarem.” (2010, p. 46)

8 Tinhorão ressalta que o público, muitas vezes, quando se relaciona com a obra de arte, não é capaz de captar o seu espírito mais elevado: “A consequência desse processo é o competente rebaixamento dos produtos artísticos enquanto símbolos de riqueza interior do homem ou espelhos de suas mais amplas possibilidades. O que quer dizer, invertendo a imagem, que tais produtos pobres de conteúdo artístico passam a traduzir, apenas, a realidade de gente pobre de conteúdo humano.” (2001, p.160)

9 Pestana compreende algo que está em criação na sociedade brasileira da época, que é a criação da sociedade de massas e a produção artística voltada para o consumo. Em um ensaio denominado *Esta música ou aquela, por que uns gostam e outros não?*, José Ramos Tinhorão configura atualmente o que pode ser considerado que teve início na época de Pestana: “(...) como a criação de música se transformou em uma atividade industrial e comercial, é preciso atingir faixas cada vez mais amplas da sociedade, para que os produtos disco (*sic*), CD, fita ou tape de televisão se tornem economicamente rentáveis para quem os produz. Ora, considerando que, como se viu, cada camada da sociedade se encontra em determinado estágio de cultura, a indústria procura refletir não a verdade de cada uma dessas camadas, mas produzir – através da diluição da informação cultural – uma média capaz de ser apreciada e compreendida por uma maioria de pessoas englobadas genericamente sob o nome de massa. Isso é promovido através da comercialização do talento de criadores e instrumentistas ligados à indústria do disco, que são levados a fabricar músicas segundo fórmulas obtidas a partir de sons de sucesso já comprovado, o que não satisfaz de maneira profunda a ninguém, mas garante a aceitação geral.” (2001, p.159)

a música clássica, que é frustrada. Estes momentos contrastam com aqueles para constituir a psiquê de uma personagem em franco declínio. Essa relação começa exatamente nas primeiras composições das polcas, em que o narrador nos comenta que “os velhos mestres retratados o fizeram sangrar de remorsos”. Trata-se do momento em que Pestana percebe que sua obra não ficará para a posteridade; no entanto, em todo momento não consegue fugir do seu dom. Segundo Terry Eagleton, no capítulo sobre teoria psicanalítica em *Teoria da Literatura – Uma Introdução*, “Todo o ser humano precisa sofrer repressão daquilo que Freud chamou de 'princípio do prazer', em favor do 'princípio da realidade'; para alguns de nós, porém, e possivelmente para sociedades inteiras, a repressão pode se tornar excessiva e nos transformar em doentes.” (2003, p.210) Isso corrobora com a própria teoria freudiana presente em *Além do princípio do prazer*, na qual afirma:

Sob a influência dos instintos de autopreservação do ego, o princípio do prazer é substituído pelo princípio da realidade. Este último princípio não abandona a intenção de fundamentalmente obter prazer; não obstante, exige e efetua o adiamento da satisfação, o abandono de uma série de possibilidades de obtê-la, e a tolerância temporária do desprazer como uma etapa no longo e indireto caminho para o prazer. (2003b, p. 12)

Esse processo de adiamento se dá na medida em que os humanos precisam do trabalho, nas suas variadas complexidades: “O que tem dominado a história humana até agora é a necessidade de trabalhar; e para Freud, essa dura necessidade significa que precisamos reprimir algumas de nossas tendências ao prazer e à satisfação.” (EAGLETON, 2003, p.209) Em Pestana, esses apontamentos acontecem de duas maneiras: primeiro, há um desajuste relativo ao próprio trabalho, que chega a dar a Pestana um certo prazer, conforme o teorizado por Freud, uma vez que é o resultado de uma produção, seja qual for esta:

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. (ASSIS, 2007, p.420)

Entretanto, não há um prazer equivalente com a realidade uma vez que o trabalho de Pestana não é matéria do reconhecimento que a personagem espera, ou seja, a posterioridade. A partir de então, pode-se entender os aborrecimentos que lhe causam a boa recepção da música popular. O protagonista tem conhecimento de que produz esta e das diferenças com a música clássica, e uma prova disso é preferir Maria, admiradora da música erudita, do que Sinhazinha Mota, que era fã das polcas. Pela natureza do seu trabalho, Pestana não tem, portanto, o prazer necessário para que consiga suportar a realidade.

A segunda observação pertinente é de que não há prazer sem o trabalho, ou seja, não há reconhecimento de uma obra que ficará para a posterioridade se não houver o produto, ou seja, a produção artística. E esse, segundo a visão machadiana (que corrobora com a de Hegel), dá-se por meio da inspiração e pelo dom, que, para o protagonista, não existe. Há, então, a anulação do princípio do prazer (que é sempre adiado por não acontecer) pela realidade. Esse movimento pode ser notado durante todo o conto, pois cresce numa ascensão irônica e sempre se choca com a primeira observação. Trata-se dos momentos em que Pestana tenta produzir, mas não consegue. Neste trecho, por exemplo, há a transferência da culpa pela falta de inspiração para o celibato, como se fosse esse o motivo da falta de inspiração e dom:

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. (ASSIS, 2007, p. 422)

Mesmo assim, a comicidade vai aumentando: nota-se a frustração de Pestana após saber que, depois de compor um noturno em homenagem a sua nova esposa, trata-se de um plágio de Chopin. Nesse trecho, a produção transforma-se em “não produção”, uma vez que não é original. A frustração ocorre uma vez que há a possibilidade de concretização do princípio do prazer que não é confirmada:

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. (*id, ibidem*, p.423)

Ao observar as reações da personagem, percebemos que se trata de alguém que está “alucinado, mortificado” preste a cometer algo pior: “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.” (*id, ibidem*, p. 423) Tais ações designam um sujeito que tem o prazer completamente anulado; tanto que seria capaz de atentar à própria vida. O que parece mais cômico e paradoxal é que Pestana continua a publicar suas crônicas, uma vez que o dom permitia que fosse algo fácil de executar e que lhe dava, no fundo, algum tipo de recepção positiva. Era um pequeno ativamento do princípio do prazer, mas que não chegava a se equiparar com o da realidade. Assim, seria natural que a personagem procurasse outras formas que não fosse a música, pois a morte da sua esposa e todas essas frustrações supracitadas abalaram sua psique:

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. (*id, ibidem*, p. 423)

O fato de não conseguir o *Requiem* mostra um golpe, que só foi finalizado com a morte de sua mulher, motivo da composição da obra póstuma. Depois de muito trabalho e suor, um ano depois da morte da amada, Pestana se vê incapaz de realizar o feito. Há aí, então uma cena digno do humor machadiano no que diz respeito à reação da personagem: “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*.” (ASSIS, 2007, p.424)

Por fim, pode-se dizer, segundo o analisado e de acordo com a teoria psicanalítica, que Pestana é neurótico, uma vez que não consegue fazer o equilíbrio entre os dois princípios teorizados por Freud. O que lhe causa “excitação”, conforme este teórico, é a música popular, uma vez que não há o trabalho quando se diz da música

clássica. No entanto, por meio das reações aqui analisadas, Pestana “desiste” do prazer para trabalhar nas composições clássicas para ter esta sensação, posteriormente, intensificada, o que não acontece. Cria-se, então, uma neurose: “Estamos preparados para aceitar a repressão desde que ela nos ofereça alguma coisa em troca; mas se as exigências que nos são feitas forem excessivas, provavelmente adoeceremos. Essa forma de enfermidade é conhecida como neurose (...)” (EAGLETON, 2003, p. 210)

Há em *Um Homem Célebre*, então, duas discussões: a primeira é relativa ao contexto que se insere Pestana, que é caracterizado pela heterogeneidade da sociedade brasileira que está sendo composta, com ênfase no hibridismo da música africana e europeia. A segunda, trata do sujeito consigo mesmo e com os outros, movimento tradicionalmente feito pela psicanálise, tentando lutar contra a sua própria inspiração, conforme observou José Miguel Wisnik: “(...) sobrevém como a afirmação irreprimível pela qual decanta algo de uma experiência coletiva não-verbal, feita de sincopas, acenos, negaceios, e a pulsão soberana que não já como calar.” (2003, p. 77). Essa luta acaba sempre em frustração (de onde emana o tragicômico), como resultado de uma psique desequilibrada, que, na obra de Machado de Assis, acaba muitas vezes na morte como única solução para que haja um ajuste do problema suscitado.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2011.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **Vida privada e ordem privada no Império**. In: História da Vida Privada no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ALLORTO, Ricardo. **Breve Dicionário da Música**. Lisboa: Edições 70, 2007.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Cultrix, 2003

ASSIS, Machado de. **50 contos de Machado de Assis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. **O enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 2000.

BOSI, Ecléa. **Cultura de Massa e Cultura Popular**. Petrópolis: Vozes, 1986.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2010.

_____. **Vários Escritos**. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2004.

DIXON, Paul. **Os contos de Machado de Assis: mais do que sonha a filosofia**. Porto Alegre: Movimento, 1992.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura – Uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FURASTÉ, Pedro Augusto. **Normas Técnicas para o trabalho científico**. Porto Alegre: s.n, 2011.

FREUD, Sigmund. **Além do Princípio de Prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Os Sofrimentos do jovem Werther**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

GOTLIB, Nádya Battela. **Teoria do Conto**. São Paulo: Ática, 1999.

HEGEL, Friedrich. **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

HOHLFELDT, Antonio. **Conto Brasileiro Contemporâneo**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

HOLANDA, Sérgio Buarque de (org.). **Brasil Monárquico**. Rio de Janeiro: Difel, 1976.

KIEFER, Charles. **A poética do conto**. São Paulo: Leya, 2011.

MODERNO DICIONÁRIO DE LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em:
<www.michaelis.uol.com.br> Acesso em: 21/12/2011

NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisiaca do Mundo**. São Paulo: Martins Fontes,

2005.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **A música na ficção de Machado de Assis**. *In: Lembrar Machado de Assis*. Lisboa, 2009.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Prosa de Ficção**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. São Paulo: Publifolha, 1998.

SOUZA, Antônio Marcus Alves de. **Cultura rock e arte de massa**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1995.

TINHORÃO, José Ramos. **Esta música ou aquela, por que uns gostam e outros não?** *In: Cultura Popular: temas e questões*. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Pequena História da Música Popular**. Petrópolis: Vozes, 1986.

TRILLING, Lionel. **Arte e Neurose**. *In: Dependência e Independência da Criação Literária*. Departamento de Curós do Grêmio da Faculdade de Filosofia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, s/d.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. **O Antropólogo pesquisando em sua cidade sobre conhecimento e heresia**. *In: Velho, Gilberto. O desafio da cidade*. Rio de Janeiro, Campus, p.13-21.

WILLEMART, Philippe. **Os Processos de Criação**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

WISNIK, José Miguel. **Machado maxixe: o caso Pestana**. *In: Teresa: revista de Literatura Brasileira*, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo: Editora 34, p 14-79, n. 4/ 5, 2003.