Revista *Littera* – Estudos Linguísticos e Literários
PPGLetras | UFMA | v. 17 | n.º 33 | 2026 | ISSN 2177-8868
Programa de Pós-Graduação em Letras | Universidade Federal do Maranhão

Análises musicais sobre obra machadiana

Fernando Rodrigues da Costa[12]

Resumo: O presente artigo tem como objetivo investigar as diferentes formas com que o escritor Machado de Assis (1839-1908) abordou em sua obra uma série de narradores e personagens criadores. Percebeu-se que dentre estas figuras de "artistas compositores" destacam-se músicos e poetas, sobretudo nos contos "Cantiga de esponsais" (1883), "Um erradio" (1894), "O machete" (1878) e "Um homem célebre" (1888). No entanto, as cenas musicais são recorrentes também nos romances lançados pelo escritor, elas se preservam e se sofisticam desde a estreia em *Ressurreição* (1872) até a derradeira história de *Memorial de Aires* (1908). Será principalmente sobre esta última narrativa que nos deteremos a fim de tentar perceber como a escuta, a música e a escrita surgem introjetadas tanto na voz narrativa quanto nas personagens que estruturam a trama.

Palavras-chave: Literatura brasileira; Machado de Assis, Música; Século XIX, Literatura e Música.

Abstract: *This article aims to investigate the different ways in which Machado de Assis (1839–1908) portrayed narrators and characters engaged in artistic creation throughout his work. Among these "artist-composer" figures, musicians and poets stand out, particularly in the short stories "Cantiga de esponsais" (1883), "Um erradio" (1894), "O machete" (1878), and "Um homem célebre" (1888). Musical scenes also recur in his novels, persisting and growing in sophistication from his debut, Ressurreição (1872), to his final novel, Memorial de Aires (1908). Our discussion will focus primarily on this last narrative, seeking to understand how listening, music, and writing become internalized in both the narrative voice and the characters around whom the plot is structured.*

Key-words*: Brazilian literature; Machado de Assis; Music; Nineteenth century; Literature and music.*

A arte e a música em Machado de Assis

[12] Graduação em Letras - Português (Bacharelado e Licenciatura) pela Universidade de São Paulo - USP (2015) e Mestrado em Literatura e Vida Social pela Faculdade de Ciências e Letras da UNESP - Assis. Foi bolsista do Coral da USP, tendo trabalhado também junto à Orquestra Sinfônica Universitária (OSUSP). Tem experiência nas áreas de Letras e Artes com ênfase em Literatura Brasileira, Música e Ensino de Língua Portuguesa. Foi estagiário na área administrativa da FUNDAP e no Setor Educativo do Museu do Ipiranga. Trabalhou como professor no Ensino Fundamental I e II do Colégio Objetivo, Ensino Médio no Colégio Ábaco e Cursinho da Poli-USP. Ao longo do tempo desenvolveu uma série de cursos e shows aproximando literatura e música. Um dos mais relevantes foi o espetáculo "Mário EnCanta SP", projeto cultural que uniu músicas e poemas do escritor Mário de Andrade em apresentações ao lado de estudantes dos CEUs nas periferias de São Paulo. Ministrou também oficinas literárias em centros culturais e em bibliotecas municipais. No Centro de Pesquisa e Formação do SESC ofereceu o curso "Machado de Assis e a Música", projeto que recebeu convite para novas edições em 2025. Atualmente desenvolve pesquisas na área de literatura, música e outras artes, sendo doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da FFLCH/USP. E-mail: fernando_aulas@hotmail

A arte e o fazer artístico parecem ter ocupado parte considerável da obra machadiana. Em diversos contos, o autor constrói personagens poetas, pintores ou músicos às voltas com invenções e composições. Por exemplo, no conto "Aurora sem dia" (1873) acompanhamos o aspirante a poeta Luís Tinoco que, acreditando estar fadado aos valiosos destinos, publica poemas em jornais. Desiludido com a poesia, ele entra para a política e no final da vida vira homem do campo. Este pode ser um conto paradigmático de muitas narrativas machadianas que trabalham a frustração do artista em seu processo criativo. Neste ponto, percebe-se a recorrência de personagens poetas também em "Vênus! Divina Vênus!" (1893) ou "Um erradio" (1894). Nessa galeria, é possível ainda somar personagens musicistas, como vemos em "Cantiga de esponsais" (1883), "O machete" (1878), "Um homem célebre" (1888) e "Trio em lá menor" (1886)[13]. Nestes contos, comumente encontramos músicos que não conseguem criar uma obra, caso de Romão Pires, personagem de "Cantiga de esponsais", que expira diante da melodia nunca concluída. Observa-se também o embate criativo entre erudito e popular, como ocorre com Pestana em "Um homem célebre" ou Inácio e Barbosa em "O machete". No conto "Trio em lá menor", percebe-se a utilização da motivação rítmica para marcar a própria divisão e cadência das partes narrativas. Mas o que teria levado o escritor a abordar tantas questões composicionais e musicais em suas obras?

No livro *Machado de Assis e a magia da música* (1997), Carlos Wehrs destaca a participação que o autor teve junto ao Clube Beethoven no Rio de Janeiro. O espaço foi, entre 1882 e 1896, um lugar que promoveu diversos eventos artísticos. Além de organizar o amplo acervo musical, Machado de Assis esteve próximo de músicos cariocas[14]. Uma figura emblemática desse período foi sem dúvida Arthur Napoleão (1843-1925), o músico mantinha contato frequente com o escritor e com outros intelectuais. Além de pianista e profícuo

[13] Há também um conto pouco conhecido chamado "A pianista" (1866). Nesta narrativa, acompanhamos a personagem Malvina, uma talentosa professora de piano com poucos recursos financeiros. 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 proibido e Tibério manda o filho para longe com a intenção de separar o casal definitivamente. Até o fim da trama não há novas citações sobre música. Tibério, por conta de uma grave enfermidade, torna-se afável e acaba por aceitar o casamento entre o filho Tomás e a pianista Malvina.

[14] Alguns poemas de Machado de Assis foram musicados por Arthur Napoleão, como foi o caso de "Lua da estiva noite". O compositor Francisco Braga (1868-1945) musicou o poema "Lágrimas de cera" e Alberto Nepomuceno (1864-1920) musicou o poema "Coração triste".

compositor, Arthur Napoleão manteve a *Revista Musical e de Bellas Artes*[15] entre o final da década de 1870 e início de 1880.

Embora a presença da música seja evidenciada nos escritos machadianos e em alguns episódios na biografia do autor[16], o número de estudos neste campo é ainda reduzido. A pesquisa intitulada "Machado de Assis em contos: uma constelação de partituras" de Auristela Cunha (2006), relaciona as narrativas machadianas sobre música expandindo-as para o campo da performance. Nesta tese, além dos quatro contos musicais citados, há também uma análise das narrativas "Terpsícore" (1886) e "Marcha fúnebre" (1905). Outro exemplo é a dissertação de mestrado de Margareth Miyamoto (2006), intitulada "A máscara da ópera em Dom Casmurro", ela propõe a análise do romance trazendo um interessante enfoque sobre os capítulos "É tempo", "A ópera" e "Aceito a teoria", presentes em *Dom Casmurro* (1900). Nessas três partes, Bento Santiago encontra o cantor italiano Marcolini, o personagem fala dos conflitos da vida como sendo uma espécie de ópera que cada pessoa cria para si.

Um dos primeiros estudos aprofundados em torno da música nos textos machadianos foi o artigo "A caminho de Bayreuth: a música na obra de Machado de Assis", do crítico norte-americano Raymond Sayers (1912-1994). O texto, publicado em 1968 na *Revista Hispánica Moderna,* traz um apanhado geral da presença da música no Rio de Janeiro do século XIX e sua relevância na vida do escritor, mas também analisa a recorrência desta arte em diversas crônicas, cartas, contos e romances:

> 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

[15] No site da Hemeroteca Digital Brasileira é possível consultar a versão digitalizada de algumas versões desta revista. Em geral, suas edições traziam biografias de compositores, análise de músicas, problemas de xadrez e eventos artísticos que ocorriam no Rio de Janeiro da época. Disponível em: https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=146633&pesq=&pagfis=1. Acesso em: 03 jul. 2025.
[16] No livro *A juventude de Machado de Assis, (1839-1870)*, Jean-Michel Massa (2009) chega a comentar sobre a paixão de Machado de Assis, ainda muito jovem, pela cantora lírica italiana chamada Augusta Candiani (1820-1890).

> 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).

Posteriormente, outros estudos retomaram a arte musical, sobretudo no âmbito das narrativas breves, como *Machado maxixe: o caso pestana,* de José Miguel Wisnik (2008). Há neste ensaio um exame da narrativa "Um homem célebre", mas que acaba perpassando uma série de contos e romances machadianos que trataram da arte musical. No artigo *Pobres-diabos num beco* (2005), Hélio de Seixas Guimarães realiza uma investigação em torno da criação artística no conto "Habilidoso" (1885), mostrando vestígios que o escritor deixa sobre sua própria reflexão acerca da composição e da recepção do público. A pesquisa também retoma pontos importantes sobre "O Machete" (1878) e "Cantiga de esponsais" (1884).

De fato, há uma relação profícua entre a literatura e a música, criando para os escritores a possibilidade de trabalhar com temas de matéria histórica, cultural e social, mas também de compor diversos entrelaçamentos formais entre as duas artes. No livro *O tempo na narrativa*, Benedito Nunes (2000) aponta algumas noções aproximativas entre a música e a técnica de narrar histórias. Esta analogia é ressaltada pelo autor devido ao fato de ambas utilizarem-se inerentemente do modelo temporal em suas proposições: "[...] 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).

Conforme veremos, embora a música apareça em uma miríade de obras machadianas, o último romance parece condensar esta arte reiteradamente junto com a articulação narrativa. É possível perceber um aumento gradual de citações musicais no decorrer dos textos de Machado de Assis. A partir de 1880 o número aumenta gradativamente, vemos nove cenas musicais em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), dezesseis em *Quincas Borba* (1891), dezoito em *Dom Casmurro* (1900) e *Esaú e Jacó* (1904), finalmente teremos quase trinta menções musicais no *Memorial de Aires* (1908).

O indício da música como parte relevante na construção do *Memorial,* pode ser notado em alguns dados empíricos. Por exemplo, durante a realização de um levantamento

envolvendo palavras ligadas à arte musical nos romances machadianos, percebeu-se que termos como "piano" ou "música" são mais recorrentes neste último livro. Por conta da própria construção narrativa, toda feita sob a forma de diário, percebe-se a asseveração da memória como elemento fundamental na escrita do narrador-personagem. Entretanto, antes de fazer uso da memória, Aires depende do "sentido auditivo", podendo-se destacar que na produção de seu diário o conselheiro retoma constantemente os diálogos "ouvidos" nos encontros ou visitas. Desse modo, em quase todas as datas do diário de Aires, notamos a presença de uma escuta anterior que serve de base para a posterior transcrição dos textos.

No *Memorial de Aires*, nota-se que o ritmo narrativo se desenvolve de modo lento e fragmentado. Em diversas passagens, o narrador e personagem Aires discute com o papel em que registra suas memórias e, tal como um maestro, dita o compasso de suas páginas. No artigo "Memória musical no diário do conselheiro Aires", Marcelo da Rocha Diego (2018) retoma o texto de Raymond Sayers em torno da música nas obras machadianas. Sobre as relações temáticas e formais vistas na obra, o pesquisador aponta que: "A música, de maneira geral, e a ópera, em particular, ocupam lugar central no último romance de Machado de Assis, tanto no que diz respeito ao conteúdo da narrativa quanto no que se refere à forma da narração" (DIEGO, 2018, p. 151).

Por fim, é importante ressaltar o fato de que, em *Memorial de Aires*, o personagem-narrador nos conta que exerceu por muitos anos a função de diplomata, esse motivo também surge como índice de sua escuta atenta e da personalidade conciliadora. No entanto, veremos neste trabalho, o quanto Machado se utiliza dessa característica para conceber uma figura ambígua e que habilmente articula o texto sob seu controle, sendo preciso constantemente desconfiar do narrador. Conselheiro Aires é um diplomata aposentado e sexagenário, logo no início do diário ele ressalta que passou mais de trinta anos fora do Brasil e agora pretende permanecer até o fim de seus dias: "Aqui estou, aqui vivo, aqui morrerei" (ASSIS, 2013, p. 17).

As cenas iniciais enfatizam a morte e vida como pontos pendulares que seguem em alternância até as últimas páginas. Aires, contra a própria vontade, encontra sua irmã Rita para visitar o jazigo da família. No cemitério, Aires avista a viúva Fidélia diante do túmulo do marido. Entre os primeiros encontros com Fidélia até o final da narrativa, Aires se aproximará também do casal Aguiar, mas desiste de conquistar Fidélia, que logo envolve-se com Tristão.

O amor, a morte e a solidão são tópicos reiterados na obra, os jovens Tristão e Fidélia, embora próximos do casal Aguiar, mudam-se para Portugal, deixando ambos como uma espécie de "órfãos às avessas". Aires, em seu diário, narra a própria solidão e a do casal Aguiar, que são consolados pelas "saudades de si mesmos". Os três estão próximo da morte, as poucas alegrias que amenizam os dias são as lembranças do passado. Veremos ainda como as diversas cenas e menções musicais presentes no *Memorial de Aires,* último romance machadiano, podem suscitar análises que revelam não apenas a concepção das personagens, mas também fatores estruturais e formais da obra.

Escutas, diálogos e anotações

Não podemos deixar de destacar nesta análise a reiteração do verbo "ouvir" ao longo do romance *Memorial de Aires*, praticamente em todas as datas e entradas do diário a expressão ressurge com diferentes variações. O próprio mote que leva o conselheiro Aires a iniciar seus escritos é provocado pelo pregão do vendedor de rua, como podemos observar na anotação em 9 de janeiro de 1888, data que abre o romance:

> Ora, bem, faz hoje um ano que voltei definitivamente da Europa. O que me lembrou esta data foi, estando a beber café, o pregão de um vendedor de vassouras e espanadores: "Vai vassouras! Vai espanadores!". Costumo ouvi-lo outras manhãs, mas desta vez trouxe-me à memória o dia do desembarque, quando cheguei aposentado à minha terra, ao meu Catete, à minha língua. Era o mesmo que ouvi há um ano, em 1887, e talvez fosse a mesma boca. (ASSIS, 2022, p. 31)

Em uma contagem em torno da recorrência do verbo "ouvir", conjugado no pretérito perfeito, encontramos dezenas de repetições. Somado às variações como "ouvir", "ouvindo", "ouvia", "ouvi-lo" e "ouvi-la" temos cerca de 200 recorrências, o que faz com que a palavra apareça em quase todas as páginas. Há, portanto, uma predominância da audição em detrimento da visão no livro. Como exemplo comparativo, a forma "vi", no pretérito perfeito, aparece ao todo 34 vezes. As variações do verbo "ouvir" são largamente reiteradas em duas situações: nas cenas musicais e quando Aires recupera os diálogos que anota em seu diário.

No artigo "Escritas de ouvido na Literatura Brasileira", Marília Librandi-Rocha (2015) aponta para o pulsar de uma escrita auditiva preponderante na literatura produzida em

diferentes tempos no Brasil. A pesquisadora traz exemplos em Guimarães Rosa (1908-1967), Clarice Lispector (1920-1977), Oswald de Andrade (1890-1954) e Machado de Assis (1839-1908) para pensar o "ouvido" como um terceiro caminho entre as usuais divisões de oralidade/escrita, inserindo assim a forma do romance enquanto espaço de recepção, escuta e autoria: "Minha sugestão é pensar o texto ficcional como se fosse uma caixa de música que pulsa e reverbera o vivido e o pensado em uma forma escrita, que ressoa novamente a cada leitura ao mesmo tempo em que se propaga no futuro cada vez que é reaberta" (ROCHA, 2015, p. 133).

Abel Barros Baptista (2003) no livro *A formação do nome: Duas interrogações sobre Machado de Assis*, analisa o desmembramento do autor em vozes narrativas que ocupam justamente este lugar da "autoria" em seus romances. Marília Librandi-Rocha (2015), ao tratar da questão da escuta em Machado, resgata as noções de autor suposto propostas por Abel Barros Baptista (2003) e ressalta o aspecto da narrativa erguida no ato da escrita em conjunto com a leitura: "Há, em *Dom Casmurro*, uma série de marcas que anunciam ao leitor o fato do livro se escrever aqui e agora antes de ser impresso, como se o leitor acompanhasse o momento da criação" (ROCHA, 2015, p. 141). Rocha (2015) também recupera exemplos na escrita e leitura sinuosa presente nas *Memórias Póstumas,* diferentemente de um texto rígido, documentado e organizado, Brás Cubas narra suas histórias mais próximo dos gestos da oralidade: "É aqui que a questão da escrita auditiva em Machado relaciona-se ao termo "auditividade" e a uma forma gestual, a um jeito do corpo, transcrito e mimetizado no jogo da escrita" (ROCHA, 2015, p. 141).

Percebemos que o diário de Aires acaba sendo resultado do percurso de escolhas que Aires compõe, como neste trecho em que, após conversas com o desembargador Campos, o conselheiro oculta e relega para a posteridade um diálogo não anotado: "Mas agora é tarde para transcrever o que ele disse; fica para depois, um dia, quando houver passado a impressão, e só me ficar de memória o que valer a pena guardar" (ASSIS, 2013, p. 30). As marcas deixadas no diário registram não apenas os fatos, conversas e memórias, mas também a maneira como Aires busca condensar o que ouviu. Em muitos trechos o conselheiro comenta sobre qual a melhor verbo, adjetivo ou mesmo o sinal gráfico mais adequado para expressar o momento passado, como neste exemplo: "A mim mesmo perguntei se ela não estaria destinada a passar

dos gelos às flores pela ação daquele bacharel Osório... Ponho aqui a reticência que deixei então no meu espírito" (ASSIS, 2013, p. 56).

No livro *Machado de Assis e a Análise da Expressão*, Maria Nazaré Lins Soares (1968) propõe um importante estudo das filigranas da linguagem aplicada pelos narradores e personagens machadianos. No capítulo que trata sobre o "rendimento expressivo da ênfase", Soares (1968) mostra como a voz narrativa revela a arquitetura composicional. Os vestígios e comentários sobre o processo de escrita no texto já estavam presentes desde as *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*. Por exemplo, encontramos um recurso autorreflexivo quando Brás Cubas, classificando seu estilo de narrar, faz analogias com o caminhar torto e sinuoso dos ébrios.

Outro ponto importante é que os narradores machadianos da chamada "segunda fase" possuem a pena na mão, no entanto, deixam registros de vida que mais parecem acidentes de percurso do que ações programadas. Brás Cubas, por exemplo, afirma sua pretensão na criação do "emplasto" que levaria seu nome[17], em vida nada escreve e por isso mesmo é um defunto autor e não autor defunto. Em *Dom Casmurro*, Bentinho tinha planos de compor uma "História dos Subúrbios", entretanto, logo acha a tarefa longa e enfadonha preferindo falar de si. Já no *Memorial de Aires*, o diário do conselheiro acaba traindo a própria noção do tom confessional que se espera do gênero. Um importante trecho em que Aires analisa seu processo de escrita do diário está anotado na data de 8 de abril de 1888. O conselheiro trava um embate com o papel em branco almejando que os cadernos não registrem de fato tudo o que pensa e sente, revela ainda a intenção de extinguir o diário antes da morrer. Mais do que contar a própria a vida, o desejo oculto de Aires se restringe em ouvir e analisar as personagens que o cercam, sobretudo a misteriosa figura da viúva Fidélia, como nota-se na passagem:

> Papel, amigo papel, não recolhas tudo o que escrever esta pena vadia. Querendo servir-me, acabarás desservindo-me, porque se acontecer que eu me vá desta vida, sem tempo de te reduzir a cinzas, os que me lerem depois da missa do sétimo dia, ou antes, ou ainda antes do enterro, podem cuidar que te confio cuidados de amor. Não, papel. Quando sentires que insisto nessa nota, esquiva-te da minha mesa, e foge. A janela aberta te mostrará um pouco de telhado, entre a rua e o céu, e ali ou acolá acharás descanso." (ASSIS, 2013, p. 44)

[17] Ver capítulo II do romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, intitulado "O emplasto".

Vemos que a música aparece no romance como principal motivador para a união entre Tristão e Fidélia, mas no plano narrativo ela nos revela os raros momentos em que o conselheiro transforma seu texto em diário confessional. Lembremos que Fidélia, apesar de exímia pianista, havia se afastado da música após a morte do marido, como no trecho: "Há dois ou três meses ouvi dizer a Fidélia que nunca mais tocaria, tendo desde muito suspendido o exercício da música" (ASSIS, 2013, p. 85). Sendo assim, a data de "31 de agosto de 1888" marca não apenas o retorno de Fidélia à música, mas também uma espécie de renascimento e pulsão de vida no alvorecer da nova paixão.

Vemos que, de modo geral, a música tende a imprimir um ritmo novo para a narrativa. No começo do diário, Aires tinha esperança em conquistar Fidélia, entretanto, a personagem paulatinamente vira objeto de análise para o conselheiro. Sobre esta gradação musical diluída na trama, Antonio Candido ressaltou que: "Graças à técnica progressiva do diário, disfarçando a onisciência do romancista, o narrador ignora em teoria o que se passará na entrada seguinte. E esta candura de presente do indicativo o deixa tecer com verossimilhança a força premonitória da música" (CANDIDO, 2008, p. 27).

A música, portanto, parece trazer um caráter não apenas no plano do conteúdo, mas também nas formas do texto, marcando o encadeamento dos fatos. Vale ressaltar também que, se em outros textos machadianos poderíamos ver formado um mote para o triângulo amoroso, em *Memorial* vemos na relação do conselheiro com o casal a aproximação um tanto vampiresca ou voyeurística, como quem observa no outro o próprio combustível vital. Sobre este aspecto, podemos observar na mesma data de "31 de agosto", o tom extremamente confessional do conselheiro, mergulhando em si para voltar novamente ao outro como forma de justificativa e sobrevivência:

> A música foi sempre uma das minhas inclinações e, se não fosse temer o poético e acaso patético, diria que é hoje uma das saudades. Se a tivesse aprendido, tocaria agora ou comporia, quem sabe? Não me quis dar com ela, por causa do ofício diplomático, e foi um erro. A diplomacia que exerci em minha vida era antes função decorativa que outra coisa; não fiz tratados de comércio nem de limites, não celebrei alianças de guerra; podia acomodar-me às melodias de sala ou de gabinete. Agora vivo do que ouço aos outros. (ASSIS, 2013, p. 85)

Ao longo dos diários, poucas vezes Aires chega a abrir sua própria história como neste trecho. Aqui, a música parece retirar a máscara mesmo que apenas por um breve instante, enquanto Tristão e Fidélia dialogam por meio das músicas executadas ao piano. Um outro fator importante na construção da trama diz respeito ao casal Fidélia e Tristão, ambos os nomes fazem menção às obras dos compositores Beethoven e Wagner. Antonio Candido (1958), havia chamado a atenção para essas referências musicais:

> No *Memorial de Aires* ela [a música] entra para manifestar o amor nascente entre Fidélia (nome beethoveniano) e Tristão (nome wagneriano). Por entre as linhas sóbrias, flui como símbolo da paixão primaveril e crescente, marcando o retorno da bela viúva às emoções da vida e o enlevo do moço, que por causa de Fidélia deixa as ambições políticas. (CANDIDO, 2008, p. 27).

Ainda no início da narrativa, Aires chega a se questionar sobre o nome de Fidélia: "Terá sido dada à filha do barão, como a forma feminina de *Fidélio,* em homenagem a Beethoven? Pode ser, mas eu não sei se ela teria dessas inspirações e reminiscências artísticas" (ASSIS, 2013, p. 40). Nessas do diário o conselheiro ainda não havia presenciado Fidélia e Tristão ao piano, depois será paulatinamente arrebatado pela música. Aqui, vale ressaltar a dupla inversão no nome da personagem Fidélia, pois a obra de Beethoven intitulada "Fidelio" traz a personagem feminina utilizando-se de uma máscara masculina. A composição foi apresentada primeiramente em 1805, sendo considerada a única ópera do compositor alemão. Ao pesquisar o enredo da composição musical, percebemos que Fidelio é na verdade a corajosa Leonora (nome que sonoramente aproxima-se de Noronha, sobrenome da viúva Fidélia), esta usa o disfarce masculino para adentrar a prisão de Don Pizarro e libertar seu marido Florestan.

Já o nome Tristão traz também uma série de referências, a primeira seria *Tristan und Isolde,* de Richard Wagner (1813-1883), escrita no fim da década de 1850 e apresentada ao público em 1865. Embora a estreia brasileira tenha ocorrido apenas em 1910, Machado provavelmente teve notícias especificamente desta obra, assim como pôde analisar outras composições de Wagner. A prova disso é que em uma de suas crônicas, com data de "2 de outubro de 1892", Machado comenta a ópera wagneriana *Tannhãuser* apresentada no Teatro Lírico do Rio de Janeiro. O escritor tece uma série de elogios para música e libreto, chegando

a classificá-los como "inspirações geniais" e resgatando o motivo melódico do violino no texto: "la la la tra la la la tra"[18]. Há ainda uma breve referência sobre *Tannhãuser* no próprio *Memorial de Aires*, na data de "3 de setembro" o conselheiro nos conta que:

> Nem Wagner, nem outro. Tristão estava lá e deu-nos um trecho de *Tannhãuser*, mas a viúva Noronha recusou o pedido. Suponho que fosse luto pela lembrança da derrota francesa, pedi-lhe um autor francês qualquer, antigo ou moderno, posto que a arte, – disse-lhe com alguma afetação, – naturaliza a todos na mesma pátria superior. Sorriu e não tocou; tinha um pouco de dor de cabeça. (ASSIS, 2013, p. 87).

À guisa de conclusão

Este estudo buscou analisar o romance *Memorial de Aires* tendo como horizonte a questão musical. Conforme vimos no início, o interesse de Machado de Assis pela música pode ser evidenciado em romances, cartas, crônicas e contos. Esta aproximação, já existente no jovem escritor, não apenas se manteve como parece ter aumentado na maturidade. Machado teve larga atuação na administração e nos eventos promovidos pelo Clube Beethoven nas décadas de 1880 e 1890. Tanto o número de contos relacionados com as artes, como o número de menções musicais nos romances aumentaram neste período e permaneceram até o fim da vida do autor.

Ao longo do romance, as diversas passagens com cenas musicais são relevantes para a estrutura do enredo e para o desenvolvimento da trama. A repetição do verbo "ouvir" se mostrou também um importante indício das possibilidades de investigação sobre como o conselheiro Aires perscruta diferentes maneiras de compor seu diário.

Há ainda a personificação da arte musical, ela ganha força própria podendo "falar com mortos e ausentes". Ademais, recordemos que no famoso conto "Um homem célebre", Machado já havia utilizado este tipo de personificação para mostrar o desespero do músico Pestana ao tentar fugir das polcas que ganhavam vida para invadir o cotidiano, a casa e os sonhos. No entanto, percebemos que neste último romance machadiano a música surge junto com a constante cadência do tempo que tudo desbota, transforma em ruína e conduz para a

[18] Vale a pena consultar a crônica integralmente no livro *A semana: crônicas (1892-1893)*, organizada por John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996.

morte. Podemos notar ainda certa semelhança entre a cena final e o começo do romance, formando a análise de uma construção cíclica que pode render novos estudos futuramente.

Lembremos que no início da narrativa Aires recebe o convite de mana Rita para visitar o túmulo da família. A descrição do cemitério é não apenas do ambiente mudo e silencioso, mas de um tempo congelado: "A impressão que me dava o total do cemitério é a que me deram sempre outros; tudo ali estava parado. Os gestos, as figuras, os anjos e outras, eram diversos, mas imóveis" (ASSIS, 2013, p. 18). Após a partida definitiva de Fidélia e Tristão, D. Carmo e Aguiar tornam-se "órfãos às avessas" e mergulham novamente no silêncio. Na última data registrada no diário, Aires faz uma visita ao casal no bairro do Flamengo e assim descreve o encontro:

> Há seis ou sete dias que eu não ia ao Flamengo. Agora à tarde lembrou-me lá passar antes de vir para casa. Fui a pé; achei aberta a porta do jardim, entre e parei logo.
> – Lá estão eles – disse comigo.
> Ao fundo, à entrada do saguão, dei com os dois velhos sentados, olhando um para o outro. Aguiar encostado ao portal direito, com as mãos sobre os joelhos. D. Carmo, à esquerda, tinha os braços cruzados à cinta. Hesitei entre ir adiante ou desandar o caminho; continuei parado alguns segundos até que recuei pé ante pé. Ao transpor a porta para a rua vi-lhes no rosto e na atitude uma expressão a que não acho nome certo ou claro; digo o que me pareceu. Queriam ser risonhos e mal se podiam consolar. Consolava-os a saudade de si mesmos. (ASSIS, 2013, p. 173)

Com a ida de Fidélia e Tristão para Portugal, encerram-se também os pequenos concertos de sala que o conselheiro e o casal Aguiar se acostumaram a ouvir. As tensões e oposições entre vida e morte, tão destacada pelo narrador ao longo do romance, podem aproximar-se das dualidades inerentes à própria arte musical. A possibilidade de uma vida infinita, sem velhice, sem divisões, sem fases e sem capítulos (para usar uma expressão machadiana) perderia completamente o seu significado. Do mesmo modo, quando pensamos em música, esta só pode existir e ganhar sentido dentro das relações entre o som e o silêncio.

Referências bibliográficas

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

_____. **A pianista.** Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=17357 Acesso em 10 mar. 2025.

_____. Introdução. In: ASSIS, Machado de. Bons dias! Introdução e notas de John Gledson. 3. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008

_____. **Dom Casmurro.** São Paulo: Globo, 2008.

_____. **Esaú e Jacó**. Porto Alegre: L&PM, 2018.

_____. **Memorial de Aires.** São Paulo: Martin Claret, 2013.

_____. **Memórias Póstumas de Brás Cubas.** Porto Alegre: L&PM, 2017.

_____. **A semana:** crônicas (1892-1893). Edição, introdução e notas de John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996.

BAPTISTA, Abel Barros. **A formação do nome: Duas interrogações sobre Machado de Assis.** Campinas: Editora Unicamp, 2003.

BOSI, Alfredo. *In*: ASSIS, Machado de. **Memorial de Aires**. São Paulo: Editora Ática, 2011.

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

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

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: 21 jun. 2025.

Diego, M. da R. L. (2018). Memória musical no diário do conselheiro Aires. *Teresa*, *1*(19), 149-167. https://doi.org/10.11606/issn.2447-8997.teresa.2018.146140.
Disponível em: https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/146140. Acesso em: 20 abr. 2025.

Guimarães, H. de S. (2005). Pobre-diabos num beco. *Teresa*, (6-7), 142-163. Recuperado de https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116613 Acesso em: 03 jun. 2025.

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.

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

PAES, José Paulo. Um aprendiz de morto. In: **Gregos & baianos**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. **As sugestões do Conselheiro**: a França em Machado de Assis: Esaú e Jacó e Memorial de Aires. São Paulo: Edusp, 2008.

ROCHA, Marília Librandi. Escritas de ouvido na literatura brasileira. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, Brasil, v. 19, n. 19, p. 131–148, 2015. DOI: 10.11606/issn.2237-1184.v0i19p131-148. Disponível em: https://revistas.usp.br/ls/article/view/97228. Acesso em: 02 jul. 2025.

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

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: 05 mar. 2025.

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.