

Diz uma frase célebre que a cultura é o sorriso da sociedade.
O Brasil de 1850 começou a sorrir por uma série de razões.

Naquele ano, terminava em Pernambuco a Praieira, última das revoluções regionalistas que sacudiram os primeiros tempos do Brasil independente. A escravidão também começou a acabar com a lei Eusébio de Queiroz, que coibia o tráfico negreiro. Foi aprovado o primeiro Código Comercial. Na política, entra em cena a Conciliação entre liberais e conservadores, obra do marquês do Paraná - primeiro grande exemplo do “jeitinho” brasileiro aplicado à política. No vale do Paraíba, o café atingia novos picos de produtividade. Começa a construção da estrada União Indústria, primeira estrada pavimentada do Brasil, ligando o Rio de Janeiro à Juiz de Fora. O imperador já não tinha 15 anos, como na maioridade: era um jovem de 25 anos, que tomava os seus ares, e ia impondo uma personalidade que Machado de Assis não deixaria de elogiar, ao longo da vida. Manifestava-se a sabedoria do comentário de D Pedro I, falando do seu filho: “O povo vai gostar dele, porque ele é brasileiro”. E assim é que, apesar da sujeira, das febres que matavam, o Rio de Janeiro corre aos espetáculos. Os teatros se multiplicavam.

Há outro fator que dá colorido a essa época: é a era dos folhetins. Escreve-se muito, em jornais e revistas. Numa sociedade onde a cultura e as ideias ainda tinham poucas válvulas de escape, o folhetim permite tudo. É o grande foro de debates.

Vemos um José de Alencar, aos 25 anos, atirar-se ao gênero que marcou a sua estreia intelectual. O que era assunto para os folhetinistas? Tudo. Mas o teatro tinha um brilho próprio; e teatro queria dizer, muitas vezes, ópera.

O folhetim podia ser avulso ou encartado num jornal mais sério; mais ou menos o que seria hoje um Segundo Caderno do Globo, ou a Folha Ilustrada. Era uma oportunidade para autores estreantes de talento. Martins Penna fazia críticas de teatro. Em 1848 (escreve Luís Antonio Girón em excelente estudo sobre a crítica literária e musical do século XIX): “Uma enchente de folhetinistas estreantes invade os teatros e as páginas de diários e semanários. Eles se transformam numa classe. São dândis, usam botinas de polimento e luvas brancas, e miram com o mesmo interesse

o desempenho do barítono, as inspiradoras olheiras das moças e as vitrines das confeitarias e casas de moda. Eles sabem que são influentes, e que seus serviços são relevantes”. Gonçalves Dias, que já era escritor de renome com a publicação, em 1847, dos Primeiros Cantos, e logo em seguida dos Segundos Cantos, encarrega-se em 1849 e 1850 dos folhetins do Correio Mercantil. Deixou 20 críticas de ópera, reunidas em dois cadernos manuscritos de capa dura, depositados na Biblioteca Nacional.

Aos 25 anos, formado em Direito, José de Alencar publica o seu primeiro folhetim em setembro de 1854. Ele batiza a série, de “Ao correr da pena”, que se estende até julho de 1855. Nela, ele vai cobrir os acontecimentos da capital, da política ao teatro lírico, das modas aos divertimentos.

Observa Girón: “O folhetim, até então dividido em gêneros (teatral, romântico, político), transforma-se numa peça digressiva, que aborda os mais variados assuntos num mesmo texto. É o início da carreira literária de Alencar, que está a dois anos da publicação de “O Guarany”. E já se vê o estilo colorido e imaginativo que, depois, seria transposto para o romance. Como nessa crítica a um concerto do grande pianista Thalberg:

Tinha a alma cheia de emoção, a cabeça em fogo. Acabava de ouvir Thalberg. Precisava expandir o pensamento, definir em palavras todo esse turbilhão de ideias, de sensações vagas e confusas que se agravavam no meu espírito. Se eu fosse poeta, faria versos, apesar de que os versos são apenas o primeiro balbuciar, as primeiras letras dessa linguagem do céu, que começa justamente onde acaba o pensamento. Ao menos desejava escrever, lançar sobre o papel uma frase, um grito, palavras sem sentido, alguma coisa enfim em que minha alma se pudesse rever, desfolhando uma a uma as recordações dessa noite mágica ...

Machado de Assis, depois de colaborar para a *Marmota Fluminense*, basicamente com poemas, é empregado em 1859 (portanto, aos 20 anos) como folhetinista da revista semanal “O Espelho”. Ele tem uma evidente preferência pelo teatro dramático. Mas não descuida da parte operística. Escreve ainda Girón: “Em suas críticas, bem menos mundanas que as de Alencar ou Gonçalves Dias, embora quase sempre dirigidas às “queridas leitoras”, ele analisa a música e o libreto e defende a instauração de uma ópera brasileira. Ele adapta o libreto de uma ópera cômica, Pipelet, com música de Serafino Ferrari. Essa ópera representa a estreia de um projeto que deu o que falar: o da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, idealizado e promovido pelo tenor e empresário espanhol José Amat. A ideia era levar à cena óperas em português - originais ou adaptadas. Carlos Gomes, logo em seguida, faria parte deste projeto.

Mas ainda era cedo para a “ópera nacional” com que Machado sonhava. Antes disso, teríamos de passar pelo período brilhante do Carlos Gomes maduro - com

temas nacionais, mas vertidos na língua e no idioma musical de Verdi. Foi com esse modelo que o “Guarany” de Carlos Gomes impôs-se em 1870 no teatro Scala de Milão - a primeira obra de arte brasileira a ser reconhecida na Europa pelo seu real valor.

Como folhetinista, Machado desenvolve um estilo mais reflexivo que o de seus ilustres colegas (mesmo aos 22 anos, ele já era Machado). Mas também pode empolgar-se até o fundo da alma - porque, naquela época, ele era o Machadinho, e não o D. Casmurro; ainda vivia das sensações frescas, diretas; ainda não precisava como o D. Casmurro, voltar ao passado para juntar as pontas da vida.

Para entender esse mundo em que aparece o folhetinista Machado de Assis, temos de recuar um pouco no tempo, até o ano histórico de 1844, verdadeira retomada da atividade lírica no Rio de Janeiro depois do grande interregno que foi a Regência.

Naquele ano, chega ao Rio de Janeiro uma estrela da ópera italiana: a Candiani. Ela vem para cantar a “Norma”, de Bellini, uma das óperas mais apreciadas na época. E ela simplesmente faz furor. Terminado o espetáculo, recebe uma ovação na saída do teatro.

O entusiasmo é tanto que resolve-se fazer uma passeata ao Corcovado, levando a ilustre diva. Conta o cronista da época: “Inúmeros carros descobertos, enorme cavalgada, bandos de cantores e os competentes coros, seguidos da orquestra inteira do teatro, foram à uma hora da noite em demanda do alcantilado píncaro, da graciosa mole que banhava-se então de esplêndido luar, verberado de límpido e constelado céu. E foi lá! Foi do cume do poético rochedo dominando o oceano e a cidade inteira que se ouviu em solene instante e dentre as auras puras da madrugada, sussurrando na silente floresta, erguer-se o gorjeio merencório e suave da Candiani, trinando adoravelmente a Casta Diva. A Casta Diva da “Norma”, tendo por cenário grandioso a baía do Rio de Janeiro, que fremia suas águas de prata aos beijos do luar, enquanto a orquestra em surdina gemia plangente nos ermos, acordando a vez primeira os silfos daquele poético retiro ...”.

A grande Candiani teve uma vida repleta de altos e baixos. Ela teve um amor brasileiro, e por causa dele foi ficando por aqui, alternando fases boas e ruins. Em 1877, aos 38 anos, Machado de Assis dedica uma crônica à sua cantora preferida. Ele escreve: “Outro fato de algum interesse é a ressurreição da Candiani. A Candiani não é conhecida da geração presente. Mas os velhos, como eu, ainda se lembram do que ela fez, porque eu fui (me, me adsum), eu fui um dos cavalos temporários do carro da primadona, nas noites da bela Norma. Ó tempos! Ó saudades! Tinha eu 20 anos, um bigode em flor, muito sangue nas veias e um entusiasmo, um entusiasmo capaz de puxar todos os carros, desde o carro do estado até o carro do sol - duas metáforas, que envelheceram como eu. Bom tempo! - continua Machado. A Candiani não cantava, punha o céu na boca, e a boca no mundo. Quando ela suspirava a

Norma, era de pôr a gente fora de si. O público fluminense, que morre por melodia como macaco por banana, estava então nas suas auroras líricas. Ouvia a Candiani e perdia a noção de realidade. Qualquer badameco era um Píndaro. E hoje - conclui Machado - volta a Candiani, depois de tão largo silêncio, a acordar os ecos daqueles dias. Os velhos como eu irão recordar um pouco da mocidade: a melhor coisa da vida, talvez a única”.

Essa é uma história que tem final triste. Com 69 anos, depois de uma permanência de 46 anos no Brasil, a Candiani falecia quase na miséria em Santa Cruz, subúrbio do Rio de Janeiro, num paralelismo (só que real) daquela história sobre Greta Garbo que foi parar em Irajá.

Mas antes que a melancolia nos domine, vamos voltar os relógios para o tempo em que Machado de Assis ainda era um adolescente. Ayres de Andrade, no precioso livro que se chama “Francisco Manuel e o seu tempo”, registra aspectos pitorescos daquele universo operístico, como os choques às vezes violentos entre os defensores desta ou daquela intérprete. Escreve Ayres: “Em 1854, a Casaloni e a Charton deram origem aos dois mais combativos partidos de que há notícia na história do teatro lírico do Rio de Janeiro. A tal ponto chegaram eles em suas lutas no interior do Provisório (um dos principais teatros da época) que não raro era necessária a intervenção da polícia para que o espetáculo pudesse prosseguir”. É o que Machado de Assis vai descrever num trecho do romance “A Mão e a Luva”, publicado em 1874:

A corte divertia-se, apesar dos recentes estragos do cólera: bailava-se, cantava-se, passeava-se, ia-se ao teatro. O Cassino abria os seus salões, como os abria o Clube, como os abria o Congresso, todos três fluminenses no nome e na alma. Eram os tempos homéricos do teatro lírico, a quadra memorável daquelas lutas e rivalidades renovadas em cada semestre, talvez por um excesso de ardor e entusiasmo, que o tempo diminuiu, ou transferiu - Deus lhe perdoe - a coisas de menor tomo. Quem não se lembra - ou quem não ouviu falar - das batalhas feridas naquela clássica platéia do Campo da Aclamação, entre a legião casalônica e a falange chartônica, mas, sobretudo entre esta e o regimento lagruísta? Eram batalhas campais, com tropas frescas (e maduras também) apercebidas de flores, de versos, de coroas e até de estalinhos. Uma noite, a ação travou-se entre o campo lagruísta e o campo chartonista, com tal violência que parecia uma página da Ilíada. Desta vez, a Vênus da situação saiu ferida do combate: um estalo rebentara no rosto da Charton. O furor, o delírio, a confusão foram indescritíveis: o aplauso e a pateada deram-se as mãos - e os pés. A peleja passou aos jornais. “Vergonha eterna (dizia um) aos cavalheiros que cuspiram na face de uma dama!” “Se for mister - replicava outro - daremos os nomes dos aristarcos que, no saguão do teatro, juraram desfeitear Mlle Lagrua”. “Patulêia desenfreada!” “Fidalguice balofa!”

Conclui Machado: “Os que escaparam daquelas guerras de alecrim e manjerona

hã de sentir hoje, após 18 anos, que despenderam excessivo entusiasmo em coisas que pediam repouso de espírito e lição de gosto”.

Para atender a tanta paixão pela ópera, o Rio de Janeiro tinha uma infraestrutura que não ficava a dever a muita cidade europeia. Teatros: havia o S. Pedro de Alcântara, no Largo do Rossio, onde fica hoje o João Caetano (na Praça Tiradentes). Um enorme teatro na Rua do Lavradio, o Politeama Fluminense, que comportava 2.500 pessoas e pegou fogo em 1894, no 3º ato do *Rigoletto*. O chamado Teatro Provisório, já citado, foi inaugurado em 1852, e devia durar três anos, sendo depois rebatizado como Teatro Lírico Fluminense. Ficava no Campo de Santana, e tornou-se um ponto de encontro da sociedade elegante. Era um casarão enorme, cor de rosa, sem nenhuma elegância arquitetônica, segundo os depoimentos da época. Mas nem por isso deixou de ser o centro da vida musical carioca durante 25 anos. Pois embora construído para substituir provisoriamente o S. Pedro, que estava sendo reconstruído depois de um incêndio, só deixou de existir em 1875, ano em que começou a ser demolido em obediência ao plano de ajardinamento da praça. O Imperial Teatro Pedro II, inaugurado em 1871 com um baile de máscaras, passou depois a ser conhecido como o Teatro Lírico. Ficava na Rua da Guarda Velha, hoje Avenida 13 de Maio, junto ao Largo da Carioca. Quando foi inaugurado, era a maior casa de espetáculos do Brasil. Com excelente acústica, comportava 2.000 espectadores, com 42 camarotes de 1ª ordem e outros tantos de 2ª ordem. Mas poderíamos citar mais uns 15 teatros, que mesmo se destinados, sobretudo à arte dramática, também realizavam espetáculos musicais.

À essa estrutura física vinha somar-se um empreendedorismo que era a resposta ao entusiasmo do público. Naquela época, em termos de ópera, a vida musical do Rio de Janeiro era de fato a de um grande centro. O *Rigoletto*, de Verdi, estreou em 1851. Em 1853 estava em Londres; em 1855, em Nova York; em 1856 estava no Rio de Janeiro. O *Trovador* estreou em 1853, em 1854 já aparecia no Teatro Lírico. A *Traviata* é de 53, chegou ao Lírico em 55.

O público ia sendo tomado por um entusiasmo crescente. Em 1853, para rivalizar com a Candiani, chega ao Rio outra celebridade: Rosina Stoltz. Registra José de Alencar, em folhetim da época: “Um diletante é hoje, no Rio de Janeiro, o homem que se acha nas melhores condições higiênicas e que deve menos temer a invasão do cólera, porque ninguém o ganha em exercício. A cabeça bate o compasso mais regularmente do que a vaqueta do Barbieri; as mãos dão-se reciprocamente uma sova de bolos, como não há exemplo que tenha dado o mais carrasco dos mestres de latim de todo o orbe católico. Dos pés, não falemos: são capazes de macadamizar numa noite a rua mais larga da cidade. Ajunte-se a isso os bravos, os foras, os espirros, os espreguiçamentos, e, de vez em quando, um passeio lírico de uma légua e meia

fora da cidade, e ver-se-á que, dora em diante, quando os médicos quiserem curar alguma moléstia que exija exercício, em vez de mandarem o doente para a serra ou para os arrabaldes, lhe aconselharão que se aliste nalgum dos partidos, chartonista ou casalonista, e vá ao teatro”.

Machado também participa desse entusiasmo. Com 22 anos (portanto, em 1861), ele escreve no Diário do Rio de Janeiro: “Dizem que a gente experimenta uma certa mudança moral de sete em sete anos. Consultando a minha idade, vejo que se confirma em mim a crença popular, e que eu entrei ultimamente no período lírico. É isso o que explica hoje a minha preferência pelas representações desse gênero, e que me faz um adepto fervente da música. Como se vê, não me devo em parte lastimar, porque com esta mudança coincidiu o movimento lírico, que se vai observando na atualidade”. É nessa época, ou pouco depois, que ele estabelece uma boa amizade com Carlos Gomes.

Mas ele já tem os seus critérios estéticos. No mesmo Diário do Rio de Janeiro, em crônica de 1861, revela sua preocupação com uma ópera nacional. Diz ele:

O período é musical. Três companhias de canto, a italiana, a francesa e a nacional, alternam as suas representações no mesmo teatro. Os compositores nacionais aparecem. Acha-se nesta corte, vindo de São Paulo, o Sr Elias Alvares Lobo, autor da “Noite de São João”. Retirado à sua província natal, o Sr. Alvares Lobo escreveu uma nova ópera, cujo libreto é devido à pena de um de nossos jovens escritores dramáticos. O Sr. Teodoro de Aguiar está a concluir uma ópera, cujo libreto tem por assunto um episódio da nossa história indígena, coisa que para alguns espíritos rabugentos é enormemente ridícula. Não sou dessas susceptibilidades que fazem caretas ao ver um indígena em cena. Não quero saber a que nação e a que civilização pertencem os personagens. Exijo simplesmente que eles sejam verdadeiros, porque invariavelmente hão de ser belos. Rien n’est beau que le vrai, disse Boileau, que, se me concedem, era uma pessoa de muito critério e siso e pensava nestas coisas um pouco melhor do que os censuristas.

Ele estava sendo profeta do “Guarany” de Carlos Gomes, que, como romance de José de Alencar, estava nas bancas desde 1857, mas que só se transformaria em ópera nove anos depois da citada crônica de Machado.

Seu gosto musical vai-se desenvolvendo. Escrevendo na Semana Ilustrada em 1864, ele já se dá ao luxo de dar conselhos a um autor: “Do parlamento à igreja, vai a distância de uma farda a uma sobrepeliz (ele estava falando de política). Entremos na igreja para ouvir a missa do maestro brasileiro Henrique Alves de Mesquita. Mesquita é um grande talento, avigorado por sólidos estudos. É uma coisa que ninguém contesta. Por isso foi grande a afluência na igreja de S. Francisco de Paula,

onde se cantou a missa do autor do “Vagabundo”. Todos estão de acordo que a nova obra de Mesquita é uma obra de inspiração e de estudo, e mais um florão para a sua coroa de compositor. Mas ponho entre eles o meu conselho, porque eles sabem ouvir e discutir. O meu conselho é que o maestro brasileiro estude com mais cuidado o gênero sacro e as obras dos velhos mestres alemães e italianos”. (É uma mistura deliciosa de ponderação machadiana e de audácia juvenil, porque ele está dando conselhos a um profissional do ramo, que era um bom compositor). Continua Machado: “A sua missa tem ressaibos de música profana. A música sacra, que é difícil, e para a qual o autor do “Vagabundo” tem grande propensão, precisa ser mais profundamente estudada por ele. Cabe-lhe o papel invejável de ser o continuador de José Maurício. A arte brasileira atual precisa de um Beethoven. Mesquita pode sê-lo, e é para que o seja que eu lhe dou esses conselhos de amigo e admirador”.

E assim Machado de Assis aflora o tema Beethoven. Aos ardores líricos da juventude vai seguir-se, nele, um interesse maior pela música instrumental (já que, como nós sabemos Beethoven só compôs uma ópera). Mas quem é mordido pelo vírus da ópera nunca mais se livra dele. Aos 60 anos, em *D. Casmurro*, Machado escreve um trecho de amplitude shakespeariana em que a ópera aparece como uma parábola ou uma metáfora para toda a experiência humana. É o capítulo VIII. Que os bons machadianos devem conhecer de cor, e por isso eu me eximo de citar aqui.

Outra data divisória da história do Brasil é 1864. Começa a guerra do Paraguai, que durou cinco anos. As coisas já não seriam as mesmas, nem o Império. Já não se percebe o sorriso da sociedade. O dinheiro fica mais escasso, a vida fica mais dura.

Em termos de música, pode-se dizer que houve uma diminuição da ópera, da festa lírica, em proveito de outros tipos de obras e projetos. Esta é uma evolução natural e necessária: nem só de ópera vivem os músicos, e há quem diga que a música sinfônica e de câmara é até superior.

No Rio de Janeiro, essas formas de música aparecem através dos clubes particulares. A partir de 1867, funcionou no Rio um Clube Mozart, que teve como animador o violinista John Whit. O clube promovia recitais e concertos sinfônicos. Chegou a ter 500 sócios em 1875.

Mais importante foi o Clube Beethoven, fundado em 1882. Como registra Luiz Heitor na grande obra que é “150 anos de música no Brasil”, ele deve sua existência a um amador de talento, Robert Nejamin, excelente violinista, regente e compositor, que durante sete anos, com a persistência e o tino administrativo que lhe vinham da ascendência inglesa, tornou esta sociedade a mais conceituada e de maior brilho na vida musical dos últimos anos do Império.

Em seu período inicial, o Clube Beethoven revestia-se de uma singularidade que lembra alguns clubes de Londres: aos concertos habituais, realizados na rua da Glória, só tinham acesso os homens. Escreve Luiz Heitor:

Nos grandes concertos do Cassino Fluminense (que depois foi a sede do Automóvel Club, na rua do Passeio), o mundo feminino tomava a sua desforra, comparecendo em peso, numa ofensiva de graça, de tules vaporosos e jóias faiscantes que bem pareciam um desafio aos amadores do clube da Glória, mostrando-lhes quanto tinham a perder obstinando-se no seu preconceito de masculinidade.

Um visitante do Rio dessa época, Carl von Koseritz, assistiu a um dos grandes concertos anuais do Clube Beethoven. Seu depoimento é um belo registro do que podia ser a vida musical numa época ainda faustosa do Império. Escreve Koseritz, a 7 de outubro de 1883:

O grande concerto anual é um verdadeiro acontecimento. Tem lugar na grande sala do Cassino Fluminense, o maior, mais belo e mais luxuoso da América do Sul, e toda a nata da sociedade do Rio de Janeiro se disputa a honra de um convite. Naquela noite, o Cassino abrigou tudo o que o Rio possui de fortuna, valor, distinção e beleza, e mais de duas mil pessoas enchiam os salões do majestoso edifício. Eram cerca de 8 horas quando entramos pela porta do prédio fronteiro ao Passeio Público, que estava completamente iluminado, depois de termos feito cauda, cerca de 20 minutos, na interminável fila de carros que, um a um, esvaziavam o seu conteúdo diante da porta. O vestíbulo, as escadas e a ante-sala estavam enfeitados com palmeiras e orquídeas. Uma comissão de 36 cavalheiros, na qual a alta sociedade do Rio estava representada, recebia as senhoras e as conduzia pelas escadas largas até a toilette em cima. O Cassino oferecia um aspecto encantador. A sua grande sala (a maior do Rio) é muito alta e cheia de estilo. Uma fila de colunas suporta uma galeria que, naquela noite, estava repleta de ouvintes, como todo o resto. A ornamentação é a mais rica que se possa imaginar: pesadas cortinas de damasco com franjas douradas, dourados por toda parte, soberbo lustre com 200 bicos de gás, enormes espelhos que multiplicavam a extensão da sala, tudo grandioso e luxuoso. O buffet é também espaçoso, e o serviço do Germania é que estava vigorando, o que foi muito bom, pois desta maneira se pôde ter sanduíches e Culmbacher fresca. No salão, brilhavam olhos negros, e os diamantes faiscavam em lindos jogos de cores. Mais de mil damas enchiam o grande espaço, e excede a qualquer descrição o que ali se via em enfeites, toilettes e exibição de encantos desnudos. Era uma visão colorida e maravilhosa, pois há mulheres e moças muito bonitas no Rio. Centenas de cavalheiros em grande gala, com uniformes brilhantes e cintilantes condecorações, davam ainda maior relevo ao conjunto. O imperador e sua família estavam presentes, e tomavam assento no meio do público, onde conversavam com a maior simplicidade com os conhecidos.

O programa era uma *mélange* típica da época: abria com a Overture da Flauta Mágica, de Mozart, seguida de uma ária da ópera *Hans Heiling*, de Marschner. Vinha depois o quarteto op. 18 n. 6, de Beethoven, a cargo do quarteto da casa. A ária do suicídio da *Gioconda*, cantada pela primadona Ferni, e o concerto “imperador”, de Beethoven, executado pelo grande Arthur Napoleão, encerravam a primeira parte. A segunda era constituída pela Sétima Sinfonia de Beethoven. E ainda havia uma terceira parte, incluindo a abertura do *Sonho de uma noite de verão*, de Mendelssohn, um *Andante* com variações de Rode, cantado por Mme. Ferni, o concerto para violino de Max Bruch, e dois trechos da “*Danação de Fausto*”, de Berlioz. Como se pode ver, o público daquela época tinha uma paciência infinitamente maior que a do público de hoje. Mesmo assim, pensando num desses concertos, um gaiato da época perpetrou as seguintes quadrinhas:

A tocata nunca mais quer s´acabar
Num crescendo vão-se os olhos apertando
e os melhores amadores cochilando.
Quando em bagas, suando, os professores
o alfarrábio acabaram de esgotar,
como aqueles que aliviam certas dores,
um suspiro geral faz-se escutar.
Os semblantes risonhos tomam cores,
no salão é completo o acordar.
Sai a turba cochichando alegremente,
Schubert, Haydn, Mendelssohn elogiando,
mas in petto pensa coisa diferente,
pois concorda, sem um voto discrepante,
do concerto o que deu maior regalo
foi o fim, o princípio, o intervalo.

O Clube Beethoven, assim como outras associações do gênero, desapareceu com o advento da República, e com as profundas modificações que isso acarretou na sociedade brasileira. Mas, em Machado, a impressão deve ter sido muito forte. Aqui, como alhures, incorporar Beethoven significava elevar a um novo patamar a vida de concerto, e abrir novas avenidas para a sensibilidade. Como escreveu Virginia Woolf, é grande a alma que pode conter Beethoven. Não só ele é grande, como nos obriga a crescer.

Outro tema musical aparece na vida do Machado que entrava na velhice: Wagner. Não que as oportunidades, nesse campo, fossem muito grandes. O fenômeno Wagner custou a criar raízes no Brasil. A primeira ópera de Wagner encenada no Brasil é o *Lohengrin*, em 1883. O público não deixou de estranhar. Um crítico escreveu: “Já sabíamos o que era um discurso longo pelos do senador Ruy Barbosa. Agora sabemos o que é um diálogo longo por Wagner”.

Essa aproximação poderia ter sido diferente, e mais fácil, se a história tivesse assumido uma daquelas suas voltas caprichosas. Em 1857, Wagner atravessava um período difícil na sua vida. Já tinha composto metade do Anel dos Nibelungos, estava compondo “Tristão e Isolda”, partitura seminal da música moderna; mas continuava sem pouso, sem apoio, sem dinheiro, banido da Alemanha por questões políticas. É então que lhe chega às mãos uma proposta. Um certo Dr. Ernesto Ferreira França (que ele não sabia ser filho do então ministro dos Negócios Estrangeiros do Brasil) escrevia-lhe em francês informando-o de sua admiração e dizendo: “Pensei que talvez pudesse decidir-se a fazer uma viagem ao Brasil, cuja capital, Rio de Janeiro, possui uma ópera italiana muito bem instalada, onde suas obras poderiam ser apresentadas e onde V. Sa. sem dúvida encontrará apoio e proteção na pessoa do Imperador, protetor zeloso das letras e das artes”.

Wagner conta, em sua autobiografia:

O indivíduo (Ferreira França) soube vir ao encontro das minhas dúvidas quando ao seu extraordinário oferecimento: o imperador apreciava a língua alemã e desejava que eu fosse para junto dele no Rio de Janeiro, para que eu aí dirigisse as minhas óperas. Com essa finalidade, e uma vez que lá só se cantava em italiano, apenas seria necessária a tradução dos meus textos, o que ele considerava muito fácil e ao mesmo tempo muito vantajoso. Estranhamente, o projeto assim apresentado impressionou-me numa forma bastante agradável, e parecia-me que eu seria capaz de compor um poema musical apaixonado que, traduzido para o italiano, fosse bem sucedido. Pensei de novo, com uma preferência cada vez mais viva, em Tristão e Isolda.

Logo depois, aparece na vida de Wagner o rei da Baviera, Ludvig II. Isso tornava dispensável a “opção brasileira”. Mas Wagner dedicou a D. Pedro II uma partitura do Tannhauser, com dedicatória, que está na Biblioteca Nacional; e alguns anos depois, D Pedro faria questão de estar presente à estréia do teatro de Bayreuth.

Nós podemos imaginar mil coisas, pensando nessa hipótese de uma Bayreuth brasileira. Se isso acontecesse, em vez de uma escola verdiana, como a de Carlos Gomes, teríamos tido, talvez, uma escola wagneriana, com resultados imprevisíveis.

O interessante é que Machado, com as suas antenas longas, captou o fenômeno. Ele tem uma crônica sutil, quase enigmática, sobre o Tannhauser, que estreou no Rio de Janeiro em 1892. Talvez ele tivesse lido o que Baudelaire escreveu sobre a estréia do Tannhauser em Paris - Baudelaire que, já doente, paralítico, sem poder falar, sorria quando se mencionava perto dele o nome de Wagner.

O último romance de Machado, em vez de ópera italiana, nos remete a Wagner e a Beethoven. Ao lado do casal Aguiar, está o casal romântico: Fidélia e Tristão.

Fidélio é o nome da única ópera de Beethoven, todo um hino à fidelidade conjugal. No *Tristão e Isolda*, de Wagner, conta-se a mais fremente, a mais apaixonada de todas as histórias de amor - transcrição moderna de um mito medieval. Quando *Tristão*, personagem do “Memorial de Aires”, senta-se ao piano, não é para cantar a *Casta Diva*, e sim um trecho do *Tannhauser*.

Esse último romance de Machado é todo música - não música explícita, não a música da retórica romântica. Ele não seria homem para escrever “Verdes mares bravios da minha terra natal, onde canta a jandaia na fronde da carnaúba”. Em vez disso, uma musicalidade implícita, inconsútil, - em música nós diríamos: uma partitura sem acordes apoiados, sem as acentuações que são típicas de Beethoven. E eu faria aqui, se vocês permitem, uma aproximação entre Machado de Assis e Wagner. Não o Wagner da *Cavalcada das Walquirias*, mas o dos “Mestres Cantores”, sobretudo o dos monólogos e recitativos de Hans Sachs. É o exemplo de uma música que chegou a uma espécie de sabedoria final, que já não precisa de grandes dramaticidades, que flui como uma reflexão repassada de filosofia sobre a vida humana. É a decantação final que encontramos no *Memorial de Aires*. E eu queria terminar essas considerações com um trecho do *Memorial* que sempre me comoveu, porque, pela boca do conselheiro Aires, parece que ali estamos ouvindo o próprio Machado em seus últimos anos:

Como eu ainda gosto de música! A noite passada, em casa do Aguiar, éramos algumas pessoas ... Treze! Só agora, ao contar de memória os presentes, vejo que éramos treze. Ninguém deu então por esse número, nem na sala, nem à mesa do chá de família. Conversamos de coisas várias, até que *Tristão* tocou um pouco de Mozart, ao piano, a pedido da madrinha. A execução veio porque falamos também de música, assunto em que a viúva acompanhou o recém-chegado com tal gosto e discrição que ele acabou pedindo-lhe que tocasse também. *Fidélia* recusou modestamente, ele insistiu, D. Carmo reforçou o pedido do afilhado, e assim o do marido. *Fidélia* acabou cedendo, e tocou um pequeno trecho, uma reminiscência de Schumann. Todos gostamos muito. *Tristão* voltou ainda uma vez ao piano, e pareceram apreciar os talentos um do outro. Eu saí encantado de ambos. A música veio comigo, não querendo que eu dormisse. Cheguei cedo a casa, onze horas, e só perto de uma comecei a conciliar o sono; todo o tempo da rua, da casa e da cama foi consumido em repetir trechos e trechos que ouvira na minha vida. A música (continua o conselheiro Aires) foi sempre uma das minhas inclinações, e se não fosse temer o poético e acaso o patético, diria que é hoje uma das saudades. Se a tivesse aprendido, tocaria agora ou comporia, quem sabe? Não me quis dar a 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. Há dois ou três meses ouvi dizer a *Fidélia* que nunca mais tocaria, tendo

desde muito suspenso o exercício da música. Repliquei-lhe então que um dia, a sós consigo, tocaria para recordar, e a recordação traria o exercício outra vez. Ontem, bastaram as instâncias da gente Aguiar para mover uma vontade já disposta, ao que parece. O exemplo de Tristão ajudou-a a sair do silêncio. Repito que saí de lá encantado de ambos. Quem sabe se a esta hora (dez e meia da manhã) não estará ela em casa, com espanto da família e da vizinhança, diante do piano aberto, a começar alguma coisa que não toca há muito?

- Não é possível!

- Nhanhã Fidélia!

- A viúva Noronha!

- Há de ser alguma amiga.

E as mãos dela irão falando, pensando, vivendo aquelas notas que a memória humana guarda impressas. Provavelmente tocará como ontem, sem música, de cor, na ponta dos dedos ...