

A PRESENÇA DA MÚSICA NA PROSA DE MACHADO DE ASSIS

Cristiane Rodrigues de Souza (USP)¹

RESUMO: *Procurando, em meio aos textos narrativos de Machado de Assis, sombras, ou ecos, musicais que nos permitam pensar como, em sua obra, se realiza a aproximação entre música e literatura, propomos o estudo de alguns contos de Machado, como “Cantiga de esponsais” (**Histórias sem data**, 1884), “Trio em lá menor” (**Várias histórias**, 1896), “Um homem célebre” (**Várias histórias**, 1896), assim como os romances **Esau e Jacó** (1904) e **Memorial de Aires** (1908). Partindo do estudo de “Trio em lá menor”, estabelecendo relações com outras obras que também revelam características musicais, podemos delinear a musicalidade da prosa de Machado, marcada pelo balançar entre dois opostos, movimento em busca do absoluto.*

PALAVRAS-CHAVE: Machado de Assis; narrativa; música.

Podemos traçar uma linha que busque, por entre os textos de Machado de Assis, narrativas que nos permitam pensar como, em sua obra, se realiza a aproximação entre literatura e música. Alguns contos, como “Cantiga de esponsais” (**Histórias sem data**, 1884), “Trio em lá menor” (**Várias histórias**, 1896), “Um homem célebre” (**Várias histórias**, 1896), assim como os romances **Esau e Jacó** (1904) e **Memorial de Aires** (1908), permitem essa reflexão.

Como lembra José Miguel Wisnik, exceto em “O Machete”, conto marcado pela referência à música, publicado no **Jornal das Famílias**, em 1878 (2003, p 15), em que a protagonista escolhe um entre dois amores, em Machado, “a música dará sempre lugar a um triângulo indecível, em que ela supera e suspende a antinomia, permanecendo ao mesmo tempo como solução e como problema insolúvel” (2003, 24). É o que acontece, em **Esau e Jacó**, com Flora, indecisa entre os irmãos Pedro e Paulo. Em “Trio em lá menor”, Maria Regina somente se satisfaria com a junção dos dois pretendentes. É o caso, também, de Pestana – “Um homem célebre” –, preso entre o desejo de compor obras clássicas e a fatalidade das polcas. Da mesma forma, o maestro Romão, em “Cantiga de esponsais”, luta entre o desejo de compor e a impossibilidade de realizá-lo. Já em **Memorial de Aires** (1908), obra em que a música é invocada em alguns momentos da narrativa, se forma um tênue triângulo entre Fidélia, seu admirador, o Conselheiro Aires, e seu noivo Tristão, sem desvelar, no entanto, o movimento indeciso que suspende o desenvolvimento da história.

Assim, partindo do estudo de “Trio em lá menor” e estabelecendo relações com obras de Machado de Assis que possuem características musicais, podemos compreender de que maneira a musicalidade da prosa de Machado marca o balançar entre dois opostos, constituindo um movimento em busca do absoluto.

1. “Trio em lá menor”: a sonata

¹ Doutoranda em Literatura Brasileira – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo – crika_rodrigues@hotmail.com

O título do conto “Trio em lá menor” invoca o triângulo amoroso formado por Maria Regina, Maciel e Miranda. A protagonista, “alma curiosa de perfeição”, não consegue se decidir entre um ou outro pretendente que, separados, lhe parecem incompletos, com defeitos e virtudes opostos. Desejando um terceiro homem, inexistente, resultado da soma das qualidades dos dois rivais, Maria Regina sofre a pena eterna proclamada pela voz abismal: “[...] a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dous astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá...” (ASSIS, 1974, p 525). Além disso, o título, assim como a divisão do conto em diferentes andamentos musicais – “Adagio cantabile”, “Allegro ma non troppo”, “Allegro appassionato” e “Minueto” –, aproxima a obra literária à estrutura musical da sonata que, ao ser composta para três instrumentos, geralmente para piano, violino e violoncelo, é denominada Trio.

Antes de estudarmos o conto à luz da forma musical, é preciso diferenciar dois sentidos que a palavra “sonata” suscita. O termo pode ser usado tanto para denominar peças instrumentais formadas geralmente por três ou quatro movimentos, com andamentos diversos, cuja ascensão começa no século XVI, atingindo o apogeu formal no período clássico, como é empregado também para designar a estrutura (composta por exposição, desenvolvimento e recapitulação) de um único movimento da sonata clássica, normalmente o primeiro, conhecido também como forma sonata ou allegro de sonata.

Assim, “Trio em lá menor” pode ser lido de duas formas diferentes: em uma primeira leitura, a forma sonata, restrita normalmente ao primeiro movimento de uma composição, expande-se por todos os movimentos do conto, estruturado, dessa forma, em exposição – apresentação do material temático em tonalidades contrastantes (um tema com características femininas e outro com características masculinas) –, desenvolvimento – exploração das possibilidades dos temas apresentados na exposição – e recapitulação – repetição da exposição com algumas modificações. Em uma outra leitura, o conto, que teria em seu primeiro movimento – “Adagio cantabile” – a estrutura da forma sonata, após a exposição de temas contrastantes, como se estivesse a pisar em falso, não consegue atingir o desenvolvimento. “Trio em lá menor” consiste, nessa segunda leitura, na tentativa frustrada de complementação da forma sonata, tentativa que se expande por todo o texto.

1.1 Uma leitura

Em uma primeira leitura, o narrador do conto “Trio em lá menor” realiza a exposição dos temas na primeira parte do texto. O título dessa parte – “Adagio cantabile” – sugere ao leitor que imprima um ritmo lento e expressivo a sua leitura, criando, assim, um ambiente sonoro propício à rememoração realizada por Maria Regina que, em seu quarto, invoca a noite passada ao lado dos dois pretendentes – Maciel e Miranda. É nesse momento que somos apresentados aos temas contrastantes da sonata: Maciel se constitui como o tema de caráter feminino, mais melodioso e menos incisivo, e Miranda, o tema “masculino”, mais fortemente marcado. A forte imaginação de Maria Regina, ao invocar os dois personagens, leva-a a reviver os momentos que passaram juntos, assim como a sonata tocada por ela ao piano.

Após a exposição, o desenvolvimento ocorre nas duas partes seguintes do conto – “Allegro ma non troppo” e “Allegro appassionato”. Assim como em uma composição musical que segue a estrutura da forma sonata, o narrador do conto somente entra em detalhes sobre as características dos dois personagens no momento do desenvolvimento,

explorando então suas variadas nuances, criando o conflito dramático entre os dois opostos.

Em “Allegro ma non troppo”, no ritmo rápido – mas não muito – sugerido pelo título, acompanhamos a presteza de Maciel ao salvar uma criança quase atropelada pela carruagem que trazia Maria Regina e sua avó de uma visita de cortesia. O ato heróico, assim como a beleza juvenil do rapaz, encantam a protagonista. Se o ritmo rápido sugerido pelo termo “allegro” ajuda a construir o movimento ágil do rapaz, o complemento “ma non troppo” – mas não muito – mostra o ritmo do enlevo e da admiração de Maria Regina frente a Maciel.

No próximo momento do conto – “Allegro appassionato” –, o termo allegro deixa de exprimir a diligência heróica de Maciel e passa a mostrar sua presteza em enumerar fofocas sociais. Convidado para jantar em casa de Maria Regina, o jovem revela sua face frívola, enfadando a moça. Tentando fugir ao fastio despertado pelo rapaz, a protagonista usa de expediente singular:

Tratou de combinar os dous homens, o presente com o ausente, olhando para um, e escutando o outro de memória; recurso violento e doloroso, mas tão eficaz, que ela pôde contemplar por algum tempo uma criatura perfeita e única (ASSIS, 1974, p 522-23).

A tentativa de junção dos dois opostos quebra o equilíbrio tenso procurado pela sonata clássica, criando um momento de descompasso em meio ao desenvolvimento.

Logo após, Miranda chega à casa de Maria Regina. A narração detalhada das características desse outro pretendente – “fisionomia dura e gelada” e caráter “egoísta e mau” em contraponto a um mundo espiritual profundo do sensível amante de música – desvela o desenvolvimento do segundo tema.

Alma curiosa de perfeição, Maria Regina, ajudada pela música que toca ao piano, já que a música é capaz de sobrepor polifonicamente notas e acordes díspares, tenta unir, em sua imaginação, a beleza jovem de Maciel à profundidade de espírito de Miranda em um terceiro homem ideal, quebrando, novamente, o equilíbrio desejado pela forma sonata.

O termo “appassionato” – apaixonadamente – que, ao lado do andamento rápido sugere o estilo dessa parte do conto, se justifica na medida em que ajuda a criar o movimento de entrega apaixonada de Maria Regina aos seus devaneios.

A recapitulação da forma sonata acontece na última parte do texto, seguindo os passos dançantes do minueto, reminiscência da proximidade, no século XVII, entre a suíte – composição musical formada pelo agrupamento de diferentes danças – e a sonata. A exposição é recapitulada nesse momento, com algumas modificações ou ornamentações: os dois amantes já não disputam Maria Regina – “e eles saíram para nunca mais” (ASSIS, 1974, p 524) –, mas a jovem continua tentada a unir os incompletos, daí seus devaneios em que enxerga em si uma grande estrela dupla sobre a qual lera no jornal – “separadas, [as estrelas] valiam bastante; juntas davam um astro esplêndido” (ASSIS, 1974, p 524). Sentindo-se frustrada, ao abrir os olhos e não poder tocá-las, dorme e sonha que morre e voa em direção aos dois astros. No entanto, mesmo em sonho é impossível atingir o absoluto: as estrelas se desdobram “e ei-la a andar de uma para outra das duas estrelas separadas” (ASSIS, 1974, p 525). O ritmo ternário hipnótico do minueto sugere o balançar de Maria Regina que parece dançar entre seus dois pares – “o minueto foi universalmente o maior perigo de sedução [...] O seu ritmo,

aureolado de graça e forte poder de atração, a muitos inspirou belas páginas de música instrumental” (BORBA & GRAÇA, 1963, p 239).

1.2 Outra leitura

Apesar de podermos ler o conto seguindo o esquema da *forma sonata*, com momentos de exposição, desenvolvimento e recapitulação, como foi sugerido em uma primeira leitura de “Trio em lá menor”, a sensação de passo em falso causada pela busca da completude de Maria Regina, em sua tentativa frustrada de união de opostos, assim como o não deslanchar da narrativa, que mostra os dois pretendentes sempre na mesma posição, “cuja diferença não se decide nem se move do lugar” (Wisnik, 2003 p 67), percorre o conto a apontar uma outra leitura, marcada por momentos de descompasso que permeiam a segunda e a terceira parte do conto, assim como a parte final da narrativa. Nessa outra abordagem, como nos lembra Wisnik,

temos [...] uma sonata sem desenvolvimento, repetindo eternamente o motivo *ostinato* de uma nota só, cuja fixidez encobre mal o balanceio sem fim dos opostos incompletos. [...] Na “sonata do absoluto” do sonho final de Maria Regina os “temas” opostos, como os dois namorados, são atraídos para um ponto imaginário onde suas diferenças querem anular-se, como se isso fosse possível – o que suspende a possibilidade de desenvolvimento (WISNIK, 2003, p 66-67).

A sonata clássica busca uma melodia clara e articulada, deixando bem marcada a individualidade de seus temas musicais. Contrapondo temas ou tonalidades opostas, as composições clássicas acentuam o contraste, buscando, por meio da oposição, o equilíbrio. Portanto, os momentos em que Maria Regina sobrepõe os dois “temas” – Miranda e Maciel – quebram a estrutura rígida da sonata, causando a sensação de desequilíbrio.

Esses momentos de ruptura revelam o caráter romântico da protagonista que, buscando a completude, se mostra, como os românticos, “incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, lançando-se à evasão” (BOSI, 1997, p 93), a saber, ao devaneio imaginativo em que busca unir os dois contrários. A atração pelo absoluto revelada por Maria Regina é a mesma que permeia as obras românticas que, diferente das clássicas – “um quadro contido dentro da moldura, que gira em torno de si mesmo, de um centro que lhe é interior, sem visar a nada que esteja fora” (GUINSBURG, 1978, p 277) – são formas abertas cujo “centro não mais parece situado nela mesma, porém em algum ponto externo, ‘além’ de qualquer enquadramento.” (GUINSBURG, 1978, p 277).

Como afirma Guinsburg,

Os românticos [...] procuram superar o quadro de sua indecisão e das contradições discernidas, por uma busca ansiosa de síntese integrativa, [...] um desejo de amor completo que talvez não seja possível em termos humanos. [...] Em consequência, o desejo de união amorosa leva imediatamente, nos românticos, a uma visão do amor quase impossível. [...] O suicídio e a morte amorosa passam a ser cultuados como “vias” da *unio*, da elevação à unidade suprema, alvo constante das buscas românticas (GUINSBURG, 1978, p 208-81).

Assim, não conseguindo se decidir entre um e outro pretendente, nem podendo sustentar, em equilíbrio, a situação ambivalente da não escolha, Maria Regina – com “imaginação adusta e cobiçosa, insaciável principalmente, avessa à realidade, sobrepondo às cousas da vida outras de si mesmas” (ASSIS, 1974, p 519) – busca, no devaneio, no sonho e na morte (sonhada), a união impossível.

No entanto, “Trio em lá menor”, assim como o conto “O espelho”, em que se “investe contra as certezas do eu romântico” já que “não há nenhuma unidade prévia da alma” (BOSI, 2000, p 99), também desconstrói as certezas românticas apontando para a impossibilidade da unidade absoluta já que, mesmo no mundo do sonho ou da morte – reino do absoluto – a “alma curiosa de perfeição” vaga eternamente entre “dous astros incompletos”.

Exprimindo o descompasso entre a forma clássica da sonata tocada ao piano e o desejo romântico da protagonista, o conto assume uma forma musical híbrida em que, em meio à estrutura equilibrada da composição musical, surge momentos de fuga, realizando-se a sonata, assim, em uma não realização. Dessa forma, a peça “Trio em lá menor”, tocada pelo trio Maria Regina (piano), Maciel (violino) e Miranda (violoncelo), presa à nota insistente da sonata – “lá, lá, lá...” –, indica sempre um outro lugar (lá) como possibilidade e impossibilidade de completude.

2. Outros momentos

O movimento em busca da perfeição, que percorre o conto “Trio em lá menor”, pontuado pelo balanço musical, aparece em outros momentos da obra de Machado de Assis em que a música desempenha um papel importante.

Apontada por Hegel como uma das artes românticas, capaz de atingir, como nenhuma outra arte, os meandros mais profundos do ser humano, já que o material sobre o qual trabalha – o som – é diáfano como os próprios movimentos da alma, a música aparece, na obra de Machado, como coadjuvante da busca pelo absoluto.

Pois justamente esta esfera, o sentido interior, a percepção-de-si abstrata é o que a música apreende e, desse modo, também coloca em movimento a sede das transformações interiores, o coração e o ânimo como este ponto central concentrado simples do homem inteiro (HEGEL, 2002, p 292).

No entanto, nos textos de Machado de Assis, a busca romântica pela unidade da alma mostra-se improfícua, revelando assim a visão cética do autor contrária à visão otimista Hegeliana. Por isso, apesar de ajudados pela música, “Trio em lá menor”, **Esau e Jacó**, “Um homem célebre” e “Cantiga de esponsais” não desdobram transformações, revelando sempre o rodopiar em falso dos personagens.

Assim como Maria Regina, em “Trio em lá menor”, não se contenta apenas com a máscara exterior – a beleza e a sociabilidade de Maciel –, nem se satisfaz somente com a subjetividade rica de Miranda, não apenas revelando “a contradição entre parecer e ser, entre a máscara e o desejo, entre o rito claro e público e a corrente escusa da vida interior” de que fala Alfredo Bosi (2000, p 84), como também desejando, ao mesmo tempo, os dois lados contrários da existência, em uma busca romântica, Flora, personagem de **Esau e Jacó** (1904), também se mostra presa ao movimento de ir e vir entre dois opostos.

O romance de 1904 desvela a triangulação amorosa em que Flora, personagem romântica como Maria Regina, não consegue se decidir entre um dos dois gêmeos pelos quais se sente atraída: o monarquista Pedro e o republicano Paulo. Os dois irmãos, rivais desde o útero da mãe, apesar de aparência idêntica, apresentam personalidades opostas – Paulo “tinha a nota aventureira do caráter” e Pedro “era a ordem [...] a estabilidade” (ASSIS, 1961, p 176-77) – constituindo-se, portanto, em duas metades de um mesmo ser – o duplo.

Desejando a ambos, Flora consegue, ao tocar uma sonata ao piano, no momento histórico da queda da Monarquia e instauração da República, realizar a sobreposição de contrários. No entanto, como essa conciliação, de acordo com Wisnik, “é ao mesmo tempo a impossibilidade de mover [os opostos] por meio de uma decisão” (WISNIK, 2003, p 65), não podendo sustentar, na realidade, o equilíbrio utópico da sonata, a moça funde, em delírios, os dois irmãos:

Tudo se mistura à meia claridade; tal seria a causa da fusão dos vultos, que de dous que eram, ficaram sendo um só. Flora, não tendo visto sair nenhum dos gêmeos, mal podia crer que formassem agora uma só pessoa, mas acabou crendo, mormente depois que esta única pessoa solitária parecia completá-la interiormente, melhor que nenhuma das outras em separado (ASSIS, 1961, p 178).

Assim como Maria Regina, Flora, quebrando o equilíbrio clássico da oposição de temas, busca conciliar opostos, criando um outro ser completo e perfeito. No entanto, a “complicação de sentimentos” cansa a moça que se aflige na “hesitação cansativa daquele empuxar para ambos os lados” (ASSIS, 1961, p 200). A febre e a doença, levando-a a “fazer outra viagem mais longa, muito longa [...] para o outro mundo” (ASSIS, 1961, p 201), poupa-a da angústia da decisão impossível.

A dança de Maria Regina e de Flora, indecisas entre pólos opostos, nos lembra, ainda, os movimentos alucinados dos loucos descritos por Augusto Meyer:

Evidentemente, há nas pupilas do louco [...] uma janela aberta para os outros mundos. Que estranhas coisas enxergam esses visionários! Estão voltados para o outro lado da vida, conversando com fantasmas, sorrindo por vezes à sua nova e terrível sabedoria que não podemos compreender [...] Procuram o “eu” absoluto (MEYER, 1952, p 77-78).

Em “Um homem célebre”, o compositor Pestana também está preso ao triângulo formado por ele e dois opostos: a música popular e a música erudita. Famoso compositor de polcas, aplaudido e reconhecido pelo público, Pestana sente-se insatisfeito por não conseguir criar peças clássicas.

Enquanto o perfeito desdobrado em dois está, para Flora e para Maria Regina, em seres exteriores a elas, Pestana vive a dilaceração em si mesmo já que almeja, ao mesmo tempo, o equilíbrio clássico, cujo altar construiu em sua casa com retratos de compositores famosos, e o saltitar sensual da polca, sinalizado, entre os retratos, pela presença do quadro que traz estampado o rosto de um padre, seu suposto pai, que “era doudo por música sacra ou profana, cujo gosto incutiu no moço, ou também lhe transmitiu no sangue” (ASSIS, 1944, p 66).

Dessa forma, inspirado pelo classicismo vienense, o compositor busca a forma equilibrada da sonata, sem conseguir abafar sua outra metade que faz pulsar nele a

síncope desequilibrada das polcas amaxixadas, transformando-se em índice da tensão popular-erudita que percorre a vida cultural brasileira.

Em outro conto marcado pela presença da música, “Cantiga de esponsais”, o protagonista Romão Pires também se sente preso a uma espécie de triangulação fatal: divide-se entre “o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação entre os homens” (ASSIS, 1962, p 62). Apesar de ser exímio regente, não consegue compor polcas, como era o caso de Pestana, nem peças clássicas, desvelando assim sua impotência.

Próximo do momento da morte, Romão Pires resolve retomar a composição de um canto esponsalício, iniciado nos primeiros dias da vida de casado e abandonado após a morte da esposa. No entanto, “como um pássaro, que acaba de ser preso, e forceja por transpor as paredes da gaiola, abaixo, acima, impaciente, aterrado, assim batia a inspiração do nosso músico” (ASSIS, 1962, p 63). Desiludido, Romão ouve, pouco antes de morrer, a frase musical procurada por ele nos lábios de uma jovem recém casada.

A mesma nota que marca o tom da sonata do absoluto de “Trio em lá menor” – “lá, lá, lá...” –, percorrendo também os dedos de Flora em **Esaú e Jacó** – “lá, lá dó, ré, sol, ré, ré lá” e “ré, ré, lá, sol, lá, lá, dó” – indicando o desejo de completude e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de alcançá-la, também marca a cantiga de esponsais de Mestre Romão. “Lá” é a nota derradeira das parcas anotações que formam o início do canto esponsalício, pairando como profecia da sua não realização – “lá... lá... lá...”.

Ao lado dos contos e do romance mencionados acima, figura ainda o texto derradeiro de Machado de Assis, **Memorial de Aires** (1908). A música não ocupa nele uma posição central, mas aparece em momentos em que os personagens Fidélia, Tristão ou, em certos casos, ambos tocam piano. Assim como a música aparece em poucos momentos nesse romance, o “triângulo indecível” que acompanha os textos “musicais” machadianos também é delineado de forma tênue.

No estilo fragmentário do memorial, os acontecimentos que cercam o círculo de amizade do conselheiro Aires, personagem presente também em **Esaú e Jacó**, são relatados por ele, em primeira pessoa, no romance de 1908. Entre almoços e reuniões familiares, o conselheiro acompanha o desabrochar do romance entre a viúva Fidélia e Tristão, ambos filhos “postiços” do casal Aguiar.

No início do romance, o personagem sugere sua atração pela viúva, apesar de acompanhar, depois, o amor dos dois jovens com prazer. É estabelecido, assim, um triângulo entre os três em que a jovialidade de Tristão se contrapõe à velhice de Aires. No entanto, o velho Aires furta-se à disputa e acompanha o desenlace afetivo dos dois jovens, sem expressar, em seu relato, grandes rancores. A discrição do diplomata, que pontua sua vida social, poupa Fidélia da angústia da escolha entre o velho e o novo (“Trio em lá menor”) ou entre a estabilidade e a aventura (**Esaú e Jacó**) e o triângulo, assim, fica apenas subentendido nas linhas do memorial.

Coda

Em meio a diferentes leituras da obra de Machado de Assis, o estudo que leva em conta a participação da música na construção de seus textos permite agrupar alguns contos e romances em que se desvela uma triangulação entre os diferentes personagens ou entre impulsos interiores e realizações exteriores.

O “sinal trino, número de mistério, expresso por estrelas, que são os olhos do céu” (ASSIS, 1961, p 65), percorre os textos de Machado acompanhado de

musicalidade. Como o número três “equivale à rivalidade superada; exprime um mistério de ultrapassagem, de síntese, de reunião, de união, de resolução” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002, p 901), revela o desejo romântico de Flora e de Maria Regina de viver a impossível união a três, assim como a tensão tríade entre o compositor Pestana e seus impulsos populares e eruditos e também a angústia de Mestre Romão preso entre o desejo de compor e a falta de linguagem que pudesse exprimir a música que guarda em seu interior.

A música sugere, nos textos, o desejo de unir contrários. No entanto, a união sugerida por ela no plano imaginário, não se sustém na realidade, marcada pela cisão inevitável. Apenas em **Memorial de Aires** a descrição do personagem principal, cultivada para manter as relações sociais, o faz dissimular para si mesmo e, conseqüentemente, para a folha de papel que recebe suas confidências, o desejo por Fidélia, impedindo uma triangulação explícita, fazendo, assim, com que a narrativa não deslize em falso, como as outras aqui estudadas, avançando rumo à consumação do casamento entre Tristão e Fidélia. Desse modo, a máscara social, tema constante de Machado, exacerba-se ao se ajustar ao rosto do conselheiro que não hesita entre interioridade e exterioridade, escolhendo a máscara exterior como sua face constante.

Em uma abordagem intimista, Augusto Meyer aproxima a hesitação da personagem Flora, de **Esaú e Jacó**, a Machado de Assis, sugerindo serem as contradições encontradas na obra do romancista reflexos da personalidade cindida do escritor.

Todo o pensamento de Machado de Assis se corporifica nessa figura de mulher. [...] Como Flora, Machado não podia, não devia escolher [...] Impossível ao mesmo tempo uma Flora satisfeita com o seu noivo e um Machado de Assis dormindo sobre a cama boa das certezas [...] Para Machado de Assis toda função do pensamento consistia nessa oscilação [...] de forças iguais e contrárias (MEYER, 1952, p 41-42).

Da mesma forma, os personagens de Machado, especialmente aqueles que fazem parte dos contos e romances marcados pela música, flutuam, interminavelmente, entre dois opostos, gerando, como afirma Lúcia Miguel Pereira, o “tema da perfeição [...] inatingível, que gera a dúvida, a eterna insatisfação” (1988, p 227).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ASSIS, M. **Obra completa** Vol II. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974.
- _____. **Esaú e Jacó**. São Paulo: Cultrix, 1961.
- _____. **Histórias sem data**. São Paulo: Clube do livro, 1962.
- _____. **Memorial de Aires**. Rio de Janeiro, Ediouro, 2001.
- _____. **Várias histórias**. Rio de Janeiro; São Paulo; Porto Alegre: WM Jackson Inc editores, 1944.
- BORBA, T; GRAÇA, F. L. **Dicionário de música**. Lisboa: Edições Cosmos, 1963.
- BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. **Machado de Assis**. O enigma do olhar. São Paulo: Ática, 2000.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

GUINSBURG, J. (org.) **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética**. Vol III. São Paulo: Edusp, 2002.

MEYER, A. **Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.

PEREIRA, L. M. **Machado de Assis**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

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