

MACHADO DE ASSIS, A MÚSICA, A ÓPERA

ANIELLO ANGELO AVELLA

Professor de Literaturas Portuguesa e Brasileira na *Università di Roma Tor Vergata*.
avella@lettere.uniroma2.it

A música italiana, meu amigo, é o melhor presente que Deus nos fez, é o alimento das almas sensíveis.

(Martins Pena, *O Diletante*, 1846)

1. A melomania de Machado de Assis, apesar de sobejamente conhecida, parece não ter sido aprofundada pela crítica de forma sistemática; ela deu azo a estudos e pesquisas importantes, mas a impressão é que estes trabalhos consideram as contínuas referências que Machado faz à música e ao seu campo semântico apenas como um dos elementos da sua «constelação temática» (nas palavras de Starobinski), sem compreender que ela pode exprimir uma concatenação real de causa e efeito, como a retórica nos ensina, um deslocamento da denominação para fora do plano do conteúdo conceitual¹. A música torna-se, nesse sentido, metonímia da produção artística no seu conjunto.

Na obra de Machado, palavra escrita e música vivem em relação de estreita contiguidade, de onde surge uma linguagem capaz de exaltar o efeito estético e intensificar a densidade psicológica das personagens. Respigando entre os inúmeros trechos nos quais se fala de música, o leitor crítico percebe a relação de carácter lógico e material em que palavra própria e palavra translata estão conectadas. A conhecida ambiguidade machadiana parece

¹ LAUSBERG, 1969.

encontrar no ritmo da prosa o seu «natural» instrumento expressivo; a voz que anatomiza o universo comportamental de uma sociedade marcada pela alienação mostra-se consciente de que somente no canto está a esperança de resgatar a sua própria melancolia.

O capítulo IX de *Dom Casmurro*, intitulado «A Ópera», é precedido por uma espécie de *ouverture* em que o narrador começa a dialogar com o leitor contando o início da sua história, que ele coloca numa tarde de novembro de 1857:

Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é que eu ia começar a minha ópera. «A vida é uma ópera», dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu. E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la, é só um capítulo².

Começa, portanto, o cap. IX e o narrador Bentinho cede o seu lugar em cena ao tenor italiano, certo Marcolini, que depois de beber meia garrafa de *Chianti*, exhibe-se como num recitativo:

A vida é uma ópera e uma grande ópera: O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente [...] Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu [...]»³.

O tenor Marcolini continua a cantar o episódio de Satanás que organizou uma revolta porque acreditava que, na distribuição dos prémios, os seus rivais (Miguel, Rafael e Gabriel), tivessem sido favorecidos; a revolta foi descoberta e ele, escreve Machado, foi «expulso do conservatório». Mas Deus tinha escrito um libreto de ópera, Satanás pegou-o e levou-o para o inferno, onde compôs a partitura para demonstrar que valia muito mais do que os seus rivais. Então, foi ter com o Padre Eterno levando a partitura, pedindo-lhe que a mandasse tocar e que – se a achasse digna – o fizesse voltar ao Paraíso. Depois de muitas insistências Deus aceitou, mas a ópera devia ser representada fora do céu e por isso criou um teatro especial, este planeta, com todos os papéis, primários e comprimários, coros e bailarinos. Depois de representada a ópera há um breve diálogo de intensidade fulminante. Diz Satanás:

*Ouvi agora alguns ensaios!*⁴

² ASSIS, 1971: 817.

³ ASSIS, 1971: 817.

⁴ ASSIS, 1971: 818.

E Deus responde:

*Não, não quero saber de ensaios. Basta-me haver composto o libreto; estou pronto a dividir contigo os direitos de autor*⁵.

Segue o comentário do narrador:

*Foi talvez um mal esta recusa: dela resultaram alguns desconcertos que a audiência prévia e a colaboração amiga teriam evitado*⁶.

Começa assim um intercâmbio dialéctico que parece uma espécie de troca de papéis; o contraste não é entre o bem e o mal, o certo e o errado, aliás, diz o escritor, «não falta quem diga que nisso mesmo está a beleza da composição, fugindo à monotonia»⁷; já nisso se vê a relação de conexão entre as duas partes. O verdadeiro contraste parece ser, na realidade, aquele entre a aspiração à perfeita execução da ópera e aquilo que a impede. Poder-se-ia perceber nessas palavras um forte desejo de totalização, similar ao que Goethe expressou numa das suas *Maximen und Reflexionen*: «Das Höchste ist das Anschauen des Verschiednen als identisch; das Gemeinste ist die Tat, das aktive Verbinden des Getrennten zur Identität»⁸.

Ao interpretar o pensamento goethiano, Mircea Eliade fala da coincidência dos contrários como «simpatia polare tra il Creatore e Mefistofele»⁹; essa surpreendente simpatia divina, explica, parece justificada por Goethe, nestes versos do *Faust*: «Des Menschen Tätigkeit kann allzu leicht erschaffen, / Er liebt sich bald die unbedingte Ruh; / Drum geb ich gern ihm den Gesellen zu, / Der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen» (versos 340-343)¹⁰.

Mefistofele por sua vez retribui a simpatia: «Von Zeit zu Zeit seh ich den Alten gern, / Und hüte mich, mit ihm zu brechen. / Es ist gar hübsch, von einem großen Herrn, / So menschlich mit dem Teufel selbst zu sprechen» (versos 350-353)¹¹.

Segundo Eliade, a simpatia entre o criador e o demônio tem um sentido bem definido que implica na dialéctica do Cosmo: como o erro pode às vezes estimular a ação quanto uma verdade, assim Mefistofele torna o homem dinâmico através da tentação, contri-

⁵ ASSIS, 1971: 818.

⁶ ASSIS, 1971: 818.

⁷ ASSIS, 1971: 818.

⁸ GOETHE, 1948-1952: v. 9, 643.

⁹ ELIADE, 2002: 9.

¹⁰ GOETHE, 1948-1952: v.5, 152.

¹¹ GOETHE, 1948-1952: v.5, 152.

buindo de forma decisiva à vida daquilo que Goethe definia em sentido imanente «Gründungs-gesellschaft der lebendigen Einheit»¹².

Também no caso de Machado de Assis, a cumplicidade entre Deus e Satanás é evidente; ela diz respeito à problemática da composição artística, evocando o eterno contraste entre o anseio à perfeita execução da obra e aquilo que a impede.

2. Seria muito longa a lista de textos em que Machado se refere à música, quer nas suas crónicas em jornais e revistas, quer nos contos e romances e também nos poemas. Numa perspectiva que abrange todo o conjunto da obra, pode-se falar de um verdadeiro crescendo, que inclui a tradução para português de libretos de ópera estrangeiros. Em 1863, num momento de forte tensão política entre o Brasil e a Inglaterra, compõe «O Hino Patriótico», com música de Júlio José Nunes¹³.

O seu poema «Lágrimas de Cera», publicado em *Falenas*¹⁴, foi musicado por Francisco Braga, excelente clarinetista, mulato de origem humilde. Na mesma coletânea encontra-se o poema «Coração triste falando ao sol», recriação de um poema chinês que Machado havia lido na tradução francesa e que em conjunto com mais sete composições forma um secção chamada *Lira chinesa*¹⁵. Os versos foram musicados por Alberto Nepomuceno, considerado o pai do nacionalismo musical brasileiro por defender os valores da tradição autóctona, na qual erudito e popular convivem e se fecundam¹⁶. Temos ainda uma serenata (canto, piano e flauta) que nasce da união de dois grandes talentos: Machado, autor dos versos, e Arthur Napoleão, um pianista português que chegou ao Rio de Janeiro em 1866 e em sociedade com Leopoldo Miguez fundou uma editora especializada em música¹⁷. A serenata intitula-se «Lua da Estiva Noite» e começa assim:

Lua da estiva noite
Que surges no horizonte
Vai por além do monte
Cair, cair, cair...
A virgem dos meus sonhos
Não vês dormir, dormir...¹⁸

¹² ELIADE, 2002: 7.

¹³ *Semana Ilustrada*, Rio de Janeiro, 18.01.1863. In: ASSIS, 1969.

¹⁴ ASSIS, 1969: 50-51.

¹⁵ ASSIS, 1969: 56.

¹⁶ GOLDBERG, 2007; PIGNATARI, 1985.

¹⁷ PEREIRA, 1997.

¹⁸ NAPOLEÃO, 1867-1869: 22.

Na biografia de Machado a paixão musical é omnipresente, a partir da assiduidade com que frequentava, ainda jovem, aquela verdadeira fábrica de talentos que foi a livraria editora de Francisco de Paula Brito, sediada no coração do Rio de Janeiro em meados do séc. XIX. Também mulato de origem humilde e autodidacta, Paula Brito foi um dos mais vivazes dinamizadores e promotores da cultura da sua época. Fundou jornais populares, revistas dedicadas ao público feminino, publicações humorísticas. Principalmente ele soube reconhecer e revelar escritores como Joaquim Manoel de Macedo, Martins Pena, Casimiro de Abreu e o próprio Machado de Assis¹⁹.

Na tertúlia de Paula Brito, Machado encontrava políticos importantes, homens de negócios interessados na cultura, poetas, escritores, e sobretudo músicos. Este magma de personalidades diferentes e exuberantes, a partir de determinada altura auto baptiza-se com o nome faceto de «Petalógica» que não deriva de «Pétala» – que poderia fazer pensar em algo romântico, mas sim da palavra «peta», ou seja, «mentira». A «Petalógica», da qual o nosso autor era um dos sócios mais activos, juntava músicos populares e intelectuais de alta escola. Dela saíam resultados originais, linguagens expressivas novas, experimentações que desafiavam e ultrapassavam os cânones consagrados no campo dos ritmos, das sonoridades, da escrita²⁰.

Mergulhado nesse clima, Machado traça no seu conto «Um Homem célebre» o perfil de um músico, chamado Pestana, muito parecido ao do maestro Francisco Manoel da Silva, autor do hino nacional brasileiro²¹. No conto, Pestana é um compositor de talento, amante de Chopin, Beethoven e Mozart, que se quer tornar imortal como autor de uma obra erudita, mas se sente frustrado porque só alcança fama como compositor de polca²². Sabe-se que o músico recriado por Machado, o maestro Francisco Manoel da Silva, foi autor, juntamente com Paula Brito, do famoso e licencioso «Lundu da marrequinha» (1863); o lundu, ritmo de origem africana, em meados do séc. XIX foi-se caracterizando como canção influenciada pela «modinha», que por sua vez é considerada por alguns investigadores como a primeira manifestação de música popular tipicamente brasileira, enquanto outros defendem sua origem erudita e europeia (é este o caso de Mário de Andrade que publicou em 1930 uma colectânea de *Modinhas imperiais*).

Se lêssemos em voz alta a história de Pestana, sentiríamos quase fisicamente a força de uma música que se difunde e conquista espaços cada vez maiores na vida quotidiana e na cultura do Segundo Império, uma música já então mestiça no sentido de fusão entre erudito e popular. Ou, pelo menos, podemos falar de uma convivência activa (melhor

¹⁹ GONDIM, 1965; BRAGANÇA, 2002.

²⁰ MOUTINHO, 2009.

²¹ MARIZ, 2006: 65-69.

²² ASSIS, 1969: 494-504.

ainda, contiguidade) entre os dois níveis. O próprio Carlos Gomes, para além das muitas composições operísticas, escreveu numerosas canções em português e em italiano.

Machado de Assis, extraordinário crítico teatral, frequentava o Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara, o Teatro Lírico Fluminense, o São Luís e outros, onde se deliciava com o repertório de Bellini, Rossini, Donizetti, Verdi, Carlos Gomes, Mozart, Wagner, Liszt, Berlioz, Beethoven. A propósito deste último, não se pode deixar de lembrar que, em 1882, foi fundado no Rio o «Clube Beethoven», e Machado integrava o comité directivo. Este Clube desenvolveu uma acção importantíssima para a difusão da cultura musical no Brasil e lançou artistas de valor internacional, como o pianista Alberto Nepomuceno.

Ao mesmo tempo, o nosso escritor apreciava cantos populares, lundu, modinhas, maxixe, choro, polca, operetas de ambientação local. Neste âmbito, o caso mais interessante é o de Chiquinha Gonzaga, a primeira mulher directora de orquestra no Brasil, personalidade forte, rebelde em relação aos cânones consagrados. Em 1885 Chiquinha Gonzaga compõe e apresenta a opereta *A Corte na roça*, começo de uma longa carreira que a tornará muito popular no Brasil e na Europa, especialmente em Portugal. Entre as particularidades mais interessantes, lembramos que foi autora, em 1889, da primeira marcha de carnaval: «Ô Abre Alas».

Se o Segundo Império foi um «momento decisivo», para usar a expressão de Antonio Candido, no processo de formação da identidade brasileira, a criação artística de Machado de Assis mostra-se consciente da sua natureza complexa voltada para a contaminação: Deus e Satanás, poesia e música, cultura erudita e popular que convivem e se entrelaçam.

3. Como se sabe, no Brasil da segunda metade do séc. XIX a ópera desenvolveu um papel importantíssimo: como escreve Marco Lucchesi, «tornou-se símbolo da nacionalidade em construção»²³. Em seu ensaio, Lucchesi reconstrói o clima da corte do Rio de Janeiro, onde o *bel canto* se identificava com a Itália de Bellini, Donizetti, Verdi. Não somente nos teatros, mas também nas casas privadas, nas praças, pelas ruas da cidade, ecoavam as notas das óperas italianas que estavam na moda, recorda ainda Lucchesi, que nos restitui a atmosfera daquele período marcado por verdadeiro fanatismo melomaniaco. Falando da popularidade de *Norma*, ele cita o desabafo de Josefina de *O Dileitante* a propósito da ária «Casta Diva»:

*Será sublimíssima, estupendíssima e tudo quanto quiser: mas como há algum tempo que a ouço todos os dias por essas ruas e casas, miada, guinchada, assobiada e estropiada, já não a posso aturar, é uma epidemia*²⁴.

²³ LUCCHESI, 1999: 143.

²⁴ LUCCHESI, 1999: 140.

Espectáculo oficial do Império, a ópera e os seus intérpretes gozavam da proteção dos soberanos D. Pedro II e Teresa Cristina di Borbone. A imperatriz nascida e criada na cosmopolita cultura napolitana da primeira metade de oitocentos tinha paixão pelas artes, assim como o seu marido, o «Imperador filósofo». Teresa Cristina possuía uma bela voz e, em privado, exibia-se cantando como soprano²⁵.

Neste contexto, compreende-se melhor o predomínio absoluto da música italiana no Brasil do séc. XIX. Poder-se-iam citar dezenas de músicos e actores italianos que conquistaram o público do Rio e de todo o país.

Alguns anos antes do casamento entre D. Pedro II e Teresa Cristina a opinião pública carioca já reconhecia o valor ético para além do artístico da música italiana. Um anónimo cronista do «Jornal do Comércio» escrevia assim em 22 de setembro 1835:

É pois a ópera italiana e a música em geral o termómetro da civilização de um povo. Ela domina com estupendo despotismo, penetra com força e velocidade igual à da matéria elétrica; mas, oh!, quão suavíssimas são as impressões que deixa. Já nos tivemos uma boa companhia italiana; já o nosso teatro esteve em pé, se não maravilhoso, ao menos o comportavam as nossas circunstâncias; e tudo acabou. [...] Parece pois que além do deleite público, e de um orgulho nacional bem fundado, também a tranqüilidade, a paz, os bons costumes, a moral e tudo reclama a proteção do governo em favor de uma companhia italiana que torne a dar aos amadores da música as noites deliciosas que já tivemos²⁶.

O retorno de uma companhia italiana nos palcos no Rio de Janeiro aconteceu em seguida à chegada de Teresa Cristina. Em dezembro de 1843, dois meses depois do desembarque da imperatriz, chegou pois a *Compagnia Italiana d'Opera*; a prima-dona Carlotta Augusta Candiani obteve logo um enorme sucesso interpretando a *Norma* de Bellini, representada pela primeira vez no Brasil. A partir de então, a Candiani tornou-se um verdadeiro mito vivo, sob a protecção dos monarcas que foram padrinhos no baptizado da sua filha²⁷.

Compreendem-se, portanto, o desconcerto e o fragor causados pelo divórcio do seu marido, também ele italiano, que se verificaria alguns anos mais tarde, e pela a sua união com o músico José Almeida Cabral, autor de modinhas. A Candiani foi obrigada a deixar a Corte e a viver numa espécie de exílio no longínquo Rio Grande do Sul. Em 1877, finalmente, conseguiu regressar ao amado Rio de Janeiro, onde renovou os sucessos dos seus primeiros anos. Em 1880 abandonou os palcos, e se retirou no bairro de Santa Cruz. Morreu em 28 de Fevereiro de 1890, poucos meses depois da queda da monarquia.

²⁵ TAUNAY, 1935.

²⁶ CENNI, 2003: 424.

²⁷ ANDRADE, 1973; STARK, 2000.

Machado de Assis escreveu uma belíssima crónica na revista *Ilustração Brasileira*, em 1877, para saudar o regresso em palco da cantora italiana:

*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) um dos cavalos temporários do carro da prima-donna, nas noites da bela Norma! Ô tempos! Ô saudades! [...] Bom tempo! 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 da realidade*²⁸.

O nome da Candiani é apenas um entre os muitos artistas italianos que fizeram grande sucesso no Brasil Imperial, suscitando paixões que às vezes provocavam encontros entre os fãs de uma e outra *star* do momento²⁹.

É interessante observar que seja a Candiani, seja muitos outros artistas ao longo dos anos iam ampliando o seu repertório, misturando o clássico com géneros musicais autóctones. Desta mescla surgiria anos depois o génio criativo de Heitor Villa-Lobos.

Erudito e popular, Deus e Satanás, convivem; na escritura de Machado de Assis os quatro movimentos que dividem o seu conto «Trio em lá menor» não apenas exprimem a mudança dos sentimentos no desenrolar da comédia humana, mas marcam também o ritmo e os tons da prosa: *adagio cantabile, allegro ma non troppo, allegro appassionato, minueto*³⁰. Nesse sentido, é bastante revelador o trecho que encerra o terceiro movimento; a jovem Maria Regina indecisa na escolha entre os seus dois pretendentes Maciel e Miranda usa uma estratégia esperando resolver o dilema:

*Completo um pelo outro; escutava a este com o pensamento naquele; e a música ia ajustando a ficção, indecisa a princípio, mas logo viva e acabada. Assim Titânia, ouvindo namorada a cantiga do tecelão, admirava-lhe as belas formas, sem advertir que a cabeça era de burro*³¹.

A relação de contiguidade entre prosa e música torna-se, nessa altura, totalmente explícita. «*Primus movens*» da sua poética, o canto manifesta-se em Machado como desejo de absoluto, anseio de realização da obra total, ou seja, em termos wagnerianos, «*Gesamtkunstwerk*».

²⁸ Apud CENNI, 2003: 428.

²⁹ AVELLA, 2009.

³⁰ ASSIS, 1971: 519-522.

³¹ ASSIS, 1971: 523-524.

4. Na outra margem do Atlântico, cerca de um século mais tarde, outro grande intelectual parece sublinhar hoje, em seu específico idiolecto artístico, a relação entre canto e escritura. O português Manoel de Oliveira pois, num recente texto de estética escreve: «A desenvoltura característica da ópera vai perfeitamente bem com os grandes textos de qualidade literária»³².

O termo «desenvoltura», para além do significado de «elasticidade», tem outras acepções entre as quais «inquietude, malícia, astúcia». É, em suma, um termo ambivalente. O cineasta, também ele portador de uma visão desencantada da condição humana, mostra em toda a sua filmografia ter consciência das ambiguidades características do texto estético. A ironia, comum a de Oliveira e a Machado, marca os respectivos «desenhos identificáveis», diria Umberto Eco³³ na esteira de Jakobson, aparecendo como o principal aspecto de suas «linguagens autoreflexivas». A arte, que se esforça por representar a condição humana, é por sua vez intrinsecamente ambígua e logo na ambiguidade está o seu valor: como diz Claudio Magris, a propósito da literatura ela «difende l'eccezione e lo scarto contro la norma e le regole; essa ricorda che la totalità del mondo è infranta e che nessuna restaurazione può fingere di ricostruire un'immagine armoniosa e unitaria della realtà, che sarebbe falsa»³⁴.

No caso de Machado, poesia e música, ou seja, Deus e Satanás representam ao mesmo tempo a necessidade do limite e a consciência da precariedade das barreiras. Em outros termos, citando ainda Claudio Magris, a escritura de Machado vive sempre ao longo de uma linha de fronteira, com todos os riscos e as potencialidades contidas nessa condição:

La letteratura è di per se stessa una frontiera ed una spedizione alla ricerca di nuove frontiere, un loro spostamento e una loro definizione. Ogni espressione letteraria, ogni forma è una soglia [...] Ogni scrittore, lo sappia e lo voglia o no, è un uomo di frontiera, si muove lungo di essa [...] La scrittura lavora ai confini e al loro slittamento, al momento del loro sfumare e trapassare»³⁵.

A fronteira, nesta perspectiva, é também busca da identidade. Uma vez tomado o conhecimento da fragmentação da totalidade, o escritor vai em busca do seu próprio eu individual e colectivo, sob impulso daquele sentimento que a psicanálise contemporânea chama de «*desiderium patriae*». Se é verdade, como escreve Shlegel, que a poesia moderna exprime a nostalgia de uma inalcançável totalidade do ser, o desencanto e a ironia de Machado são formas da esperança, manifestações de pulsões utópicas³⁶. A sua pátria está

³² OLIVEIRA, 1988: 117.

³³ ECO, 1975: 329.

³⁴ MAGRIS, 1999: 26.

³⁵ MAGRIS, 1999: 62.

³⁶ MASSAUD, 2001.

no famoso «instinto de nacionalidade» e, igualmente, no desejo de alcançar a unidade primigénia através da escritura, «perché soltanto la poesia può rappresentare le contraddizioni senza risolverle concettualmente, bensì componendole in un'unità superiore, elusiva e musicale»³⁷.

Sobre o «caso Pestana» foram realizados numerosos estudos, voltados para as problemáticas histórico-sociológicas subjacentes ao uso da música pelo autor. Nesse âmbito, a contribuição de José Miguel Wisnik³⁸ assinala-se como uma das mais agudas.

Na óptica do presente trabalho, mais voltado para o exame da concepção estético-filosófica do escritor, a contiguidade entre palavra e música revela-se característica fundamental da sua poética. No confronto/diálogo entre Deus e Satanás, contrários e complementares, a «constelação temática» machadiana adquire densidade, ritmo e potencia tais que superam as fronteiras do universo cultural brasileiro para tornar-se patrimônio da *Weltliteratur*.

No final de tudo resta apenas a música, afirma Machado; no silêncio melancólico das ilusões perdidas uma voz levanta-se do abismo para dirigir à jovem Maria Regina do conto, cheia de desejo de saber, estas palavras que ela não poderá compreender por meio da razão: «– a tua pena, alma curiosa de perfeição; a tua pena é oscilar por toda a eternidade entre dous astros incompletos, ao som desta sonata do absoluto: lá, lá, lá...»³⁹.

Postos um ao lado do outro para dividirem os direitos de autor, cúmplices no fazer, desfazer, reelaborar, praticar alquimias, os «dous astros incompletos» do universo machadiano vivem em «osmose simpática», cientes de que o libreto de ópera de Deus precisa em todos os casos da partitura de Satanás. Eles bem sabem, em conclusão, que tudo se transforma em canto, como dizia o tenor Marcolini de *Dom Casmurro*:

*Um dia, quando todos os livros forem queimados por inúteis, há de haver alguém, pode ser que italiano, que ensine esta verdade aos homens. Tudo é música, meu amigo. No princípio era o dó, e do dó fez-se ré, etc. Este cálix (e enchia-o novamente), este cálix é um breve estribilho. Não se ouve? Também não se ouve o pau nem a pedra, mas tudo cabe na mesma ópera*⁴⁰.

Bibliografia

- ANDRADE, A. (1973) – *A Glória de Augusta Candiani*. Rio de Janeiro: Editora Record.
 ASSIS, Machado de (1971) – *Obra Completa de Machado de Assis*, org. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora.

³⁷ MAGRIS, 1999: 14.

³⁸ WISNIK, 2008.

³⁹ ASSIS, 1971: 525.

⁴⁰ ASSIS, 1971: 819.

- AVELLA, A. A. (2009) – *A Imperatriz e a Bailarina* in «Nel Mezzo del cammin. Actas da Jornada de Estudos Italianos em Honra de Giuseppe Mea». Porto: Sombra pela Cintura, pp. 81-87.
- BRAGANÇA, A. (2002) – *Introdução à História Editorial no Brasil*. «Cultura, Revista de História e Teoria das Ideias». Lisboa: Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, II série, Vol. XIV, pp. 57-83.
- CENNI, F. (2003) – *Italianos no Brasil*. «Andiamo in 'Merica», 3.^a ed. São Paulo: EDUSP.
- DINIZ, E. (2001) – *Mestres da Música no Brasil – Chiquinha Gonzaga*. São Paulo: Moderna.
- (2003) – *Chiquinha Gonzaga: Uma História de Vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos.
- ECO, U. (1975) – *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- ELIADE, M. (1943) – *Mítul Reintegrării*. Bucuresti [trad. it. *Il mito della reintegrazione* a cura di R. Scagno. Milano: Jaca Book, 2002].
- GOETHE, W. (1948-1952) – *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, org. Ernst Beutler. Zürich: Artemis Verlag.
- GOLDBERG, L. G. (2007) – *Um Garatuja entre Wotan e Fauno. Alberto Nepomuceno e o Modernismo Musical no Brasil*. Porto Alegre: IA-UFRGS.
- GONDIM, E. R. (1965) – *Vida e Obra de Paula Brito*. Rio de Janeiro: Brasiliana.
- LAUSBERG, H. (1949) – *Elemente der literarischen Rhetorik*. München [trad. it. *Elementi di retorica*. Bologna: il Mulino, 1969].
- LUCCHESI, M. (1999) – *Mitologia das Plateias. A Ópera na Corte: 1840-1889* in «Teatro Alquímico: Diário de Leituras». Rio de Janeiro: Artium.
- MAGRIS, C. (1999) – *Utopia e disincanto. Storie speranze illusioni del moderno*. Milano: Garzanti.
- MARIZ, V. (2006) – *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MASSAUD, M. (2001) – *Machado de Assis: Utopia e Ficção*. São Paulo: Cultrix.
- MOUTINHO, M. (2009) – *O Operário das Letras*. «O Globo», Rio de Janeiro, 28 Nov. 2009.
- NAPOLEÃO, A. (1867-1869) – *Echos do Passado*, I.º Álbum de Romances. Rio de Janeiro: Editora Narciso, Napoleão e Miguez.
- OLIVEIRA, M. (1988) – *Alguns Projectos não Realizados e Outros Textos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- PEREIRA, Martins G. (1997) – *No Porto Romântico, com Camilo*. Porto: Lello e Irmão, pp. 64-65.
- PIGNATARI, D. (1985) – *Canções para Piano de Alberto Nepomuceno*. São Paulo: EDUSP.
- ROUANET, S. P. (2007) – *Riso e Melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- STARK, A. C. (2000) – *Augusta Candiani*. In SCHUMACHER, S. e BRASIL, E. V. – *Dicionário Mulheres do Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, pp. 91-92.
- TAUNAY, A. (1935) – *No Brasil de 1840*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado.
- WISNIK, José Miguel (2008) – *Machado Maxixe: o Caso Pestana*. São Paulo: Publifolha.