

# SER E DESEJAR SER: ESPIRAIS ENTRELAÇADAS EM “UM HOMEM CÉLEBRE”, DE MACHADO DE ASSIS

MARIA LUCIA HOMEM\*

RESUMO: O artigo apresenta a análise de um conto de Machado de Assis, destacando as questões da criação artística e do ideal auto-imposto pelo sujeito. Serão utilizados alguns referenciais fornecidos pela teoria psicanalítica, tais como a relevância de aspectos inconscientes e a consideração do desejo na estrutura psíquica.

PALAVRAS-CHAVE: Criação estética; Ideal; Psicanálise; Inconsciente; Desejo.

O conto gira em torno de um renomado compositor de polcas que não consegue de forma alguma realizar o que realmente almeja: compor uma obra-prima clássica, como uma sonata ou um noturno, como o fizeram os mestres que admira. Em vez disso, vê-se sempre levado a compor, mesmo quando sente a inspiração arrebatá-lo, mais uma polca. E é o que faz até morrer.

Ou ainda, dito de uma forma um tanto elementar: “a ânsia de altear-se até Beethoven devora o pobre compositor de polcas de ‘Um homem célebre’”.<sup>1</sup> Trata-se, assim, de um conflito entre o elevado e o comum, o mais e o menos,

<sup>(1)</sup> Agrippino GRIECO, *Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1959, p. 69.

<sup>(\*)</sup> Doutoranda pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, USP.

um “pobre” homem que anseia o mais (Beethoven e suas sonatas) e, no entanto, não consegue livrar-se de ser o menos (Pestana e suas polcas). Linha diretriz que se aproxima da enunciada por Antonio Candido em seus *Vários Escritos*: está em pauta a aspiração ao ato completo, à obra completa, que traduz o tema da perfeição, “uma das obsessões fundamentais de Machado de Assis”.<sup>2</sup> A personagem depara, no decorrer da existência e de infinitas tentativas para alcançar o ideal da perfeição, com uma barreira incontornável, limite que se impõe sem apelação: o ato não se completa como gostaríamos, mas simplesmente “como é possível”: “sob a leveza aparente do humor, a impotência espiritual do homem clama do fundo de um ergástulo”.<sup>3</sup>

<sup>(2)</sup> Antonio CANDIDO, *Vários Escritos*, 3. ed. rev. e ampl., São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 32.

<sup>(3)</sup> *Idem, ibidem*.

Em nossa análise, seguiremos dois eixos principais. O primeiro será justamente esse que engloba o tema da perfeição, visto, no entanto, sob o prisma de um conflito recorrente. Tentaremos traçar o percurso de sua construção no texto, elucidando através da estrutura do conto como se corporifica esse conflito constante (conflito que é algo mais vívido e ativo que uma mera impotência frente ao que não se pode alcançar) entre o ‘nobre’ *ideal* que se almeja e a ‘crua’ *realidade* que se nos mostra ou que construímos a partir de nossos atos. Ou ainda, conflito entre o *ser*, o que reiteradamente constatamos que somos, nossa identidade efetiva (no conto: Pestana, o compositor de polcas), e o *desejar ser*, o que idealizamos como imagem da perfeição (Pestana, aquele que terá um lugar ao lado dos grandes mestres).

O segundo eixo abordará o tema da criação/composição – o criar, compor uma obra de arte, em seus torneios espiralados que jogam com a inspiração, o trabalho e o talento. Aspecto de certa forma ‘metalingüístico’, em que há uma certa reflexão sobre o fazer dentro do próprio fazer – de forma mais ou menos explícita – em que Machado de Assis escreve sobre o compor dentro da composição mesma de um texto. Para tal, enfocaremos brevemente um conto muito próximo a este que analisamos e que apresenta um espelhamento temático interessante: “Cantiga de Esponsais”.

Vamos à análise propriamente dita. O conto abre-se com uma pergunta: “Ah, o senhor é que é o Pestana?”. Aparentemente muito simples e até mesmo mundana, ela envia no entanto a um questionamento de identidade, que é um dos fios condutores que perpassam toda a narrativa. Poderíamos já complementar a questão, o que nos é permitido *a posteriori*, pela leitura do conto, explicitando seu aposto: “o senhor é que é o Pestana, o compositor de polcas?”. Eis aí o que o conto busca responder – ele nos fornece torneios, tentativas e esboços de resposta a essa questão.

Ora, essa resposta será sempre ambígua, ou mesmo efetivamente dupla. Poderíamos esboçá-la: *Sim, é o compositor de polcas, mas não o é verdadeiramente, pois que não o deseja ser e busca reiteradamente ter outra marca identificatória*. É como se estivéssemos na iminência constante do abandono desse estatuto, enfim substituído por outro, tão almejado. *Sim, por ora sou Pestana, o compositor de polcas, mas deixarei de sê-lo, tão logo consiga compor a obra que persigo constantemente, um concerto, uma sonata, um noturno ... um réquiem ao menos*. A personagem não quer ser o que é, luta para deixar de ser o compositor que é – e é mesmo essa a trajetória do conto, a dessa luta para *não ser* o que *se é*. Dessa forma, o próprio conceito de identidade se esvazia e se torna conflitante – não se pode dizer que há uma identidade plena e assumida,

é-se o que não se quer ser, logo não se é completamente. Aliás, a forma (“aborrecida”) de responder à questão de Sinhazinha Mota já nos deixa antever que algo dessa identidade não se perfaz completamente – “Vexado, aborrecido, Pestana respondeu que sim, que era ele”.

A cada momento que Pestana senta ao piano e sente a inspiração, que a cada vez parece ser a ‘correta’, a ‘verdadeira’, a questão inicial reaparece mais claramente: “afinal, quem ele é?”. Ele continua a ser um compositor de polcas ou virá a ser o grande compositor clássico que repetidamente se deixa entrever? Estamos sempre no domínio do eterno conflito entre o ser e o desejar ser, aliado com a questão que dialetiza as duas faces desse conflito: o ser e o vir-a-ser.

O narrador machadiano abre o conto com essa questão inicial – seguida de sua resposta ‘vexada’ – depois do quê há uma breve suspensão da ação e descreve-se então a cena – tempo e espaço delimitados (novembro de 1875, sarau da viúva Camargo), personagens situados na estrutura da narrativa. Cumprir notar que neste conto aparece por duas vezes um dos tipos recorrentes de Machado: a viúva. Tanto em sua versão ‘viúva alegre’, como a “boa e patusca” viúva Camargo, que amava “o riso e a folga”; como em seu estilo melancólico e doentio, como a física Maria, futura esposa de Pestana, que ao final “ia tossindo e morrendo”.

Depois da breve apresentação da situação e da pergunta quase fortuita mas fundamental que fora feita ao compositor, o conto retoma o fio da ação: apesar dos reiterados elogios à sua música, Pestana sente uma vontade obstinada de ir embora da festa. Como que foge quando é posta em cena sua identidade de compositor de polcas: “Rua afora, caminhou depressa, com medo de que ainda o chamassem”. Metafórica e literalmente dá-se sua fuga, que no entanto não é bem-sucedida, uma vez que ele é surpreendido por aquilo mesmo que lhe provoca a fuga – sua polca – cada vez que se empenha mais em escapar dela: “Mas aí mesmo esperava-o a sua grande polca festiva”. Qual a estratégia que Pestana utiliza então? Ir “pelo lado oposto”, afastar-se do objeto que lhe causa aborrecimento. Qual não é sua surpresa ao, quase perto de casa, deparar novamente com a mesma polca – dois homens a assobiavam. O mais irônico da situação é que ele estava quase conseguindo esquecê-la e a fuga estava quase completa, isto é, estava quase em casa, espécie de ‘esconderijo inexpugnável’: “desesperado, corria a meter-se em casa”.

Esse mecanismo é análogo ao do ‘retorno do recalcado’ – tudo o que é recalcado, um dia ou outro, de uma forma ou outra, retornará. E sua lógica é de que quanto mais forte o recalque, mais brutal para o sujeito seu retorno. Tal mecanismo irá se repetir por todo o conto: Pestana tentará esquecer suas polcas e compor outra coisa, e no entanto, das teclas do piano a única coisa que irá brotar será uma outra polca. Há um retorno, isto é certo, quer o sujeito o deseje ou não. Freud já aboradara essa questão do mecanismo do recalque e seu inevitável e estrutural retorno em 1915, ao situar o estatuto metapsicológico do recalque.<sup>4</sup> Nos anos 20, ele amplia essa consideração sob a luz da chamada “segunda tópica” freudiana<sup>5</sup> – que se enuncia a partir das formulações sobre a pulsão de morte e a inclusão do “mais além do princípio do prazer” no *corpus* psicanalítico – situando a repetição como uma das figuras mestras da pulsão de morte, claramente associada ao que se denomina compulsão à repetição.

Já em casa, a salvo, Pestana vai para seu ‘recanto privado’, a “sala dos fundos” ou sala de música, espaço importante na narrativa, onde têm lugar suas

<sup>4</sup> Sigmund FREUD, “O Recalque”, in *Obras Completas*, Rio de Janeiro: Imago, 1974.

<sup>5</sup> Cf. S. FREUD, “Além do Princípio do Prazer” (1920) e “O Ego e o Id” (1923), in *Obras Completas*, op. cit.

criações e tentativas de composição. A sala é literalmente o santuário dos “velhos mestres” – de suas paredes pendem uns dez retratos de vários compositores clássicos, os admirados ideais: Cimarosa, Mozart, Beethoven, Bach... “postos ali como santos de uma igreja. O piano era o altar; o evangelho da noite lá estava aberto: era uma sonata de Beethoven”. Seguindo essa via, poderíamos completar a metáfora dizendo: o padre que o educara seria então o papa dessa Igreja. Entre os vários retratos da sala, somente um era a óleo, isto é, um quadro autêntico, e não uma reprodução: “o de um padre, que o educara, que lhe ensinara latim e música, e que, segundo os ociosos, era o próprio pai de Pestana”.

O próprio narrador abre a possibilidade, com essa alusão à paternidade e com a afirmação da herança – o fato do padre lhe ter deixado “aquela casa velha” e alguns outros “velhos trastes” –, de sublinharmos essa conexão padre-pai de Pestana. Não somente o educara e lhe deixara herança, papéis básicos da figura paterna (só faltava transmitir-lhe o nome, o que supostamente não ocorreu, e nem seria o caso do narrador afirmar ou ‘desafirmar’ tal paternidade, como de praxe no estilo machadiano), como lhe transmitira o gosto pela música:

Compusera alguns motetes o padre, era doido por música, sacra ou profana, cujo gosto *incutiu no moço, ou também lhe transmitiu no sangue*, se é que tinham razão as bocas vadias, coisa de que se não ocupa a minha história, como ides ver.

Há vários pontos a sublinhar nesse parágrafo e nesse período em particular. Em primeiro lugar, a relação pai-padre é estreita, nem que seja pelo fato de serem de certa forma sinônimos (português/italiano) e de a figura do padre ocupar socialmente uma posição tipicamente paterna, representante da lei divina na Terra. Outro ponto a observar é que o retrato do padre está entre o dos mestres, ocupando talvez a posição mais importante, “única tela a óleo”. O próprio padre fora compositor – de “alguns motetes” – e seria lícito buscar transmitir ao filho ou tutelado o mesmo amor à música e o mesmo impulso à composição. Além disso, entre pais e filhos firma-se um acordo implícito de que a geração mais nova – a dos filhos – tende a realizar o que a geração anterior – a dos pais – não foi capaz de efetuar. “Acordo implícito” que, na verdade, é o alicerce da transmissão da cultura entre uma geração e outra, e é o fundamento da amplitude do ideal que toda figura paterna é encarregada de transmitir. E, finalmente, um último ponto a sublinhar nesse período seria, detalhe curioso, o de sua própria denegação: “coisa de que se não ocupa minha história, como ides ver”. No entanto, logo em seguida, o que vemos é justamente uma comparação que estreita as relações entre a música e a igreja.

A negação de algo, e mais especificamente sua denegação,<sup>6</sup> vem reiterar o objeto dessa operação. O estatuto de lapso, de *Witz*, de algo que escapou, que não deveria ter sido dito, e no entanto o foi, juntamente com o fato de ser denegado – “coisa de que não se ocupa minha história” – é mais uma prova na direção da afirmação da importância central de tal aspecto sugerido pela narrativa.

A paternidade, a autoria da “obra”, seja do ser seja da arte, e a relação com os velhos mestres são pontos centrais do conto, que reiteradamente entram em cena e interagem entre si. A conturbada relação de Pestana com o ideal a ser

<sup>6</sup> Cf. S. FREUD, “A Denegação” (1925), in *Obras Completas*, op. cit.

seguido e a autoria de uma obra encontraria, já nesses aspectos de seu próprio nascimento “escuso” e da construção conturbada de uma identidade, suas raízes. Pai/tutor e filho vivem idealmente em universos correlatos, unidos pela paixão pela música. Porém, a função de pai, que se mescla com a de ideal a ser seguido, e que sofre um deslocamento e uma conjunção na direção dos “velhos mestres”, é problematizada por Pestana.

Há, assim, um aspecto importante a se considerar na sua relação com o ideal da perfeição – não se trata simplesmente de um ideal que ele busca alcançar e não consegue, a composição de uma obra erudita –, ele opera um movimento a mais, o que torna algo mais complexa sua relação com esse ideal. Pestana busca ardentemente a inspiração para um determinado fim, ela chega e lhe traz algo diferente do esperado, uma nova polca. Sua primeira atitude é de se “apaixonar” por sua composição, de se identificar com ela, como se a assumisse como uma criação efetivamente sua, digna de admiração. É só *a posteriori* que o peso do ideal se ergue contra sua alienação e faz ouvir sua voz severa de reprovação. É segundo esse esquema que se descreve no conto seu primeiro momento fecundo de criação:

Começou a tocar alguma coisa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca (...). Nenhuma repulsa da parte do compositor; os dedos iam arrancando as notas, ligando-as, meneando-as; dir-se-ia que a musa compunha e bailava a um tempo.

E, na empolgação do momento criativo, Pestana esquecera de tudo, inclusive “os retratos que pendiam gravemente da parede”, que lhe perseguiam constantemente. Ou seja, liberto finalmente do peso de seus ideais eruditos, sua inspiração bailava solta, assim como seus dedos, que compunham com a maior liberdade e leveza algo que saía plenamente de dentro de si, “sem os vãos esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart” – livre enfim dos velhos mestres que o perseguiam com suas obras ‘eternas’, fixas no tempo, exigindo do pobre mortal a mesma perfeição e eternidade que o ideal nos faz perseguir sem descanso. Não, nada disso, agora não havia nada dessa opressão das angustiadas horas noturnas, face a face com seus mestres; agora era o momento da libertação: “Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene”.

Esse momento de júbilo na criação da obra, de repouso consigo mesmo, é coroado pela afirmação (e não negação, como das outras vezes) de sua composição: “Gostou dela; na composição recente e inédita circulava o sangue da paternidade e da vocação”. Momento em que Pestana sente-se plenamente autor, pai, compositor, assume a ‘paternidade’ de sua obra, para a qual além disso possuía o dom, que agora não lhe é mais negado. Ele tem o talento para compor, a vocação. Nesse momento particular, o compositor deixa-se levar pelo sentimento de autoria de sua obra, identificando-se com ela, e também gostando dela.

No entanto, essa “lua de mel” não dura para sempre. Reerguem-se de seus túmulos os fantasmas de seus ideais, que passam a persegui-lo e a destruir-lhe a frágil identidade como realizado compositor de polcas: “Como das outras vezes, e mais depressa ainda, os velhos mestres retratados o fizeram sangrar de remorsos”. E ele se volta contra sua própria musa inspiradora, contra seu pró-

prio impulso de composição artística, contra o mais fundo de si mesmo no processo de criação:

Vexado e enfasiado, Pestana arremeteu contra aquela que o viera consolar tantas vezes, musa de olhos marotos e gestos arredondados, fácil e graciosa. E aí voltaram as náuseas de si mesmo, o ódio a quem lhe pedia a nova polca da moda, e juntamente o esforço de compor alguma coisa ao sabor clássico, uma página que fosse, uma só, mas tal que pudesse ser encadernada entre Bach e Schumann. Não estudo, inútil esforço.

Tal é o estilo, o mecanismo com que Pestana reage às suas criações: oscila perpetuamente entre a identificação orgulhosa com suas obras e a renegação mais irada. Como se houvesse uma cisão de seu ser – tema aliás eminentemente machadiano: uma parte de si que assume ser um compositor moderno, que faz face às demandas de sua época, que assume a paternidade de suas polcas, e com satisfação; e uma outra, identificada com os velhos mestres, com o ideal absolutamente rigoroso e exigente, que recusa suas próprias composições, as reduz a nada, mero objeto de divertimento de uma determinada classe ou grupo numa determinada sociedade.

Poderíamos levantar a hipótese de que, neste movimento de oscilação entre o assumir e o renegar a paternidade de suas obras, Pestana identifica-se, de fato, com seu pai/tutor – ele repete a atitude tateante de seu “genitor”, que também oscila entre duas posições: por um lado, assume-o como aquele a quem se educa e se deixa a herança, mas por outro, não o assume completamente como seu filho.

Mas em Pestana tal movimento é bem mais violento, vai de um extremo a outro, e reiteradamente: ama com entusiasmo suas composições, para odiá-las fortemente sete dias depois.

O mesmo se dá com as futuras composições. Após uma desilusão, em que renega absolutamente suas polcas, expulsa-as de sua vida, mandando-as para o inferno. “Mas as polcas não quiseram ir tão fundo”, diz o narrador machadiano, em uma de suas frases tão simples e geniais. Aqui fica explícita a impotência do compositor em lutar contra elas, aliás, contra si mesmo, contra o mais fundo de si, sua inspiração espontânea. Essa parte de seu ‘eu’ era mais forte que sua intenção, ou que seu desejo aparente: elas retornam incansavelmente, e com tal força, que chegam a invadir o jazigo sagrado dos velhos mestres:

Vinham à casa de Pestana, à própria sala dos retratos, irrompiam tão prontas, que ele não tinha mais que o tempo de as compor, imprimi-las depois, gostá-las alguns dias, aborrecê-las, e tornar às velhas fontes, donde lhe não manava nada. Nessa alternativa viveu até casar, e depois de casar.

Eis aí o parágrafo que condensa toda a estrutura da narrativa, essa alternância identificatória na qual viveu Pestana – como nos diz o narrador, viveu “nessa alternativa” que se repete. Até que aos poucos vai se conformando com sua identidade de compositor de polcas, mas não com tranquilidade, e sim com um sentimento de desistência: “Para que lutar? (...) Vou com as polcas”. E assim vai, efetivamente. Nas palavras de Machado de Assis: “E ele ia andando, alucinado, mortificado, eterna peteca entre a ambição e a vocação”.

Como ele mesmo diz, com o passar do tempo, e após suas criativas estratégias (como o casamento – a fé na aura inspiradora da presença feminina, ou a dedicação empenhada em compor um réquiem em homenagem à esposa falecida) para buscar a ‘verdadeira’ inspiração, nada muda. Somente diminui a intensidade de seus rompantes: “Tinha ainda as alternativas de outro tempo, acerca de suas composições; a diferença é que eram menos violentas. Nem entusiasmo nas primeiras horas, nem o horror depois da primeira semana; algum prazer e certo fastio”. Ou seja, dez anos depois, uma vez que estamos já em 1885, Pestana não altera estruturalmente seu modo de agir e reagir, mas tão-somente a carga de emoção vinculada a cada uma das “alternativas”, das oscilações de seu ‘eu’. Assim viveu e assim morreu.

Viveu e morreu nessa eterna oscilação, “alternativa”, entre o que ele “era” e o que “desejava ser”. Na realidade, tal *desejar ser* não está muito distante do *dever ser*, pois o ideal sempre esconde atrás de si um imperativo, absolutamente categórico, que nos acena com algo que deverá ser seguido. Nosso ideal nos empurra, nunca sem piedade, em direção a uma imagem da perfeição, à qual constantemente nos comparamos. Comparação cujo resultado nos leva, inevitavelmente, a uma frustração: o humano nunca é mais que seu ideal. Talvez seja estrutural na constituição psíquica do homem a reiterada busca de ideais que ele não possa alcançar, justamente para ter algo em direção ao qual caminhar, jamais rompendo o perpétuo percurso do desejo, sempre insatisfeito. Na verdade, o desejo instaura uma dialética específica, num eterno jogo entre o impossível e o realizável, na medida em que se alimenta de ideais no mais das vezes inalcançáveis e não concretizáveis, que alimentam porém a manutenção da própria busca, aliada à pulsão de vida. Ir e vir sem cessar, oscilando como as pulsões em busca de um objeto perfeito, único e total, idealmente capaz de assegurar o estancamento do movimento espiral e infinito do desejo.

Como considerações finais, vale a pena ressaltar o papel de Sinhazinha Mota na forma de narrar o conto. Ela concentra ao mesmo tempo a função de personagem-guia, que acompanha o desenrolar do conto e vai colocando algumas questões importantes para o andamento da ação; e de certa forma uma função de personagem-leitor, uma vez que tem um papel de espectadora no tocante à narrativa que se desenrola diante de seus olhos. É esse seu papel central: o de concentrar um certo olhar interrogativo sobre o desencadeamento dos fatos. Tal como o nosso, olhar daquele que lê o conto.

E, como último aspecto importante a comentar, temos as sutis colocações machadianas sobre o processo criativo. Para tal, enfocaremos o conto “Cantiga de Esponsais”, que narra os momentos finais da vida de um regente, mestre Romão, que sempre quis ser compositor, sem jamais conseguir – nem o canto esponsalcio que começara há muitos anos, no começo de seu casamento, chegara a acabar. Agora, aproximando-se da morte, é essa a missão que se coloca, findar ao menos essa composição. Embora este conto seja bem mais curto e sucinto, vemos um movimento análogo ao do outro, de se efetuar várias tentativas, vãs, para arrancar das teclas a composição tão almejada; e a conseqüente frustração do não ser capaz de realizá-lo. Neste conto, diferentemente de “Um Homem Célebre”, não se trata tanto de um conflito, de uma “alternativa” que se oferece, mas de um profundo sentimento de impotência, de não se ser capaz do ato de criação.

Tanto em “Um Homem Célebre” como em “Cantiga de Esponsais”, que trabalham o processo criativo no domínio da música, explicita-se o movimento

inconsciente da criação artística – ele não é passível de controle racional por parte do compositor, nem do jugo da vontade consciente. Em “Um Homem Célebre”, tal perfil é colocado explicitamente:

Às vezes, como que ia surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de idéia; ele corria ao piano, para aventá-la inteira, traduzi-la em sons, mas era em vão; a idéia esvaía-se. Outras vezes, sentado, ao piano, deixava os dedos correrem, à ventura, a ver se as fantasias brotavam deles.

Vistas de um certo ângulo, tais considerações colocam o criador numa posição quase passiva frente a essa “musa inspiradora” da criação da obra de arte. Ele é como o objeto de uma força que o transcende e decide seu próprio destino. Tal como explicitado em “Cantiga de Esponsais”:

– Lá, lá, lá...

Nada, não passava adiante. E contudo, ele sabia música como gente.

Lá, dó... lá, mi... lá, si, dó, ré... ré... ré...

Impossível! nenhuma inspiração.

Nada, não há inspiração – mesmo apesar da dedicação ou do saber de que as personagens dão mostra.

A única atitude possível frente a essa problemática parece ser a da espera: aguardar, calma e humildemente, a chegada da bem-vinda inspiração. Que na verdade vem quando menos se espera, abruptamente. Depois de ter passado quase uma madrugada inteira à caça da dita inspiração, Pestana vai dormir às quatro da manhã “cansado, desanimado, morto”; na manhã seguinte, já de saída para dar aulas, eis que ela chega, a musa inspiradora. Ele corre (literalmente, diz o conto, “corre”) à sala dos retratos, abre o piano, senta-se, coloca as mãos sobre o teclado, e é tudo. “Começou a tocar alguma coisa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca”. Em ambos os contos, a inspiração parece ser assim, “real e pronta”.

Mestre Romão havia passado a vida toda tentando encontrar as notas precisas, construir a seqüência que sabia que deveria existir depois daquele bendito “lá”. Impotente para encontrá-la, no auge do desespero, deixa o cravo e rasga o papel em que escrevia sua composição. No mesmo irônico instante, uma moça apaixonada “começou a cantarolar à toa, inconscientemente, uma coisa nunca antes cantada nem sabida, na qual coisa um certo *lá* trazia após si uma linda frase musical, justamente a que mestre Romão procurara durante anos sem achar nunca”.

Neste trecho, novamente o narrador retoma o caráter inconsciente da inspiração, de forma alguma aliado à vontade ou à determinação humana. Em suma, ‘quem procura, não acha’ – talvez seja essa a estrutura da inspiração enunciada nestes dois contos. Ou se procura muito e não se acha nada (como mestre Romão), ou se procura algo e se acha outra coisa, diferente da desejada (como Pestana), ou não se procura e se acha, inconscientemente se cria (como a moça embevecida no olhar de seu amado).

Fechemos este estudo com as palavras de Machado sobre a arte, esse ‘modo de comunicação com os homens’:



Ah! se mestre Romão pudesse seria um grande compositor. Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que a não têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens.

Embora seus contos retratem invariavelmente personagens do segundo tipo, o conto em si é expressão de um autor muito talentoso que se enquadra no primeiro, vocação que tem uma bela língua.

ABSTRACT: This paper presents an analysis of a Machado de Assis text in which we intend to underline the questions of the artistic creation and the prosecuted ideal. It will be taken into account some psychoanalytical concepts such as the unconscious and desire in the psychic structure.

KEYWORDS: Esthetic creation; Ideal; Psychoanalysis; Unconscious; Desire.

Texto apresentado como trabalho final do curso de pós-graduação "Métodos e Técnicas de Interpretação e Análise da Obra Literária", ministrado pelo Prof. Dr. Davi Arrigucci Jr., no primeiro semestre de 1996.