

REVISTA HISTÓRIA EM CURSO, V.7. N°.11, Dez. Ano 2025.

**MACHADO DE ASSIS E A QUESTÃO RACIAL:
A formação da música popular brasileira e o recalque do
maxixe em “Um Homem Célebre”**

**MACHADO DE ASSIS AND THE RACIAL
QUESTION:**

The formation of Brazilian popular music and the
repression of the maxixe in “Um Homem Célebre”

MARCOS ALEXANDRE DO AMARAL RAMOS JÚNIOR¹

Data em que o trabalho foi recebido: **26/01/2025**

Data em que o trabalho foi aceito: **26/04/2025**

¹ Pós-doutor pelo Departamento de Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Doutor em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). E-mail: marcosramosjunior@gmail.com ; Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3485-8462>

MACHADO DE ASSIS E A QUESTÃO RACIAL:

A formação da música popular brasileira e o recalque do maxixe em “Um Homem Célebre”

RESUMO

Este artigo analisa como o conto "Um Homem Célebre", de Machado de Assis, reflete os conflitos raciais ao abordar a tensão entre cultura erudita e popular no Brasil do século XIX. Com base no conceito psicanalítico de recalque (Verdrängung), tal como apropriado por José Miguel Wisnik em sua leitura cultural da música brasileira, interpreta-se a trajetória do personagem Pestana como uma metáfora para o retorno do recalçado (*Wiederkehr des Verdrängten*): a musicalidade afro-brasileira reprimida, mas essencial na formação da música popular. O estudo introduz a sublimação (*Sublimierung*) como conceito complementar, explorando o processo de transformação simbólica que preserva e, ao mesmo tempo, neutraliza expressões culturais subalternizadas. A metodologia integra análise literária e estudos culturais, contextualizando o texto de Machado nas transformações musicais do período, especialmente a transição da polca ao maxixe, compreendida como um processo de crioulização cultural. Conclui-se que Machado não apenas antecipa debates sobre a repressão e reinvenção da presença afrodescendente, mas também revela a música popular como espaço de disputa e negociação. A introdução da sublimação amplia a compreensão desses processos, evidenciando os entraves culturais e raciais que continuam a influenciar as disputas em torno da identidade nacional no Brasil contemporâneo.

Palavras-chave: Machado de Assis. Recalque. Música Popular Brasileira. Identidade Cultural. Cultura Afro-Brasileira.

MACHADO DE ASSIS AND THE RACIAL QUESTION

The formation of Brazilian popular music and the repression of the maxixe in “Um Homem Célebre”

ABSTRACT

This article analyzes how the short story "Um Homem Célebre" ("A Famous Man"), by Machado de Assis, reflects racial conflicts by addressing the tension between high culture and popular culture in 19th-century Brazil. Based on the psychoanalytic concept of repression (Verdrängung), as discussed by José Miguel Wisnik, the trajectory of the character Pestana is interpreted as a metaphor for the return of the repressed (Wiederkehr des Verdrängten): the Afro-Brazilian musicality that is suppressed yet essential in the formation of Brazilian popular music. The study introduces sublimation (Sublimierung) as a complementary concept, exploring the symbolic transformation process that simultaneously preserves and neutralizes subaltern cultural expressions. The methodology combines literary analysis and cultural studies, contextualizing Machado's text within the musical transformations of the period, particularly the transition from polka to maxixe, understood as a process of cultural creolization. It concludes that Machado not only anticipates debates on the repression and reinvention of Afro-descendant presence but also reveals popular music as a space of contestation and negotiation. The introduction of sublimation broadens the understanding of these processes, highlighting the cultural and racial tensions that continue to shape disputes over national identity in contemporary Brazil.

Keywords: Machado de Assis, Repression; Brazilian Popular Music; Cultural Identity; Afro-Brazilian Culture

INTRODUÇÃO

Diferentemente de outros países, onde a literatura escrita ocupa o centro da produção cultural, o Brasil apresenta uma configuração distinta, na qual as canções populares desempenham o papel de principal força motriz da dinâmica cultural². Nesse cenário, a constituição lírica brasileira revela uma profunda influência da música popular, enquanto a poesia em seu formato tradicional — publicada em livros — desempenha um papel marginalizado nesse diálogo. Essa característica peculiar reflete uma tensão estruturante na cultura brasileira do século XIX, marcada pela dicotomia entre a cultura erudita, associada às práticas letradas e à tradição europeia, e a cultura popular, caracterizada pela oralidade e por sua íntima conexão com as manifestações culturais coletivas. Machado de Assis talvez tenha sido o primeiro autor brasileiro a tematizar, de forma paradigmática, a relação entre música e cultura, como observado por José Miguel Wisnik no ensaio “Machado Maxixe” (2003). No conto “Um Homem Célebre”, publicado em 1883, Machado apresenta o personagem Pestana, um compositor que aspira à criação de música erudita, mas que, paradoxalmente, alcança notoriedade com suas polcas, um gênero popular amplamente difundido na música urbana da época. Movido pelo desejo de produzir obras à altura de compositores como Beethoven e Mozart, Pestana encontra-se continuamente frustrado, já que suas tentativas de distanciar-se do popular invariavelmente o conduzem de volta ao gênero que tanto despreza. Essa contradição, entre aspiração erudita e produção popular, gera um profundo descontentamento no personagem, expondo tensões que ultrapassam o campo musical e dialogam com os dilemas culturais e sociais do Brasil oitocentista.

Às vezes, como que ia surgir das profundezas do inconsciente uma aurora de ideia; ele corria ao piano, para aventá-la inteira, traduzi-la, em sons, mas era em vão; a ideia esvaía-se. Outras vezes, sentado, ao piano, deixava os dedos correrem, à ventura, a ver se as fantasias brotavam deles, como dos de Mozart; mas nada, nada, a inspiração não vinha, a imaginação deixava-se estar dormindo. Se acaso uma ideia aparecia, definida e bela, era eco apenas de alguma peça alheia, que a memória repetia, e que ele supunha inventar. Então, irritado, erguia-se, jurava abandonar a arte, ir plantar café ou puxar carroça; mas daí a dez minutos, ei-lo outra vez, com os olhos em Mozart, a imitá-lo ao piano. (Assis, 2007 p. 574-576).

Vão estudo, inútil esforço. Mergulhava naquele Jordão sem sair batizado. Noites e noites, gastou-as assim, confiado e teimoso, certo de que a vontade era tudo, e que, uma vez que abrisse mão da música fácil...

² Essa ideia é desenvolvida por José Miguel Wisnik, por exemplo, no documentário *Palavra (En)cantada*, um documentário brasileiro de 2009 dirigido por Helena Solberg.

— As polcas que vão para o inferno fazer dançar o diabo, disse ele um dia, de madrugada, ao deitar-se.

Mas as polcas não quiseram ir tão fundo. (Assis, 2007 p. 578).

A construção narrativa de Machado de Assis em "Um Homem Célebre" apresenta Pestana como uma figura aparentemente predestinada ao gênero popular, apesar de sua resistência consciente a esse destino. Como se lê no trecho destacado, o personagem é consumido por um intenso conflito interno, resultante do contraste entre o reconhecimento que alcança com suas polcas e suas aspirações eruditas não realizadas. Esse embate conduz à deterioração de sua saúde, culminando em sua morte. A ironia machadiana se manifesta de forma contundente na lápide do compositor, que perpetua um trecho de uma de suas polcas, imortalizando na morte o gênero que ele tanto rejeitava em vida. A narrativa, assim, ilumina questões relacionadas à fama, à satisfação pessoal e, como será explorado neste artigo, às dinâmicas raciais subjacentes à tensão entre cultura popular e erudita. Esses temas também aparecem no conto "O Machete" (1878), em que Machado de Assis aborda questões semelhantes. Neste caso, o autor apresenta Inácio Ramos, um violoncelista amador cuja trajetória musical parte da rabeca, mas se desloca para o violoncelo, símbolo da música erudita. A complexidade narrativa é enriquecida pelo personagem Barbosa, estudante de direito e executante do machete (cavaquinho), instrumento associado à música popular. O enredo, centrado em um triângulo amoroso entre Inácio, sua esposa Carlotinha e o jovem Barbosa, culmina em uma reviravolta característica da ironia machadiana. Ao constatar a preferência de seu próprio filho pelo machete, tocado pelo amante de sua esposa, Inácio, tomado pela loucura, profere suas palavras finais, que sintetizam sua rendição à cultura popular:

E ergueu-se e tocou de novo o violoncelo.

Não acabou porém; no meio de uma arcada, interrompeu a música, e disse a Amaral:

— É bonito, não?

— Sublime! respondeu o outro.

— Não; machete é melhor.

E deixou o violoncelo, e correu a abraçar o filho.

— Sim, meu filho, exclamava ele, hás de aprender machete; machete é muito melhor. (Assis, 2007, p. 35)

Assim como Pestana, em "Um Homem Célebre", que aspira à música erudita, mas se vê inevitavelmente ligado à polca, Inácio Ramos, em "O Machete", encontra-se igualmente enredado pela cultura popular. Admirador do violoncelo, símbolo da chamada "alta cultura", Inácio cede à

inevitabilidade do popular, aqui representado pelo machete, executado por Barbosa. Ambos os contos de Machado de Assis expõem, de forma paradigmática, a tensão entre os ideais da erudição e a força gravitacional da música popular, evidenciando as dinâmicas culturais em disputa no Brasil do século XIX. Desde José de Alencar, a literatura brasileira buscou explorar a identidade nacional por meio da tensão entre categorias fundacionais, como a cultura erudita e a cultura popular. Contudo, apesar de sua relevância, as práticas letradas enfrentaram barreiras para alcançar um impacto social mais amplo. Diferentemente da literatura, a música popular, especialmente a partir das primeiras décadas do século XX, emergiu como uma forma de expressão mais acessível e universal. Como Machado prenunciou, a música popular provou ser capaz de engajar emocionalmente a população e de se consolidar como um veículo central para a disseminação de ideias. Nesse contexto, ela se posiciona como elemento essencial na construção de um projeto de nação. Problematizar como essas dinâmicas de repressão e ressignificação da música popular são articuladas na obra machadiana, e em especial como essas tensões refletem os impasses culturais e raciais do Brasil oitocentista, é o objetivo central deste artigo.

METODOLOGIA

Este artigo adota uma abordagem interdisciplinar para investigar as tensões raciais vinculadas sobretudo aos embates entre cultura erudita e popular no conto "Um Homem Célebre", de Machado de Assis, articulando análise literária, categorias psicanalíticas e contextualização histórica e cultural. A metodologia empregada busca integrar essas perspectivas de forma a explorar como a narrativa machadiana reflete e problematiza as dinâmicas culturais, raciais e sociais do Brasil oitocentista. A análise literária é conduzida com base em uma leitura contextual do conto, privilegiando a interação entre a estrutura narrativa e o cenário sociocultural em que a obra foi concebida. Nesse sentido, o texto é abordado não apenas como um produto estético, mas também como um artefato cultural que dialoga criticamente com as transformações históricas de seu tempo. O foco recai sobre a construção do personagem Pestana, suas aspirações artísticas e os dilemas que enfrenta ao transitar entre a música erudita e a música popular, elementos que simbolizam as tensões estruturais presentes na formação da cultura brasileira.

Além disso, o artigo recorre às categorias psicanalíticas de recalque (Verdrängung) e sublimação (Sublimierung), conforme formuladas por Freud (1996), para compreender os processos

de repressão e ressignificação cultural que perpassam a narrativa. A partir da leitura de José Miguel Wisnik (2003), essas categorias são aplicadas ao contexto histórico brasileiro, evidenciando como a música afro-brasileira, enquanto expressão recalada, retorna simbolicamente por meio da figura de Pestana e de sua produção musical. A sublimação, por sua vez, é mobilizada para investigar a transformação de elementos culturais afrodescendentes em manifestações simbólicas e mercantilizadas, revelando como esses processos dialogam com as estruturas de poder e as narrativas hegemônicas do período. Por fim, a contextualização histórica e cultural é fundamental para situar as transformações da polca em maxixe como um exemplo emblemático do processo de crioulização cultural. Essa abordagem permite explorar como as culturas afro-diaspóricas resistiram à repressão e, simultaneamente, moldaram a formação da música popular brasileira. A metodologia também considera os mecanismos de apropriação e folclorização cultural que resultaram na mercantilização de práticas e tradições afrodescendentes, conectando essas dinâmicas ao projeto de construção da identidade nacional no Brasil. Essa combinação metodológica possibilita uma análise que transcende os limites da interpretação literária tradicional, conectando o texto de Machado de Assis às complexas interações entre narrativa, psicanálise e história cultural. Com isso, busca-se iluminar como o conto "Um Homem Célebre" reflete e dialoga com as disputas culturais e raciais de seu tempo, lançando luz sobre as forças históricas e sociais que moldaram a música popular brasileira.

MACHADO DE ASSIS E A MÚSICA POPULAR NO INÍCIO DO SÉCULO XX

Uma distinção fundamental para a presente análise diz respeito à diferenciação entre as “músicas de culturas populares” e a “música popular urbana brasileira”, sendo esta última o objeto central deste artigo. Embora inter-relacionadas, ambas as categorias possuem especificidades que as distinguem. As canções de culturas populares referem-se a tradições musicais que, majoritariamente transmitidas por via oral, estão profundamente enraizadas em comunidades específicas, frequentemente de caráter rural. Essas manifestações refletem a memória histórica, os costumes, as crenças e as práticas sociais dessas comunidades. Já a música popular urbana brasileira emerge como um fenômeno caracteristicamente cosmopolita, forjado no ambiente urbano, especialmente nos grandes centros. Essa categoria é definida pela fusão de múltiplos estilos e influências, que transcendem o contexto local e incorporam elementos de tradições estrangeiras, evidenciando um

diálogo constante com movimentos culturais globais. Enquanto as melodias de culturas populares mantêm uma conexão direta com a identidade cultural comunitária e as dinâmicas sociais locais, a popular urbana distingue-se por sua pluralidade estética e por sua interação com fluxos culturais transnacionais. Essa distinção é central para compreender as transformações culturais ocorridas no Brasil oitocentista, particularmente no que tange à ascensão do gênero maxixe, bem como suas implicações estéticas e sociais no contexto da obra de Machado de Assis.

Conforme argumenta Lorenzo Mammì (2017), a música popular urbana brasileira, historicamente, consolidou-se em torno de uma dinâmica específica de consumo e apreciação estética. Essa forma demanda, inicialmente, a presença de um executante, em um espaço apropriado, e de um público receptor, configurando uma experiência de audição mais passiva. Essa relação de fruição e execução ganha forma com a emergência da burguesia urbana no final do século XIX, uma classe social em ascensão que buscava alinhar-se aos modelos culturais europeus. Nesse contexto, instrumentos como o piano foram introduzidos nos salões burgueses, simbolizando não apenas a adesão a valores estéticos eurocêntricos, mas também a tentativa de afirmar um estatuto social superior.

Levas de pianos ingleses e franceses “de todos os feitios”, disputando entre si o primado da resistência “ao variável clima do Brazil”, feitos “objeto de desejo dos lares patriarcais” e espalhando-se por casarões urbanos e rincões rurais, levados no lombo de escravos como índices de uma europeidade que pretendia sobrepor-se à existência destes, constituem-se em promotores de status e ícones dos novos tempos em que o Império prometia “dançar ao som de outras músicas”. Assim, “comprando um piano, as famílias introduziam um móvel aristocrático no meio de um mobiliário doméstico incaracterístico e inauguravam — no sobrado urbano ou nas sedes das fazendas — o salão: um espaço privado de sociabilidade que tornará visível, para observadores selecionados, a representação da vida familiar (Wisnik, 2003, p. 29).

José Miguel Wisnik propõe uma análise instigante ao sugerir que a introdução do piano no Brasil pode ser interpretada como uma forma de sublimação modernizadora da escravidão. Segundo o autor, o piano surge como um substituto parcial da “mercadoria-escravo”, ocupando simbolicamente o espaço que antes pertencia ao sistema escravista, enquanto reconfigura os fluxos de capital e conecta a sociedade brasileira aos centros culturais e econômicos avançados. Nesse contexto, Wisnik, citando Luiz Felipe de Alencastro, identifica o piano como um emblema da modernização burguesa. Entretanto, é impossível ignorar que este objeto de distinção social ingressa nos salões da elite por intermédio dos próprios escravizados, os quais, nas palavras do próprio Wisnik,

permanecem como "metáfora oculta e metonímia" do instrumento (Wisnik, 2003, p. 48). A burguesia brasileira em formação, imbuída de uma admiração pelo repertório europeu, encontrou inicialmente nas valsas seu gênero musical de predileção. Contudo, o período também testemunhou a disseminação de gêneros populares europeus, entre os quais a polca, que alcançou o Brasil no século XIX. Originária da Boêmia, a polca, uma dança de pares entrelaçados, difundiu-se rapidamente pelas grandes cidades europeias e, por extensão, pelas colônias. Ao estabelecer-se no Brasil, no entanto, o gênero passou por significativas alterações, incorporando elementos culturais e sonoros locais, em um processo de fusão que reflete a complexa dinâmica cultural do período.

É relevante destacar que, no período em questão, a cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, consolidava-se como um epicentro da polifonia cultural centro-africana, promovendo uma fusão incessante de sonoridades que reverberavam em sua dinâmica social. No cotidiano urbano, as cantigas dos estivadores marcavam o ritmo das operações portuárias, enquanto os cânticos de carregadores e vendedores ambulantes imprimiam vitalidade e cadência ao fluxo da cidade. Os cronistas da época frequentemente descreviam o Rio de Janeiro como imerso na atmosfera de uma feira popular africana, onde as manifestações musicais estavam intrinsecamente conectadas à vida social. Essa pulsante musicalidade africana, parte integral do cenário carioca, foi também registrada em representações artísticas, como as do pintor francês Jean-Baptiste Debret. As obras de Debret não apenas capturaram a exuberância das expressões culturais afrodescendentes, mas também servem como um testemunho visual das dinâmicas sociais e culturais que moldaram a vida urbana do Rio de Janeiro no início do século XIX, revelando o papel central da herança africana na configuração da identidade musical brasileira.

A atmosfera afro-brasileira vibrante do Rio de Janeiro, aliada à chegada das musicalidades europeias ao Brasil, resultou em uma troca cultural fecunda, embora permeada por tensões. Nesse contexto, ao inserir-se no cenário urbano carioca, a polca passou por significativas transformações. O gênero absorveu as sonoridades locais, especialmente a rica musicalidade centro-africana que ressoava nas ruas da cidade. Os ritmos e melodias africanos, profundamente integrados ao cotidiano carioca, não apenas influenciaram a cultura musical da época, mas desempenharam um papel determinante na reconfiguração da polca no Brasil. Esse processo de fusão, carregado de tensões culturais e sociais, conduziu gradativamente à transformação da polca no maxixe, um gênero que

sintetiza, em sua gênese, o encontro entre a tradição musical europeia e as expressões rítmicas afrodescendentes.



Figura 1 Representação em pauta da Polca



Figura 2 Representação em pauta da Polca “amaxixada”



Figura 3 Representação em pauta do Maxixe

A evolução da polca para o maxixe, ilustrada pelas representações musicais das figuras 1, 2 e 3, demonstra a transposição de fronteiras culturais pela música e o processo pelo qual uma musicalidade estrangeira é incorporada, adaptada e transformada em uma expressão distintamente local. A figura 1 apresenta uma partitura tradicional de polca europeia, enquanto a figura 2 evidencia as primeiras modificações rítmicas, resultando na chamada "polca amaxixada". Já a figura 3 ilustra a consolidação do maxixe como um gênero autônomo, com características rítmicas marcadamente influenciadas pela musicalidade africana. Apesar dessa transformação ser frequentemente celebrada

como um exemplo de hibridização musical, o processo não ocorreu de forma isenta de conflitos. Inserido em um contexto social permeado por disparidades e preconceitos raciais, o maxixe emergiu como símbolo de apropriação e reinterpretação de signos culturais percebidos como "outros". Essa dinâmica expõe as tensões de uma sociedade que, por um lado, buscava alinhar-se aos padrões culturais eurocêntricos e, por outro, era inevitavelmente moldada pela presença e contribuição africana. Nesse sentido, as figuras 1, 2 e 3 não apenas documentam a transformação musical, mas também servem como representações de um conflito mais amplo entre a idealização eurocêntrica de um projeto nacional e a força irredutível da cultura afrodescendente.

No Brasil do século XIX, as interações sociais eram estruturadas por rígidas hierarquias raciais e sociais, profundamente influenciadas pelo regime escravista. No entanto, essas interações não eram unidimensionais. Conforme apontado por Salloma Salomão (2005), os africanos escravizados e seus descendentes, que constituíam a maioria da população trabalhadora nas áreas urbanas, mantinham contato frequente com outros grupos sociais, como libertos, mestiços e europeus pobres. Embora essas interações fossem frequentemente marcadas por tensões, elas também possibilitaram trocas culturais significativas, particularmente no âmbito musical. A musicalidade afro-brasileira desempenhou um papel central na mediação dessas relações sociais. As práticas musicais não apenas serviam como uma forma de entretenimento, mas também como um meio de resistência e preservação da memória cultural africana. Como observa Salomão (2005), por meio da música, os afro-brasileiros negociavam suas identidades em um contexto de opressão, utilizando ritmos e instrumentos de origem africana como ferramentas para manter viva sua herança cultural. A música operava, assim, como um espaço híbrido, no qual práticas culturais distintas se encontravam e se transformavam. Festividades e rituais, como as congadas e os maracatus, ilustram essa dinâmica ao reunir influências africanas, indígenas e europeias em celebrações que, apesar de reprimidas, permaneceram como símbolos de resistência e resiliência cultural.

Salomão (2005) ressalta que as interações entre os diferentes grupos étnicos no Brasil resultaram em um amálgama cultural, no qual elementos africanos, europeus e indígenas se mesclaram de forma profundamente complexa. No entanto, como já discutido, essas trocas culturais não ocorreram sem tensões. Nesse contexto, Alexander Billet, em "Abalar a cidade. Música e capitalismo, Espaço e Tempo" (2024), discutindo com Édouard Glissant e Stuart Hall, contribui com uma reflexão crucial ao abordar o processo de crioulização. A crioulização não é meramente o

impacto da cultura colonizadora sobre a colonizada, mas, ao contrário, trata-se de um movimento de transformação em que a cultura colonizada desempenha um papel ativo ao modificar e ressignificar a colonizadora. Essa dinâmica, exemplificada no campo musical, revela a capacidade das culturas afrodescendentes de reconfigurar as estruturas simbólicas impostas pelo colonialismo, gerando formas estéticas e sociais que desestabilizam as hierarquias culturais dominantes. No caso brasileiro, a crioulização emergiu como um processo que não apenas ressignificou elementos europeus, mas também reafirmou a centralidade da herança africana na constituição das expressões culturais locais.

A crioulização, portanto, não se sente à vontade com o poder. Nas suas formas mais autênticas, ela ameaça a cronologia capitalista, obtendo seu próprio espaço, fazendo o que quer com o seu tempo e escolhendo como agir e quais estados emocionais habitam seus dias. Como trabalhar. Se for para trabalhar. O que fazer. Quem amar. O que pensar. Para onde ir. Sentido e subjetividade fora dos modos de vida validados (Billet, 2024, p. 91).

Esse processo de crioulização teve uma manifestação evidente no Brasil, ainda que paradoxal em muitos aspectos. A música afro-brasileira, apesar de sua centralidade na formação cultural do país, foi frequentemente estigmatizada pelas elites brancas, que a percebiam como uma ameaça à ordem social estabelecida. Contudo, sua influência transcendeu essas barreiras, sendo incorporada por outras camadas da sociedade brasileira, incluindo os mestiços e, em alguns casos, até por europeus. Essa adoção revela o poder de atração e a relevância cultural das tradições afrodescendentes, mesmo em um contexto de preconceito e exclusão. Com raízes profundamente vinculadas à oralidade e às tradições africanas, a música afro-brasileira tornou-se um meio crucial para os afrodescendentes afirmarem sua presença e reivindicarem espaço na sociedade brasileira. Essas práticas musicais não apenas resistiram às tentativas de apagamento, mas também contestaramativamente as narrativas hegemônicas que buscavam marginalizar a contribuição africana à cultura nacional.

Como salientam Galante (2022) e Salomão (2005), os africanos escravizados no Brasil colonial não eram receptores passivos das culturas europeias impostas, mas agentes ativos na preservação e adaptação criativa de suas práticas culturais. Essa agência manifesta-se não apenas na continuidade das tradições africanas, mas também na sua ressignificação em resposta às novas realidades sociais e políticas do período colonial. Um exemplo paradigmático, explorado por Rafael Galante (2022), é o caso dos sineiros africanos e afro-brasileiros, que transformaram a prática sineira

em uma forma de resistência cultural. Em vez de seguirem estritamente as tradições católicas europeias, esses sineiros incorporaram ritmos e padrões sonoros que remetiam às suas origens africanas. Nas festividades como as congadas e os maracatus, os sinos das igrejas não apenas marcavam o ritmo das celebrações, mas também evocavam memórias e significados associados às tradições africanas. Esses momentos de celebração representavam, segundo Galante, oportunidades para as comunidades afro-brasileiras expressarem sua identidade cultural de maneira mais aberta, ainda que sob o disfarce de práticas católicas.

Galante também observa que Machado de Assis, em suas crônicas e narrativas, utiliza os sineiros afro-brasileiros como símbolos da complexa dinâmica social e cultural do Brasil escravista. Na crônica “O Sineiro da Glória”, por exemplo, Machado retrata um personagem marginalizado que, apesar de sua aparente subserviência, exerce um papel central na vida cotidiana do Rio de Janeiro. Com sua ironia característica, Machado subverte as expectativas do leitor, revelando camadas de resistência e subversão cultural. Os toques dos sinos, longe de serem meros atos mecânicos, incorporavam ritmos que remetiam às tradições africanas, desafiando de forma sutil, mas significativa, a hegemonia cultural europeia. Tal ironia manifesta-se de forma particularmente eloquente na maneira como ele aborda a figura do sineiro. Ao descrever suas ações com aparente neutralidade ou até mesmo leveza, Machado insinua as camadas de complexidade e o poder simbólico associados a esses personagens. Os sineiros afro-brasileiros, no exercício de suas funções, não se limitavam ao uso mecânico dos sinos; pelo contrário, subvertiam sua função, transformando-os em instrumentos de comunicação e resistência cultural. Conforme sugere Galante (2022), essa prática permitia que os sineiros mantivessem viva a memória e as tradições de suas origens, mesmo sob as condições opressivas do Brasil escravista. A profundidade dessa análise torna-se ainda mais evidente ao considerar que o próprio Machado de Assis, como destaca Pereira (1988), exerceu a função de sineiro em sua juventude. Tal vivência pessoal acrescenta uma dimensão autobiográfica implícita à maneira como Machado constrói seus personagens, reforçando a potência simbólica dos sineiros.

Retomando o tema da polca, é relevante observar que Machado de Assis concebeu seus escritos em um contexto em que a denominação "polca" ainda era empregada de maneira ampla e geral para descrever diferentes manifestações musicais, incluindo aquelas que já apresentavam transformações significativas no Brasil. Termos como "polka-lundu", "polka-chula", "polka-cateretê", "polca brasileira" ou "polca à brasileira" eram comuns, enquanto a designação "maxixe"

apenas começava a ser introduzida, de forma incipiente, no vocabulário musical. Esse fato explica a ausência do termo "maxixe" no conto "Um Homem Célebre". Assim como a história recente revisitou a biografia de Machado de Assis, reconhecendo sua negritude antes negligenciada por narrativas racistas que buscavam branqueá-lo, pode-se argumentar que uma revisão similar se faz necessária em relação à polca. Conforme sugere Wisnik (2003), a polca composta por Pestana já não pode ser considerada europeia em sua essência. As alterações rítmicas e estilísticas introduzidas pelos músicos brasileiros, marcadas pelos determinantes da musicalidade africana, transformaram-na em algo profundamente enraizado na cultura local. Essa transformação, como ilustram as figuras 1, 2 e 3, evidencia que a polca, no contexto brasileiro, já havia se desviado significativamente de suas origens europeias, assumindo uma identidade híbrida e singular.

No romance “Triste Fim de Policarpo Quaresma” (1915), de Lima Barreto, encontramos contribuições relevantes para a compreensão da música popular no final do século XIX. A trajetória do protagonista, Policarpo Quaresma, expõe as tensões sociais e culturais que envolviam o consumo e a prática musical da época. Em um episódio marcante do primeiro capítulo, Policarpo decide dedicar-se ao estudo do violão, uma escolha que transforma significativamente a percepção que seus contemporâneos têm dele. Instrumento amplamente associado à manifestações musicais não eruditas e considerado vulgar pelos padrões da elite da época, o violão simboliza o estigma social enfrentado por aqueles que se identificavam com as expressões culturais populares. A reação de sua irmã Adelaide reflete essa visão preconceituosa, expressando o incômodo gerado pela adesão de Policarpo a uma prática cultural vista como inferior. Em resposta, Policarpo responde com veemência, desafiando a marginalização da música popular e exaltando o violão como um elemento central da genuína expressão poética nacional, destacando suas raízes e relevância histórica. Retomando as tensões entre erudito e popular presentes em Machado de Assis, Lima Barreto oferece uma perspectiva diferenciada sobre o consumo musical do período. Enquanto os contos machadianos frequentemente tematizam a produção musical como um espaço de tensão entre o erudito e o popular, Barreto enfatiza o papel do indivíduo como participante ativo desse universo musical. Nesse sentido, a escolha de Policarpo por um instrumento estigmatizado pode ser lida como uma afirmação de resistência cultural e de valorização da música popular como um elemento essencial da identidade brasileira.

Policarpo Quaresma não se limita a consumir a música popular, mas assume um papel ativo em sua reprodução, contribuindo para sua disseminação e afirmação cultural. Na narrativa de Lima Barreto, as partituras surgem como elementos centrais, simbolizando a importância do documento escrito na circulação de melodias em um período anterior à existência da gravação musical. Nesse contexto, a partitura desempenhava um papel essencial na perpetuação e expansão das obras musicais, permitindo que elas alcançassem públicos diversos e fossem preservadas. As representações de Lima Barreto sobre a produção, o consumo e a valorização da música oferecem uma perspectiva valiosa sobre a sociedade brasileira do final do século XIX. A música, em suas múltiplas formas, já estava profundamente entrelaçada ao cotidiano e às disputas culturais da época, revelando-se como uma arena na qual questões de identidade, resistência e pertencimento eram negociadas e reconfiguradas.

A introdução da gravação musical representou um marco histórico que transformou radicalmente o cenário musical e a forma como a música era consumida na virada do século. Antes da gravação, a música era essencialmente efêmera, intrinsecamente vinculada ao espaço e ao tempo da performance ao vivo. Com o advento da tecnologia de gravação, a música libertou-se das limitações impostas pela presença física do músico. Essa transformação incluiu também os salões de saraus e as salas de concerto, resultando no isolamento do som de seu contexto original de produção (Mammi, 2015). O fonograma, como produto dessa tecnologia, tornou o som um objeto tangível, que podia ser transportado e reproduzido à vontade, independentemente das convenções de tempo, espaço ou etiqueta social do ouvinte. Embora, à primeira vista, a gravação pareça um detalhe periférico, essa mudança paradigmática alterou profundamente as dinâmicas entre músicos, composições e ouvintes. Para os músicos, a gravação possibilitou o alcance de um público significativamente mais amplo, transcendendo barreiras geográficas e temporais, mas também exigiu adaptações na composição e performance, para atender às especificidades dos dispositivos de gravação. Para os ouvintes, a gravação inaugurou uma experiência inédita de fruição musical: um envolvimento que podia ocorrer no tempo e nos termos do próprio ouvinte, no conforto doméstico e desvinculado das formalidades de um concerto.

Embora a introdução da tecnologia de gravação tenha representado uma mudança significativa no cenário musical, seu impacto não foi imediato ou uniforme. O surgimento de uma inovação não garante sua ampla adoção ou acessibilidade instantânea, tratando-se de um processo gradativo que avança de forma concomitante com as transformações sociais e culturais. Ainda assim, a gravação

teve um efeito expressivo na democratização do acesso à música, transformando-a de uma experiência essencialmente coletiva para uma experiência pessoal. Essa mudança paradigmática remodelou profundamente as práticas de consumo musical e as relações entre músicos, obras e ouvintes, marcando um momento crucial na história da música. Nas primeiras décadas do século XX, o Brasil vivenciou uma revolução tecnológica e cultural que alterou significativamente o campo musical. Um marco fundamental foi a primeira gravação em disco no país, realizada em 1902 por Manuel Pedro dos Santos, conhecido como Baiano. Seu talento vocal não apenas rompeu barreiras geográficas, alcançando cidades como Montevidéu e Buenos Aires, mas também marcou a ascensão da gravação mecânica como força motriz na expansão do mercado musical. Baiano também foi responsável pela primeira gravação do famoso samba “Pelo Telefone” (1917).

Frederico Figner, pioneiro da indústria fonográfica no Brasil, estabeleceu a Casa Edison em 1896, criando a infraestrutura necessária para que artistas como Baiano prosperassem no novo universo das gravações. Os catálogos da Casa Edison, que incluíam artistas nacionais e internacionais, foram fundamentais para popularizar a música gravada no país. Em um momento em que a segmentação de estilos e gêneros musicais ainda não estava consolidada, os artistas gravavam repertórios diversos, explorando uma ampla gama de ritmos e estilos. A seleção de artistas já populares em espaços urbanos, como bares e teatros, foi estratégica para expandir o mercado fonográfico. Nomes como Eduardo das Neves, Heitor dos Prazeres, Pixinguinha, Donga e João da Baiana, entre outros, destacam-se nesse cenário. Muitos desses músicos, ligados à população afrodescendente e residentes das regiões menos privilegiadas do Rio de Janeiro, viveram as transformações do campo musical em um período de intensas mudanças históricas, marcadas pela Proclamação da República e a abolição da escravidão. No contexto pós-abolição, em que o debate sobre o lugar dos negros na sociedade brasileira era central, esses músicos foram protagonistas na consolidação da música popular brasileira. Por meio de processos de intercâmbio cultural, sincretismo e hibridização, moldaram uma música permeada por tensões e conflitos, refletindo as contradições da sociedade brasileira. Nesse sentido, a figura de Pestana, em "Um Homem Célebre", de Machado de Assis, pode ser lida como um precursor simbólico dessas transformações, antecipando as dinâmicas de exclusão, resistência e reinvenção que marcariam a música popular no Brasil.

RECALQUE E SUBLIMAÇÃO

A interpretação de José Miguel Wisnik (2003) sobre o conto "Um Homem Célebre", de Machado de Assis, é particularmente significativa, pois não reduz Pestana a um mero retrato de um compositor em crise. Para Wisnik, a dificuldade de Pestana em compor sonatas, sinfonias e réquias não pode ser compreendida exclusivamente como um fracasso individual de suas habilidades musicais. Em vez disso, Pestana deve ser lido como uma expressão da cultura de sua época – um sintoma paradigmático das dinâmicas coletivas e socioculturais que moldavam o Brasil oitocentista. Sob essa perspectiva, Pestana personifica os desafios históricos e as contradições sociais que definem seu contexto, oferecendo um retrato complexo das interações entre o indivíduo e a cultura que o envolve. Embora uma leitura superficial do conto possa sugerir um conflito meramente pessoal, Machado de Assis constrói uma análise sofisticada da vida musical brasileira do final do século XIX. Ao fazê-lo, antecipa as diretrizes que moldariam o futuro da música popular urbana no Brasil. Wisnik aprofunda essa análise ao recorrer ao conceito psicanalítico de recalque (Verdrängung) para descrever a dinâmica central da narrativa. Na psicanálise, recalque refere-se a um mecanismo de defesa inconsciente, pelo qual o indivíduo afasta de sua consciência pensamentos, sentimentos ou impulsos perturbadores ou inaceitáveis, deslocando-os para o inconsciente. Segundo Freud (1996), esses elementos recalados, embora excluídos da consciência, não desaparecem; pelo contrário, podem ressurgir de forma indireta, seja em sonhos, lapsos de linguagem, atos falhos ou mesmo em sintomas comportamentais. Essa dinâmica é central para a leitura de Wisnik, que interpreta as aspirações frustradas de Pestana e sua produção musical como expressões simbólicas do recalque da cultura afrodescendente, elemento fundacional, mas sistematicamente reprimido, na formação da música popular brasileira.

No âmbito da psicanálise, o recalque refere-se ao mecanismo pelo qual memórias, pensamentos ou emoções perturbadoras são afastados da consciência, sendo relegados ao inconsciente. Freud ilustra que, embora essas memórias recaladas possam não ser acessíveis diretamente, elas continuam a influenciar o comportamento, as emoções e as reações a situações similares. O trabalho psicanalítico, nesse sentido, busca trazer tais conteúdos à consciência, permitindo que o indivíduo lide de maneira saudável com eles. No conto "Um Homem Célebre", de Machado de Assis, o conceito de recalque adquire uma especificidade cultural e histórica. Nesse

contexto, o recalado diz respeito à música dos escravizados e à presença cultural africana na sociedade brasileira, elementos fundadores que foram sistematicamente reprimidos, mas que permanecem influentes de formas indiretas e inesperadas. A narrativa de Machado explora como essa presença recalada da musicalidade afrodescendente emerge, desafiando as fronteiras entre erudição e popularidade. Desde as primeiras páginas do conto, a luta de Pestana para compor uma obra erudita revela-se central para a trama. Contudo, é em um momento de completa distração, durante um diálogo aparentemente trivial entre o protagonista e uma pessoa escravizada, que ocorre uma cena significativa. Esse episódio, que contrasta com a tensão de seu esforço consciente de criação, marca o retorno do recalado de maneira simbólica e decisiva para a narrativa.

— Meu senhor quer a bengala ou o chapéu de sol? perguntou o preto, segundo as ordens que tinha, porque as distrações do senhor eram frequentes.

— A bengala.

— Mas parece que hoje chove.

— Chove, repetiu Pestana maquinalmente.

— Parece que sim, senhor, o céu está meio escuro.

Pestana olhava para o preto, vago, preocupado. De repente:

— Espera aí.

Correu à sala dos retratos, abriu o piano, sentou-se e espalmou as mãos no teclado. Começou a tocar alguma coisa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca, uma polca buliçosa, como dizem os anúncios. 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. Pestana esquecera as discípulas, esquecera o preto, que o esperava com a bengala e o guarda-chuva, esquecera até os retratos que pendiam gravemente da parede. Compunha só, teclando ou escrevendo, sem os vãos esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart. Nenhum tédio. Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene (Assis, 2007 p. 576).

Segundo a leitura de Wisnik, a conversa despretensiosa entre Pestana e o escravizado desencadeia uma série de associações que culminam na composição espontânea de uma polca. Esse ato, que transforma momentaneamente o ciclo de estagnação criativa em um impulso virtuoso, destaca o escravizado como um elemento catalisador. Ele funciona como um gatilho para a liberação do inconsciente reprimido de Pestana, simbolizando a emergência do recalado. Nesse sentido, a polca amaxixada que surge subitamente pode ser interpretada como um retorno do recalado (Wiederkehr des Verdrängten), conceito psicanalítico de Freud que descreve a irrupção de elementos reprimidos de maneira indireta e transformada. Essa interpretação sublinha a irrupção da musicalidade negra, reprimida historicamente, mas continuamente ressignificada e presente na música popular brasileira. Em Pestana, o recalque manifesta-se como um retrato literário do processo

histórico e cultural no qual a presença africana, mesmo silenciada, molda de maneira definitiva o tecido cultural do país. Machado de Assis, ao construir essa dinâmica narrativa, expõe não apenas as tensões internas de seu personagem, mas também as contradições profundas da sociedade brasileira. Nesta perspectiva, a escravidão, na visão machadiana, configura uma atmosfera humana cujos vestígios de miscigenação, captados na metamorfose da polca em maxixe, revelam o que uma ideologia branca e supremacista tentaria encobrir.

Embora o dilema levantado por Wisnik a partir do conto "Um Homem Célebre", de Machado de Assis, pareça inicialmente distante das questões frequentemente abordadas pela canção popular contemporânea, é relevante observar como os impasses machadianos continuam a reverberar na música brasileira. Um exemplo notável dessa ressonância encontra-se na obra de Caetano Veloso, um dos mais importantes nomes da música brasileira. Wisnik recorda que, na contracapa do encarte do álbum "Circuladô" (1991), Caetano faz referência direta a uma frase extraída do conto machadiano ("Mas as polcas não quiseram ir tão fundo"). Essa menção explícita sugere uma conexão deliberada entre a obra de Machado de Assis e a reflexão contemporânea sobre a música popular brasileira. Ao retomar a temática central do conto – a tensão entre erudição e popularidade, tradição e inovação –, Caetano sublinha a relevância contínua das problemáticas exploradas por Machado, reafirmando a capacidade da narrativa literária de dialogar com questões estéticas, culturais e sociais que transcendem sua época.

A análise de José Miguel Wisnik, ao aplicar as categorias psicanalíticas de trauma e recalque ao contexto sociocultural brasileiro, oferece uma leitura potente que expande essas noções para além da esfera individual, explorando suas implicações coletivas e históricas. No entanto, para aprofundar essa perspectiva, é necessário incluir outro mecanismo psicanalítico relevante: a sublimação. Frente ao retorno constante do recalcado, a cultura brasileira sublimou os traumas do colonialismo. De acordo com Freud, a sublimação (Sublimierung) é um dos destinos possíveis dos impulsos pulsionais, especialmente aqueles de natureza sexual ou agressiva, que são desviados de seus objetos originais e canalizados para formas de expressão socialmente valorizadas, como a arte, a ciência ou a atividade política (Freud, 1996). Diferentemente de outros mecanismos de defesa, a sublimação não opera por repressão ou exclusão, mas por transformação: trata-se de uma modificação na finalidade da pulsão, que permanece ativa, mas direcionada a objetivos culturalmente aceitáveis. Freud a define como um

dos processos mais fundamentais da civilização, pois é por meio dela que os sujeitos – e, por extensão, as coletividades – conseguem dar forma simbólica a seus desejos, angústias e traumas.

Embora originalmente formulada no âmbito do sujeito individual, a sublimação pode ser interpretada, em chave histórica e cultural, como um mecanismo simbólico coletivo, um dispositivo simbólico pelo qual as sociedades transformam experiências traumáticas em discursos e práticas que reorganizam o sensível e o imaginário. Nesse sentido, a sublimação adquire uma dimensão política: torna-se o processo mediante o qual conteúdos perturbadores são reciclados, convertendo-se em mitos fundadores, formas estéticas ou narrativas conciliadoras. No caso brasileiro, esse processo está diretamente implicado na construção de uma imagem nacional fundada na harmonia racial e cultural, que dissimula as violências estruturais do colonialismo.

Um exemplo paradigmático do processo de sublimação coletiva no Brasil é a construção do mito da democracia racial, ideologia que ganhou força especialmente a partir da primeira metade do século XX, e que sustentou, por décadas, a imagem de um país harmonioso, onde as diferenças raciais teriam sido superadas pela mestiçagem e pela convivência pacífica entre brancos, negros e indígenas. Formulado inicialmente por intelectuais como Gilberto Freyre (2003), esse mito operou como narrativa conciliadora, na qual o passado escravista era reinterpretado como base de uma cultura nacional mestiça, plural e integrada, apagando, contudo, as hierarquias e violências fundacionais que estruturaram a formação social brasileira. Ao mesmo tempo em que promove uma celebração superficial da diversidade, o mito da democracia racial desempenha uma função política e simbólica: ele sublima as tensões raciais, transformando-as em traços estéticos e identitários que reforçam uma imagem idealizada da nação. A cultura afro-brasileira, nesse processo, não desaparece – ao contrário, é destacada como parte essencial do patrimônio nacional –, mas sua presença é esvaziada de força política e crítica. Danças, músicas, práticas religiosas e culinárias de origem afro-diaspórica e indígena são reelaboradas, mercantilizadas e incorporadas à iconografia oficial da brasilidade, operando como signos de uma identidade nacional plural e harmônica que, no entanto, se sustenta na negação das desigualdades estruturais que continuam a marginalizar os grupos que as produziram. Essa estratégia de sublimação transforma a violência histórica em espetáculo, a resistência em folclore, e a diferença em marca comercial. A partir desse enquadramento ideológico, o Brasil exporta uma imagem de si mesmo como país mestiço e pacificado, ao passo que, internamente, a desigualdade racial permanece como estrutura persistente e amplamente naturalizada. A sublimação cumpre, assim,

uma função ambivalente. Ao tornar visíveis práticas culturais subalternizadas, também neutraliza sua potência transformadora, integrando-as a uma narrativa nacional que perpetua as assimetrias que diz superar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi discutido, é crucial enfatizar que as manifestações culturais de origem africana e indígena no Brasil não foram apenas reconhecidas, mas deliberadamente transformadas em mercadorias. Como destacam Allan da Rosa e Deivison Nkosi, desde os lundus e maxixes, as criações afro-brasileiras foram "colocadas no colo alvo, aparadas para constar no cartaz, encaixadas no holofote da avenida e ordenadas na prateleira das lojas ou nas cartilhas para se tornarem marca nacional ou artigo de consumo das classes médias" (Rosa; Faustino, 2023, p. 37). Esse movimento de apropriação e reconfiguração evidencia o papel central da sublimação como estratégia sociocultural no contexto brasileiro, canalizando a potência criativa das poéticas afro-diaspóricas em direção a uma funcionalidade comercial e simbólica que atende às demandas da construção nacional.

Entretanto, essa estratégia também resultou na fossilização ou folclorização de expressões culturais, reduzindo sua complexidade e enquadrando-as em molduras rígidas que frequentemente limitam sua dimensão inventiva e política. Nesse sentido, a folclorização não apenas despolitiza, mas também desativa a potência crítica dessas manifestações, convertendo-as em produtos inofensivos de consumo cultural. Essa dimensão é crucial para compreender a problemática discutida, especialmente no conto "Um Homem Célebre", de Machado de Assis, reflete não apenas as tensões entre o erudito e o popular, mas também a resistência contínua de uma tradição musical que, apesar de recalada e sublimada, persiste em determinar a identidade cultural do Brasil. A análise do conto machadiano, ampliada pelos conceitos de recalque e sublimação, aponta para uma dinâmica em que as tensões entre repressão, reinvenção e mercantilização cultural não apenas moldaram a música popular urbana, mas também revelam os mecanismos históricos de um projeto de nação baseado na assimilação de traços afro-diaspóricos. Embora tenham sido integrados e comercializados, esses traços continuam a desafiar as estruturas de poder que tentam domesticá-los.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Brasília: Edições Câmara, 2017. (Original de 1915).

BILLET, Alexander. **Abalar a cidade. Música e Capitalismo, Espaço e Tempo**. São Paulo: Editora Sabinfluência, 2024.

FREUD, Sigmund. **Recalque** (1915). In: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, v. 14, 1996.

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade** (1905). In: FREUD, Sigmund. **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, v. 7, 1996.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob regime da economia patriarcal**. 48. ed. São Paulo: Global, 2003.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **50 contos reunidos de Machado de Assis**. Seleção de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

MAMMÌ, Lorenzo. **A fugitiva: ensaios sobre música**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis. Estudo crítico e biográfico**. 6^a ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

SALOMÃO, Saloma. **Memórias Sonoras da Noite: Musicalidades africanas no Brasil Oitocentista**. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

ROSA, Allan da; FAUSTINO, Deivison. **Balanço Afriado: Estética e política em Jorge Ben**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

WISNIK, José Miguel. **Machado Maxixe: O caso Pestana**. Teresa, São Paulo, n. 4-5, p. 13-79, 2003.