

A MÚSICA NA FICÇÃO DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

Débora Teresinha Mutter da Silva¹

PALAVRAS-CHAVE: romance, música, história, interdisciplinaridade, interartes.

A arte, dentre todos os seus atributos, é uma representação da cultura estética e historicamente condicionada. Por outro lado, ela própria atua sobre essa mesma cultura, modificando-a. A literatura e a música penetram na cultura como sentido, discurso e ação. Daí a relevância de estudos que dimensionem essas práticas estéticas quando relacionadas entre si. Isso é o que apresento a partir da análise das representações da música em dois romances de Luiz Antonio de Assis Brasil: **Concerto campestre** (1997) e **Música perdida** (2006).

A antigüidade da relação entre música e literatura remonta às origens da poesia épica e da tragédia já nos primeiros registros de Platão e Aristóteles. Nessa origem, a literatura, a música e a história não reconheciam fronteiras entre si. Apesar disso, as dificuldades em classificar tais relações sempre frustrou a presunção de uma afinidade básica entre as diversas formas de arte em favor de uma suposta autonomia ou incomunicabilidade dos territórios artísticos. Essa afinidade não depende da diversidade do material ou do meio utilizado. Ela existe na expressividade da **aparição primária** de uma impressão subjetiva do criador artista (Oliveira, 2002).

Entretanto, neste estudo, a identificação de uma mesma aparição primária em ambas as obras escolhidas, antes que à **compreensão emotiva**, servirá à **compreensão intelectual** dos romances na articulação com a música. Entendo que essa abordagem, além de auxiliar a definir a intrincada e infinita capacidade da criação estética no gênero romanesco, também contribui para a revisão do passado, arejando velhas convicções e imagens que já não correspondem ao presente da obra e da leitura. Por meio das impressões subjetivas, pode-se reconhecer e dimensionar criações mentais de imagens particulares do passado que são geradas por uma dimensão especial da experiência humana que muito diz do estado atual da consciência e da capacidade da literatura para traduzir um determinado estágio da arte e da cultura. Por meio de tais relações, o romancista revela e traduz o espaço ideológico no qual se situa e o qual propaga. No caso, uma realidade cultural que surge pela representação e pela ressonância de outras artes num mesmo espaço geográfico. Realidade que, sendo a mesma, é também outra, pois o próprio passado é uma realidade cultural estranha e impenetrável, exceto pelos caminhos da imaginação.

A grande dificuldade teórica para identificar a natureza dessa ressonância é que ela se processa no íntimo do artista como receptor de um efeito, que pode ser estético ou não. Embora nem sempre a música tenha objetivo estético – porque pode ter outras finalidades, tais como a militar, a religiosa ou a educacional –, é também uma forma de arte, sendo considerada essa a sua principal função.

A música é a-discursiva. Já a literatura é impregnada pelo sentido do discurso. Nos dois casos, o objetivo é ultrapassar o nível da mera comparação descritiva de estruturas formais e discursivas e transcendê-las, indo à significância da relação em termos sociais, culturais e estéticos.

A História, por seu turno, divide-se entre seu discurso próprio – científico – e, na impossibilidade de abarcar toda a realidade de uma época ou de um lugar, está

¹ Universidade Luterana do Brasil.

sujeita a incorporar outros discursos. Por isso, é inevitável que conviva com alguns silêncios. Ou seja, aspectos, personagens ou acontecimentos que ficaram fora do seu abrigo, que não foram dignos de, por meio dela, eternizar-se, mas que de algum modo são relevantes para a cultura e que, em algum momento, por meio da literatura podem reivindicar o seu direito à memória coletiva.

Esse dado permite traçar o termo de comparação analítica a partir de dois pontos comuns à música e à história. Um concreto e outro metafórico, a saber, respectivamente: ambas são práticas culturais e humanas concretas; ambas constituem-se à base de uma sucessão de sons e silêncios organizados ao longo do tempo. Não se conhece civilização ou agrupamento humano que não possua manifestações musicais próprias e uma história própria.

A historiografia oficial tem na escrita literária, ou não, uma espécie de aliada para construção de um imaginário que ora lhe interessa, ora lhe interroga. A música, por sua vez, mantém-se no limite do não-discursivo. Mesmo quando se trata de um hino marcial ou religioso, a dimensão discursiva fica a cargo da letra, e não dos compassos. Que ele, posteriormente, tenha a sua carga ideológica é mérito dos eventos políticos que compõem a memória coletiva.²

Os caminhos que o efeito de uma música indicam ao receptor são imprevisíveis. Eles se bifurcam infinitamente. Impossível e mesmo inútil classificá-los, pois a singularidade é a sua marca. Por isso, apenas o estudo das afinidades entre essas **aparições primárias** são exeqüíveis, desnudando instigantes relações que se estabelecem, por exemplo, entre a literatura, as demais artes e a História, como é o caso nas obras do romancista gaúcho.

Há um princípio geral subjacente à unidade das artes que é a assimilação obrigatória de uma pela outra. Isso é compreensível porque a assimilação é anterior e acontece no espírito do artista-receptor de uma aparição primária. Portanto, o que, de fato, se observa é a expressão de uma realidade subjetiva. Porém, os recursos organizadores da significância de um romance podem encontrar equivalências estruturais e temáticas tanto na música como em suas homologias com o contexto cultural representado. Os dois romances de Assis Brasil se prestam a essa abordagem.

Não é nova, nem questionável a afirmação de que o autor privilegia o passado sulino na sua ficção, como também é visível a sua inclinação interdisciplinar com a música.³ Sem entrar no mérito da biografia do escritor, comprova-se que tanto **Concerto campestre** como **Música perdida** são o produto de um caprichoso trabalho de entrelaçamento entre música, literatura e História, sendo essa a motivação para o presente estudo.

Sabe-se que o romance, por sua própria natureza, é sempre musical, isto é, instaurado pelo ritmo de sua dinâmica interna. Mas o romance pode ser musical em outro sentido, ou seja, quando é a música que constrói o romance – tema e estrutura; apresentação e representação – (Oliveira, 2003). Tanto em **Concerto campestre** como em **Música perdida**, a complexidade e o requinte da relação entre

² “[...] os sistemas lingüísticos como os sistemas musicais transcendem meras organizações de elementos sonoros: manifestam a forma como uma determinada sociedade entende o mundo e se relaciona com ele, contribuindo para a compreensão de sua história e de sua cultura” (Oliveira, p.150).

³ Em outro enfoque, o estudo poderia considerar também os romances *O homem amoroso* (1986) e *Breviário das terras do Brasil* (1997).

literatura e música ficam a cargo da intensa aproximação entre forma e conteúdo, ou, dizendo de outro modo, entre tema e estrutura.

Dos três campos de estudos possíveis da **melopoética cultural**⁴ – música *na* literatura, literatura na música e literatura e música –, o primeiro, ou seja, a **música na literatura** é o que mais se adapta à análise dos dois romances escolhidos em razão das referências à música como recurso dramático ou como metáfora.⁵

Os dois romances tomam elementos musicais, tais como personagens envolvidos com a música ou personagens que atuam a partir dos efeitos estéticos que a música promove. A música é o assunto de ambos, mas três coincidências devem ser pontuadas: temporalidade, espaço e personagem. O tempo em ambas é a penúltima década do século XIX (1885), o espaço é o RGS; por fim, a coincidência da mesma personagem focada na figura histórica do maestro Mendanha, autor do hino da revolução farroupilha.

Concerto campestre é a história de um típico fazendeiro que desperta para a música de modo perturbador. Um homem rústico que é atingido pela delicadeza da música tocada por indígenas remanescentes das extintas missões jesuíticas. O Major Antonio Eleutério de Fontes investe todo o seu patrimônio financeiro e moral no projeto insólito de montar uma orquestra particular para o seu deleite: a Lira Santa Cecília. Por indicação do padre da região, contrata um jovem músico mulato e mineiro para maestro. Com isso, o padre resolve também o problema de acomodar o jovem, que, apesar de bom músico, não tinha muita disciplina religiosa. As belas e delicadas melodias que o maestro executa tanto comovem o major como tocam o coração da jovem Clara Vitória, filha do Major Eleutério. Reúnem-se, assim, os elementos de uma tragédia, pois a moça engravida, e o maestro foge para a capital. Lá, ele arruma um emprego de substituto do maestro Mendanha, recentemente falecido; mas ele abandona esse emprego por entender que seria sua perdição, ou seja, a submissão à Igreja, destino que já rejeitara no passado.

Música perdida é, precisamente, a história romanceada da vida do Maestro Joaquim José de Mendanha. Um mulato mineiro que, integrando a orquestra das tropas monarquistas, veio para o Rio Grande do Sul por ocasião da Guerra dos Farrapos. Aqui se estabeleceu até o final da vida, compondo hinos religiosos, regendo a orquestra da Cúria Metropolitana e animando as festas da sociedade porto alegreense.

O romance inicia-se em Itabira do Campo, em Minas, quando o pai do menino Mendanha, mestre de uma modesta lira, descobre a habilidade do filho para identificar as notas musicais, ou seja, um “raríssimo ouvido absoluto”. A partir daí, justifica-se aquilo que já era um sonho acalentado pelo pai para o futuro do filho em razão desse prodigioso dom. O menino Quincazé seria músico e regente da orquestra que ele próprio administrava com dificuldades de toda ordem.

Quincazé cumpre todas as etapas indispensáveis para uma boa formação musical. Com indicação e ajuda financeira do Bispo de Mariana, o jovem foi encaminhado ao organista da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da

⁴“Abordagem músico-literária que enfatiza as implicações culturais de referências musicais. [...] Por imposição dos próprios textos, essa abordagem permite o estudo da ficção de alguns autores ligados a culturas marcadas pela experiência da colonização.” (Oliveira, 2003, p.150)

⁵Oliveira ressalva: “Faz-se necessário, no entanto, não perder nunca de vista o fato de que não se analisam composições “reais”, mas simples referências literárias, representações da *audição* ou da *leitura* feitas pelo narrador ou pelos personagens. A leitura dessa leitura revela analogias, contrastes, seqüências que, prospectiva ou retrospectivamente, contribuem para a constituição de um sentido, rico em implicações culturais, especialmente instigantes quando ligadas à sociedade que, como a nossa, incorporam uma experiência, próxima ou remota, de colonização.” (150-151)

Penitência e desde então nunca mais se libertou da mão firme da igreja. Primeiro, sob a orientação do pai, depois, em Vila Rica, com o organista da Ordem Terceira, a escalada do protagonista acenava como promissora. Após abandonar o professor organista, é acolhido por Bento Arruda Bulcão, um homem raro que se configura como uma espécie de mecenas, proporcionando-lhe uma autêntica iniciação. Bento Arruda refina a relação de Quincazé com a música e com a arte de um modo geral numa inquietante experiência da qual ele também foge. O jovem vai para o Rio de Janeiro recebendo auxílio do talentoso Padre-Mestre José Maurício Nunes Garcia (personagem histórico como o próprio Mendanha. Nesse período, para dissipar a presença marcante de Bento Arruda no seu espírito, Mendanha vive um envolvimento amoroso com a jovem costureira Adelaide. Uma relação leve e prazerosa que o colocava em perigo de ver-se enredado pelo laço da paixão. Temendo alguma decepção ou traição que atrapalhassem a realização dos resultados devidos ao pai, foge também de Adelaide.⁶

Nessa época, e devido à paixão pela música sublime de Haydn, Mendanha compõe uma ousada cantata intitulada “Olhai, Cidadãos do Mundo”, na qual se misturam elementos brasileiros à tradição clássica. A idéia é reprovada pelo professor com argumentos assustadores e soluções surpreendentes: “Se desejar ser compositor no Brasil, domine seu talento. Nunca produziremos um novo Haydn”. (p. 81 e 104)⁷

A imprevista e terrível coincidência das mortes do pai, de Bento Arruda Bulcão e do Padre-Mestre no mesmo dia surte um efeito devastador na frágil rebeldia artística de Mendanha. Acusado pela culpa da desobediência, atribui às mortes uma dimensão e peso insuportáveis. Ele volta para Vila Rica e encontra Pilar, a jovem copista de pautas que, quando menina, assistia às apresentações da Lira. Foi como se Pilar estivesse todo o tempo à sua espera, e ambos soubessem disso. A união foi óbvia e imediata por todas as razões da juventude, das conveniências e da incapacidade de ambos para amarem qualquer coisa mais que a música.

O grande tema dos dois romances é a música e o seu poder de encantamento e de sedução. Entretanto, o contexto histórico-cultural, o caráter das personagens e a presença ou ausência do amor se encarregam de dar diferentes destinos aos heróis e de consolidar as tramas com analogias sugestivas de diferentes gêneros musicais. **Concerto campestre** como um drama musical⁸ com dois temas aparentemente contrastantes corresponde à estrutura da forma-sonata, que tanto pode ser uma peça musical completa como pode integrar um concerto – daí a importância do título para a abordagem interpretativa. Os dois temas romanescos – um masculino e o outro feminino – correspondem a duas histórias de fascínio. Um pela música e o outro amoroso; porém, ambos mediados pela música. O fato de que o final seja trágico para um dos temas, assim como as referências textuais feitas pela personagem Rossini remetem à ópera. Entretanto, o estudo não priorizará este aspecto, preferindo valorizar o contraste entre os dois romances a partir das características dos gêneros musicais sonata e cantata. Isso porque **Música perdida**,

⁶“As Notas são para sempre, e as mulheres morrem ou traem os seus amados.” (p. 100)

⁷“De novo insistira em escrever coisas impossíveis de serem executadas e, pior, de serem entendidas. Que não iria chegar a lugar algum daquele jeito pretensioso. Deixara-se dominar pelo seu talento, incidira em pecado.” (p.104)

⁸Ópera é um gênero artístico que consiste em um drama encenado com música. O drama é apresentado utilizando os elementos típicos do teatro, tais como cenografia, vestuários e atuação. No entanto, a letra da ópera (conhecida como libreto) é cantada, ao invés de ser falada. Os cantores são acompanhados por um grupo musical, que em algumas óperas pode ser uma orquestra sinfônica completa.

devido à forte religiosidade que subordina a vida do herói e pela própria forma narrativa, estrutura-se nos moldes de uma cantata. Gênero musical que originariamente surgiu com a finalidade de servir aos ritos religiosos.

O título **Concerto campestre** obriga-nos a considerar a forma estrutural do concerto.⁹ O concerto possui três movimentos, sendo que o primeiro se identifica com a forma-sonata, longo, no qual o solista entra após a exposição dos temas pela orquestra, em andamento rápido e um rondó.¹⁰ A definição de sonata¹¹ permite relacionar a forma-sonata à narrativa de **Concerto campestre**. A sonata compõe-se da *exposição*, que é a parte em que se apresentam os dois temas. O primeiro é, geralmente, mais conciso e masculino, e o segundo tem caráter mais lírico ou feminino. O desenvolvimento não apresenta uma forma pré-fixada, mas, quanto à tonalidade, é modulante, isto é, alterna claves melódicas. Os dois temas surgem muitas vezes em contraponto com tonalidades diferentes e variações rítmicas diversas, gerando certa instabilidade e como que “pedindo” a volta da tonalidade e do tema principal; na *reexposição* do tema e contra-tema ocorrem variações e preparação para o final. Por fim, a *coda* reafirma o tema na tonalidade do início e termina na tônica.

Concerto campestre possui sete partes ou capítulos. Estabelecendo-se a comparação estrutural, a parte introdutória da sonata corresponde ao capítulo 01 (p. 5-28). Esse capítulo assemelha-se à introdução de uma sonata e configura os elementos do drama literário, pois são apresentadas as personagens centrais e ocorre a introdução do primeiro tema ou tema masculino: a música. Identifica-se,

⁹Concerto, originalmente, era uma forma com base em três movimentos, sendo o primeiro lento, o segundo, de andamento moderado, e o terceiro, rápido. Com o advento do Classicismo, o concerto passou a se estabelecer de maneira mais ou menos estruturada como a sonata clássica: um primeiro movimento em forma-sonata, o segundo movimento lento (sob qualquer forma) e o último em rondó.

¹⁰Rondó é a forma musical em que a seção primeira, ou principal, retorna, normalmente, na tonalidade original, entre seções subsidiárias (*couplets*, episódios) e conclui a composição.

¹¹A sonata, por meio das variações da sua forma, associada ao gênero musical sacro e a cantata, com o tempo abrangeu um conjunto narrativo extenso e complexo que passou a denominar-se gênero oratório. As características dramáticas de Paixões e Oratórias envolviam elementos que requerem representação cênica associada ao canto e parte musical bastante elaborada. Assim, entre “paixões”, “missas orquestrais” e “réquiens” chegou-se à cantata profana, isto é, à ópera ou drama musical. A forma sonata, criada por Haydn, também é utilizada em aberturas, sinfonias e concertos, na música de câmara (trios, quartetos etc.) e até mesmo em óperas. Pode-se comparar a sonata, em seu princípio, ao drama literário. Os dois temas musicais, um primeiro masculino e um segundo feminino, comparam-se às duas personagens centrais ou aos dois blocos narrativos. Ambos são apresentados e caracterizados (exposição), seguidos do desenvolvimento e do conflito. “Musicalmente falando, é a parte em que se faz o trabalho com os elementos do tema” (Trein, 1986, p. 64), os quais são desenvolvidos a partir de suas características, com passagens e outras tonalidades, indicadas pelas modulações, havendo, também, dramaticidade. Seguida pela reexposição (*reprise*) em que se volta à música apresentada na exposição, porém, as personagens voltam a ocupar suas posições iniciais, com as transformações posteriores ao conflito. Há, ainda, uma parte final (*coda*), com os elementos dos temas, que serve para concluir e fechar a forma da sonata (p. 64). Há casos em que ocorre “uma introdução lenta no movimento principal da sonata, quase sempre rápido: o *allegro*”. (p.65) Os temas apresentam-se com tonalidades diferentes, geralmente com contrastes entre si. Posteriormente, ocorre uma compensação formal, com frequência seguida por um movimento mais lento e lírico, “lento em seu andamento” tal como o *adagio* ou *andante*. “A forma pode ser o *Lied*: uma melodia central intercalada com partes intermediárias”. (p. 66) Um terceiro movimento na sonata pode ser o *minueto*: um compasso ternário, que se segue ao *adagio* ou *andante*, com um movimento moderado e que tem uma certa semelhança com a valsa. O quarto movimento, o final da sonata, frequentemente é o *rondó* com caráter circular, em que o tema é sempre retomado, depois de passar por uma série de variações. Cada seção intermediária, ou episódio, possui algum tipo de contraste à primeira seção. Na literatura, o gênero literário narrativo comporta o romance, o conto, a novela, etc.

nesse capítulo, o movimento musical do *allegro*, isto é, movimento rápido, que se deixa perceber por meio das ações do Major Eleutério em seus primeiros contatos com a música, que ocorrem de forma leve e descontraída.¹²

Do capítulo 02 ao 05, o ritmo da narrativa assemelha-se ao desenvolvimento da sonata quando a composição passa a apresentar movimentos mais lentos, tal qual o *adagio*, crescendo como o *andante* (lento) e variações por meio do *rondó*, ou seja, a repetição de um trecho musical já apresentado. Sendo que nos capítulos 02 e 03 (p. 29 a 85) surge, além do fascínio do Major pela música, o tema feminino ou a paixão de Clara Vitória pelo maestro. É quando se sabe da chegada do maestro com a descrição de suas qualidades e de seus hábitos morais, duvidosos em relação ao padrão social. A narrativa passa a ser mais descritiva e explicativa, conseqüentemente sugerindo um ritmo mais lento, o qual nos remete à sugestão melódica do *adagio*.

Essa estrutura solidifica o equilíbrio de uma idéia musical, visando à compreensão do discurso como um contínuo orgânico para a apreciação da obra com elementos trágicos que promovem a catarse em sua plenitude.

O sentido simbólico do leitmotiv¹³ wagneriano ganha espaço como leitmotiv literário, identificando a inter-relação estrutural destas disciplinas – música e literatura –, por meio de insinuações e de prolepses simbólicas que antecipam os vários estágios da narrativa. Isso se materializa, em primeiro lugar, pelo fascínio que ela, a música, exerce sobre o Major, desencadeando impressões e sensações que o emocionam.¹⁴ Ao mesmo tempo, os diversos tipos de músicas exercem uma função específica no andamento das ações e do drama, influenciando no comportamento das personagens, uma vez que elas são envolvidas por seus efeitos estéticos. Entretanto, tal fascínio desdobra-se em outras personagens que terão seu destino marcado pelo fio condutor da música. Clara Vitória e o Maestro, ao estabelecerem entre si um elo de comunicação musical, são acometidos pelo mesmo fascínio. As melodias e a harmonia obtidas pelo Maestro “cuja mágica os músicos se submetem” (p.37) entorpeciam Clara Vitória. Por meio desse encantamento, deixava-se conquistar a música a envolvia lenta, mas intensamente, até que, após o Maestro compor uma delicada melodia especialmente para ela, a jovem entregou-se à sedução. Essa música passou a ser um elo de comunicação entre eles, uma linguagem simbólica, tradução do sentimento que os envolvia.

Os capítulos 02 e 03 narram o envolvimento de Clara Vitória com o Maestro, denotando um crescente ritmo narrativo; há mais descrições na obra, o que associamos ao *andante* lento, porém mais intenso que o *adagio*. Nos capítulos 04 e 05 (p. 86 a 118), surge o conflito. Clara Vitória observa as mudanças do seu corpo e tenta manter em segredo a gravidez. Assim, nesta etapa da narrativa, prevalece a

¹²“O Major olhou para as cagadelas de mosca e colocou-os à prova: apontou com o dedo grosso para um lugar qualquer da partitura e ordenou-lhes que tocassem. Tocaram. Apontou outro, tocaram. Tentando pegá-los em mentira, voltou a mostrar o primeiro ponto, e eles tocaram a primeira música. Logo, o Major estava mudo de admiração.” (p.11)

¹³O leitmotiv (ou motivo condutor), expressão que caracteriza, em dramas wagnerianos, certos personagens, acontecimentos ou situações, por meio de motivos sonoros (melódico, harmônico ou ritmado). *Glossário da música. Mestre pelos mestres*, 1982, p. 11-14.

O Leitmotiv é carregado de situação dramática, ao mesmo tempo em que permite a evolução flexível do discurso, pois aparece, retorna, entrelaça-se e transforma-se para adaptar-se à evolução do drama e das personagens. Sua função é também exercer um fascínio. SUHAMY, J. *Guia da ópera*, 2003, p. 262-263.

¹⁴“– Coisa mui linda, Maestro, esse tal andante” – disse o Major –, “você pode me pedir o que precisar”.[...] Ao levantar-se, mal continha um tremor de emoção. (p. 20)

idéia do lento e melancólico ritmo da espera (como um *adagio*).¹⁵ A própria palavra “espera” pressupõe lentidão. Essa mesma lentidão que aparece no princípio do capítulo 04: “Os dias corriam plácidos rumo ao verão”. O verbo “correr” perde toda a sua força e significado aliado ao adjetivo “plácido”. Tudo é espera. A descrição dos preparativos para o noivado continuava também em um ritmo vagaroso e desalentador (permanece, ainda, em andamento do *adagio*), sugerido pela referência ao gesto mecânico da personagem Clara Vitória:

Mesmo com a voz do casamento, Clara Vitória mantinha-se distante, e os longos cílios mal batiam. O Maestro via-a bordar através do vão da janela, e seu gesto mecânico de enfiar a agulha no tecido lembrava alguém que preparava o enxoval de outra noiva. (ASSIS BRASIL, p.56)

A narrativa passa a ser mais densa e dramática, a partir do comportamento soturno de Clara Vitória. Isso permite denotar um andamento mais forte e crescente, mais típico do *andante* à medida que aumentam as angústias da personagem e a sua conseqüente alteração de comportamento. Tais movimentos tornam-se mais vibrantes e fortes nas descrições das ações do Major, ao ter de deixar momentaneamente suas preocupações com a orquestra para tomar decisões face às revelações de D. Brígida sobre a gravidez da filha. O andamento das ações sugere o *allegro*, rápido e preciso. Como sua ação não obteve êxito, surge o andamento mais acelerado da narrativa, identificado, ainda, com o *allegro*, mas mais rápido e com ardor, equivalendo às emoções de raiva e furor do Major em relação a Silvestre e posteriormente à Clara Vitória:

No desenrolar da narrativa, há trechos que retomam o envolvimento do Major com a orquestra, que equivalem às variações musicais representados pelo rondó, no seu caráter circular, ou seja, nas retomadas dos temas. Por exemplo, no capítulo 02, o narrador novamente menciona o fascínio do Major, no trecho em que ele não percebe que a esposa não gosta da música.¹⁶

O capítulo 06 descreve Clara Vitória num estado de languidez inerte perante o isolamento ao qual havia sido condenada, acreditando proteger, dessa forma, o Maestro. O ritmo da narrativa decresce, é mais lento e grave, a narrativa apresenta um tom solene, o qual pode relacionar-se ao *largo* ou ao *larghetto*, com sugestão de ações em movimentos mais lentos e ondulantes, ora mais intensos, ora mais fracos, indicando o percurso das personagens que cumprem seus destinos, minimizando as tensões, embora psicologicamente abaladas pelo prenúncio da tragédia e do risco da loucura. Embora todas as alusões e referências a vários tipos de músicas, o padrão da ópera orienta os rumos da narrativa, na voz da personagem Rossini, um “amante do drama musical”. (p.141)

O capítulo 07 relaciona o final do romance com a parte final da sonata, ou seja, a *coda*, que retoma o movimento do *allegro*, caracterizado na narrativa pelo ritmo mais rápido do desenrolar das ações e pela expectativa criada em relação à morte do Major e à ascensão do Maestro, retornando para resgatar Clara Vitória. Inicialmente, há uma descrição plena de ação, com ritmo e movimento acelerado,

¹⁵Precisava falar com uma mulher, qualquer mulher, para perguntar as minúsculas preocupações de quem espera um filho: mesmo as virgens e as estéreis teriam o que lhe dizer. A mais próxima era a ama da casa, mas falar-lhe seria o mesmo que clamar a novidade aos quatro ventos. (p. 86)

¹⁶“Temos mais o que fazer. E você também”. Antônio Eleutério ergueu os ombros: o que ela queria? Estava velho, tinha lutado muito, agora era tempo de aproveitar a vida. Além disso, a orquestra alegrava a casa?” (p. 36-37)

preunciando um fim patético para o Major Eleutério, o que se percebe por meio de indicativos como a dança, a queda, as evoluções bêbadas e seus gritos.

Música perdida compõe-se de cinco partes, todas antecedidas por uma narrativa breve estruturalmente semelhante à crônica historiográfica. Essas partes são intercaladas por um comentário breve, que adquire a função de orientar a perspectiva do leitor sobre o assunto naquela etapa. Temática e estruturalmente, o texto estabelece nexos com o gênero musical cantata, que se desenvolve em vários movimentos. O fato de que seja um gênero híbrido (voz e instrumento) se deve à sua natureza poética lírico-dramática de origem italiana, com partes recitadas, partes corais e partes cantadas por solistas vocais, estas denominadas árias.

Embora a origem do gênero cantata seja predominantemente religiosa, a composição poética de Mendanha não é de louvação divina. Isso fica claro quando o arquiteto e aquarelista francês Charles de Lavasseur observa que a música da cantata tem arte e que o poema tem afinidade com as idéias filosóficas dele. Tampouco se trata de mescla com o gênero louvação de música popular,¹⁷ porque os elementos brasileiros introduzidos são temáticos – a natureza brasileira e os tipos humanos do Brasil – e não formais. E também porque a música do poema é erudita e o verso é clássico, ou seja, decassílabo.¹⁸ Pode-se dizer que, embora o tema da cantata de Mendanha seja duplamente profano,¹⁹ é forte o colorido religioso do drama romanesco. Isso lembra as origens do gênero cantata, tendendo ao oratório e relembrando a função didática moralizadora incorporada ao gênero pelos alemães no séc. XVI. A religião adquire um lugar de quase-personagem, aliás, de antagonista, pois é a força da Igreja e a noção de pecado que definirá o destino do protagonista, maestro Mendanha.

Contudo, o mais instigante é que, no plano romanesco, a noção de religiosidade fica ambígua, pois se desloca dos temas evangélicos para o plano artístico. Afinal, a grande heresia de Mendanha seria ousar na aproximação de sua arte à de Haydn em **A criação**. Pecado de soberba que ele cometeria com as instabilidades harmônicas e ilustrações musicais quase pictóricas para descrever a exuberante natureza brasileira antes do descobrimento.²⁰

As crônicas que abrem cada capítulo possuem coerência e linearidade temporal independente do conteúdo dos capítulos. Por isso, podem ser lidas como uma narrativa independente. Por outro lado, também podem ser vistas como recitativos que introduzem os capítulos. São pontuadas pelo caráter do tempo que conta a sequência cronológica das últimas seis horas de vida do Maestro. Se os diversos recitativos dizem do tempo lógico dos últimos momentos de vida, as partes e seus capítulos preenchem a narrativa com as possíveis lembranças naquele instante derradeiro. A narrativa das partes corresponderia à máxima da visão de

¹⁷Louvação: canto ('melodia') popular de louvor a pessoas pelos seus feitos; elogio em versos (com preferência pelos de sete sílabas e uma só rima), feito por poetas ou cantadores populares para homenagear pessoas, comemorar casamentos, nascimentos, batizados e festas sertanejas em geral.

¹⁸Para lembrar-se de que os versos são do Pe. Maurício, e não de Mendanha. A carga ideológica republicana, portanto, não é dele. Ele é apenas um artista sem idéias políticas.

¹⁹Além de não ser religioso, é nacionalista e invoca o espírito republicano já no título (cidadãos). O poema exalta as belezas naturais do país antes da Descoberta e a mistura de raças como raça brasileira. Isso certamente iria contra os interesses do Império e fica claro quando o francês, como argumento para encaminhar a cantata ao grande Gioacchino Rossini, diz: "Aqui no Brasil ninguém irá entender e você ainda se arrisca a ser preso." (p.140)

²⁰"Nenhum solista se destacava e ficavam reservadas aos instrumentos funções descritivas." (p. 90-91)

uma vida inteira nos momentos que antecedem à morte, porém com a diferença de que a retrospectiva é em terceira pessoa e apresenta lógica e linearidade.

Todas as partes, exceto a última, são seguidas de uma espécie de arremate. Como a seção conclusiva de uma composição musical (sinfonia, sonata etc.), servindo de arremate à peça. Estruturalmente, poder-se-ia identificá-la à *coda* musical, mas essa possibilidade se frustra porque as composições que intercalam as cinco partes não dizem respeito apenas ao encerramento da parte que a antecedeu, elas especificam também a chave sob a qual se inscrevem os acontecimentos da parte subsequente. O conjunto, quatro ao todo, revela um exercício conceitual acerca da arte da música e da literatura, mas que acumula essa função ambígua que não permite que se fale em transposição ou em analogias estruturais e temáticas apenas. Até porque, como já se disse, a intenção é ultrapassar a mera comparação interdisciplinar.

Nesse caso, as referências cruzadas (RICOEUR, 1997) do contexto histórico que serve de pano de fundo aos dois romances ganham importância pela reincidência do recorte. Mais ainda pela personagem híbrida (histórico e ficcional) do maestro Mendanha, que, embora estando num plano secundário em *Concerto campestre*, já guarda os traços da imagem que viria a dar corpo ao incerto herói de **Música perdida**. Comparando as personagens, tem-se que ambos, além de músicos, são mineiros e mulatos. Ambos preenchem uma lacuna cultural, pois independente de qualquer confirmação histórica, essa configuração mostra que havia uma carência de técnica e de talentos locais na arte musical sulina. Não havia uma tradição de música erudita aqui no Sul. Isso reforça a ideia da flexibilização das fronteiras culturais entre o Sul e o resto do país, ou, no mínimo, mostra que somos tributários de outras regiões brasileiras que melhor desenvolveram essa vocação artística. Isso se constata quando estudos sobre a música no Brasil afirmam que, até meados do século XIX, a cultura brasileira mantinha-se sob forte influência de modelos externos, sobretudo os franceses, desprezando a realidade brasileira e refletindo “o desencontro entre os problemas sociais, estéticos” (SANTOS, 2004) em função da cultura cosmopolita.

De qualquer forma, os dois caminhos representados nos romances de Assis Brasil são os destinos de dois músicos, sendo um o da consagração histórica, e o outro o de uma vida anônima. A origem, a profissão e a formação musical sob a orientação da Igreja aproximam os protagonistas; entretanto, o perfil psicológico, o caráter de ambos e a forma como se relacionam com a arte conferem-lhes destinos diferentes. Em **Música perdida**, o caminho do Maestro Mendanha, ou o que poderia ter sido a sua existência. Suas escolhas e renúncias garantiram-lhe um lugar na eternidade pela História, embora ao preço de uma vida de submissões à Igreja, impedido de mergulhar por inteiro na verdadeira arte. Em **Concerto campestre**, trata-se de uma personagem que, embora possuindo quase todos os atributos artísticos de Mendanha, ficou à margem da história porque optou viver por inteiro o que lhe cabia. Não se submeteu ao braço de ferro da Igreja a ponto fugir de prazeres, de abdicar da beleza, da criatividade, da alegria e principalmente do amor com todas as suas vicissitudes.

As formas musicais representadas e tematizadas não adquirem significado pleno se não forem contextualizadas historicamente e culturalmente. Entretanto, somente a análise do trabalho estético e criativo das obras, em especial, as estruturas narrativas e a construção das personagens, consolida as virtudes romanesco do autor, pois faz coincidir e reflete os destinos das personagens com o destino da própria história da música naquele século que determinou os rumos da cultura e das

artes de um modo geral, não apenas no Rio Grande do Sul e no Brasil, mas também na América do Sul.

O estudo das confluências entre música e literatura em **Música Perdida** e **Concerto campestre** ilustra mais uma das tantas sutilezas de um gênero que não acaba de definir os seus limites e que tampouco se deixa fixar na cômoda exatidão das fórmulas classificatórias. Os dois romances, no âmbito de suas potencialidades, representam muito bem as relações interartes, interdisciplinares e intertextuais. Embora sem a etiqueta do pós-colonialismo e do multiculturalismo, ambos trabalham aspectos culturais importantes da nossa realidade. E isso tudo com a nobre função de ainda contribuir para a compreensão da história da nossa cultura e dos modos como uma arte pode servir à outra, iluminando-se mutuamente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Concerto campestre*. Porto Alegre: L&PM, 1997.
 _____. *Música perdida*. Porto Alegre: L&PM, 2006.
 CARPAUX, Oto Maria. *Uma nova história da música*. Rio de Janeiro: Ediouro. Editora Tecnoprint, 1958.
 Dicionário Grove de música: edição concisa/editado por Stanley Sadie; tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1994.
 OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
 SANTOS, Paulo Sérgio Malheiros dos. *Músico, doce músico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. p. 110-111.
 RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa III*. Campinas: Papirus, 1997.
 TREIN, Paul. *A linguagem musical*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.