

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

A UNIÃO DAS ARTES
MÚSICA E LITERATURA NA OBRA
DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

Orientadora: Professora Dr. Maria Eunice Moreira
Aluna: Alexandra Cristina da Silva Lahm

Porto Alegre
2008

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

A UNIÃO DAS ARTES

MÚSICA E LITERATURA NA OBRA
DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

Orientadora: Professora Dr. Maria Eunice Moreira

Aluna: Alexandra Cristina da Silva Lahm

Porto Alegre, novembro de 2008.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

A UNIÃO DAS ARTES

MÚSICA E LITERATURA NA OBRA
DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do grau de Mestre, em Letras, pelo
Programa de Pós-Graduação da Faculdade de
Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Orientadora: Professora Dr. Maria Eunice Moreira

Porto Alegre, novembro de 2008.

AGRADECIMENTOS

À CAPES e à Próbolsas da PUC, pela concessão da bolsa durante o período de março de 2007 a março de 2009.

À Professora Doutora Maria Eunice Moreira, pela atenção, pela dedicação, pelo respeito, pelo carinho e pela maneira maestral com que orientou esta dissertação.

Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras que contribuíram de forma significativa na edificação do meu conhecimento.

Ao Roger, meu verdadeiro companheiro e esposo, pelos momentos de compreensão, pelo incentivo e amor a mim destinados sempre e, principalmente, nessa fase de dedicação aos estudos.

RESUMO

Esta dissertação propõe uma leitura das obras *O homem amoroso*, *Concerto campestre* e *Música perdida*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, com o objetivo de analisá-las à luz dos pressupostos teóricos propostos por Luiz Piva e Solange Ribeiro de Oliveira, que aproximam o discurso literário e o discurso musical, através do conceito da Melopoética.

A proposta não só amplia a fortuna crítica sobre o autor, no que diz respeito à questão da influência musical presente na sua produção literária; determina o léxico comum entre as duas artes, ou seja, literatura e música; mas também comprova a inter-relação entre música e literatura, através da migração de elementos musicais para a literatura, que auxiliam na criação de personagens literários “músicos”.

ABSTRACT

The proposal of this thesis is a regarding of the works "*O homem amoroso*, *Concerto campestre* and *Música perdida*", by Luiz Antonio de Assis Brasil, with the aim of analyze them by the lights of theoretical presupposed offered by Luiz Piva and Solange Ribeiro de Oliveira, that brings near the literary discourse and the musical discourse, throughout the melopoetical conception.

The proposal not just extend the wealth review about the author, regarding the musical influence question present in his literary production; but establishes the common lexicon between the two arts, that is, literature and music; it also confirms the interconnection between music and literature, throughout the musical elements migration to the literature that helps in the creation of "musicians" literary characters.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	07
2	A COMPOSIÇÃO NARRATIVA	20
2.1	<i>O homem amoroso</i>	20
2.2	<i>Concerto campestre</i>	22
2.3	<i>Música perdida</i>	24
2.4	<i>O homem amoroso, Concerto campestre e Música perdida....</i>	26
3	AS PERSONAGENS E A MÚSICA	32
3.1	Artistas e compositores	32
3.1.1	<i>O homem amoroso</i>	32
3.1.2	<i>Concerto campestre</i>	37
3.1.3	<i>Música perdida</i>	40
3.2	Mecenas e professores	47
3.2.1	<i>O homem amoroso</i>	47
3.2.2	<i>Concerto campestre</i>	49
3.2.3	<i>Música perdida</i>	51
3.3	Referências musicais e espaços	54
3.3.1	<i>O homem amoroso.....</i>	54
3.3.2	<i>Concerto campestre.....</i>	57
3.3.3	<i>Música perdida.....</i>	62
4	O LEITOR “OUVINTE” E A MÚSICA	70
4.1	Gêneros musicais	70
4.1.1	<i>O homem amoroso</i>	70
4.1.2	<i>Concerto campestre</i>	73
4.1.3	<i>Música perdida</i>	79

4.2	Sons e léxico	90
4.2.1	<i>O homem amoroso</i>	90
4.2.2	<i>Concerto campestre</i>	93
4.2.3	<i>Música perdida</i>	97
4.3	Cânones e partituras	103
4.3.1	<i>O homem amoroso, Concerto campestre e Música perdida</i>	103
4.3.2	<i>O homem amoroso</i>	104
4.3.3	<i>Concerto campestre</i>	106
4.3.4	<i>Música perdida</i>	110
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	115
6	REFERÊNCIAS	119
	ANEXO	122
	ENTREVISTA COM LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL	122

1 INTRODUÇÃO

A união das artes – música e literatura – na obra de Luiz Antonio de Assis é o mote deste estudo, pois as obras *O homem amoroso*, *Concerto campestre* e *Música perdida* trazem em seus enredos a forte influência da arte musical na literária. O diálogo entre elas ocorre a partir da união da primeira com a segunda, fator demonstrado através da presença de elementos da música nessas ficções. Luiz Antonio de Assis Brasil nasceu em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, em 1945, mas passa parte da infância em Estrela, com a família, retornando à Capital em 1957. Cinco anos mais tarde, começa a estudar violoncelo.

No ano de 1965, Luiz Antonio de Assis Brasil passa a fazer parte da OSPA - Orquestra Sinfônica de Porto Alegre – como violoncelista, lá permanece por 15 anos. Em 1975, ingressa como Professor na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, função que exerce até o dado momento; no mesmo ano, inicia a colaborar na imprensa com artigos históricos e literários.

Estréia no universo literário em 1976 com *Um quarto de légua em quadro*, lançando o romance na 32ª Feira do Livro de Porto Alegre. A obra de estréia lhe dá o Prêmio Ilha de Laytano. Em 1978, lança *A prole do corvo*, em 1981, *Bacia das almas*, e, no ano seguinte, *Manhã transfigurada*.

Em 1985, lança aquele que, segundo o autor, é seu livro com maior carga emocional, *As virtudes da casa*. É nesse mesmo ano que inicia a coordenação da Oficina de Criação Literária do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, em atividade até a atualidade, e que recebeu o Prêmio Fato Literário, da RBS/Banrisul ao completar 20 anos de atividades ininterruptas. Em 1986, publica *O homem amoroso*, novela com forte acento autobiográfico. *Cães da província*, em 1987, retoma o ciclo histórico, através do dramaturgo José Joaquim de Campos Leão, o Qorpo-Santo como personagem e evocando os tenebrosos crimes da Rua do Arvoredo. Com esse romance o autor obteve o título de Doutor em Letras e fez jus ao Prêmio Literário Nacional, do Instituto Nacional do Livro.

Em 1988, Assis Brasil recebe da Câmara Municipal de Porto Alegre o Prêmio Érico Veríssimo pelo conjunto de sua obra. *Videiras de cristal*, que recria a saga dos Muckers, é lançado em 1990. Nova experiência é a trilogia *Um castelo no pampa*, que se divide em *Perversas famílias* [1992 - ganhador do Prêmio Pégaso de Literatura, da Colômbia], *Pedra da memória* [1993] e *Os senhores do século* [1994]. *Concerto campestre*, *Breviário das terras do Brasil* e *Anais da Província-boi* saem em 1997, ano em que o romancista é eleito Patrono da 43ª Feira do Livro de Porto Alegre.

No ano de 2001, publica *O pintor de retratos*, que recebe o Prêmio Machado de Assis, da Fundação Biblioteca Nacional. Com essa obra, inicia um ciclo diferenciado em sua carreira, marcado pela narrativa mais curta e mais concisa.

Em 2003, lança o livro *A margem imóvel do rio*, o qual é contemplado com três prêmios: Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira [o único romance dentre os três primeiros classificados], Prêmio Jabuti [menção honrosa] e Prêmio Açorianos de Literatura.

No mesmo ano – 2003 – outras três publicações são lançadas no Exterior: *O pintor de retratos* sai em Portugal pela Editora Ambar, do Porto; *O homem amoroso* é publicado pela Editora l’Harmattan, de Paris [*l’Homme Amoureux*], e na Espanha, a Editora Akal, de Madrid, lança a tradução de *Concerto campestre* [*Concierto Campestre*]. Também em 2003, publica um livro de ensaios literários pela Editora Salamandra, de Lisboa: *Escritos açorianos: tópicos acerca da narrativa açoriana pós-25 de abril*. Em 2005, sai na França, pela editora *Les temps des Cérises*, o *Breviário das terras do Brasil* [*Bréviaire des Terres du Brésil*].

Música perdida é lançado em 2006 e vence, em 2007, a Copa de Literatura Brasileira, além de ter sido indicado ao Prêmio Jabuti. Em 2008, segue com sua coluna quinzenal no jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, no Segundo Caderno, e prepara seu novo romance.

Sua última publicação é *Ensaio íntimos e imperfeitos* – 2008 – pela editora L&PM.

O levantamento realizado, no conjunto da fortuna crítica do autor, procura constatar que Luiz Antonio de Assis Brasil é autor de vasta obra ficcional, constituída até 2008, por dezessete títulos. Sua produção é reconhecida pela crítica que, desde 1976, data de sua estréia, vem concedendo a seus livros importantes prêmios no Brasil, em especial.

Apesar disso, é possível constatar também que muitos de seus romances estabelecem uma aproximação entre a literatura e a música, fato observado não apenas nos títulos das obras, mas na criação de personagens, vinculados ao mundo da música. A relação música e literatura, no entanto é mencionada sob dois aspectos: a) a formação musical do romancista; b) o caráter musical da sua produção romanesca, sobretudo nas obras *O homem amoroso*, *Concerto campestre* e *Música perdida*.

O homem amoroso, primeiro texto que foi tomado como motivo central, oferece ao leitor a idéia do que é “ser” uma orquestra, ou seja, desde o sistema que a faz como tal até suas dificuldades, como, por exemplo, a composição e as contradições de seus músicos. Aborda-se também a questão das circunstâncias especialíssimas em que a música sinfônica é realizada em um país de Terceiro Mundo. Esses fatores aparecem como registro (verdadeira documentação), discutindo inclusive o que está oculto em um concerto, enfim, a miséria e incompreensões de toda ordem.

Os críticos anunciam que a música perpassa toda essa novela e que o escritor incorpora ao eixo semântico da narrativa os motivos (temas) do amor e do desamor, da solidão e da incomunicabilidade dos seres na grande cidade e, por fim, a luta dos mesmos para alcançar a felicidade pessoal. Em *O homem amoroso*, o autor segue rumo diverso no tocante à invenção temática, pois não mergulha na História, voltando-se a fontes mais próximas, ou seja, sua experiência pessoal como músico.

Não passa despercebida a elaboração do enredo, que segundo a leitura crítica de Ubiratan Teixeira, “Um solo bem afinado”, *O Estado do Maranhão*, alega poder ser comparada a uma peça musical, pois “a história tem a urdidura de uma sinfonia clássica, onde os quatro movimentos básicos estão bem definidos: a Orquestra como instrumento político, as disputas internas, a trajetória do “homem amoroso” que pode ser caracterizada como um adágio, e o “gran finale””

Como o autor conviveu com o universo musical, a crítica de Renato Lemos Dalto, “Um “urso-velho” com músicos intrigantes, *Gazeta Mercantil Sul*, afirma que: “a obra pode ser interpretada, por alguns, como “insinuantemente confessional”, com toques autobiográficos. O escritor, na construção do texto, coloca cada frase de forma exata, as palavras, por sua vez, parecem estar no lugar certo; insubstituíveis, como as notas que são desenhadas nas pautas com precisão, como obras musicais”.

As aproximações entre Assis Brasil e a personagem de Luciano são feitas pela crítica, alegando que o narrador-protagonista é (como o autor) músico profissional: Luciano é violoncelista da OSPA como foi o escritor e, por isso, *O homem amoroso* é tida por alguns como uma novela-testemunho.

Para confirmar a tese de uma obra confessional, José Antônio Silva, em seu ensaio “Assis Brasil reinventa trama em Qorpo Santo”, *Zero Hora*, faz uso de uma afirmação do escritor, na qual o autor alega que: “não se trata de sua própria história, mas reconhece que esse livro, no plano pessoal, é uma reflexão sobre a minha passagem pela marca dos 40 anos de idade”, ou seja, há uma pequena relação entre as experiências do criador e de sua criatura.

No que diz respeito à personagem do regente Urso-Velho, os estudiosos Renato Lemos Dalto, “Um “urso-velho” com músicos intrigantes, *Gazeta Mercantil Sul*, e Antônio Hohlfeldt, “A vida de uma orquestra num romance bem-acabado”, *Gazeta Mercantil*, crêem que Assis Brasil delega grande responsabilidade à figura do maestro da orquestra, pois o segundo crítico salienta que o episódio em que o Urso-Velho está

doente é simultâneo ao desfecho da novela. Essa personagem é lida como uma representação do fundador da Sinfônica de Porto Alegre, o maestro polonês Pablo Kómlós.

O regente é definido por Renato Lemos Dalto, no texto já citado – “Um “urso-velho” com músicos intrigantes, *Gazeta Mercantil Sul* – como “um centralizador ingênuo, que perseguia obsessivamente o ideal de fazer uma grande orquestra”. Sua ingenuidade não o deixa perceber que atrás da figura do maestro, há uma estrutura de governo que sustenta o autoritarismo. De modo geral, os críticos afirmam que *O homem amoroso* acrescenta à carreira do autor um traço de modernidade temática e psicológica, diferentemente de seus romances anteriores – ligados à reconstrução histórica.

Quanto ao *Concerto campestre*, o crítico Goida, em “Concerto do Patrono”, *ABC*, reconhece que, nessa obra, é possível afirmar que Assis Brasil reúne duas de suas paixões – a música e a História do Rio Grande do Sul, ambas conhecidas com profundidade por ele.

A formação musical do autor é abordada, mais uma vez, como elemento que acrescenta virtudes a essa novela, pois seus conhecimentos sobre música dão à arte musical o *status* de personagem. O conhecimento musical do autor possibilita à narrativa uma estruturação diferenciada, na qual lança-se mão da harmonia dos compassos para salientar todos os conflitos da história de amor vivenciada por Clara Vitória e Miguel.

Outro fator tratado é o ritmo musical, presente na novela, o que é garantido pelo andamento alternado por oposições, entre o suave e o forte, entre o trágico e o cômico, entre o sossego lírico e a inquietação dos medos.

Vitor Biasoli, em ensaio, publicado em *A Razão*, que recebe o mesmo nome do livro aqui citado, percebe nessa narrativa “um tom de música de câmara, utilizado

para descrever o mundo rústico e violento que se encanta com as delícias das harmonias musicais, além de levar o leitor a divagar sobre as dificuldades de uma prática artística se desenvolver na cultura rio-grandense no auge das charqueadas”.

Os aspectos formais também são abordados por Vicente Araguas, “Música mágica”, *Revista de Libros*. Segundo ele, o conceito sugestivo da música em si é que ordena com rigor a história criada por Luiz Antonio de Assis Brasil e faz com que *Concerto campestre* seja digno de leitura ou até mesmo de uma audição. *Concerto campestre*, segundo Ladyce West – <http://livinginthepostcard.blog.terra.com.br> – “is a very seductive novel”, duas das mais comuns paixões brasileiras: a música e as histórias de amor (forbidden love).

Música perdida, o último romance aqui abordado, é considerado, de modo geral, como o texto que remete o leitor ao ambiente recriado da música erudita e de seus admiradores. A obra apresenta a música como temática. A cantata de Mendanha é um dos temas centrais da narrativa e, inclusive, da musicalidade dessa ficção. Nela, Assis Brasil rege seus elementos como um maestro maduro, que retira todos os ruídos supérfluos, porque percebe onde está a essência do som de cada instrumento, e, que sabe que cada nota tem o seu momento preciso. *Música perdida* trata, dentre outros assuntos, da arte fugidia, da busca de nossa obra prima, são esses elementos que, harmonicamente, fazem essa cantata e encantam os ouvidos de leitores / ouvintes.

Maria Helena de Moura Arias, em “Acordes do passado”, *Jornal Rascunho*, considera essa obra como um livro voltado para o espírito da arte, simbolizado pela música, e lança ao leitor imagens inesquecíveis como a de Orfeu e Eurídice, figurados na pintura do cravo da residência de Bento Arruda Bulcão. Outro realce é a constante evocação do músico como criador e artista e não apenas executante, feita pelo maestro, situação esta que o levará a projetar-se como compositor na cidade de Porto Alegre. Sugere-se, inclusive, pela crítica, que a leitura de *Música Perdida* seja pausada, porque sua escrita obedece a um compasso, portanto, melhor que ler é

necessário saber ouvir, pois esse livro apresenta, de forma melodiosa, os últimos instantes da vida do regente mineiro, radicado em Porto Alegre.

A ambição, a angústia e a meticulosidade do músico são abordadas pelo crítico Marcelo Spalding, 'Escrever não é trabalho, é ofício', *Digestivo Cultural*. "Escrever não é trabalho, que o compare a outro artista", ou seja, o fato de o protagonista ser um músico com os mesmos conflitos de todo escritor, de todo criador, qual seja produzir uma grande obra de arte: "O compositor musical convive com a natureza e os homens. Num determinado momento, sempre novo e inexplicável, uma pequena e desconhecida melodia aflora a seus lábios, e logo ele a está cantarolando. A isso pode se chamar de inspiração. O resto é trabalho de pendurar as notas no pentagrama, escolher a tonalidade, estudar os acordes, obedecer – ou não – às regras da harmonia e do contraponto. Isso, aliás, não é trabalho: é ofício, como o exercido por qualquer escritor".

Um outro estudo crítico de Fabrício Carpinejar, "A música reencontrada de Assis Brasil", *O Estado de São Paulo*, entende que essa obra é "um desacordo entre ambição e vocação, pois seu escritor realiza com contenção máxima os recursos do romance, visando à sonoridade exata. Recorre à partitura para afinar a narrativa, porque a partitura é um ponto de partida para o músico, nunca a música. Além do sentido individual de cada instrumento, há um sentido geral do maestro, que só ele sabe. E é justamente na capacidade de harmonizar sugestões e os dois caminhos (o músico-personagem e o maestro-enredo), que o autor vem essencializando seu estilo para consolidar a idéia do conjunto, prevenindo-se da adjetivação excessiva e da gordura ideológica. A descrição do mundo é o universo interior do personagem. Em sua escrita, os desejos estão nas ações".

Ricardo Ritzel, em "Um olhar sobre o pampa", *A Razão*, analisa *Música perdida* sob o olhar da trilogia constituída também por *O pintor de retratos* e *A margem imóvel do rio*, porque são obras que "discutem o homem e seu relacionamento com a arte, sendo essas narrativas épicas contados com sensibilidade e técnica,

ambientados na então longínqua Província do Rio Grande. Essa última novela de Assis Brasil discute a renúncia de Mendanha, que o faz mergulhar na mediocridade de uma carreira sólida e bem-estruturada, leva-lhe a repensar a vida em uma turbulência emocional que terá o dom de redimi-lo e transformá-lo. “A música...” é a sensibilidade entre o rústico, é a civilização entre a barbárie, é o conhecimento entre a ignorância, é a música sobre o silêncio. “Música...” é o Rio Grande do Sul em forma de letras. É uma narrativa que através da música leva-nos a refletir sobre as contradições das terras do sul”.

É observado por Leonardo Martinelli, em “A música de um mestre mulato em prosa”, *Gazeta Mercantil*, que Luiz Antonio de Assis Brasil, tem como personagem principal uma figura que, apesar de relativamente comum na ficção universal, é ainda muito rara na literatura nacional, isto é, o compositor, pois é com relativa freqüência que a vida dos compositores clássicos tem sido o mote de diferentes obras de ficção, seja na literatura, na dramaturgia ou no cinema. Reais ou imaginários, é desde meados do século XIX que o compositor é uma fonte para drama e conflitos. Uma vez no campo da invenção literária – e não mais na acuidade histórica da biografia – o compositor é um personagem de grande densidade psicológica, e a vida que gira em torno dele é algo tão denso quanto sua mente criativa, o que faz de sua obra e vida singulares frente a ordinariedade do cotidiano e do cidadão comum, a fortuna crítica, também, fala dos elementos musicais da obra: “Com sua prosa envolvente e a familiaridade com aspectos históricos e técnicos das práticas musicais, Assis Brasil oferece ao leitor uma obra bela e consistente sobre a música e a vida que mesmo que momentaneamente recuperada, estará inexoravelmente perdida devido ao fatalismo que projeta sua sombra sobre os trópicos brasileiros”.

Os dois seguintes registros da fortuna crítica do escritor observam fatores presentes em algumas obras do autor e que estão latentes nas narrativas analisadas nesta dissertação, pois trabalham com a idéia de que o elemento que torna de fato a escrita de Assis Brasil especial é essa forma simples e superior de usar a língua e o modo fluido e cadenciado com que desenvolve personagens e ação. Uma construção

a que não serão alheias outras grandes paixões do autor: música, fotografia e cinema estão muito presentes nos seus livros, dotando-os de musicalidade e de uma dimensão tanto filmica quanto plástica, e isso não é uma característica particular de algumas obras, mas sim do estilo do seu autor.

Assis Brasil, conforme opinião das críticas Virgínia Capoto, em “Aventuras pelo grande sul”, *O Comércio do Porto*, e Elisabeth Orsini, em “A música sem esperança que vem das palavras”, *O Globo*, persegue a “perfeição do som”. Segundo Orsini, o autor, ex-violoncelista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, diz-se influenciado pela música de duas formas – como tema, em *O homem amoroso* e *Concerto campestre*, e lembra – ela também me levou a buscar a melhor sonoridade da palavra, a frase mais cadenciada. Para materializar esta busca Assis Brasil, lê em voz alta todos os seus romances. Às vezes pede que amigos leiam, para que possa escutar atentamente. Ou então grava sua leitura para ouvir depois – para alegar que também busca essa frase sonora através de uma adjetivação pertinente, contrastante com o substantivo. Enfim, a música está na temática e lingüisticamente, nos trabalhos de Assis Brasil.

A obra de Luiz Antonio de Assis Brasil registra fortuna crítica consistente e muitos estudos enfatizam a aproximação do romance com a música. No entanto não há ainda um estudo mais alentado sobre o tema. É visando superar essa lacuna que esta dissertação de Mestrado, intitulada *A união das artes: música e literatura na obra de Luiz Antonio de Assis Brasil*, abordará a relação entre a arte literária e a arte musical, tomando como *corpus* de estudo os romances *O homem amoroso*, *Concerto campestre* e *Música perdida*.

Para desenvolver esse tema, esta dissertação de Mestrado organiza-se em torno de cinco capítulos.

Na Introdução, recuperamos a fortuna crítica sobre as obras do romancista; que estabelecem a relação entre literatura e música; o caráter musical da sua produção

romanesca, sobretudo nas obras *O homem amoroso*, *Concerto campestre* e *Música perdida*.

No capítulo dois, intitulado “A composição narrativa”, é feita uma releitura das obras, levando em conta as informações pertinentes ao universo musical e a estrutura composicional de cada uma delas. Nesse capítulo, analisamos as três narrativas – *O homem amoroso*, *Concerto campestre* e *Música perdida* – que apresentam diversas semelhanças, originárias da relação harmônica entre a arte musical e a literária. A relação de proximidade entre elas dar-se-á pela existência de protagonistas que habitam o universo musical; pela presença de compositores, regentes, professores e mecenas – personagens que acompanham o destino dos protagonistas. A esses elementos se somarão um vasto vocabulário técnico da música, a presença da nota Sol e os diversos gêneros musicais que circulam essas obras.

No capítulo três, intitulado “As personagens e a música”, reunimos os artistas e compositores, mecenas e professores presentes em cada uma das obras e analisamos a relevância de cada um deles no destino das personagens protagonistas, além de levantar as referências musicais e seus espaços.

No capítulo quatro, intitulado “O leitor “ouvinte” e a música” levantamos os gêneros musicais existentes nas obras, visando demonstrar o predomínio de algum deles nas narrativas e como essa preponderância se apresenta no enredo; destacamos os sons e os léxicos dominantes nos romances e a ascensão de um som – nota Sol – de uma obra a outra. Os cânones e as partituras presentes em *O homem amoroso*, *Concerto campestre* e *Música perdida* são discutidos a partir da leitura da “partitura da vida” de cada personagem protagonista que executa seu instrumento, rege sua orquestra e cria suas composições, possibilitando dessa forma o desenrolar da trama.

O capítulo cinco apresenta as “Considerações Finais” deste trabalho a respeito da união das artes – musical e literária. Esse capítulo inclui, ainda, os elementos do

universo musical que migram para o literário possibilitando, dessa forma, o diálogo entre as artes nas narrativas analisadas.

Esta dissertação busca apoio em alguns teóricos recorrendo às obras de Luiz Piva, *Literatura e música*, e de Solange Ribeiro de Oliveira, preferencialmente, é fundamental, para este estudo, a discussão proposta por Luiz Piva, que demonstra alguns processos de criação musical na produção da literatura. Para isso, ele retoma o diálogo existente entre essas artes desde os gregos até obras contemporâneas. O teórico aborda a presença da literatura na música, passando pela ópera, o intermédio, o drama pastoril, a tragédia grega e a importância do coro em sua composição, a poesia barroca e a letra como mestra da harmonia, os músicos que encontraram na literatura argumentos para suas composições.

Luiz Piva fundamenta sua análise com o trabalho feito pelo musicólogo Mário de Andrade que percebeu os vínculos entre a música e a poesia. Em *Paulicéia Desvairada*, o poeta utiliza o verso harmônico e a combinação de sons simultâneos; em *Macunaíma*, ele adere à estrutura musical do romance, ou seja, segundo Gilda de Melo e Souza, há nessa obra narrativa uma originalidade associada à combinação entre uma estrutura musical para combinar o oral e o escrito, o popular e o erudito, o europeu e o indígena.

A estrutura musical presente na obra literária *Macunaíma*, discutida por Piva, exemplifica a aplicação de uma análise que aborde as inter-relações entre literatura e música, estudo esse que é aplicado às obras *O homem amoroso*, *Concerto campestre* e *Música perdida*, de Luiz Antonio de Assis Brasil.

Solange Ribeiro de Oliveira, em *Literatura e música*, discute, entre outros temas, a Melopoética (mélos (canto) + poética) como um elemento de iluminação recíproca entre a literatura e a música. Os estudos efetuados sobre essas artes enfocam três campos: a música na literatura, a literatura na música, e literatura e música. O primeiro elemento é essencial para a execução da análise deste estudo

que discute a influência musical na literatura, a ação transformadora daquela arte no destino das personagens e também menciona a figura do músico na literatura, além de trazer diversos objetos de análise, entre eles, as técnicas da estruturação literária semelhantes às formas musicais.

Outro aspecto tratado pela teórica é o da especificidade de cada arte, elemento esse que é uma das ferramentas utilizadas neste estudo. Segundo ela, esse processo resulta da “ilusão” ou “aparicação primária”, ou seja, a aparição primária da música é a criação de um tempo virtual, definido por formas sonoras em movimento, com organização, volume, partes distintas, portanto, é a criação mental que fazemos da arte, o que pode projetar-se em outra arte, criando uma conexão entre elas, o espaço virtual de uma pintura, por exemplo, pode aparecer na música como um eco, sem modelo visual específico.

Uma outra consideração importante discutida por Solange Ribeiro de Oliveira é a do romance musical e a do romance “tipo” musical, pois a literatura e a música são ritmos, o som dessa é animado por um ritmo próprio, enquanto aquela é também impregnada pelo sentido do discurso (ritmo). Para Cupers, teórico tratado pela autora de *Literatura e música*, “o romance por sua natureza é musical, porque é instaurado pelo ritmo, mas o romance pode ser musical noutro sentido, quando o ritmo musical peculiar altera a estrutura. Isso ocorre no momento em que o romancista almeja o sonho de acrescentar ao caráter rítmico e à musicalidade fundamentais de toda ficção uma segunda musicalidade” (OLIVEIRA: 2002, 39). Essas considerações permitem aproximar a literatura - produção romanesca de Luiz Antonio de Assis Brasil - e a música presente em suas obras.

Com a finalidade de delinear o campo melopoético e suas linhas de pesquisa buscou ela, uma tipologia, apoiada em Scher, que resumiu essa área de estudo da seguinte forma: a) estudos que contemplam a música e a literatura, isto é criações mistas que incluem simultaneamente o elemento verbal e o musical (ópera, drama musical, o lied, etc); b) estudos focalizando a literatura na música, ou estudos literário-

musicais, que usam da crítica literária para fazer a análise musical (a música programática, imitação de estilos literários pela música); c) estudos músico-literários, ou música na literatura, sendo o de maior interesse para a literatura (a música de palavras, a estruturação de textos literários sugestiva de técnicas de composição musical, o papel de alusões e metáforas musicais na obra literária, incluindo a figura do músico). O item “c” – música na literatura – oferece a este estudo artifícios para explorar o papel do músico nas obras selecionadas *O homem amoroso*, *Concerto campestre* e *Música perdida*.

Consultamos o teórico Bruno Kiefer, em *História da música brasileira, dos primórdios ao início do século*, quanto às referências musicais da escola mineira, fator importante, porque os regentes de duas das obras analisadas são personagens nascidas em Minas Gerais – Miguel, *Concerto campestre*, e Mendanha, *Música perdida*.

O anexo, ao final, inclui a entrevista de Luiz Antonio de Assis Brasil que trata da música como tema ou da formação musical do autor.

2 A COMPOSIÇÃO NARRATIVA

2.1 *O homem amoroso*

O homem amoroso, obra publicada em 1986, possui uma característica peculiar, ou seja, une a presença da música ao destino das personagens que têm a arte musical como ofício, paixão e sacrifício.

No enredo de *O homem amoroso*, deparamo-nos, primeiramente, com a personagem Luciano, violoncelista de uma orquestra, homem de meia idade, prestes a completar quarenta anos, que vivencia uma crise pessoal e profissional. Temporalmente, seus problemas desenvolvem-se entre segunda-feira e sábado, em uma mesma semana, período das mudanças na vida do músico-protagonista e que antecede o concerto na fábrica de talheres, evento que causa conflitos entre músicos, regente e administrador da orquestra. A continuação da leitura da obra leva-nos a sentir a complexidade dessa ficção que discute as diversas questões de Luciano perante a partida da esposa, a necessidade de conhecer aquela que saiu de casa, mas inclusive de se aproximar da filha, de si mesmo, de entender os segredos e desejos dos músicos que fazem parte do quarteto e do regente “Urso Velho”, esse último, um amigo que suporta suas dores físicas para realizar o sonho de executar mais uma vez a *Carmen*, de Bizet.

Luciano passa, a partir do abandono, a refletir sobre sua relação com Ceres, sua esposa. Nessa fase, relembra como a conheceu e admite o carinho que ainda sente por ela. Quando a ex-mulher vai assistir ao concerto, trata-a com cordialidade, mas não a acolhe novamente, porque algo mudou dentro dele.

Além das questões pessoais, Luciano ainda enfrenta dificuldades profissionais. Juntamente com os demais membros da Sinfônica, luta para sobreviver artisticamente em um país subdesenvolvido, que tem preconceito para com músicos afro-descendentes, não valoriza seus artistas, o que é constatado através dos salários

recebidos por eles, inferiores aos dos europeus. Entre os músicos, a prova mais evidente dos problemas é vivida por Paco e Jean, que tocam em uma boate decadente para complementar a renda.

Outro conflito vivenciado por Luciano é o de sua possível demissão, porque após contrariar o administrador, em uma reunião com os músicos, acaba sendo ameaçado de perder seu posto de violoncelista da segunda estante, o que não ocorre em função da interferência de seu sogro.

A Sinfônica, à qual Luciano faz parte, está sob o comando de um maestro doente e velho que sobrevive à base de injeções estimulantes para suportar suas dores. O Urso Velho, como é chamado o regente, é um ser de temperamento forte e que construiu a melhor orquestra do País, dedicou-se totalmente a ela e mantém-se vivo guerreando contra seu estado de saúde e a possibilidade de perder seu posto. Esse homem é motivado por duas paixões: a música, representada pelo sonho de executar mais uma vez *Carmen*, de Bizet; a outra é Nêmora, uma jovem harpista que o abandona. Seu sentimento em relação à moça pode simbolizar a vontade do maestro de se apegar a sua existência e de não se entregar à morte.

Outro tema exposto em *O homem amoroso* é o sistema no qual está inserida uma orquestra no Brasil. Já citamos preconceitos e questões financeiras, mas salientaremos na obra figuras representativas dessa estrutura como, por exemplo, a do administrador, senhor com ínfimos conhecimentos musicais, sem real poder de decisão e que desempenha a função de manter a ordem, através de sua autoridade. Outra personagem curiosa é a do *lord protector* – Presidente da Fundação – espécie de mecenas moderno, que concede aumento aos músicos, angaria fundos para a Sinfônica, em um típico perfil de homem de negócios, racional, prático, beirando a insensibilidade artística.

A narrativa discute o ônus daqueles que escolheram como profissão “ser músico”, atividade pouco lucrativa, difícil de ser entendida em uma sociedade

capitalista e que, ao mesmo tempo, exige disciplina, muito estudo e ensaios freqüentes. A formação do quarteto “A dissonância”, composto por Luciano, Miguel, Jean e Bráulio, representa a necessidade de aperfeiçoamento, buscando o ideal.

2.2 Concerto campestre

Concerto campestre, publicado em 1997, pode parecer, em uma leitura inicial, a história de um amor impossível entre Clara Vitória e Miguel, a filha do estancieiro Antônio Eleutério, ex-major da guerra dos Farrapos, e o maestro contratado para reger a lira no ambiente da fazenda, distante do mundo civilizado. A narrativa, entretanto, aprofunda-se na rotina da vida do campo, do século XIX, em terras do Sul do País e, principalmente, na paixão do Major pela música e nas mudanças que essa arte proporcionará às personagens da novela.

A família do major Antônio Eleutério é composta pela mulher, Dona Brígida, por filhos, que vivem sob o olhar paterno e trabalham nas terras de seu progenitor, e pela única filha, a jovem Clara Vitória. Dona Brígida, a matriarca, é uma mulher rude e desprovida de cultura. A guerra travada entre ela e os pêlos que invadem seu rosto define a esposa do Major como desprovida de beleza e feminilidade. Originária de uma família de matadores, ela é caracterizada como insensível e distante do universo artístico. D. Brígida detesta o Maestro e tudo que ele representa, inclusive sua música, sendo uma mulher sem *finesse* e de uma dureza avassaladora.

A mulher do Major é mais um exemplo da influência da música no futuro das personagens, porque depois da presença da orquestra e dos conflitos que seu regente trouxe ao campo, rompe com o marido e volta para sua terra. Isso ocorre porque ela vê sua filha exilada, suas terras descuidadas, seu casamento publicamente arruinado.

Antônio Eleutério, por sua vez, une a boa situação financeira ao amor destinado à arte musical, passa a possuir sua lira, fato que modificará o destino dos moradores de sua estância, inclusive o seu próprio. É através da contratação de Miguel que o

Major realiza o sonho de ter sua própria orquestra e de exibi-la aos demais donos de terras. A narrativa acentua as alterações sofridas por Antônio Eleutério em decorrência da presença da música em sua vida, ou seja, ele passa a se afastar mais dos trabalhos cotidianos, privilegia a arte musical, coloca a família em segundo plano. Por isso, não nota a relação amorosa que acontece debaixo de seu teto e vive momentos de contemplação à arte que ele admira – o que não é comum a um homem de sua origem e cultura –, chega à loucura, ao final da obra.

Outra personagem marcante em *Concerto campestre* é o Vigário, protótipo do homem religioso. Junto à igreja, leva a palavra de Deus, pois cumpre suas obrigações sacerdotais, aconselha seu rebanho a seguir os ensinamentos do Senhor e procura levar os fiéis a obedecer às leis católicas. Por outro lado, exerce os papéis de mecenas e de homem das ciências – pelo primeiro é o protetor religioso que ajuda um músico com problemas e proporciona ao Major a concretização do sonho de possuir uma orquestra; pelo segundo, com seus irrisórios conhecimentos meteorológicos, aliado ao seu modesto instrumento de pesquisa, um termômetro, busca, na sua visita ao Boqueirão, com o Major, uma resposta que explique o maravilhoso sabor das uvas provenientes daquele lugar, denominadas uvas do fantasma.

A narrativa apresenta a arte musical como elemento definidor dos destinos das personagens. Se a Lira não tivesse sido formada e regida por Miguel, algumas delas poderiam ter “vidas” distintas das que possuíram.

A principal mudança dá-se em Clara Vitória, porque é ela quem descobre o sentido de viver, liberta-se de um casamento de conveniências com Silvestre Pimentel, ao se apaixonar por Miguel, o maestro mineiro de origem cultural e racial diferente da sua. Ao viver esse amor, a jovem fica grávida e é exilada no Boqueirão. Clara Vitória entrega-se a esse sentimento proibido e através dele percebe a música e tudo que ela pode lhe ofertar como beleza. Ela torna-se mais sensível, característica a florada pela música, descobre, inclusive, que nunca havia sido feliz. A música desperta em Clara o

desejo de ler e escrever, porque precisa entender as partituras e saber o que aqueles símbolos (notas) expressam.

O Maestro é outra personagem que tem a rota de sua vida alterada, pois vai, de forma progressiva, deixando de viver experiências sexuais sem envolvimento sentimental com diversas mulheres (uma senhora casada, uma cozinheira, uma prostituta e uma moça, as duas últimas em Porto Alegre), dedicando-se ao amor que nutre por Clara Vitória. O elemento determinante para essa reviravolta é a chegada nas terras do Major, possibilitada por sua arte.

Percebemos, portanto, que o caso amoroso do Maestro com Clara Vitória e a formação da Lira Santa Cecília entrelaçam-se de tal forma na tessitura do tecido narrativo que é difícil conceber um sem o outro. É a presença da arte musical aliada a essa história de amor que estruturam a narrativa.

Concerto campestre é uma narrativa que dialoga com a obra musical, conversa travada a partir da presença: de vocabulário técnico referente ao universo musical, do cânone de compositores, dos espaços musicais e dos diversos gêneros musicais existentes nela, como, por exemplo, a ópera, introduzida pela personagem do músico Rossini, amigo do protagonista.

2.3 *Música perdida*

Música perdida, narrativa publicada em 2006, conta a história de Joaquim José de Mendanha, o Quincazé, regente mineiro que vem para o Rio Grande do Sul, fugindo de suas culpas. Joaquim José é filho de um regente de Lira em Minas Gerais – mais propriamente em Itabira do Campo. Muito cedo, o pai percebe o dom do filho para a música, ao descobrir no jovem seu ouvido absoluto. Como o garoto age mal tocando viola em prostíbulos, é encaminhado, por seu progenitor, a estudar música fora da cidade.

Em Vila Rica, Joaquim José tem aulas com o organista da igreja de São Francisco, viagem fundamental para a vida do futuro músico. Nessa cidade, conhece Bento Arruda Bulcão, figura que proporciona a Quincazé outros conhecimentos como a filosofia na música, geografia, história, mitologia e apresenta-o a compositores italianos. Bulcão, portanto, assume na vida de Joaquim José o papel de grande amigo e protetor do jovem, acolhe-o em sua casa e depois o encaminha ao Rio de Janeiro para ser instruído pelo Mestre dos Mestres, José Maurício, oferece-lhe, inclusive, condição financeira de se manter por algum tempo no novo estado.

Quincazé aprende com o Padre-Mestre composição, o que lhe dá o conhecimento para escrever a cantata “Olhai, cidadãos do mundo”. A cantata de Joaquim José vai parar em Paris. Após conhecer Charles de Lavesseur, aquarelista e arquiteto europeu, o maestro entrega sua obra-prima ao artista, que promete levar sua música perfeita até Rossini. A criação de Mendanha, por força do destino, não é lida por Rossini. O compositor italiano morre sem tomar conhecimento da partitura, que acaba sendo esquecida dentro de um envelope em sua casa. O maestro Joaquim José sofre por perder a prova de seu dom musical – sua obra *mor* e por se sentir culpado pelas mortes de seus grandes mestres.

A culpa do protagonista é resultado de suas ações impensadas, mas por outro lado, Mendanha sente afeto por esses homens. Quincazé nutre amor pelo pai, porém não obedece aos chamados de seu progenitor, que solicitava que voltasse para casa. Com Bulcão, a situação não foi diferente: o jovem músico chega no Rio de Janeiro e passa a ignorar o antigo professor. É somente com o Padre-Mestre que Joaquim José age com mais dignidade, aceita seus conselhos, sendo-lhe fiel até a morte. Mendanha não supera esses falecimentos, acredita ser acompanhado por eles – fantasmas – até o Sul do País.

A ligação de Quincazé com a música o leva a se relacionar com a jovem Pilar. A moça aprende com um tio a fazer partituras e é esta proximidade com a arte musical que faz possível a realização desse amor. Somente alguém que ame e entenda a

dinâmica musical serve para aquele moço destinado a essa arte. A jovem aceita ser sua esposa, companheira e confidente, apesar de saber que ele terá uma única amante: a música.

Essa fiel esposa acompanha Joaquim José até seu refúgio no Sul do País, partilha com ele quarenta anos de angústia, nos quais deseja recuperar sua cantata, participa da sua dor, quando tenta de cabeça recuperar a sua música e fracassa, vivencia as noites de insônia do marido e suas culpas.

Pilar não presencia apenas o sofrimento de Mendanha, ela está presente no resgate da sua obra-prima, faz para ele as partituras da mesma, auxilia-lhe a cumprir seu sonho, vê-la pronta e quem sabe regê-la antes da morte, mas é o Vice-Maestro que o faz, portanto Pilar fica com Quincazé até seu último suspiro.

O término da narrativa coincide com a velhice de Mendanha e conseqüentemente com seu falecimento, porém antes desse desfecho o Maestro tem sua obra recuperada e deixa sua criação pronta para ser executada.

2.4 *O homem amoroso, Concerto campestre e Música perdida*

As três narrativas apresentam diversas semelhanças, originárias da relação harmônica entre a arte musical e a literária. Nelas, circulam protagonistas que habitam o universo musical e que em algum momento precisam retomar o rumo de suas vidas. Isso ocorre através de conflitos pessoais que levam a mudanças, a conquistas, a enfrentamento e a resgates; e com a presença de compositores, regentes, professores e mecenas – personagens que acompanham o destino dos protagonistas, a esses elementos se somam um vasto vocabulário técnico da música e a existência de diversos gêneros musicais.

Luciano, a personagem de *O homem amoroso*, vivencia a crise da “meia-idade”, vê seu casamento se desestruturar e presencia os conflitos da orquestra Sinfônica, na

qual trabalha, precisa reconstruir o seu destino pessoal e profissional. Nessa trama, Luciano é executante da música, ou seja, desempenha a função de violoncelista, fator que o diferencia dos demais protagonistas.

O violoncelista trabalha na Sinfônica regida pelo Urso Velho – Pablo Komlós – informação que indica ao leitor o local da residência e do trabalho de Luciano, ou seja, Porto Alegre, sendo esse, outro elemento que difere o violoncelista das demais personagens. Os protagonistas de *Concerto campestre* e *Música perdida* são mineiros.

Luciano se apresenta, juntamente com a orquestra, em espaços diversos, tais como a fábrica de talheres e Brasília, e para tanto é necessário que o músico estude constantemente, tarefa que se dá em sua casa, quando está sozinho e na companhia dos três colegas que compõem o quarteto “A dissonância”, além dos ensaios na Sala Nobre, pois esses fazem parte da rotina profissional de músicos sinfônicos, como é o caso dele – Luciano.

Observamos que, em *O homem amoroso*, os eventos acontecem em lugares fechados, embora os espaços sejam adequados, as circunstâncias sempre estão envoltas por um ar de conflitos, os ensaios da Sinfônica em meio aos problemas administrativos, o estado de saúde problemático do regente e o fim tumultuado do seu caso amoroso com uma jovem. As apresentações da orquestra relatam essa complexidade: na Capital Federal, os músicos se apresentam depois das conflituosas reuniões com o administrador; na fábrica de talheres, a Sinfônica é ouvida por operários que pouco entendem sobre essa arte e pelo Presidente da Fundação que visa fazer seu discurso capitalista, e em Porto Alegre, Luciano divide-se entre a tarefa de executar seu instrumento e a presença desconcertante de Ceres.

O enredo de *O homem amoroso* tem em si o cuidado de tratar da música como elemento cultural, mas que precisa ser adequado as suas necessidades, fato que pode ser percebido no trecho, no qual o Maestro Pablo afirma que a música deve ser

simples, quando tocada para pessoas simples, isso ao se referir ao concerto na fábrica de talheres.

Em *Concerto campestre*, Miguel é regente e compositor, não sofre os problemas políticos da estrutura de uma orquestra Sinfônica do século XX, como ocorre com Luciano, em *O homem amoroso*, até mesmo porque é homem do século XIX.

Miguel é um maestro de Minas Gerais que chega à estância do Major Eleutério com a finalidade de formar uma Lira, em condições precárias. Sem músicos capacitados, espaço adequado para ensaios, consegue criar uma orquestra e, juntamente, com seu “mecenas”, tornam-se conhecidos através da Lira Santa Cecília.

A Lira conquista seu público e esse comparece às apresentações feitas em espaços abertos (festas na estância do Major) e iluminados como as igrejas. A partir desse sucesso, expandem-se os espaços de suas aparições, ou seja, Miguel e a Santa Cecília viajam por cidades do interior do Rio Grande, além de participar de momentos fúnebres, como é o caso do velório do Barão de Três Arroios. O Maestro também possui a experiência de se apresentar em espaços profanos – prostíbulos – e toca instrumento boêmio, ou seja, um bandolim.

Em *Concerto Campestre*, a felicidade amorosa do par romântico ocorre no final da obra. Miguel e Clara Vitória ficam juntos, fato que aproxima a narrativa de *Música Perdida*, porque Mendanha e Pilar vivem uma união feliz; mas a distância de *O homem amoroso*, em função da separação de Luciano e Ceres.

Miguel tem como mecenas o Vigário e o Major Eleutério, personalidades necessárias para a manutenção e existência de orquestras. *Concerto campestre* tem em seu enredo um gênero musical predominante – a ópera – e assim como *O homem amoroso*, a nota Sol trilha todo o desenrolar da narrativa.

Em *Concerto campestre*, a personagem que desempenha a função de copista é muito importante para o andamento da trama: Rossini é amigo e confidente de Miguel, além de introduzir na narrativa seu gênero musical dominante, a ópera.

A música em *Concerto campestre*, assim como em *O homem amoroso*, é trabalhada como elemento cultural, pois Miguel e Rossini, enquanto preparam as partituras para o ensaio da apresentação na estância, suprimem algumas notas, esculpem a partitura para que a música chegue à simplicidade, pois só assim ela merece receber esse nome - música.

Os elementos musicais – vocabulário pertinente ao universo musical, gêneros musicais, compositores e outros – fazem parte da composição do diálogo entre a arte musical e a literária na narrativa de *O homem amoroso*, conforme já foi afirmado, e apresenta-se de forma muito marcante em *Concerto campestre*, portanto a conversa entre essas obras é clara e contínua, podendo ser constatada, inclusive, pela presença da nota Sol.

Antes de tratarmos da terceira obra, *Música Perdida*, abordaremos a existência de uma personagem que aproxima *Concerto Campestre* e *Música perdida*, ou seja, o Padre José Maurício. Ele transita entre as duas narrativas, Rossini, *Concerto campestre*, toca com o Padre Mestre; e Mendanha, *Música perdida*, o tem como mestre e grande amigo. Há inclusive outra semelhança entre essas obras, embora não se trate da mesma “pessoa”, recebem o mesmo nome, o Rossini, rabequista, amigo de Miguel, em paralelo com o Rossini, compositor de óperas que hipoteticamente leria a cantata de Joaquim José.

Joaquim José de Mendanha, de *Música perdida*, assim como Miguel, de *Concerto campestre*, é mineiro, pertence, portanto, à escola musical de Minas Gerais, fator esse que nos leva a observar que a sua iniciação no universo da música ocorre em sua terra natal, quanto a sua formação musical trata-se de um regente e compositor do século XIX.

Quincazé tem como primeiro professor seu pai, homem que desempenha a função de regente de Lira em Itabira do Campo, o jovem depois estuda com diversos mestres em Minas Gerais e no Rio de Janeiro. Nessa última cidade, recebe a orientação do Padre-Mestre José Maurício, na sua fase adulta, Mendanha muda-se para terras gaúchas e forma sua orquestra, essa última ação o aproxima de Miguel, *Concerto campestre*, pois ambos criam grupos musicais.

A felicidade amorosa acontece em *Música perdida*, como ocorre em *Concerto campestre*, e acaba sendo um elemento de conforto na vida de Joaquim José, porque ele encontra em Pilar, moça de alma musical – aprende a função de copista com um tio – a amiga e a esposa de toda uma vida que acompanha a culpa de Quincazé pelas três mortes – do pai, de Bento Arruda e do Padre-Mestre – além da perda de sua obra-prima, sua cantata, e o desejo de resgatá-la.

Há em cada uma das narrativas, conforme já explorado, gêneros musicais predominantes. No caso de *Música perdida*, a cantata é o gênero eleito pelo protagonista da narrativa que se apaixona por esse tipo de composição e cria a sua obra *mor*, *O homem amoroso* e *Música perdida* têm a ópera como gênero musical, pois, naquela, o regente Pablo deseja executar pela última vez *Carmen* e na, última, o rabequista Rossini aproxima a vida da ópera.

A união dos elementos musicais nas três obras literárias analisadas neste estudo é notória. Em *Música perdida*, ela se dá através, por exemplo, da orientação musical recebida por Quincazé – saber tocar diversos instrumentos, compor diferentes gêneros musicais, conhecer vários compositores; as notas musicais são, por sua vez, um forte fator que possibilita o diálogo entre as duas artes – musical e literária – Joaquim possui ouvido absoluto e o primeiro som reconhecido por ele é a nota Sol e durante todo o enredo, ela, a nota Sol, aparece nas aulas ministradas por ele, na conversa com um velho amigo ou mesmo a partir da presença do astro sol. A nota Sol está no enredo de *Música perdida*, e, inclusive, de *O homem amoroso* e de *Concerto campestre* como um registro artístico da união das artes e do brilho que essa relação

pode trazer aos leitores. Em *O homem amoroso*, a inter-relação entre música e literatura é observada, por exemplo, a partir da escolha profissional de Luciano, violoncelista da orquestra Sinfônica, dos ensaios dos músicos, além da vasta existência de compositores, gêneros musicais e espaços destinados às apresentações da Sinfônica. *Concerto campestre*, apresenta vários elementos musicais, entre eles, a formação de “regente” de Miguel, que possibilita a essa personagem, assim como Mendanha, tocar diversos instrumentos, criar composições de gêneros variados e, inclusive, montar a Lira Santa Cecília.

3 AS PERSONAGENS E A MÚSICA

3.1 Artistas e compositores

As obras *O homem amoroso*, *Concerto campestre* e *Música perdida* oferecem ao universo literário o intercâmbio com personagens de outras artes e, principalmente, com a musical. O levantamento feito discute essas presenças no corpo das narrativas e analisa o papel de cada artista e compositor no destino das personagens músicos dos romances abordados.

3.1.1 *O homem amoroso*

Em *O homem amoroso*, o quadro de artistas é composto prioritariamente pelos músicos que compõem a orquestra Sinfônica, recebendo destaque o violoncelista Luciano, os integrantes do quarteto de cordas formado por ele, Luciano; Miguel, primeiro-violino; Bráulio, segundo-violino; Jean, na viola, e o Regente Pablo Komlós. Essas personagens “artistas músicos” possibilitam o diálogo sugerido por Solange Ribeiro de Oliveira, em *Literatura e música*, no que diz respeito à presença da música na literatura. Luciano, Miguel, Bráulio, Jean e o Regente Komlós pertencem ao universo musical, mas existem como personagens do campo literário.

Luciano, o violoncelista, é um homem que faz de sua arte seu ofício e por isso o prazer oferecido por ela se mescla às obrigações de sua vida profissional. O duelo entre arte e seus elementos ditatoriais como a beleza, a perfeição e a qualidade estão presentes nos conflitos desse “trabalhador da música”:

Afastei a idéia de ser um operário da cultura, essas coisas me confundem e me preocupam; preferi pensar que meu meio de vida provinha de um invulgar talento e de um brilhante espírito. Logo caí na realidade dos ensaios brutais de três horas seguidas, a falta dos sábados e domingos vadios, o governo de

mim mesmo: a Orquestra Sinfônica ditava o ritmo dos meus lazeres e dos meus trabalhos. (LAAB, 5)¹

Os músicos vivem o drama da profissão e seu drama pessoal. Luciano vivencia a crise da meia idade, a saída da esposa de casa com a filha e os tormentos referentes a sua permanência na orquestra. O uruguaio Miguel, o negro Bráulio e o francês Jean sobrevivem a essa mesma rotina: o primeiro busca a união do quarteto para que juntos continuem estudando, pois os músicos necessitam desse tipo de ensaio; o segundo luta contra o racismo sofrido dentro do quarteto e na orquestra; o terceiro um músico que se alimenta do sonho antigo de ter sido convidado por Igor Markevich para tocar na Lamoureux, em Paris, e, dessa forma, subsiste à dura realidade da dupla jornada de trabalho - à noite, toca em uma boate, durante o dia na Sinfônica.

O Regente Pablo Komlós é um artista conceituado que formou sua orquestra, conquistou seu espaço, regendo-a por anos, porém luta contra o seu debilitado estado de saúde e o passar do tempo. Com setenta anos, pode ser exonerado de sua função e nunca mais poderá executar sua arte:

– a primeira é que minha saúde está cada dia pior, como você vê. A segunda é por causa das leis do seu país, Luciano: caio na compulsória, sabe o que é isto? quando uma pessoa chega aos 70 anos, é exonerada do serviço ativo, mesmo que não queira, nem que tenha saúde e ainda se sinta forte. Seu país é um país de jovens, como você. (LAAB, 24)

O elenco de compositores é vasto: a narrativa traz os nomes de: Claude Debussy, Paul Dukas, Piotr Ilich Tchaikovsky, Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Friedrich Dotzauer, Georges Bizet, Ludwig van Beethoven, Johann Strauss, Joseph Haydn, Hector Berlioz e Gustav Mahler.

¹ A partir daqui, as referências utilizarão apenas as iniciais do autor, seguidas das páginas do romance de onde foram retiradas, ou seja, LAAB, 5.

Claude Debussy, de *Sesta de um Fauno*; Piotr Ilich Tchaikovsky, da *Abertura 1812*, fazem parte das composições estudadas pelos músicos da Sinfônica e, conforme mostra o diálogo de Luciano e Paco, a composição é constante nos ensaios:

- *Qué porquería iremos ensayar hoy?*
- Talvez o Prelúdio para a *Sesta de um Fauno*.
- *Una porquería, Debussy. Y después?*
- Acho que a *1812*. (LAAB, 15)

Piotr Ilich Tchaikovsky aparece na obra juntamente com Ludwig van Beethoven, o administrador da orquestra confunde as autorias das composições, segundo ele, a *Sinfonia Patética* é do segundo e a *Pastoral* do primeiro, quando é o contrário, o que vem demonstrar a ausência de seu conhecimento musical.

Ludwig van Beethoven é citado novamente em *O homem amoroso*. A *Heróica* é uma das composições apresentadas pela orquestra na sua ida à Capital Federal. Paul Dukas, de *Um aprendiz de Feiticeiro*, Claude Debussy e Piotr Ilich Tchaikovsky, a *Abertura 1812* compõem o repertório do concerto na fábrica dos talheres, apresentação de maior conflito na narrativa, porque os músicos desejam receber um cachê por ela. Johann Strauss e suas valsas surgem no mesmo contexto referente ao concerto na fábrica de talheres e expressam: o desejo dos músicos de receberem por esse trabalho.

Johann Sebastian Bach é tratado na obra como um compositor de “complexidade”, no trecho que se refere às composições que são tocadas para os funcionários da fábrica de talheres: “Assim se começa; depois, gradualmente, vai-se aumentando a complexidade, até chegarmos um dia a Bach. Só que este dia nunca chega, e Bach fica esperando. Os operários não chegam a Bach.” (LAAB, 7)

Wolfgang Amadeus Mozart, Quarteto número 19 em Dó menor – *A Dissonância*; Luciano, Miguel, Bráulio e Jean se encontram na casa do primeiro para estudar a obra,

mas o ensaio não transcorre como o esperado, o violoncelista não consegue se concentrar o suficiente, pois Ceres já partiu:

Eles esperam muito de mim, do sustento da minha nota. Hoje sou incapaz de sustentá-la com a firmeza necessária. Que toquem sem mim. Ouço-os, agora. O *adágio* penetrante vai tomando conta do ar, vem pelo corredor da sala como uma nuvem sombria que vagueia pela casa. (LAAB, 10 -11)

Friedrich Dotzauer e seus exercícios são a demonstração da necessidade de estudo do músico. Luciano os utiliza com a finalidade de se aperfeiçoar:

Abro os exercícios avançados de Dotzauer e ponho na estante. As notas estão ali, negras e acavaladas, desafiantes em sua mudez tipográfica. Sei que Dotzauer está ainda aqui, parado, esperando. Mas minhas mãos e braços estão cansados, a cabeça sem nenhuma imaginação, nenhum sentimento. O tempo, entretanto, corre. Logo serão dez horas da manhã, e não estudei nada. (LAAB, 33 -34)

Georges Bizet, de *Carmen*, o compositor e sua ópera estão intimamente ligados à personagem do Urso Velho e seu desejo de reger pela última vez essa criação.

Joseph Haydn e sua sinfonia *A surpresa* é explorada na narrativa, quando pai – Luciano – e filha – Claudinha – almoçam juntos e a jovem mostra-se preocupada com o possível desligamento do pai da orquestra, e na tentativa de aproximar-se do universo de seu progenitor, Claudinha afirma ter escutado e gostado de *A surpresa*. Hayden retorna a *O homem amoroso*, no momento em que Miguel procura o violoncelista para que retomem os estudos e o quarteto *A Criação* é perfeito para voltarem aos ensaios pela sua “clareza” e “lógica”.

Hector Berlioz, em *A Sinfonia Fantástica*, aparece juntamente com a figura do maestro Markevich. Jean necessita ouvir algo regido por ele e Luciano tem a composição de Berlioz.

Gustav Mahler e a Quarta acompanham o início da paixão entre Luciano e Ceres:

No concerto, porém, sufoquei-a com a imensidão do palco iluminado, pelo rigor da festa e por uma 4ª de Mahler especialmente bem dirigida. Mas aquele foi o dia primeiro da paixão. (LAAB, 84)

O homem amoroso cita diversos regentes. Além de Pablos Komlós, são eles: Eugene Ormandy, Triblinikovski, Igor Markevich, Arturo Toscanini, Lorin Maazel, Herbert Von Karajan, Hans Swarowski, Leonard Bernstein, Cláudio Abbado, Ferenc Fricksay, Karl Böhm e Daniel Barenboim. Esses maestros são citados na narrativa de forma mais passadiça. Eugene Ormandy, por exemplo, tem seu nome explorado em função da personagem do *spalla* da orquestra: “um mexicano velho, um ás do violino, que já tocou com Ormandy.” (LAAB, 19). Triblinikovski tem seu nome usado para se referir à Sinfônica que iria tocar na Capital Federal, mas que não foi por ter tido problemas com seus músicos. Igor Markevich está presente na obra, por causa do francês Jean, conforme já foi abordado. Todos os outros: Arturo Toscanini, Lorin Maazel, Herbert Von Karajan, Hans Swarowski, Leonard Bernstein, Cláudio Abbado, Ferenc Fricksay, Karl Böhm e Daniel Barenboim estão em *O homem amoroso*, no trecho no qual Pablo Komlós, segundo seus músicos, deseja sempre dar uma nova interpretação à *Sinfonia Heróica* e isso os irrita, o que os leva a afirmar que o Urso Velho “seria uma colcha de retalho” desses regentes e das gravações que fizeram da sinfonia de Beethoven.

3.1.2 *Concerto campestre*

Em *Concerto campestre*, o quadro de artistas é formado pelos músicos Rossini e Miguel – o primeiro, rabequista; o segundo, regente da Lira Santa Cecília. Os demais integrantes da Lira são homens rústicos com poucos conhecimentos musicais. Maestros estão no enredo dessa narrativa: Segismundo Neukomm e Joaquim José de Mendanha; há referência a diversos compositores e suas criações.

A relevância de Miguel na trama se dá, porque, principalmente, ele é o maestro que traz para a Estância do Major Eleutério o fascínio do universo musical; quanto a Rossini é o músico que aproxima o amor de Miguel e Clara do gênero operístico; Neukomm e Mendanha são abordados como mestres da música, aquele austríaco, este brasileiro – mineiro; já os compositores possibilitam a realização da arte através do trabalho – execução – dos músicos da Lira, o que nos leva a afirmar que todas essas personagens são importantes para que a música exista em um ambiente distante do contexto dos centros culturais, como é o caso do pampa, no século XIX.

Miguel pode ser analisado como um artista da arte musical. Ele dá vida àquilo que é apenas registro, manchas pretas na folha branca das partituras, toca diversos instrumentos – bandolim, rabeca, harmônio de foles, mas além dessa função de executante da música, Miguel é, inclusive, compositor. Dentre suas criações está a canção de amor destinada a Clara Vitória e algumas peças de igreja:

Compunha de sua cabeça algumas peças de igreja, e, certa vez, provocado por um sacerdote em visita, improvisara ágeis e infundáveis variações sobre o *Pezinho*. (LAAB,14)

Rossini pertence ao mundo artístico da música, tanto como executante dessa arte, quanto um apaixonado pela ópera. A personagem do *rabequista principal* desempenha a função de copista, confidente de Miguel e espectador da “tragédia” pronunciada pelo amor impossível da filha do estancieiro – Clara Vitória e do Maestro:

Rossini não se fez de acanhado e, imbuindo-se de seu cargo, observou atentamente os músicos. Depois do ensaio, pediu licença ao Maestro, pegou as partituras e ficou até tarde da noite a corrigir as arcadas das rabecas; estabeleceu certa uniformidade nos movimentos da mão direita, marcando nas notas os sinais que deveriam ser obedecidos. Rossini também proibiu aos músicos de marcarem compasso batendo com o pé: – “ Isso é coisa de músico de feira. O compasso é sentido com o coração, e não com o pé. (LAAB, 45)

Segismundo Neukomm é o regente europeu – austríaco – citado por Rossini, que ensina ao segundo a *Là ci darem la mano*, da ópera *D. João*. Joaquim José de Mendanha, o Maestro da Igreja da Matriz, apesar de ter uma orquestra composta por músicos não tão bem qualificados, é reconhecido e famoso por seu trabalho junto ao seu grupo de instrumentistas:

Na Capital, o Maestro foi assistir à missa de domingo na Matriz, para escutar a famosa orquestra do Mestre Mendanha. Composta por músicos vacilantes e mal pagos, a orquestra tocou um *Stabat Mater* de serrar as orelhas. (LAAB, 41-42)

Joaquim José de Mendanha tem, entre suas composições, o hino do Rio Grande do Sul executada no concerto de domingo de Páscoa, música que Miguel toca para aflorar o orgulho gaudério: “O Maestro pretendeu agradar os brios gaúchos e atacou o hino da República Rio-Grandense”. (LAAB, 24). No mesmo evento, a composição *Retirada de Madrid*, de Luigi Boccherini, é apresentada por Miguel em seu bandolim, em diversas variações para encerrar a tocata.

Antonio Salieri acompanha Miguel na árdua tarefa de testar os músicos para formar a Lira Santa Cecília:

O primeiro trabalho do Maestro foi avaliar a eficiência de seus comandados, o que fez com apuros de perversidade. Reuniu-os no galpão e, empunhando uma régua para indicar o compasso, sentou um por um ante a partitura de *O dia onomástico*, de Salieri, submetendo-os a uma traiçoeira execução de primeira

vista. Poucos saíram ilesos, pois a maioria tocava quase “de orelha”. (LAAB, 32)

O compositor José Maurício Nunes Garcia está, com suas criações, presente em *Concerto campestre*, em mais de uma situação: a primeira, quando Rossini conta a Miguel que a ópera *Alcinda, a pastora* foi composta pelo Padre José Maurício a pedido do rabequista; a segunda, em uma missa regida por Miguel, na Igreja da Matriz em Porto Alegre, quando o *Hino da Carta*, D. Pedro I, é tocado:

O Maestro fez um sinal à orquestra e rompeu o patriótico *Hino da Carta*, que os músicos sabiam de cor e como era de preceito nessas ocasiões em que o Estado se mistura à Igreja.

Não era missa solene, e a ausência de canto possibilitava ao Maestro dispor as músicas conforme seu gosto. Quando o oficiante terminou o *et vitam venturi saeculi, amen*, o Maestro deu início à música de José Maurício. *A Abertura em Ré*, na sua banalidade, fez o Bispo bocejar e vagamente interessar-se por uma imagem de roca de São Francisco de Assis. (LAAB, 163)

Giuseppe Verdi é lembrado por Rossini que elabora uma analogia entre uma criação de Verdi e a lua: – “Veja a lua. Que bonita, aqui no Sul. A mesma lua do *Rigoletto*”. (LAAB, 46)

Wolfgang Amadeus Mozart, assim como José Maurício Nunes Garcia, tem mais de uma composição nessa narrativa, no trecho referente à ópera *D. João*, já citada aqui quando se trata do regente Segismundo Neukomm. Em um segundo momento, Miguel busca adequar as músicas aos conhecimentos de seus instrumentistas, ou seja, está simplificando as tonalidades. Além de Mozart, o compositor Johann Sebastian Bach é abordado, conforme mostra a citação:

Mostre-me um compositor cheio de invenções de contraponto e aí estará um compositor vazio. Só escapam Bach e Mozart. De Mozart o Maestro tocava algo, e não gostava, mas de Bach nunca ouvira falar, quem era? – Um grande alemão, Maestro. (LAAB, 88)

Pergolesi e Giovanni Pierluigi aparecem juntos, pois ambos têm suas criações escolhidas para serem executadas no primeiro concerto realizado na igreja:

É a primeira vez que tocará com a Lira naquela igreja em que consumiu três anos de sua vida. Quer uma apresentação inesquecível, e não admite a idéia de que algo possa dar errado. Preparou um concerto de peças que incluiu um trecho de Pergolesi e vários e breves motetes orquestrais de Palestrina, todos de forte sabor religioso e sempre agradáveis aos ouvintes mineiros. (LAAB, 78)

Joseph Haydn tem “a parte reduzida para piano de um primeiro movimento de sinfonia” (LAAB, 100), utilizada como música fúnebre no cortejo do Barão de Três Arroios.

Antonio Gioachino Rossini, através de sua composição a ópera *Barbeiro de Sevilha*, leva o saudoso Miguel a continuar refletindo sobre o seu romance com Clara Vitória. Nesse momento da obra, há o que Solange Ribeiro de Oliveira denomina especificidade de cada arte, ou seja, quando ocorre um processo da “ilusão” ou “aparição primária” de uma arte em outra. A ópera *Barbeiro de Sevilha* é projetada mentalmente por Miguel e pelo próprio leitor dentro da narrativa:

Mas o drama de amor do Conde de Almaviva e Rosina conseguiu despertá-lo, e ao final da *Serenata*, ele estava comovido. Pediu para saírem antes do fim da ópera. Durante a caminhada pela rua do Cotovelo, vinha quieto, as mãos enterradas nos bolsos. – “Como termina?” – perguntou à porta da pensão. – “Em casamento”. (LAAB,145)

3.1.3 *Música perdida*

Música perdida possui, como artistas, um grupo de regentes, sendo ele formado pelo próprio Joaquim José de Mendanha, pelo pai de Mendanha, pelo Padre José Maurício Nunes Garcia, por Marcos Portugal, pelo Maestro Bandeira, pelo Mestre

André da Silva Gomes e pelo Vice-Mestre. Pode-se incluir nesse quadro os diversos instrumentistas que foram regidos por Mendanha e os cantores.

Outro gênero de artistas, o de compositores, circula por todo o enredo de *Música perdida*. Suas composições estão presentes em diversos eventos e essas criações e seus criadores são fundamentais para o desenrolar da trama, porque possibilitam a união das artes - a musical e a literária.

Os regentes possuem grande significação, afirmação possível, pois Joaquim José de Mendanha exerce a função de maestro, é filho de um regente e estuda com o Mestre dos Mestres José Maurício Nunes Garcia, ou seja, além de ser a profissão escolhida por Mendanha, também trata-se do ofício dos homens que acompanham grande parte de sua trajetória musical.

Outros regentes são citados em *Música perdida*, como, por exemplo, Marcos Portugal que exerce a função de Mestre da Capela Real, músico de origem européia, com vastos conhecimentos musicais. Veio para o Rio de Janeiro. Nessa cidade, assumiu os cargos musicais – após conseguir que José Maurício fosse desligado dessa função – morrendo doente na cidade carioca aos cuidados de uma nobre – Marquesa:

Você me perguntou quem era Mestre Marcos Portugal, eu respondo: ele não estava no meio de toda aquela gente que debandou para o Brasil com o rei velho e sua corte. Ficou em Lisboa. No Teatro de São Carlos homenageou com sua música o aniversário de Napoleão Bonaparte. Deus julgará se foi traição. Depois Marcos Portugal veio para cá e trouxe músicos com ele. Toda a gente perdoou a homenagem a Napoleão e ele aos poucos ocupou os únicos postos musicais do Rio de Janeiro. Deus sabe o que faz. De qualquer forma ele era melhor músico do que eu. Só podia ser. Vinha da Europa. (LAAB, 73)

O Maestro Bandeira é uma personagem enigmática que aparece em dois momentos: o primeiro, quando Mendanha faz parte do exército, período de guerra e de

mortes, e o segundo, na homenagem fúnebre prestada a Joaquim José. Os fragmentos a seguir recuperam, respectivamente, esses momentos:

Mendanha perguntou-lhe o nome.

– Maestro Bandeira.

Mendanha quis saber de onde era. Bandeira pediu licença, levantou-se, pôs o chapéu e caminhou até desaparecer na escuridão da noite. Foi a única vez que o viu. Procurou por ele no dia seguinte e no outro. Procurou durante o tempo em que serviu aos rebeldes. Procurou depois na Capital da Província. Procurou-o por quarenta anos. (LAAB, 163)

A viúva, imóvel, posta-se ao lado do esquife. O véu negro pende sobre seu rosto. Ninguém sabe se ela chora. Ao outro lado está o amigo com a cara da máscara mortuária de Beethoven, as pálpebras baixas. O Maestro Bandeira também lá está, junto a uma coluna. Ninguém o conhece. (LAAB, 219)

O português André da Silva Gomes, mestre da capela da Sé, de São Paulo, é mais um regente presente nessa narrativa. Uma de suas missas é regida por Mendanha, em solo gaúcho:

Em quatro meses a orquestra e coral apresentava-se na festa da Santíssima Trindade com a *Missa a cinco vozes*, do Mestre André da Silva Gomes. (LAAB, 168-169)

O Vice-Mestre é a personagem que auxiliará Joaquim José, quando esse, próximo da morte, tem dificuldades de reger sua orquestra. O jovem Mestre inclusive executa a cantata de Mendanha, após seu falecimento:

Pilar decidiu que ele precisava de um ajudante. Um Vice-Mestre de Música. Mais do que isso, precisava de quem entendesse os pensamentos que estavam prestes a abandonar o esposo. O escolhido foi um músico jovem e preparado. Venerava o Maestro e desejava-lhe o posto. Fazia-lhe as vontades. Aprendia-lhe cada gesto ou palavra. (LAAB, 192)

Muitos compositores são citados em *Música perdida*: Christoph Willibald Gluck, Antonio Vivaldi, Basquini, Johann Sebastian Bach, D. Pedro I, Joaquim José de Mendanha, Marcos Portugal, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Segismundo Neukomm, Johann Joseph Fux, Álvares Pinto, Hector Berlioz, José Maurício Nunes Garcia, Claude Debussy, Maurice Ravel, Carl Czerny, Johann Strauss e Antonio Gioachino Rossini.

Christoph Willibald Gluck e sua criação aparecem na obra, quando Bento Arruda busca reiniciar sua vida e essa tentativa é acompanhada pela arte musical:

Abriu o tampo, fixou-o. Aberto, o tampo revelava a pintura, um medalhão gracioso representando Orfeu a amparar entre os braços o cadáver de sua amada Eurídice. Orfeu chorava sob o dístico retirado do trecho da ópera de Gluck: *Che farò senza Eurídice, dove andrò senza il mio bem?* De pé, sem vontade, experimentou o teclado. As notas, mesmo desafinadas pelo desuso, vibrando em meio ao silêncio, soaram-lhe novas e promissoras. Foi sevir-se de um copinho de licor de jenipapo. Sentou-se ao cravo. Pôs a mão direita no teclado superior e a esquerda no outro. Seus dedos ainda sabiam onde estavam. Foi o recomeço. Mandou afinar o cravo. (LAAB, 30-31)

Antonio Vivaldi e Basquini estão juntos na narrativa, pois na primeira visita que Quincazé fez a Bulcão o jovem músico toca a sotuna *Introduzione*, de Basquini, e a sonata *La follia*, de Vivaldi.

Johann Sebastian Bach e sua cantata são apresentados a Joaquim José pelo organista da igreja de São Francisco de Assis. O futuro regente não sabe que esse gênero musical o acompanharia por toda sua existência:

Depois pegou o livro que o organista às vezes usava para as cerimônias na igreja e leu na capa: J. S Bach. Era uma escrita emaranhada, mas com algumas frases magníficas. Descobriu uma palavra, “cantata”, que belo nome. Logo depois o organista de São Francisco explicava-lhe o que era uma cantata. (LAAB, 37)

O *Hino da Carta*, de D. Pedro I, é tocado por Quincazé num sábado à noite na casa de Bulcão, quando o jovem o apresenta em nove variações.

Joaquim José de Mendanha é o compositor de diversos gêneros desde o sacro até o profano, mas a criação que se destaca em *Música perdida* é a cantata *Olhai, cidadãos do mundo*, poema de autoria do Doutor Silva Alvarenga e musicada por Mendanha. Essa composição é feita pelo jovem Quincazé, no Rio de Janeiro. Quando o Padre-Mestre a entrega ao discípulo, diz: “– É seu – disse. – Faça bom uso. Estive pensando no que lhe disse sobre pôr música neste poema. Vamos ver se chegou a hora.” (LAAB, 88). A partitura é enviada para a França, em Vila Rica, e somente concluída, após seu desaparecimento, pelo idoso maestro Mendanha, em Porto Alegre: “Terminou a instrumentação do Prelúdio quando era antemanhã, exaurido, mas desafogado. Agora sabia que, com a ajuda de Pilar, logo toda a partitura estaria desdobrada em partes para os instrumentos da orquestra.” (LAAB, 202)

Marcos Portugal, além de ser o grande “rival” do Padre-Mestre, tem na narrativa um trecho de sua missa transcrita: “Com uma régua riscou o pentagrama musical. Ali escreveu as notas de um pedaço da música que escutara. Era uma frase do *Dona nobis pacem* da Missa.” (LAAB, 59)

Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart e Segismundo Neukomm aparecem juntos na obra, em um diálogo entre o Padre José Maurício e seu aluno, o que pode ser usado para demonstrar que esses compositores têm importância nas vidas do mestre e do aprendiz. Em uma de suas falas, o Padre Mestre afirma que: “Foi Segismundo Neukomm que me revelou a música de Mozart e de Haydn.” (LAAB, 65). José Maurício diz a seu discípulo que “Haydn é admirável”, inclusive que foi ele – Nunes Garcia – “o regente da primeira apresentação nas Américas do *Réquiem* de Wolfgang Amadeus Mozart” (LAAB, 66), e, por fim, toca para o aprendiz ao piano uma versão de *A Criação* que Neukomm fez para o piano.

Mozart reaparece em *Música perdida* em uma apresentação de Joaquim José realizada em Vila Rica. Lá, ele executa variações de *La ci darem la mano*, desse compositor.

José Maurício Nunes Garcia, além de ser mestre, companheiro e amigo de Quincazé, sendo uma figura marcante em toda a vida do aluno, também é compositor e tem algumas de suas peças encontradas pelo discípulo, quando esse está no Rio Grande do Sul: “Abriu o armário das músicas, de onde saiu um pequeno rato. Viu ladainhas, novenas, missas. Mozart, Haydn e, espanto: algumas peças de José Maurício Nunes Garcia.” (LAAB, 168). Esse importante mestre brasileiro está acompanhado, nesse trecho da obra, de compositores conhecidos mundialmente e que já foram citados nessa narrativa.

Johann Joseph Fux surge na narrativa ao lado de Antonio Gioachino Rossini, grande compositor de óperas e personagem que recebe a cantata de Mendanha, mas nunca a leu. Joaquim José está instalado no Rio de Janeiro e, sendo cliente de uma loja, compra algumas partituras para estudar, entre elas uma de Fux, duas de Rossini e uma de Haydn:

Economizando, comprou na casa A Austríaca duas óperas de Rossini. Um dia conseguiu levar para casa o *Gradus ad Parnassum – Traité de composition musicale* de Johann Joseph Fux. Antes de abri-lo, o moço da loja veio entregar-lhe a partitura do oratório *A Criação* de Haydn. (LAAB, 80)

Hector Berlioz é abordado na obra em outro espaço físico e ao lado de outro compositor. Rossini está em Paris e lá tem contato com a *Symphonie Fantastique*: “Desagradava-lhe, essa *Symphonie Fantastique*. Muito romântica, muito barulhenta, pouca melodia.” (LAAB, 151)

Rossini está presente em *Música perdida*, em diversos momentos, conforme pode ser constatado pelas observações aqui já feitas, o que é proveniente do fato de

ser essa personagem o destinatário da cantata perdida de Mendanha e, inclusive, por ter algumas de suas composições no corpo do enredo, tais como: *Stabat Mater*, *O barbeiro de Sevilha* e *La scala di seta*.

A composição de Álvares Pinto está na narrativa no trecho que demonstra a habilidade de Pilar para esse tipo de tarefa:” Copiava, com minúcia, um *Te Deum* do mestre Álvares Pinto, para ser executado na data onomástica da Sé de Mariana.” (LAAB, 129).

Claude Debussy e Maurice Ravel proporcionam à personagem de Mendanha uma sensação inexplicável, artifício da música que só pode ser oferecido por grandes criações, mesmo que sejam emoções fúnebres:

Era um acorde de quinta aumentada, que depois seria muito usada por Debussy e seguidores impressionistas, até Maurice Ravel, em pleno século XX. Não entendeu o que escutara. Ficou perturbado. Ocorreu-lhe uma fantasia. Aquele som trazia até seus ouvidos uma reminiscência de paisagem nunca vista, o clarão da lua sobre ciprestes funerários, um vento de sortilégios. (LAAB,180)

Carl Czerny e Johann Strauss estão presentes na obra, em um dia de trabalho de Mendanha, data que coincide com a morte de Rossini. Tanto Czerny quanto Strauss são compositores fundamentais para aqueles que visam aprender música e, por esse motivo, fazem parte das aulas aplicadas por Joaquim José:

A jovem começou a tocar. A incessante regularidade dos exercícios de Czerny tinha um poder hipnótico. Entrou na Sociedade Bailante. No palco do grande salão aguardava-o o Ramalhete Musical, composto por doze meninas com seus bandolins. Hoje ensaiariam uma valsa de Strauss, *Contos dos bosques de Viena*. Teriam apresentação no Natal. (LAAB, 182)

3.2 Mecenas e professores

3.2.1 *O homem amoroso*

Em *O homem amoroso*, a figura do mecenas – protetor dos letrados, artistas ou sábios – é representada pela personagem do *lord protector*, ou seja, o Presidente da Fundação (órgão que mantinha financeiramente a Sinfônica). Entre os professores, o destaque recai sobre o maestro Pablo Komlós – Urso Velho –, que, embora, não se trate de um mestre tradicional, possui muito conhecimento musical.

O Presidente da Fundação exerce uma função política em uma orquestra. Ele é quem consegue parte do dinheiro para fazer com que a Sinfônica se mantenha. Através da sua imagem de homem de negócios, do seu “conhecimento” musical e do seu bom relacionamento entre empresários, o protetor dos “músicos” do século XX, de um país de terceiro mundo, mantém a orquestra funcionando:

Toda orquestra sinfônica, em especial no Terceiro Mundo, possui uma espécie de *Lord Protector*, um Lourenço de Médicis, chamado de Presidente da Fundação, que chega a esse cargo honorífico após dar mostras de bom relacionamento político, habilidade nos negócios e razoável gosto musical. Sua função é, em última análise, conseguir recursos para o funcionamento da Orquestra. (LAAB, 64)

A importância do Administrador, em uma orquestra, é fundamental para a garantia de sua boa situação financeira, mas revela também que ele exerce outros papéis. No caso de *O homem amoroso*, isso repercute na permanência e no destino de Luciano. O violoncelista tem um desentendimento com o Administrador da Sinfônica, ocasionado porque o músico solicita o pagamento de um cachê referente à apresentação na fábrica dos talheres. Com a recusa do Administrador ao pedido e do conflito criado entre esses dois homens, a demissão de Luciano fica prevista para a segunda-feira seguinte ao concerto.

O sogro de Luciano, um bem sucedido arquiteto, também homem de negócios e amigo do Presidente da Fundação, vai com o genro falar com o parceiro, na tentativa de evitar o desligamento de Luciano da orquestra:

– Isso da despedida deve ser coisa do Administrador, não? esse homem está sempre me criando confusões. Em vez de cumprir com seu dever, fica hostilizando os músicos, coitadinhos. Provavelmente você não fez nada de grave, não é? você não tem cara de fazer nada sério, que motive uma demissão. (LAAB, 81)

O Presidente da Fundação promete, ao sogro de Luciano, que falará com o Administrador sobre o músico, ou seja, solicitará a permanência do violoncelista na Sinfônica, mas como se trata de um homem de negócios muito ocupado, acaba esquecendo de fazê-lo. Essa atitude será redimida na data do concerto na fábrica dos talheres, pois o Presidente da Fundação é lembrado pelo sogro do músico. Ele fala ao Administrador e a demissão de Luciano é automaticamente esquecida, exercendo, portanto a função de “mecenas” – de protetor do artista:

meu sogro conversa com o Presidente da Fundação. Este chama o Administrador, que vem correndo, confabulam os três. O Presidente da Fundação indica-me, o Administrador volta-se, olha-me, faz que *sim* com a cabeça, como quem aceita uma ordem. Meu sogro, estirando a mão pelas costas do Administrador, ergue-me o polegar.

meu sogro passa por mim, pede que me curve: quer falar-me.

– Agora sim, tudo certo. O Administrador nem protestou, disse até que foi um mal-entendido que houve entre vocês. Dá uma pancadinha em minha perna, ri: - E agora trata de comportar-se. (LAAB, 115-116)

O maestro Pablo Komlós lutou para que a orquestra Sinfônica fosse a melhor do País e alcança seu objetivo. Por isso, pode ser tido como um mestre, pois serve de exemplo de dedicação ao universo da música. No entanto a narrativa, também mostra um Urso Velho doente e abatido que reluta contra seu estado debilitado e almeja executar pela última vez *Carmen*:

Quando vê a obra completa, seus membros não funcionam como antes, e tem lapsos de memória cada vez mais freqüentes. Mas não quer largar a Orquestra.

Manda abrir Paul Dukas, olha por momentos a partitura, ergue os olhos, ergue a batuta, força um sorriso.

– Número 25!

Ao baixar a batuta, transforma-se. Transfigura-se. Levanta-se da cadeira, empolgado. (LAAB, 7)

3.2.2 *Concerto campestre*

Em *Concerto campestre*, há personagens que desempenham a função de mecenas, sendo eles o Vigário e o Major Eleutério. Sobre os mestres, José Maurício Nunes Garcia é o grande representante dessa “categoria”, alguns regentes são citados na narrativa como homens que ensinam ou aconselham alguma personagem – Joaquim José de Mendanha e Segismundo Neukomm.

O Vigário é a personagem que introduz Miguel na estância do Major – sendo nesse momento seu mecenas – e o faz por dois motivos: primeiro porque sabe do fascínio de Eleutério pela música e, segundo, por conhecer as qualidades musicais do Maestro:

Na carta, o religioso afirmava que o portador era um excelente músico a serviço da igreja da Vila, mas que infelizmente não podia ser mantido em serviço devido a algumas peleias que protagonizara, e, também, a certos vícios: se o Major não se importasse com falatórios e o mantivesse longe das donzelas, ele poderia ser útil para disciplinar os músicos e organizar uma orquestra. (LAAB, 12)

A função de mecenas é transferida ao Major, a partir do momento que esse contrata Miguel. O Maestro, porém, continua grato ao Vigário e o trata com muito respeito:

O Vigário, na primeira visita após esse fato, foi inteirado por Antônio Eleutério de que a orquestra não progredia. – “É preciso ter calma” – ponderou o religioso – “mande chamar o Maestro”. Ele veio, e, submisso, beijou a mão de seu ex-protetor, perguntou-se como ia passando. – “Bem. Mas ficaria melhor se a orquestra tocasse. Afinal, você está aqui para isso”. – “Não é fácil, com esses músicos, Mas vou conseguir, esteja certo. (LAAB, 15)

José Maurício Nunes é referido, em *Concerto campestre*, como o mestre dos mestres:

– “Como é seu nome?” – “André Grilo, mas o Mestre José Maurício, no Rio, me chamava de Rossini, pelo meu gosto pela ópera”. Realmente, haver praticado com José Maurício, o mestre dos mestres, era uma grande referência. E por quanto tempo?... – “Oito anos.” (LAAB, 42)

Há outro momento da narrativa que demonstra a importância musical de José Maurício: Rossini e Miguel estão conversando sobre dois compositores – Bach e Mozart – e passam a falar sobre o Padre-Mestre. O músico é colocado, na obra, ao lado de reconhecidos artistas europeus e recebe o mesmo respeito que os outros dois, por parte do rabequista:

Passavam a falar de José Maurício. Rossini tinha seus juízos: – “Também um grande músico, e pardo como o senhor...” – O Maestro sentiu uma vergonha imediata: – “Isso é novo para mim...” – “Então? O Senhor tocava a música e conhecia a fama do Mestre José Maurício, e sem saber se era pardo ou preto, não é o que interessa? (LAAB, 88)

Os maestros Mendanha e Segismundo Neukomm são tidos como professores. O primeiro aconselha Miguel a não retornar para a estância: “O melhor era vir para Porto Alegre, onde poderia tocar na orquestra da Matriz e, quem sabe, animar as festas da Bailanta.” (LAAB, 42); o segundo ensina a Rossini a música *Là ci darem la mano*, da ópera *D. João*, exercendo ambos o papel de orientadores.

3.2.3 *Música perdida*

A existência de personagens que exercem o papel de professores e mecenas, em *Música perdida*, é notória, pois Joaquim José de Mendanha tem como protetores o Bispo de Mariana e Bento Arruda Bulcão, sendo o segundo, inclusive, um de seus mestres. Quanto aos professores, Quincazé recebe orientação musical de diversos musicistas: seu pai lhe passa alguns ensinamentos, mas oficialmente seu primeiro mestre é um juiz, depois estuda com um organista da Igreja de São Francisco, em Vila Rica, passa por Bulcão, é discípulo do Mestre dos Mestres, José Maurício Nunes Garcia e, por fim, o próprio Mendanha torna-se professor de música.

Inicialmente, Quincazé recebe ajuda do Bispo de Mariana, pois seu pai, percebendo que o garoto está saindo à noite para ir a um prostíbulo, resolve encaminhá-lo aos estudos da arte musical para afastá-lo do vício e aprimorar os conhecimentos musicais:

O pai decidiu que era chegada a hora de mandá-lo estudar composição. O Bispo de Mariana havia-lhe indicado o organista da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência, em Vila Rica. O Bispo garantiu auxiliá-lo de sua caixa particular. (LAAB, 26)

Bento Arruda Bulcão representa na narrativa a figura de mecenas e de mestre. Ele auxilia Joaquim José materialmente, hospedando-o em sua residência e depois fornecendo-lhe recursos para que o jovem vá estudar no Rio de Janeiro com o Padre-Mestre. Os ensinamentos transmitidos de Bulcão a Quincazé são diversos e transitam por diferentes áreas.

A permanência no solar de Bulcão dá-se após Joaquim José ter sido expulso pelo organista da igreja de São Francisco, o que vem a demonstrar a acolhida por parte do mecenas ao artista:

Foi acolhido com alegria por Bento Arruda Bulcão. Dormiu num pequeno quarto abaixo da escada.

Passada uma semana, Bento Arruda Bulcão deu-lhe um aposento no rés-do-chão, com janela para a rua. Ali Quincazé viveu os meses mais felizes de seu aprendizado. (LAAB, 41)

Bento Arruda, notando que Quincazé possui um dom musical superior, sabe que o promissor instrumentista alçará vôo mais alto: “Você começa a não ter mais o que estudar aqui em Vila Rica – disse Bento Arruda Bulcão. – Você é o melhor músico que conheci. Sabe compor nessa idade. Tem um grande futuro.” (LAAB, 38)

A ida de Joaquim José para o Rio de Janeiro torna-se inevitável e o ato mecênico de Bulcão é percebido por sua preocupação em oferecer meios financeiros de o rapaz manter-se em solo carioca. Além da ajuda econômica destinada a Quincazé, o mecenas presenteia seu protegido com uma tabaqueira e uma batuta que Mendanha carrega por toda sua vida:

É preciso que você vá para o Rio de Janeiro, estudar composição com o Padre-Mestre José Maurício Nunes Garcia. – Aproximou-se. Quincazé ergueu-lhe os olhos, espantado ao escutar aquele nome. – Meu menino, só eu sei como isso é difícil para mim. – Bento seguiu: – Dou-lhe o dinheiro suficiente para que não passe necessidade por cinco, seis meses. E leve isto – foi ao aparador, pegou uma tabaqueira de platina, ouro e diamantes e entregou-a: – Se precisar, você pode vender. (LAAB, 47-48)

O magistrado é verdadeiramente o primeiro mestre de Joaquim José. O moço aprende com o professor a tocar cravo, as técnicas desse instrumento e a “pôr força nos dedos e não nos braços” (LAAB, 21). O segundo mestre de Joaquim José é o organista da Igreja de São Francisco, em Vila Rica, homem duro que ensina vários meninos. Joaquim José nunca conseguiu sentir prazer ao participar das aulas ministradas pelo religioso:

O organista tornava-se um selvagem com quem não lhe entendia as vontades. As aulas práticas eram dadas no vistoso órgão de tubos, com dois teclados superpostos. As demoníacas e densas sobranceiras do organista projetavam grandes pêlos para além do rosto.

Escrevia alguns acordes no início de cada pauta do livro de solfas, marcava o compasso, desenhava a armadura tonal e ordenava a Quincazé que fizesse todas as modulações possíveis. (LAAB, 27)

O grande e mais influente professor de Quincazé é José Maurício Nunes Garcia. O Padre-Mestre ensina-lhe a compor, a se dedicar ao ofício musical, passa-lhe valores morais, dá-lhe o poema para musicar – o que se transformará na obra-prima de Mendanha, faz de seu aprendiz um homem fiel a “alguém”, ou seja, àquele que é o Mestre dos Mestres de Joaquim José. Padre José Maurício passa o conceito de composição para seu discípulo, dando início ao processo de aprendizagem de Quincazé: “Compor e instrumentar, meu Joaquim José, são artes para as quais não basta saber música. É preciso conhecer a natureza de cada instrumento e a natureza da voz humana.” (LAAB, 69)

Joaquim José aprende a compor e torna-se hábil nessa função, porém o Padre-Mestre aconselha-o a criar músicas mais apropriadas à realidade nacional:

– Bela – disse o Padre-Mestre. – Tem o que precisa para ser música: melodia, ritmo e harmonia. É mesmo bela. Me comove a alma. – José Maurício devolveu a partitura. – Mas você não pode escrever aquilo que lê em Haydn. Se deseja ser compositor no Brasil, domine o seu talento. Nunca produziremos um novo Haydn. (LAAB, 81)

O mestre consegue fazer com que seu aluno se aplique ainda mais, solicita que se afaste dos músicos da Corte e mostra-lhe que se deseja ser um bom compositor e instrumentista tem que fazer escolhas e, uma delas, é dedicar-se aos seus estudos:

Quando o Padre-Mestre ficou sabendo desses deboches, mandou que Joaquim José escolhesse “entre a música e a

malandragem.”Foi o corretivo necessário. Seu aluno estava a ponto de desviar-se da vocação para a qual fora chamado por Nosso Senhor. (LAAB, 72)

Padre Nunes Garcia destaca-se perante aos demais mestres. Ensina a técnica musical ao seu aluno, indo além e alcança-lhe a alma e transmite-lhe “coisas” sobre a vida.

Joaquim José é recriminado pelo mestre dos mestres, por colocar no poema elementos musicais impossíveis de serem realizados no Brasil. Embora não tenha gostado, no primeiro instante, da reação de Nunes Garcia, Quincazé acaba por aceitá-la, em função, do grande apreço destinado ao professor:

A irritação foi-se transformando em pausado raciocínio. Não podia perder os ensinamentos e, mais, a amizade e o amor de José Maurício. (LAAB, 105)

Depois de ter tido contato com vários mentores, Mendanha torna-se professor de música, em Porto Alegre. O seu destino é a música e viver dela:

E eis o ex-Sargento-Mestre Mendanha, civil, transformado para sempre em Maestro Mendanha, tocando nas cerimônias da Matriz, dando aulas, criando orquestras de variedades. Atuava em bailes populares e da aristocracia, regendo valsas e tocando violino. (LAAB, 170)

3.3 Referências musicais e espaços

3.3.1 *O homem amoroso*

Na obra *O homem amoroso*, há referências musicais, não aquelas relacionadas à determinada escola musical, mas, ao papel do músico com sua arte e ofício. Quanto aos espaços destinados à execução da música, eles se manifestam na Sala Nobre, na

Fábrica de Talheres, na boate, na apresentação em Brasília – com suas funções e públicos específicos.

A partir de algumas ações de Luciano e seus pares – músicos do quarteto – constata-se a preocupação desses homens referente às obrigações do universo da arte musical, ou seja, o músico e seu prazer de tocar, isso em oposição aos conflitos presentes nos encontros independentes:

Tocar numa orquestra sinfônica líquida a afinação de qualquer músico. A gente não se ouve a si mesmo, é um caldeirão de notas, e tanto faz tocar bem como tocar mal. Num quarteto não, a gente se ouve a si mesmo, ouve os outros, apura o ouvido. Pensem nisso. Não faz mal se não tocarmos para ninguém. (LAAB, 79)

A arte musical exige muito daqueles que a escolhem como paixão e ofício:

Um músico nunca descansa. Perseguido-o, há uma terrível maldição, a necessidade do estudo, do aperfeiçoamento constante, até que os dedos doam e todo o corpo se ressinta. Conheço músicos que estudam doze horas por dia. Mais uma prova de limitação da vida: há que muito progredir, e num curto tempo. (LAAB, 33)

O compromisso do homem da música com sua profissão é absolutamente indissociável: “Estudo bastante, para adquirir uma superior maestria, e para que me sinta cada vez mais digno de exercer a profissão de músico.” (LAAB, 98). As reflexões dos músicos, em *O homem amoroso*, fazem com que o leitor note quais são os cuidados destinados à execução da arte musical, conforme os exemplos abordados anteriormente.

Como a música é um elemento logrado, é compreensível por que, para o músico, o espaço de apresentação exija condições perfeitas de harmonia, sensibilidade e acústica. O lugar de execução de uma peça ou de um concerto funciona como uma espécie de templo. A Sala Nobre usada para ensaios não

proporciona condições apropriadas para músicos, no que diz respeito às condições climáticas. No inverno, os instrumentistas sofrem com a ausência de calefação:

O ensaio é cruel. Os dedos entorpecidos custam a esquentar, as cordas do violoncelo parecem duros fios de gelo.

– Em qualquer país civilizado há calefação no inverno – diz Miguel, que senta quase a meu lado. – Assim não se pode trabalhar. (LAAB, 17)

A apresentação na Fábrica de Talheres é um desafio para os músicos da Sinfônica, pois executam as composições em um sítio que não é apropriado para um concerto, em função da acústica; para o público é um outro desafio, tratam-se de operários, pessoas sem conhecimento musical, o que é um fator desarmônico, porque essas pessoas simples se intimidam com a presença dos instrumentos, dos músicos e da distância cultural que eles representam:

Aos poucos chegam os operários, limpos e cheirando a sabonete, vão ocupando os lugares da platéia, uns cruzam as pernas, os outros dizem que eles não podem fazer isso, então descruzam rapidamente. Estão assombrados, não perdem nenhum movimento dos músicos que vão abrindo seus estojos e de lá tirando instrumentos de formas bizarras. (LAAB, 106)

A apresentação na Capital Federal para o Corpo Diplomático demonstra a pouca familiaridade dos músicos para com esse espaço. Embora seja um lugar luxuoso, parte dos ouvintes são incultos musicalmente, o que se comprova com o equívoco da Primeira Dama. As citações, a seguir, abordam respectivamente a ausência de familiaridade dos músicos e o engano da esposa do Presidente:

Retiramo-nos para um outro salão ao lado do Amarelo, e deste dividido por uma cerca de borlas douradas e cordões de seda, – mas uma cerca, a marcar bem a distância abissal que há entre um embaixador e um simples músico. (LAAB, 67)

Ao final do primeiro movimento, a platéia em silêncio ouve as palmas solitárias da Primeira Dama que, ao verificar a gafe,

recolhe as mãos, vexada, com um vermelhidão no rosto. (LAAB, 66)

A boate, na qual trabalham Jean e Paco, pode representar o não reconhecimento pela profissão dos músicos, porque essas pessoas precisam exercer jornada dupla para manter economicamente suas famílias. Jean é visto por Luciano tocando, o violoncelista se apieda do francês, em função do constrangimento e da vergonha de o primeiro ser flagrado trabalhando em um local como aquele.

num relance imagino as noites em claro, a corrida louca para casa, o banho às pressas, o apresentar-se ao ensaio com uma cara descansada para que ninguém desconfie. Um contínuo disfarçar, esconder, encobrir, ocultar, conter, reprimir. (LAAB, 51)

O espaço da boate mostra o estado de solidão e abandono em que se encontram essas personagens, inclusive o de Luciano, que chega a esse sítio depois de estar perambulando pelas ruas. Ele está só – já foi abandonado pela esposa – e reflete sobre sua vida:

Acabo na rua, em plena noite. Deveria estudar Dotzauer, mas armo uma desculpa, como todos fazem:
Reconfortado e absolvido, e seguindo uma inspiração súbita, vou à boate onde Paco passa as noites tocando bandoneón. (LAAB, 50)

3.3.2 Concerto campestre

O Maestro solicita a Antônio Eleutério autorização para tocar na capela, afirmando ser um ato comum em sua terra natal: “Quando ele pediu para ensaiar na capela, alegando que em Minas as orquestras tocavam em igrejas, o Major concordou, mas deu-lhe um mês de prazo para que fizesse tocar alguma coisa bonita.”(LAAB, 15). O costume musical mineiro é usado como argumento e demonstra as convicções de Miguel e a escola a qual ele pertence, que exploram a acústica desses espaços.

Ao selecionar as composições que são executadas no primeiro concerto realizado na igreja, Miguel escolhe músicas ao gosto de Minas Gerais: “incluí um trecho de concerto de Pergolesi e vários e breves motetes orquestrais de Palestrina, todos de forte sabor religioso e sempre agradáveis aos ouvintes mineiros.” (LAAB, 78).

Os espaços, nos quais são realizados as apresentações musicais, estão relacionados à vida campestre – a estância e o que foi construído nela: a igreja, o anfiteatro – e aos seus arredores como, por exemplo, as cidades de Rio Pardo e Porto Alegre, sendo esta última palco de encontros e sítio que possibilita uma maior diversidade de locais mundanos e sacros.

O primeiro espaço a ser abordado é o Boqueirão. A música produzida pela Lira Santa Cecília chega a este sítio sombrio, fato que vem a confirmar a áurea de mistério que o compõe: “Tudo ali tinha o aspecto de fim de mundo, e corria um vento frio que os obrigava a segurarem os chapéus.” (LAAB, 17).

Dentre os mistérios que envolvem o Boqueirão como, por exemplo, a lenda das uvas do fantasma, há um relacionado à música. O som produzido pela orquestra alcança esse local que encontra-se distante da estância, o que pode ser observado através do diálogo entre o Vigário e o Major:

- “Ouça, Major”. Inacreditável, mas se escuta, por ondas de ar, alguns acordes sumidos da orquestra.
- “No campo acontecem essas coisas” – respondeu Antônio Eleutério –, “ouve-se longe, muito longe, às vezes”. – “Assim é. Poderes do Criador”. (LAAB, 19)

Em *Concerto campestre*, muitas das apresentações da Lira Santa Cecília são realizadas em espaços fechados e sacros, ou seja, em igrejas e capelas.

A capela – na estância – é um espaço utilizado para a execução da música, tanto em ensaios, quanto em apresentações públicas:

O Maestro passava rumo à capela para uma apresentação ao Vigário, notou-a, e pediu licença para perguntar-lhe o motivo de estar assim. (LAAB, 67)

Então, o primeiro concerto foi na Páscoa. O Vigário trouxera de fato os notáveis de São Vicente e suas famílias.

A melodia cresceu, ganhou inesperada rapidez, e logo um festivo *allegro* retumbava pela capela, num estrépito de tambores e cornetas. (LAAB, 23-24)

A igreja da Vila é outro espaço fechado e religioso, no qual a Orquestra do estancieiro toca:

Mas tudo o que acontece neste dia, acontece por culpa do Vigário: ele vai para a frente da orquestra e ensaia um sermão, lamentando a pouca fé dos paroquianos, que deixam não apenas que o templo se degrade, mas que não dão a menor importância à Vila. Chamou-os ali para celebrar o dia do Santo padroeiro, mas principalmente para que imitassem o exemplo do Major, “que nos trouxe essa maravilhosa Lira Santa Cecília”. (LAAB, 83)

A orquestra toca em outros lugares como, por exemplo, na igreja de São Vicente por solicitação feita pelo Vigário, local fechado e religioso fortemente marcado por pecadores. O alfaiate contratado por Antônio Eleutério para fazer os uniformes dos músicos também é desse local. A obra apresenta São Vicente como uma cidade repleta de pecados e hipocrisia – Alegrete é, inclusive, citada nesse mesmo trecho da narrativa:

Afora isso, são os escândalos previsíveis, logo transformados em cinzas nos murmúrios do confessor: adultérios efêmeros, incestos entre primos-irmãos e alguma sodomia. E nada mais, por virtude ou ausência de fantasia. Assim, é cada vez mais certa a frase cheia de malícia dos habitantes de Alegrete: vai a São Vicente só quem precisa. (LAAB, 63)

Na cidade de Porto Alegre, Miguel passa primeiramente por um espaço fechado e religioso, chega depois em um fechado e profano. O Maestro da Lira Santa Cecília

encontra o Mestre Mendanha, pois assiste à missa na igreja da Matriz por ele regida. A andança pelos prostíbulos é necessária, porque o Maestro visa contratar músicos:

Na segunda-feira, percorreu os lugares de má vida onde havia música, agradou-se de três instrumentistas e tirou-os de seus miseráveis ofícios com promessa de salário melhor. (LAAB, 42)

No segundo momento, quando o Maestro vem a Porto Alegre, ele assume o posto de Regente da Igreja da Matriz. Mendanha falece e o Bispo D. Feliciano Rodrigues ordena sua contratação, juntamente com a de Rossini. A situação é diferente à anterior, ele já não é mais o Maestro da Lira, chega à cidade angustiado com o exílio de Clara Vitória e infeliz consigo mesmo:

Logo na chegada a Porto Alegre, o Maestro e Rossini souberam que o Mestre Mendanha havia morrido, e que o primeiro-rabequista assumira provisoriamente o posto. Esperançados, apresentaram-se ao cura da Catedral. O Maestro disse que poderia assumir o posto do falecido. (LAAB, 144)

Após o fim da Lira Santa Cecília e a vinda do Maestro para Porto Alegre, os demais músicos são recolocados nos cabarés (espaço fechado) e nas bandas de Porto Alegre, por Rossini. Os lugares, nos quais os instrumentistas vão trabalhar, são pertencentes ao grupo dos espaços mundanos; o teatro São Pedro (espaço fechado), onde Miguel e Rossini assistem à récita do *Barbeiro* também compõe esse núcleo de sítios.

O Boqueirão, espaço aberto e mundano, recebe a Lira quando Miguel faz uma homenagem amorosa à Clara Vitória:

Foi notando aos poucos que iam pela estradinha que ligava ao boqueirão. [...] E aconteceu o que jamais, nem em sonho, Clara Vitória poderia imaginar: começou a escutar uma música que não sabia de onde vinha, algo suave e lírico, sim, era a *sua música*. (LAAB, 105-106)

A cidade de Rio Pardo e as vilas próximas são visitadas pela orquestra, ação que ocorre somente em função do sucesso da Lira. Esses locais abertos, por sua vez, representam a expansão da fama do estancieiro, do Maestro e de seus instrumentistas:

O grande momento da Lira veio no fim do inverno: o bispo de Porto Alegre pediu-a para engrandecer a novena anual na igreja de São Francisco, em Rio Pardo, a de tantas ladeiras. A volta foi mais demorada, pois as vilas perdidas, por onde passavam, insistiam em ouvir a famosa Lira. (LAAB, 26)

O espaço mais marcante em *Concerto campestre* é fundamentalmente a estância (sítio aberto). Nela, ocorrem os bailes instituídos por D. Brígida antes da gravidez de Clara Vitória; as tocatas; o amor proibido entre Miguel e a filha do estancieiro; o próprio sítio usado como local de reclusão da jovem faz parte das terras do Major, da estância; o gradual estado de degradação – loucura – do Major também acontece nessa propriedade; além dos ensaios e apresentações realizados na capela:

A Lira Santa Cecília vinha para a frente da casa, e, sob o umbu, realizava suas tocatas para a família e os convidados. (LAAB, 77)

Há, na estância, a intenção de suspender-se temporariamente as tocatas, no período de luto, em função do falecimento do Barão, mas antes de findar-se esse tempo, os eventos recomeçam e, mais uma vez, esse local aberto e mundano é palco das apresentações da Lira Santa Cecília:

O luto pela morte do Barão não teve força suficiente para impor-se à vizinhança, e, como dizia o Major Antônio Eleutério, “é o Barão lá com os anjos e eu cá na minha terrinha”, acrescentando que iria entregar-se de novo às delícias de sua orquestra. (LAAB, 113)

O pronunciamento de Miguel, após ter sido despedido da Igreja da Matriz por D. Feliciano, mostra o quanto é fundamental o espaço da estância. O seu regresso a esse lugar restituirá a sua vida e a de Clara Vitória:

Foi despedido sem contemplações, ele e Rossini; ele por suas faltas e por esse vexame de hoje em plena missa festiva; e o rabequista porque era conivente com a safadeza. Quando o Bispo estendeu-lhe secamente o anel para beijar, ele sorria. Vinha assobiando ao atravessarem a Praça da Matriz. –“Estamos fodidos” – disse Rossini. – “Não” – respondeu o Maestro –, “estamos salvos”. – E, numa determinação implacável: “Vamos para a estância”. (LAAB, 164)

A estância – local aberto e mundano – presencia a última apresentação da orquestra, a tempestade de sangue, o suicídio do Major Eleutério e o reencontro, no Boqueirão, entre o Maestro e Clara Vitória, o que vem a confirmar a relevância desse sítio para o andamento da trama.

3.3.3 *Música perdida*

Em *Música perdida*, Mendanha transita por três Estados: Minas Gerais, local onde nasce, tem seus primeiros mestres e conhece Pilar; Rio de Janeiro, espaço no qual convive com seu mentor, o Mestre dos Mestres, e produz sua obra-prima; Rio Grande do Sul, escolhido por Joaquim José para fugir de suas culpas e local de reencontro entre o criador e a criatura – Mendanha e sua cantata.

Segue um trecho que retrata a origem de Quincazé: “ – Haydn é Haydn, o Sublime, e você é Joaquim José de Mendanha, brasileiro das Minas Gerais.” (LAAB, 104).

A escola mineira pode ser observada em algumas partes da obra, tais como no momento em que Quincazé, no Rio, vai se apresentar ao Padre-Mestre, diz que é de

Minas Gerais e José Maurício lhe responde: “– Músico, decerto. Todos os mineiros são bons músicos e boas pessoas.” (LAAB, 61).

A origem do Maestro Mendanha é uma informação abordada, em diferentes trechos da narrativa, e, por isso, recorre-se ao teórico Bruno Kiefer, em *História da música brasileira, dos primórdios ao início do século XX*, que aborda, entre outros assuntos, o nascimento da escola mineira e as razões que levaram a sua formação. A situação econômica da região foi uma delas: “a riqueza, decorrente da mineração do ouro, e posteriormente de diamantes, foi uma das bases do surto musical.” (Kiefer: 1977, 31); outra foi “a presença, em larga escala, do mulato como músico profissional livre.” (Kiefer: 1977, 33). Os fatos citados aqui podem aproximar a história da música nacional e a ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil. Bento Arruda é um homem rico e através de sua condição financeira favorece a expansão da arte musical; Joaquim José é neto de escravo, portanto possui sangue africano e seu pai, por conseguinte, é um descendente de negro que tem como ofício a música, o que acontecerá futuramente com Quincazé.

Podemos notar outro trecho da narrativa que trata da escola mineira, quando Joaquim José pensa em se desfazer de alguns objetos do falecido pai, mas resolve dá-los. São criações de diversos compositores mineiros e baianos: “Algumas músicas eram de autoria do pai, do tempo em que ainda tinha capacidade para escrevê-las. As outras eram de músicos das Minas Gerais e da Bahia.” (LAAB, 128).

Nas Minas Gerais, mais propriamente em Itabira do Campo, Quincazé acompanha o pai e a Lira nos locais em que tocam, nesse caso, ora em espaço fechado ora em aberto:

Apresentava-se na Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem, ornamentando as cerimônias do ciclo litúrgico, acompanhando as missas, as ladainhas, os graduais, as antífonas, os misereres, os responsórios e as novenas.
A Lira apresentava-se também festiva, na praça.

Apresentava-se ambulante e triste nos enterros ricos. (LAAB, 14)

Podemos observar que as “apresentações” da Lira passam por um sítio mundano – a praça, mas os espaços sacros são maioria – igreja da Matriz, enterros, pois era comum, em Minas Gerais, que a música estivesse nas ocasiões religiosas, o que vem a dialogar com a teoria de Kiefer:

Quais eram as atividades musicais na região mineira? A maior parte situava-se, sem dúvida, no âmbito das funções religiosas. Música durante o culto, nas procissões, em casamentos e enterros.

Mas havia também música em um ou outro ato público. E música militar. (Kiefer: 1977, 35)

Ainda em Itabira do Campo, Quincazé freqüenta um local profano – um bordel, onde vai para cantar e tocar viola: “Quincazé ia desbaratar a virtude num diminuto prostíbulo à entrada da vila, ou nem tanto: ia cantar modinhas, acompanhando-se à viola.” (LAAB, 14).

Quincazé regressa à cidade natal ao saber do falecimento do pai. Em Itabira do Campo, ele revê a mãe e Marília, moça que foi sua “noiva” na infância, mas é o encontro com Pilar, nesse espaço, o grande elemento de mudança em sua vida, porque Pilar se torna a sua esposa e o acompanha até o Rio Grande do Sul, permanece ao lado do companheiro até o fim da existência dele:

– Vá à minha casa – disse ela.

Nessa mesma noite viram-se nus um frente ao outro. Amaram-se no pequeno quarto dos fundos. (LAAB, 124)

– Eu vou casar com você, Pilar.

Ela pôs a mão sobre sua boca. Diminuía a chama do candeeiro até que viram a luz extinguir-se. (LAAB, 125)

Em sua última estada em Itabira, Mendanha ajuda um senhor com distúrbios mentais, o filho desse homem, que desempenha o ofício de Coronel encaminha

Joaquim José para o Rio Grande do Sul. O músico o procura pedindo para integrar-se às forças armadas – precisa ir para longe.

Outra cidade mineira tem destaque em *Música perdida*. Joaquim José, ainda jovem e antes de ir para a cidade carioca, segue para Vila Rica, espaço, no qual vai estudar em um local sacro e depois em um profano. Primeiramente, tem aulas com um organista da igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência: “Hospedou-se na casa do organista da igreja de São Francisco, que alugava cômodos para seus pupilos, uns meninos patetas.” (LAAB, 26). Em seguida, vai morar com Bento Arruda Bulcão e juntos têm contato com a arte musical:

Aprendiam em conjunto. Sentavam-se ao cravo e improvisavam. Bento Arruda Bulcão insistia que as músicas ficassem habitando apenas a memória. Algumas, todavia, foram encontradas no baú de guardados do Maestro Mendanha após seu falecimento. Eram datadas de Vila Rica. As outras se extraviaram. (LAAB, 41)

Depois de estudar com o Padre-Mestre, no Rio de Janeiro, e de voltar para Itabira do Campo, Joaquim recebe um convite do Presidente da Câmara de Vila Rica, que o manda chamar para que ele se apresente aos artistas franceses que estão na cidade. Nessa viagem, Mendanha tem duas perdas: sabe da morte de Bento Arruda e entrega sua cantata a Charles de Lavasseur que a envia a Rossini, fato que levará à perda da composição. É no regresso a Vila Rica que Joaquim José percebe que precisa afastar-se dos fantasmas de José Maurício, de Bulcão e de seu pai.

Passando ao Estado do Rio de Janeiro, percebemos que Quincazé tem contato com sítios profanos, mas seu mentor é um Padre – José Maurício Nunes Garcia – e, por isso os espaços sacros também estão presentes no percurso do aprendiz de música. Chegando na cidade, ele vai à igreja para ver uma missa e percebe a diferença entre as apresentações realizadas na Capela Imperial e as feitas nas Minas Gerais: “Foi assistir à missa na Capela Imperial. Gostou da música. Gostou dos

solistas vocais; eram vozes muito superiores às de Itabira do Campo e mesmo às de Vila Rica.” (LAAB, 59).

A superioridade musical do Rio de Janeiro dá-se em função dos cuidados de D. João destinados à Capela Imperial, depois que a família real instala-se em solo carioca, segundo o teórico Bruno Kiefer:

É conhecida a paixão de D. João pelas missas cantadas, solenes, com numerosos cantores e instrumentistas. Foi este interesse pela música que o levou a proteger José Maurício; a não poupar dinheiro com os músicos da Capela Real; a mandar vir músicos da Europa. O efeito de tudo isto sobre o nosso desenvolvimento musical pode ser avaliado facilmente. (Kiefer: 1977, 50)

Joaquim José retorna a um local sacro e fechado no velório de José Maurício, nesse sítio sofre a dor da perda de seu amigo e mestre, além de fazer sua última homenagem ao maior professor que teve. Termina a estada de Quincazé, no Rio de Janeiro, com a morte de seu mentor:

Chegava a hora de ir à igreja dos pretos. Ao dar o nó na gravata de seda escura, viu-se no espelho. Virou-o ao contrário, e não apenas porque esse era o hábito em dias de enterro. Pranteou o corpo do Padre-Mestre, que estava erguido num catafalco ao centro da nave, junto à balaustrada de jacarandá lustroso do comungatório. Joaquim José subiu ao coro alto e tocou, ao órgão, um salmo musicado por Palestrina. (LAAB, 111)

O Padre-Mestre ensina Joaquim José em um espaço profano e fechado, em um teatro: “As aulas eram no palco do Teatro de São João, que dispunha de um desafinado piano. Nunca encontraram um afinador decente. O Teatro era cercado por palmeiras.” (LAAB, 65).

Mendanha passa por outros locais profanos e fechados, na cidade carioca, informação que aparece em uma carta destinada a Bulcão:

O Rio de Janeiro era, de longe, o melhor lugar do mundo. Talvez ele demorasse muito a voltar. Gastara todo o dinheiro, mas agora não dependia de ninguém. Tocava em casas de tavolagem e de mulheres, tal como em Itabira do Campo. (LAAB, 71)

Há, porém, trechos nos quais os sítios profanos e sacros intercalam-se, como o a seguir, pois Joaquim José toca tanto em festas e prostíbulos como em eventos católicos, todos espaços fechados:

Com o violão, Joaquim José podia juntar-se a outros e tocar em bailes e bordéis. Com a rabeca podia tocar em casamentos dos membros da Irmandade de São Benedito. Nos casamentos acompanhava-se pelo órgão. Ganhava para manter-se com vida. (LAAB, 80)

O Estado do Rio Grande do Sul é escolhido por Mendanha como derradeiro local de morada, além de ser longe de sua cidade de origem, fator importante, porque quer fugir de sua culpa e de seus mortos. Nesse espaço, Joaquim José envelhece.

Ao chegar em Porto Alegre, Mendanha ainda está integrado ao exército, porém logo se desvencilha dele e torna-se regente da igreja da Matriz. Joaquim José segue sua vida compondo, ministrando aulas, exercendo a função de maestro e sonhando com o reencontro com a sua música perdida.

Na Capital da Província de Sul, Mendanha reencontra Pilar, que o espera e seguem para a nova moradia do casal: “Uma hora depois, entravam na pequena casa na Praça da Matriz, o lugar mais alto da Capital. Uma porta e duas janelas, pequena, suficiente.” (LAAB, 167).

A partir de sua contratação como Regente da Igreja da Matriz, Joaquim José circula por locais sacros, na própria Matriz apresenta-se com sua orquestra na festa da

Santíssima Trindade e demais cerimônias religiosas, desse espaço, como, por exemplo, na entronização do primeiro bispo.

Mendanha tem contato com diversos espaços profanos, pois leciona música, atua em bailes populares e cria orquestras de variedades. O Teatro São Pedro é outro sítio profano presente na narrativa e nele o Mestre Mendanha participa de reuniões mensais: “Às sete e meia presidiu, no Teatro São Pedro, a mais uma sessão mensal da Sociedade de Música de Porto Alegre. Discutiram as próximas receitas com o Natal. Iriam equilibrar o orçamento.” (LAAB, 184).

A Rua da Praia é mais um espaço mundano de *Música perdida*, Joaquim José ouve da sala de sua residência o que ocorre por ali:

Os sons vinham de todos os lados. Mendanha escutava-os. Movia a cabeça para a direita, para a esquerda. A corneta do regimento na Rua da Praia elevava um toque que o vento trazia por ondas fragmentadas e indecifráveis. (LAAB, 194)

É em solo gaúcho que o Maestro Mendanha reencontra sua cantata, ele a recebe – sua obra-prima, de dois jornalistas de *A Federação*, em um envelope:

Foi ao quarto e chamou Pilar. Com ela ao lado, abriu o pacote diplomático. Ali dentro, cheirando a pó e umidade, descobriu um calhamaço sem a sobrecapa.
A folha de rosto esta íntegra:
Olhai, Cidadãos do Mundo – Cantata. (LAAB, 197-198)

Joaquim José de Mendanha recupera sua cantata. Com sessenta anos e a saúde debilitada, mesmo assim ele conclui sua obra *mor*, que é executada pelo Vice-Mestre e os músicos, na Catedral, na missa fúnebre:

A Catedral só esteve tão cheia na recepção dos restos mortais do herói da Guerra do Paraguai. Os músicos executam a cantata *Olhai, cidadãos do mundo* até o ponto em que a ensaiaram.

Quando o Vice-Mestre de Música baixa as mãos e as recolhe junto ao peito, encerrando o último compasso, dá-se um hiato de tempo. Ninguém ousa respirar. Os violinistas, os violoncelistas põem sem ruído seus arcos nas estantes. (LAAB, 219)

A cidade de Paris pode ser tratada como um local secundário na narrativa, pois, é o espaço para onde segue a música perdida de Mendanha. A composição é ignorada por Rossini, somente sendo reencontrada após a morte do compositor:

Paris.

Morto Gioacchino Rossini, sua casa de 102 mil francos foi levada a leilão. Era outra geração de empregados. A mulher de um deles, minuciosa, subiu a um banquinho para limpar o armário, [...] Descobriu ali um envelope, amarelo e sujo. Havia um título pouco esclarecedor, havia o nome de um homem, havia um texto sob o correr das pautas musicais, escritos em espanhol. Mais tarde saberia trata-se, de fato, de português. Era música para solistas e coral. Olhou para o sobrescrito do envelope, era destinado a Rossini. O remetente era Charles de Lavasseur, e vinha do Brasil. (LAAB, 186)

A influência da escola mineira mostra-se clara em *Música perdida*, explicando-se pela origem do protagonista, pelos seus primeiros professores – pai, magistrado, organista e Bulcão – pelo passado histórico e musical de Minas Gerais.

Quanto aos espaços da narrativa, eles marcam fases da vida do Maestro: em Minas Gerais, ele é o menino Quincazé que reside com os pais, tem sua iniciação musical; no Rio de Janeiro, Joaquim José vive “paixões”, a primeira e mais fútil por Adelaide, a segunda de admiração e respeito pelo Padre-Mestre e a terceira pela música, em especial, pela sua cantata; no Rio Grande do Sul, transforma-se em Maestro Mendanha, possui sua orquestra, é reconhecido como músico e instrumentista em Porto Alegre. Nesse último espaço, passa momentos aflitivos, ao lado de sua esposa Pilar, em busca de sua grande criação. O reencontro com a música e a conclusão de sua partitura coincide com o fim de sua missão: como homem e como compositor.

4 O LEITOR “OUVINTE” E A MÚSICA

4.1 Gêneros musicais

As obras de Luiz Antonio de Assis Brasil tratam de uma grande variedade de gêneros musicais que vão do mais erudito e de mais difícil aceitação pelo grande público, como é o caso da ópera, ao mais assimilável e passível de ser entendido, como é a marcha.

4.1.1 *O homem amoroso*

Os gêneros musicais presentes, em *O homem amoroso*, podem ser agrupados em eruditos, representados pela sinfonia, prelúdio, abertura, ópera, poema sinfônico, valsa e quarteto; e populares, valsinha e hino nacional.

Entre os gêneros eruditos, predomina em *O homem amoroso* a sinfonia, constituída por quatro movimentos – com minueto e trio precedendo o *finale*. Nesse livro, há referências a sinfonias em momentos marcantes da narrativa. A primeira ocorre quando a orquestra toca na fábrica de talheres um *Poema Sinfônico*, de Goethe. A segunda, na apresentação realizada na Capital Federal, onde executa-se a *Sinfonia Heróica*, de Beethoven. Além da sinfonia que predomina na obra, faz-se menção a valsas e uma ópera recebe destaque – *Carmen*, de Bizet.

Solange Ribeiro de Oliveira, em *Literatura e música*, trata da “ilusão” ou “aparição primária”, conforme já foi afirmado nessa dissertação de Mestrado, definida por formas sonoras em movimento, com organização, volume, partes distintas, recriadas mentalmente em uma arte, em outra. Em *O homem amoroso*, essa tarefa é realizada a partir da “recriação” dos gêneros musicais na arte literária.

Na apresentação destinada aos operários, a obra *Um aprendiz de feiticeiro* é relatada pelo viés do empregador capitalista e moralizador aos seus empregados. Ele

faz uso da ação do aprendiz para alegar, diversas vezes, em seu pronunciamento, que a preguiça é um equívoco, e portanto que os funcionários devem trabalhar, pois: – Só o trabalho constrói! (LAAB, 110).

O estudo focado na apresentação da fábrica de talheres, segundo o regente, deve ser composto por “música simples”, ou seja, de fácil entendimento para pessoas da mesma origem, são operários. Por essa razão, *Aprendiz de feiticeiro*, de Paul Dukas, é escolhida para ser tocada. Essa obra é de fácil aceitação por parte do público, pois, em se tratando de um *Poema Sinfônico* há um “subtexto” por trás da música: nesse caso, um poema de Goethe.

Outros dois gêneros são tratados nessa obra: Paco e Luciano conversam sobre o que irão tocar, e o protagonista responde ao companheiro que provavelmente ensaiarão o *Prelúdio (gênero) para a Sesta de um Fauno* e, em seguida, a *Abertura (gênero) 1812*, de Tchaikovsky, que é apresentada no concerto na fábrica de talheres.

Ao fim de sua apresentação, na fábrica de talheres, a Orquestra Sinfônica toca a *Abertura 1812*, de Tchaikovsky, e Luciano executa as notas patriotas dessa composição, relatando o combate entre a Rússia e os exércitos napoleônicos. Essa música remete Luciano aos campos de batalhas, “à desorganização, à loucura, ao desespero e à morte”, fatores presentes nesses espaços. Quando chega ao canto da vitória, e a orquestra reorganiza-se e surge o “cântico suave, de conquista, envolvente e belo, não como um fim, mas talvez como um recomeço”. (LAAB, 116).

Segundo o Maestro, “música simples deve ser para pessoas simples”, mas uma Sinfonia não é música “simples”, trata-se de obra clássica e, por isso presente no repertório das orquestras sinfônicas. Outra Sinfonia citada em *O homem amoroso* é a *Sinfonia Surpresa*, de Haydn. Claudinha, filha do protagonista, vai almoçar com o pai e sabendo da possível demissão de seu progenitor se aproxima dele, deseja, ainda, a aprovação de Luciano quanto à idéia de estudar piano, porém o músico alega que ela deve seguir “sua fé”.

A valsa, composição erudita, é mais um dos gêneros que transitam nessa obra. Esse tipo de composição é mencionado de forma irônica pelo administrador da orquestra – “valsinhas” de Strauss –, em meio a uma discussão, entre ele e os músicos.

A ópera é também marcante nessa narrativa, por ser um elemento de sobrevivência para o Maestro. O Urso-Velho mantém-se preso à vida em função de seu desejo de executar mais uma vez a ópera *Carmen*, de Bizet. Luciano e o regente conversam, enquanto o Urso-Velho toma uma injeção para amenizar seu sofrimento e, nesse diálogo, o maestro fala de seu sonho ao violoncelista:

- Enfim, é a vida. E a minha está-se indo, dia-a-dia. Chegarei um dia a reger de novo a *Carmen*? Não queria morrer antes. Foi o início da minha vida, na Polônia. *Carmen* tem uma força, um fogo que nos reconcilia com a vida. (LAAB, 24)

Luciano reflete sobre os desejos do Maestro, principalmente e primeiramente pelo grande amor de sua vida, a Orquestra Sinfônica, e a fé aplicada no sonho de reger pela última vez a *Carmen* e depois pela jovem que foi sua amante:

A volúpia encaminhou o Maestro para Nêmera, fazendo-o lutar por uma fé destinada à não-realização. Os ridículos, os esbravejamentos, tudo isso, enquanto existiu, sustentou a saúde orgânica e deu-lhe forças. A fé, contudo, desorientada pela extinção do objeto, volta-se agora para a verdadeira meta, que é a Orquestra Sinfônica, esta sim verdadeira. Pela frente, nada mais resta ao Maestro além da concretização do objeto, mas que agora vem acompanhado de um elemento purgatório: a dor. Espero que esta dor mantenha-se ativa, desde que moderada pelos analgésicos que as farmácias vendem. Enquanto a dor corroer o corpo e obrigá-lo a levar a mão ao lado, haverá razões de luta, até pela manutenção do cargo na Orquestra depois de setenta anos; até a *Carmen* poderá ser encenada. (LAAB, 95)

A ópera ainda aparece quando Luciano vai visitar o Maestro e este já se mostra melhor. Juntamente com o retorno de suas forças físicas, o regente volta a sonhar com a execução de *Carmen*:

- Mas até os 70 anos *eu* serei o Maestro. E serei só para mim, para minha alegria, para o meu prazer. E ainda vou reger a *Carmen*. Preciso só de um *mezzo-soprano* quente, com muito *salero*, que dê vida àquela mulher, que tenha sangue e músculos. (LAAB, 102)

A ópera, portanto, é, além da Sinfonia, um gênero de forte presença nessa obra, pois o objetivo doentio do Maestro de reger novamente a *Carmen*, acompanha-o durante toda a narrativa.

4.1.2 Concerto campestre

Concerto campestre apresenta um grupo maior de gêneros, se comparada a *O homem amoroso*, pois os eventos musicais abrangem, nessa obra, diversos concertos, missas, festas e datas comemorativas. Dentre esses gêneros estão anotados, entre os eruditos, adágio, óperas, peças de coro, valsa, motetes pastorais e orquestrais, *te deum*, tocata, elegia, réquiem e prelúdio; os populares, lundu, serenata napolitana, canção, minueto, polonaise, marcha, árias profanas, hino e gavota.

Os gêneros localizados em *Concerto campestre* podem ser divididos em dois subgrupos, o sacro e o profano. Isso ocorre em função dos espaços e momentos adequados a cada estilo musical. Essa narrativa trata de festividades e, ao mesmo tempo, de vários eventos religiosos. Entre os sacros, incluem-se o *te deum*, réquiem, elegia; quanto aos profanos, a tocata, lundu (gênero popular de dança e canção), serenata napolitana, valsa, motetes pastorais e orquestrais, canção (gênero que abarca tanto o sacro quanto o profano), ópera, árias (subgênero da ópera), minueto, gavota, polonaise (que pertencem à suíte), marcha (gênero de origem militar) e o hino

(gênero que pode ser sacro ou profano), além do prelúdio (este de caráter introdutório e que pode se apresentar dentro de outros gêneros).

Nos concertos, oferecidos por Eleutério, tocam-se diversos gêneros musicais, entre eles as anacrônicas marchas, se o público é predominantemente de oficiais. Se as damas são a maioria, ouve-se gavotas e minuetos e depois se executam peças de coro de igreja, elemento que não pode faltar numa casa cristã, como a da família Fontes. Miguel canta ternas elegias, por fim, passa a um lundu². A marcha também é executada pelo Maestro: Miguel toca uma marcha triunfal de caçadores, pois essa possui um ritmo apropriado às conversas animadas que estão acontecendo.

Demais gêneros são explorados na obra quando Miguel convida Eleutério para ir à capela e lá ele assiste àquilo que a Lira Santa Cecília está ensaiando: o Major ouve “*um andante de sinfonia*” e emociona-se com ele. Logo depois, o Maestro informa a Eleutério que estuda a parte orquestral de um *te deum* e que esse pode ser tocado em uma ocasião solene, acompanhado de cantores, um deles pode ser Rossini, como tenorino ou até mesmo soprano.

O *te deum* é mais uma vez citado na obra, quando D. Brígida, desejando o casamento da filha com Silvestre Pimentel, imagina para a cerimônia belas peças sacras e procura o Maestro para lhe indagar sobre o andamento dessa criação. Gêneros de forte presença religiosa são explorados no trecho que trata do noivado de Clara Vitória com Silvestre, agendado para o primeiro domingo do Advento. O Major, para comemorar a data, solicita ao Maestro uma de suas composições: “uma música especial “uma daquelas bem bonitas””. (LAAB, 78). Mesmo sofrendo, Miguel deseja

² A história da música nos mostra que apesar da origem dos gêneros ser um elemento claramente definido, na época em que se passa a narrativa – século XIX, há intercâmbio entre gêneros sacros e profanos. Isso fica evidente na ocasião em que juntamente com peças de coro de igreja, também se tocou, por exemplo, o profano lundu.

uma apresentação perfeita, pois será o primeiro concerto depois de três anos de acirrado trabalho, dedicados à Lira Santa Cecília.

Nos intervalos dos ensaios, Miguel procura composições mais “amenas” como serenatas napolitanas, gênero que ressurge no enredo depois de passado o luto, pela morte do Barão. O Maestro apresenta uma serenata veneziana e depois uma *polonaise* inicial, gênero escolhido por Miguel para abrir o baile. A serenata é inclusive o gênero musical que acompanha o início do interesse do Maestro por Clara Vitória. Miguel em seu quarto se lembra da moça que fica mais bela quando irritada e toca a serenata *Più non si trovano*.

O primeiro concerto que ocorre no domingo de Páscoa comporta diversos gêneros. Nessa audição, apresenta-se uma tocata também canções não especificadas na narrativa, mas que iniciam como um *andante cantabile*, complicado por *appoggiaturas*, indo a um *allegro*, passando a obras ligeiras, depois ao hino da República Rio-Grandense: “Para encerrar a tocata, o Maestro tomou o bandolim e tocou as variações da *Retirada de Madrid*, cheia de dificuldades, e seus dedos pareciam palpitações de uma borboleta.” (LAAB, 25).

Mais dois gêneros são abordados no batizado do segundo neto do Major, que ocorre um mês após o concerto. Para essa festa, Miguel compôs algumas valsas e motetes pastorais; os motetes reaparecem no noivado de Clara Vitória com Silvestre Pimentel, a Lira Santa Cecília toca peças que inclui trecho de um concerto de Pergolesi e diversos motetes orquestrais de Palestrina. Outra valsa está presente no enredo de *Concerto campestre*: trata-se da composição feita para Clara Vitória, os músicos tocam a valsa *Flor da campanha*, na tocata que antecede o reencontro do casal.

As tocatas (nome dado aos concertos da Lira Santa Cecília) expandem, pois se apresentam em Rio Pardo, na novena anual na igreja de São Francisco, nas vilas que

ficam no caminho de volta da estância de Eleutério, sempre prestigiando aos domingos batizados, casamentos e aniversários.

A sinfonia de *Haydn* é executada em função da morte do Barão de Três Arroios. A Lira atende a um pedido do falecido. O Maestro, juntamente com sua orquestra, apresenta uma parte reduzida para piano do primeiro movimento.

Outro gênero religioso, presente em *Concerto campestre*, é o *réquiem*. Em meio aos seus delírios, o Major se suicida e o Vigário, após fechar os olhos do defunto, mentalmente, pronuncia as palavras do *réquiem*.

A ida do Maestro à Capital é um elemento que agrega mais gêneros a essa narrativa, Miguel contrata alguns músicos e, nessa ocasião, assiste à missa na Igreja da Matriz, quando escuta a orquestra de Mendanha, aquele se saboreia com a audição de um *Stabat Mater*. O gênero missa ressurgirá em *Concerto campestre*, no momento em que Miguel retorna a Porto Alegre após ser dispensado por Eleutério.

Na viagem feita por Miguel a Porto Alegre, ocorre o encontro entre o Maestro e Rossini. O fascínio de Rossini pela ópera percorre toda a narrativa. Está presente nos seus diálogos com o amigo e nas antecipações que faz referente ao futuro da história de amor vivida entre o Maestro e Clara Vitória e o desfecho trágico que pode ter esse romance:

– “O senhor deve considerar dois fatos: o primeiro, o senhor gosta de Clara Vitória e ela gosta do senhor, e foram longe nisso, não precisa negar. O segundo, a menina está de casamento marcado”. – “Bela conclusão...” – O Maestro disse com ironia. – “E se esse amor é assim forte” – Rossini continuava – “só poderá acontecer uma coisa”. – “O quê?” – “O que sempre acontece nas óperas: uma tragédia”. (LAAB, 79)

Os conselhos dados a Miguel invocam o universo da ópera. Quando o Maestro percebe a mudança de Clara Vitória e suspeita de sua gravidez, Rossini responde:

-“Se sabe, então é hora de agir, e não deixar que a ópera se complete”. –“Eu precisando de uma palavra e você me vem com fantasias.” – “As óperas podem ser uma fantasia, mas todas vêm da vida”. (LAAB, 92)

Rossini acompanha Miguel a Porto Alegre, porque a ópera não terminou. A gravidez de Clara Vitória é descoberta pela família, a moça é exilada no Boqueirão, o Maestro e toda a sua orquestra são dispensados por Eleutério.

– “E sabe o que mais?” – acrescentou – “me disponho a ir junto (...)” – “(...) Mas tenho outro motivo: ainda não aconteceu o último ato dessa ópera. E eu preciso estar por perto para saber como termina”. – “Perverso”. – “Não. Um amante do drama musical”. (LAAB, 141)

Luiz Piva, em *Literatura e música*, aborda alguns processos da criação musical na produção literária. Para essa discussão, o teórico trata do diálogo entre as duas artes – a literatura na música, passando pela ópera, o intermédio, o drama pastoril, a tragédia grega, a poesia barroca e a letra como mestra da harmonia. O debate levantado por Piva mostra a possibilidade da inter-relação entre artes distintas, fator existente em *Concerto campestre*, que apresenta em sua narrativa a ópera.

A estrutura da ópera está presente em *Concerto campestre* desde seu conceito tradicional, ou seja, drama musical em que alguns ou todos os papéis são cantados pelos atores. O que nos permitir aproximar a obra de Luiz Antonio de Assis Brasil desse gênero musical, essa relação é possível a partir das seguintes observações: a união da música ao drama amoroso; a primeira, representada pela Lira Santa Cecília e pelas demais personagens que transitam nessa esfera musical; o segundo, pelo amor proibido entre Miguel e Clara, pela existência do triângulo amoroso – Clara, Silvestre e o Maestro; depois pelo espetáculo, que como a ópera faz apresentações, a orquestra do Major também realiza concertos e esses eventos artísticos são, na narrativa, a representação da vida como, por exemplo, alega Rossini “o último ato não acabou”, a música desempenha a principal função tanto na ópera quanto na obra,

sendo, na segunda, um elemento de transformação da vida das personagens e, por fim, assim como ocorre na ópera, *Concerto campestre*, tem um final trágico com a loucura de Eleutério.

As canções são introduzidas na obra pelo Maestro. Ele as toca em seu bandolim sendo elas da zarzuela *Doña Paquita, la loca*. A canção reaparece na narrativa em um espaço profano, bordel, e numa circunstância de descontração para seu protagonista. O gênero canção é um dos motivos da demissão de Miguel do posto de Maestro da Catedral, pois no domingo de missa comemorativa ao onomástico de uma princesinha da Casa Imperial, Miguel, saudoso de Clara Vitória, resolve incluir uma canção que não fazia parte das músicas de igreja. Primeiramente, executaram o *Hino da Carta*, em seguida *A Abertura em Ré*, do Pe. José Maurício e, por fim, “uma inesperada melodia profana, quase uma canção das modinhas dos salões” (LAAB, 163), o que desencadeia seu sumário desligamento da função.

Outra canção fundamental em *Concerto campestre* é a composta por Miguel para sua amada. Essa criação é a “trilha musical” desse casal de enamorados, juntamente com a ópera anunciada pelo amigo Rossini, aparece pela primeira vez em uma conversa entre os apaixonados, em um momento de sedução iniciado por parte do Maestro:

– “Bom dia, O senhor não tocou bandolim, hoje”. – “É que eu escrevia uma canção” – ele respondeu, emendando uma inesperada audácia: – “Uma canção para uma moça”. Clara Vitória acariciou sem pressa a barra de seda dos cobertores: - “E quando vamos escutar, a canção?” – “Logo que a moça me quiser ouvir”. (LAAB, 57)

A canção dos amantes passa a ser tocada no início de todos os ensaios da Lira Santa Cecília. Para surpreender a moça, leva a jovem até a estrada que liga a estância ao Boqueirão e, nesse momento, apresenta um “concerto campestre” só para ela:

começou a escutar uma música que não sabia de onde vinha, algo suave e lírico, sim, era a *sua* música. Abriu bem os olhos, e, na claridade azulada, reconheceu os vultos que se movimentavam: eram os músicos, que de pé, tocavam sob o comando de Rossini. Logo o Maestro estava de volta, e ajoelhava-se ao lado. – “Louco, você ficou louco”. – “Eu disse para eles que eu precisava da orquestra longe dos ruídos, no campo, para escutar melhor os instrumentos. E para você, uma surpresa de amor. Quero ver você feliz”. – “Só para você, a Lira”. (LAAB, 106)

A canção criada, para Clara Vitória, é executada no último “concerto campestre” realizado na narrativa. A composição de amor “assiste” à trágica morte do Major, vence a tempestade de “sangue” e, finalmente, chega ao seu destino, aos ouvidos da jovem exilada que sente-se novamente amada: “Estou sonhando”. Mas não, a música persistia, como uma carícia. “Ah, ele voltou, ele ainda me quer”. (LAAB, 170-171).

4.1.3 ***Música perdida***

Em *Música perdida*, há uma diversidade de gêneros musicais que vão dos eruditos – *te deum*, ópera, cantata, ária, abertura, sinfonia, concerto grosso, sonata, missa, gradual, antifona, *miserere*, responsório, novena, ofício de morte, missa de mortos, credo, réquiem, oratório, valsa e moteto; – aos populares – modinha, hino, serenata, ladainha, canção, cantiga francesa de roda, sarabanda, marcha e minueto.

O gênero dominante nessa obra é a cantata. Mendanha busca recuperar a composição que, segundo ele, é sua obra-prima, ou seja, sua mais elevada criação artística – *Olhai, Cidadãos do Mundo*.

Dentre as andanças de Quincazé há gêneros que acompanham sua vida profissional e dão tonalidade aos conflitos pessoais. São eles, os sacros: *te deum*, missa, ladainha, gradual, antifona, *miserere*, responsório, novena, ofício de morte, credo, oratório e réquiem; os profanos: ópera, ária, modinha, serenata, canção,

cantiga francesa de roda, sarabanda, sonata, marcha, valsa, concerto grosso e abertura.

O gênero sacro *te deum* é abordado na obra através do trabalho da esposa de Mendanha. Logo que Pilar e Quincazé iniciam seu romance, a jovem executa a função de copista, desenha as notas de diversos gêneros musicais, entre eles, encontra-se o *te deum*, que ela o copia para o mestre Álvares Pinto:

– Ela assistira, muitas vezes, à Lira. Era uma menina, levada por um tio, músico em Vila Rica. O tio ensinara-lhe violão, dera-lhe noções de música e ensinara-lhe a arte de copiar partituras, desdobrando-as nos diversos instrumentos da orquestra. Durante um ano copiara músicas para a Lira, até que esta se desfez. Agora, ela atendia às orquestras de Vila Rica. Serviço não lhe faltava. (LAAB, 125)

O *te deum* retorna à narrativa, quando o bispo solicita ao Maestro que o criasse para ser tocado na estada do Monarca em Porto Alegre.

Diversos gêneros sacros acompanham o desenrolar da trama de *Música perdida*. Chegando em Porto Alegre, Joaquim José reencontra Pilar, em seguida é convidado pelo pároco da Igreja da Matriz a assumir a função de Mestre de Música, desde que abandonasse o exército. Dentre os gêneros encontrados no armário de músicas da Matriz, viam-se ladainhas, novenas, missas de Mozart e de Haydn, e peças de José Maurício.

Mendanha compunha para a Igreja e é praticando essa atividade que soube da morte da mãe, dedicando a ela o que está produzindo – a Missa de Mortos. Outra missa é criada pelo Maestro Mendanha, a *Missa Solene*, de entronização do primeiro bispo, quando a igreja da Matriz se torna Catedral.

Quincazé desde jovem, através do trabalho de seu progenitor, regente da Lira em Itabira do Campo, Minas Gerais, tem contato com diversos gêneros sacros, *te*

deum, missas, ladainhas, graduais, antífonas, *misereres*, responsórios e novenas, pois a orquestra se apresenta na Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem. Joaquim José sente prazer ao escutar a Lira, regida pelo pai, principalmente nas missas solenes, porque sabe de cor as letras dos rituais e canta com euforia a passagem *Et incarnatus est ex Maria Virgine*, do credo.

Outro gênero religioso existente nessa obra é o oratório. Mendanha, quando maestro da Catedral, pede que os alunos da Escola Secundária interpretem o *Stabat Mater*, de Rossini. Mais um gênero sacro presente em *Música perdida* é a ladainha de São José, composta por Joaquim José, quando esse é expulso pelo organista da igreja de São Francisco, indo morar com Bento Arruda Bulcão.

Em outro momento da narrativa, Quincazé retarda seu regresso a Itabira, promete ao pai diversas composições, essas de distintos gêneros musicais, mas todas sacras, ou seja, Gradual para o Domingo de Ramos, o moteto *O Vere Christe*, oito antífonas para o lava-pés de Quinta-feira Santa e oito Responsórios das Matinas de Natal.

Nas aulas com o organista da igreja de São Francisco de Assis – Vila Rica – Mendanha tem contato com gêneros distintos. Executa antífonas de José Maurício, depois é exigido por seu mestre que ele crie um minueto (gênero profano), em Dó maior, atividade simples para o discípulo que usa o tempo que lhe sobra para ler uma cantata de J.S. Bach (obra sacra).

Joaquim José toca dois gêneros musicais profanos no encontro em homenagem a três franceses que perduraram (remanescentes) à missão artística trazida pelo rei, sendo eles: *La ci darem la mano*, ária da ópera *D. Giovanni*, de Mozart e *Au clair de la lune*, cantiga de roda francesa. O drama musical da vida de Mendanha tem início, quando ele é convidado pelo Presidente da Câmara de Vila Rica a participar desse serão, um dos homens, Charles de Lavasseur, arquiteto e aquarelista,

ao ouvir Mendanha se deslumbra com a arte do Maestro e envia a obra-prima de Joaquim José para Rossini, “ – Pois só um milagre explica que haja, aqui no Brasil, um artista com essa qualidade. Nosso jovem músico mereceria ter nascido em Paris.” (LAAB, 138).

O gênero ópera é acrescentado ao enredo de *Música perdida* através de Rossini. Com sua morte em 3 de novembro de 1868, sua casa é leiloada e mercadores de raridades que desejavam a partitura autografada de *O barbeiro de Sevilha*, porque essa seria para eles um excelente negócio, porém acham como mais antiga a *La scala di seta* – incompleta. Gioacchino Rossini faz-se conhecer mundialmente como compositor do gênero operístico e qualquer manuscrito de suas obras representa para um mercador ou para um admirador de seu trabalho um “tesouro musical”.

Os gêneros cantata, composto por Joaquim José, e ópera, criações de Rossini, entrelaçam-se nesse momento da narrativa. Enquanto o primeiro é reencontrado, permitindo que seu criador possa morrer em paz, o segundo se perpetua, ainda mais, com o falecimento do mais popular compositor operístico.

A ópera também está presente nessa narrativa, através da personagem de Bento Arruda. Ele possui um cravo e em seu tampo há a pintura de um medalhão que representa Orfeu segurando o corpo de Eurídice: “Orfeu chorava sob o dístico retirado do trecho da ópera de Gluck: *Che farò senza Euridice, dove andrò senza il mio ben?*”(LAAB, 31). A vida amorosa de Bulcão é uma “ópera”, assim como Orfeu, ele tem a mulher amada morta, mas ela morre apenas para Bento Arruda. Ele devolve a esposa ao pai, porque não consegue consumir as núpcias, em função de um problema de saúde.

Há outra passagem em *Música perdida* que remete à idéia de tragédia. O *Gran Finale*, a quarta parte do enredo se inicia com Mendanha entregando para Pilar a pasta da cantata. Ela deve deixar as partituras prontas:

Depois que o esposo fecha a porta do quarto, ela volta para a mesa de trabalho. Abre a pasta desatando-lhe o nó, contempla com vagar a caligrafia musical do esposo. Olha o título: *Finale*. Esse *Finale* era inevitável. Agora o que acontece, é uma tragédia. (LAAB , 135)

A sinfonia é mais um gênero musical que a personagem de Rossini traz para o enredo da narrativa. Numa noite, em Paris, ele se prepara para ir a um concerto no *Conservatoire*, assistir a *Symphonie Fantastique*, de Hector Berlioz.

Mendanha acompanha os legalistas até as terras dos pampas e, nesse espaço, outro gênero passa a ser predominante na sua produção artística – o hino. Os rebeldes cercam a cidade em que estão, fazendo do Maestro e de sua banda prisioneiros, aqueles exigem do Sargento-Mestre que escreva o hino da República (gênero cerimonial e militar), obra que marca seu futuro pelos próximos quarenta anos de sua vida e que para os revolucionários simboliza, na história, um marco – o da República.

O Maestro Mendanha, quando residente em Porto Alegre, passa a lecionar música, a criar bandas de variedades, a tocar nas cerimônias da Matriz, em bailes e em concertos privados, perde seu dom musical e, talvez, como seu pai, tenha “perdido a veia”. Suas criações se resumem, portanto, a hinos encomendados, como o solicitado por D. Maria Manuela de Câmara Canto e Castro, destinado para a Associação das Filhas do Calvário, trabalho que Joaquim José aceita, porém com bastante constrangimento. Essa composição precisa ser bonita e, ao mesmo tempo, simples, pois algumas das senhoras que o cantarão possuem pouca cultura.

Outros hinos são criados para a Congregação dos Servos de Maria, solicitado pelo Padre Sílvio Antônio, para a igreja da Conceição, da Legião do Sagrado Coração de Jesus; intercalados aos profanos, tais como: os hinos da Câmara dos Vereadores e da Sociedade de Ginástica.

O hino é para Mendanha prova de sua decadência. Quando ele está doente e próximo da morte sofre com a desesperança. Como seu fim está próximo, deseja reencontrar a cantata para que possa partir, e, juntamente com essa amargura, vinha-lhe o suplício de compor hinos:

– Por quanto tempo deverei escrever hinos, sempre os mesmos hinos, para sempre os mesmos? – Ele cruzou os braços. Suspirou, fazendo esforço para sustentar o próprio corpo. – Em Vila Rica, Bento Arruda Bulcão me disse que um hino nada tem a ver com a música. Já lhe falei disso? (LAAB, 195)

Dentre os gêneros profanos, aquele que se destaca é a modinha. O moço foge da casa paterna, durante as noites, para ir até a um prostíbulo cantá-las, acompanhado por uma viola. A modinha reaparece no enredo, quando Mendanha chega ao Rio de Janeiro, na casa do Padre-Mestre e o vê, em trajes vulgares, tocando bandolim e José Maurício mostra ao jovem uma modinha, criada por um de seus seis filhos.

Há, em *Música perdida*, um conflito entre o Padre-Mestre e Marcos Portugal e um gênero musical acompanha essa tensão. A modinha é usada nesse contexto como um “tipo musical” inadequado aos rituais religiosos porque, geralmente, era tocada em espaços profanos e possui temas mundanos. Portugal é um músico que vem da Europa e assume os postos musicais do Rio de Janeiro. O regente europeu repreende José Maurício por tocar no onomástico de uma das princesas uma composição sua e para desconcertar o outro afirma que “o credo da missa lembrava uma modinha, que ficava bem em outros ambientes.” (LAAB, 73).

Em meio aos fatos que levam Marcos Portugal a assumir a função que era do Padre-Mestre José Maurício Nunes Garcia, ou seja, de Mestre de Música da Capela Real, a narrativa traz diversos gêneros musicais conhecidos por José Maurício e compostos por ele devido ao seu dom musical. O Padre-Mestre cria missas artísticas,

ofícios de mortos, serenatas, canções, graduais, ladainhas e óperas, gêneros que transitam do sacro ao profano. José Maurício aceita o desígnio divino e não luta contra a nomeação do outro, ou melhor, facilita-a, entregando a Marcos Portugal um credo com equívocos de harmonia e frases musicais adulteradas.

Na primeira visita que Quincazé faz a Bento Arruda, outros gêneros musicais são abordados. O jovem toca de memória para o futuro amigo a solurna *Introduzione* de Basquini (gênero concerto grosso – em transcrição para o cravo), depois uma canção infantil, em diversas variações, é essa a sonata *La follia*, de Vivaldi. Esses dois gêneros abrem o ciclo de relacionamento entre essas personagens, amizade essa que acaba em abandono por parte do rapaz e desencadeia uma culpa na sua vida adulta.

A sarabanda (gênero profano e popular característico do período barroco) é introduzida na narrativa a partir do desejo de Bento Arruda de rever seu aluno. Ela se apresenta luxuosa, possui notas que percorrem as pautas, conquistando-as como um felino (animal forte e sedutor), o homem solitário e carente, que é Bulcão, dialoga com as características aplicadas a sarabanda, sonha com o regresso de Quincazé. Com o passar do tempo, Bulcão sente que o menino – Quincazé – pode não voltar mais, e em meio aos seus pesares imagina ver Joaquim José, sentado ao cravo, tocando “uma sarabanda tensa de luxúria. As notas galgavam as pautas com languidez de felinos.” (LAAB ,77).

As canções aparecem na narrativa, quando Joaquim José vive um romance com uma costureira francesa, modista das óperas do teatro São Pedro. Quincazé compunha diversas de tema amoroso, as preferidas da amante.

Dentre suas composições, Joaquim José cria uma peça que chama de *Abertura*, para ser apresentada por uma grande orquestra. Quincazé a mostra ao Padre-Mestre que a elogia, pois possui os elementos necessários para ser uma música – melodia, ritmo e harmonia. Em seguida, o mestre chama o discípulo de o

compositor mais completo que conhece, porém o adverte: sabe que aquela criação é inexecutável, pressente que a ambição do aluno o levará ao sofrimento.

Após o falecimento de seu pai, Quincazé abre a arca do morto e lá observa as pastas da Lira, que contêm diversos gêneros – missas, marchas, réquiens, aberturas e valsas – esse último – a valsa aparece pela primeira vez na narrativa. As valsas reincidentem na obra, quando Joaquim José está em Porto Alegre, desempenhando a função de regente da Igreja Catedral, e dentre outras tarefas, ele busca ensinar as doze meninas do Ramalhete Musical a tocar uma valsa de Strauss.

A cantata, em *Música perdida*, é a criação máxima do protagonista, perdida por ele e recuperada antes do seu encontro com Deus. No início da narrativa, Joaquim José recebe uma música, a qual ainda é desconhecida pelo leitor, mas que futuramente será revelada como sua obra-prima. Já próximo da morte, o Maestro deseja deixar sua cantata pronta para ser executada com perfeição.

Na sua juventude, Joaquim José é aceito pelo Padre-Mestre como seu discípulo e o mesmo lhe apresenta diversos gêneros. José Maurício fala ao aluno sobre Segismund Neukomm e de sua experiência como regente da primeira apresentação nas Américas do *Réquiem* (gênero sacro) de Wolfgang Amadeus Mozart e, em seguida, toca a abertura do oratório *A Criação* (gênero sacro) de Haydn. O professor explica a Quincazé a pequena variante entre oratório e cantata, sendo o primeiro de origem religiosa, e o jovem aprendiz se lembra de já ter escutado esse termo – cantata.

Música perdida transita entre o passado e o presente. Na segunda parte da obra, o Maestro Mendanha é apresentado como um homem doente e envelhecido. Ele conversa com os jornalistas que recuperaram sua cantata, e essa gira em torno dos dois conflitos vivenciados por ele, ou seja, as três mortes – do pai, de Bulcão e do Padre-Mestre José Maurício, e a perda de sua obra-prima. Em seu discurso Joaquim José, demonstra a importância dessa composição em sua vida e após ela,

conseqüentemente, o leitor percebe essa relevância no enredo do romance. “Aquele pacote que os senhores me trouxeram, ele vai mudar a minha biografia, mas só depois da minha morte. A notícia que os senhores esperam virá depois.” (LAAB, 58).

José Maurício, no decorrer das aulas destinadas a Quincazé, fala sobre a cantata que recebeu do Doutor Silva Alvarenga, para colocar o poema em música, tarefa não executada por ele, mas por Joaquim José. O Padre-Mestre explica ao jovem a importância desse gênero, apresenta-lhe os componentes e o título, informações que acompanham a existência de Mendanha e faz desse gênero musical o principal em sua vida:

Não. A cantata não é apenas um poema a que se põe música. A cantata é a consagração suprema de um músico-compositor. O título era ‘Olhai, cidadãos do mundo’. Do que se trata o poema? É sobre o Brasil. Nunca cheguei a escrever a música. E agora passou a minha época. Imaginei com um coral a quatro vozes, soprano, contralto, tenor e barítono. Sim, meu jovem. E uma pequena orquestra de doze músicos. Quer dizer: uma coisa bem simples. (LAAB,78)

Joaquim José recebe de José Maurício a cantata, *Olhai, Cidadãos do Mundo*, para colocar música no poema e, junto com ela, a orientação de não abusar de seu talento. Ele não obedece e o medo do professor se concretiza, pois seu discípulo não respeita seu conselho, compôs algo impossível de ser executado e entendido. Mendanha adora o Padre-Mestre e não quer contrariá-lo, por isso decide escrever duas cantatas, “Uma seria com linhas melódicas fáceis e harmonias simples, destinada a uma pequena orquestra. A outra seria aquela que seu talento impunha. A esta chamaria de “Cantata Verdadeira”.” (LAAB, 106), escondendo a existência da segunda de José Maurício, porque seria fiel a ele. Quanto à cantata, Mendanha decide dividi-la em um Prelúdio instrumental, duas partes e depois um *Finale*. Ele trabalha exacerbadamente nela, durante três semanas, ignora os recados de José Maurício, os horários das refeições e a conclui.

No decorrer da narrativa, a cantata é enviada para Rossini, mas este não abre o envelope que a guarda, manda que seu empregado livre-se dela. Mendanha, por sua vez, sofre no Brasil a ausência de resposta por parte do italiano Gioacchino. Sua criação fica esquecida em cima do armário que se localiza no quarto do criado do compositor, sem a capa, pois essa já havia sido usada para forrar os sapatos do serviçal, numa noite de chuva.

Mendanha, enfim, recebe dos jornalistas de *A Federação* um envelope e nele está sua cantata. O velho homem se emociona, sente-se mal, retorna ao passado, lembra-se dos três mortos e percebe que não lhe resta muito tempo e precisa terminar seu trabalho, ou seja, deixar sua obra-prima pronta para ser executada e mais que isso, ela tem que ser possível aos executantes.

O Maestro escreve no pentagrama a ordem dos instrumentos, termina a instrumentação do Prelúdio, segue para a parte da cantata referente ao coro, na segunda parte, entrariam os solistas vocais – o tenor e a contralto, depois passa a dar atenção a uma de suas árias, resta apenas o *Finale*, o que se dá no quarto dia, após reencontrá-la. A Pilar caberia a função de desdobrar a partitura em todos os instrumentos da orquestra, além de dar coragem ao marido, funções que exerce com primazia, pois “Copiar partituras possui nítida ligação com a harmonia geral dos cosmos” (LAAB, 210).

No dia 28 de agosto de 1885, às onze horas da noite na Capital da Província, falece Joaquim José de Mendanha, em paz consigo, pois pediu perdão aos seus mortos e completou a sua “música”:

Logo, em meio à dor, em meio à última visão das úmidas paredes do quarto, que também é a última visão da sua vida, ele escuta um acorde perfeito ao longe, um acorde que soa por três vezes. “É o fim da dissonância. É a harmonia.” (LAAB, 213)

A esposa de Mendanha, no dia seguinte, procura o Vice-Mestre de Música, entrega-lhe a cantata completa, pedindo que ele faça seu serviço. Com a autorização do Bispo D. Sebastião Dias de Laranjeira, a obra-prima de Joaquim José é executada na Catedral, em homenagem ao seu criador. A composição emociona a todos presentes, principalmente, aos músicos que dão vida ao sonho do Maestro, ao final da cantata, Mendanha deixa uma derradeira anotação:

Se um hino foi minha vazia glória neste mundo, hoje meus ouvidos mortos escutaram o que sempre lhes esteve preservado. Com esta música me apresento perante Deus. Ele perdoará minha soberba. Ele sabe que agora, sou, e para sempre, um artista. (LAAB, 220)

Com os gêneros musicais, mais presentes em sua vida, Joaquim José se despede de todas as pessoas, lembrando do hino que o faz conhecido e da cantata, sua música perdida, somente agora reencontrada.

As obras que compõem este *corpus* de análise possuem uma característica peculiar, ou seja, em cada uma delas há pelo menos um gênero musical tratado de “perto” por uma das personagens; em *O homem amoroso*, a Sinfonia está em todos os concertos importantes da Sinfônica, e Pablo Komlos deseja reger mais uma vez *Carmen*; em *Concerto campestre*, o músico e copista Rossini aproxima a vida à ópera e conseqüentemente a história de amor entre Clara Vitória e o Maestro, pois essa relação tem, segundo ele, todos os atos existentes desse gênero; em *Música perdida*, Mendanha busca, durante o desenrolar do enredo, reencontrar sua cantata. O tratamento destinado a esses gêneros musicais nas narrativas de Luiz Antonio de Assis Brasil comprovam a teoria de Solange Ribeiro de Oliveira da “ilusão” ou “aparição primária”, enfim, da existência da arte musical na literária.

4.2 Sons e léxico

4.2.1 *O homem amoroso*

Nas composições de Luiz Antonio de Assis Brasil há a predominância de uma nota musical sobre as demais, a nota Sol. Na obra *O homem amoroso*, essa preponderância dá-se, inicialmente, pela ausência de luz, pelos espaços fechados, pelo estado de solidão em que se encontra Luciano e pela estação do ano – o inverno. No desenvolver da narrativa, percebe-se a crescente presença da luz, de espaços abertos ou que a recebem diretamente. O momento de auto conhecimento pelo qual Luciano está passando e do destino que decide dar a sua vida são fatores que simbolizam essa mudança e por fim a chegada da primavera.

A solidão de Luciano é levada ao leitor através das ações e fatos apresentados, o que justifica o constante uso do vocábulo “só”, representando o estado da personagem e que, sonoramente, se parece com a nota musical Sol:

O que eu penso? Não sou um Maestro à beira dos 70 anos, estou abandonado pela mulher, não entendo minha filha, fui colocado nesta comissão contra a minha vontade. O que eu penso? (LAAB, 46)

O sentimento de solidão está relacionado, obviamente, à ausência de alguém ou algo, trazendo consigo ora tristeza e abandono, ora o descobrimento de emoções relacionadas à nova fase da vida de Luciano.

Outras personagens apresentam estado de solidão similar. Entre elas encontra-se o músico francês Jean, homem que sonha voltar ao seu país de origem, mas as dificuldades financeiras o obrigam a ficar no Brasil, trabalhando durante o dia na Orquestra Sinfônica e à noite na boate:

Jean não está mais ali. Vive a regência de Markevich, como se estivesse na orquestra: – Escute a suavidade das cordas. Parecem um só músico. – As mãos erguem-se , segurando uma imaginária viola e um arco. A verdadeira viola está ali, a seus pés, dentro do estojo escalavrado, com vários remendos plásticos colados com durex. – Um dia eu volto e saio desse país de negros. (LAAB, 77)

O Maestro é outra personagem que está só. Após o fim do relacionamento com a harpista Nêmora, que decide largar a orquestra para se casar, ele sente a velhice e a doença como fardos mais pesados. Somadas a elas, está o sentimento de solidão: “o Urso Velho está só; o pódio, alçando-se acima de nossas cabeças, é como um altar de sacrifício, onde a vítima se debate, irresignada ao destino.” (LAAB,89).

A situação de desamparo, na qual se encontram os músicos da Sinfônica, são relatadas nessa narrativa. Uma nação de terceiro mundo paga mal seus músicos, eles necessitam se apresentar em outras circunstâncias, além daquelas oferecidas pela orquestra, os convites são escassos, os ensaios e estudos devem ser contínuos e muitas vezes longos, dificultando a vida daqueles que precisam de atividades extras para completar seu orçamento ao final de cada mês.

O ensaio do quarteto “A dissonância” expressa, através de várias falas, o estado de desconforto pelo qual passa a orquestra:

– Mas precisamos ensaiar! – Miguel exclama, largando o arco na estante. – Precisamos ensaiar, somos músicos! – Olha para nós, patético – Músicos não podem parar de estudar, ensaiar, nunca! (LAAB, 78)

– Mas aí ficamos só com a Orquestra Sinfônica! Tocar numa orquestra sinfônica líquida a afinação de qualquer músico. A gente não se ouve a si mesmo, é um caldeirão de notas, e tanto faz tocar bem como tocar mal. (LAAB, 79)

Há um paralelo entre o estado solitário de Luciano e a presença das notas musicais em sua vida, pois mesmo estando sozinho em casa, sem uma presença humana, ele tem a companhia da música e das notas que são muito importantes:

Minha nota melhora. É difícil ser o instrumentista que dá início à música. Na maioria dos casos, todos começam juntos, neste caso, Mozart foi caprichoso, escolheu-me a mim para inaugurar o movimento. (LAAB,10)

Luciano sente-se fascinado pelo poder do som das notas musicais:

Subo ao praticável, tiro o violoncelo do estojo e afinio o instrumento com meu diapasão, trabalho inútil, porque o *lá* do oboé, que orienta toda a afinação da orquestra, poderá hoje ser diferente. A estante ainda está sem a pasta das músicas, sobra tempo. Início o estudo de Dotzauer, que neste vasto ambiente ressoa como um órgão de tubos: as notas, fortemente amplificadas, parecem adquirir uma solenidade litúrgica, e as altas janelas, filtrando a luz, embebem o pavilhão com um recolhimento de catedral. (LAAB,104)

Em *O homem amoroso*, o ritmo da música é discutido em várias passagens da obra. No entanto, o elemento mais importante refere-se à relação entre a música e a vida. Luciano, por exemplo, estabelece uma lógica entre seus conceitos particulares sobre o léxico que proveio de sua carreira como músico: “Minha vida, entretanto, não está executada ainda, nem se executará por si: é preciso que a execute.” (LAAB, 105).

Ceres conversa com Luciano, quer ser ouvida por ele, mas o violoncelista pensa sobre a nova estação que chegará e sobre toda a simbologia existente nela, de uma nova vida, um recomeço:

Olho para o céu: será talvez um bom dia, mais tarde: as nuvens dissipam-se, há alguns claros, onde aparecem pedaços de azul. Logo será primavera, e este tempo instável cederá lugar as manhãs fresquinhas e aos entardeceres amenos, depois das tardes de baixa pressão e calor, o corpo desfeito em líquido. O

Maestro sempre gostou de calor, é vida e força, como ele diz. (LAAB, 114)

Um trecho em que se exemplifica a alegria e o encantamento é a apresentação da orquestra Sinfônica que está prestes a começar e o orador, em seu discurso, fala à platéia que “está imóvel e grave”. Os operários anseiam por aquele evento, aquele momento de lazer, sentem-se felizes e a narração da história de *Um aprendiz de Feiticeiro* leva-os ao universo mágico – ao encantamento:

Com voz empostada, vai esclarecendo didaticamente o que os operários irão ouvir: uma peça muito bonita, chamada *Um aprendiz de Feiticeiro*, de um célebre músico francês chamado Paul Dukas (diz: Dúcas), onde se narra uma lenda do tempo dos castelos medievais. Certa vez,(...) O aprendiz, aborrecido com a idéia, vendo-se só no laboratório, resolve dar uma olhada nos livros de feitiçaria do mestre, lá descobre uma fórmula capaz de dar vida aos seres inanimados. (LAAB, 109)

4.2.2 Concerto campestre

Concerto campestre, assim como *O homem amoroso*, faz uso do léxico pertinente ao universo musical. A música e suas características têm o “poder” de transformação no destino das personagens, são fundamentais para a construção da relação inter-cultural entre a arte musical e a literária.

Assim como em *O homem amoroso*, *Concerto campestre* possui uma nota musical que se destaca perante as demais, ou seja, é também recorrente a nota Sol. Em *Concerto campestre*, a preponderância é percebida a partir da presença de luz nos espaços abertos ou que a recebem (luz) diretamente, pela transformação sofrida nos destinos de Miguel e Clara Vitória, na qual o primeiro cria uma orquestra, deixa de viver casos amorosos, entregando-se ao amor; a segunda conhecendo a força da arte musical e tudo que ela pode possibilitar – beleza, prazer, sensibilidade e cultura –

além de perceber na figura do Maestro, a de um homem não embrutecido pelas lidas do campo e, por fim, do amor encontrado em seus braços:

Era então para mim?” – ela perguntou só por perguntar, porque sempre soubera disso. – “Sim, só para a menina”. Às duas horas da tarde Clara Vitória sentou-se ao patamar e deixou-se ficar à deriva do sol e do vento finíssimo. (LAAB,71)

A palavra “só” possui muitos significados e somente a sua contextualização indicará qual será ele, há passagens que possibilitam, por exemplo, o sentido de “apenas”.

A paixão entre Miguel e Clara Vitória começa em um ambiente iluminado, que realça os atributos da moça, oferecendo mais um sentido a palavra sol – sedução, além do próprio nome da personagem Clara – claridade:

Ela vestia uma camisola até o pescoço, e estendia os cobertores sobre o peitoril da janela aberta ao sol. Os cabelos, ora libertos, mantinham a breve opacidade dos travesseiros, mas o rosto, levemente túmido, brilhava à luz, e era quase possível sentir o calor perfumado daquele corpo ainda morno da cama.” (LAAB, 57)

Em outro trecho, a palavra sol designa o início de um novo dia, ou seja, a claridade vinda do astro que surge depois de uma noite de amor entre Miguel e Clara Vitória: “Numa daquelas noites esqueceram-se de tudo, e já havia sol no instante em que ela abriu os olhos.” (LAAB, 90).

Outra situação traz o sol como elemento que comprova o fim da noite e o princípio de mais um dia. É o momento em que se percebe o nascimento de mais uma manhã, através da passagem do tempo:

Passavam-se as horas. D. Brígida chegava à porta, olhava para fora. Nenhum movimento na noite. Veio a madrugada, e os primeiros galos começavam a cantar. O Major já dormia,

ressonando alto. E surgiu o sol, enchendo a sala de luz. (LAAB, 130)

Algumas passagens da obra abordam o sol como astro, produtor de calor e luz. Um primeiro exemplo, a ser citado, é a visita de Silvestre Pimentel à charqueada do Major: “o famoso tanque para recolher o sangue e as imensas varas de taquara onde eram penduradas as mantas de carne para secarem ao sol” (LAAB, 111); um segundo, quando Eugênio e Bobó, ao desempenharem as lidas da estância, sofrem com a alta temperatura:

levantavam-se à meia-noite, tomavam mates em pé, terminavam de vestir-se e iam para a charqueada, retornando pelas dez da manhã, fedendo a sangue e graxa: dessa altura em diante, o sol impedia qualquer tipo de trabalho. Evitavam o quarto, jogando-se para dormir em qualquer parte, a boca aberta, sem se molestarem com as moscas e com a intensa luz. (LAAB, 92-93)

O exemplo exposto a seguir mostrará a presença da nota Sol em relação à vida de Clara Vitória e às circunstâncias por ela vividas:

E houve a tarde na qual Clara Vitória saiu do banho e veio sentar-se no pequeno patamar à frente da casa, em busca do sol para secar os cabelos. E estava assim desprevenida durante mais de uma hora, gozando o silêncio. (LAAB, 36)

O espaço geográfico – a estância do Major Eleutério – no qual passa a maior parte da trama, possibilita a obra uma ambientação repleta de elementos naturais, tais como a presença do sol nas tocatas feitas no campo, nos ensaios ao ar livre e no flerte entre o casal de enamorados, esse último será observado nesse exemplo:

Desde aquela tarde em que ela fora escutá-lo, o Maestro procurava uma razão para ser notado por Clara Vitória. Num pôr-de-sol em que a avistara à janela, foi buscar o bandolim. Houve um momento tenso, mas ele, fazendo-se de desentendido, começou a tocar o *Più non trovano*, e logo percebeu que a menina girava os olhos ariscos para ele. Bela

era a tarde, e o sol desfazia-se por detrás das coxilhas. (LAAB, 40-41)

Esse mesmo sol representa a passagem do tempo, o que pode ser observado na parte da obra em que a filha desonrada vive presa no Boqueirão: “Em seu exílio, Clara Vitória acostumava-se à sucessão poderosa do sol e ao giro delicado da abóbada celeste que, nas noites, carregava o silêncio das constelações no rumo das paragens sem fim.” (LAAB,147).

Há outro trecho com o léxico sol que explora a idéia da passagem do tempo:

Clara Vitória viu amarelecerem as folhas da videira, e depois, caírem uma a uma, forrando o solo de sua pequena ilha. O ar era mais fino nas madrugadas, os dias vinham cheios de sol, e o céu ganhava, nos entardeceres, a luz oblíqua do ouro antigo das auréolas dos santos. A natureza acomodava-se à nova estação. (LAAB, 152)

Chega a primavera, ou seja, o tempo não parou e mais uma vez surge o sol, antecipando um recomeço. Clara Vitória já deu a luz e Miguel, em breve, vai reencontrá-la:

E muito tempo se passou sobre isso. Clara Vitória, como quem se desfaz de uma pele muito antiga, perdia a noção de si mesma, e quando veio a nova primavera, surpreendeu-se com o sol vagaroso no céu e com o calor.

Siá Gonçalves hesitou um instante, levou a mão ao rosto da menina e olhou-a firme: “ – Ele está bem. Mandou notícias que vem logo”. (LAAB, 159-160)

À medida que a narrativa vai se aproximando de seu desfecho, a palavra sol vai aparecendo mais freqüentemente:

– “Dia bom” – disse, em meio às névoas da consciência. – “Vem bastante gente para o concerto”. – E sentou-se na frente da casa, mergulhando num sono bêbado. Acordou sobressaltado, o sol cozinhando os miolos. (LAAB, 166)

O sol é o elemento que acompanha Miguel ao reencontro de Clara Vitória:

E ao vulto que ia ficando cada vez menor, desaparecendo numa dobra da planície, já iluminado por uma réstia de sol que o acompanhava, o Vigário lançou a sua benção de reconciliação e paz. (LAAB, 173)

O astro sol emite luz, gerando claridade, o que pode proporcionar maiores condições de se enxergar algo, seja um objeto, uma vista ou a própria realidade, verdade essa que fazia Clara Vitória sofrer:

ela gostaria que nunca se desfizesse aquele quadro, para que seguisse imaginando; logo, porém, seguindo o previsível, o sol surgiu, trazendo à luz os fortes paredões, que assim readquiriam sua ameaçadora realidade de coisa pétrea. (LAAB, 157)

A ausência do sol, por outro lado, representa o desamparo e o sofrimento de Clara Vitória no Boqueirão:

Já não havia sol no boqueirão, e a pouca luz da atmosfera, esbatendo-se nas cristas vegetais das altas paredes da rocha, chegava embaixo transfigurada numa tênue claridade que dissolvia os contornos. Mas dormia em intermitências, assenhorando-se daquele ambiente escuro de fuligem, onde imaginava perceber, num tremor assombrado. (LAAB, 138-139)

4.2.3 *Música perdida*

Música perdida, da mesma forma que *O homem amoroso* e *Concerto campestre*, apresenta em sua escrita sons e léxicos familiares à arte musical.

A presença da nota sol, nas narrativas analisadas, possibilita o diálogo entre a música e a literatura, além de proporcionar às obras um ritmo peculiar. Solange Ribeiro de Oliveira trata do conceito de romance musical e do romance “tipo” musical, pois a literatura e a música possuem ritmos, e, no caso da primeira, o ritmo é

observado através do sentido do discurso. Solange Oliveira faz uso de uma concepção de Cupers, na qual ele alega que o romance por sua natureza é musical, porque é instaurado pelo ritmo, mas o romance pode ser musical em outro aspecto, isso ocorre quando o autor literário acrescenta ao caráter rítmico e à musicalidade de toda ficção uma segunda musicalidade. No caso de *O homem amoroso*, *Concerto campestre* e *Música perdida*, pode-se perceber essa “segunda musicalidade” pela existência de notas musicais e pelo domínio de uma delas – Sol.

Em *Música perdida*, a preponderância da nota Sol sobre as demais é percebida, inicialmente, pelo ouvido absoluto de Quincazé que escuta antes de tudo essa nota:

– Sol – murmurou Quincazé. Sua boca falou isso, porém seu pensamento estava ao longe.
O pai encarou-o.
– Repita.
O que a mulher gritou foi uma nota Sol.
Em casa, o pai tomou o clarinete e pediu a Quincazé que repetisse a nota. Quincazé cantou: “Sool”.
O pai soprou o clarinete. Era o Sol. O pai ficou muito sério.
Quem sabe dizer o nome das notas musicais isoladas é porque possui o raríssimo ouvido absoluto. (LAAB, 17)

O astro sol ilumina os momentos em que Quincazé recebe os ensinamentos do Padre-Mestre José Maurício: “Era uma tarde de sol. Ardiam as matas dos arredores do Rio de Janeiro. O cheiro acre da fumaça penetrava pelas janelas e incendiava os pulmões. José Maurício abriu *A Criação* pelo meio”. (LAAB, 67).

Joaquim José tornou-se discípulo do Padre-Mestre e, para tanto, tem de se mudar para o Rio de Janeiro, cidade quente, conhecida pelas suas belezas naturais e por seu clima. Portanto, é comum observar a frequência do sol nesses trechos da narrativa:

Nos horários vadios subia para a camarinha que alugara à Rua do Ouvidor, cujo teto ficava a um palmo de sua cabeça. Os miolos coziavam nas tardes de sol. (LAAB, 80)

O sol acompanha Quincazé ao enviar sua última carta a Bulcão, em um momento de arrependimento, quando ele tenta reconquistar a posse da correspondência: “À porta, viu: abria-se um espaço entre as nuvens. Dali vinha um belo sol, quente e brilhante.” (LAAB, 103).

A própria visita do monarca à Cidade Maravilhosa, é acariciada pelo astro sol: “– Pronto, homem, levante-se. – Voltou-se. Era o Padre-Mestre, o guarda-chuva aberto ao sol. – Mesmo futuros monarcas não devem ser tão adorados.” (LAAB, 86).

O sol trilha ao lado de Quincazé, acompanha-o em todo seu destino, estando com ele nos momentos de perda, inclusive no dia do falecimento de José Maurício: “O dia de verão era uma pesada mortalha de sol. Ele nada mais poderia esperar das alegrias e das intenções de ser um grande músico. (...)” (LAAB, 111).

Ao retornar a Itabira, após a morte do pai, Joaquim José tem como companhia à margem de um córrego, seu fiel astro e seu ouvido absoluto:

Hoje havia muito sol e ele fechava os olhos. Escutava os mil sons que apenas um músico escuta. Não só o brando e monótono rumor de córrego, mas o vento perpassando os salgueiros e movendo as pontas das ramagens que tocavam a flor das águas. Também os vagos sons de uma voz feminina ao longe e o chiar de uma cigarra. (LAAB, 117)

O ingresso de Pilar, no destino de Quincazé, é assistido pelo sol. Ela, ao mesmo tempo, que seduz o futuro companheiro de uma vida inteira, precisa se proteger da intensidade solar, embaixo de seu chapéu:

Uma jovem mulher passava todos os dias sob a janela onde Joaquim José estudava na viola. Ela olhava para cima. Ele já a percebera. Pela mão que segurava o cabo do chapéu de sol, era muito morena. (LAAB, 124)

Chegando ao Sul do País, Joaquim José se encanta com a beleza das coxilhas enfatizadas pela luz solar – sol, e o léxico “só”, somado ao primeiro é, usado nesse trecho da obra, para remeter ao sentido de unicidade de cada região:

Agora estava de pé, olhando para o pampa. O sol caía entre as coxilhas. Ele se maravilhava com a inclinação do sol. Só aqui o sol muda tanto em seu rumo. Só aqui as sombras humanas são um prolongamento natural das pessoas que as provocam. Embora sem lógica, este é um pensamento verdadeiro para os que aqui habitam. (LAAB, 165)

A presença do sol é necessária inclusive para o bom desempenho do instrumento. O calor do sol aquece o cravo e influencia seu ceppo:

O sol aquece a madeira do cravo e faz dilatar o ceppo em que se prendem as cordas, retesando-as. Uma delas está a ponto de soltar-se do plectro de marfim que a prende. Mais um pouco de calor e a corda irá libertar-se. É inevitável. Enfim: solta-se. Ouve-se um maravilhoso Sol. (LAAB, 84)

A ausência da luz natural na moradia de Bento Arruda e a palavra “só” podem demonstrar a solidão desse homem que chega, em determinados momentos, a perturbar o jovem Quincazé. Outro fator a ser observado é o nome dado à residência de Bulcão – solar. Há nisso uma ironia, que pode ser constatada na descrição daquele homem sombrio e de uma casa com paredes senhoras de um negro segredo conjugal: “Quincazé, às escuras, olhava para a fresta embaixo da porta do seu quarto. Uma luz de vela movia-se no corredor. Em todo o solar, só havia outra pessoa desperta.” (LAAB, 43).

A nota Sol está com Joaquim José na primeira visita que faz a Bulcão:

Bento Arruda Bulcão observava o jovem visitante. Reconheceu nele, pela postura frente ao instrumento, alguém que deveria ser considerado.
– Toque.

Quincazé pensou. Antes de tocar, premiu as teclas num acorde de Sol maior.

– Toque uma música. Isso é apenas um acorde. (LAAB, 33)

As composições de Quincazé são, inclusive, marcadas por essa nota musical dominante em sua vida: “Assobiava-a. Tinha boa memória musical. O compasso era de quatro semínimas, numa armadura de Sol maior. Algo simples. José Maurício iria gostar.” (LAAB, 85).

Toda a vida profissional de Mendanha é delineada pela nota Sol, pois entre as funções que exerce leciona aulas para jovens e numa delas, a menina o questiona:

– Pode ser este, em Sol?

Aquilo, o referir àquela nota, acordou-o:

Não, em Sol não. Vá para o exercício seguinte. (LAAB, 182)

A nota Sol está presente na primeira noite de amor do casal – Pilar e Joaquim José – e dá o tom a essa história:

Na lassidão, eles não perceberam que lá fora instalava-se a ampla noite. As trevas eram densas e quietas. O vento, roçando pelas ramagens, tirava um Sol. (LAAB, 125)

A teoria de que a nota Sol acompanha a saga do Maestro Medanha pode, mais uma vez, ser exemplificada. Quando pede para ser integrado as forças nacionais, é destinado para seguir com o Segundo Regimento de Caçadores para o Sul do País: “Quando Joaquim José saiu do gabinete, olhou para baixo, para o pátio, para onde alguns soldados exercitavam-se nos clarins. Soou uma perversa nota Sol. Franziu o rosto.” (LAAB, 149).

A nota Sol recebe o Maestro Mendanha em solo porto-alegrense, juntamente com Pilar e a surpresa que ela preparou para o esposo:

Ele corria os olhos. Pela porta ao lado, viu a saleta e o milagre: o piano. Ele, sem tirar o chapéu militar, foi até lá. Sentou-se. Era um Pleyel. Usado mas lustroso, recendendo a óleo de amêndoas.

Experimentou-o. Um acorde de Sol maior. (LAAB, 167)

A relevância das notas musicais na “partitura da vida” de Mendanha é notória em todo o enredo e podemos exemplificá-la, inclusive, com uma fala de Joaquim José, ao se separar de Adelaide: “As notas são para sempre, e as mulheres morrem ou traem seus amados”. (LAAB, 100).

Embora o Sol seja a nota predominante na composição literária de Luiz Antonio de Assis Brasil, outras notas podem ser observadas. Assim, quando Mendanha, no campo militar, ouve um trecho de uma música:

Estavam acampados. Era noite. Ele escutou um fragmento de música, quatro notas em seqüência: Dó, Sol, Ré, Lá. Esse fragmento, essa música, lembrou-lhe a mesma sucessão de notas que abria uma secção de sua cantata e que era a afinação das quatro cordas do violoncelo e da viola. (LAAB, 163)

Joaquim José, já sexagenário, recebe em casa um amigo amador de violino e, nessa visita, o diálogo que se trava remete às notas musicais:

Na rua soou o fonfom de uma carroça. Eles se olharam com mais intensidade. O Maestro Mendanha disse:

– Lá.

Passado alguns minutos o aposentado dos Correios retrucou, num tom casual:

– Fá. – Largou a xícara. Levantou-se, foi ao piano. Bateu numa tecla. Ouviu-se um Fá. Não era a nota do fonfom. (LAAB, 184)

Em *Música perdida*, a nota Lá é usada fortemente, logo após o reencontro de Mendanha com sua cantata. Ele necessita acabá-la antes de sua partida:

Explicou a Pilar que precisaria trabalhar depressa. Disse-lhe que o melhor lugar para isso era no coro alto da Catedral. Lá passara metade de sua vida. Lá estava o seu harmônio. Lá ele estaria sozinho para o que apenas ele saberia fazer: instrumentar a cantata, terminar o seu trabalho. (LAAB, 200)

A nota Lá e o léxico “só” aparecem juntos no trecho referente à cerimônia fúnebre de Joaquim José, realizada na Catedral, informação que serve de exemplo para, mais uma vez, ressaltar a relevância desses elementos na obra analisada:

A Catedral só esteve tão cheia na recepção dos restos mortais do herói da Guerra do Paraguai. Ao outro lado está o amigo com a cara da máscara mortuária de Beethoven, as pálpebras baixas. O Maestro Bandeira também lá está, junto a uma coluna. Ninguém o conhece. (LAAB, 219)

Porém, a dominância da nota Sol é evidenciada quando o Maestro Mendanha profere suas derradeiras palavras no leito de morte. Elas estão relacionadas à nota Sol e como a mesma esteve presente em toda a sua existência, não poderiam faltar na sua despedida:

Quando as vistas se escureceram e um túnel de luz interior o acolhe e a dor já é passado e o mundo já é passado e tudo já é passado, e quando o acorde agora se transforma em apenas uma única e simples nota, ele murmura as palavras finais de um músico com ouvido absoluto:
– É um Sol. É o meu Sol. – E sorri. (LAAB, 214)

4.3 Cânones e partituras

4.3.1 *O homem amoroso, Concerto campestre e Música perdida*

Em *O homem amoroso, Concerto campestre e Música perdida* percebe-se a existência de obras musicais e essas delineiam o destino das personagens músicos, pois cada um deles segue seu caminho, lê a “partitura da vida”, executa seu

instrumento, rege sua orquestra e cria suas composições, possibilitando dessa forma o desenrolar da trama.

4.3.2 O homem amoroso

Luciano, em *O homem amoroso*, é acompanhado por um grupo de composições denominado em sentido denotativo “cânone musical”. As obras musicais que o formam são: *Prelúdio para a Sesta de um Fauno*, de Debussy; *Um aprendiz de feiticeiro*, de Paul Dukas; *A Abertura 1812* e *A Patética*, de Tchaikovsky; Quarteto dezenove – *A Dissonância*, de Mozart; *Carmen*, de Bizet; *A Heróica* – terceira – e *A Pastoral* – sexta, de Beethoven; *A Surpresa* e *A Criação*, de Haydn; *A Sinfonia Fantástica*, de Berlioz e a *Quarta Sinfonia*, de Mahler.

O *Prelúdio para a Sesta de um Fauno*, de Debussy, aparece na programação de um dos ensaios da orquestra Sinfônica e está presente no conflito entre os músicos e o administrador, o que ocorre em função do desejo dos primeiros de receberem um cachê referente à apresentação na fábrica de talheres e a recusa do segundo em pagá-lo. Outro fato acompanhado por essa composição é a ausência de calefação para os músicos que páram de ensaiar por causa do frio.

Um aprendiz de feiticeiro, de Paul Dukas, é a primeira composição que aparece na narrativa e, não só por isso, possui uma grande simbologia, mas porque será tocada no concerto na fábrica de talheres com uma conotação política. Trata-se de uma obra que “pode” ser interpretada como uma criação que valoriza o trabalho e despreza a preguiça – o aprendiz faz o seu feitiço, porque não quer cumprir as tarefas solicitadas por seu mestre e é recriminado por isso – ou seja, o funcionário deve sempre trabalhar, cumprir com suas obrigações, além de ser ano de eleições para deputado e senador.

A Abertura 1812, de Tchaikovsky, é a segunda composição presente em *O homem amoroso* (ela também é executada no concerto na fábrica de talheres), porém

representa uma releitura da “partitura da vida” de Luciano. Quando ele solicita ao pai de Ceres que leve a filha consigo, logo depois, entrega-se à música:

– Não sei se ela vai embora comigo:

– Melhor ir com você.

O sogro reluta, mas diz:

– Você é quem sabe.

– Eu telefono.

O homem amoroso toca as notas que a fantasia desvairada de Tchaikovsky escreveu num momento de exacerbação patriótica. (LAAB, 116)

A Patética, de Tchaikovsky, e *A Pastoral*, de Beethoven, demonstram, na narrativa, a ausência de cultura musical do administrador.

A Dissonância, de Mozart, é a obra escolhida para o quarteto estudar. Os músicos necessitam de freqüentes ensaios e persistência. Luciano, como violoncelista, faz parte desse grupo, porém está dividido entre a difícil tarefa de “ser o instrumento que dá início à música” e entender a saída da esposa com a filha de casa.

Carmen, de Bizet, representa a “partitura da vida” de outra personagem, o maestro Pablo Komlos, Luciano aqui tem papel secundário. Essa afirmação pode ser feita, porque é do Urso Velho o grande sonho de reger, mais uma vez, essa composição.

A Surpresa, de Haydn, aparece em *O homem amoroso*, quando Claudinha busca se reaproximar do pai. A jovem sabe que Luciano provavelmente será demitido da Sinfônica e através da música chegar-se-ia até seu progenitor:

– Sabe, estive ontem ouvindo uns discos do meu avô. Umas sinfonias de Haydn. Gostei. Agora sou eu a fixá-la detidamente, à busca de sinceridade. Ela não suporta, baixa os olhos. Mas acrescenta. – Gostei muito, principalmente daquela sinfonia *A surpresa*. (LAAB, 74)

A *Criação* significa a tentativa de Miguel, através da composição sedutora, sadia, clara e lógica de Haydn, reorganizar um novo quarteto, no qual Luciano deve fazer parte, porque precisavam retomar seus encontros, seus estudos.

A *Sinfonia Fantástica*, de Berlioz, regida por Markevich, aparece na narrativa, porque Jean é flagrado por Luciano, trabalhando em uma boate. O francês tem vergonha de desempenhar tal tarefa, ele foi ganhador do Prêmio de Roma do Conservatório de Paris, caíra tanto profissionalmente, em meio ao seu sofrimento, pede ao amigo para ouvir algo do regente – Markevich – o violoncelista coloca no toca-discos *A Sinfonia Fantástica*. Jean sonha em tocar novamente em Paris e enoja-se do atual serviço.

A *Quarta Sinfonia*, de Mahler, faz parte do início da relação amorosa entre Luciano e Ceres, quando o violoncelista convida-a para acompanhá-lo a um concerto. Nesse encontro, ele conhece o desejo da futura esposa em especializar-se em citologia, enquanto ela o segue em seu universo musical.

A “partitura da vida” de Luciano é acompanhada por todas as obras aqui comentadas, possibilitando a essa obra literária, mais uma vez, o diálogo com a arte musical.

4.3.3 Concerto campestre

Concerto campestre, assim como *O homem amoroso*, possui obras musicais em seu enredo que se colocam no destino das personagens e acompanham suas histórias. Esse conjunto de obras musicais constrói a “partitura da vida”.

O Maestro, de *Concerto campestre*, tem em sua história as obras musicais *Pezinho*, música do folclore dos Açores e do Rio Grande do Sul; *Retirada de Madrid*, de Luigi Boccherini; *O dia onomástico*, de Salieri; *Serenata Più non si trovano*, de Mozart; *Alcinda, a pastora* e *Abertura em ré*, de Pe. José Maurício; *Rigoletto*, de Verdi;

La ci darem la mano, de Mozart; *Barbeiro de Sevilha* – Fígaro e *Serenata*, de Rossini; *Doña Paquita, la loca*, canções de Zarzuela; *Concerto* – trecho, de Pergolesi; *Motetes orquestrais*, de Palestrina; *Sinfonia*, de Haydn; *Hino da carta*, de D. Pedro I; *Hino da República do Rio Grande do Sul*, de Mendanha, além das composições do próprio Miguel, como, por exemplo, a canção feita para Clara Vitória.

A analogia entre a partitura musical e aquela que aqui é denominada como a “partitura da vida” das personagens pode ser observada no início do interesse de Clara Vitória pelo Maestro. A curiosidade da moça sobre a possibilidade de os músicos lerem aqueles desenhos – notas – a intrigava, tanto quanto a figura daquele homem:

Mulato? Sim, o cabelo meio carapinha, lambido para trás com habilidade, os lábios um poucos grossos e arrogantes, a tez perigosa. Será que fedia? E aquelas marcas no rosto, sífilis? Mas não era tão velho como ela de início julgara.

O Maestro trazia um maço de partituras, e, ao vê-la, saudou-a com um pender de cabeça e uma “boa tarde”. Ela não se conteve: – “É verdade que os músicos conseguem ler as músicas nesses papéis?” – “Assim como a senhora decerto sabe ler as palavras dos livros” – ele disse. – “Pois duvido”. – “Quem não entende, duvida. Com licença” – e seguiu para a capela. (LAAB, 38-39)

A Retirada de Madrid e o *Hino da República do Rio Grande do Sul*, o último de autoria de Mendanha, são tocados no primeiro concerto regido por Miguel, na Páscoa, e são fundamentais na trama para a construção dessa personagem que tem a partir de então o reconhecimento por parte do Major, do Vigário e dos demais convidados.

O *dia onomástico*, de Salieri, é usado por Miguel para analisar a competência dos músicos que formariam a Lira Santa Cecília, a execução é trágica e o Maestro passa a ensaiar arduamente com eles.

A *Serenata Più non si trovano*, de Mozart, é uma composição que demonstra o encanto que Clara Vitória exerce sobre o Maestro, pois ele a toca, pensando na moça:

e em surdina começou a tocar a intrigante serenata *Più non si trovano*, de longos arpejos. Sozinho com seu bandolim, ele era completo, tendo a ocupar-se apenas com sua arte; (...) Parou: ouvira Clara Vitória movimentar-se, sinal de que estava desperta. Quem sabe a menina já pensava que ele podia ter um coração? E para ela tocou, com os olhos fixos na parede, até o bandolim tombar de suas mão sonolentas. (LAAB, 36)

As criações *Alcinda*, *A pastora* e *Abertura em ré*, ambas do Pe. José Maurício, e o *Hino da Carta* encontram-se na obra marcando fatos distintos: a primeira criação pertence ao gênero ópera, o preferido daquele que será o confidente de Miguel, portanto, aparece na trama acompanhando Rossini, ou seja, a composição e o amigo do Maestro estão presentes na “partitura” de sua vida; a segunda e a terceira marcam a fase na qual Miguel vive em Porto Alegre como Maestro, mas ele apresenta essa composição em um momento de infelicidade; o *Hino da Carta*, de D. Pedro I, ele o toca em sua última regência na Igreja da Matriz.

Rigoletto, de Verdi, é introduzida na narrativa quando a personagem de Rossini dialoga com o amigo – o Maestro, o rabequista compara a lua, vista na estância, com a lua do *Rigoletto*, em seguida começam a falar sobre o caso amoroso de Miguel.

La ci darem la mano, de Mozart, é mais uma ópera presente em *Concerto campestre*. Rossini a assobia, enquanto Miguel pensa em sua amada e, em seguida, admite que o amigo estava certo: “Nessa manhã, exaurido, ele deu razão a Rossini: amava Clara Vitória, um amor perdido e sem volta.” (LAAB, 59), essa composição antecipa a idéia do triângulo amoroso e da tragédia que está por vir, porém a “partitura” já está escrita e seus destinos selados.

O *Barbeiro de Sevilha* (Fígaro e Serenata – partes do espetáculo), de Rossini, aproximam-se do trágico amor vivido por Miguel e Clara Vitória. O Maestro e Rossini vão ao Teatro São Pedro, a convite do segundo, para assistirem à récita do *Barbeiro*, e nela o regente se emociona:

Mas o drama de amor do Conde de Almaviva e Rosina conseguiu despertá-lo, e ao final da *Serenata*, ele estava comovido. Pediu para saírem antes do fim da ópera. Durante a caminhada pela rua do Cotovelo, vinha quieto, as mãos enterradas nos bolsos. – “Como termina?” – perguntou à porta da pensão. – “Em casamento”. O Maestro girou lentamente a chave na fechadura, e subiram para o quarto. Foi uma noite em que não dormiu, e nem nas seguintes. (LAAB, 145-146)

A *Doña Paquita, la loca*, canções de Zarzuela, é executada por Miguel, em um bordel, na mesma ocasião em que visita Porto Alegre para recrutar músicos e conhece Rossini, ao tocar essa canção afirma que: – “E isso eu toco em homenagem a uma dama” – disse, despertando a curiosidade brejeira das mulheres, que queriam saber quem era a sua “escolhida do coração”. (LAAB, 44).

As criações *Concerto* – trecho, de Pergolesi e *Motetes orquestrais*, de Palestrina, são importantes na nova fase vivida por Miguel. Elas são executadas no primeiro concerto na igreja – nas terras do Major, após três anos de dedicado trabalho por parte dele.

A *Sinfonia*, de Haydn, marca o velório do Barão de Três Arroios, e, mais que isso, a proximidade do suposto casamento entre Clara Vitória e Silvestre Pimentel, pois com o falecimento do tio, o jovem herda as propriedades do parente e cuida de tudo, cabe a um homem de respeito, uma esposa.

Entre as composições do próprio Miguel, há peças de igrejas e canções como, por exemplo, para o noivado de Clara Vitória com Silvestre e uma em homenagem à filha de Eleutério. A canção destinada à mulher amada é a mais importante, pois acompanha as diversas fases dessa relação, desde os singelos galanteios na estância, na surpresa que o Maestro faz a jovem – um concerto só para ela, na revolta de Miguel em Porto Alegre, onde a executa para quebrar as convenções e retomar a regência de sua vida – até o derradeiro concerto na propriedade do Major e o resgate

da mulher pela qual é apaixonado. Essa criação contorna o desenho dessa união supostamente impossível e o caminho do destino desses corações, ou seja, a “partitura de suas vidas”.

4.3.4 Música perdida

Música perdida, *Concerto campestre* e *O homem amoroso* apresentam obras musicais durante o desenrolar das tramas e essas composições estão presentes no destino das personagens e acompanham suas trajetórias.

Em *Música perdida*, Mendanha tem em sua história as obras musicais *Orfeu e Eurídice* – trecho da ópera, de Christoph Willibald Gluck; Sonata *La follia*, de Vivaldi; Hino da carta, de D. Pedro I – composição também presente em *Concerto campestre*; *Laudate Dominum*, de Haydn; *Réquiem* de Wolfgang Amadeus Mozart; *Gradus ad Parnassum – Traité de composition musicale*, de Johann Joseph Fux; *Te Deum*, do Mestre Álvares Pinto; *La ci darem la mano*, de Mozart; *Au Clair de la lune*, sem autor conhecido; *Symphonie Fantastique*, de Hector Berlioz; *Dona nobis pacem* da Missa, de Marcos Portugal; *Peças e Missa de Santa Cecília*, de José Maurício Nunes Garcia; *Missa a cinco vozes*, do Mestre André da Silva Gomes; *Contos dos bosques de Viena* – valsa, de Strauss; *Stabat Mater*, *O barbeiro de Sevilha* e *La scala di seta*, de Gioacchino Rossini; Cantata (não foi especificada), de J. S. Bach; *A Criação* - oratório, de Segismundo Neukomm; *Poema para pôr música*, do Doutor Silva Alvarenga, criação que é musicada por Mendanha e torna-se a sua cantata *Olhai, cidadãos do mundo*; além das demais composições do próprio Quincazé, como, por exemplo, a *Ladainha de São José*, *Laudate pueri*; o Hino da República do Rio Grande do Sul, esse é o mais importante, porém após ele virão diversos outros hinos, missas, inclusive uma dos mortos que dedica a sua mãe.

Orfeu e Eurídice, de Christoph Willibald Gluck, é uma composição diretamente ligada à figura de Bento Arruda Bulcão e do final trágico de seu casamento e, posteriormente, do seu suicídio. As figuras de *Orfeu e Eurídice* estão no tampo do

cravo usado diversas vezes por Quincazé, enquanto esse tem como professor Bento Arruda, fase na qual Joaquim José expande seus conhecimentos musicais e é direcionado pelo mestre a seguir seus estudos no Rio de Janeiro.

A Sonata *La follia*, de Vivaldi, marca o primeiro contato direto entre Quincazé e Bento Arruda. O jovem aprendiz toca todas as variações dessa composição para Bulcão e, nesse exercício, o futuro mestre percebe que: “Quincazé era um verdadeiro músico”. (LAAB, 34).

O *Hino da carta*, de D. Pedro I, é tocado por Joaquim José em uma apresentação feita no solar de Bulcão, nessa noite, Quincazé rege pela primeira vez, atividade que desempenhará até o fim de sua vida.

Dona nobis pacem da Missa, de Marcos Portugal é uma composição religiosa ouvida por Quincazé na sua visita à Capela Imperial, no Rio de Janeiro, logo que lá chega para continuar seus estudos. Esse trecho demonstra o encantamento do recém chegado ao conhecer outro universo que não seja o de Itabira e Vila Rica, além da gratidão que ainda tem por Bento Arruda:

Escreveu uma carta para Vila Rica, dando conta desse dia e da música da Capela. Com uma régua riscou o pentagrama musical. Ali escreveu as notas de um pedaço da música que escutara. Era uma frase do *Dona Nobis pacem* da Missa. Agradecia a seu benfeitor tudo o que dele recebera e estava recebendo. (LAAB, 59)

Algumas *Peças* e a *Missa de Santa Cecília*, de José Maurício Nunes Garcia, e a *Missa a cinco vozes*, do Mestre André da Silva Gomes, colaboram para a permanência do Maestro Mendanha na Província do Sul do País, porque com essas e outras composições, mais a formação de sua orquestra, Joaquim José “Em um ano sentia-se dono de sua vida.” (LAAB, 169).

O *Réquiem*, de Mozart, é uma criação que dá continuidade ao diálogo travado entre José Maurício e Quincazé. Através dele, estabelece-se o laço de amizade que

se firma entre mestre e discípulo, relação a qual Joaquim José sempre respeitará, além de comprovar a habilidade e a experiência profissional do professor “Saiba você Joaquim José: eu fui o regente da primeira apresentação nas Américas do *Réquiem* de Wolfgang Amadeus Mozart.” (LAAB, 66).

Gradus ad Parnassum – Traité de composition musicale, de Johann Joseph Fux, faz parte da nova vida de Joaquim José no Rio, vivendo só, expandindo seus conhecimentos musicais e uma de suas formas de estudo é comprar partituras de obras consagradas como a anteriormente citada, além de duas óperas de Rossini e *A Criação* de Haydn.

O Te Deum, do Mestre Álvares Pinto, criação de um brasileiro é copiada por Pilar para ser executado na Sé de Mariana. A jovem copista fará parte da história da vida do Mestre Mendanha como sua esposa, confidente e copista.

La ci darem la mano, de Mozart, é revisitada em *Música perdida*, pois também está presente em *Concerto campestre*. Essa composição faz parte de um momento notório na perda da “música perfeita” de Joaquim José. Quando a executa, Mendanha conhece Charles de Lavasseur, o homem que deseja mostrar a sua cantata a Rossini.

A Symphonie Fantastique, de Hector Berlioz, obra presente inclusive em *O homem amoroso*, repete-se em *Música perdida*, quando a narrativa trata de um episódio referente a Rossini.

Contos dos bosques de Viena, de Strauss, anuncia a data da morte de Rossini, em seguida, relata-se como Joaquim José vive esse dia que mudará a “partitura de sua vida”. A cantata só é localizada após o falecimento do italiano. A composição de Strauss é “mal” tocada por doze jovens alunas do mestre de música Mendanha, atividade que exerce com pouca paixão e consciente da ausência de talento das moças.

Quando o Maestro ensaia os garotos da Escola Secundária que desejam interpretar o *Stabat Mater*, de Rossini, na Semana Santa do próximo ano, esse elemento sugere indícios da presença das criações do compositor de óperas no destino de Joaquim José.

O *barbeiro de Sevilha* e *La scala di seta*, de Gioacchino Rossini, têm suas partituras cobiçadas por mercadores de raridade no leilão realizado na antiga residência do compositor. Porém uma outra criação, de um músico desconhecido em solo europeu, é localizada na casa de Rossini e a música perdida de Mendanha volta para ele.

As composições do próprio Quincazé transitam durante toda a obra pontuando momentos de sua existência como músico. A *Ladainha de São José*, por exemplo, é criada e enviada para o pai; o Hino da República do Rio Grande do Sul, registra sua chegada em terras gaúchas e marca seu nome na história do Estado, sendo esse o hino mais importante em sua carreira, pois seria sempre lembrado por ele, depois desse vieram diversos outros hinos; missas, uma delas a *Missa Solene* de entronização do primeiro bispo, outra a dos mortos que dedica a sua mãe; *Laudate pueri*, são associadas a um Mendanha já debilitado e com lapsos de memória.

A *Cantata*, de J. S. Bach, aparece na narrativa no ciclo que faz parte das aulas que Joaquim José recebe do organista da igreja de São Francisco de Assis, sendo a primeira criação do gênero cantata, com a qual Quincazé tem contato, gênero predominante na “partitura da vida” do protagonista de *Música perdida*.

Laudate Dominum, de Haydn, delinea o início de outra fase na “partitura da vida” de Mendanha. Seu novo professor, o Pe. José Maurício, admira Haydn, Mozart e Segismund Neukomm, porém o primeiro exerce maior fascínio sobre ele, e desse gosto musical versa uma conversa entre mestre e aprendiz. A *Criação*, de Neukomm, consta nesse encontro e José Maurício toca ao piano a abertura do oratório,

aproveitando a ocasião para explicar ao discípulo: “– Um oratório é o mesmo que uma cantata, só que de natureza religiosa.” (LAAB, 66).

No entanto, é a Cantata *Olhai, cidadãos do mundo*, poema do Doutor Silva Alvarenga, musicada por Mendanha, a composição que percorre toda a história do Maestro Joaquim José desde a primeira vez que ouviu falar desse gênero em Minas Gerais. A cantata *Olhai, cidadãos do mundo*, quando está pronta para ser regida, apresenta um homem seguro de seu sonho e do desejoso de finalizar sua tarefa como pessoa, mas principalmente como músico e, dessa forma, ele parte para se encontrar com Deus, tendo deixado a “partitura de sua vida” executada : “É o fim da dissonância. É a harmonia.” (LAAB, 213)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação de Mestrado busca expandir a fortuna crítica de Luiz Antonio de Assis Brasil, quanto à questão da presença musical nas narrativas selecionadas: *O homem amoroso*, *Concerto campestre* e *Música perdida*, além de demarcar a inter-relação entre a arte musical e a literária, à luz dos teóricos Luiz Piva, Solange Ribeiro de Oliveira e Bruno Kiefer.

A análise feita nas obras de Luiz Antonio de Assis Brasil tem como fundamentação teórica o estudo de Luiz Piva, *Literatura e música*, que demonstra a presença da literatura na música e da música na literatura.

Dentre as discussões de Piva, há a da estrutura musical presente na obra literária *Macunaíma*, exemplificando-a com a aplicação de uma análise que aborda as inter-relações entre literatura e música. Estudo similar é aplicado às narrativas de Luiz Antonio de Assis Brasil, porque essas aproximam a união entre essas artes, o que é possível a partir dos elementos musicais migrados para a literatura que contribuem para a criação das personagens literárias “músicos”; do léxico comum entre as duas artes; dos gêneros musicais existentes nos textos ficcionais, da formação musical dessas personagens, pois esses estão relacionados ao universo da música.

Em *Literatura e música*, são levantados outros elementos musicais presentes na literatura, como o andamento, a repetição como valioso elemento estético, a unidade temática, a reversão, a dinâmica, a tonalidade, o transporte, o staccato, a fermata, o retardamento, a aceleração, a pausa e a economia interna.

Alguns dos aspectos abordados pelo teórico são visíveis nas três obras selecionadas de Luiz Antonio de Assis Brasil como, por exemplo, a unidade temática. As narrativas exploram o dia-a-dia de personagens músicos, seus conflitos pessoais e profissionais, discutem a arte musical como ofício, além de apresentarem a onipresença da nota Sol. A ópera, mais uma vez, une as artes, pois também possui

diferentes andamentos – de acordo com o que a história quer expressar – o que pode servir de justificativa para a existência desse gênero musical nos três romances estudados.

O teórico cita alguns exemplos da presença das relações entre a literatura e a música como o poema musical e o poema sinfônico. O segundo, por exemplo, está no corpo da trama de *O homem amoroso* que através de *Aprendiz de feitiçeiro*, de Paul Dukas, une a arte literária à musical. Essa composição é uma forma de contar uma história sem palavras, apenas com a música. Para Piva, as formas musicais, parecem ter exercido maior influência que as literárias, mas a literatura traz à música elementos próprios do seu gênero, e os compositores colhido sugestões em seu domínio; como ocorre com Mendanha, em *Música perdida*, a personagem usa um poema como inspiração para compor a cantata “Olhai, cidadãos do mundo”. Outra forma de abordar as inter-relações entre a literatura e a música é a partir da ópera, porque ela é o gênero “ideal” no diálogo entre a palavra (literatura) e o som (música).

Solange Ribeiro de Oliveira, em *Literatura e música*, discute, entre outros temas, a Melopoética (mélos (canto) + poética) como um elemento de iluminação recíproca entre a literatura e a música. Os estudos efetuados sobre essas artes enfocam três campos: a música na literatura, a literatura na música, e literatura e música. O primeiro elemento é fundamental para a execução da análise deste estudo que discute a influência musical na literatura e a ação transformadora daquela arte no destino das personagens.

As análises aplicadas às narrativas selecionadas de Luiz Antonio de Assis Brasil exigiram estudo sobre a teoria musical, conforme afirma Solange Ribeiro de Oliveira, pois somente a partir do conhecimento teórico da música poder-se-ia localizar e discutir o predomínio de elementos originários da arte musical, no enredo dessas obras – como compositores, gêneros, referências e espaços musicais etc.

O aspecto da especificidade de cada arte, tratado pela teórica, é uma das ferramentas utilizadas neste estudo. Segundo ela, esse processo resulta da “ilusão” ou “aparição primária”, ou seja, a aparição primária da música é a criação de um tempo virtual, definido por formas sonoras em movimento, com organização, volume, partes distintas, portanto, é a criação mental que fazemos da arte, o que pode projetar-se em outra arte, criando uma conexão entre elas, o espaço virtual de uma pintura, por exemplo, pode aparecer na música como um eco, sem modelo visual específico.

Em *O homem amoroso*, *Concerto campestre* e *Música perdida* esse processo de ilusão pode ser percebido facilmente pelo leitor, porque através do desenrolar dos enredos, realizado pela palavra escrita, conseguimos recriar mentalmente o ensaio na Sala Nobre; sentir as composições apresentadas nas tocatas na estância ou a canção criada por Miguel para Clara Vitória; imaginar a emoção de Joaquim José ao ouvir *Dona nobis pacem* ou a de Charles de Lavasseur ao escutar a execução da cantata.

Solange Ribeiro de Oliveira trata, inclusive, da questão do romance musical e a do romance “tipo” musical. A literatura e a música são ritmos, o som dessa é animado por um ritmo próprio, enquanto aquela é também impregnada pelo sentido do discurso (ritmo). Para Cupers, teórico citado pela autora de *Literatura e música*, o romance por sua natureza é musical, porque é instaurado pelo ritmo, mas o romance pode ser musical noutro sentido, por fim quando o ritmo musical peculiar altera a estrutura. Isso ocorre no momento em que o romancista almeja o sonho de acrescentar ao caráter rítmico e à musicalidade fundamentais de toda ficção uma segunda musicalidade (Oliveira: 2002, 39). Essas considerações permitem aproximar a literatura - produção romanesca de Luiz Antonio de Assis Brasil - e a música presente em suas obras, marcada pela presença da nota Sol.

Nossa pesquisa busca, inclusive, determinar o léxico comum entre as duas artes, ou seja, literatura e música, o que é possível a partir da existência das notas musicais no enredo das narrativas e, principalmente, do domínio de uma delas, a nota Sol, como também de léxicos que transitam nas obras de Luiz Antonio de Assis Brasil,

mas que por sua vez são provenientes do universo musical, como o nome dos instrumentos musicais, dos compositores e de suas criações. Esses elementos estão no dia-a-dia de Luciano, Miguel e Mendanha, pois são eles músicos e a arte musical e seus componentes relacionam-se a construção de suas personagens.

Por fim, conclui-se que essa pesquisa busca comprovar a inter-relação entre a música e a literatura, discussão possível a partir da demonstração da migração de elementos musicais para a literatura e na relevância desses para a criação de personagens literários “músicos” e da ambientação musical existente nas narrativas.

6 REFERÊNCIAS

Livros:

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. **Concerto campestre**. 8. ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1997.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. **O homem amoroso**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2000.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. **Música perdida**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**, dos primórdios ao início do século XX. Porto Alegre: Movimento, 1977.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

PIVA, Luiz. **Literatura e música**. Brasília: MusiMed, 1990.

SOBRE OBRA DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

Artigos em jornais, revistas e *site*:

ABREU DREVNOVICZ, Luís Henrique. ***Música perdida, uma cantata de Assis Brasil***. (Mestrando em História da Literatura) - Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Porto Alegre, 29 out. 2006.

ARAGUAS, Vicente. Música mágica. **Revista de Libros**, Madrid, n. 84, dez. 2003, p. 42.

BIASOLI, Vitor. Concerto Campestre. **A Razão**, Santa Maria, 7 ago.1998.

BRANCO, Aloísio G. Tensão equilibrada na pauta e na linguagem: a rebeldia de um músico. **O Globo**, Rio de Janeiro, 18 mai. 1986. Segundo Caderno, p. 9.

CAPOTO, Virgínia. Aventuras pelo grande sul. **O Comércio do Porto**, Porto (Portugal), 18 abr. 2005.

CARLE, Ricardo. Sinfonia rural do passo certo. **Zero Hora**, Porto Alegre, 6 ago.1997, Segundo Caderno, capa.

CARPINEJAR, Fabrício. A música reencontrada de Assis Brasil. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 4 fev. 2007.

DALTO, Renato Lemos. Um “urso velho” com músicos intrigantes. **Gazeta Mercantil Sul**, Porto Alegre, 12-14 abr. 1986, p. 8.

FISCHER, Luis Augusto. Sobre um livro e seu autor. **ABC**, São Leopoldo, 21 dez.1997.

GOIDA. Concerto do patrono. **ABC**, São Leopoldo, 21 set.1997, Lazer e Cultura, p.4.

GUTKOSKI, Cris. O peso dos mortos na leveza da frase. **Zero Hora**, Porto Alegre, 23 dez. 2006. Cultura, p. 2.

HOHLFELDT, Antônio. A vida de uma orquestra num romance bem-acabado. **Gazeta Mercantil**, Porto Alegre, 5-7 abr. 1986. Cultura e Lazer, p. 6.

MARTINELLI, Leonardo. A música de um mestre mulato em prosa. **Gazeta Mercantil**, São Paulo, 29 jun. 2007. Caderno Fim de Semana.

MASINA, Lea. Trajetória e virtudes de um romancista. **D. O. Leitura**, São Paulo, 4 set.1985, p. 12.

MOURA ARIAS, Maria Helena de. Acordes do passado. **Jornal Rascunho**, Curitiba, n. 84, abr. 2007.

OLIVEIRA, Álamo. Concerto Campestre. **Atlântida**, Ponta Delgada (Portugal), 2º Semestre 1997, Vol. XLIII.

ORSINI, Elisabeth. A música sem esperança que vem das palavras. **O Globo**, Rio de Janeiro, 4 out.1997. Prosa & Verso, p. 5.

RITZEL, Ricardo. Um olhar sobre o pampa. **A Razão**, Santa Maria, 22 mar. 2007.

SILVA, José Antônio. Assis Brasil reinventa trama em Qorpo Santo. **Zero Hora**, Porto Alegre, 19 out. 1987, Cultura.

SPALDING, Marcelo. Escrever não é trabalho, é ofício. **Digestivo Cultural**, 9 jan. 2007.

TEIXEIRA, Ubiratan. Um solo bem afinado. **O Estado do Maranhão**, São Luiz, 01 jun. 1986, p.13.

ZERBO, Cláudio. Uma obra carregada de vivências. **Cidade de Rio Claro**, Rio Claro, SP, 4 mai. 1986, p. 4.

WEST, Ladyce. Concerto campestre is a very seductive novel. http://livinginthepostcard.blog.terra.com.br/review_concerto_campestre_country_concer. Acesso em 24.09.2007.

SOBRE A INTER-RELAÇÃO ENTRE MÚSICA E LITERATURA

Livros:

BARENBOIM, Daniel, SAID, Edward W. **Paralelos e paradoxos**. Reflexões sobre música e sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BEAINI, Thais Curi. **Máscaras do tempo**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CAMPOS, Maria do Carmo. Passeios de intervalo: música e literatura. In: CAMPOS, Maria do Carmo. **A matéria prismada**. O Brasil de longe e de perto e outros ensaios. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. p. 273-282.

Sites:

<http://www.capes.gov.br> – Acesso em 01.11.2007

<http://www.cnpq.br> – Acesso em 16.10.2007

<http://www.dominiopublico.gov.br> – Acesso em 06.11.2007

<http://www.laab.com.br> – Acesso em 06.11.2007

ANEXO

Entrevista realizada com Luiz Antonio de Assis Brasil por Alexandra Cristina da Silva Lahm, mestranda em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, na data de 26 de novembro de 2007, no prédio de Letras da PUCRS. As perguntas estão relacionadas à presença da arte musical nas obras do autor.

1 – Quando está criando, ou seja, escrevendo um romance, o processo “musical” é algo consciente?

Sim, o processo musical é consciente sob dois aspectos: como tema e sonoridade.

2 – Atualmente, tem lido sobre música?

Não tenho lido sobre música, mas tenho essa leitura, em função da minha formação musical.

3 – Na sua produção, privilegia algum gênero musical?

Sim, a música erudita, como, por exemplo, a ópera e concertos.

4 – Faz alguma relação entre Música e Literatura, enquanto está criando?

Sim, faço essa relação, mas ela é algo que acontece naturalmente.

5 – Há alguma nota de preferência entre estes romances *O homem amoroso*, *Concerto campestre* e *Música perdida*? E por que a usa?

A nota Sol, eu a uso por causa do próprio Sol (astro).

6 – Essas narrativas possuem uma inter-relação, no que diz respeito a uma outra arte, que não a literária?

Antes de tudo, elas são obras literárias, que se apropriam de elementos musicais.

7 – O livro *Literatura e música*, de Solange Ribeiro de Oliveira, define romance como uma obra musical e afirma haver o romance do “tipo” musical, pois a Literatura e a Música são ritmos, para isso, ela cita Cupers “o romance por sua natureza é musical, porque é instaurado pelo ritmo, mas o romance pode ser musical noutro sentido, por fim quando o ritmo musical peculiar altera a estrutura. Isso ocorre no momento em que o romancista almeja o sonho de acrescentar ao caráter rítmico e à musicalidade fundamentais de toda ficção uma segunda musicalidade”. Nesse sentido, os romances referidos são musicais?

Sim, são musicais como tema e sonoridade.