

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

STEFANY SOLARI MACIEL

**“AS SONORIDADES DE UMA CATEDRAL QUE RESSOAVA PELO
PAMPA”: A MÚSICA NA OBRA CONCERTO CAMPESTRE, DE ASSIS
BRASIL**

BAGÉ

2019

STEFANY SOLARI MACIEL

**“AS SONORIDADES DE UMA CATEDRAL QUE RESSOAVA PELO
PAMPA”: A MÚSICA NA OBRA CONCERTO CAMPESTRE, DE ASSIS
BRASIL**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras- Português e suas respectivas literaturas da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciado em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Cristina Cardoso

Bagé

2019

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do
Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais) .

M152" Maciel, Stefany Solari

" As sonoridades de uma catedral que ressoava pelo pampa :
A música na obra Concerto Campestre, de Assis Brasil / Stefany
Solari Maciel.

53 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação)-- Universidade
Federal do Pampa, LETRAS - HABILITAÇÃO PORTUGUÊS E LITERATURAS
DE LÍNGUA PORTUGUESA, 2019.

"Orientação: Cristina Cardoso".

1. Literatura sul-riograndense. 2. Música. 3. ópera. 4.
ópera no Rio Grande do Sul. I. Título. |

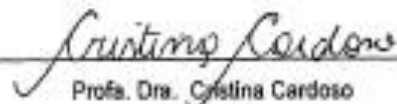
STEFANY SOLARI MACIEL

**"AS SONORIDADES DE UMA CATEDRAL QUE RESSOAVA PELO
PAMPA": A MÚSICA NA OBRA CONCERTO CAMPESTRE, DE ASSIS
BRASIL**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Letras e suas respectivas literaturas da
Universidade Federal do Pampa, como
requisito parcial para obtenção do Título de
Licenciado em Letras.

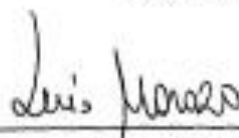
Trabalho de Conclusão de Curso defendido e aprovado em: 04 de dezembro de
2019

Banca examinadora:



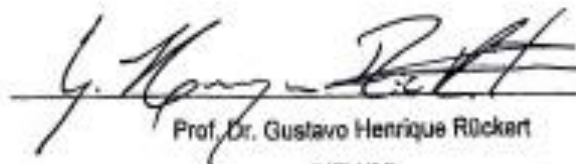
Prof. Dra. Cristina Cardoso

Orientadora
(UNIPAMPA)



Prof. Dr. Luis Fernando da Rosa Marozo

(UNIPAMPA)



Prof. Dr. Gustavo Henrique Röckert

(UFVJM)

Dedico este trabalho aos meus ancestrais.

“E serei eu a compor a música para a festa”: um breve agradecimento

- A todos os meus professores da faculdade, que foram essenciais na minha trajetória acadêmica;
- A minha orientadora, professora Cristina Cardoso, por acompanhar todos meus passos nesta escrita;
- A minha mãe, que não mediu esforços para auxiliar em minha graduação;
- Ao meu tio/padrinho que apresentou os livros a mim;
- Ao meu avô Nerci que, mesmo sendo analfabeto, me contou muitos causos e histórias da campanha;
- Aos meus primos Augusto e Miguel, que nasceram nessa trajetória acadêmica, e que permitiram o nascimento de uma nova energia dentro de mim;
- Aos meus familiares, por estarem presentes durante este percurso e compreenderem as minhas ausências;
- Aos meus padrinhos do coração, Diana e Vagner - e sua filha Aurora, pelas longas conversas e viagens entre Bagé, Cassino/Rio Grande, Morro Redondo, Putinga e Viamão;
- Aos meus amigos e colegas, que acompanharam essa trajetória da graduação desde o ensino médio - em especial Alice Arce, Carla Gazzo, Diulia Sampaio, Igor Fonseca e Wéllerson Saraçol;
- Aos amigos do Núcleo São Sepé Tiaraju pelos desafios, processos e amizade;
- Aos amigos e colegas que adquiri na minha trajetória acadêmica - e, em especial, Adriano Trindade, Matheus Santos, Simone Guedes, Lucas Rosa, Juliane Porto, Renata Caon, Douglas Hardt, Ézio Saucó, Bruno Meneses, Melissa Barbieri, Pedro Peuckert, João Vitor Cembranel, Patrícia Torres.

“Nascer leva tempo!”

Vitor Ramil

“Desatinos sonoros”: resumo

No presente trabalho analisamos a obra do escritor gaúcho Luiz Antonio de Assis Brasil, *Concerto Campestre* (1997), procurando relacioná-la com a temática da música, sob uma perspectiva de análise intertextual compreendida entre duas áreas do conhecimento distintas: literatura e música. Identificamos elementos da teoria musical na construção da narrativa, como a presença de allegro, bemol, compassos. A intertextualidade presente na narrativa apresenta ao leitor a figura do gaúcho pampeano, além da figura da mulher gaúcha e toda a sua melancolia, retratada como uma representação do viver nas grandes estâncias gaúchas da época da narrativa. Para analisar a obra, buscamos referência especialmente em Werlang (2009), Laham (2008), Sartre (1947), Candido (2006) e Rückert (1997) no que diz respeito à relação intertextual da música e da literatura evidenciadas na obra.

Palavras-Chave: Música. Literatura sul-rio-grandense. Gaúcho.

“Sound madness”: abstract

In the present work, we analyze a work by Rio Grande do Sul writer Luiz Antonio de Assis Brazil, *Concerto Campestre* (1997), seeking to relate to the theme of music, from a perspective of intertextual analysis comprised between two distinct areas of knowledge: literature and music. Identifies elements of music theory in the construction of narrative, such as the presence of allegro, flat, compasses. An intertextuality presents narrative presents to the reader a figure of the gaucho pampeano, besides the figure of the gaucho woman and all her melancholy, portrayed as a representation of the way of living in the great gaucho resorts of the time of the narrative. To analyze a work, we seek references especially in Werlang (2009), Laham (2008), Sartre (1947), Candido (2006) and Rückert (1997), which do not concern the intertextual relationship of music and literature evidenced in the work.

Keywords: Music. South Rio Grande literature. Gaucho.

“Sonido de locura”: resumen

En el presente trabajo, analizamos un trabajo del escritor de Rio Grande del Sur, Luiz Antonio de Assis Brasil, *Concerto Campestre* (1997), que busca relacionarse con el tema de la música, desde una perspectiva de análisis intertextual comprendido entre dos áreas distintas de conocimiento: literatura y música. Identifica elementos de la teoría de la música en la construcción de la narrativa, como la presencia de allegro, flat, compases. Una intertextualidad presenta narrativa presenta al lector una figura del gaucho pampeano, además de la figura de la mujer gaucha y toda su melancolía, retratada como una representación de la forma de vivir en los grandes complejos gauchas de la época de la narración. Para analizar una obra, buscamos referencias especialmente en Werlang (2009), Laham (2008), Sartre (1947), Candido (2006) y Rückert (1997), que no se refieren a la relación intertextual de música y literatura evidenciada en la obra.

Palabras clave: música. Literatura del sur de Río Grande. Gaucho

“Lancei-me na influência humana dessas ruas e nelas fiz meu aprendizado”:

SUMÁRIO

1 “Eu, que sairia pelo mundo atrás de todas as coisas, que fizeram disso minha profissão, que sobrevivera do pão de todas as coisas”: à guisa de introdução.....	14
2 “Desembarcamos na estação das coisas essenciais”: <i>teoria, a base de tudo</i>	19
2.1 “Há momentos em que o som [...] ganha uma qualidade profundamente humana”: música e literatura	19
2.2. “A melodia, no entanto, é uma superfície leve” : considerações	22
2.3 “ <i>Mas a música não é minha. É de todos</i> ” : a presença da música na literatura ..	23
2.4 “As óperas podem ser uma fantasia, mas todas vêm da vida”: uma breve história da ópera no mundo	25
2.5 “...Só sei que tinha uns passarinhos cantando, o bico aberto...”: a ópera no Brasil	28
2.6 “Às vezes onde queremos chegar fica exatamente onde estamos, mas precisamos dar uma longa volta para encontrá-lo” : a ópera no Rio Grande do Sul	31
3 “O maestro disse aos músicos que não saíssem de seus lugares, e que as rabecas, as únicas únicas que tocavam, atacassem a valsa Flor da Campanha” : uma análise.....	35
3.1 “Quando a orquestra afina, é como se o mundo só houvesse paz” : entre artistas e compositores	35
3.2 “Essa música é para quem entende mesmo” : de Miguel a Rossini	39
3.3 “Toda a música surgiu daquelas pautas, intacta, ressoando em sua memória, despertando-lhe lembranças” : os gêneros musicais.....	40
3.4 “Nas pinturas, partituras, sóis e luas sorrindo nos cadernos e os invernos mais amenos que o extremos da vida real”: de Clara Vitória à música	43
3.5 “Tem muita filosofia, nessas músicas” : Major Eleutério.....	45
4 “Deixar, deixar ser o que se é” : à guisa de conclusão	50
“ (...) pois a paciência é a qualidade de quem ama”: Referências Bibliográficas	53

1 “Eu, que sairia pelo mundo atrás de todas as coisas, que fizeram disso minha profissão, que sobrevivera do pão de todas as coisas”¹: à guisa de introdução

Estudar o elo possível entre música e literatura nos faz pensar o quanto essa relação permite transformar esse entrelugar heterogêneo, díspar e, muitas vezes, complexo - que, ao mesmo tempo, faz com que os leitores-ouvintes se sintam conectados à narrativa em meio a signos, tempo, metro e ritmo nessa interligação tão incomum.

A intertextualidade possível entre literatura e música é o tema abordado neste trabalho. Na margem à direita do Rio Santa Maria é narrada a história da Lira Santa Cecília, de Luiz Antonio Assis Brasil, autor da obra a ser analisada, *Concerto campestre*, publicada em 1997.

Luiz Antonio de Assis Brasil nasceu em Porto Alegre (Lahan, 2008) em 1945; porém, viveu boa parte da sua infância no município gaúcho de Estrela, no interior do Rio Grande do Sul. Alguns anos depois, em 1957, retorna à capital. Logo após o seu retorno a Porto Alegre, começa a estudar um instrumento pertencente à família de cordas - o violoncelo.

Em 1965, Luiz Antonio de Assis Brasil passa fazer parte da OSPA - Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, como músico violoncelista, lugar onde se manteve por mais de uma década. No ano de 1975 começa atuar como docente na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, no curso de Licenciatura em Letras e no Bacharelado em Escrita Criativa.

O conjunto da obra do autor é vasto no campo ficcional e é constituído, até 2016, por dezoito títulos. Sua produção literária é reconhecida pela crítica, desde a década de setenta, década de estreia. Seus livros, ao longo da história da literatura contemporânea nacional, vêm recebendo importantíssimos prêmios. A sua estreia no âmbito literário se dá em 1976, com o romance “*Um quarto de légua em quadro*”, com lançamento na 32ª Feira do Livro de Porto Alegre, onde o autor recebe o

¹ BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Concerto Campestre*. 11 e. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008.

Prêmio Ilha de Laytano. Em 1978, o autor lança o título “ *A prole do corvo*”; já no ano de 1981, o livro “ *Bacia das águas*” e, em 1982, “*Manhã transfigurada*”. Aqui, importa referir que podemos constatar no conjunto da obra de Assis Brasil que muitos de seus romances trazem uma relação direta entre a literatura e a música, características que não são somente observadas nos títulos das obras, mas também na constituição dos personagens e nos cenários vinculados ao mundo musical.

Na obra *concerto Campestre*, é possível afirmar que o autor reúne duas de suas paixões - a história do Rio Grande do Sul e a música. A sua formação musical é reconhecida a cada página de seu romance, pois o conhecimento musical do autor permite uma estruturação diferenciada a obra, na qual o autor permite-se lançar-se entre a harmonia e o compasso para salientar os diversos conflitos - tanto históricos, quanto polifônicos na história de amor entre Clara Vitória e o Maestro Miguel.

A história baseada em fatos reais acontece na Vila de São Vicente, no interior do Rio Grande do Sul (Assis Brasil, 1997). O romance histórico *Concerto Campestre*, de Assis Brasil, narra a história da Lira Santa Cecília e a história de amor impossível entre um maestro negro e Clara Vitória, filha de um proprietário de charqueada - dentro de uma estrutura operística.

A narrativa transpassa a questão do amor impossível, pois envolve a história do Rio Grande do Sul em declínio pós revolução federalista e a queda da importância do charque no Brasil. A obra traz as crenças e os preconceitos dos povos interioranos gaúchos, no ambiente pastoril das grandes estâncias no pampa gaúcho. Nos é apresentada história de uma charqueada que fica localizada às margens do Rio Santa Maria e a realização do sonho de um fazendeiro do interior do Rio Grande do Sul - além de sua relação passional com a música.

Assim, o romance de Assis Brasil traz a história de um grande proprietário de terras que decide investir em uma pequena orquestra para concertos ao ar livre em sua propriedade. Esse fazendeiro contrata um indicado pelo vigário da cidade: um conhecido maestro baiano - descrito na obra como mulato, que atua como compositor e regente. Com a chegada do maestro à estância, organiza-se um grupo de músicos com o objetivo principal de constituir a tão idealizada orquestra. Este maestro, além de seduzir a burguesia local com a sua produção musical erudita, também conquista a filha de seu patrão.

A história se desenrola através da rotina da vida no campo, em meados do século XIX, na propriedade localizada em terras no extremo sul do Brasil. A principal paixão do major, dono da estância, é a música e, durante a narrativa, podemos observar as mudanças que o contato com essa arte proporciona na tessitura dos personagens do romance.

De acordo, com Enio Squeff, “a música é prenhe de significados” (1997, pág. 140) e, a partir desse entendimento, permite com que a fusão de música e literatura torne-se insolúvel desde o mítico *Orfeu*. Sendo áreas do conhecimento bastante distintas, mas com grandes possibilidades de interação, a literatura e a música permitem despertar os sentidos e as emoções em quem as ouve/lê.ⁱ

No decorrer da obra, a música e a literatura mostram-se em conjunto, através do andamento da literatura sendo absorvido e tomado pelo andamento da música. *Presto*², *allegro*³, *andante*⁴, *adagio*⁵, *grave*⁶ permitem que o leitor/ouvinte acompanhe o texto literário e se envolva musicalmente com a história que gira ao redor da música e das relações político-sociais trazidas à obra.

Este estudo propõe analisar a intertextualidade entre música e literatura na obra já mencionada de Assis Brasil, a partir de pesquisa de cunho bibliográfico. O trabalho pretende mapear a presença da mesma, envolvendo desde a subjetiva relação entre as duas artes mencionadas anteriormente e sua relação com os aspectos artístico, político e social encontrados nas entrelinhas da obra, além de particularidades inerentes à composição de uma obra literária que utiliza-se de recursos da teoria musical.

² Presto- (It.) rápido, depressa; daí prestissimo, muito rápido. Disponível em: Dicionário Grove de Música.

³ Allegro- (It.) Alegre, rápido, um movimento em andamento animado. Disponível em: Dicionário Grove de Música.

⁴ Andante- (It.) Moderadamente lento, um movimento nesse andamento. Disponível em: Dicionário Grove de Música.

⁵ Adágio- (do it. adagio, “ a vontade”, “ calmamente”) Um movimento em andamento lento. Disponível em: Dicionário Grove de Música.

⁶ Grave- (fr. it.) Sério, grave. Disponível em: Dicionário Grove de Música

A obra em questão leva consigo o diálogo entre o universo literário e o universo musical, marcado através da linguagem técnico musical, do cânone⁷ musical e dos diversos gêneros musicais que estão presentes no enredo. Também é possível observar que muitos gêneros literários estabelecem uma ligação entre música e literatura. Contudo, nem sempre podemos observar a relação diretamente demarcada nos títulos das obras, na formação do cenário, nos personagens vinculados ao mundo da música.

Na análise da relação da literatura com a música, a pesquisa será orientada a partir de dois aspectos norteadores, que são: a) a formação musical do romancista na construção da obra; b) o caráter musical na produção do romance e como isso possibilita a construção de personalidades dos personagens e do cenário na obra *Concerto Campestre*.

Com a finalidade de delinear o campo de estudo e linha de pesquisa, o presente trabalho partirá da análise histórico/sociológica da obra e das relações estético-musicais (Werlang, 2009) presentes na construção do texto em *Concerto Campestre*. Observamos que há, na narrativa, comparação e diálogos encerrados nas diferentes áreas do conhecimento Literatura e Música. E é a correlação dessas duas áreas no romance de Assis Brasil o elemento fundamental da pesquisa nesta proposta de trabalho de conclusão de curso.

Considerando a contextualização anterior, o objetivo deste estudo, portanto, é primeiramente discorrer sobre a ligação entre música e literatura, fazendo uma contextualização através de teóricos que a estudam e refletem sobre esse elo. Em seguida, serão abordados, através desse diálogo com pressupostos teóricos, aspectos importantes relacionados à teoria musical agregada à construção do sentido do texto literário de Assis Brasil, no corpus elegido.

Em primeiro lugar, será apresentado a base teórica a qual nos é norteado este trabalho de conclusão de curso. Em segundo lugar é apresentado um breve

⁷ Cânone- A forma mais rigorosa de imitação contrapolística, em que a polifonia é derivada de uma única linha melódica, através da imitação estrita em intervalos fixos (ou menos frequentemente) variáveis da altura e de tempo; termo que vem sendo usado desde o início do séc. XVI para designar obras compostas do gênero. Disponível em: Dicionário Grove de Música

percurso da história da ópera no Brasil e no estado do Rio Grande do Sul. No terceiro momento é apresentada a análise da obra, e, por fim conclusão.

2 “Desembarcamos na estação das coisas essenciais”⁸: teoria, a base de tudo

Ao longo da história da Teoria da Literatura, houve um período em que determinou-se o valor literário das obras produzidas, exclusivamente, por meio do elemento social. Em outro momento, constatou-se o oposto - o valor literário era determinado pela forma e estrutura da obra, independente dos aspectos sociais.

Conforme Candido (2006), ambos aspectos são importantes para a constituição da obra literária e a interpretação desses fatores deve ser feita dialeticamente, ou seja, o texto e o contexto social de uma obra devem dialogar entre si. Portanto, o externo (social) se torna interno (estrutura), isto é, a experiência social é constituinte do valor estético da obra literária.

2.1 “Há momentos em que o som [...] ganha uma qualidade profundamente humana”⁹: música e literatura

Antônio Candido (2006), a partir da teoria sociológica, destaca-se na obra *Literatura e Sociedade* os elementos sociais possíveis de serem explorados no interior das obras literárias. Cabe aqui ressaltar os fatores que serão analisados neste trabalho:

Em primeiro lugar, a representação do contexto social e histórico através da literatura e música, que procura descrever aspectos que as obras refletem da sociedade, estabelecendo um paralelo entre os fatos reais e os que elementos sociais presentes nas obras a partir da história do Rio Grande do Sul.

Em segundo lugar, a função política entendida como a presença dos elementos críticos, ideológicos e políticos expressos na obra.

Dessa maneira, tendo em vista o elemento social (ambiente, contexto histórico, traços grupais, ideologias) pretende-se analisar uma obra literária correlacionando-a com o contexto histórico, musical e social.

⁸ Ramil, Vitor. **Satolep**. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

⁹ BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Concerto Campestre*. 11 e. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008.

Pretende-se ancorar esse trabalho na teoria sociológica, a partir do capítulo *Crítica Sociológica* da obra *Literatura e sociedade* de Antonio Candido. Segundo Candido (2006), no passado, valor estético já foi atribuído pelo fato das obras produzidas refletirem o contexto social e histórico em um determinado período. Posteriormente, o valor estético também já foi determinado a partir da forma e estrutura da obra, independente dos aspectos sociais.

Atualmente, esses aspectos são integrados para constituir o valor estético da literatura, unindo o texto e o contexto de maneira dialética a fim de compor o processo interpretativo. Portanto, o fator social é uma das características que interferem na constituição de uma obra assim como, por exemplo, o psicológico ou o linguístico.

Também será trazida a perspectiva do filósofo francês Jean-Paul Sartre através da obra *O que é literatura?*, escrita no ano de 1947. A obra mencionada trata da averiguação sobre o papel da literatura na sociedade. O filósofo é contra a noção de arte pela arte, ou seja, da literatura apenas como entretenimento - e afirma que pela literatura deve ocorrer um desvendamento da sociedade, como podemos notar no trecho abaixo:

Ao falar, eu desvendo a situação por meu próprio projeto de mudá-la; atinjo-a em pleno coração, transpasso-a e fixo-a sob todos os olhares; passo a dispor dela; a cada palavra que digo, engajo-me um pouco mais no mundo e, ao mesmo tempo, passo a emergir dele um pouco mais, já que o ultrapasso na direção do porvir. Assim, o prosador é um homem que escolheu determinado modo de ação secundária, que se poderia chamar de ação por desvendamento. É legítimo, pois, propor-lhe esta segunda questão: que aspecto do mundo você quer desvendar, que mudanças quer trazer ao mundo por esse desvendamento? O escritor "engajado" sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar. (SARTRE, 2004, p.20).

Escrever, portanto, é uma ação, uma vez que todo escritor apresenta a realidade através da literatura como um espelho crítico, por meio do contexto histórico e social do momento compartilhado pelo autor e seus leitores. Sartre (2004) estabelece que a literatura é engajada, pois reflete a realidade através do período no qual é escrita. Esse engajamento se dá pela posição do autor e, finalmente, pela repercussão nos leitores, quando a escrita se transforma em um ato, fato real, que pode ser reconhecido e modificado.

A literatura deve ser uma forma de desvendamento da sociedade. A obra literária, através da ação da palavra, apresenta o contexto social ao leitor com o objetivo de intervir nesse intermeio e propor que o público desvende e compreenda as temáticas abordadas, tensionando a mudança. A partir da reflexão sobre a literatura engajada de Sartre (2004), pretende-se propor uma análise sobre a questão do engajamento e a relação da música na obra selecionada como corpus de nosso trabalho.

Ao longo da história, a literatura e a música muitas vezes tiveram uma relação direta/indireta. De acordo com PRAXEDES (2014, p. 02), a música e a literatura sempre caminharam paralelamente na história da humanidade, desde a antiguidade.

A literatura, arte polissêmica e polifônica, dialoga com outras manifestações artísticas. A música, também arte polissêmica e polifônica, por sua parte, também adapta-se a textos literários, especialmente ao gênero poesia. Segundo Rückert (1997):

A relação entre elas, música e literatura, no entanto, é mais profunda, pois, sendo a voz humana o mais primitivo instrumento musical, a música surgiu do canto e, no canto, o conteúdo é a poesia declamada melodiosamente. Ao produzir instrumentos musicais, o homem procurou imitar a voz. Só numa etapa posterior surgiu a música absoluta, isto é, completamente dissociada de qualquer mensagem literária. (p. 01).

A música, como qualquer outra manifestação artística que acompanha a história do desenvolvimento da humanidade, atua como prática social que acrescenta na sua constituição aspectos que ultrapassam as extensões estéticas.

A música é considerada o transporte de comunicação universal, pois não há registro de qualquer comunidade humana que não a utilize como meio de contato, percepção, manifestação e exibição de aspectos simbólicos, sociais, culturais e ideológicos. Sem, obviamente, desconsiderar que “cada cultura tem formas particulares de elaborar, transmitir e compreender a sua própria música, (des)organizando, idiossincriticamente, os elementos que a constituem” (Queiroz, 2004, p. 101).

Na história brasileira, a música esteve presente na educação do Brasil em vários momentos históricos - porém, com intuito bem específico de servir ao ensino/educação. Um exemplo são as escolas mantidas pela Companhia de Jesus,

no Brasil, até o século XVII. Essas escolas mantinham a prática da música no currículo escolar, com finalidade religiosa. Já no século XIX, havia uma legislação específica em relação à aprendizagem de solfejo¹⁰ e do canto, incluindo a necessidade da formação docente para essa prática de ensino na escola.

2.2. “A melodia, no entanto, é uma superfície leve¹¹” : considerações

A co-relação entre música e literatura nos permite reflexões que ultrapassam as fronteiras entre estas áreas do conhecimento bastante distintas. Essa ligação nos remete a diversos momentos - tanto da história brasileira, quanto da história mundial. Isso porque muitos músicos e escritores sorveram na mesma fonte - literária e musical. Segundo Oliveira (2002):

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, p. 39).

A música atua como um discurso simbólico que nasce através de um contexto social, a partir de uma natureza quase metafórica, que reflete não apenas elementos culturais, mas também uma multiplicidade de sentidos e significados, além de permitir a pluralidade sem alterar a essência que requer uma reorientação das relações entre a literatura e música. A partir desse entendimento, Werlang (2009, p. 16) afirma que “o surgimento simultâneo da palavra e de expressão musical é considerado por muitos pesquisadores como um elo primordial na cadeia evolutiva da humanidade.”

Também de acordo com o autor supra mencionado, analisando a narrativa e a temática da pesquisa, talvez não se possa estritamente falar somente sobre

¹⁰ Solfejo: Termo que se referia originalmente ao canto de escalas, intervalos e exercícios melódicos de sílabas de solmização. Seu significado foi mais tarde estendido para incluir exercícios vocais sem texto a fim de desenvolver agilidade no canto, tornando-se uma bases de currículo. Muitas coletâneas de solfeggi ou solfeggio foram publicadas no séc. XIX e início do séc. XX, para estudo de canto. Disponível em: Dicionário Grove de Música.

¹¹ VERÍSSIMO, Érico Lopes. As mãos de meu filho. In: MORICONI, Ítalo (Org.). Os cem melhores contos brasileiros do século. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 173-179.

literatura ou música, mas certamente fazer uma associação música-ritmo-fala Werlang (2009).

A intertextualidade entre música e literatura possui múltiplas vias. Assim, músicos se apropriam do texto literário da mesma forma que escritores podem se valer da escrita musical.

Esse elo possível entre música e literatura permite o encontro de vários períodos históricos, o que é explicado pela falta de fronteiras na imaginação e também pela inter-relação entre os objetivos que permitem a união da arte. Portanto, faz todo o sentido analisar a obra literária e sua construção musical levando em consideração os aspectos referentes ao social, histórico, ideológico e artístico.

2.3 “Mas a música não é minha. É de todos¹²” : a presença da música na literatura

Não é recente o interesse sobre as relações possíveis entre literatura e música dentro do âmbito dos estudos literários.

Na literatura universal, essas duas formas intrinsecamente sociais pertencentes à expressão humana estão registradas lado a lado no decorrer da história.

Na história mundial, compositores, maestros e escritores utilizaram-se da união dessas duas artes para construção de composições musicais e narrativas literárias com a influência da arte, como no caso de Tolstói (em *A Sonata de Kreutzer*) e de Thomas Mann (na obra *Doutor Fausto*), assim como em escritores brasileiros como Machado de Assis (no conto *Trio em lá menor*), Érico Veríssimo (no conto *As mãos de Meu filho*), Luiz Antonio de Assis Brasil (encontrados nas obras *O Homem Amoroso*, *Música Perdida* e *Concerto Campestre*). Porém, esse elo da música com a literatura não é tão comum. Observa-se que a relação de literatura

¹² BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Concerto Campestre*. 11 e. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008.

e música está intimamente ligada com a relação pessoal do autor e essas duas artes.

A união entre essas manifestações artísticas possui intensidade, pois a emissão sonora humana está presente como um dos principais instrumentos musicais primitivos. Primeiramente, a música nasceu do canto e, através do canto, nasceu o conteúdo - no caso, a poesia com características melodiosas. Na produção de instrumentos musicais, o homem buscou em diversas modalidades simular a voz humana. Posteriormente, surgiu a música absoluta, que buscava desassociar-se de qualquer conexão literária. O conhecimento na atualidade sobre a produção musical na antiguidade é quase nula, pois existem poucos registros das produções artísticas. De acordo com Rückert (1997):

O conhecimento que se tem da música da antiguidade é quase nulo, pois, dessa época, só há registros figurativos de danças e cantos, acompanhados pela execução de instrumentos, como liras e flautas. A música ocidental, realmente, começa com o cantochão, canto litúrgico da Igreja Católica Romana, institucionalizado pelo papa Gregório I, no século VII. Esse "Canto Gregoriano" persistiu como padrão oficial por oito séculos. Nele, o coro, num melodismo infinitamente variado, canta o texto litúrgico de maneira homofônica, isto é, com todas as vozes numa mesma melodia. Considerada artisticamente, a liturgia é, propriamente, uma obra literária, constituída de textos bíblicos acrescidos de comentários. Assim, pode-se dizer, sem sombra de dúvida, que a música ocidental, de 650 a 1450, mais ou menos, foi uma arte indissociavelmente ligada à literatura. (Rückert, 1997, p. 01)

Porém, a música não manteve-se somente nos moldes tradicionais e oficiais da igreja católica. Dessa forma, a música desenvolveu uma característica harmoniosa que começou inicialmente com a produção dos trovadores.

Inicialmente era feita distribuição igualitária das vozes, com alguns voltados à harmonia, outros para o recital dos textos. Logo depois, foram introduzidas as vozes que permitiam o início da melodia, com a distância de apenas poucos compassos. Assim, nasce a polifonia. Segundo Ruckert (1997):

Era a "Ars Antiqua", do século XIII, a "Renascença Medieval". É dessa época que se tem o registro do primeiro compositor pessoalmente identificado, Perotinus. Posteriormente, a "Ars Nova", no século XIV, introduz o início da verdadeira polifonia, o contraponto, no qual vozes diferentes cantam melodias distintas, simultaneamente. A partir daí, a notação musical passou a incorporar informação sobre a duração das notas, inexistente no cantochão, permitindo grande enriquecimento expressivo das melodias, que, no entanto, continuavam indissociadas do recitativo e sempre cantadas, na liturgia, "a capela", isto é, sem acompanhamento instrumental. O Renascimento, no século XV e primórdios do XVI, viu, no

Concílio de Trento, ser oficializada a polifonia como forma musical litúrgica da Igreja Romana. (...). (Ruckert, 1997, p. 03).

Contudo, foi o gênero Barroco, no período marcado por produções culturais voltadas a obras totalmente instrumentais surge a obra com maior referência e paralelismo com a literatura, a ópera. A ópera surgiu de uma forma pluri-artística, isto é, envolvendo textos poéticos e teatrais, com um acompanhamento orquestral, inserindo artes visuais, dança e música. O formato de toda a produção encontra-se no formato libreto.

Em Veneza, com estreia em 1607, a peça “ *Orfeo*” do compositor Claudio Monteverdi (1567-1643), é considerada uma das primeiras óperas, com o crescimento dos melodramas - que surgiram em Florença, na Itália, no final do século XVI. No ano de 1637 é fundado o primeiro Teatro de Ópera, o San Cassiano, na capital da Região de Vêneto, em Veneza. Na mesma época, a ópera deixa o círculo restrito aos grandes palácios para alcançar o povo. Foi na Itália que a ópera iniciou, chegando à Alemanha e França e, depois, a toda Europa.

2.4 “As óperas podem ser uma fantasia, mas todas vêm da vida”¹³: Uma breve história da ópera

Este capítulo pretende descrever sucintamente a história da ópera mundial. Antes de qualquer aspecto interpretativo é relevante situar o termo ópera e sua definição:

Ópera é o termo genérico utilizado para denominar obras dramático-musicais, nas quais os atores cantam alguma porção ou todas as suas partes. É a união de música, drama e espetáculo, combinados em graus e maneiras diversas em diferentes países e períodos históricos, embora tendo a música, normalmente, o papel dominante. [...] A ópera é talvez a mais elaborada das formas artísticas, e recorre às práticas e habilidades reunidas do poeta, compositor, artista plástico, [regente], e (por vezes) coreógrafo, para criar uma ‘obra de arte completa’ (Gesamtkunstwerk, usando o termo Wagneriano). (Sadie *et al*, 1980, p. 544-545).

¹³ BRASIL, Luiz Antonio de Assis. **Concerto campestre**. 11 e. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008.

Diante desta definição, concentramos a ópera como um gênero artístico, no qual estão contidos os elementos cênicos, musicais e visuais. Fugiria aos propósitos do trabalho aqui desenvolvido a avaliação do maior ou menor grau de importância destes elementos na constituição da ópera e da sua estruturação enquanto manifestação artística.

Apesar de ser focada recorrentemente como um gênero musical apenas, procuraremos abordá-la como um gênero artístico. A premissa para esse trabalho é umas das condições necessárias para o trabalho com a regência que, acompanhada de partituras e libreto, realiza o espetáculo - e, utilizando da terminologias italianas, o regente da ópera é denominado *Concertatore* e *Maestro Direttore*.

Assim, os primeiros manifestos aparecem através da busca pelo verdadeiro teatro grego. Essa manifestação artística surge na virada do século XVI para o século XVII, na capital da região da Toscana em Florença.

Esse gênero, também conhecido como “teatro lírico”, que evoca a lira de Orfeu espalhou-se aceleradamente por toda Europa. Os ancestrais dessa representação artística seriam os *intermedi*, *madrigais* e *pastorela*. Os *intermedi*, que são conhecidos também como interlúdios, são trechos que se inserem em partes da composição. Já os madrigais caracterizam-se pela interpretação parcial de um texto, de uma maneira humorística. A *pastorela* visa apresentar temas campestres em sua apresentação.

No século XVIII, surge o Renascimento e a *mimese*¹⁴ tornou-se uma referência comum das artes, atendendo aos princípios horacianos e aristotélicos da imitação da natureza e das artes: a escultura, dança, música e a pintura. Com o Renascimento, os compositores deste período revivem os coros das tragédias clássicas; e, modernamente, as transformam em música para o drama. Neste

¹⁴ mimese: Do gr. *mímesis*, “imitação” (*imitatio*, em latim), designa a acção ou faculdade de imitar; cópia, reprodução ou representação da natureza, o que constitui, na filosofia aristotélica, o fundamento de toda a arte. Heródoto foi o primeiro a utilizar o conceito e Aristófanes, em *Tesmofórias* (411), já o aplica. O fenómeno não é um exclusivo do processo artístico, pois toda actividade humana inclui procedimentos miméticos como a dança, a aprendizagem de línguas, os rituais religiosos, a prática desportiva, o domínio das novas tecnologias, etc. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mimesis-mimese/>. Acessado em: 23 de outubro de 2019.

período, eram apresentados tragédias e comédias, que imitavam diretamente ou indiretamente o modelo grego.

O nome mais reconhecido da história da ópera, Richard Wagner (1813-1883), porém, não se constituiu apenas pelos seus “Dramas Musicais”. A partir da concepção wagneriana, a ópera era considerada a arte suprema, por assim envolver todas as artes em sua produção, da seguinte maneira:

Suas obras, diversamente do usual na época, não se baseavam em dramas ou comédias da vida mundana, mas em episódios lendários do folclore germânico, que foram traduzidos em imensos poemas pelo próprio Wagner. Característica da reforma por ele introduzida é a condução da ação operística em melodismo contínuo, isto é, não há episódios destacados, como as árias e duetos, intercalados por recitativos, nos quais a ação é mais teatral que operística. Todo o drama é cantado, evoluindo continuamente. O tratamento formal e a orquestração de Wagner inovaram ao introduzir o “motivo condutor” na composição, que não se estrutura em temas que são expostos, desenvolvidos e repetidos, mas evoluem de modo contínuo. O uso de todos os instrumentos da orquestra ao longo da ópera inteira, mesmo nos trechos mais líricos e sutis é outra característica inovadora de Wagner, que, não obstante, foi um anacrônico romântico, na época em que o romantismo já se retirava do cenário musical. (Rückert,1997, p. 06).

No sucesso da ópera e para alcançar um público mais numeroso, com uma menor exigência cultural, surge na França do século XIX a opereta - gênero mais ligeiro e leve de uma obra musicada.

A qualidade das produções literárias dos libretos não atingia o nível artístico das grandes óperas tradicionais; algumas, contudo, têm o seu valor, como “*La Perichole*”, “*Orphée aux Enfers*” e “*La Belle Hélène*”, de Offenbach e “*Die Flendermaus*” (O Morcego) de Strauss Jr.” (Rückert,1997, p. 06). Logo após, surgiu o sucessor da da opereta, que foi o gênero musical norte americano e inglês

Arthur Sullivan (1842-1900) criou música de bom calibre para musicais ingleses, a maioria em parceria com o roteirista Willian Gilbert, incluindo “O Mercador de Veneza”, baseado em Shakespeare. Nos Estados Unidos, no entreguerras, o gênero teve grande expansão, com as obras de Sigmund Romberg (1887-1951), George Gershwin (1898-1937) e Richard Rodgers (1902-1979), com libretos de Oscar Hammerstein II e outros.. (Rückert,1997, p. 06 e 07).

O gênero musical “Lied”, no século XVII, está ligado à ópera e à literatura - sob forma de poesia ou de canção alemã. O gênero ficou conhecido através do compositor austríaco Franz Schubert (1797-1828), através da declamação melódica com acompanhamentos instrumentais para piano e cantor solo. Com letras quase sempre em alemão, ele se caracteriza pela expressão dos sons e dos conteúdos emocionais descritos nos poemas.

2.5 “...Só sei que tinha uns passarinhos cantando, o bico aberto...”¹⁵: a ópera no Brasil

Como vimos anteriormente, a ópera e suas variações partiram da tentativa de ressurgimento do teatro grego, na virada do século XVI para o XVII, na Itália, assim se propagando rapidamente por toda a Europa. A ópera chega no Brasil no período de colonização portuguesa. A estruturação cultural portuguesa trouxe um certo conservadorismo às tendências e às atividades de processos musicais em Portugal.

Desta forma, promoveu uma defasagem por atrasos nos trabalhos musicais portugueses que adotaram tardiamente essas atividades que já eram comuns em outras partes da Europa.

Maneirismo perdura na Música portuguesa muito para lá de as suas últimas manifestações em Itália terem dado definitivamente lugar ao Barroco, ao longo das décadas de 1630 e 1640 [...] Não existe Ópera em Portugal no século XVII, nem existirá até às primeiras serenatas italianas cantadas na corte portuguesa na década de 1720 (Nery; Castro 1991, p. 76-79).

Segundo Azevedo (1938), o drama musical *Le due Gemelle* foi a primeira ópera de autoria brasileira, escrita pelo Pe. José Maurício Nunes Garcia. Desde a constituição dos primeiros povoamentos coloniais, em meados do século XVI, há inúmeras referências a respeito da criação de montagens e espetáculos unindo as artes cênicas e também musicais, sejam elas carregadas de sentidos operísticos ou não.

Estes exemplos foram apresentados nos centros urbanos pertencentes ao Brasil colônia e, assim, juntamente com a atividade musical para igreja se difundiam,

¹⁵ Brasil, Luiz Antonio de Assis. **Concerto campestre**. 11 e. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008.

através da música profana. Em alguns momentos, a música estava associada à arte cênica. E, dessa forma, essa manifestação crescia em todo o território nacional, em especial em locais onde se gozava da economia, como no caso encontrado na obra analisada, em que observamos a ascensão do charque no Rio Grande do Sul.

Este gozo econômico permitia a abertura do mercado para a contratação de músicos (em muitos casos, vindos da Europa) e do consumo da música - dessa maneira, refletindo a música que aqui chegava. O simples nascimento do que, em um período posterior, desenvolveria as óperas nacionais e o teatro, as obras dramático-musicais ganharam profusão no Brasil colônia até o consumo de ópera, conforme declara Stevenson:

Um dramaturgo poeta além de músico, ele [Luis Alvares Pinto] compôs uma obra em três atos Amor mal correspondido produzida publicamente em Recife em 1780, a qual muitos historiadores da literatura brasileira classificam como o primeiro drama montado publicamente no Brasil por um autor nativo. Apesar de não ter sido planejada para ser cantada (existe porém um coro figurado pela musica), a peça é similar à melhor ópera séria da época, no que concerne à trama (STEVENSON, 1968, p. 19).

No século XVII encontram-se alguns registros de ópera em Pernambuco e na Bahia. Sadie (1998) cita que os primeiros registros de ópera no Brasil são datados da primeira década do século XVIII. Nessa época, também temos a construção da primeira casa da ópera, não somente em Recife, Olinda e Salvador, mas também em Minas Gerais, Porto Alegre, Belém, São Paulo. Appleby (1983) afirma que a ópera secular no Brasil teve seu começo no início do século dezoito. Já Béhague (1979), cita como referência desta época pequenos registros de algumas óperas que surgiram na Europa, como: *Didone abbandonata*¹⁶, *Alessandro nelle Indie*, *Artaserse*. Óperas de origem espanhola de autor não assinado, levadas para o público em 1760 na casa de ópera.

No final do século XVIII, o deleite com a ópera no Brasil já era considerado grande. Neste sentido, não seria completamente errôneo apresentar aspectos a respeito do gênero modinha, um dos elementos constituintes destas produções

¹⁶ *Didone Abbandonata* - Sonata para piano em sol menor op. 50 n.3, de Clementi (1821); Sonata para violino em sol menor, de Tartini (1734). É o título de um conhecido libreto operístico de Metastasio (1724). Disponível: Dicionário Grove de música

culturais. Sobre isso, nota-se que este tipo de canção adentrou a atividade cênico-musical brasileira, através da música incidental, através do interlúdio “*A aria da cappa*” nas produções dos músicos brasileiros - tendo em vista que estas misturas dos gêneros que foram citados vão além dos processos de composição.

Com a chegada da corte portuguesa ao Brasil em 1808, chegaram alguns cantores nativos do Brasil-Colônia que obtiveram fama em carreiras na corte portuguesa - um exemplo é a cantora mineira Joaquina da Conceição Lapa - reconhecida como “Lapinha” (Azevedo, 1956,p. 20). Alguns desses cantores ficaram famosos, não pela voz, mas pela sua maneira de interpretação. Assim, através de uma via inversa, pode-se configurá-los como elementos da formação operística no Brasil.

De acordo com Azevedo (1956, p. 22), “poucos são os nomes de músicos brasileiros desse período que a história guardou” ou quais possuíam registros de suas obras. Assim, pode ser citados: Eusébio de Matos (irmão do escritor Gregório de Matos, que ingressou em ordem religiosa Carmelita e recebeu o nome de Frei Eusébio da Soledade), Francisco Rodrigues Penteadado, Francisco de Souza, Gouveia, João de Lima, João Soares da Fonseca, José dos Santos Barreto, Jerônimo Pinto Nogueira e os religiosos Francisco Xavier de Santa Teresa e Frei Antão de Santo Elias, dentre outros.

A maioria desses compositores de ópera ou até mesmo de música vocal profana, compunha independentemente de suas atividades como intérpretes, como cita o musicólogo atesta Stevenson (1968). Há registros de uma *ópera Buffa*; outro exemplo é o do compositor Damião Barbosa Araújo (1778 - 1843), com a sua ópera nomeada de *A Intriga Amorosa*. (Azevedo, 1956).

Desta forma, é possível definir vasto consumo das atividades operísticas no Brasil, ainda que existam poucos registros que afirmam este fato. Entretanto, um aspecto de bastante relevância é a existência de diversos teatros em quase todos os centros urbanos do país, como cita Leeuwen e Hora (2008).

Na virada do século XVIII para o século XIX, cidades como Recife, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo contam com mais de um teatro por município. Outra evidência é fato que havia espaços destinados a espetáculos que eram designados como Ópera Municipal, Casa da Ópera ou apenas ópera. Por fim, havia espaços

adequados às práticas operísticas; assim, pode-se afirmar que a ópera estava sendo difundida em território nacional.

2.6 “Às vezes onde queremos chegar fica exatamente onde estamos, mas precisamos dar uma longa volta para encontrá-lo”¹⁷: a ópera no Rio Grande do Sul

O Rio Grande do Sul escutou suas primeiras óperas no período missioneiro. Ela foi introduzida pelos padres jesuítas que as cultivaram junto aos indígenas, com o objetivo de comemorações ou doutrinações. As temáticas das óperas produzidas nas missões jesuíticas seguiam o objetivo principal de catequização, e abordavam temas religiosos (bíblicos) e também históricos (relacionados à religiosidade). Nos Sete Povos observa-se o barroco, estilo em uso na Europa. Alguns registros da época referem-se ao uso do “estilo de ópera italiana”. O registro da temporada lírica mais antigo foi em São Borja ¹⁸. Logo após a guerra guaraníca, São Borja ficou sob o domínio do exército espanhol, coordenado por Don Pedro Cevallos ¹⁹. Nesse sentido, importa referir, conforme Andriotti (1996):

Por coroação de Carlos III, São Borja comemorou durante o mês de novembro de 1760, com jogos, touradas, bandas, espetáculos de fogos de artifício, peças de teatro e quatro óperas: Felipe V, O nascimento, Rei Orontes do Egito, Pastores do Nascimento do Deus Menino. Sabemos os nomes mas perderam-se as partituras como de outras que foram compostas aqui. (ANDRIOTTI, página 78 e 79)

Essas apresentações caracterizavam-se por ser encenadas com os recursos que se tinha à época, parecidas com o século dezessete, porém adequando-se ao local e possibilidades. Ocorreram quatro apresentações operísticas, de 04 a 20 de novembro. Assim, todas seguiam um objetivo, que era a catequização e homenagens a santos, por exemplo.

¹⁷ Ramil, Vitor. Satolep. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

¹⁸ São Borja - Primitivamente São Borja foi aldeia de indígena do grupo tape-guarani. O povoado foi fundado em 1682 quando do retorno jesuítico às Missões Orientais, sendo o mais antigo dos chamados Sete Povos das Missões. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/riograndedosul/saoborja.pdf>> Acessado em 02 de novembro de 2019.

¹⁹ Don Pedro Cevallos - Don Pedro de Cevallos era o chefe da empresa; o comando da esquadra estava a cargo do Marquês de Casa Tilly. Disponível em <<http://fortalezas.org/midias/arquivos/3288.pdf>> Acessado em 02 de novembro de 2019.

As óperas eram representadas e cantadas dentro de espaços religiosos. Não havia a presença de teatro. Isso ocorreu devido aculturação, pois não existe nenhum indício de produção musical anteriormente. Um dos responsáveis por este processo foram os próprios índios e não os padres.

Os instrumentos indígenas antigos foram totalmente descartados para esta nova prática musical. Os instrumentos utilizados eram europeus (sopros e cordas), sob a regência de irmãos Jesuítas e padres.

Este período missioneiro dividiu-se em duas partes. A primeira etapa inicia-se no século XVII, na época de perseguição dos bandeirantes, pois na época Portugal pertencia à Espanha.

A catequização surgiu na segunda fase dos trinta povos das missões. Sete desses povos ficaram localizados no atual estado do Rio Grande do Sul: São Francisco Borja (1682), São Nicolau (1687), São Luiz Gonzaga (1687). Eram agregadas também: São Miguel Arcanjo (1687), São Lourenço Mártir (1690), São João Batista (1697) e Santo Ângelo Custódio (1707). Este novo estilo de vida impulsionou o ensino musical na região das missões, o que durou aproximadamente cem anos.

As produções operísticas que eram desenvolvidas no período missioneiro. Nesta época, não existia o país Brasil, apenas Portugal e Espanha. A partir do tratado de Madri (1750), uma parcela do Rio Grande do Sul, pertencente à Espanha, passou a pertencer ao domínio de Portugal, enquanto a extensão territorial que atualmente pertence ao Uruguai passou ao domínio da Espanha.

As produções musicais da época mostravam preceitos religiosos, imagens bíblicas ou personagens católicos. Além disso, eram recorrentes a presença do pecado, do demônio, da ética e da tentação. A presença de conteúdo político era rara.

Na região dos Sete Povos das Missões houve a presença de um austríaco, o Padre Sepp, o principal fundador da missão de São João Batista. Ele reformulou e modernizou a música produzida nas missões, em especial nos Sete Povos. Levou a escrita musical e também novos estilos musicais, especialmente o barroco. Buscou

ensinar partituras de novos compositores da Europa, como Schmelzer e Biber, que não eram conhecidos na Península Ibérica.

O processo de educação musical era bastante diversificado, pois grande parte do tempo dedicado a atividades era reservado para o estudo de música. O povo missioneiro possuía coros e orquestra, que se apresentavam principalmente em datas comemorativas.

A missão de *Yapeju*, localizada próximo do Rio Uruguai (nos atuais municípios de Alegrete, Uruguaiana, Itaqui e Quaraí), tornou-se o principal observatório da região das missões. Algumas famílias abastadas de Buenos Aires destinavam os filhos para *Yapeju* para se dedicar-se à música em um ambiente indígena. Os povos missioneiros transformaram-se em um dos principais centros musicais da América do Sul.

Com a chegada da viação férrea, este panorama musical irá se espalhar pelo Rio Grande do Sul, para cidades como Bagé, Itaqui, Livramento, Jaguarão, Pelotas, Porto Alegre, Rio Grande, São Gabriel, Santa Maria, Uruguaiana e outras cidades luso-espanholas.

Assim, as companhias líricas desembarcam de navio em Rio Grande, no Rio Grande do Sul - assim, distribuindo-se em embarcações menores ou em pequenos grupos, através da chegada da viação férrea. Em Porto Alegre firma-se, no século 20, como polo operístico do estado, em que são apresentadas óperas trágicas, cômicas, operetas e Zarzuelas (ANDRIOTTI, 1996). Existem informações de que, neste período, tinha-se aproximadamente cem espetáculos anuais, que foram cessando no final da primeira guerra mundial.

Na década de quarenta, a música instrumental ocupa um espaço maior - nesta década, Porto Alegre assiste a, aproximadamente (e apenas), duas peças anuais. As produções operísticas no estado são parcas, assim como as brasileiras e, ao longo dos anos, perdeu-se muitas dessas referências. Em 1903, tem-se mais duas apresentações no município de Porto Alegre.

No mês de setembro, o compositor Murilo Furtado (1873 - 1958) exibiu a peça *Sandro*, assim retomando personagens de *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, em uma proposta de continuação da peça original. Já no mês de outubro, o

compositor Araújo Viana (1871-1916) traz a peça *Carmela* - com uma representação muito próxima ao cenário da Itália e cantada no idioma italiano.

De acordo com Andriotti (1994):

Tendo igualmente o cenário do sul da Itália e cantada em italiano. As duas foram acolhidíssimas pelo público de então, com reprises e retornando outros anos. *carmela* foi apresentada no Rio de Janeiro. Araújo Viana compôs, mais tarde, *O rei Galaor*, sobre poemas dramáticos do poeta simbolista português, Eugênio Castro (1869-1944). Ficou inacabada, mas Francisco Braga (1868 - 1945) concluiu-a para encená-la no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, 1922. (Andriotti, 1994, p. 79 e 80).

A ópera italiana "*La fanciulla della selva*", do maestro Angelo Crivellaro (1891-1957) - o principal fundador do Liceu Musical Palestrina - foi encenada com conjuntos instrumentais e coros em 1939, no Theatro São Pedro, em Porto Alegre. De qualquer modo, a vida musical desta época começou a se expandir e florescer em diversos pequenos espaços, como clubes, associações, entre outros.

3 “O maestro disse aos músicos que não saíssem de seus lugares, e que as rabecas, as únicas únicas que tocavam, atacassem a valsa Flor da Campanha”²⁰ : uma análise

No campo das relações entre música e literatura existem múltiplas possibilidades de comparação e devem ser levados em conta especialmente três processos possíveis de análise. O primeiro diz respeito aos estudos literário-musicais - aqueles que utilizam-se dos conhecimentos referentes às características dos universos literários para realizar análise de uma obra musical. Já o segundo refere-se aos estudos músico-literários, nos quais o saber derivado dos estudos musicológicos fornece referencial teórico para se analisar uma obra literária. O terceiro prende-se no estudos de formas mistas: quando o pesquisador visa investigar a produção e confecção de obras de caráter ao mesmo tempo musical e literário, como por exemplo os lied e as óperas.

Desta forma, escolhido o *corpus* de análise - o romance de Luiz Antonio Assis Brasil - utilizamos o processo de estudo misto e sua relação direta com o texto e com a música - e buscamos reconhecer em *Concerto Campestre* elementos relacionados à música e à literatura, alicerçados com uma forte carga histórica. Partindo de conhecimentos da área musical, procedemos a análise no campo da literatura sob o ponto de vista da intertextualidade.

Desta forma, tendo escolhido como *corpus* o referido romance de Assis Brasil e através do processo da comparação intertextual, procuraremos reconhecer em *Concerto Campestre*, os elementos temáticos e também estruturais cuja natureza se relaciona com a composição musical, isto é, através de elementos da área da música, procederemos a uma análise no campo literário.

3.1 “Quando a orquestra afina, é como se o mundo só houvesse paz”²¹: entre artistas e compositores

²⁰ Brasil, Luiz Antonio de Assis. *Concerto Campestre*. 11 e. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008.

²¹ BRASIL, Luiz Antonio de Assis. **Concerto campestre**. 11 e. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008.

A obra *Concerto Campestre* traz ao universo da literatura o intercâmbio com outras artes, especialmente com a arte musical. Esse estudo propõe-se a analisar também o efeito da música em cada personagem no decorrer do romance. Na obra, na linha dos personagens principais, temos o mundo artístico formado pelo rabequista Miguel e pelo regente²² da Lira Santa Cecília, Rossini²³. Os outros integrantes da lira são, em sua grande maioria, índios e negros, com poucos conhecimentos musicais. O maestro Miguel é importantíssimo na narrativa. Ele é quem introduz o seu amor pelo universo musical na estância do Major Eleutério.

Já Rossini aproxima o leitor do amor de Clara e Miguel aliado à ópera, através do compositor e pianista Sigismund von Neukomm e Joaquim José Mendanha²⁴. Na obra, eles são apresentados como grandes nomes da música, com o austríaco representando o quadro de grandes músicos no contexto mundial e o brasileiro representando o quadro de grandes músicos no contexto nacional.

Os compositores acrescentam à obra a inserção da arte através da execução dos instrumentistas da Lira, assim possibilitando a relevância de todos os personagens, para que exista uma produção cultural distante dos grandes centros urbanos no século XIX, no caso da região do Pampa Gaúcho. Miguel e Rossini podem ser analisados como personagens bastante distintos entre si. Miguel representa o artista - isto é, ele é a arte musical em sua forma concreta. Ele é o nascimento, pois através dele ocorre a criação, ele dá vida a tudo que toca como manchas nas partituras, registros, e também é um multi instrumentista, tocando bandolim, harmônio de foles, rabeça. Miguel é o compositor. Dentre suas criações estão algumas peças para a igreja e a canção de amor dedicada à Clara Vitória “Compunha de sua cabeça algumas peças de igreja, e, certa vez, provocado por um

²² Regente - Regência é a arte de transmitir a um conjunto instrumental ou vocal o conteúdo rítmico e expressivo de uma obra musical através gestos convencionais. Disponível em: <https://www.infoescola.com/musica/a-arte-da-regencia-e-a-postura-do-maestro/> Acessado em 01 de novembro de 2019.

²³ Rossini - Gioacchino Antonio Rossini nasceu em 1792 na cidade italiana de Pesaro. Para escapar da pobreza, seu pai cogitou castrá-lo. Com isso, a voz do garoto não mudaria durante a adolescência e ele poderia continuar como cantor no coro da igreja. A mãe, porém, foi contra. Disponível em: <https://musicaclassica.folha.com.br/cds/08/biografia.html> Acessado em: 01 de novembro de 2019.

²⁴ Joaquim José de Mendanha- maestro, mineiro e que teve parte de sua vida vinculada à história do Rio Grande do Sul e de sua formação cultural. Conhecido pela composição do que hoje é considerado o Hino Rio-Grandense, o referido maestro deixou suas influências em diferentes espaços pelos quais circulou, sendo a música uma de suas contribuições. Disponível em:

sacerdote em visita, improvisara ágeis e infindáveis variações sobre o Pezinho” (Concerto campestre, 1997, p. 14).

Rossini está visceralmente ligado ao mundo concreto da música, pois além de ser o executante dessa arte, também é apaixonado pela ópera. A principal atividade do rabequista é a de copista, além de ser amigo íntimo de Miguel e observador da desventura anunciada do amor impossível do maestro pela filha do estancieiro:

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 rabeças; 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. (Concerto campestre, 1997, p. 45).

A obra apresenta diálogos com temática musical que permitem que mesmo o leitor que não tenha contato com a teoria musical consiga compreender o que o autor repassa no decorrer da narrativa. Assim, temos a descrição, a explicação de uma pauta através da escrita:

Veja..a música tem uns sons mais grossos e outros mais finos, não tem? Pois olhe: Os sons mais finos vão escritos bem aqui acima dessas cinco linhas, chamada pauta, e os mais grossos, são escritos aqui embaixo. Veja essas bolinhas brancas e pretas. São as notas. [...] Ele seguia explicando: ao ouvir-se a valsa, não se ouvia um dois-três, um-dois-três? Pois cada um desses um-dois-três ficava dentro daquelas linhas retas que cortavam a pauta. (CONCERTO CAMPESTRE,1997, p.65).

Em uma narrativa não há como expressar uma música teoricamente correta como na pauta ou pentagrama; porém, não podemos deixar de considerar as passagens citadas acima. Além de colocar a referência da pauta na obra, Assis Brasil faz referência, através dos personagens, à presença do Dó Maior : “Pegou o papel de música, abriu-o, traçou os grandes riscos verticais dos compassos, escolheu a tonalidade fácil de Dó Maior (Concerto Campestre, p. 46) .

Esta tonalidade é colocada como acessível através da escala que, ao ser executada, não utiliza as teclas pretas do piano, que recebem o nome de bemóis²⁵ e sustenidos²⁶. A escala de Dó Maior é traçada através das notas naturais, do teclado branco. Na orquestra que aparece na narrativa de Assis Brasil, a descrição da afinação dos instrumentos pelos personagens é realizada em Lá maior, ou seja, quando o maestro solicita que os músicos toquem os instrumentos em um tom mais agudo.

O senso comum afirma que a música é subjetivamente universal, e também permanente - seja através de uma obra literária, ou através de show, para a execução de música, ela sempre possuirá as mesmas nomenclaturas, e também as mesmas disposições localizada nas pautas.

Assim, como é citado na obra História e Música:

Falar de música em um livro representa um desafio muito grande, na medida em que a música é basicamente, experiência sonora. Os autores que compõem a literatura sobre música, tentam lidar com esta dificuldade de diversas maneiras, tentando traduzir para o leitor suas análises em torno das obras musicais. (História e música, 2003, p. 72).

Os livros surpreendem e, apesar de o romance de Assis Brasil não abordar especificamente a música, ele também nos induz a buscar conhecer a teoria musical. A narrativa de Assis Brasil consegue trazer música e texto literário compartilhando um mesmo contexto.

²⁵ Bemol - Sinal de notação (b), normalmente colocado à esquerda de uma nota e indicando que a nota deve ter sua altura abaixada em um semitom. Um dobrado bemol, notando como dois bemóis juntos, indica que a nota deve ser abaixada dois semitons. Disponível em: Dicionário Grove de Música.

²⁶ Sustenido- Na música ocidental, há 12 notas: dó, dó#, ré, ré#, mi, fá, fá#, sol, sol#, lá, lá# e si. O símbolo “#” significa sustenido. Dessas 12 notas, 7 delas recebem um nome específico (dó, ré, mi, fá, sol, lá, si) e as demais são identificadas por um sustenido (#) ou bemol (b) dessas notas, também chamados de alterações. Um sustenido, por definição, é a menor distância entre duas notas na música ocidental, assim como um bemol. Disponível em: <https://www.descomplicandoamusicacom.com/sustenido-bemol/> Acessado em 12 de novembro de 2019.

3.2 “Essa música é para quem entende mesmo”²⁷: de Miguel a Rossini

Na narrativa da obra Concerto Campestre fala-se em execução musical, não em composição. A narrativa aborda questões como ensaios, afinação de instrumentos, até diálogos musicais entre personagens. Ocorre uma composição, porém não é ela que transpassa a história dos personagens.

Na obra destaca-se a descrição da maneira de ouvir, sentir, tocar a música de uma forma carregada de significados e emoções. Podemos perceber, no decorrer desta “partitura” literária, que o personagem Rossini é o verdadeiro músico - e não o maestro.

Rossini, amante da ópera, preocupava-se em ajustar as músicas, questionava os excessos de contraponto nas partituras, justificando que somente Bach e Mozart dominavam este feito. “Mostra-me um compositor cheio de invenções de contraponto e aí estará um compositor vazio. Só escapam Bach e Mozart” (Concerto Campestre, 1997, página 88).

Miguel apenas tinha ouvido falar a respeito desses dois compositores; assim, em diversas conversas entre Rossini e Miguel ficava evidente o conhecimento de Rossini sobre música - que, além de ter conhecimento técnico, dominava a pedagogia para transmitir aquele saber:

Escutar, se escuta um arroteo ou ranger de carroça, que são coisas que valem por si mesmas. Ouvir não é com a orelha, é com a orelha é com a alma. A alma se encarrega de aplainar o que é mal tocado, e chegamos ao som perfeito. (Concerto Campestre, 1997, p. 47).

O que é descrito é a diferença entre o escutar e o sentir. Nem todo o destinatário percebe a música desta maneira - indo além de ouvir, desenvolvendo a carga emocional possível ao sentir a música.

²⁷ BRASIL, Luiz Antonio de Assis. Concerto campestre. 11 e. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008.

Como um texto literário, nenhuma construção musical é carregada apenas de uma única interpretação, mas se apropria de recursos e contextos, fazendo com que o compositor possa ter retorno daquilo que intenciona passar aos seus ouvintes.

3.3 “Toda a música surgiu daquelas pautas, intacta, ressoando em sua memória, despertando-lhe lembranças”²⁸: os gêneros musicais

Os gêneros musicais que estão presentes na obra podem ser divididos entre eruditos e populares. Como exemplos de erudito, temos adágio, óperas, peças de coro, valsa, moletes pastorais e orquestrais, te deum, elegia, réquiem e prelúdio; como exemplo de populares, temos lundu, serenata, poliana, canções, polonaise, marcha, árias profanas, hino e gavota.

Os gêneros encontrados na obra podem ser classificados em dois grupos: o profano e o sacro. Esse fato ocorre devido à função dos espaços e dos momentos em que aparece cada estilo musical, pois a narrativa transpassa os eventos religiosos e as festividades. De acordo com Lahm :

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 73 (gênero que pode ser sacro ou profano), além do prelúdio (este de caráter introdutório e que pode se apresentar dentro de outros gêneros). (Lahm, 2008, p. 73 e 74).

Os concertos oferecidos pelo Major Euleutério são permeados por diversos gêneros musicais. Se o público for majoritariamente de militares, toca-se anacrônicas marchas, se o público for composto por mulheres, toca-se minuetos e gavotas e, logo depois, como uma referência à presença da igreja católica na obra e como algo que não pode faltar em uma família cristã, o coro da igreja.

O maestro canta temas de elegias e depois passa para o lundu. As marchas também são executadas por Miguel, como a marcha triunfal dos caçadores, pois ela

²⁸ Brasil, Luiz Antonio de Assis. **Concerto campestre**. 11 e. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008.

combina com as conversas animadas que estão transcorrendo no ambiente. De acordo com um estudo crítico de Fabrício Carpinejar (2000):

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 afunilar 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” (Carpinejar, 2000, p.1).

Assim, os outros gêneros são explorados em Concerto Campestre quando Miguel convida o Major a visitar a capela, para assistir o ensaio da Lira Santa Cecília, momento em que o Eleutério escuta “*Um andante de Sinfonia*” e emociona-se. Miguel informa ao major que estuda um *te deum*, que poderá ser tocado em alguma ocasião, acompanhado de cantores como um tenorino²⁹ e um soprano³⁰. Um deles pode ser Rossini.

Dona Brígida, mãe de Clara Vitória, cita novamente o *te deum*, pois deseja a que a peça seja tocada no casamento arranjado de sua filha com Silvestre Pimentel. Ela imagina a cerimônia com belas peças sacras, e procura Miguel para obter informações sobre o andamento dessa criação, que faz parte dos gêneros de grande presença religiosa e são trazidos à baila no trecho da narrativa que trata do noivado de Clara Vitória, agendado para o primeiro domingo que antecede o Natal.

Eleutério, para a comemoração, solicita ao Maestro uma composição: “uma música especial, uma daquelas bem bonitas.” (p. 78) Mesmo melancólico, o maestro almeja uma apresentação perfeita, pois é o primeiro concerto da lira durante todo o período em que esteve presente.

²⁹ Tenorino- Voz masculina de adolescentes, com registro mais agudo. Tenor ligeiro que canta em falsete. Disponível em: Dicionário Groove de Música

³⁰ Soprano- A voz feminina de timbre mais agudo; a cantora que possui este tipo de voz; cantora lírica. Em certas famílias de instrumentos musicais, o instrumento cujo tom é o mais agudo; o mais agudo dentre os demais. Disponível em: Dicionário Groove de Música

No domingo de Páscoa ocorreu o primeiro concerto, tendo sido tocados diversos gêneros na apresentação. Essa apresentação inicia com um andante *cantabile*³¹, seguido por *appoggiaturas*³², aproximando-se de um *allegro* e é atravessada por obras ligeiras, até chegar ao hino da República Rio-Grandense e ao encerramento: “ 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” (Concerto Campestre, 1997, p. 25).

Na obra, mais dois gêneros musicais são trazidos no batizado do neto de Eleutério, que ocorre um mês após o primeiro concerto. Para esta apresentação, o maestro compôs valsas e motetes³³ que surgiram novamente na festa de noivado de Silvestre Pimentel com Clara Vitória.

A Lira Santa Cecília apresenta trecho de um concerto de *Pergolesi*³⁴ e alguns orquestrais de Palestrina. Outra valsa também é apresentada na narrativa, a valsa dedicada a Clara Vitória - os músicos tocam a composição valsa Flor da Campanha, na apresentação que antecede o reencontro do casal.

³¹ Cantabile- é um termo musical que significa literalmente "cantável" ou "como uma canção" em italiano. Tem distintos significados de acordo com o contexto. Na música instrumental, indica um particular estilo de tocar imitando a voz humana.

³² Appoggiaturas - é uma nota característica de um intervalo melódico, escrita um grau acima ou abaixo da nota que a sucede (nota principal), retirando parte do valor desta (normalmente metade do valor, embora no tempo ternário retire apenas a terça parte).

³³ Motetos - Os grandes motetos franceses formavam outro ramo de composição, assim como o chamado moteto concertante, que era influenciado pela música dramática operística e pelas cantatas.

³⁴ Giovanni Battista Pergolesi foi talvez o primeiro músico que, num curto espaço de tempo, obteve fama em todos os cantos da Europa e em todas as classes de público. Nasceu em Jesi, Itália, no dia 4 de Janeiro de 1710. Foi o terceiro filho de uma família da Pérgola, pequeno vilarejo então pertencente aos Estados Pontifícios, que actualmente se localiza província de Pesaro. O seu pai Francesco, um humilde sapateiro, havia deixado Pergola em 1635 para procurar melhores oportunidades de vida em Jesi. Disponível em: https://www.snpcultura.org/vol_pergolesi_nasceu_300_anos.html Acessado em 04 de novembro de 2019.

3.4“*Nas pinturas, partituras, sóis e luas sorrindo nos cadernos e os invernos mais amenos que o extremos da vida real*”³⁵: de Clara Vitória à música

A trama da narrativa de Concerto Campestre desenvolve-se na estância do Major Antônio, portador de uma grande extensão territorial e de uma charqueada. Homem que, de acordo com a descrição da história, viveu rudemente e resolveu dedicar-se a sua orquestra e à música, através da Lira Santa Cecília. Homem com princípios rígidos e conservador, o Major Antônio, pai de Clara Vitória, não admitia modo de amar e pensar que não fosse iguais ao dele.

A importância de Miguel se dá porque é ele o maestro trazido para a estância do Major Eleutério. O fascínio de Miguel pelo universo musical é tão grande quanto o de Rossini - e é o copista o músico que aproxima, na narrativa, o amor de Clara e do maestro ao gênero operístico. Acreditamos que as vivências musicais do autor possibilitam uma estruturação da narrativa bastante diferenciada, na qual a harmonia dos compassos transpassa a trágica história de amor de Miguel e Clara Vitória.

A personagem Clara Vitória abala a sociedade interiorana gaúcha, declarado abertamente o seu amor por Miguel. Ela faz esta revelação quando descobre que espera um filho do Maestro. A música entra intrinsecamente nesta personagem, pois atua como uma forma de ruptura dos antigos conceitos e valores que provêm de uma família com tradições e princípios conservadores.

O major, que organizou uma orquestra particular em suas terras, a denominada Lira de Santa Cecília, se une ao Vigário, e convida um maestro para reger a sua orquestra. O maestro possuía visão de mundo diferente do major; contudo, possuía astúcia em lidar com o temperamento de Eleutério.

A arte musical é representada na narrativa como um elemento que define o destino dos personagens. Assim, isso nos leva a crer que, caso a Lira não tivesse sido regida por Miguel, muitos desses personagens teriam tido fortunas diferentes das que aparecem no desfecho na obra.

³⁵ Urach, Túlio. *Enfants*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KIIDD4eWGuc> Acessado em 03 de novembro de 2019!

A principal influência que se pode observar da arte musical na obra é na personagem Clara Vitória, pois a música representa a descoberta da liberdade - depois do casamento arranjado com Silvestre Pimentel - quando se apaixona pelo maestro, criado em Minas, porém de origem baiana, de uma origem racial e cultural totalmente diferente da sua.

Ao se entregar a essa paixão avassaladora, a jovem engravida e é exilada a pedido de seu pai na região do Boqueirão³⁶. O personagem Clara Vitória é uma anáfora (BRAIT, 1990, p. 46), pois só pode ser compreendida completamente através de sua conexão das relações que são construídas na obra. Assim, através da música, a personagem entrega-se à liberdade de viver o proibido e, através da construção musical que se desenvolve, percebe a música e toda a liberdade que essa arte pode oferecer, assim como a sua beleza.

Dessa forma, o personagem Clara Vitória torna-se mais sensível às pequenas sutilezas da vida, sentidos que a música permite que desabrochem. Clara Vitória, nesta conexão direta com a música, descobre até mesmo que nunca havia conhecido a felicidade. A música desperta na personagem o seu interesse em ler e em escrever, pois gostaria de compreender o que estava escrito nas partituras e compreender o que as notas representavam na folha de papel.

Miguel é o personagem que possui a sua vida alterada pois, aos poucos, o vai deixando de lado sua vida boêmia de músico, construída dentro de uma visão bastante estereotipada da vida de artista, com aventuras sexuais sem envolvimento romântico com diversas mulheres, dedicando-se apenas ao amor a Clara Vitória. O elemento que determina essa mudança drástica é sua chegada nas terras do Major, por intermédio de sua arte.

Notamos, portanto, que a trama amorosa e a formação da Lira Santa Cecília formam a tessitura da narrativa, pois é a presença da estrutura musical aliada à história de amor o fio condutor da narrativa.

O compositor italiano Antonio Gioacchino Rossini, através da sua composição na ópera “ *Barbeiro de Sevilha*” permite que o Maestro reflita sobre sua relação

³⁶ Boqueirão: Saída larga para um campo, depois de um desfiladeiro, de estrada estreita, de um lugar apertado. Disponível em: Dicionário de Regionalismos do Rio grande do Sul, 1996, p. 71.

amorosa com Clara Vitória. Deste modo, Solange Ribeiro de Oliveira classifica a representação de cada manifestação artística, quando ocorre o processo de “aparição primária” ou de “ilusão” de uma atividade artística para outra.

A ópera *Barbeiro de Sevilha* é descrita mentalmente pelo Maestro e pode ser acompanhada pelo leitor:

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”. (Concerto Campestre, 1997, p.145).

A estrutura operística da narrativa da obra Concerto Campestre traz uma trama musical em que os atores são representados pelos personagens - podemos fazer essa relação pois a narrativa nos induz à aproximação com esse gênero musical. Essa relação é possível a partir das seguintes observações: a união da tragédia à arte musical. Primeiramente representada pela Lira e os demais personagens que permeiam o ambiente musical. O segundo momento é o amor proibido entre Clara e o Miguel; e pela existência de um triângulo amoroso entre Clara, Maestro e Silvestre - com um trágico final.

Mesmo depois do término do espetáculo (narrativa), assim como a ópera finaliza as suas apresentações, a orquestra construída pelo Major segue com os seus concertos, e esses concertos e esses eventos musicais representam, na narrativa, a vida como a entende Rossini: “o último ato não acabou”.

3.5 “*Tem muita filosofia, nessas músicas*”³⁷: Major Eleutério

O Major Eleutério, um dos personagens principais da trama, representa a relação passional com a música. O personagem quebra todos os paradigmas de um apreciador de música clássica. O Major Eleutério, era um ex-major da guerra dos

³⁷ BRASIL, Luiz Antonio de Assis. **Concerto campestre**. 11 e. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008.

farrapos, representando a loucura e a figura mitológica que constitui o gaúcho pampeano.

Na literatura brasileira, o Gaúcho pampeano é um personagem bastante representativo no imaginário brasileiro e na literatura de cunho regionalista produzida no Rio Grande do Sul. De acordo com Luvizotto (2009):

O homem livre dos campos, foi aplicada inicialmente para definir um tipo humano arredo, o nômade do pampa, muitas vezes um desertor desobediente da lei e da ordem, que cavalgava sem rumo em uma área vastíssima sempre atrás de gado amansado ou chucro e de cavalos. Gente de laço e de doma, sua cultura derivou de um amálgama entre os hábitos indígenas e europeus, resultando em um caldeamento étnico muito próprio. (Luvizotto, 2009, p.11).

A cultura gauchesca é constituída através de diversos aspectos sociais que a permeiam intrinsecamente, considerando que os processos de identidade da figura do gaúcho são identificações sociais que lhe são totalmente inerentes, e ela se dá a partir de lutas e tensões diárias:

(...) uma tentativa de reação às transformações da sociedade e à influência de outras culturas que penetravam na sociedade sul-rio-grandense. É uma manifestação em defesa de uma cultura original e fundamenta-se na história de lutas desse povo em defesa de seu território. (Luvizotto, 2010, p. 37).

A história do Major é constituída pela rotina da vida no campo, em uma charqueada, do século XIX, nas terras do extremo sul do país e, principalmente, através da relação do Major e de seu amor pela música.

A família de Eleutério é constituída por sua mulher Dona Brígida, por sua prole, que vive sob o olhar do patriarca e desenvolve atividades profissionais nas terras pertencentes ao pai e pela filha adolescente, Clara Vitória. Sua esposa, rude e desprovida de cultura é descrita como tendo pele cravada de pêlos, como mulher desprovida das características padronizadas das mulheres que possuem feminilidade e beleza.

Ela, que nasceu em uma família de matadores, representa a mulher que não se deixa transpassar pela arte. Essa personagem detesta Miguel e toda a liberdade que ele representa, inclusive a sua produção musical.

Outro personagem que acompanha o Major e acrescenta presença do cenário musical na obra é o personagem Vigário, caracterizado pelo protótipo do homem religioso. Personagem que leva à igreja a palavra de Deus e desenvolve as obrigações de sacerdote, desempenhando o aconselhamento através dos ensinamentos do Senhor, com a finalidade de fazer com que os seus fiéis obedeam aos preceitos católicos.

Também possui papel de mecenas, porque é o religioso que ampara músicos com problemas, permitindo a concretização do sonho do Major Eleutério que é a construção de uma lira.

O papel de mecenas é transferido ao Major Eleutério em determinado momento, na contratação do Maestro. Mesmo assim, Miguel continua agradecido ao vigário e o trata com deferência:

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. (Concerto Campestre, 1997, 15).

O primeiro espaço que é descrito pelo major é o Boqueirão. O som produzido pela lira Santa Cecília e chega este sítio misterioso, fato que é confirmado no início da obra com a descrição misteriosa: “Tudo ali tinha o aspecto de fim de mundo, e corria um vento frio que os obrigava a segurarem os chapéus.” (Concerto Campestre, 1997, p.17).

Dentre os mistérios que rondavam esta região, ressaltamos a lenda das uvas do fantasma, que se relaciona diretamente com a presença musical encontrada na obra. Isso porque o som produzido pela orquestra se propagava e alcançava a este lugar distante da estância. Como pode ser constatado 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”. (Concerto Campestre, 1997, 19).

O Major Antonio Eleutério, que possui uma excelente condição financeira, mostra tanto amor à arte musical que organiza dentro de sua charqueada uma lira. Este fato acaba por modificar a todos, tocados pela arte musical, inclusive o próprio Major. Através da contratação do Maestro Miguel é que Eleutério realiza o seu maior sonho: o de possuir uma própria orquestra, ascendendo-o em relação aos demais proprietários de terra da região.

A narrativa se atenua conforme se observam alterações em Antonio Eleutério em decorrência da presença musical no seu cotidiano. Ele começa a se afastar da família, dos afazeres da estância e das atividades do seu cotidiano. Colocando, dessa forma, a arte em primeiro plano e fechando os olhos para a relação amorosa que ocorre em sua casa. O Major passa a viver através da contemplação da arte, o que não é comum aos homens de sua origem e pertencentes à sua cultura. Isso faz com que, no último ato da ópera, ele atinja um estado de loucura.

Na história o Major começará a perder a razão, e sua estância passa a ser administradas por seus filhos homens mais velhos. Todos da região evitam se aproximar da estância, inclusive o próprio Vigário. Depois o que Eleutério fez com a sua filha, por sua vez, começa acostumar-se com o marasmo da estância, cujo o contato com o mundo lá fora passa a ser através do capataz da fazenda.

Afinal, depois de um tempo, o Maestro consegue retornar a estância, retomando a Lira Santa Cecília, o maestro retorna e é recebido com alvoroço pelo Major, que solicita uma apresentação. Porém acreditando que Eleutério esteja louco, nenhum amigo comparece, e faz com que o Major convide a criadagem para assistir à apresentação.

E com esses acontecimentos que o final deste grande final atue por caminhos mais insólitos, envolvendo uma morte, e também uma tempestade de sangue, conduzindo ao grande final de uma ópera com a presença de um final trágico, porém *allegro*.

Através da figura do Major é conduzida uma ópera sul-riograndense, com a influência direta da poesia bucólica e traduz em palavras as emoções de quem vive ao campo: Desde as convicções morais até o espaço geográfico. A figura do Major representa os conflitos entre o conservadorismo e a modernidade.

4 “Deixar, deixar ser o que se é”³⁸: à guisa de conclusão

O processo de escrita deste TCC serviu como um processo de ressignificação de toda minha trajetória acadêmica; pessoas, lugares e momentos pessoais - assim como na obra - integraram-se como em uma partitura da vida.

A analogia que faço a respeito da partitura musical e a que denomino “partitura da vida”, pode ser evidenciada através do interesse inicial de Clara Vitória por Miguel. Clara Vitória sentia muita curiosidade em saber o que os músicos liam naqueles desenhos (notas em pentagrama) - isso a deixava completamente intrigada, tanto quanto a figura daquele homem mulato:

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. (Concerto Campestre, 1997, 38-39).

Entre as composições produzidas pelo próprio Maestro há canções e peças de igrejas. Um exemplo é uma homenagem à filha do Major e o noivado de Clara Vitória com Silvestre. A composição que é destinada a sua pretendida é a mais importante, pois encerra em si diversos ciclos desta relação. Desde os pequenos flertes na estância, passando pelo concerto surpresa que o Maestro faz somente para Clara Vitória, chegando à ida de Miguel para Porto Alegre para recuperar a sua própria regência. Também encerra o último concerto na estância e o resgate no boqueirão de sua amada. Essa composição atua como um desenho que permeia a história dessa união impossível e os caminhos que esta partitura da vida compõe nestes corações.

Conforme a análise, compreendi a presença do intertexto encontrado na obra, através da personificação da música, que considero como o personagem principal

³⁸ Ramil, Vitor. Estrela, estrela. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F2dK50up8DI>. Acessado em: 05 de outubro de 2019.

da obra *Concerto Campestre*, de Assis Brasil - obra que traz em si a relação possível entre música, história do Rio Grande do Sul e literatura.

Pude observar, na distribuição dos capítulos, que cada capítulo da obra se refere a um ato de ópera Italiana que, em vários momentos, faz com que o leitor desperte sentidos que transpassam as fronteiras da história, da ficção, da música, da geografia, da tragédia, do romance.

Ao realizar esse estudo, encontrei alguns elementos que podem mostrar que a música datada de relação direta com a literatura pode agregar um valor social muito maior do que se poderia pensar. Aliás, o principal ponto aqui é o fato de que a música é utilizada como pano de fundo de muitas obras literárias e, muitas vezes, não é utilizada apenas com sentido de harmonizar o ambiente/situação em que se passa alguma cena.

A estância do Major representa o local aberto, às emoções efervescentes e os sentimentos mundanos da trama. A última apresentação da orquestra, com a tempestade de sangue da charqueada, o suicídio de Eleutério e o encontro de Miguel e Clara Vitória evidenciam a importância do espaço, desta localidade para a narrativa. A figura do Major Eleutério na obra compõe o sinal de libertação da narrativa. Assim, permite que os personagens conquistem a liberdade após a sua morte.

A obra anuncia que a música perpassa a história como um eixo semântico que narra os amores, os desamores, a solidão, a distância dos grandes centros urbanos e, por fim, a busca pela própria felicidade.

A formação musical do escritor, sob minha ótica, permitiu melhor compreensão e serviu como um elemento que acrescenta virtudes à novela, pois o conhecimento da música acaba por transformar a arte musical em um personagem - como já afirmei anteriormente. Na narrativa, o autor alia duas paixões: a música e a história do Rio Grande do Sul, como é evidenciado no capítulo da ópera no Rio Grande do Sul.

Outra evidência encontrada é a presença ritmo-musical (Lahm, 2008) na narrativa - que garante a alternância entre forte e suave, entre cômico e a presença do trágico, entre as inquietações do medo e a presença do sossego lírico.

Na minha pesquisa busquei levar ao leitor uma interpretação possível, um novo olhar para o estudo de literatura. Durante o processo de escrita, acabaram por surgir reflexões sobre minha própria construção identitária como estudante de Letras em uma universidade localizada no extremo sul do Brasil, pois este Trabalho de Conclusão de Curso não segue moldes pragmáticos usuais para análise do corpus selecionado.

Portanto, entendo que o trabalho desenvolvido está situado em um espaço teórico-criativo. Seus preceitos visam inspirar ideias interpretativas - não enquadrá-las. Ele é proposto a partir da escolha da temática a ser abordada - no caso, a relação de música e literatura - e do meu envolvimento como escritora em um exercício de compartilhamento de leitura e de análise que não deixam de trazer ecos de intimidade.

Essa intimidade significa que a escritura desse texto está ligada a questões que ultrapassam a minha relação literatura e música e ecoam em debates teóricos da minha área de conhecimento na qual a este trabalho de conclusão de curso se insere.

“ (...) pois a paciência é a qualidade de quem ama”: Referências Bibliográficas

ANDRADE, M. de. **Pequena história da música**. Itatiaia, 1980.

ANDRIOTTI, D. **A ópera na integração**. In *Integração, Artes, Letras e História*. Conesul vol. 2. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.

AZEVEDO, L. H. C. de. *150 Anos de Música no Brasil: 1800-1950*. Rio de Janeiro: Liv. José Olympio, 1956.

_____. **Musica e Músicos: história, crítica, comentários**. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

_____. **Óperas Brasileiras**. *Revista Brasileira de Música*, volume V, 2º Fascículo. Rio de Janeiro, 1938.

_____. **Relação das Óperas de Autores Brasileiros**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.

BRASIL, L. A. de A.. **Concerto campestre**. 11 e. Porto Alegre: L&PM Editores, 2008.

BRITO, M. C. de. **“Portugal” The Grove Dictionary of Opera**. 3ª edição em 4 volumes. London: Macmillan Publishers, 1998. Vol 3, p. 1073-4.

CAVALCANTI, H. **Literatura e música: os limites e convergências de ambas artes - Cultura - iG. Gente**. Disponível em: www.ig.com.br/cultura/2017-07-31/literatura. Acesso em: 03 abr. 2019.

CÂNDIDO, A. . **Literatura e sociedade**. 9ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

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

Dicionário de termos literários. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mimesis-mimese/>. Acessado em: 23 de outubro de 2019.

EAGLETON, T. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HOHLFELDT, A. **Literatura e vida social**. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1996. p.23-24. Todas as citações serão retiradas desta edição.

LAHN, A. C. da S. **A união das artes: música e literatura na obra de Luiz Antonio de Assis Brasil**. Porto Alegre: PUC/RS, 2008.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. **Cultura gaúcha e separatismo no Rio Grande do Sul**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

MARCOLIN, P. **O Mito que não é mito: A construção da figura do gaúcho em Simões Lopes Neto e Auguste de Sain-Hilaire**. Disponível em:

<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/XIISemanaDeLetras/arquivos/paulamarcolin.pdf>. Acesso em: 13/04/2019.

MOISÉS M. **Dicionário de termos literários**. Tradução . [s.l.] Cultrix, 2013.

NUNES, R. C.; NUNES, Z. C.. **Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul**. 7 ed. Porto Alegre, RS: Martins Livreiro, 1996.

OLIVEIRA, S. R. de. **Literatura e música**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

Pergolesi nasceu a 300 anos. Disponível em: https://www.snpcultura.org/vol_pergolesi_nasceu_300_anos.html Acessado em 04 de novembro de 2019.

QUEIROZ, Luís Ricardo S. **Educação musical e cultura: singularidade e Pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música**. Revista da ABEM, Porto Alegre, n. 10, p. 99- 107, 2004

RAMIL, V. **A Estética do Frio: Conferência de Genebra**. Porto Alegre: Satolep, 2004.

Ramil, V. Estrela, estrela. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F2dK50up8DI>. Acessado em: 05 de outubro de 2019.

Ramil, V. **Satolep**. São Paulo: Cosaic Naif, 2008.

RÜCKERT, E. Von. **Música e literatura**. Disponível em: <http://www.ruckert.pro.br/texts/musicaeliteratura.pdf>. Acesso em: 12 março 2019.

SADIE, St. **Dicionário Grove de música: edição concisa**. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SADIE, S. **“Opera” The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 5. ed. em 20 volumes. London: Macmillan Publishers Corp., 1980. Vol. 13, p. 544-647.

SARTRE, J. P.. **O que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 2004.

São Borja- Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/dtbs/riograndedosul/saoborja.pdf> Acessado em 02 de novembro de 2019.

Silva, Augusto da. **“A vergonha de 1777”: história e historiografia luso-brasileira da ocupação espanhola da Ilha de Santa Catarina**.”. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013. Disponível em: <http://fortalezas.org/midias/arquivos/3288.pdf>. Acessado em 02 de novembro de 2019.

SQUEFF, Enio. **Música e literatura: entre o som da letra e a letra do som**. Literatura e Sociedade. Disponível em: www.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i2p139-142. Acesso em 12/03/2019.

SILVA, Débora T. Mutter. **Imagens do século XIX na ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil**. Tese de doutorado. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/14750>. Acesso em: 03/04/2019.

STEVENSON, R. “**Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History**” *Inter-American Institute for Musical Research Yearbook, IV*. New Orleans: Tulane University, 1968.

Sustenido e Bemol. Disponível em: <https://www.descomplicandoamusica.com/sustenido-bemol/>. Acessado em: 12 de novembro de 2019.

Urach, túlio. **Enfants**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KIIDD4eWGuc>. Acessado em 03 de novembro de 2019.

VERÍSSIMO, Érico Lopes. **As mãos de meu filho**. In: MORICONI, Ítalo (Org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. p. 173-179.

WERLANG, G. **A música na obra de Erico Verissimo**: polifonia, crítica social e humanismo. Tese (doutorado em Letras) – Departamento de Letras e Artes, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2009.

Zilberman, R. **A Literatura No Rio Grande Do Sul**. Mercado Aberto, 1982.
