

**CENTRO UNIVERSITÁRIO ACADEMIA  
LUCIANE BARROS BARBUTO LOPES**

**A MÚSICA COMO ELEMENTO DE TRANSFORMAÇÃO NO ROMANCE  
CONCERTO CAMPESTRE, DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL**

Juiz de Fora  
2021

**LUCIANE BARROS BARBUTO LOPES**

**A MÚSICA COMO ELEMENTO DE TRANSFORMAÇÃO NO ROMANCE  
CONCERTO CAMPESTRE, DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, pelo Centro Universitário Academia – UniAcademia, área de concentração: Literatura Brasileira. Linha de pesquisa: Literatura Brasileira: tradição e ruptura.

Orientador: Prof. Dr. Altamir Celio de Andrade

Juiz de Fora  
2021

### Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca UniAcademia

L864

Lopes, Luciane Barros Barbuto,

A música como elemento de transformação no romance Concerto campestre, de Luiz Antonio de Assis Brasil / Luciane Barros Barbuto Lopes, orientador Prof. Dr. Altamir Celio de Andrade.– Juiz de Fora : 2021.

129 p., il. color.

Dissertação (Mestrado – Mestrado em Letras: Literatura brasileira) – Centro Universitário UniAcademia, 2021.

1. Concerto campestre. 2. Luiz Antonio de Assis Brasil. 3. Identidade. 4. Literatura brasileira. 5. Romance histórico. I. Andrade, Altamir Celio de, orient. II. Título.

CDD: B869.3

LOPES, Luciane Barros Barbuto. **Amúsica como elemento de transformação no romance Concerto campestre, de Luiz Antonio de Assis Brasil**. Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, do Centro Universitário Academia - UniAcademia, área de concentração: Literatura Brasileira. Linha de pesquisa: Literatura Brasileira: tradição e ruptura, realizada no 1º semestre de 2021.

#### BANCA EXAMINADORA



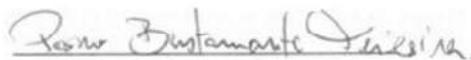
---

Prof. Dr. Altamir Celio de Andrade  
Centro Universitário Academia (UniAcademia)



---

Prof. Dr. Alex Sandro Martoni  
Centro Universitário Academia (UniAcademia)



---

Prof. Dr. Pedro Bustamante Teixeira  
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Aprovada em 08 / 12 / 2021.

Com muito amor, dedico este trabalho à  
vida, que por si só já nos provoca e  
desafia a cada momento.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por estar presente em todos os momentos da minha vida, em meus pensamentos, em meus sonhos, apoiando e confortando o meu percurso terreno.

A minha querida família, que se uniu a mim nesta trajetória, me dando todo o apoio necessário, juntos enfrentamos as dificuldades para que eu pudesse estudar.

Ao meu amado marido Carlos Alberto, pela sua companhia amorosa, que ao longo destes meses me transmitiu amparo e incentivo para que eu pudesse vencer esta etapa da minha vida acadêmica.

Aos meus queridos filhos Andrei e Thales, que me envolveram com seu apoio e compreensão, entenderam a minha ausência e me deram a força necessária para que eu pudesse enfrentar este momento que escolhi vivenciar.

Ao meu querido pai, que sempre me auxiliou em todos os momentos da vida, me apoiou durante este período para que este sonho pudesse se tornar realidade.

À minha querida mãe, professora como eu, pela sua paixão pela leitura e pela escrita, sempre me incentivando a estudar e progredir.

Agradeço aos amigos do Programa de Mestrado em Letras – Área de concentração: Literatura Brasileira, que compartilharam comigo dos inúmeros desafios deste percurso, sempre com o espírito de união e colaboração.

Grata pela confiança depositada pelos meus orientadores, Prof. Dr. Édimo de Almeida Pereira e Prof. Dr. Altamir Celio de Andrade, pelas correções e ensinamentos que me permitiram apresentar um melhor desempenho no processo de aprendizado ao longo do curso. Agradeço todo o apoio que me deram, os incentivos e as ideias que fizeram desta experiência ainda mais inspiradora para mim.

Aos membros da banca examinadora, quero agradecer pela consideração com a minha pesquisa, pelo interesse e disponibilidade. Aos professores do Programa de Mestrado em Letras – Área de concentração: Literatura Brasileira, agradeço a orientação incansável, o empenho e a confiança que ajudaram a tornar possível este sonho tão especial.

Meu agradecimento ao Centro Universitário Academia, por ter me proporcionado a estrutura necessária para que pudesse crescer academicamente e pessoalmente.

Agradeço a todos que participaram, direta ou indiretamente do desenvolvimento deste trabalho de pesquisa, enriquecendo o meu processo de aprendizado.

Por fim, deixo aqui uma palavra de gratidão a todas as pessoas que de alguma forma tocaram meu coração, transmitindo força e confiança, para que eu pudesse percorrer com coragem este caminho tão desafiador.

Sou como você me vê... posso ser leve como uma brisa ou forte como uma ventania, depende de quando e como você me vê passar... suponho que me entender não é uma questão de inteligência e sim de sentir, de entrar em contato... tenho uma alma muito prolixa e uso poucas palavras, sou irritável e firo facilmente. Também sou muito calma e perdo logo.

Não esqueço nunca. Mas há poucas coisas de que eu me lembro... Tenho felicidade o bastante para ser doce, dificuldades para ser forte, tristeza para ser humana e esperança suficiente para ser feliz. Não me deem fórmulas certas, porque eu não espero acertar sempre. Não me mostrem o que esperam de mim, porque vou seguir meu coração. Não me façam ser quem não sou. Não me convidem a ser igual, porque sinceramente sou diferente. Não sei amar pela metade. Não sei viver de mentira.

Não sei voar de pés no chão. Sou sempre eu mesma, mas com certeza não serei a mesma para sempre... Sou uma filha da natureza: quero pegar, sentir, tocar, ser.

E tudo isso já faz parte de um todo, de um mistério.  
Sou uma só... Sou um ser... a única verdade é que vivo.  
Sinceramente, eu vivo.

## RESUMO

LOPES, Luciane Barros Barbuto. **A música como elemento de transformação no romance Concerto campestre, de Luiz Antonio de Assis Brasil**. Trabalho de Conclusão de Curso Mestrado em Letras. Centro Universitário Academia – UniAcademia, Juiz de Fora, 2021.

Este trabalho de dissertação, inserido na linha de pesquisa Literatura Brasileira: tradição e ruptura, do Programa de Mestrado em Letras – Área de concentração: Literatura Brasileira, do Centro Universitário Academia, visa apresentar à comunidade acadêmica e à crítica literária especializada um estudo a respeito do romance histórico **Concerto campestre** (2012), de Luiz Antonio de Assis Brasil, escritor gaúcho considerado um exímio incentivador da cultura em seu estado. Esta análise tem como objetivo identificar pontos específicos da obra em estudo, onde a música representa um elemento de ruptura e de transformação das identidades dos personagens, no âmbito da tradição narrativa romanesca e cultural da região Sul. É possível constatar nas linhas do romance que realidade e fantasia se misturam, o que estimula o pesquisador a investigar a mobilidade dos indivíduos durante a narrativa, alguns apegados à tradição e outros buscando a ruptura com situações até então vivenciadas, o que vem causar um difícil processo de reintegração social. A partir disso, esta pesquisa buscará uma maior compreensão da vida desses personagens fragmentados, partindo de reflexões que vão girar em torno dos seguintes tópicos: música e comportamento, tradição, ruptura, fragmentação identitária e outros cuja investigação tem sido, na atualidade, referência de estudo para um grande número de teóricos. Somado a isso, abre-se também a possibilidade de investigação sobre a influência da formação musical do autor na estética por ele empreendida na escritura do romance. Como fio condutor desta pesquisa serão considerados os pensamentos de alguns teóricos, tais como Linda Hutcheon (1991), Stuart Hall (1998) e Alexandra Cristina da Silva Lahm (2008), dentre outros.

**Palavras-chave:** Concerto campestre. Luiz Antonio de Assis Brasil. Identidade. Literatura brasileira. Tradição e Ruptura. Romance histórico.

## ABSTRACT

The present thesis, part of the line of research entitled "Brazilian Literature: tradition and rupture" of the Language Master's Degree – Major in Brazilian Literature at Centro Universitário Academia, seeks to present to the academic community and the specialized literary critics a study on the historical novel **Concerto campestre** (2012), by Luiz Antonio de Assis Brasil, a writer from the state of Rio Grande do Sul considered to be an avid supporter of his land's culture. The objective of this analysis is to identify specific points in the work in question where music represents an element of rupture and transformation in the characters' personalities, in regard to the narrative traditions and the culture of the Brazilian South. It is possible to observe in the words of the novel that reality and fantasy are mixed, which encourages the researcher to investigate the changes the individuals go through during the narrative, some attached to tradition and others seeking the rupture with previously experienced situations, thus leading to a difficult process of social reintegration. Subsequently, this thesis will seek a better understanding of the lives of these fragmented characters, beginning with reflections that will revolve around the following topics: music and behavior, tradition, rupture, identity fragmentation, among others whose investigation has been referenced in studies from a large number of theorists. Furthermore, there is also the possibility of investigating the influence of the author's musical education on the aesthetics utilized by him in the writing of the novel. As a guiding thread for this research, the thoughts of some theorists will be considered, such as Linda Hutcheon (1991), Stuart Hall (1998), and Alexandra Cristina da Silva Lahm (2008), among others.

**Keywords:** Concerto campestre. Luiz Antonio de Assis Brasil. Identity. Brazilian literature. Tradition and Rupture. Historical novel.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>CONCERTO CAMPESTRE: CONHECENDO A OBRA E SEU AUTOR</b>	<b>14</b>
2.1	SOBRE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL .....	25
2.2	CONCERTO CAMPESTRE: A OBRA .....	37
<b>3</b>	<b>A MÚSICA NO BRASIL DE MEADOS DO SÉCULO XIX .....</b>	<b>46</b>
3.1	REDUÇÕES JESUÍTICAS E POVOAMENTO DO TERRITÓRIO SUL-RIO-GRANDENSE .....	52
3.2	A ORIGEM DA MÚSICA NO RIO GRANDE DO SUL .....	60
3.3	A MÚSICA NA CORTE .....	74
3.4	A ORIGEM DA MÚSICA URBANA NO BRASIL .....	77
<b>4</b>	<b>ELEMENTOS MARCADORES DA TRADIÇÃO E DA RUPTURA EM CONCERTO CAMPESTRE .....</b>	<b>85</b>
4.1	TRADIÇÃO, RUPTURA E IDENTIDADE CULTURAL.....	88
4.2	A MÚSICA: ELEMENTO DE TRANSFORMAÇÃO EM ASSIS BRASIL....	96
4.3	A INSERÇÃO DA MÚSICA NA PROSA DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL .....	102
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>110</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>113</b>
	<b>GLOSSÁRIO .....</b>	<b>117</b>
	<b>ANEXOS .....</b>	<b>121</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A música é o vínculo que une a vida do espírito à vida dos sentidos. A melodia é a vida sensível da poesia.

Ludwig van Beethoven

A presente dissertação pretende analisar a obra **Concerto campestre** (2012), do autor e musicista Luiz Antonio de Assis Brasil, nascido em Porto Alegre em 1945, escritor e professor universitário. A formação musical do referido autor, bem como o aprofundamento estético trazido a efeito pelo mesmo à sua obra, são elementos importantes a serem destacados no desenvolvimento desta pesquisa, pois se mostram capazes de nos mostrar que uma análise crítica do corpus literário em questão não poderá ocorrer senão pelo crivo da transdisciplinaridade.

A relevância deste estudo consiste no fato de este que possui elementos importantes que permitem uma abordagem crítica da obra literária, ainda pouco estudada no meio acadêmico. O trabalho procura também, evidenciar de que maneira se pode ampliar os estudos e a crítica em relação à formação da Literatura Brasileira e da Literatura da região Sul, a partir de reflexões em torno de temas como música, tradição, ruptura, identidade cultural, além de outros, cuja investigação tem sido, na contemporaneidade, elemento de estudo de um grande número de teóricos.

Tendo em vista a formação musical do autor, como também a relevância que o mesmo atribui a esta arte nas linhas do romance em questão e a minha própria formação musical, encontrei na presente pesquisa uma justificativa para a abordagem da música enquanto elemento de transformação de diversas estruturas arcaicamente presentes em nossa sociedade.

Ao longo deste texto dissertativo, será desenvolvido um percurso de investigação e de análise a partir da seguinte pergunta: Há pontos específicos no romance **Concerto campestre** (2012) que nos permitem pensar e identificar a música como elemento de transformação das identidades no âmbito do romance e da tradição cultural da região Sul?

Ao transcorrer as páginas do romance em estudo, pode-se refletir a respeito do desejo do autor em apresentar a arte musical, projetando-a como transformadora e articuladora da ruptura e descentração do indivíduo, possibilitando, portanto, a partir do literário, a discussão sobre as diferentes concepções de vida de cada

pessoa e suas prováveis consequências com relação à formação das identidades no contexto das sociedades.

O referido romance, que traz imagens da região Sul em meados do século XIX, é dividido em sete capítulos, sendo ambientado na estância do fazendeiro Major Antônio Eleutério de Fontes, que mantinha em sua propriedade uma indústria incomum na região de preparo do charque, além da charqueada a história apresenta alguns episódios na capital Porto Alegre.

As ponderações que serão realizadas ao longo da pesquisa, partem da hipótese de que existem pontos específicos no romance **Concerto campestre** (2012) que nos permitem pensar e identificar a música como elemento de ruptura e de transformação das identidades no âmbito da narrativa inscrita no romance e da tradição cultural da região Sul.

Posto isto, esta dissertação se propõe a analisar romance **Concerto campestre** (2012) a partir de contribuições de críticos literários que se debruçaram sobre temas relevantes tratados em sua narrativa, dentre eles Regina Zilberman (1992), Linda Hutcheon (1991), Vasco Mariz (2000), Carla Cattelan (2017), Marcos Tadeu Holler (2007), Marcos Napolitano (2002), Stuart Hall (1998) e Alexandra Cristina da Silva Lahm (2008). Quando se proceder a revisão de literatura, tais críticos serão apresentados.

A pesquisa, portanto, procura apresentar à comunidade acadêmica e à opinião literária em específico uma leitura crítica e transdisciplinar, além de uma visão panorâmica, do romance **Concerto campestre** (2012) do escritor rio-sul-grandense Luiz Antonio de Assis Brasil, procurando assim, estabelecer uma investigação em torno da música como aspecto ou elemento de transformação identitária no âmbito do romance e da tradição cultural da região Sul. Além disso, pretende-se investigar a influência da formação musical do autor na estética por ele compreendida na escrita do referido romance.

Já nas primeiras linhas da narrativa, a música aparece como elemento de destaque, perceptível por meio da fala do potentado em terras e charqueador Major Antônio Eleutério, que quando se referia a sua gente afirmava que, apesar de serem poucos na propriedade, gostavam de música. Tendo concluído de modo desconcertante esta constatação, abandonava-se ao calor diabólico das tardes domingueiras e junto com a plateia disposta em filas no terreno, entregava-se ao

deleite de sua orquestra pessoal, armada à sombra de um umbu frente à casa da estância.

A essência analítica desta pesquisa está estabelecida em três seções, excetuando-se, portanto, Introdução e Conclusão. Assim, na segunda seção, será feita uma exposição detalhada sobre o romance **Concerto campestre** (2012) e a vida do autor Luiz Antonio de Assis Brasil, relatando todo seu percurso musical e literário.

Na terceira seção, procurar-se-á investigar a música no Brasil de meados do século XIX, analisando a influência da educação jesuítica desenvolvida nas organizações dos Sete Povos das Missões na origem da música e no povoamento do Rio Grande do Sul, além de uma pequena explanação sobre a arte musical que era desenvolvida na corte e um pouco sobre a origem da música urbana em nosso país.

Na quarta seção, serão pesquisados os elementos marcadores da tradição e da ruptura em **Concerto campestre** (2012), onde será feita uma investigação minuciosa a respeito da música como elemento de transformação das identidades de alguns personagens no transcorrer da história, além disso serão observadas a influência da música no comportamento humano e a inserção desta arte na prosa do escritor e musicista Luiz Antonio de Assis Brasil.

Em trecho do romance, quando Antônio Eleutério de Fontes escuta dois indígenas egressos das antigas Missões tocarem rabeca e guitarra espanhola, acontece uma mudança em sua maneira de ver a música, a partir disso decide ter em sua estância esta arte incomum. Inicialmente, ficou desconfiado com tais fisionomias, que na época eram relacionadas a noção de traição e morte, além do receio de considerar a música como divertimento de borrachos e putas. Porém, ao escutar os indígenas tocarem um delicado adágio, estabelecendo um clima de incenso e igreja na sala da estância, sentiu uma grande admiração pela melodia e resolveu tê-los para si.

Em **Concerto campestre** (2012), realidade e ficção se entrelaçam, o que anuncia para o pesquisador o desafio de – além de acompanhar o movimento dos personagens criados pelo autor, uns apegados à tradição e outros em movimento de ruptura com a mesma, em seu difícil processo de reinserção no espaço social – ainda ter de buscar o entendimento da realidade de indivíduos que, na contemporaneidade, também fragmentados entre a tradição e a ruptura, parecem

inspirar a ficção. A intenção desta pesquisa, portanto, será a de investigar no romance apresentado, algo que permanece escondido por trás das palavras e do enredo, e que está relacionado a música e sua atuação no comportamento e na transformação das identidades dos personagens.

## 2 CONCERTO CAMPESTRE: CONHECENDO A OBRA E SEU AUTOR

A literatura encontrará um meio de sobrevivência, como, aliás, tem feito há três mil anos. Sempre haverá alguém que goste de contar uma história, bem como quem goste de lê-la (ou vê-la, ouvi-la).

Luiz Antônio de Assis Brasil

Antes de nos dedicarmos a uma abordagem sobre a Literatura sul-rio-grandense, vale iniciarmos uma reflexão sobre o fato de que o que existe no Brasil é, sobretudo, uma Literatura Brasileira, marcada por certos regionalismos e outras características estéticas e temáticas que configuram corpus literários particulares que podem ser assinalados por nomenclaturas específicas tais como Literatura mineira, Literatura nordestina, Literatura sul-rio-grandense, dentre outras, que colocam em destaque a riqueza da literatura nacional.

O filósofo Alexsandro M. Medeiros, graduado pela Universidade Federal de Pernambuco, em artigo intitulado **Regionalismo: estudo literário, artístico, histórico e crítica social** (2015), afirma que a interpretação do regionalismo na Literatura Brasileira não pode deixar de lado o fato de que sua origem, que está no Romantismo aliada ao processo de formação da história literária brasileira, mantém forte ligação com a representação da identidade nacional. Nesse caso, o que se considera acima de tudo é o regionalismo como instrumento de afirmação nacional e regional, de crítica social, de investigação da dimensão psicológica do componente nativista que lhe serviu como definição desde seu surgimento e o seu lastro com o real como necessidade fundadora e tributário do subdesenvolvimento econômico e social do país.

A interpretação da literatura regionalista vem traduzir as peculiaridades locais, de forma intencional ou não, tentando expressar os traços do momento histórico e da realidade social. Nela o local é abordado com amplitude e, por essa razão, podemos falar de um regionalismo que põe o seu foco em determinada região do Brasil (MEDEIROS, 2015). O teórico em questão acrescenta que:

O Brasil, que tem uma vasta dimensão territorial e tendo sido povoado por diferentes culturas (europeus, africanos e os povos ameríndios que já habitavam a região) possui uma infinidade de regionalismos. Além disso, o povoamento do país ocorreu de forma desigual e em várias áreas diferentes e distantes entre si (litoral nordestino, região amazônica e interior mineiro,

por exemplo). O traço cultural de cada região influenciou o próprio desenvolvimento idiomático do português, ao longo da história. Com toda esta riqueza cultural diversos autores começaram a traduzir as peculiaridades regionais em suas obras. Em alguns momentos tais autores expressavam a realidade social e momentos históricos de determinada localização ou apenas retratavam de forma romântica, idealista e exótica tais peculiaridades. É o que se costuma chamar de um regionalismo com tendência realista ou romântica (MEDEIROS, 2015. Não paginado).

O regionalismo irá se expressar na forma literária, evidenciando as especificidades da região, tanto no aspecto geográfico quanto cultural; neste caso, uma obra é considerada regional quando, além de estar localizada numa região, retira desta realidade as suas particularidades. A obra, portanto, extrai as peculiaridades da região, como clima, topografia, flora e fauna, além das características humanas estabelecidas no local que a fizeram distintas de qualquer outra região (MEDEIROS, 2015. Não paginado). Como apresenta Assis Brasil no romance **Concerto campestre** (2012):

Na madrugada seguinte, Antônio Eleutério mandou encilhar os cavalos mais mansos e ordenou que três escravos conhecedores do terreno os guiassem. Saíram aos primeiros raios de sol, tomando rumo para os fundos da estância. Passaram pelas invernadas, abrindo e fechando porteiras, cruzando campos cheios de luz; aos poucos, entretanto, a paisagem se transformava em dobras alcantiladas e pedregosas, crivadas de maricás, que os cavalos venciam com dificuldade.[...] Os escravos iam desbastando os maricás com facões, alargando a trilha por onde passavam em filas. Assim foram por mais de duas horas. Deram-se num baixio, plano como uma bacia, cercada por pedras enormes e onde havia um cacto gigante, que lembrava um animal monstruoso (ASSIS BRASIL, 2012, p. 16 - 17).

O regionalismo tem se manifestado em vários momentos da história do sistema literário nacional, como relata Humberto Hermenegildo de Araújo em seu artigo **A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva** (2008). O autor afirma que:

[...] o gosto pela expressão local e pelo sentimento do exótico pode ser visto como elemento impulsionador do surgimento de uma tendência – o regionalismo – que se manifesta em vários momentos da história do sistema literário nacional, agregando ao seu conceito noções como “localismo”, “pitoresco” e “bairrismo”. Neste sentido, pode-se abordar a tradição regionalista como uma das dominantes construtivas do romance romântico brasileiro, da mesma forma que se pode recorrer a ela para compreender momentos decisivos da moderna literatura brasileira, de modo a promover releituras da permanência dessa tradição no sistema literário como um todo (ARAÚJO, 2008, v. 74. Não paginado, grifos do autor).

Por sua vez, Walnice Nogueira Galvão, em trabalho do ano de 1972, no qual estabelece uma leitura crítica acerca do regionalismo e ao qual dá o título de **Insidiosa presença, In: Saco de gatos: ensaios críticos (1976)**, afirma que:

Uma das mais férteis e mais interessantes tendências do romance brasileiro tem sido o que se chamou regionalismo. Essa tendência surgiu no século XIX e deve ter alguma relação com o fato de ser o Brasil um país muito grande, ocupando mais da metade da América do Sul. Por isso, ocupação e colonização se fizeram ganglionarmente, com fixação em alguns poucos pontos próximos da costa: Rio e São Paulo ao Sul, Salvador e Recife no Nordeste. Nos três primeiros séculos da colonização, os centros hegemônicos eram os do Nordeste; mas essa tendência foi se inflitando e, quando em 1822 o país se torna oficialmente independente de Portugal, a sede do novo Império é o Rio de Janeiro. Isso apenas marca a situação de fato, reconhecendo a primazia econômico-política da região Sul (GALVÃO, 1976, p. 35).

A autora afirma que, por volta de 1930, esses romances de cenário e tema localistas não-urbanos, chegaram ao seu apogeu surgindo maciça e marcadamente na produção literária do país, dando continuidade à ficção interiorana e regionalista. Nesta ocasião, existiam duas forças antagônicas, a que tende à unificação do país e a que sustenta sua fragmentação. No plano literário a safra é o romance regionalista (GALVÃO, 1976). Ainda acrescenta que:

Curiosamente, permeando todo esse romance engajado, que é o de 30, romance de preocupação com os problemas da sociedade e que revelaria aparentemente uma tomada de posição no que diz respeito às forças sociais em conflito, aparece com insistência uma certa representação medieval. Insistentemente – mas nunca assumido em primeiro plano, como tema ou como forma – o latifundiário é comparado a um barão da Idade Média, sua filha a uma princesa castelã, sua fazenda a um feudo, o poder que ele tem sobre os trabalhadores a um sistema de vassalagem, as lutas em que ele se empenha com outros fazendeiros a guerras feudais (GALVÃO, 1976, p. 37).

O elemento medieval, segundo Galvão (1976), é encontrado no caráter rural dessa sociedade, em que vários elementos vão caracterizar essa condição não-urbana, tais como: todos andam a cavalo; os lances que passam de boca-em-boca são romanescos, trata-se de lutas individuais ou coletivas, trata-se de roubar uma noiva para com ela se casar contra a vontade do pai; galopadas, rodeios, duelos, são cotidianos. Nesse passo, a autora destaca traços do fazendeiro que efetivamente propiciam uma comparação com o senhor feudal. De acordo com Galvão (1976):

O fazendeiro é senhor de vida-e-morte de todos aqueles que vivem em sua propriedade. Ele é dispensador da admiração e da justiça. E como a história do Brasil é extraordinariamente turbulenta, também os episódios miúdos mostram um nível de carniceira e crueldade bárbara só reconhecível na crônica ou na ficção medieval (afora o jornal nosso de cada dia, naturalmente) (GALVÃO, 1976, p. 38, grifo da autora).

Em **Concerto campestre** (2012) é possível identificar características do regionalismo tradicional, tais como como clima, topografia, flora e fauna, como também das características humanas específicas da região Sul, além destes fatores o romance apresenta elementos da contemporaneidade. Não obstante, como foi destacado anteriormente nas observações de Walnice Nogueira Galvão, podemos identificar nessa narrativa trazida a efeito por Luiz Antonio de Assis Brasil, vários pontos relacionados à literatura regionalista sul-rio-grandense.

Primeiramente, notamos que o romance evidencia as peculiaridades da região Sul, além disso retira desta realidade as suas particularidades geográficas e climáticas, a flora e a fauna, como também os atributos humanos estabelecidos no local. Apresenta o latifundiário (Major Antônio Eleutério de Fontes) como se fosse um barão da Idade Média e sua filha (Clara Vitória) como uma princesa castelã. A fazenda do Major pode ser comparada a um feudo, o poder que ele tem sobre os trabalhadores pode ser associado ao que se encontra inscrito dentro de um sistema de vassalagem, as lutas em que ele se empenha com outros fazendeiros assemelham-se a típicas disputas feudais. Vemos a questão levantada anteriormente, na fala do personagem Major:

– “SOMOS POUCOS AQUI...” – assim falava o Major Antônio Eleutério de Fontes, o potentado em terras e charqueador, quando se referia à sua gente. Nem tão poucos: três filhos homens, dois netos e uma filha temporã, além de agregados, escravos e seis mil reses vivendo naquelas oito léguas de campo que costeavam a margem direita do rio Santa Maria, o de areias branquíssimas (ASSIS BRASIL, 2012, p. 5, grifo do autor).

O que podemos imaginar é que os letrados ou intelectuais brasileiros são os que produzem as obras da cultura escrita, e não o pobre homem do campo alimentado de imaginário medieval. Estes intelectuais brasileiros aderiram à ideologia da classe dominante sem enfrentar o Estado do qual dependem para a sua subsistência (GALVÃO, 1976). A autora prossegue observando o quanto a representação medieval do mundo sertanejo é elemento da referida ideologia:

Essa representação nobilita e romantiza a situação sem saída das massas miseráveis. Ela dispensa o intelectual de um confronto com o sistema capitalista que está na origem dessa situação e no qual ele pertence ao lado beneficiado. Se tal situação é medieval e feudal, ela está historicamente errada e deve ser superada. Mas se se admite que ela é capitalista e burguesa, como sair do impasse criado pela própria reflexão? Só a superação deste sistema poderia abrir uma perspectiva de mudança [...] (GALVÃO, 1976, p. 41).

A pesquisadora Louise Farias da Silveira, em artigo publicado na revista **Cadernos Literários**, faz uma análise da obra **A literatura no Rio Grande do Sul**, de Regina Zilberman, que foi publicada pela primeira vez no ano de 1982. Nesta obra, três décadas após sua primeira edição, a história da literatura ainda cumpre o papel a que se propõe, de apresentar um recorte das produções literárias mais representativas do Rio Grande do Sul.

Ao relatar sobre o regionalismo na literatura sul-rio-grandense, Regina Zilberman reconhece que as primeiras produções literárias sobre esse tema são de grande valor e que este aproveitamento da matéria local faz parte da tradição do Rio Grande do Sul. Silveira (2013) comenta que a referida temática regionalista foi aproveitada “[...] anos mais tarde, quando autores como Erico Veríssimo e Dyonélio Machado participaram, através de suas obras, de uma dessacralização da imagem do gaúcho e do meio campestre na literatura [...]” (SILVEIRA, 2013, v. 21, n. 1). É possível perceber a referida temática em cena do romance **Concerto campestre** (2012):

A VILA DE SÃO VICENTE É UM ARRUAMENTO ÚNICO, plano, terminando na praça e ladeado por habitações ainda novas, mas a que o abandono dá um ar antigo. Num só golpe de vista enxerga-se todo o casario, cujos pátios de limões e laranjas se unem aos campos. A igreja, ao fundo da praça, dividindo-se da singela casa canônica por um terreno sombreado de bananeiras, não possui mais do que uma nave. As paredes são brancas de cal, e os cunhais negros, emoldurando o branco, trazem à lembrança um cartão de pêsames (ASSIS BRASIL, 2012, p. 62).

O regionalismo gaúcho trouxe, por meio da escrita literária, uma ideia de igualdade entre as diversas classes e a nostalgia em relação ao passado, mesmo que este passado tenha sofrido um processo de adaptação. Silveira (2013) cita

Regina Zilberman (1992) ao falar de autores como Simões Lopes Neto<sup>1</sup>, os escritores Alcides Maya<sup>2</sup> e Amaro Juvenal<sup>3</sup> que enxergam o momento presente como de degradação e consolo. Silveira (2013) continua argumentando que segundo Simões Lopes, a consciência do presente dimensiona a crítica e percorre um caminho inverso, alertando para um tipo de dominação exercida na sua época, que contribui para uma reflexão da realidade gaúcha através da produção artística. “Ao refletir sobre a decadência do presente, Simões Lopes acaba por jogar nova luz ao passado, revendo valores que eram até então divulgados pela escrita de cunho regional” (SILVEIRA, 2013, p. 39).

Em seu livro **A literatura no Rio Grande do Sul**, a autora Regina Zilberman relata que as primeiras expressões de cunho regionalista aparecem no cancionário popular.

As manifestações literárias pioneiras, por sua vez, remontam à época da Revolução Farroupilha, quando se editaram também os primeiros jornais. O título de fundadores da literatura sulina pertence, contudo, aos participantes da Sociedade Partenon Literário, pois eles ativaram o meio intelectual, discutindo ideias e atuando em distintos campos literários (ZILBERMAN, 1992, p. 48).

No Rio Grande do Sul, o Regionalismo compreende um largo período, desde quase o início do século XIX, acelerando a produção de textos na década de 70,

---

<sup>1</sup> Nasceu em 1865 em Pelotas, RS, e faleceu em 1916 na mesma cidade. Exerceu várias atividades, foi estudante de Medicina, jornalista, despachante, industrialista e Capitão da Guarda Nacional. Compilador e autor de várias peças teatrais, destacou-se como narrador de contos, lendas e *causos*. Insere-se na vertente regionalista da literatura brasileira e alguns o classificam como pré-modernista. Texto encontra-se no livro: ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de; MOREIRA, Maria Eunice; ZILBERMAN, Regina (org). **Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Ed. Novo Século, 1999.

<sup>2</sup> Nasceu em 1877, São Gabriel, RS, e faleceu em 1944 no Rio de Janeiro, RJ. Jornalista, político, contista, romancista e ensaísta, destacou-se como o primeiro gaúcho a ingressar na Academia Brasileira de Letras, em 1913. Um dos fundadores e membros da Academia Rio-grandense de Letras e pioneiro em produzir um romance social no Brasil. Foi um escritor polêmico, tanto por seu jornalismo político, quanto pela temática e estilo de sua ficção regionalista. O artigo foi publicado na edição impressa do dia 27/01/2015 e encontra-se no **Jornal do Comércio**, disponível em: <https://www.jornaldocomercio.com/site/noticia.php?codn=185578>. Acesso em: 08 mar. 2021.

<sup>3</sup> Amaro Juvenal, cujo pseudônimo era Ramiro Fortes de Barcellos, nasceu em Cachoeira do Sul/RS, 1851, e faleceu em Porto Alegre, 1919. Foi médico e professor da Faculdade de Medicina de Porto Alegre, além de poeta, jornalista, historiador. Era membro ativo e redator do jornal A Federação, órgão do Partido Republicano Rio-Grandense, onde rompeu em rumorosa dissidência que originou o seu famoso poema Antonio Chimango em 1915. Autor de crônicas combatidas na imprensa, sua bibliografia reúne algumas obras de Medicina, política e história. O texto foi publicado na web em 2009, e encontra-se no site **Antônio Miranda**, disponível em : [http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_brasis/rio\\_grade\\_sul/ramiro\\_barcellos.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/rio_grade_sul/ramiro_barcellos.html). Acesso em: 08 mar. 2021.

“[...] época de atuação do Partenon Literário, mas estendendo sua influência até os primeiros anos do Modernismo” (ZILBERMAN, 1992, p.49). Teve sua força renovada depois dos anos 30 e vem sobrevivendo há tanto tempo, graças à maneira como assegura a validade de suas questões, vinculada à realidade sulina e aos esforços desta para se converter em motivo literário. Ainda de acordo com Zilberman:

Dois fatores caracterizam de modo geral o Regionalismo, se se considera a formulação de Lúcia Miguel-Pereira: o tipo humano escolhido e o meio. No Rio Grande do Sul, um terceiro elemento é marcante: a fixação de determinado tempo histórico. A personagem na narrativa regionalista confunde-se com o homem da Campanha. O privilégio atribuído a um certo tipo associa-se de antemão à valorização de um espaço: o pampa. Com isto, assumem importância capital um conjunto de valores e uma estrutura social (ZILBERMAN, 1992, p. 49 - 50).

A organização em jogo, segundo Zilberman (1992), é a primitiva sociedade rural rio-grandense, sendo que se divide em dois segmentos, os fazendeiros (proprietários de grandes extensões de terra) e os peões, despojados da propriedade e nem sempre livres, além do trabalhador assalariado branco e da presença do escravizado negro.

Entre esses dois setores da vida social não há antagonismo, e sim solidariedade, não porque compartilhem as posses materiais – a estância, o gado –, mas porque todos devem demonstrar as mesmas virtudes humanas. No texto regionalista, há a divisão social, não, porém, desigualdade ou conflito. Estancieiro e vaqueano, pretos e brancos, estão juntos nas lides campestres e na guerra; e a atividade comum justifica o mito da democracia rural (ZILBERMAN, 1992, p.50, grifo do autora).

O que sustenta a unidade entre os homens são os valores vividos comunitariamente, como coragem, disponibilidade para a luta e o desejo de liberdade. A autora acrescenta que a vida independente do gaúcho acaba que justifica o fato de não ter família e nem laços afetivos, pois como cidadão está sempre disposto a participar de conflitos para a manutenção da autonomia política. Como descreve o autor de **Concerto campestre** (2012):

O Maestro pretendeu agradar os brios gaúchos e atacou o hino da República Rio-Grandense, o que fez com que os convidados, ao comando do Major, se levantassem para ouvir a música do Mendanha. Nem todos aplaudiram, porque ainda se envergonhavam do desastrado capítulo da Revolução. 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. No fim, quando o Vigário veio falar-lhe, ele disse, limpando a testa: – “Não fosse o senhor, eu não estava aqui”.

E o Vigário percebeu que dissera bem alto, para que os homens de São Vicente o ouvissem (ASSIS BRASIL, 2012, p. 24, grifo do autor).

A narrativa regionalista vem associada aos propósitos e motivações da classe proprietária. A autora em questão afirma que o peão, geralmente protagonista das histórias, ocupa uma posição inferior na escala social, essa contradição marca profundamente o regionalismo gaúcho e serve para a propagação do mito democrático. “Em decorrência, as narrativas apresentam sintonia ideológica acima da divisão social, bem como parceria com a natureza e a valorização do passado” (ZILBERMAN, 1992, p.51). Apesar disso, não existe motivo para o subalterno se revoltar, pois ocorre uma equivalência moral entre os de classe diferente. Assim, o peão apresenta virtudes que o igualam aos estancieiros ou até o elevam acima de alguns. Como descreve a autora:

[...] ao avaliar a superioridade do gaúcho e justificar por que é o campeiro o tipo escolhido para ser promovido pelo Regionalismo, repercute sobre a sociedade como um todo: constata-se e louva-se a harmonia social conquistada, elogiando-se por extensão a classe proprietária que, mesmo detendo o poder, cede a igualdade ideológica a seus serviços (ZILBERMAN, 1992, p.56).

Assis Brasil (2012) descreve em seu romance, um pouco do ambiente da estância onde os familiares e moradores se reuniam para a apresentação da orquestra:

Os empregados e escravos, admitidos com generosidade a essa celebração da arte, espalhavam-se sobre pelegos e enxergões, e os moleques equilibravam-se nos galhos das árvores vizinhas, balançando as pernas. Se destinava à família os lugares secundários, para si Antônio Eleutério reservava uma confortável poltrona de vime, bem ao centro da fila (ASSIS BRASIL, 2012, p. 6).

Zilberman (1992) destaca que o escritor Simões Lopes, em **Contos gauchescos**, traz de volta o Regionalismo e o transforma em um instrumento de reflexão sobre a realidade gaúcha. Segundo a teórica, este escritor imprime:

[...] dimensão artística ao tipo regional enquanto um modelo propiciado pelo solo rio-grandense e solidário a ele; revela que este mundo está determinado por razões verificáveis na história contemporânea do Estado. Sua nostalgia converte o passado num mito, porque perfeito, unitário e globalizante; mas sua consciência do presente dimensiona sua crítica e faz com que percorra o caminho inverso, dessacralizando o mito instituído e

alertando a respeito do tipo de dominação exercida em sua época (ZILBERMAN, 1992, p.59).

As narrativas de cunho regionalista estão localizadas no passado sul-riograndense, situando-se na maioria das vezes no período da Guerra dos Farrapos<sup>4</sup> (1835–1845), onde aparecem as primeiras experiências literárias do Estado e, conforme nos esclarece Zilberman (1992),

[...] ainda escolhem os campos de batalha farroupilhas como cenário para o desenrolar dos acontecimentos. Porém, não se trata propriamente de ficção histórica, já que é objeto da reflexão crítica dos escritores, mas a atualidade viva na mente deles. Inspiram-se num feito que os entusiasma, porque seus ideais ainda estimulam as manifestações políticas da região. Somente quando se multiplicaram é que se converteram em pretexto para a prosa romanesca de natureza histórica (ZILBERMAN, 1992, p.109).

A autora destaca que a temática sugerida pelo processo de colonização do Estado, começa a ser explorada na década de mil novecentos e trinta e foi “[...] intensificando-se mais tarde, substitui o foco orientado para o conflito liderado por Bento Gonçalves” (ZILBERMAN, 1992, p.110). A explicação para tal fato é que o Rio Grande do Sul foi ocupado por vários grupos de imigrantes, como açorianos, alemães, italianos e judeus, vindos em diferentes épocas e que se estabeleceram ao longo do território. A colonização, nas palavras de Zilberman (1982), possuía singularidades europeizantes e se tornou um dos principais tópicos da vida sulina “[...] que tomou a cultura e o *modus vivendi* locais, mas também por atestar uma modalidade original de formação histórica e funcionamento social [...]” (ZILBERMAN, 1992, p.110).

Um outro fator que justifica o interesse pelo novo modelo literário é que “[...] os primeiros imigrantes datam do final do século XVIII e início do XIX, e sua influência na economia sulina se faz sentir na primeira metade do século XX” (ZILBERMAN, 1992, p.110).

---

<sup>4</sup> Conhecida como Revolta dos Farrapos ou Revolução Farroupilha, foi uma das revoltas provinciais que aconteceram no território brasileiro durante o Período Regencial. Ganhou notoriedade pelo maior tempo de duração, 10 anos e, além disso, foi uma das que apresentaram maior ameaça à integridade territorial brasileira. Organizada como um movimento da elite gaúcha, a Guerra dos Farrapos encerrou-se após a negociação de paz dos estancieiros gaúchos com o governo. O artigo encontra-se no site **Brasil Escola**, disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/revolucao-farroupilha.htm>. Acesso em: 19 maio 2021.

A obra de Erico Veríssimo<sup>5</sup> e o romance de 30 dão à literatura regionalista um teor mais crítico e voltado para a exploração do território. Desse modo, o escritor incorporou o que seriam “[...] a pesquisa do passado e a postura questionadora quanto aos processos de formação racial e, sobretudo, social” (ZILBERMAN, 1992, p.112). Como é descrito pelo escritor Assis Brasil, em **Concerto campestre** (2012), ao falar do personagem Antônio Eleutério:

[...] construíra fortuna aproveitando a sorte e armando situações irreversíveis para seus devedores. Houve, é claro, a cornucópia do contrabando de gado, seu meio de vida por duas décadas, e que espantosamente lhe deu o posto de Major Honorário da Guarda Nacional; durante a revolução dos farroupilhas ampliou os haveres vendendo para ambos os lados em luta; ao término do conflito, quis voltar à antiga ocupação, mas com o fechamento das fronteiras, recolheu-se amuado à estância, e, para distrair-se, reformou-a até o ponto de aborrecer-se, dedicou-se ao aumento do gado, à implantação da charqueada e, enfim, porque começava a envelhecer, à amizade dos padres: recompôs a capela da estância [...] (ASSIS BRASIL, 2012, p. 9).

A literatura gaúcha, portanto, foi reconhecida pela criatividade que pontua a produção de seus autores e autoras, inspirando a realização de diversos trabalhos de pesquisa acadêmica e sustentando o desenvolvimento de linhas de pesquisa específicas, tais como as que são desenvolvidas no âmbito do Programa de Mestrado do Centro Universitário Academia – UniAcademia, área de concentração: Literatura Brasileira.

Ao ingressarmos no mencionado Programa de Mestrado em Letras, desejávamos desenvolver um trabalho de pesquisa voltado para a análise crítica da obra de algum escritor ou escritora que envolvesse literatura regionalista, música, identidade, tradição e ruptura. Dentro desse pensamento, coube-nos, pois, a pergunta, o que faz uma produção literária ser capaz de se enquadrar no universo do que seria a Literatura do Rio Grande do Sul? Ao estabelecermos contato com a obra **Concerto campestre** (2012), de Luiz de Antonio de Assis Brasil, evidenciou-se-nos a necessidade de um acercamento de ideias daquilo que nos possibilitasse o

---

<sup>5</sup> Érico Lopes Veríssimo nasceu em Cruz Alta, RS, no dia 17 de dezembro de 1905 e faleceu em Porto Alegre, RS, no dia 28 de novembro de 1975. Foi um dos melhores romancistas brasileiros. "Olhai os Lírios do Campo", é sua obra-prima. Fez parte do Segundo Tempo Modernista, onde fixou o cenário de seus romances em regiões brasileiras. Recebeu o "Prêmio Machado de Assis" pelo conjunto da obra e o "Prêmio Graça Aranha" com "Caminhos Cruzados". O artigo encontra-se no site **ebiografia**, disponível em: [https://www.ebiografia.com/erico\\_verissimo/](https://www.ebiografia.com/erico_verissimo/). Acesso em: 19 maio 2021.

estabelecimento de uma maior aproximação em relação aos aspectos caracterizadores da produção literária da parte meridional do país.

No romance em estudo, é possível observar que a ficção se mistura com a realidade, estimulando o pesquisador a acompanhar o movimento dos personagens, em um difícil processo de reinserção social, pois alguns se encontram apegados à tradição e outros em movimento de ruptura com a mesma. A partir disso, o próprio pesquisador tentará entender a realidade de indivíduos que, na atualidade, também se encontram divididos entre a tradição e a ruptura.

Assis Brasil (2012) apresenta uma cena em que Maestro e Rossini abandonam a charqueada e vão para Porto Alegre, após terem sido mandados embora pelo Major que desiludido pela situação da filha, passa seus dias na rede sem se interessar por nada. Nesta cena, é possível perceber a dinâmica dos personagens, a interação nos ambientes e a realidade ficcional inserida na história.

Logo na chegada a Porto Alegre, o Maestro e Rossini souberam que o Mestre Mendanha havia morrido, e que o primeiro-rabequista assumiria provisoriamente o posto. Esperançados, apresentaram-se ao cura da Catedral. O Maestro disse que poderia assumir o posto do falecido: quanto a Rossini, era um dos melhores rabequistas do Império. Havia ainda outros músicos, bastante bons, e que poderiam ser aproveitados. O cura fez poucas perguntas e prometeu uma resposta para o dia seguinte, precisava de consultar o Bispo. D. Feliciano Rodrigues Prates, lembrou-se imediatamente do Maestro, daquela vez em que estivera em Rio Pardo e escutara a Lira Santa Cecília. Correu-lhe a cobiça na alma, e nem querendo saber os motivos pelos quais o Maestro havia abandonado a estância do Major Antônio Eleutério, mandou contratá-lo. E Rossini poderia, se quisesse, ficar como rabequista-ensaiador. Quanto aos outros músicos, não havia lugar para eles (ASSIS BRASIL, 2012, p. 144).

O romance **Concerto campestre** (2012) nos remete à possibilidade de demonstração não só da importância da apresentação de uma abordagem crítica a respeito de uma obra literária ainda relativamente pouco estudada no meio acadêmico, o que não só atrai para o espaço de consolidação nesse contexto o nome de um autor como Luiz Antonio de Assis Brasil, como também nos evidencia aspectos relacionados à maneira com que podemos ampliar os estudos e a crítica em relação à formação da Literatura Brasileira e da Literatura da região Sul.

Diante da formação musical de Luiz Antonio de Assis Brasil, como também da importância que esta arte é representada no romance **Concerto campestre** (2012), assim como perante a minha própria formação musical, busquei na narrativa uma

abordagem da música atuando de forma transformadora de estruturas arcaicas ainda presentes em nosso meio social.

A partir das questões acima apontadas, nas subseções seguintes, cuidarei da apresentação de algumas notas bibliográficas sobre Luiz Antonio de Assis Brasil, um pouco da sua trajetória como escritor, e também uma sinopse do que podemos encontrar nas linhas de **Concerto campestre** (2012), atentando para a forma como a música é direcionada pelo referido autor no romance e como esta arte musical interfere na vida de seus personagens.

## 2.1 SOBRE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

Me volto para os dramas da alma humana.

Luiz Antônio de Assis Brasil

Luiz Antonio de Assis Brasil, nascido em Porto Alegre em 1945, é considerado um exímio incentivador da cultura no Rio Grande do Sul. Durante seu percurso como escritor, em quatro décadas, vem se tornando um grande nome no panorama da Literatura Brasileira.

O escritor passou parte da infância na cidade de Estrela e de lá retornou à capital em 1957. Cinco anos mais tarde começou a estudar violoncelo. Ingressou no curso de Direito da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), onde se formou em 1970, e também passou a fazer parte da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) – como violoncelista, atividade que exerceu por 15 anos. No ano de 1975, ingressou como professor na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e nesta ocasião iniciou sua colaboração na imprensa com artigos históricos e literários. Em 1976, estreou com o romance **Um quarto de légua em quadro**, lançando-o na 32.<sup>a</sup> Feira do Livro de Porto Alegre, o qual lhe rendeu o Prêmio Ilha de Laytano. Neste período, iniciou sua trajetória de administrador cultural, primeiramente na Prefeitura de Porto Alegre e depois no Estado do Rio Grande do Sul.

Em 1981, Luiz Antonio de Assis Brasil assumiu a direção do Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre. Entre as várias obras lançadas pelo autor, o romance **Cães da província**, em 1987, rende-lhe o título de Doutor em Letras e faz jus ao Prêmio Literário Nacional, do Instituto Nacional do Livro. Assis Brasil recebeu, em

1988, da Câmara Municipal de Porto Alegre o Prêmio Érico Veríssimo pelo conjunto de sua obra. O livro **Videiras de cristal**, que recriou a saga dos Muckers<sup>6</sup>, é lançado em 1990. Numa nova etapa, o escritor lançou o romance em três volumes **Um castelo no pampa**, que se divide em **Perversas famílias** (1992), ganhador do Prêmio Pégaso de Literatura, da Colômbia; **Pedra da memória**, de 1993, e **Os senhores do século**, de 1994. Os livros **Concerto campestre**, **Breviário das terras do Brasil** e **Anais da Província-boi** são lançados no ano de 1997, sendo que nesta ocasião o romancista foi eleito patrono da 43.<sup>a</sup> Feira do Livro de Porto Alegre. Em 2001 publicou **O pintor de retratos**, que recebeu o Prêmio Machado de Assis, da Fundação Biblioteca Nacional. O referido escritor possui um jeito singular de escrita, como vemos em trecho de **Concerto campestre** (2012):

Ao cair da tarde, o Maestro largava o bandolim e reassumia a orquestra. Como a luminosidade já era pouca para lerem as partituras, os instrumentistas tocavam de ouvido danças frívolas, momento em que o Major chamava os convidados para a sala grande da casa, e, com as melodias entrando pelas janelas abertas, iniciava o baile. Ignorando-se seu aspecto físico, seria possível imaginar – e errar – que Antônio Eleutério dedicava paixão antiga pela música, protegido pelos vagares que lhe davam a imensidão dos bens. Mas nem sempre fora rico (ASSIS BRASIL, 2012, p. 8).

No ano de 2003, lança o livro **A margem imóvel do rio**, o qual é contemplado com três prêmios: o Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira, pois foi o único romance dentre os três primeiros classificados; o Prêmio Jabuti, como finalista e menção honrosa, e também Prêmio Açorianos de Literatura. Recebeu, ainda, o Prêmio Fato Literário da RBS/Barrisul, em 2005. O livro **Música perdida**, que foi lançado em 2006, venceu em 2007 a Copa de Literatura Brasileira e recebeu indicação ao Jabuti.

---

<sup>6</sup> Muckers: Primeira colônia alemã fundada no Rio Grande do Sul, o núcleo de São Leopoldo vinha se desenvolvendo desde a década de 1820 sem maiores sobressaltos. Os problemas começam com um certo fanatismo religioso que começa a tomar conta da comunidade. Ocupando uma região chamada Padre Eterno, atualmente o município de Sapiranga, que ficava próximo ao vilarejo Fazenda Leão e Campo Bom, entre Ferrabraz e Hamburgerberg, os "muckers" eram assim chamados pelos seus pares da comunidade alemã como um sinônimo para "beato", "fanático" ou "santarrão". Tal grupo era formado por imigrantes que se reuniram em torno do carpinteiro e agricultor João Jorge Maurer e de sua mulher Jacobina Mentz Maurer, inicialmente para obter esclarecimentos de natureza espiritual, e mais tarde, como seguidores religiosos. O texto encontra-se publicado no site **InfoEscola: Navegando e Aprendendo**, disponível em: <https://www.infoescola.com/historia-do-brasil/revolta-dos-muckers/> Acesso em: 23 fev. 2021.

Segundo Cibele Hechel Colares da Costa, em dissertação intitulada **A prole do corvo, de Luiz Antonio de Assis Brasil**: aproximações e distanciamentos no romance histórico (2014), desenvolvida na Universidade Federal do Rio Grande – FURG, o escritor sul-rio-grandense tem seus textos frequentemente estudados em cursos de pós-graduação. Costa (2014) acrescenta que:

O escritor Luiz Antonio de Assis Brasil tem seu nome incluído em muitos trabalhos de cunho historiográfico, fato que demonstra o seu reconhecimento enquanto romancista com dezenove livros publicados, considerando que o ano de publicação de seu último romance foi 2012. Pensando na sua presença nas histórias da literatura, é necessário observar os diferentes lugares que ele ocupa em algumas delas. Essa busca foi realizada em histórias literárias que podem ser divididas em três tipos: escrita por estudiosa estrangeira, historiadores brasileiros e estudiosos sul-rio-grandenses (COSTA, 2014, p. 15).

As obras de Luiz Antonio de Assis Brasil são objeto de análise e crítica por parte de vários pesquisadores como Luciana Stegagno Picchio, Alfredo Bosi, Marisa Lajolo, Marilene Weinhardt, Carlos Nejar, Antônio Esteves, Karl Schollhammer, Regina Zilberman, Luís Marobin e Luís Augusto Fischer; sendo que o escritor é ainda considerado, por Massaud Moisés, o sucessor da prosa desenvolvida por Érico Veríssimo. Segundo Moisés (1993):

O gaúcho LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL (1945) tem escrito romances, com uma pulsão inventiva que logo lhe impôs o nome ao público leitor e à crítica. Sucessor de um certo Érico Veríssimo, seus livros publicados até o momento (*Um Quarto de Léguas em Quadro*, 1976; *A Prole do Corvo*, 1978; *Bacia das Almas*, 1981; *Manhã Transfigurada*, 1982; *As Virtudes da Casa*, 1985; *O Homem Amoroso*, 1987; *Cães da Província*, 1987) mostram um percurso que começa com o projeto de, fundindo arte literária e documento histórico, reconstruir episódios significativos do passado no seu estado natal (as três primeiras narrativas compõem a Trilogia dos Mitos Rio-Grandenses) e progride no rumo da sondagem nos interstícios da alma humana – o jogo da paixão e demência, “aventura e risco”, pecado e morte –, mas tendo ainda o Rio Grande do Sul como cenário. *Cães da Província*, em torno de Corpo Santo, serviu-lhe como tese de doutoramento (MOISÉS, 1993, p. 536, grifos do autor).

O próprio escritor, porém, em um artigo publicado no jornal **Correio do Povo** (2017), parece refutar essa ligação de sua obra com a produção literária que se vincula à vertente do chamado romance histórico quando se refere aos seus livros que foram escritos em um tempo passado, ocupando-se em afirmar que:

[...] de qualquer forma, mesmo naqueles livros em que o passado é cenário – e apenas cenário – estes foram sempre escritos sob a perspectiva de um escritor inserido em seu tempo, e que apenas lançou um olhar para o passado, trazendo-o para uma visão estritamente contemporânea. Só que, para deduzir isso, o leitor não pode ver minha obra de modo superficial e que coloca rótulos; precisa, isso sim, de muita maturidade reflexiva e de recusa a aceitar os rótulos (ASSIS BRASIL, 2017. Não paginado).

Podemos verificar, por conseguinte, a partir das palavras do autor, sua intenção em escapar da mera classificação como autor regionalista, estando, pois, mais interessado em vincular sua obra a parâmetros relacionados ao universal.

Luiz Antonio de Assis Brasil, romancista, ensaísta, cronista e grande ficcionista, vem sendo considerado um dos maiores nomes da Literatura Brasileira contemporânea, uma vez que, além de ter publicado diversos romances, algumas de suas histórias foram adaptadas para o cinema, esteve sempre ligado à cultura como músico, escritor e professor. O romance, **Concerto campestre** (2012), foi uma de suas obras que virou um filme de grande sucesso, isso por ter um conteúdo estimulante e inovador, transportando o leitor para o século XIX e utilizando a música como tempero específico. É possível observar em trecho do romance, um pouco da obra do referido escritor:

Os domingos eram os dias especiais, e sempre havia o que comemorar: novos batizados, casamentos de peões e aniversários da família. Nos primórdios do verão seguinte, as tocatas passaram a realizar-se ao ar livre, sob o umbu, o que fez com que o Vigário, um leitor de Virgílio, lembrando de uma antiga água-forte de um pintor italiano, as chamassem de *concertos campestres*. Sob seu pedido, a Lira apresentou-se na igreja de São Vicente, num triunfo de foguetes (ASSIS BRASIL, 2012, p. 26 - 27, grifo do autor).

Seu romance de estreia foi **Um quarto de légua em quadro**, escrito em 1974, após ter sido acometido de uma doença grave. Essa obra foi lançada na 32.<sup>a</sup> Feira do Livro de Porto Alegre e rendeu ao escritor o Prêmio Ilha de Laytano. Após cinco livros lançados, Assis Brasil iniciou, em 1985, a Oficina de Criação Literária na Coloque a Sigla por extenso – PUCRS, a mais antiga do país em atividade até hoje, e recebeu o Prêmio Fato Literário, da idem – RBS/Barrisul, em 2005. A oficina foi o primeiro passo para a criação dos cursos de graduação, mestrado e doutorado em escrita criativa, inéditos no país.

O escritor passou a integrar a equipe de docentes do *Studio Clio* no ano de 2016, apresentando as ilhas portuguesas no “Almoço Clio | Açores” e orientando o curso “Seminário Poético: escreva seu romance”, em que ensina as técnicas para a

criação literária. O Studio Clio é um instituto de artes e humanismo que fica localizado na Cidade Baixa, considerado o polo cultural de Porto Alegre, vem desenvolvendo desde setembro de 2005, atividades que celebram o conhecimento nas suas mais diversas formas.

A cada mês, entram na agenda atividades gastronômicas, cursos, concertos, shows e exposições - realizados com a cooperação de artistas, docentes, equipe profissional, frequentadores e demais colaboradores. O Almoço Clio, uma das atividades oferecidas pelo Studio Clio, é um evento que geralmente acontece as quartas-feiras e une a arte da gastronomia aos comentários de especialistas em assuntos ligados à música, literatura, história, artes visuais, teatro, arqueologia, ou a ciências. Ao longo das palestras, que acontecem no horário do almoço, são servidas refeições temáticas com entrada, prato principal, sobremesa e bebida.

Em entrevista a José Pinheiro Torres, no ano de 2016, quando perguntado se concorda com o fato de alguns críticos falarem que pratica o romance histórico, Assis Brasil argumenta que:

O romance histórico tradicional, ao estilo de Scott e Herculano, não se pratica mais; pelo menos, se pratica pouco – e de má qualidade. No denominado "novo romance histórico" – que Linda Hutcheon chama de "metaficção historiográfica" –, a história é sempre pretexto, e é deformada, reinterpretada, discutida e, até, criada. Imagino ter feito, e com certa frequência, essa segunda modalidade, com recurso à paródia, ao pastiche e, uma ou duas vezes, ao plágio burlesco. Penso, contudo, que é um capítulo encerrado em meu trabalho. Hoje me preocupa, mais que tudo, a ficção. Mesmo que os plots estejam situados num tempo pretérito, isso é apenas uma opção do escritor: o passado me dá maior liberdade criadora, e as emoções e paixões me parecem mais autênticas (ASSIS BRASIL, 2011, grifos do autor).

Na análise de **Concerto campestre** (2012), observamos, efetivamente, certa aproximação da escrita do autor com a técnica do pastiche, conforme o mesmo anuncia como recurso adotado para desenvolvimento do que chamou de metaficção historiográfica.

A narrativa, inscrita no romance em estudo, em muito se aproxima típica prosa romanesca de natureza histórica:

No silêncio imediato, seguiu-se o grito do Major: – “*A la fresca!*”. A audição continuou, agora com obras ligeiras, onde se percebia sua anterior destinação à banda. Aí sim, os ouvintes sentiram-se mais à vontade, e os homens autorizavam-se a marcar os compassos, batendo com os pés na laje do piso. O Maestro pretendeu agradecer os brios gaúchos e atacou o hino

da República Rio-Grandense, o que fez com que os convidados, ao comando do major, se levantassem para ouvir a música de Mendanha. Nem todos aplaudiram, porque ainda se envergonhavam do desastroso capítulo da Revolução. Para encerrar a tocata, Maestro tomou o bandolim e tocou as variações de *Retirada de Madrid*, cheia de dificuldades, e seus dedos pareciam palpitações de uma borboleta (ASSIS BRASIL, 2012, p. 24 - 25, grifo do autor).

De fato, Linda Hutcheon faz algumas considerações sobre o romance histórico em seu livro **Poética do pós-modernismo** (1991) e observa que as obras da pós-modernidade questionam de forma livre a arte, pois introduzem valores atemporais universais que dependem do contexto, através da tematização e da encenação. E continua afirmando que desafiam a individualidade e a unidade narrativas em nome da multiplicidade e da disparidade, com isso apresentam uma “[...] corporalidade fictícia em vez de abstrações, mas ao mesmo tempo realmente tendem a fragmentar, ou ao menos instabilizar, a tradicional identidade unificada ou subjetividade de caráter [...]” (HUTCHEON, 1991, p. 123).

Em sua visão sobre a nova história literária, a escritora argumenta que esta tenta manter uma relação problemática e questionadora com a crítica, que na narrativa histórica ou de ficção existe uma contaminação dos elementos de ambos os campos do conhecimento, que questionam a neutralidade, a transparência e a impessoalidade que são típicas da historiografia. Devido a esta contaminação, Hutcheon chama de “metaficção historiográfica” obras que exploram e questionam os conhecimentos históricos presentes na narrativa ficcional e comenta:

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. Esse tipo de ficção pós-moderna também recusa a relegação do passado extra textual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte (HUTCHEON, 1991, p. 127).

Na metaficção historiográfica é colocada em maior evidência a existência de uma contradição no centro do pós-modernismo: o formalista e o histórico vivem lado a lado, mas não há dialética. Assim, as tensões irresolutas da prática estética pós-moderna vivem em paradoxos ou em contradições. Na poética do pós-modernismo é importante a discussão sobre a relação entre a arte e a historiografia, pois a

separação é tradicional. Hutcheon relata que segundo Aristóteles “[...] o historiador só poderia falar a respeito daquilo que aconteceu, a respeito dos pormenores do passado; por outro lado, o poeta falaria sobre o que poderia acontecer, e assim poderia lidar mais com os elementos universais” (HUTCHEON, 1991, p. 142).

Em **Concerto campestre** (2012), o autor descreve um pouco a trajetória do personagem Maestro, antes da sua chegada a estância do Major, e exemplifica essa relação entre a arte e a historiografia apresentada por Hutcheon:

Como ninguém naquela casa frequentava a Vila de São Vicente e muito menos sua igreja e portanto não conhecia o Maestro, o Vigário teve de explicar depois: o recém-chegado não era baiano como o Major pensara de início, mas sim de Minas Gerais, da velha tradição de Vila Rica, com estudos musicais sólidos com os bons sacerdotes. Já o bandolim, o seu frasco, aprendera-o – e o Vigário baixava a voz – “num lupanar”, decidindo-se a isso depois de ser desafiado pela dona, que o chamou de papa-hóstias em meio a uma briga de garrafadas. Depois, chegara a tocar rabeca na orquestra da igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, mas seus ordenados eram tão miseráveis que resolvera incorporar-se no 5º Regimento de Dragões como mestre de música, mas sem gosto pelos honorários e pelas inclemências. Viera em campanha para o Rio Grande e aqui acabara aprisionado com toda sua banda, no lance mais ridículo de toda a Revolução. Como os artistas são seres inofensivos, fora posto em liberdade (ASSIS BRASIL, 2012, p. 13, grifo do autor).

O poeta se livra da sucessão linear de escrita da história, na sua trama é possível ter diferentes unidades, porém isso não quer dizer que os personagens e acontecimentos históricos ficariam fora da tragédia, ao contrário, podem ser incluídos. A escritora ainda relata que, segundo Aristóteles, nada pode impedir que algumas coisas que realmente aconteceram venham a pertencer a um tipo de coisa que teria a probabilidade de acontecer. Sobre a escrita da história:

Considerava-se que a escrita da história não tinha nenhuma dessas limitações convencionais de probabilidade ou possibilidade. No entanto, desde então muitos historiadores utilizaram as técnicas da representação ficcional para criar versões imaginárias de seus mundos históricos e reais (ver Holloway 1953; G. Levine 1968; Braudy 1970; Henderson 1974). O romance pós-moderno fez o mesmo, e também o inverso. Ele faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos da representação fictícia/histórica, do particular/geral e do presente/passado. E, por si só, essa confrontação é contraditória, pois se recusa a recuperar ou desintegrar qualquer um dos lados da dicotomia, e mesmo assim está mais do que disposta a explorar os dois (HUTCHEON, 1991, p. 142).

Segundo Hutcheon (1991), a metaficção historiográfica entende que verdade e falsidade podem não ser os termos certos para se discutir a ficção, assim a história e a ficção são narrativas que se diferenciam por suas estruturas e explica que:

[...] a metaficção historiográfica começa por estabelecer e depois contraria, pressupondo os contratos genéricos da ficção e de história. Nesse aspecto, os paradoxos pós-modernos são complexos. A interação do historiográfico com o metaficcional coloca igualmente em evidência a rejeição das pretensões de representação "autêntica" e cópia "inautêntica", e o próprio sentido da originalidade artística é contestado com tanto vigor quanto a transparência da referencialidade histórica. A ficção pós-moderna sugere que reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-o de ser conclusivo e teleológico (HUTCHEON, 1991, p. 146 - 147, grifos da autora).

Segundo a escritora, a diferença entre a ficção pós-moderna e a ficção histórica do século XIX é muito complexa para generalizar, principalmente com relação ao último gênero, pois a história tem cumprido um grande número de funções explicitamente distintas, com vários níveis de generalidade e manifestações. Ainda não se tem uma definição e por isso se tem pouco acordo, no sentido de se afirmar sobre como o passado histórico se apresenta, se seria um passado individualizado, se este passado seria como o presente ou com valores em comum com o presente.

Neste sentido o romance histórico tem a maior parte dos gêneros em comum. Assim, Hutcheon define a ficção histórica “[...] como aquela que segue o modelo da historiografia até o ponto em que é motivado e posto em funcionamento por uma noção de história como força modeladora (na narrativa e no destino humano)” (HUTCHEON, 1991, p. 151, grifo da autora).

Assis Brasil (2012) descreve a cena em seu livro, onde é possível perceber algumas características do romance histórico da forma mencionada por Hutcheon:

Agora Antônio Eleutério gastava sem medida para ter, não apenas a melhor orquestra da Província, mas a melhor composta. Como os músicos vestiam-se ao sabor de suas preferências ordinárias, ele chamou um alfaiate de Rosário e determinou-lhe que fizesse casacas iguais para todos eles, não esquecendo de pôr alguns galões dourados nos ombros. O grande momento da Lira veio no fim do inverno: o Bispo de Porto Alegre pediu-a para engrandecer a novena anual na igreja de São Francisco, em Rio Pardo, a de tantas ladeiras. O Major comandou em pessoa a façanha de levá-la em carroças e charretes, chegando à cidade depois de vários dias de viagem, e deslumbrou Rio Pardo e D. Feliciano Rodrigues Prates, que viera a propósito de Porto Alegre para dirigir a cerimônia (ASSIS BRASIL, 2012, p. 25-26).

Hutcheon (1991) relata que segundo Lukács, o romance histórico seria definido por uma relativa insignificância do uso de detalhes, que ele considera como sendo "um simples meio de obter a veracidade histórica, para deixar concretamente clara a necessidade histórica de uma situação concreta" (LUKÁCS, 1962 apud HUTCHEON, 1991, p. 152). De acordo com essa proposta, ficaria irrelevante a precisão ou a verdade sobre o detalhe, apesar de a escritora ter relatado um certo receio de que muitos leitores de ficção histórica iriam discordar dela, assim observa:

A ficção pós-moderna tem duas maneiras de contestar essa característica definitiva. Em primeiro lugar, a metaficção historiográfica se aproveita das verdades e mentiras do registro histórico. [...] A segunda diferença está na forma como a ficção pós-moderna realmente utiliza os detalhes ou os dados históricos. A ficção (pela Lukács) costuma incorporar e assimilar esses dados a fim de proporcionar uma sensação de verificabilidade (ou um ar de densa especificidade e particularidade) ao mundo ficcional. A metaficção historiográfica incorpora esses dados, mas raramente os assimila. Na maioria das vezes, o que se enfatiza é o processo de *tentar* assimilar [...] Como leitores, vemos tanto a coleta quanto as tentativas de fazer uma organização narrativa. A metaficção historiográfica não reconhece o paradoxo da *realidade* do passado, mas sua *acessibilidade textualizada* para nós atualmente. A terceira grande característica definitiva estabelecida por Lukács para o romance histórico é a rejeição dos personagens históricos a papéis secundários. [...] Em muitos romances históricos, as figuras reais do passado são desenvolvidas com o objetivo de legitimizar ou autenticar o mundo ficcional com sua presença, como se para ocultar as ligações entre ficção e história com um passe de mágica ontológico e formal (HUTCHEON, 1991, p. 152, grifos da autora).

Segundo a referida autora, a ficção pós-moderna procurou abrir-se para a história seguindo um rastro dos recentes ataques feitos pela teoria literária e a filosofia ao fechamento formalista moderno. Contudo, segundo foi verificado, essa abertura da ficção pós-moderna não ocorreu de uma forma inocente. Desse modo, conforme a teórica em questão:

[...] aquelas paradoxais metaficções historiográficas antiinocentes se situam dentro do discurso histórico, embora se recusem a ceder sua autonomia como ficção. E é uma espécie de paródia seriamente irônica que muitas vezes permite essa duplicidade contraditória: os intertextos da história assumem um *status* paralelo na reelaboração paródica do passado textual do "mundo" e da literatura. A incorporação textual desses passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção pós-modernista funciona como uma marcação formal da historicidade - tanto literária como "mundana". À primeira vista, pode parecer que é apenas essa constante indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança que distingue entre a paródia pós-moderna e a imitação medieval e renascentista (HUTCHEON, 1991, p. 163, grifos da autora).

Hutcheon (1991) acredita que a metafísica historiográfica vem questionar todo tipo de conceito ligado a realidade de representação, com isso comenta sobre os períodos literários conhecidos como modernismo e o pós-modernismo. E acrescenta:

Assim, quando esse passado é o período literário conhecido por modernismo, conforme verificamos em capítulos anteriores, o que é inserido e depois subvertido é a noção da obra de arte como um objeto fechado, auto-suficiente e autônomo que obtém sua unidade a partir das inter-relações formais de suas partes. Em sua típica tentativa de preservar a autonomia estética enquanto devolve o texto ao "mundo", o pós-modernismo afirma e depois ataca essa visão. Mas não se trata de um retorno ao mundo da "realidade ordinária", como afirmaram alguns (Kern 1978, 216); o "mundo" em que esses textos se situam é o "mundo" do discurso, o "mundo" dos textos e dos intertextos. Esse "mundo" tem um vínculo direto com o mundo da realidade empírica, mas não é, em si, essa realidade empírica. É um truísmo crítico contemporâneo dizer que o realismo é um conjunto de convenções, que a representação do real não é idêntica ao próprio real. O que a metaficção historiográfica contesta é qualquer conceito realista ingênuo de representação, mas também quaisquer afirmações textualistas ou formalistas ingênuas sobre a total separação entre a arte e o mundo. O pós-moderno é, auto conscientemente, uma arte "dentro do arquivo" (Foucault 1977, 92), e esse arquivo é tanto histórico como literário. (HUTCHEON, 1991, p. 164, grifos da autora).

A paródia textual, pela visão da autora, “não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno” (HUTCHEON, 1991, p. 165). Assim, a paródia veio para representar a presença do passado no texto literário presente, sendo que este passado se faz conhecido por meio do próprio texto histórico ou literário. É importante ressaltar que a autora em questão se refere a paródia com o sentido de pastiche, o que é característica do moderno.

Em cena de **Concerto campestre** (2012) o autor nos remete ao passado reverenciando-o no texto literário:

MAS NENHUMA PAIXÃO É SURPRESA PARA SUAS VÍTIMAS: como uma estância é lugar onde nada acontece, constituíra uma fábula a chegada do Maestro, com seu empoeirado baú de partituras, seu bandolim de fitas, o penico de estanho atado à mala e aquela pele escura, crivada de pontos malévolos. Clara Vitória sentira tanto asco que corraera ao oratório para desculpar-se com Santo Antônio de Lisboa, [...] Como ela não soubesse calcular a idade de ninguém, imaginara-o um velho de quarenta anos, embora ficasse em dúvida por causa da atitude jovial com que ele seguia a leitura. Não era de Rio Grande; em suas poucas palavras revelara-se aquele acento corrompido e cantante dos *baianos*, essa gente sem eira

nem beira que viera lutar na Revolução, e cujos remanescentes ainda se embebedavam pelos bolichos, armando pendências de arma branca por qualquer motivo (ASSIS BRASIL, 2012, p. 29, grifo do autor).

De acordo com Massaud Moisés, no **Dicionário de termos literários** (2004) a paródia é um dos tópicos que tem sido mais estudados nas últimas décadas, e acrescenta que a paródia pode conter uma ideia de oposição ou de semelhança, dependendo do sentido do prefixo “para”, transmitindo uma intenção negativa; ou ser uma obra que foi criada parecida com outra, transmitindo um sentido positivo, pois tentará recriá-la segundo novos parâmetros. Moisés (2004) acrescenta que a paródia vem designar:

[...] toda composição literária que imita, cômica ou satiricamente, o tema ou/e a forma de uma obra. O intuito é ridicularizar uma tendência ou um estilo que, por qualquer motivo, se torna apreciado ou dominante. De acordo com o sentido do prefixo *para*, a paródia pode conter oposição (contracanto) ou ser uma obra criada à semelhança da outra (canto paralelo) (Rose 1995: 48-50). Encerrando a intenção negativa no primeiro caso, torna-se positiva no outro: ali, retoma-se a obra de um escritor para desqualificá-la por meio do ridículo; para recriá-la segundo novos parâmetros, explorando latências positivas trans-históricas. De todo modo, o texto parodiado ostenta características relevantes, que o distinguem facilmente de outro (MOÍSES, 2004, p. 340).

A paródia com ideia de recriação de uma obra, constitui uma forma de reconhecer o valor desta obra, uma vez que “[...] a imitação recai sempre sobre autores de mérito reconhecido: somente por exceção, ou em virtude de um prestígio fugaz, o impulso parodístico se volta para obras medíocres” (MOISES, 2004, p. 341).

O referido autor recorre às reflexões de Linda Hutcheon ao comentar que a paródia acaba por se tornar uma repetição com distância crítica que vem marcar a diferença ao invés da semelhança. Diferencia-se do pastiche tendo em vista que opera **por semelhança e correspondência** (HUTCHEON, 1989), assim como também se distingue do burlesco, da farsa e do plágio (MOISES, 2004).

Com efeito, o pastiche é caracterizado, segundo Moisés (2004) como uma obra literária que imita de modo servil uma outra ou que mistura de forma desajeitada trechos de várias procedências, aproximando da junção da qual difere por apresentar uma integração entre seus elementos. Por ter um sentido pejorativo, o pastiche pode ser confundido com a paródia, porém se distingue da mesma, conforme afirma Hutcheon (1989) apud Moisés (2004) “[...] por descrever uma prática mais neutra de compilação, que não é necessariamente crítica das suas

fontes, nem necessariamente cômica” (HUTCHEON, 1989 apud MOÍSES, 2004, p. 342), pode se diferenciar também pelo fato de este “[...] implicar em um distanciamento irônico e salientando-se pela diferença, não pela semelhança, entre as obras em confronto” (HUTCHEON, 1989 apud MOÍSES, 2004, p. 342).

Moisés (2004) afirma que o pastiche se diferencia do plágio, levando-se em conta que este se caracteriza como um roubo da obra de outra pessoa. Desse modo, por ser próximo da caricatura o pastiche, por sua vez, pode ser entendido como uma imitação caricatural de um estilo ou maneira de ser. Podendo ser “[...] movido por intuito crítico ou satírico, ainda que não consciente ou não manifesto” (MOÍSES, 2004, p. 342).

O escritor Luiz Antonio de Assis Brasil afirma, de acordo com o que verificamos em Torres (2011), que muitas leituras influenciaram sua formação literária, mas que tem Eça de Queirós como um panteão particular. O autor de **Concerto campestre** (2012) descreve que o primeiro romance que leu foi **A relíquia**, de Eça de Queirós, depois dele leu toda a obra do autor. Após Eça de Queirós, Assis Brasil leu Flaubert, naturalmente com Mme. Bovary, Machado de Assis e Erico Verissimo. Em seguida Balzac, Stendhal e Zola. Dentre os modernos e contemporâneos, estão Thomas Mann, Faulkner, Hemingway, Gide, Julien Green, Cortázar, Carpentier, García Márquez, Vargas Llosa, Saramago, Günter Grass e Pascal Quignard.

O referido autor nos transmite impressões do passado, em cena do romance, o que nos proporciona uma maior compreensão da sua escrita:

A partir dessa época, todos na casa, e ainda pelos campos do Rio Grande, passaram a considerar como para sempre a Lira de Santa Cecília. Os da estância viam o Major entrar em silêncio na capela durante os ensaios, e sentar-se ao fundo, embevecido, fumando o cigarrão de palha. Dizia que era “para espairecer” depois do trabalho do campo. Nos dias de bom tempo, mandava armar a rede no terreiro, entre duas guajuviras, e ali ficava balançando-se, escutando a música que perpassava pelas ramagens das árvores (ASSIS BRASIL, 2012, p. 25, grifo do autor).

Assis Brasil argumenta que já leu e que lê muito, de modo assistemático, guiado pelo instinto ou pela sugestão de pessoas que respeita, que não se considera particularmente influenciado por nenhuma destas leituras, mas por todos em geral. E fala que Eça de Queirós está no cimo do seu panteão particular, pois com ele aprendeu como se estrutura um romance e como se desenvolve uma

personagem. Essa ampla formação como leitor arguto, por certo em muito haverá contribuído para a elaboração da ficção que tanto caracteriza a obra de Luiz Antonio de Assis Brasil, dentre a qual, figura o romance selecionado como *corpus* literário para o presente trabalho de dissertação, cuja narrativa nos dedicaremos a explicitar na subseção seguinte.

## 2.2 CONCERTO CAMPESTRE: A OBRA

– “SOMOS POUCOS AQUI...” – assim falava o Major Antônio Eleutério de Fontes, o potentado em terras e charqueador, quando se referia a sua gente.

Luiz Antonio de Assis Brasil

No romance **Concerto campestre** (2012), Luiz Antonio de Assis Brasil apresenta aos leitores a história do potentado e charqueador<sup>7</sup> Major Antônio Eleutério de Fontes, dono de escravos e seis mil reses, pai de três filhos homens e de uma filha temporã, casado com D. Brígida e com dois netos. O estancieiro, que ao ver passar por sua fazenda dois indígenas músicos das antigas Missões, encanta-se com a melodia extraída dos instrumentos por eles transportados. Inicialmente, o Major desconfiou daquelas fisionomias que considerava de traição e morte, sobre a música achava que era um divertimento de borrachos e putas. Porém, sentiu-se atraído pelos acordes de um delicado adagio.

Eles explicaram, mostrando uns papéis com notas musicais, disseram que tudo estava escrito ali. O Major olhou para as cagadelas de mosca e colocou-se à prova: apontou com o dedo grosso para um lugar qualquer da partitura e ordenou-lhes que tocassem. Tocaram. Apontou outro, tocaram. Tentando pegá-los em mentira, voltou a mostrar o primeiro ponto, e eles tocaram a primeira música. Logo o Major estava mudo de admiração, e

<sup>7</sup> A partir da segunda metade do século XVIII, o território sulista se transformou em um grande polo pecuarista. Tal atividade se desenvolveu graças ao relevo plano, a rica pastagem natural que permitia a criação de gado em larga escala. No primeiro momento, a produção de couro foi fomentada para se atender as demandas da metrópole. Posteriormente, com o enfraquecimento da pecuária no Nordeste, observamos a produção e o comércio do charque, também conhecido como carne seca. Carregado no lombo de mulas, o charque tinha destaque no mercado alimentício interno. Por conta das grandes dificuldades de transporte da época, a conservação dos víveres se tornava uma tarefa muito complicada. Nesse aspecto, o charque levava enorme vantagem por ser um produto que resistia bem ao processo de deterioração da matéria orgânica. Com o aumento dos centros urbanos, principalmente por conta da atividade mineradora, o charque passou a ser produzido em grandes quantidades. O artigo encontra-se no site **Brasil Escola**, disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/charqueadas.htm>. Acesso em: 19 maio 2021.

decidido a tê-los para si. Contrariando a esposa, ofereceu-lhes morada e salário; mas para disfarçar essa fraqueza, estabeleceu, austero, que não iria pagá-los só para ficarem se refestelando com essas frescuras de música, e que deveriam trabalhar junto com os peões (ASSIS BRASIL, 2012, p. 11).

Devido a persistência popular e dos ensinamentos jesuíticos, um dos indígenas tocava rabeca<sup>8</sup>, e o outro, guitarra espanhola<sup>9</sup>. Interessado cada vez mais pela música desenvolvida pelos indígenas, o Major sempre que os escutava depois do jantar dizia que a filosofia estava presente naquelas melodias. Ao contratá-los não poderia imaginar que a notícia se espalharia pela região e assim atrairia a estância outros tocadores, destroços da arte vindos das procedências mais diversas, que ficavam nos galpões esperando a vez de se apresentar. Depois disso, acaba patrocinando a montagem de uma orquestra particular, tendo contratado como regente um mulato mineiro que ficou conhecido por Maestro.

Em pouco tempo eram muitos, sem distinção de maestria: havia desde um razoável executante de tuba até os que mal arranhavam os arcos nas cordas. Os dois índios, ou por serem hostilizados pelos recém-vindos, ou ainda pela vocação nômade, desapareceram sem rastro. Os restantes passaram a viver no paraíso, tomando banho no Santa Maria e enchendo as tardes com bebedeira e trechos soltos de músicas, e não se entendiam para uma tocata em conjunto. Irritado, o Major disse ao Vigário que sua estância não era lugar de vagabundos e que iria mandá-los à larga (ASSIS BRASIL, 2012, p. 11 - 12).

A escolha do Maestro foi feita a partir da indicação do vigário de São Vicente, um povoado próximo à fazenda, e foi impulsionada pelos contratemplos com os novos tocadores recém-chegados que preocupavam o Major devido ao comportamento desregrado. Maestro chegou a estância trazendo um baú de partituras e um bandolim, tinha uma carta do Vigário onde o religioso afirmava que o portador “[...] era um excelente músico a serviço da igreja da Vila, mas que infelizmente não poderia ser mantido devido a algumas peleias que protagonizara, e , também, a certos vícios [...]” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 12). Assim, Maestro entrou em serviço na estância:

Quanto aos músicos inúteis e bêbados, ele os despachou – o que não aconteceu sem impropérios e juras de vingança por parte dos enxotados. Em pouco tempo formou um grupamento adelgado, composto por duas

---

<sup>8</sup> Verificar anexo A.

<sup>9</sup> Verificar anexo B.

rabecas, uma viola, uma corneta, um trombone de varas, um tambor e uma tuba. Mas ainda precisava de outros, para que aquilo pudesse levar o nome de orquestra. E deu início a estudos que abalavam os peões e faziam os cachorros ganirem de melancolia (ASSIS BRASIL, 2012, p. 14 - 15).

A orquestra recebeu o nome de Lira Santa Cecília e o Major ficou muito entusiasmado, o nome foi sugerido pelo Vigário em homenagem à padroeira da música. De início os ensaios desapontaram o religioso, mas de repente fez uma consideração “[...] – ‘Sabe o que isso me lembra, Major? Lembra-me a tapera que vimos hoje. Tudo como no início dos Tempos. Mas daí surgirá a Ordem. Ou a Música’ [...]” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 19).

A esposa do Major fica indignada com os ensaios da orquestra, pois a sua grande preocupação era apenas o encaminhamento de Clara Vitória, a única filha do casal, ao casamento. Sempre que podia reclamava com o marido que não poderia bordar em paz devido aos berros do Maestro com os instrumentistas nos ensaios, mas Antônio Eleutério respondia que era necessário que os músicos treinassem muito para se apresentar.

D. Brígida de Fontes, com a sucessão dos ensaios, caminhava de um lado a outro da casa, apertando os ouvidos. Sempre lamentava não ser homem para tomar as mil atitudes que achava corretas, resignando-se aos outros domínios: nada lhe escapava a língua nem aos ouvidos. [...] O Major não se dava por entendido: provinda de uma família de bandidos do Caverá, cuja fama construíra-se sobre lendas de assassinatos, a mulher tivera a seu cargo a administração da estância quando o marido se ausentara para impingir seus negócios de gado às facções em luta; isso afetara a composição dos humores de D. Brígida, e o Major havia encontrado a esposa transformada num ser de temperamento desabrido, e disposta a não abdicar de sua proeminência na casa. Como ele entrava na idade em que um homem descobre que é melhor suportar uma esposa difícil do que entediar-se com discórdias, não se importou. E assim viviam. Mas nos almoços em que reunia a família, para os quais convocava o filho casado e sua mulher silenciosa, D. Brígida escolhia o pior vocabulário para criticar a mania do esposo, que, além de tudo, pusera o *macaco*, um desconhecido, a morar junto com a família. Os filhos comiam, observando a atitude alheia do pai (ASSIS BRASIL, 2012, p. 22, grifo do autor).

Major gostava de escutar a orquestra nos ensaios, isto geralmente acontecia após chegar do campo no final da tarde e sempre lembrava da música que escutara dos índios, aquela que o fez render-se aos acordes de um bom instrumento. Ao final ficava encantado com a melodia, que se perdia e se encontrava entre os compassos, e sempre falava ao Maestro que podia pedir o que fosse preciso, quando levantava mal continha um tremor de emoção.

Foi uma tarde inesquecível, aquela em que Antônio Eleutério, ao voltar do campo, recebeu convite do Maestro para ir à capela; estava ensaiando uma música da qual ele iria gostar muito, “um *andante* de sinfonia”. O Major alegrou-se, mandou vir sua poltrona de vime e uma jarra de refresco, enrolou um cigarro e sentou-se. Ao sinal do Maestro, os músicos deram início, e aquele som harmonioso, refletido pelo apainelado, foi como se céu se abrisse e a voz de Deus falasse nos ouvidos (ASSIS BRASIL, 2012, p. 20, grifo do autor).

Totalmente envolvido pela música, Major Eleutério não percebe o enlevo da filha Clara Vitória com Maestro, sendo que esta já estava encaminhada para casamento com o Silvestre Pimentel, sobrinho e possível herdeiro de um fazendeiro vizinho que estava doente. A mãe de Clara Vitória, D. Brígida, era preconceituosa com os negros e não confiava no Maestro:

Clara Vitória chega arfante à sala dos bordados. Pegou tremulamente o bastidor e disse à mãe, que a aguardava para o trabalho: – “É uma tortura, essa música”. – “Chega a doer nos ouvidos”. Antônio Eleutério apareceu logo depois, perguntando se elas haviam escutado aquela maravilha. D. Brígida nem encarou o marido: – “Temos mais o que fazer. E você também”. Antônio Eleutério ergueu os ombros: o que ela queria? Estava velho, tinha lutado muito, agora era tempo de aproveitar a vida. Além disso, a orquestra alegrava a casa. – “E quem vai perder tempo ouvindo essas bobagens?” – “Nós, os vizinhos, ora. E toda essa gente que chega por aqui. E se não chegarem, eu convido”. D. Brígida olhou para a filha, num comentário mudo: e se Antônio Eleutério começava a ficar caduco? Voltar a religião até era o normal no velhos. Mas isso de música ... – “Não confio nesse negro” – ela disse. Para D. Brígida de fontes, como de resto para todos os que ela conhecia, tudo que fosse além da Província era domínio do estrangeiro e do negro. – “Negro não, mulato” – contestou o marido –, “tudo é mulato, lá para cima no Brasil”. – “Pois pior, muito pior” – disse D. Brígida –, “porque aqui no Sul é como Deus fez: ou é negro, e é escravo, ou é branco, e homem livre. Mulato é uma coisa que não se entende”. Clara Vitória cravou a agulha na cambraia, atraída por aquela discussão (ASSIS BRASIL, 2012, p. 37-38, grifos do autor).

Em conversa com o músico na ocasião do envolvimento dele com a cozinheira, é possível observar a rigidez moral e a fúria do estancieiro, caso alguém fizesse mal a sua filha mais nova. Major contou a Maestro que há três anos atrás, obrigou seu filho mais velho a se casar depois que fizera mal a uma rapariga da região, “[...] casou-o, e após a cerimônia, abatera-o à força de relho na frente da capela – ‘E mais não mereces’ – dissera – ‘Se fosses mulher, eu te matava’ [...]” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 12, grifos do autor). No entanto, há medida em que o tempo passava, a paixão de Maestro por sua filha aumentava gradativamente:

Nos primeiros ensaios após tanto tempo, Clara Vitória abria os postigos do quarto e debruçava-se no peitoril, deixando que a música a envolvesse num afago de saudade. O Maestro percebeu-a, através da porta da capela: parecia mais velha, agora que prendera os cabelos no alto da cabeça, e já pouco guardava das intempestividades de criança, adquirindo um aspecto pausado, como se muito tivesse refletido. Enchia-se de paixão ao imaginar que ela poderia ter sentido sua falta. Certa tarde ele e Rossini vinham pelo terreiro e depararam-se com Clara Vitória. O Maestro disse, depois de cumprimentá-la: – “Porto Alegre é uma cidade muito bonita...” Ela juntou os ombros: – “Prefiro a nossa estância”. – “Eu também. Aqui há a menina para alegrar a vida.” Ela fechou o rosto e voltou para casa, e ele aspirou, encantado, o perfume de malvas que ficara no rastro (ASSIS BRASIL, 2012, p. 45 - 46, grifos do autor).

Quando Clara Vitória engravida, acaba por causar uma reação violenta e irracional no patriarca. Acontece, então, um grande desgosto na família. D. Brígida dá uma surra em Clara, que é protegida pelas criadas e vai ao marido contar a situação da filha e perguntar o que ele vai fazer diante da gravidez. Major resolve fazer justiça com as próprias mãos, apesar do filho Eugênio alertá-lo que a situação ficaria resolvida, pois o casamento da irmã com Silvestre estava próximo:

Deixando a mulher, foi a charqueada, à procura do capataz e de Eugênio. Em curtas palavras contou-lhes tudo, – “E busquem suas armas” – disse, ao fim –, “aquele não cruza vivo esta noite”. Eugênio pediu calma ao pai, o casamento estava próximo, o caso se resolveria. – “Nunca. Isso se resolve de outra forma.” – “Não posso levantar minha mão contra o Silvestre”. – “Pois não levante, seu fresco” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 126-127, grifos do autor).

Todos os familiares pensam que o pai da futura criança é o noivo Silvestre Pimentel e o Major vai à casa de Silvestre, culminando por alvejar o ex-noivo da filha. Volta para casa e avisa D. Brígida que matara o sujeito, porém descobre mais tarde que Silvestre apenas ficara ferido. Antônio Eleutério toma a decisão de expulsar Clara Vitória de casa, obrigando-a a viver sozinha em uma tapera no boqueirão, local ermo e de difícil acesso que existia na fazenda, que para ser atingido era preciso passar por uma vegetação tortuosa e descer por entre dois paredões escuros de rocha. O Major proíbe qualquer pessoa, com exceção do capataz, de se aproximar do lugar desabitado, mantendo-o inclusive sob vigilância armada, não mais permitindo a simples menção ao nome de Clara na residência:

Antônio Eleutério piscou os olhos, atônito, como, não morrera? D. Brígida não respondeu, ajudou o marido a levantar-se e o levou até a cama, e, tirando-lhe as botas, fez com que se deitasse. Ele dormiu até meio-dia. Levantou-se, aparecendo estremunhado na sala. – “Então aquele cachorro

ainda teve o desplante de mandar dizer que estava vivo?” – falou D. Brígida, que se acordava de um sono que a prostrara na cadeira junto à mesa. – “Você deve agradecer” – respondeu a mulher, logo desperta –, “se ele não morreu é porque Deus quis livrar você de matar um homem”, – “E Clara Vitória?” – “No quarto”. O Major foi até lá e encontrou a filha enovelada a um lado da cama. Disse-lhe: “É a última vez na vida que você me vê”. – E, para D. Brígida, que viera atrás: – “Arrume as coisas dela”. – “Para onde ela vai?” a voz do Major era um estertor: – “Vai para a tapera, lá no boqueirão” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 130-131, grifos do autor).

Pelo fato de não poder ver Clara Vitória e de ter sido mandado embora pelo Major, Maestro abandona a fazenda e vai para Porto Alegre, sofrendo com a separação da amada. O Major Antônio Eleutério segue definhando e praticamente perdendo a razão devido ao ocorrido, escutava a mulher numa desatenção hostil, “[...] – ‘Era isso? Então passe bem’. E voltava para o que estava fazendo, que, naqueles dias, era apenas o deitar-se na rede, sorver lentamente o mate e fumar o cigarrão de palha. Não tinha mais interesse por nada [...]” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 140, grifos do autor).

Enquanto isso, Clara Vitória continuava vivendo sozinha no boqueirão, na tapera abandonada, em meio aos próprios pensamentos, à natureza que a cercava e às imagens do passado que estavam confusas em sua mente. Nessa ocasião, com a ajuda da sua criada, Clara dá à luz ao seu bebê, uma menina. O Vigário tenta conversar com Antônio Eleutério, porém sem sucesso:

Indignado o Vigário foi falar a Antônio Eleutério, encontrando-o como desfalecido em sua rede, a olhar as copas das árvores. Sem sequer cumprimentá-lo logo disse que era uma desumanidade tudo aquilo, ele deveria acabar com aquela falta de cristianismo que clamava aos céus. A menina não poderia ficar sem os sacramentos. Já nem falava de amor paternal, nem no dever de assistência a qualquer familiar, nem na caridade, era uma questão dos códigos canônicos, que proibia a todo católico de impedir a ação dos ministros da Igreja – “Que sacramento? que menina?” – perguntou o Major, os olhos vazios. O Vigário empalideceu: – “Clara Vitória, sua filha”. O Major pôs-se de pé: – “Padre” – e repuxou as calças por sobre a barriga –, “nossa amizade terminou hoje. Proíbo o senhor de voltar aqui”. Surpreso, o Vigário entendeu que fora até suas últimas possibilidades, mas ainda alertou: – “Se o senhor deseja assim, será. Meu dever me obriga a dizer que se acontecer alguma coisa com a menina, o senhor será o culpado. Não se deixa ninguém sem o conforto espiritual. Depois, não me procure para o perdão” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 149, grifos do autor).

Em Porto Alegre, Maestro, procurando partituras no armário, encontra uma música que compusera para Clara Vitória e a toca durante um evento religioso. O Bispo percebe que do coro provinha uma inesperada melodia profana e despede o

Maestro sem contemplações, após terminar a missa. Maestro, pleno de amor e drama, resolve recolher alguns músicos e retornar à estância do Major:

O Major, afundado na rede, piscou muitas vezes ao escutar a notícia que o capataz lhe trazia. E a vida, que lhe escapava, de imediato começou a fluir de novo em suas veias, e ele correu à porteira, não crendo que enxergava, ali, a sua orquestra. Não fez indagações, mandou-os acomodarem no galpão, e quanto ao Maestro, disse-lhe que poderia ocupar seu antigo aposento. [...] O primeiro ensaio foi como se recuperasse a existência (ASSIS BRASIL, 2012, p. 164 - 165).

A ressurreição da Lira Santa Cecília reanima o Major Antônio Eleutério, mas este, já definitivamente perturbado, ordena um concerto para comemorar seu aniversário. Como não apareceu nenhum convidado resolveu convocar as negras, os peões, e o arranchados de toda espécie que viviam na estância, junto com os filhos Eugênio e Bobó. Acaba por brigar com a mulher, que resolve abandoná-lo e voltar para sua região de origem, “[...] Só parou a sua ânsia quando vieram chamá-lo. Foi para o umbu, onde todos estavam reunidos. – ‘Vamos ter concerto!’ – gritou. E, dando ação à palavra, mandou trazerem sua poltrona de vime [...]” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 169, grifos do autor). Ao começo do concerto Major vigiava os músicos:

[...] sentado bem à frente, retesando-se quando paravam. – “Adiante!” – A música, para ele, deixava de ser momento de alegria em que se reencontrava, constituindo-se, agora, numa necessidade pífida, não importando se os músicos tocassem mal ou bem: o que valia era que estavam ali, obedientes, esfregando os arcos nas rabecas, batendo os tambores e soprando como demônios (ASSIS BRASIL, 2012, p. 169, grifo do autor).

O Vigário, já preocupado com Major e seu concerto, resolve ir até a estância apesar de ter receio de como será recebido. Chegando lá, percebeu que não havia ninguém e que a orquestra tocava apenas para as pessoas da casa. O tempo na estância começava a se decompor, o céu muito escuro, o vento revolvía as partituras. Gotas de chuva atingiram o Major, e logo ficaram grossas e desparelhadas. “[...] Os instrumentos, molhados, pouco a pouco perdiam seus sons. A borrasca vergastava todos que estavam ali, confundindo escravas e peões na mesma massa. – ‘Toquem alguma coisa alegre, que eu quero dançar!’ [...]” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 171, grifos do autor).

Vigário repara que em meio à chuva caíam gotas escuras e viscosas, viu-as como tinta vermelha e achando se tratar de sangue, que seria consequência da cólera divina ocasionada pela maldade do Major. O religioso tenta falar com Antônio Eleutério, porém percebe que nada mais resta daquele homem. Major se encontra em total incredulidade libertina e vendo seu mundo desmoronado, suicida-se. O Vigário e seus filhos tentam ajudá-lo:

E com muita caridade, levou-o para a poltrona, fazendo-o sentar-se. O Major já não falava, imerso nas sombras de um estupor, retendo o revólver junto ao corpo. Os filhos tentaram tirar-lhe a arma, mas ele, possuído por uma força violenta, rechaçava-os com pontapés e dentadas. Todos o deram como perdido. [...] Foi quando soou um tiro atrás de si. Virou-se, ainda a tempo de amparar o corpo do Major, que tombava para o lado, agarrando ao revólver (ASSIS BRASIL, 2012, p. 172-173).

Maestro, então, vai até o boqueirão se encontrar com Clara Vitória, que já tinha escutado sua música ao longe, executada pela orquestra, e teve certeza da volta de seu grande amor. Se banhado nas águas ela sente que alguém vem vindo em sua direção, já sabendo quem era, teve a certeza de que dali em diante poderia viver este amor tão esperado e sofrido amor. O céu no boqueirão era translúcido e exibía cores abertas de luz:

Toda a atmosfera respirava um novo ar, pássaros de bom tempo gritavam nas alturas, descrevendo arcos de felicidade, e o arroio voltava a correr. Ela foi a margem, tirou a roupa e lavou-se. [...] não precisou cobrir-se, nem correr de vergonha, apenas abriu os braços e entregou-se ao primeiro beijo de todos os beijos de sua longa vida (ASSIS BRASIL, 2012, p. 174).

Luiz Antonio de Assis Brasil, em **Concerto campestre** (2012), conforme comenta Cláudia Laitano em texto que compõe a orelha desta edição, “[...] explora a tensão entre civilização e barbárie” (LAITANO, 2012 apud ASSIS BRASIL, 2012), e continua afirmando que esta tensão é refletida no plano exterior por meio de um contraste entre a orquestra rústica e a paisagem campeira; e no plano interior por intermédio da “[...] personalidade de um homem que se deixa transportar pela música, mas é capaz de ir até as últimas consequências para punir quem desobedece seu rígido código moral” (LAITANO, 2012 apud ASSIS BRASIL, 2012).

Ao final, no posfácio do romance **Concerto campestre** (2012), o referido autor declara que fez uma homenagem à Literatura, pois a história da moça abandonada no boqueirão foi contada por uma amiga, a escritora Hilda Simões

Lopes, explicando que aconteceu no século anterior nos campos da família dela. “[...] É, portanto, uma ‘história real’, o que lhe dá certa nota picante; mas aqui, como em todas as realidades, a fantasia ocupa o lugar do trivial e do desconhecido [...]” (ASSIS BRASIL, 2012)

O referido romance portanto, articula elementos como tradição, ruptura e descentração do indivíduo, possibilitando, portanto, a partir do literário, a discussão sobre as diferentes concepções de vida de cada pessoa e suas prováveis consequências com relação à formação das identidades no contexto das sociedades.

### 3 A MÚSICA NO BRASIL DE MEADOS DO SÉCULO XIX

Mas quando os acordes de um delicado adagio encheram as paredes da sala, estabelecendo um clima patético de igreja e incenso, ele se enterneceu até os olhos se encherem de água. Confuso, perguntou aos índios como é que podiam tocar algo assim maravilhoso.

Luiz Antonio de Assis Brasil

A marcada presença da temática musical no romance **Concerto campestre** (2012), cuja narrativa é deflagrada a partir do encontro do personagem Major Antônio Eleutério de Fontes com dois indígenas egressos das Missões e musicistas que se encontravam de passagem pela sua charqueada<sup>10</sup>, propriedade rural onde se procedia o preparo do charque; assim como a própria formação musical e larga atuação como violoncelista do autor Luiz Antonio de Assis Brasil, por boa parte da região Sul, levam-nos às investigações acerca do desenvolvimento dessa arte no Brasil. Some-se a esses aspectos, a estética empreendida pelo escritor nas linhas do romance em questão, valendo-se muitas vezes de imagens relacionadas a elementos da teoria musical para dar cor à narrativa.

Os conhecimentos sobre as atividades musicais no Brasil durante o período colonial são muito restritos. Segundo o musicólogo Vasco Mariz, em **História da música no Brasil** (2000), prevaleceram muitos espaços vazios que acabam dando margem a especulações por vezes bastante ousadas. O que se sabe, na verdade, é que essa música era modesta, quando comparada a outras capitais da América espanhola. De acordo com o teórico:

A música, naquele tempo, dependia das organizações eclesiásticas, que no Brasil foram menos eficientes e mais pobres que no Peru ou no México. Ademais, a música era uma arma poderosa para a catequese. A conversão de indígenas provenientes de civilizações sofisticadas como os incas, astecas e maias exigiu dos espanhóis esforços muito superiores aos que foram suficientes para os portugueses desenvolverem junto aos nossos insipientes silvícolas (MARIZ, 2000, p.33).

Assim, a música que se fez no Brasil nos primeiros séculos de colonização portuguesa foi ligada diretamente à Igreja e à catequese, circunstâncias em que os

---

<sup>10</sup> Verificar anexo C.

jesuítas e os franciscanos tiveram um papel muito importante a partir de meados do século XVI. Como músicos, faziam as funções de professores, dirigentes de coro, escreviam música, cantavam e tocavam vários instrumentos e eram mestres-de-capela, bem como também atuavam como “[...] empresários de atividades musicais, organizavam os programas, escolhiam os intérpretes e mantinham o virtual monopólio musical em sua respectiva jurisdição” (MARIZ, 2000, p. 33).

Assis Brasil (2012), relata uma cena em que o Vigário por ter conhecimentos musicais e ter indicado o Maestro para ser o regente da orquestra da estância, se mostra compreensivo com o fato de a mesma ainda estar com pouco progresso. Sobre a regência do Maestro na capela:

Quando ele pediu para ensaiar na capela, alegando que em Minas as orquestras tocavam em igrejas, o Major concordou, mas deu-lhe um mês de prazo para que fizessem tocar alguma coisa bonita, “como os guaranis”. – “Não será preciso tanto tempo, Major”. 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, perguntando-lhe como ia passando. – “Bem. Mas ficaria melhor se a orquestra tocasse. Afinal, você está aqui pra isso”. – “Não é fácil, com esses músicos. Mas vou conseguir, esteja certo”. – “Quero ouvi-los amanhã. Agora pode ir” – disse o Vigário (ASSIS BRASIL, 2012, p. 15, grifos do autor).

A atividade musical era utilizada pelos jesuítas, principalmente como mecanismo de conversão dos gentios e dos ameríndios, colaborou modestamente para a música brasileira em comparação à considerável contribuição africana, pois uma quantidade significativa de negros vindos da África acabou por desempenhar um papel grandioso na história da música colonial brasileira. Mariz (2000) acrescenta que:

[...] a simbiose do folclore musical africano com a avassaladora bagagem cultural europeia foi muito lenta e quase imperceptível, nos primeiros séculos de colonização. Tudo o que era de origem escrava era desprezado e a progressiva ascensão dos mulatos na sociedade brasileira em nada beneficiou a aceitação do populário africano. Pelo contrário, o mulato no Brasil, timbrava por ignorar qualquer traço que o pudesse vincular ao continente de origem. [...] No Brasil, a contribuição africana para a música brasileira só explodiu após a abolição da escravatura. Esse aporte cultural, embora reprimido e contido havia dois séculos, vinha sendo alimentado regularmente pelas sucessivas levadas de novos escravos, que só terminaram em 1850 (MARIZ, 2000, p.34).

O papel do negro na formação e desenvolvimento da música no Brasil-Colônia, principalmente do mulato, foi muito importante, uma vez que, bem cedo, os indígenas se apresentaram retraídos e acabaram se retirando para regiões mais remotas. Segundo Mariz (2000), “[...] O escravo e seus descendentes cada vez mais claros se tornaram personagens mais significativos no terreno da música, uma vez que, naquele tempo, o músico era nivelado aos criados ou empregados” (MARIZ, 2000, p. 34) e, desse modo, com sua musicalidade natural, o africano acabava por se tornar um intérprete ideal, e também um criador da música que se fazia no Brasil da época. Em **Concerto campestre** (2012) é possível perceber a desenvoltura musical do personagem Maestro:

A aparência tosca do Major transformava-se aos primeiros acordes da orquestra: o rosto abria-se num sorriso quase feminino, e o indicador girava no ar, tentando perseguir o compasso. Ninguém ousava perturbá-lo nessa hora, mesmo porque atentavam para o Maestro um mulato-claro corpulento demais para a função e com o rosto picado de antigas varíolas, cujo dom era saber os desejos do Major: se na assistência predominavam os oficiais, executava anacrônicas marchas do tempo da Colônia, que os faziam rir; se as mulheres estavam em maioria, era a vez das gentilezas clássicas, das gavotas e minuetos. Também havia um tempo para as velhas peças de coro de igreja, adaptadas aos poucos recursos instrumentais (ASSIS BRASIL, 2012, p. 7).

Vale salientar a caracterização do maestro no romance de Luiz Antonio de Assis Brasil, trata-se de um mulato, oriundo das Minas Gerais, sendo emblemático o fato de que o personagem, ao contrário de outros tantos que perpassam a narrativa, sequer tem um nome, sendo chamado apenas por Maestro, o que nos leva a pensar nas reminiscências da ligação de escravizados e libertos com a atividade musical anteriormente noticiada por Mariz (2000). Com efeito, dessa maneira, podemos ver em Assis Brasil (2012):

Assim, numa manhã calorenta de janeiro o Maestro apeava de uma charrete à frente da estância, trazendo um baú de partituras, o bandolim e uma pequena mala com um penico de estanho amarrado à alça; tirou o chapéu a Antônio Eleutério, disse o nome e estendeu um envelope lacradíssimo com o selo das iniciais do Vigário. Na carta, o religioso afirmava que o portador era um excelente músico a serviço da igreja da Vila, mas que infelizmente não podia ser mantido em serviço devido a algumas pelezas que protagonizara, e, a certos vícios: se o Major não se importasse com os falatórios e o mantivesse longe das donzelas, ele poderia ser útil para disciplinar os músicos e organizar uma orquestra. Antônio Eleutério abismou-se com a palavra *orquestra*, ouviu o que o homem tinha a lhe dizer, fez duas ou três perguntas sem sentido, e, deixando de lado os argumentos de D. Brígida, contratou-o (ASSIS BRASIL, 2012, p. 12, grifo do autor).

Dentro desse contexto histórico, fato é que a música permaneceu basicamente portuguesa, durante o período colonial brasileiro, mesmo sendo praticamente interpretada por negros ou mulatos. A movimentação musical foi de maior expressão na Bahia e em Olinda, apesar de ter ocorrido também em outros lugares como o Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Maranhão e Pará.

Houve o aparecimento de irmandades de música no século XVII, as quais funcionavam como um sindicato de músicos, dentre as quais a que mais se destacou foi a de Santa Cecília, com sede em Lisboa. Algumas dessas irmandades, nas palavras de Mariz (2000),

[...] eram integradas exclusivamente por pretos, e as vemos funcionar na Bahia, em Pernambuco e em Minas Gerais. Somente os sócios da irmandade podiam fazer música, e já se disse até que os improvisadores eram passíveis da pena de prisão. Pequenas orquestras e corais foram organizados e desenvolviam intensa atividade em festas de todo o gênero, inclusive militares. Pesquisas recentes fixam em 250 o número de músicos em atividade em Ouro Preto, no período áureo da mineração (em Diamantina teriam sido 150), e mais de mil relacionados no século XVIII na capitania (MARIZ, 2000, p.35).

Devido à intensa atividade musical da época, as casas de ricos urbanos ou de fazendeiros, como também as igrejas, não foram espaços suficientes para esta demanda cultural, sendo necessária a construção de salas de concerto, que foram chamadas pomposamente de casas de ópera. “[...] O repertório deixava de ter influência medieval e adotava modelos napolitanos da ‘ópera buffa’, tão em voga na Lisboa setentista” (MARIZ, 2000, p. 35). A estância do Major Antônio Eleutério, segundo Assis Brasil (2012), recebia convidados de toda a região para os concertos da orquestra Lira de Santa Cecília, comandada pelo Maestro:

Retomando seus lugares, os convidados então escutavam o Maestro tocar seu bandolim veneziano com um laço de fita vermelha atado no cabo, e ouvia-se sua voz abaritonada, de inflexões tristes, cantando ternas elegias; amável, atendia os pedidos das damas, brindando-as com os temas da moda [...] Olhavam preocupados para o Vigário, mas esse não parecia incomodar-se com a malícia dos versos, e até sorria com a benevolência de um santo para quem as exigências da carne já pertenciam ao rol das coisas esquecidas. Ao cair da tarde, o Maestro largava o bandolim e reassumia a orquestra. Como a luminosidade já era pouca para lerem as partituras, os instrumentistas tocavam de ouvido danças frívolas, momento em que o Major chamava os convidados para a sala grande da casa, e, com as melodias entrando pelas janelas abertas, iniciava o baile (ASSIS BRASIL, 2012, p. 8).

Mariz (2000) relata que, antes do Rio de Janeiro se tornar a capital do Vice-Reinado, as atividades musicais na cidade eram muito modestas, apesar de já existirem dois teatros e a intensa atuação das irmandades, sendo que “[...] A chegada de D. João VI ao Brasil, em 1808, deu um impulso extraordinário à cidade [...]” (MARIZ, 2000, p. 37).

A vida musical em São Paulo foi estimulada com a chegada do lisboeta André da Silva Gomes<sup>11</sup>, devendo-se registrar que no ano de 1790 a música que foi executada na Sé de São Paulo foi considerada pouco inferior aos templos de Lisboa, o que corresponde a um notável mérito para a música no que eram as terras coloniais, agora sede da Corte portuguesa. Mariz (2000) ressalta que:

Ali se tocou a *Missa (Kyrie e Gloria)*, apenas a oito vozes e instrumentos, de Silva Gomes. Parece claro, no entanto, que naquela época ainda faltava em São Paulo a abundância de músicos e cantores que pulavam em Vila Rica, Arraial do Tejuco, São João del Rei, Mariana, Sabará e São João del Rei (MARIZ, 2000, p. 37, grifos do autor).

O referido musicólogo comenta que Minas Gerais se constituiu o ponto mais alto da música da época colonial no Brasil. A reunião dos músicos naquela região como também de arquitetos, escultores e escritores, sem contar de artistas como Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho<sup>12</sup>, deve-se ao fato de ser um local de muita riqueza devido à atividade de mineração do ouro e do diamante. Conforme Mariz (2000), chegou-se a se dizer que

[...] nas últimas décadas do século XVIII, havia mais músicos em Minas Gerais do que em Portugal, onde aliás se fazia música abundante,

---

<sup>11</sup> Nasceu em Lisboa, Portugal, 15/12/1752 e faleceu em São Paulo, SP, 16/06/1844. Compositor português, assumiu o cargo de mestre de capela da Sé de São Paulo em 1774, permanecendo no Brasil até o final de sua vida. À frente da Sé, organizou uma escola gratuita de música e uma orquestra. De sua vasta produção musical, chegaram até nós cerca de 130 obras, entre elas hinos, ladainhas, missas, ofertórios e, ainda, escreveu também um tratado de contraponto. O artigo encontra-se no portal **Musica Brasilis**, disponível em:

<https://musicabrasilis.org.br/compositores/andre-da-silva-gomes>. Acesso em: 18 maio 2021.

<sup>12</sup> Nasceu em data incerta entre os anos de 1730 e 1738, na cidade de Vila Rica, atual Ouro Preto (MG) e faleceu em 1814, em Ouro Preto, pobre e doente. O escultor, arquiteto e entalhador Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, é considerado o mais importante artista colonial brasileiro. Entre 1796 e 1805, fez sua obra-prima: as esculturas dos 12 Profetas, no santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas (MG). Ali também estão 66 imagens de sua autoria, esculpidas em madeira e representando os Passos da Paixão. O artigo encontra-se no site **mg.gov.br**, disponível em: <https://www.mg.gov.br/conteudo/conheca-minas/turismo/quem-foi-aleijadinho>. Acesso em: 17 maio 2021.

sobretudo de estilo napolitano. Mesmo que isso constitua um exagero, era notável a participação da música na vida cotidiana mineira de então, não só nas igrejas como em outros tipos de festas sociais e militares. Fazia-se música em casa, não raro integrada por pessoas da família, completadas por um ou mais escravos, mulatos que sabiam tocar instrumentos (MARIZ, 2000, p.40).

Foi nesse período que nasceu José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita<sup>13</sup>, o maior músico mineiro do século XVII. Mulato de origem humilde, ficaria depois conhecido como Emerico, pouco se sabendo sobre sua vida, além de que viveu no Arraial do Tejuco até 1798, quando teria passado um duo de anos em Vila Rica, de onde mudou-se para o Rio de Janeiro (MARIZ, 2000). Era um organista exímio e seu período em Diamantina foi muito importante e fecundo, período em que tocava na matriz de Santo Antônio e, pelo que se sabe, tinha escola de música em sua própria casa.

Ainda de acordo com Mariz (2000), a movimentação de músicos e de regentes em prática no Arraial do Tejuco, atual Diamantina, nas últimas décadas do século XVIII, foi impressionante, com cerca de uns 120 músicos em atividade permanente movimentando a vida musical do lugar. Esse fenômeno que ocorreu em Minas Gerais teve seu período de apogeu entre os anos de 1787 e 1790 e fez com que o lugar adquirisse um aspecto mais urbano, porém, estava precisamente vinculado aos acampamentos dos mineradores.

Maestro, o personagem criado por Luiz Antonio de Assis Brasil, era originário das Minas, da velha tradição de Vila Rica, havendo-se deslocado para o Rio Grande por motivos pessoais e econômicos. Ele possuía um estudo musical intermitente e mais rígido, feito nas penumbras das sacristias mineiras, dominava o contraponto e a instrumentação à moda antiga. Aprendeu o bandolim com um velho mestre já cego e debochado, à luz de candeeiros de um bordel que frequentava. Segundo Assis Brasil (2012):

[...] o recém-chegado não era baiano como Major pensara de início, mas sim de Minas Gerais, da velha tradição de Vila Rica, com estudos musicais

<sup>13</sup> Nasceu em Serro, MG, c. 1746 e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, 1805. É considerado o mais eminente dos compositores do “estilo galante religioso em Minas Gerais”. Cópias de suas obras foram conservadas em quase todos os arquivos musicais de Minas Gerais e de outros estados, o que dá a dimensão de sua importância na época. Suas obras conhecidas são essencialmente vocais (solos ou coro), sacras e, em parte, com acompanhamento orquestral. . O artigo encontra-se no portal **Musica Brasili**, disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/jose-joaquim-emerico-lobo-de-mesquita>. Acesso em: 18 maio 2021.

sólidos com os bons sacerdotes. Já o bandolim, o seu fraco, aprendera-o – e o Vigário baixava a voz – “num lupanar”, decidindo-se a isso depois de ser desafiado pela dona, que o chamou de papa-hóstia em meio a uma briga de garrafas. Depois chegara a tocar rabeça na igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição, mas seus ordenados eram tão miseráveis que resolvera incorporar-se no 5º Regimento de Dragões como mestre de música, mas sem gosto pelos horários e pelas inclemências. Viera de campanha para o Rio Grande e aqui acabara aprisionado com toda sua banda, no lance mais ridículo de toda a Revolução. Como os artistas são seres inofensivos, fora posto em liberdade. Recusando-se a tarefa de assumir a fanfarra do regimento rebelde, oferecera-se ao Vigário de São Vicente, que o tomara como praticante de seu estropiado harmônio de foles. Ali servira por três anos, mostrando que aprendera magnificamente seu ofício: consertara o instrumento e, depois de um mês, nele tocava como Davi. Compunha de sua cabeça algumas peças de igreja [...] (ASSIS BRASIL, 2012, p. 13, grifos do autor).

Tendo em vista que a narrativa de **Concerto campestre** (2012) se passa na região Sul do país, por certo, há que buscarmos maiores detalhes a respeito das origens da atividade musical ali desenvolvida, o que passamos a fazer nas subseções seguintes.

### 3.1 JESUÍTICAS E POVOAMENTO DO TERRITÓRIO SUL-RIO-GRANDENSE

O Major descobrira o gosto pueril pela música ao escutar dois índios descendentes das antigas Missões, que por ali arribaram meio mortos de fome; por esses milagres da persistência popular dos ensinamentos jesuíticos, um deles tocava rabeça, e o outro, guitarra espanhola.

Luiz Antonio de Assis Brasil

A conquista e o povoamento do território sul-rio-grandense aconteceram após dois séculos do início da sociedade brasileira, segundo dados apresentados pela geógrafa Carmen Thomas, em seu artigo **Conquista e povoamento do Rio Grande do Sul** (1976). Foi a partir do século XVII que os portugueses demonstraram interesse pelas terras gaúchas e também em explorar as suas riquezas. O atual estado do Rio Grande do Sul, no início do século XVII, era então, segundo esclarece Thomas (1976):

[...] constituído pela chamada "Província do Tape", situada entre a "Província do Uruguai", já conhecida devido ao seu povoamento europeu, e a "Província Ibiaçá" ou "Mbiaçá", que se estendia desde Santa Catarina acompanhando o litoral. Na vasta extensão da "Província do Tape" os indígenas eram os únicos habitantes, divididos em diferentes grupos que se espalhavam pelo território [...] (THOMAS, 1976, p. 17, grifos do autora).

Thomas (1976) acrescenta que a fixação no território gaúcho naquele primeiro momento não era feita de modo permanente, uma vez que as tribos costumavam se mover de um lado para o outro. O que se sabe a respeito da nacionalidade ou origem dos primeiros desbravadores da região ainda é controverso. Alguns estudiosos afirmam terem sido os padres jesuítas, a partir de 1605, quando tentaram se assentar no antigo distrito do Rio Grande, com objetivo de catequizar os indígenas que viviam por ali. Uma outra corrente já comprova terem sido os espanhóis, os quais realizaram penetrações a noroeste do Rio Grande do Sul, instalando as Missões de Tape e Sierra, entre os rios Ibicuí e Jacuí. As reduções indígenas, portanto, de acordo com Thomas (1976), teriam sido as povoações originárias, porém, primitivas, a se estabelecerem no Estado, dado ao fato de que

[...] nelas os jesuítas reuniam os índios catequizados, ensinando-lhes não só religião mas novos métodos de vida, principalmente o pastoreio, pois foram aqueles padres que introduziram e difundiram o gado no Rio Grande. Contudo, essas reduções tiveram duração efêmera pois os bandeirantes paulistas incursionavam, frequentemente, pela região a fim de prear os índios destruindo seus acampamentos. Em vista disso, os jesuítas espanhóis retiraram-se para a margem direita do rio Uruguai, dispersando o gado pelas pastagens gaúchas, ao sul da bacia do Camaquã que se tornou conhecida como "Vacaria do Mar". Segundo Orlando Valverde aqueles animais vieram a "constituir o casco inicial do gado da Campanha Gaúcha" (THOMAS, 1976. p. 17, grifos da autora).

Após quase meio século, os jesuítas voltaram ao solo rio-grandense e, no ano de 1687, fundaram os Sete Povos das Missões<sup>14</sup>, dando continuidade à vasta criação do gado que sofria com as investidas dos espanhóis vindos do sul. Com isso, os jesuítas resolveram transferir o gado para um local mais protegido denominado Vacaria do Mar<sup>15</sup>, que era constituído de uma área de campos cercada por matas, a partir da qual o gado se expandiu por toda a região. Conforme Thomas (1976):

Portugal havia fundado, em 1680, ao sul do Rio da Prata, a Colônia do Sacramento, como um marco do seu poderio. A fim de estabelecer ponto de comunicação e de apoio à nova colônia platina é fundada Laguna, que iria se tornar o centro de expansão do povoamento da região sul. Dali partiam incursões percorrendo toda a faixa litorânea até atingir a Colônia do

---

<sup>14</sup> Verificar anexo D.

<sup>15</sup> Verificar anexo E.

Sacramento, era assim estabelecido o denominado "caminho da praia" (THOMAS, 1976. p. 18, grifo do autora).

O termo vacaria, em castelhano baqueria, segundo o artigo **Introdução do Gado**, publicado na revista InfoEscola pela historiadora Patrícia Barboza Silva, era o nome dado a grandes extensões de campos, que os missionários jesuítas das reduções e dos Sete Povos das Missões colocavam seus rebanhos, para se criarem soltos, alçados, formando reservas para suas estâncias.

A introdução do gado pelos jesuítas em 1629, da margem direita para a esquerda do rio Uruguai, foi o ponto inicial de um rebanho imenso que se propagaria aos terrenos baixos do rio Uruguai, que seria conhecido como "Vacarias do Mar" , e ao planalto e serra. Os Jesuítas, com a chegada dos Bandeirantes, retiraram-se para a outra margem do rio Uruguai, levando os nativos, mas deixando o gado que criavam nas reduções. Esses rebanhos, abandonados no pampa e reproduzindo-se a solta, tornaram-se bravios e formaram uma imensa reserva de gado, conhecido como "Vacaria del Mar" (SILVA, 2021. Não paginado).

Thomas (1976) comenta que o Rio Grande, nesse período, passou a ser um corredor de passagem de aventureiros até a nova colônia. Os lagunistas, explorando o território, descobriram os grandes rebanhos de gado espalhados pelos campos, principalmente na área de Vacaria do Mar. Desse modo, conscientizados do enorme valor econômico dos rebanhos, resolveram estabelecer internadas ao longo da faixa litorânea desde São José do Norte às proximidades de Torres. Iniciava-se assim, o comércio de gado entre o sul e o centro do país, gerando um impulso na região das minas de ouro, o que ocasionou um fluxo elevado de pessoas. Conseqüentemente, ocorreram grandes problemas no abastecimento de carne e animais de carga, acarretando a vinda dos paulistas para se abastecerem de carne no território sulino.

Em **Concerto campestre** (2012), o autor faz observações a respeito da criação de gado e a indústria da charqueada, implantada pelo personagem Major Antônio Eleutério em sua estância administrada por seu filho mais velho, negócio que resolveu se dedicar após o fechamento das fronteiras devido a revolução farroupilha:

O Vigário da Vila de São Vicente, situada a légua e meia, passou a visitá-lo em sábados incertos, para regularizar a situação matrimonial dos escravos e peões, batizar os pagãos e consolar as viúvas. Ficava de pouso, e no dia seguinte, após a missa na capela, ia com o Major até a charqueada à beira do rio, entregue à administração de Eugênio, filho mais velho. Os vizinhos estranhavam aquela indústria incomum, mais própria de Pelotas, e o Vigário

queria ir lá dizendo que gostava de avaliar as “possibilidades econômicas do estabelecimento”, mas, na verdade, parava-se muito sonhador a ver o sangue dos bois navegando sobre águas do Santa Maria, depois de escoar-se pela calha do enorme tanque de alvenaria construído a céu aberto: era o material aproveitado para a farinha de sangue, a grande novidade da época. – “Bárbaro...” – dizia a Antônio Eleutério. Mas ia até o tanque, para ver o grosso líquido onde agonizavam moscas. – “Bárbaro, isso tudo” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 9 - 10, grifos do autor).

Houve a necessidade de ligação entre as áreas de criação e a Província de São Paulo, provocando a abertura da Estrada dos Conventos, partindo da foz do Araranguá até o planalto e dali para os campos de Lajes e Curitiba até alcançar São Paulo e Minas Gerais. Thomas (1976) afirma que esse caminho

[...] provocou o progresso do Rio Grande, permitindo o livre trânsito do gado, mas, ao mesmo tempo, ocasionou o abandono de Laguna que ficava mais ao norte. Com isto, seus habitantes resolveram procurar novas terras, locomovendo-se para o sul, tornaram-se assim os lagunistas os primeiros estancieiros gaúchos (THOMAS, 1976. p. 18).

Devido aos conflitos ocorridos na fronteira entre as monarquias ibéricas, ao final do século XVII, os jesuítas espanhóis resolveram concentrar um contingente grande de indígenas convertidos na região noroeste do Rio Grande do Sul, originando então, como mencionado anteriormente, os Sete Povos das Missões. Os aldeamentos, também chamados de reduções, foram fundados na bacia do Rio Uruguai a partir de 1689 para impedir a penetração portuguesa nas terras do sul. Segundo argumenta a professora Carla Cattelan, em seu artigo **A organização dos “sete povos das missões” e a educação desenvolvida nas reduções jesuíticas do Rio Grande do Sul: séculos XVII e XVIII** (2017), esses aldeamentos tinham o objetivo de converter os indígenas à fé cristã. A autora afirma que:

As Missões em 1680 sofreram ataques constantes, tanto pelos índios não convertidos, como também pelos bandeirantes luso-brasileiros. Devido aos intensos conflitos, os jesuítas criaram sete novos aldeamentos, que serviram para a defesa da região. Esses novos aldeamentos estabeleceram-se na bacia do Rio Uruguai a partir de 1682, e foram conhecidos como “Sete Povos das Missões”, são eles: São Borja (1682); São Nicolau, São Miguel e São Luiz Gonzaga (1687); São Lourenço (1691); São João (1697) e Santo Ângelo (1706) (CATTELAN, 2017. Não paginado, grifos da autora).

O trabalho proposto nesse período pelos jesuítas foi o de buscar indígenas para lutar pela ocupação de um espaço onde pudessem desenvolver suas

atividades e proteger seu povo. Como havia falta de brancos colonizadores, os indígenas, sobretudo guaranis<sup>16</sup> das reduções, vieram à região acompanhando os padres. As terras seriam ocupadas com lavouras e estâncias. Ao abordar a temática das reduções, Cattelan (2017) recorre às reflexões de Amadeu Estanislau Kreutz (2009), segundo o qual:

*Redução ou Aldeamento* era um processo de reunião de expressivo número de tribos indígenas, no mesmo povoado, proporcionando-lhes todas as condições de uma vida digna, sob os mais variados aspectos: alimentação, moradia, educação e, sobretudo, formação cristã. Sonhava-se com a constituição de uma réplica viva das primitivas comunidades cristãs [...] (KREUTZ, 2009 apud CATTELAN, 2017. Não paginado, grifos do autor).

Com a formação desses aldeamentos, principiou-se a segunda fase das reduções jesuíticas no estado do Rio Grande do Sul chamada Sete Povos, que tentou propor a vivência de uma sociedade justa, fraterna e solidária, dando preferência ao mais pobre, que no caso eram os indígenas. Cattelan (2017) comenta que, no início das Missões jesuíticas no Brasil, os padres adentravam o mato procurando tribos para catequizar e expandir a fé católica e, por vezes, acabavam mortos por encontrarem com feras, outros indígenas ou mesmo com diversos obstáculos. A autora recorreu à documentação disponível no Museu das Missões, para descrever que:

[...] muitas famílias e comunidades fragmentadas passaram a viver entre os missionários para se proteger das ameaças coloniais. Entre os primeiros cem anos, as reduções eram pequenos povoados, a população era em torno de trezentas a mil pessoas, oscilando devido a intensas epidemias, guerra e fome. As cabanas eram feitas de adobe e telhados de palha, tanto

---

<sup>16</sup> A grande nação guarani, que à época da conquista conglomerava diversos povos, teve seu projeto histórico interrompido e subordinado à conquista espanhola. Parte desse povo guarani foi incorporada pelas engrenagens da imensa e complexa máquina colonial nas inúmeras encomiendas espanholas, sofrendo um terrível e imediato ocaso demográfico. Devido a isto, não sobrou mais do que 10% da população original, dizimada tanto pela intensidade do trabalho forçado, quanto pelas inúmeras doenças trazidas pelos conquistadores. Alguns índios, que foram chamados missionários, encontraram refúgio da sanha colonialista nas reduções dos missionários jesuítas espanhóis e portugueses e, durante um certo tempo, apesar dos enormes esforços de catequização por parte dos religiosos, conseguiram, ainda que de forma camuflada, reproduzir-se culturalmente. Com o fim das reduções e a conseqüente expulsão dos jesuítas das colônias ibéricas, esses guaranis das Missões foram vitimados por frequentes e violentas expedições de apresamento por parte dos bandeirantes paulistas e pela cobiça dos encomenderos espanhóis. Os que, posteriormente, sobreviveram a este genocídio não retornaram às matas, ao contrário, como muitos deles haviam aprendido ofícios diversos se tornaram artesãos, marceneiros, carpinteiros e músicos, dirigindo-se aos grandes centros urbanos da época. O artigo encontra-se publicado no jornal eletrônico **Barão em Foco**, disponível em: <http://baraoemfoco.com.br/historia/guarani/guarani.html>. Acesso em: 18 maio 2021.

nas casas como nas igrejas, com fraca produção alimentícia. Povoados surgiram, outros se dividiram e muitos desapareceram (CATTELAN, 2017. Não paginado, grifos da autora).

O objetivo maior dos jesuítas nas reduções dos Sete Povos das Missões foi a criação de escolas que cuidassem da educação de jovens na vida cristã, como meio para formar líderes indígenas para administrar as reduções. “[...] O guarani era a maioria entre as reduções, por isso o idioma foi adotado como língua geral. Foi por volta de 1626, que teve início a ocupação do atual Rio Grande do Sul [...]” (CATTELAN, 2017. Não paginado). A autora recorre a uma descrição do Museu das Missões (2013) para exemplificar como eram organizadas as reduções<sup>17</sup> ou aldeamentos jesuítas, que se caracterizavam pelo traço ortogonal e obedeciam ao seguinte esquema:

[...] A igreja era o ponto de referência, a edificação principal. Em frente, abria-se uma grande praça, de forma quadrangular. Contíguos ao templo ficava o hospital, o colégio, o cemitério e outros edifícios. Aos fundos situava-se a quinta dos padres com jardim, pomar e horta. Nos outros lados da praça é que se constituíam as casas de moradia. Eram todas dotadas de varanda contínua, formada por uma espécie de galeria coberta, ao longo das ruas que protegia os transeuntes do sol e da chuva (MUSEU DAS MISSÕES, 2013 apud CATTELAN, 2017. Não paginado).

Ainda de acordo com Cattelan (2017), os aldeamentos eram sempre construídos segundo um mesmo plano e contavam com até quatro mil indígenas, que eram dirigidos por um ou dois padres jesuítas. Esses, refletindo o pensamento da época, pretendiam transformar os indígenas em seres acessíveis à cultura jesuítica. Em tais aldeamentos, existia um núcleo urbano que se concentrava em torno da praça central em cada um dos Sete Povos. Ao sul se posicionavam as oficinas, a escola, a igreja, o cemitério e as casas das viúvas e dos órfãos.

Havia também uma portaria, uma hospedaria, capelas, uma prisão e um relógio de sol. A escola ficava no pátio central e possuía sala de aula, refeitório e cozinha, com objetivo de alfabetização dos meninos. Nas oficinas, as crianças aprendiam música, canto e dedicavam-se ao aprendizado de um ofício. Para complementar a descrição dos Sete Povos das Missões, Cattelan (2017) recorre aos conhecimentos de Eliane Cristina Deckmann Fleck (2007), segundo a qual:

---

<sup>17</sup> Verificar anexo F.

Atrás da igreja se estendiam o pomar e a horta, onde os meninos aprendiam técnicas agrícolas e eram produzidos alimentos que sustentavam os doentes e as mulheres viúvas. As moradias dos Guarani se erguiam do outro lado da praça e eram de pedra, com muros de um metro de espessura e cobertos com telhas (FLECK, 2007 apud CATTELAN, 2017. Não paginado).

Como a finalidade das escolas das reduções dos Sete Povos era a transmissão da doutrina cristã, foram ensinadas ao indígena a leitura, a escrita, a matemática simples, a música, a dança, além de técnicas de cozinha e de tecelagem. Praticamente, todas as crianças tinham acesso à oficina ou a uma escola. Apesar disso, as classes eram organizadas por gênero. Todos aprendiam “[...] a língua Espanhola e o Latim, além da língua mãe, o Guarani. Deviam participar diariamente das missas, bem como os adultos, nas celebrações não faltavam a música e o canto litúrgico [...]” (CATTELAN, 2017. Não paginado). Fleck (2007), citada por Cattelan (2017), reitera que nas Missões, a educação mereceu especial atenção e,

[...] quanto à prática formal de ensino e aprendizagem de conhecimentos e habilidades para diversos ofícios, constituiu bem mais que formação de hábitos. Em termos de qualificação profissional e de aprendizagem visou a inserção dos indígenas na doutrina, com práticas religiosas e horários bem regulamentados (FLECK, 2007 apud CATTELAN, 2017. Não paginado).

Nos Sete Povos, os jesuítas aplicavam uma pedagogia parecida com a executada na Europa, adaptada à singularidade e à realidade locais. Cattelan (2017) afirma que a formação educacional aplicada ao indígena estava associada a um ofício, por meio da qual o aprendiz participava de oficinas de música e das missas. Assis Brasil (2012) descreve em seu livro, a chegada dos indígenas nas terras do Major vindos das Missões jesuíticas onde tinham aprendido a tocar antigos instrumentos musicais:

O Major descobriu o gosto pueril pela música ao escutar dois índios descendentes das antigas Missões, que por ali arribaram meio mortos de fome; por esses milagres da persistência popular dos ensinamentos jesuíticos, um deles tocava rabeca, e o outro, guitarra espanhola (ASSIS BRASIL, 2012, p. 10).

Fleck (2007) acrescenta que os indígenas eram fascinados pela música “[...] e esta foi utilizada pelos missionários para atraí-los às reduções. Muitos índios desenvolveram aptidões para a música e logo todas as reduções contavam com

uma banda (FLECK, 2007apud CATTELAN, 2017. Não paginado). Catellan (2017) destaca que, embora a atividade pedagógica desenvolvida pelos jesuítas nas reduções dos Sete Povos tenha-se dado de modo atrelado às normas da Companhia Missioneira, tal mister

[...] não deixou de incorporar a esta educação as experiências dos indígenas, bem como sua originalidade enquanto a dança e a música, preservando de certa forma sua cultura. Não criou apenas um centro de formação indígena, nas reduções, para a vida religiosa e os costumes cristãos, e sim uma “comunidade”, de certa forma utópica, onde o índio se sentia protegido da plena colonização e da instituição de novos modos e costumes, que iriam acabar por suprimir sua cultura. Os jesuítas acreditavam nos índios e tinham por eles total empenho na sua formação, como retrata o filme *Missão: o rei percebeu* que “[...] os jesuítas tinham poder demais aqui [...]” muitos jesuítas lutaram, mesmo contra seus votos, a favor dos índios. Porém não foi possível manter o que fora criado durante esses séculos. Com a expulsão dos jesuítas, outro modelo educacional fora instituído no Brasil (CATTELAN, 2017. Não paginado, grifos da autora).

Os jesuítas organizaram as missões no Brasil obedecendo aos ensinamentos e às regras dispostas no *Ratio Studiorum*, ou seja, naquilo que constituía “[...] um programa de formação e um método de ensino moral, intelectual, religioso e disciplinar que estabeleceu os parâmetros para a educação jesuítica europeia [...]” (CATTELAN, 2017. Não paginado), parâmetros que foram adaptados à realidade vivida pelos indígenas e às suas formas singulares de apropriação dos ensinamentos. Os jesuítas, nessa prática, promoveram

[...] a disseminação e o aprofundamento na aprendizagem de escultura, oficinas técnicas, no coro e na música, até então tidas como segundo plano no documento. Os objetivos propostos pela Companhia foram concretizados e os índios foram catequisados e “civilizados”. O processo de decadência das reduções ocorreu em função dos tratados que vinham estabelecendo Portugal e Espanha. Em 1750, o Tratado de Madri, que troca a Colônia de Sacramento pelo território dos Sete Povos das Missões, obriga os índios a abandonarem as terras. A Guerra Guaranítica (1754 – 1756) destaca a figura do índio Sepé Tiarajú e dissemina os índios nas reduções. O Tratado de Madri é anulado pelo Tratado de El Pardo em 1761, permitindo que os índios que restaram voltassem às terras, até a definitiva expulsão dos jesuítas do domínio espanhol, decretada por Carlos III, rei da Espanha. A guerra Cisplatina em 1828 destrói o que ainda resta da civilização missioneira, quando D. Fructuoso Rivera incorpora a seu exército todos os homens que encontra nas Missões (CATTELAN, 2017. Não paginado, grifos da autora).

As reduções jesuíticas ocorridas nesse período proporcionaram aos indígenas, além de uma vida religiosa e cristã, o aprendizado dos costumes e da cultura, tendo em vista que puderam ter experiência com as técnicas do cultivo e da

criação dos animais até então desconhecidas. Cattelan (2017) comenta que alguns estudiosos acreditam que os indígenas das reduções foram os precursores das técnicas de criação de gado, mais tarde usadas ao longo dos anos pelos sulistas. “[...] Foi este gado espalhado pelos pampas de todo o Sul que acabou definindo a vocação econômica do Rio Grande do Sul: a pecuária, de alguma forma ligada a todos os seus acontecimentos históricos [...]” (MUSEU DAS MISSÕES, 2013 apud CATTELAN, 2017. Não paginado).

A despeito de os indígenas terem sido retirados de seu local original que era a floresta, a natureza sempre esteve presente neles, pois nas reduções praticaram a caça e a pesca, além de terem mantido os próprios costumes, a hierarquia da tribo e a vida em comunidade. “[...] O índio além de aprender a ler e contar aprendeu o canto, a música, a confecção de instrumentos musicais, confecção de roupas em algodão, a esculturas, o trabalho agrícola e a viver em comunidade cristã [...]” (CATTELAN, 2017. Não paginado).

Os jesuítas implantaram uma pedagogia tradicional nos Sete Povos das Missões, que se caracterizava principalmente por ser austera e normativa como nos colégios europeus, apesar disso conseguiram atingir os objetivos de evangelizar e de certo modo, civilizar, segundo concepção da época, os indígenas envolvidos nos aldeamentos.

### 3.2 A ORIGEM DA MÚSICA NO RIO GRANDE DO SUL

– “Ouça, Major”. Inacreditável, mas se escutavam, 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”.

Luiz Antonio de Assis Brasil

Segundo o professor e músico Marcos Tadeu Holler, em seu artigo **O mito da música nas atividades da Companhia de Jesus no Brasil colonial** (2007), a atuação dos padres jesuítas da Companhia de Jesus<sup>18</sup> no Brasil colonial, sempre

---

<sup>18</sup> Fundada por Santo Inácio de Loyola em plena Contrarreforma, no ano de 1534. Ele juntamente com um grupo de estudantes da Universidade de Paris, fizeram votos de obediência à doutrina da Igreja Católica e foram reconhecidos por bula papal em 1540. Em pouco tempo espalharam-se em

esteve associada à produção musical da época. Porém, alguns documentos revelam que a prática do ensino musical nos estabelecimentos jesuíticos deste período, possuía informações pouco detalhadas, o que dificultou uma observação minuciosa da atuação da Companhia de Jesus no Brasil colonial. Ainda de acordo com o teórico:

Os regulamentos estabelecidos nas primeiras décadas de existência da Companhia de Jesus foram determinantes para a atuação musical dos jesuítas nos séculos seguintes, ao menos nas assistências de Portugal. Observando-se o processo de formação desses regulamentos e a documentação sobre missões jesuíticas em outras regiões de domínio português, podem-se compreender vários aspectos da música praticada nos estabelecimentos jesuíticos do Brasil colonial (HOLLER, 2007. Não paginado).

A música já era objeto de preocupação do Padre Inácio de Loyola<sup>19</sup> mesmo antes da criação da Companhia de Jesus. Assim, existiam alguns regulamentos nos estabelecimentos jesuíticos, onde constava que o órgão e o canto não deveriam ser usados na missa e mesmo em outras cerimônias sacras. Segundo Holler (2007):

O primeiro regulamento da Companhia foi a *Prima Societatis IESU Instituti Summa*, que consistia de cinco capítulos ou parágrafos, elaborados em Roma por Loyola e seus seguidores, em 1539. Segundo a *Summa*, nos estabelecimentos jesuíticos não se deveriam usar, “na missa e em outras cerimônias sacras, nem o órgão e nem o canto” (SUMMA, 1539, p. 19). Os capítulos da *Summa* serviram de esboço para a elaboração de um documento mais extenso, a *Formula Instituti Societatis IESU*, que foi revisada e incorporada em 1540 à bula *Regimini militantes ecclesiae*, do Papa Paulo III, que oficializou a criação da Companhia de Jesus, e em 1550 à bula *Exposcit debitum*, do Papa Julio III, que a confirmou. Na elaboração da *Formula*, a proibição à música foi considerada demasiadamente restritiva pelo revisor papal, o Cardeal Ghinucci, principalmente porque o uso extensivo da música nas práticas da igreja luterana era um atrativo para os

---

Portugal, tendo sido solicitados por D. João III como missionários, e adquiriu grande influência no meio social, entre os séculos XVI e XVII. Os jesuítas, como eram denominados os membros da Companhia de Jesus, dedicavam-se ao trabalho missionário e educacional, sendo em sua maioria educadores ou confessores dos reis da época, um deles foi D. Sebastião de Portugal. O artigo encontra-se publicado na revista **InfoEscola**: navegando e aprendendo. Disponível em: <https://www.infoescola.com/educacao/companhia-de-jesus/>. Acesso em: 12 maio 2021.

<sup>19</sup> Foi um padre jesuíta espanhol (1491-1556), um dos fundadores da Companhia de Jesus, ordem religiosa criada para combater a expansão do protestantismo na Europa, por meio do ensino e expansão da fé católica. Foi ordenado padre pelo Papa Paulo III. Foi canonizado pelo Papa Gregório XV. Santo Inácio de Loyola (Iñigo Lopez de Loyola) nasceu em Loyola, hoje Azpeitia, na Espanha, no dia 23 de outubro de 1491. Filho de família nobre era o mais novo de treze irmãos. O artigo encontra-se no site **ebiografia**, disponível em: [https://www.ebiografia.com/ignacio\\_loyola/](https://www.ebiografia.com/ignacio_loyola/). Acesso em: 12 maio 2021.

fiéis, e assim essa proibição foi excluída dos textos incorporados às duas bulas (HOLLER, 2007. Não paginado, grifos do autor).

Quando Loyola foi eleito Superior da Companhia em 1547, dedicou-se a elaborar, conforme Holler (2007), um conjunto de regras que foram promulgadas alguns anos depois. Com isso, algumas restrições à prática musical nos estabelecimentos jesuíticos voltaram a vigorar. Dentre as restrições, estavam a proibição do coro nos ofícios e Horas Canônicas, como também a entrada de qualquer espécie de instrumento musical, de mulheres, de livros profanos e outros objetos desse tipo nas casas e colégios da Companhia. Holler (2007) acrescenta que as restrições à prática musical não provinham de um gosto pessoal do Padre Loyola.

Os motivos para as restrições à música tinham um fundo prático: desde sua criação, um aspecto importante da Companhia de Jesus era o que chamavam de “cuidado dos bens espirituais”, ou seja, as atividades como catequese, pregação, confissão, comunhão e administração de sacramentos e a atuação junto ao povo, através da educação e obras assistenciais. Segundo Loyola, a música absorveria os padres e tiraria sua atenção do trabalho cotidiano (HOLLER, 2007. Não paginado, grifos do autor).

Após a proibição da prática musical, muitos padres relataram um afastamento do povo das igrejas, devido à ausência da música nos cultos. Porém, não foi encontrada outra justificativa além das apresentadas por Loyola. Após alguns anos, em 1555, as restrições à música foram alteradas com a nomeação do Cardeal João Pedro Carafa. De fato, “[...] Loyola já havia manifestado seu temor pelo Cardeal Carafa, que ameaçava obrigar a Companhia a instituir o coro em suas práticas, o que realmente ocorreu [...]” (HOLLER, 2007. Não paginado).

O autor de **Concerto campestre** (2012), o músico Assis Brasil, se refere à proibição que existia naquela época em que se passa o romance, quanto às músicas que poderiam ser executadas nas igrejas. Numa passagem do livro, descreve o personagem Maestro na Catedral de Porto Alegre, se preparando para reger a orquestra em uma missa comemorativa. Entre as músicas que a orquestra iria executar resolve tocar uma de sua autoria, que tinha sido feita para sua amada Clara Vitória:

Às onze entravam no templo já lotado. Subiram ao coro, onde os músicos, na habitual falta de interesse, procuravam seus lugares frente às estantes. O Maestro veio até o armário das partituras, revirou-as sem entusiasmo, achou a *Abertura em Ré* do Padre José Maurício, bastante festiva para o momento, e pediu a Rossini que distribuísse as partes – os músicos, já acostumados às esquisitices do Maestro, e bem conhecedores do pequeno repertório da orquestra, já não reclamavam por tocarem sem ensaio. Em dado momento, ele se deparou com uma partitura atada por uma fita. Sorriu: era a música que compusera para Clara Vitória. Havia trazido para ali para esquecer-se. Tomou-a, avaliou sua saudade e seu desconsolo, folheou umas páginas e toda a música surgiu daquelas pautas, intacta, ressoando em sua memória, despertando-lhe lembranças. E deu-lhe um repente: por que não a tocava? Chamou Rossini e comunicou-lhe a intenção. – “Você está louco” – foi a resposta – “qualquer um vai saber que não é música de igreja. Desista” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 162, grifos do autor).

Alguns anos após a morte de Loyola, o padre eleito em seu lugar como Superior foi chamado à presença do Papa Paulo IV e advertido em relação à proibição ao coro, a ordem foi levada aos jesuítas apesar de não haver registro da mesma. O músico relata que, já em 1555, antes mesmo das ordens expressas do Papa Paulo IV, Loyola decidiu “[...] permitir o uso do coro na igreja do Colégio da Companhia em Roma, ainda que sob determinadas circunstâncias, para que a iminente decisão do Papa não se chocasse com os preceitos da Companhia [...]” (HOLLER, 2007. Não paginado).

O fabordão,<sup>20</sup> devido ao seu repertório de peças corais e homofônicas, segundo o músico, encaixava perfeitamente nas ideias da Igreja sobre a música litúrgica, pois eram construídos “[...] sobre melodias do canto gregoriano, tornando-se por essas características a prática musical mais comum nos colégios jesuítas na Europa, embora nenhum exemplo tenha sido preservado [...]” (HOLLER, 2007. Não paginado). A atitude da Companhia de Jesus, no que se referia a música, após o falecimento de Loyola em 1556, passou a depender também de cada padre e no ano de 1559 o autor comenta que:

[...] um ano após ter instruído a Companhia sobre o uso do coro, o Papa Paulo IV faleceu, mas a Companhia de Jesus não retornou às proibições anteriores relativas à música, mantendo a permissão de seu uso em ocasiões especiais, como mostram muitos documentos. As restrições à prática musical tornaram-se uma constante entre os jesuítas pelos séculos seguintes e, segundo MacDonnel (1995, cap. 3), deram origem ao mote “*jesuita non cantat*”, que se tornou comum entre os clérigos católicos (HOLLER, 2007. Não paginado, grifos do autor).

<sup>20</sup> Harmonização dos salmos, música desentoadada e contraponto musical. Consulta no site **dicionário inFormal**, disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br>. Acesso em: 12 maio 2021.

Com relação à atuação dos jesuítas nas Américas, na documentação da época, consta o uso abundante da música, apesar dos regulamentos da Companhia de Jesus. Conforme afirmações de Holler (2007), a conclusão que se tem é a de que o motivo pode estar nos documentos sobre a Companhia de Jesus na Índia.

Ao chegarem a Índia no ano de 1543, os jesuítas portugueses se deram conta da utilidade da música no processo de conversão dos gentios, sendo que esta missão também estava sob a orientação da Companhia de Jesus, com assistência de Portugal. O músico cita que, na documentação do século XVI, foi encontrada grande semelhança com os relatos sobre o Brasil do mesmo período. Nesse sentido, as documentações dos jesuítas

[...] referentes ao Brasil não deixam claro qual era o encaminhamento da Companhia no que concerne ao uso da música na catequese, o que, por outro lado, é evidente nos documentos relativos à atuação dos missionários na Índia. Em uma carta de Goa de 1545, o Padre Antônio Criminalis expressa a Loyola a sua preocupação com o fato de os meninos cantarem nos ofícios, apesar de ser do agrado dos locais (HOLLER, 2007. Não paginado).

O autor afirma que, mesmo diante da constatação dos padres sobre o uso da música na conversão dos gentios, as regras da Companhia de Jesus no que se referia às restrições às práticas musicais foram mantidas em Portugal e nas missões da Índia. A música, dessa forma,

“[...] é permitida como uma ferramenta de conversão do gentio; nos estabelecimentos urbanos, pode ser utilizada em eventos sacros, desde que seja restrita a determinadas ocasiões, e que não seja realizada pelos padres, para que estes possam ocupar-se do cuidado com o bem espiritual. A leitura dos documentos mostra que essas características são também presentes na atuação dos jesuítas no Brasil colonial, desde a sua chegada até o momento da expulsão. A utilização do canto e de instrumentos pelos jesuítas junto aos índios foi o aspecto mais rico e influente da sua atuação musical no Brasil colonial. A influência da atuação jesuítica no período colonial provavelmente pode ser ainda hoje percebida no uso das rabecas e gaitas na música popular e folclórica no Norte e Nordeste do Brasil [...] (HOLLER, 2007. Não paginado).

Holler (2007) relata que, no ano de 1759, ocorreu a interrupção das atividades jesuíticas no Brasil, em razão da expulsão dos padres. Assim, fica difícil estabelecer o quanto a atuação dos jesuítas influenciou na formação da cultura brasileira. A

documentação encontrada relata que as restrições à prática musical expressas pela Companhia de Jesus deveriam ser seguidas, exceto nas aldeias.

Diferentemente do que ocorre com outras ordens, são bastante escassas as referências à prática musical realizada por padres jesuítas, o que coincide com esses regulamentos. Essas referências surgem geralmente nos primeiros anos da Companhia de Jesus e são comuns no séc. XVI, sempre associadas à atividade junto aos índios, porém tornam-se mais raras nos documentos posteriores. Nos estabelecimentos jesuíticos voltados para a formação da população urbana, fora do âmbito da catequese indígena, as restrições à prática musical eram obedecidas mais rigorosamente. Vários documentos descrevem eventos realizados com música nos colégios e seminários e, em quase sua totalidade, esses documentos mencionam a participação de externos à Companhia de Jesus, como religiosos de outras ordens (sobretudo mercedários e carmelitas), músicos contratados, seminaristas e estudantes dos colégios. Assim como a prática, também o ensino da música nos colégios e seminários do Brasil deveria ser realizado por externos, e não por padres (HOLLER, 2007. Não paginado).

No Brasil colonial, o único estabelecimento jesuítico urbano onde foi encontrado registro documental do ensino musical foi o Seminário de Belém da Cachoeira, na Bahia. No regulamento deste seminário, “[...] um documento único e relevante para a história do ensino no Brasil, menciona o ensino de solfa, canto e instrumentos aos internos [...]” (HOLLER, 2007. Não paginado). Porém, ressalta que nenhum padre poderia ensinar tais práticas musicais, sendo que isto deveria ser feito por um professor externo de música, o que parece ter sido seguido pelos jesuítas daquele local.

Em **Concerto campestre** (2012), Luiz Antonio de Assis Brasil comenta sobre o personagem Vigário e explica que este aprendeu música quando ainda estava no Seminário, tendo plenas condições de assegurar a competência de Maestro como um dos melhores músicos da Província:

O Vigário, além de seu pendor pela ciência, julgava-se ele próprio um amador de música: estudara flauta transversa no Seminário, conhecia a orquestra da Capela da Corte, assistira em Porto Alegre às missas do Maestro Mendanha, e, no Teatro sete de Abril, em Pelotas, acompanhara algumas óperas bíblicas com a partitura na mão. Nas noites de insônia, praticava no renascido harmônio, apavorando a Vila com seus acordes sobrenaturais. Assim, tinha suficiente competência para assegurar que o homem possuía talento superior, e era, talvez, o melhor músico da Província e um dos melhores do Império (ASSIS BRASIL, 2012, p. 14).

Com esse documento e outros apresentados pelo autor, é possível perceber que, exceto nas aldeias onde a música era bastante utilizada, não era comum a

prática musical nos estabelecimentos jesuíticos até o final do século XVII. Holler (2007) ratifica que:

Dentro dos preceitos da Companhia de Jesus a música não ocupava uma posição de destaque, diferentemente do que ocorria em outras ordens, como a dos beneditinos. Além disso, a música tinha um caráter funcional, de atuação externa, e não devocional; por essas características, a atuação dos jesuítas nas Américas foi também mais consequente (HOLLER, 2007. Não paginado).

A música que foi praticada nos estabelecimentos jesuíticos no Brasil colonial foi praticamente restrita às aldeias ou reduções e era voltada para o trabalho de conversão dos indígenas. Nos colégios e seminários dos centros urbanos, a ocorrência das práticas musicais não foi observada neste período.

O professor Décio Andriotti, em setembro de 2006, participou do Seminário Internacional **A Globalização e os Jesuítas**, quando concedeu por telefone, uma entrevista à IHU On-Line, sobre **A música nos sete povos das missões**, comentou sobre o assunto através do minicurso que ministraria e ao qual dera o título de O valor da educação musical nos Sete Povos das Missões.

Sobre os principais temas que caracterizavam as óperas das missões jesuíticas, o professor Andriotti (2006) respondeu que acompanhavam o objetivo da catequização, “[...] eram temas religiosos (bíblicos ou não) ou históricos (relacionados à religião). No período dos Sete Povos, acompanhava-se o estilo em uso na Europa, que era o barroco [...]” (ANDRIOTTI, 2006. Não paginado). E completa dizendo que alguns escritos da época sobre o assunto usam a expressão estilo de ópera italiana.

A respeito da origem dos compositores e do relacionamento que tinham com o tema das óperas, o professor comenta que as estas eram cantadas e representadas no interior das igrejas e em sua maioria, perderam-se pela destruição ocorrida na Guerra Guaranítica<sup>21</sup> ou um pouco depois, e acrescenta que a única que restou foi encontrada na Bolívia com duração de meia hora, e foi chamada de San Ignacio.

---

<sup>21</sup> A chamada Guerra Guaranítica foi mais um dos conflitos que ocorreram no Brasil entre os portugueses e indígenas por conta de diversos fatores, como a dominação e a escravização que os europeus impunham aos nativos. O artigo encontra-se publicado na revista **InfoEscola**: navegando e aprendendo, disponível em: <https://www.infoescola.com/historia-do-brasil/guerra-guaranitica/>. Acesso em: 18 maio 2021.

Alguns compositores participaram dela, inclusive indígenas, além de Domenico Zipoli e Martin Schmid. Em São Borja, em 1760, durante a intervenção do exército espanhol, comandado por Dom Pedro Cevallos, organizaram-se festejos para a coroação de Carlos III. Além de outras modalidades, apresentaram, na ocasião quatro, óperas, de 4 a 20 de novembro. Todas seguiam o objetivo catequético e de homenagens (ANDRIOTTI, 2006. Não paginado, grifo do autor).

Andriotti (2006) acrescenta que os antigos instrumentos indígenas<sup>22</sup>, foram quase todos excluídos nas antigas Missões<sup>23</sup>. Sob orientação dos padres e irmãos jesuítas os instrumentos que usavam eram europeus de cordas e sopros, que por serem tão bem construídos passaram a ser exportados para Europa. O professor relata sobre introdução da música europeia no Brasil e de como foi a relação desta prática musical com a música indígena.

O período missioneiro divide-se em duas etapas. A primeira, abrangendo as décadas iniciais do século XVII, sofreu a pilhagem e a perseguição dos paulistas; porque Portugal pertencia à Espanha e, como tal, a toda a América do Sul. Após a separação de Portugal, e os paulistas sendo derrotados pelos índios missioneiros, a catequização entrou em nova e próspera fase: a dos Trinta Povos das Missões. Sete deles eram localizados no atual território do Rio Grande do Sul. A nova situação deu um extraordinário impulso para a educação musical missioneira, que durou mais de cem anos (ANDRIOTTI, 2006. Não paginado).

As óperas eram direcionadas aos missioneiros e aos espanhóis que conviviam na região. Andriotti (2006) esclarece que devido ao Tratado de Madri (1750)<sup>24</sup> não existia Brasil, mas somente Portugal e Espanha, sendo que uma grande parte do território do Rio Grande do Sul, que pertencia à Espanha, tornou-se

<sup>22</sup> Verificar anexo G.

<sup>23</sup> Os instrumentos indígenas eram vistos com maus olhos por Portugal. Os padres recomendavam que os missionários ensinassem a música para as crianças indígenas, pois esta os fascinava e facilitava a catequização. As informações que possuímos hoje sobre os instrumentos utilizados na época provêm de inventários criados no momento da expulsão dos jesuítas em 1759. A aprendizagem de um instrumento era tida como forma de lazer, e também servia de interação com os índios. O artigo encontra-se publicado no site **SÓNOTAS**, disponível em: <https://sonotas.wordpress.com/2015/12/29/historia-da-musica-no-brasil/>. Acesso em: 18 maio 2021.

<sup>24</sup> Nesse tratado foi estabelecida a entrega da região dos Sete Povos das Missões (também conhecido como também conhecida como Missões Orientais), no atual estado do Rio Grande do Sul, controlada por jesuítas espanhóis, a Portugal e alguns territórios da região da Amazônia. Já para os espanhóis, ficou estabelecido que a cidade de Sacramento seria deles. Ainda de acordo com o tratado, os missionários espanhóis e os indígenas que lá viviam deveriam deixar Sete Povos das Missões na direção da cidade de Santíssimo Sacramento, no atual Uruguai. O artigo encontra-se publicado na revista **InfoEscola**: navegando e aprendendo, disponível em: <https://www.infoescola.com/historia-do-brasil/guerra-guaranitica/>. Acesso em: 18 maio 2021.

domínio português. Já a maior parte do atual Uruguai virou domínio espanhol. Ao ser perguntado sobre o conteúdo das óperas o professor acrescenta que eram “[...] imagens bíblicas, preceitos religiosos ou personagens históricas e católicas. Além disso, eram constantes as referências sobre tentação, demônio, pecado e ética. Raros eram os conteúdos políticos [...]” (ANDRIOTTI, 2006. Não paginado).

O autor de **Concerto campestre** (2012) descreve a cena em que o rabequista Rossini tenta distrair o Maestro, pois este estava transtornado de saudades pela separação da sua amada Clara Vitória, contando recordações de óperas e do Mestre José Maurício.

[...] Maestro foi adentrando numa degradação de saudades. Era a sina, era a perdição, era o castigo. Cumpria seus deveres, mas já sem sabor, e com frequência esquecia-se do que estavam executando. Não pronunciava o nome de Clara Vitória, embora ela estivesse presente nos claros das conversas, quando ficavam a olhar-se. Rossini tentava distraí-lo, contando de suas recordações de óperas e do Mestre José Maurício. Certa vez convidou-o para irem ao São Pedro, onde havia uma récita do *Barbeiro*, levada por uma companhia italiana: – “E é de Rossini, Maestro, o Rossini original, não esta imitação barata”. Foram. Aquelas cenas iniciais, a área do Fígaro, tinham para o Maestro um sabor aborrecido, mesmo com as evoluções canoras do protagonista: – “Artificial” – murmurou durante o estrépito das palmas –, “não ouço sentimento”. Mas o drama de amor do Conde de Almaviva e Rosita conseguiu despertá-lo, e ao final da *Serenata*, ele estava comovido (ASSIS BRASIL, 2012, p. 145, grifos do autor).

A educação musical nos Sete Povos das Missões era muito valorizada pelos jesuítas, o referido autor relata que a música é a primeira na ordem ontológica das artes e acrescenta que os padres acreditavam que a prática musical facilitava o contexto educacional, proporcionando ao indivíduo a realização da percepção de si mesmo. Houve nas missões um jesuíta muito especial, que reformulou e modernizou a música em geral nos Sete Povos, o austríaco Padre Sepp que foi o fundador da missão de São João Batista. De acordo com o teórico, o mencionado religioso:

Trouxe a nova escrita musical e os novos estilos, principalmente o barroco mais moderno, que era o austríaco. Ensinou partituras de novos compositores europeus (como Schmelzer e Biber) ainda não conhecidos pela Península Ibérica. O processo de educação era incrível! Grande parte do horário era reservada para a música. Cada povo missionário tinha orquestra e coros, que faziam intercâmbio entre os povos, principalmente nas datas festivas (ANDRIOTTI, 2006. Não paginado).

Ao relatar sobre os povos missionários, o professor Andriotti (2006) declara que se tornaram o maior centro musical da América do Sul e que nenhuma cidade

conseguiu competir com eles naquela época, nem Rio de Janeiro, nem São Paulo, nem Buenos Aires, nem Lima. Perto do rio Uruguai, em um local hoje pertencente à Argentina, existia a missão de Yapeju, que se tornou “[...] um conservatório central das missões. Famílias abastadas de Buenos Aires mandavam filhos a Yapeju para se aperfeiçoarem musicalmente em pleno ambiente indígena [...]” (ANDRIOTTI, 2006. Não paginado).

Antônio Eleutério se encanta com a música executada por dois indígenas descendentes das antigas Missões jesuíticas, um tocava rabeca e outro guitarra espanhola. Estavam arribados em suas terras mortos de fome e eram exemplos vivos da persistência dos ensinamentos jesuíticos. Logo, o estancieiro os contrata para ficarem em sua propriedade e tocarem os instrumentos após o jantar, para disfarçar a sua fraqueza pela música pediu que durante o dia, fizessem os trabalhos junto aos peões:

Os índios aceitaram, beijaram-lhes as mãos e, na cozinha, forraram os estômagos de charque com canjica. Em uma semana já se misturavam às lidas da estância – por ordem do patrão, nos serviços mais leves, como buscar água da cacimba, o que era o mesmo que nada –, mas ao serem chamados depois do jantar, adquiriam notoriedade: eram admitidos à sala, afinavam seus instrumentos, punham-se junto à mesa e tocavam compungidas peças de missa. O Major palitava os dentes, arrotando de contentamento: – “Tem muita filosofia, nessas músicas”. O Vigário, ao ouvi-los, disse que pareciam anjos (ASSIS BRASIL, 2012, p. 11, grifos do autor).

Segundo o autor, muitos indígenas se dispersaram das missões devido à destruição criminosa efetuada por Espanha e Portugal. Os estancieiros do Rio Grande do Sul os contratavam como peões e capatazes devido aos conhecimentos que tinham com relação ao trato com o gado. Esses indígenas “[...] tocavam ou cantavam, nos sítios em que trabalhavam, parte das músicas aprendidas nas missões, ainda com resquícios do estilo barroco [...]” (ANDRIOTTI, 2006. Não paginado). Tendo em vista as constantes transformações culturais e a destruição ocorrida nas missões, tornou-se praticamente impossível definir as procedências de tais sonoridades nos tempo atuais.

A partir das questões levantadas anteriormente e segundo os relatos da professora Cristina Rolim Wolffenbüttel, em seu artigo **Música no Rio Grande do Sul: conhecendo as origens e alguns gêneros musicais** (2020), podemos entender que a música no Rio Grande do Sul, mescla influências das várias etnias

que se dirigiram para o estado sulino em busca do sustento e da sobrevivência, pois, como sabemos, muitos foram os povos que migraram para o referido estado.

Assis Brasil (2012) descreve a cena em que o personagem Maestro informa ao Vigário que a orquestra irá executar a peça *Te Deum*. Mesmo sabendo de seus deslizes amorosos, o Vigário aprova e até sugere outras peças para enobrecer o repertório, estando assim, totalmente envolvido com a orquestra:

O Vigário sorriu, ao saber do deslize moral do Maestro com a cozinheira: – “Houve o pecado, houve a punição. Deixemos o resto com Deus e Sua infinita misericórdia”. Assistiram a um ensaio inteiro. Depois de escutar em êxtase o “*andante* de sinfonia”, o vigário estava feliz, e ainda mais ficou ao ser informado pelo Maestro que ele estava preparando o *Te Deum*; não só aprovava – pois o Senhor nunca seria por demais louvado em sua glória –, como sugeriu outras peças para enobrecer ainda mais o repertório. – “Não disse, Major? O homem toma rumo. E do Caos fez-se a Música. Agora, é preciso que a gente toda de São Vicente venha conhecer essa maravilha. Que acha disso?” – “É de pensar, é de pensar...” – disse o Major, já mordido pela ideia –, “mas o pessoal da Vila não terá reservas com o Maestro, depois de todas as estripulias?” – “Perdoarão, ao escutarem a Lira.” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 22 - 23, grifos do autor).

Alguns gêneros musicais foram levados à região Sul pelos europeus, como a valsa, a polca, o xote e a rancheira. Com isso foram junto os hábitos tão peculiares de sua terra natal. Um pouco depois, devido ao convívio dos imigrantes com os costumes gaúchos, os gêneros musicais foram se mesclando e, com isso, foram surgindo outros, dentre os quais podem ser mencionados “[...] a vaneira, o vaneirão, o bugio e a trova, esta última em suas diversas modalidades, como a em Mi Maior de Gavetão, a de Martelo e a por Milonga [...] (WOLFFENBÜTTEL, 2020, p. 233).

A valsa, de acordo com Wolffenbüttel (2020), é um gênero de dança originado das danças rústicas alpinas. Veio para nosso país por volta de 1830 e vários compositores europeus se dedicaram a esse gênero musical. Sendo integrada ao repertório popular de diversos estados brasileiros, a valsa acabou por adquirir aspectos variados, que foram mudando de região para região. O teórico complementa esses aspectos afirmando que:

As valsas do RS apresentam-se um pouco mais marcadas que as europeias, talvez devido ao fato de as danças gaúchas serem mais acentuadas. Ainda hoje, nos ranchos gaúchos, em bailes de fandango, a valsa aparece com destaque, pois é uma dança de grande aceitação popular. Ela realmente vem a enfeitar os salões, com as apresentações de

várias de suas figurações coreográficas, desenvolvidas pelos “amantes” deste gênero (WOLFFENBÜTTEL, 2020, p. 234, grifo do autor).

Outro gênero musical que marcou as origens da música sul-rio-grandense foi a polca, segundo a professora. Era uma dança de compasso binário simples e com muita vivacidade, originária da Boêmia no século XIX. Entrou no Brasil em 1844, com apresentações nos teatros do Rio de Janeiro e rapidamente foi difundida nos outros estados, tornando-se uma dança frequente em qualquer baile gaúcho. Existem algumas diferenças na polca conhecida em nosso país, a europeia possuía um acompanhamento rítmico mais marcado que a brasileira.

[...] particularmente no RS, as características da polca podem ser resumidas na utilização do compasso binário simples (2/4), possuindo o andamento em torno de um *Allegretto*. Existem polcas ternárias, porém são difíceis de serem encontradas. [...] Mais remotamente, em muitas localidades do RS, a polca era chamada de “limpa-banco”, pois, quando executada, ninguém ficava sentado. Isto demonstra a alegria contagiante que envolve este gênero de música. Bangel (1989), ao tratar da polca limpa banco, explica que “quando executada, ninguém fica sentado, daí, então, *limpa-banco*” (p. 47). Atualmente, podem ser observadas polcas com diferentes indicações de caráter, demonstrando a ocorrência de alguns hibridismos neste gênero musical. Não raro encontramos nomes como “polca paraguaia”, “polca missioneira” e polca “mancada”, entre outras (WOLFFENBÜTTEL, 2020, p. 235, grifos do autor).

A dança do xote, originária da *schottisch* europeia, entrou no Brasil em 1850, estabelecendo-se primeiramente no Rio de Janeiro. Pelo fato de ser muito alegre, descontraído e semelhante à polca, Wolffenbüttel (2020) afirma que o xote logo ficou muito popular, “[...] passando a integrar conjuntos instrumentais pequenos, como os ‘chorões’. Aos poucos, com a inclusão dos versos e do acompanhamento do violão, o xote converteu-se em modinha [...]” (WOLFFENBÜTTEL, 2020, p. 235). No estado gaúcho, o xote é dançado ao som do acordeão, sendo que a difusão da gaita coincidiu com a época da aceitação do xote pela região sul-rio-grandense.

A rancheira também aparece como um gênero musical muito importante na história da música do Rio Grande do Sul. Teve suas origens, conforme afirma Wolffenbüttel (2020), ligada à mazurca e à contradança, ambas vindas da Europa. Caracteriza-se por ser um gênero especificamente gaúcho dentro da música brasileira, uma vez que, praticamente, não se difundiu em outros estados. Wolffenbüttel (2020) ressalta que:

Erroneamente, muitos pensam que este gênero musical descende da valsa. Isto não procede, na medida em que a mazurca, dança polaca (possivelmente proveniente da Mazovia), do século XVII, da qual descende a rancheira, mesmo tendo o compasso ternário simples, tem sua acentuação no 2º tempo do compasso. Isto ocorreu devido à popularização da dança, com o seu deslocamento rumo aos ranchos das campanhas. À semelhança da polca e da valsa, o andamento da rancheira é mais movido (WOLFFENBÜTTEL, 2020, p. 236).

Ao comentar sobre as raízes da música gaúcha, a autora argumenta que é importante destacar os aspectos da herança cultural de muitas etnias que estão presentes na música da região, dentre os quais são citados os seguintes povos: alemão, italiano, português, espanhol, além dos povos africanos e o pouco que restou da cultura indígena, quase totalmente anulada pelas atividades desenvolvidas nas Missões Jesuíticas na região.

Além dessas, outras etnias que colaboraram para a estruturação da música sulina foram os poloneses, os judeus, os japoneses e os franceses, entre outros, que também legaram alguns aspectos de sua cultura, quando vieram povoar a região de campos rurais. Tamanha variedade étnica faz com que a dança – desde a folclórica até a popular, chamada de fandango – enseje o desenvolvimento da música. De acordo com Wolffenbüttel (2020):

[...] dentre as danças de fandango, por exemplo, aparecem a vaneira, o vaneirão, o bugio, o xote, a rancheira, a polca, a valsa, a milonga, e o chamamé, dentre os de maior destaque. Nos cantos, tradição de há muito tempo atrás, também há um grande número de modalidades de cânticos e modos de cantar. Dos tipos de canções, convém salientar o romance, as décimas, o mais e mais a altura vocal, de acordo com o entusiasmo do cantor. Podem ser encontrados três tipos de desafios, os quais são chamados de Trovas: a Trova em Mi Maior de Gavetão, a Trova de Martelo e a Trova por Milonga (WOLFFENBÜTTEL, 2020, p. 240).

As músicas do Rio Grande do Sul possuem um timbre específico e, segundo a referida autora, os instrumentos musicais que aparecem na maioria delas, além da voz cantada, são o acordeão, o violão, o bombo-leguero e a rabeca (espécie de violino rústico), fazendo uma melodia mais aguda e um contracanto. Também “[...] O assovio e o tilintar de esporas personalizam o timbre gaúcho [...]” (BANGEL, 1989 apud WOLFFENBÜTTEL, 2020, p. 242).

Assis Brasil (2012) relata cena em que o personagem Maestro apresenta seu primeiro concerto na capela da estância de Antônio Eleutério, que convidou os

estancieiros mais próximos. O Vigário admirado com a capela cheia, comenta com Major que Maestro deu vida ao lugar:

[...] o Maestro, já de costas para os convidados, esperava que cessassem as tossidelas e os murmúrios; depois, ergueu as mãos num gesto elegante e decidido, e os instrumentistas perfilaram-se nas pontas das cadeiras. Ficou assim, imóvel, por um momento; depois, muito lentamente, acariciando o ar, baixou os braços – e as rabecas deram início a um *andante cantabile* mal audível, lascivo, complicado por *appoggiaturas* que se enredavam nas notas. Na plateias, ninguém se animava a um só movimento. A melodia cresceu, ganhou inesperada rapidez, e logo um festivo *allegro* retumbava pela capela, num estrépito de tambores e cornetas. O Maestro luzia de suor, transfigurando-se pelo fogo de seus movimentos, que varriam o espaço acima das cabeças; seu colarinho saía para fora da gola, e surgiram os punhos da camisa. E a música foi-se desdobrando em ondas, ganhando matizes delicados, para logo ressurgir com mais força, avançando ao limite do suportável. Em poucos minutos atingiu um paroxismo sonoro que fazia vibrarem os vidros das janelas. Quando os ouvintes já se entreolhavam em desespero, tudo acabou num triunfante e ensurdecedor acorde de toda a orquestra (ASSIS BRASIL, 2012, p. 24, grifos do autor).

O gaúcho possui uma tendência à descritividade. Wolffebüttel (2020) comenta que seria uma tentativa de fazer da música uma extensão do seu ambiente e, com isso, apareceram diversas denominações de caracterizações musicais. É o caso, por exemplo:

[...] dos nomes como “Vaneira Grossa”, “Vaneirinha”, “Vaneirão Missioneiro”, “Bugio Assanhado”, “Bugio Burrinho”, entre outros. Uma apreciação pode ser feita com a escuta do “Bugio Assanhado”, na interpretação excelente do memorável acordeonista Adelar Bertussi. Adelar destacou-se no cenário musical, juntamente com seu irmão, Honeyde, pela virtuosidade ao executar o acordeão. O bugio, outro gênero musical muito conhecido no RS, tem antecedentes controversos até a atualidade, sendo reconhecido pelos músicos do sul como a única música realmente de origem gaúcha (WOLFFENBÜTTEL, 2020, p. 246).

As terras gaúchas receberam um contingente acentuado de pessoas em busca de melhores condições de vida, e assim, diante desta diversidade cultural, a música sul-rio-grandense recebeu várias influências, tornando-se uma junção de infinitas possibilidades. Esse panorama encontra raízes também no desenvolvimento cultural por que passou o Brasil-Colônia a partir da experiência de vir a receber os acréscimos decorrentes da vinda da Corte portuguesa para essas terras, estabelecendo-se um ambiente propício ao desenvolvimento de manifestações artísticas diversas, dentre elas a música, aspectos que abordaremos na próxima subseção desse trabalho de dissertação.

### 3.3 A MÚSICA NA CORTE

De Mozart o Maestro tocava algo, e não gostava, mas de Bach nunca ouvira falar, quem era? – “Um grande alemão, Maestro. Não é da minha preferência, porque gosto mesmo de ópera, mas tenho de reconhecer que era grande, difícil e sublime, e pouca gente no Império sabe que ele existiu, meu Mestre mal conhecia”. Passavam a falar de José Maurício.

Luiz Antonio de Assis Brasil

A vinda da Corte portuguesa para o Brasil, em 1808, provocou uma verdadeira revolução, transformando o Rio de Janeiro, que se tornara o domicílio da família real, em um centro de emanção do pensamento e da atividade cultural da ainda Colônia. Sequencialmente, com o paulatino esgotamento das riquezas minerais e o surgimento de problemas políticos, começou a decadência do apogeu artístico mineiro. Era o começo do fim do profissionalismo musical e com isso os músicos começaram a emigrar para o Rio de Janeiro e para São Paulo.

O compositor e musicólogo Bruno Kieffer afirma, em seu livro **História da música brasileira** (1977), que o Rio de Janeiro foi elevado à categoria de Capital do Brasil em 1763, sendo que na ocasião era apenas um porto modesto com cerca de vinte e cinco mil habitantes. Kieffer (1977) registra que o número de habitantes do lugar cresceu rapidamente,

[...] apresentando, por ocasião da chegada da corte de D. João, mais ou menos o dobro. É conveniente, para quem estuda a nossa evolução cultural, ter presente que o Brasil contava, no início do século XIX, cerca de três milhões de habitantes. Destes, mais ou menos um terço eram escravos (KIEFFER, 1977, p.44).

Apesar da pouca expressividade, a atividade musical no Rio de Janeiro antes da chegada da Corte não era totalmente nula. Já funcionava a Irmandade da Santa Cecília, que tinha sido fundada em 1784, agregando músicos profissionais. Um dos integrantes que assinaram a fundação desta Irmandade foi o Padre José Maurício Nunes Garcia<sup>25</sup>, que tinha como objetivo reunir a devoção religiosa e os interesses

---

<sup>25</sup> Nasceu no Rio de Janeiro, RJ, 22/09/1767 e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, 18/04/1830. Considerado o mais importante compositor brasileiro do fim do século XVIII e início do XIX, destaca-se pela vasta obra de grande qualidade. Com a chegada da corte portuguesa em 1808, surpreende D. João

profissionais. Acerca dessas Irmandades, temos que “[...] aqui no Brasil, o principal mesmo era a defesa de classe, o zelo pela ética e pela capacidade artística de seus membros músicos [...]” (KIEFER, 1977, p. 45).

Maestro, em viagem a Porto Alegre, estava à procura de instrumentistas para sua orquestra quando encontra um rabequista carioca que tinha praticado música com o Mestre José Maurício, então resolveu convidá-lo para integrar a Lira como rabequista principal:

[...] percorreu os lugares de má vida onde havia música, agradou-se de três instrumentistas e tirou-os de seus miseráveis ofícios com promessa de salário melhor. Num café da Rua Nova achou um rabequista carioca de seus setenta anos, com uma cabeleira branca atada à antiga por um laço na nuca, e que possuía muito calejadas as polpas dos dedos da mão esquerda, indicando estudos permanentes, – “Como é seu nome?” – “André Grilo, mas o Mestre José Maurício, no Rio, me chamava de Rossini, pelo meu gosto por ópera”. Realmente, haver praticado com José Maurício, o mestre dos mestres, era uma grande referência. E por quanto tempo?... – “Oito anos. Me orgulho de dizer que foi a meu pedido que ele escreveu sua primeira ópera, *Alcinda, a pastora*, que levamos no Teatro Régio”. [...] Na biografia de Rossini, que ele passou a recitar com imponência, havia lacunas alarmantes, que o Maestro perdoou em atenção à Arte. Perguntou-lhe então por que não tocava na orquestra da Catedral. – “Com o Mendanha? Obrigado”. Isso foi o suficiente para que o Maestro o convidasse a integrar a Lira, na qualidade de *rabequista principal*, “para exercitar os músicos e com direito a me substituir nos impedimentos [...]” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 42 - 43, grifos do autor).

Ao chegar ao Rio de Janeiro, D. João criou a Capela Real, composta por um número grande de músicos, entre cantores e instrumentistas, sendo o Padre José Maurício Nunes Garcia o primeiro mestre-de-capela, resultando em que seu talento tenha sido reconhecido pelo regente que não poupava dinheiro com a música naquele recinto. Kiefer (1977) acrescenta que o regente

Mandava vir, inclusive, sopranistas (*castrati*) da Europa, os primeiros a apontarem aqui. Se pensarmos na quantidade enorme de festas religiosas, comemorações familiares e políticas com função religiosa, poderemos ter uma ideia da intensidade da vida musical na Capela Real. O repertório consistia, pelo que se sabe, principalmente de obras do Pe. José Maurício o qual, a partir deste período, teve uma atividade febril (KIEFER, 1977, p.48, grifos do autor).

Dentre os compositores do período de D. João VI, a figura principal foi o Padre José Maurício Nunes Garcia, que fez parte deste cenário cultural em questão não só como artista, mas também como um sacerdote ilustre da sua diocese, mestre-de-capela e compositor titular. Conforme alerta Kiefer (1977):

É que, dentro do panorama cultural do período em foco, José Maurício é uma das figuras essenciais; além disso, o máximo de sua produtividade ocorre justamente aí. Ao lado do padre-mestre figuram outros dois compositores importantes: Marcos Portugal<sup>26</sup> e Sigismund Neukomm<sup>27</sup> (KIEFER, 1977, p.52).

Segundo o musicólogo em questão, o Padre José Maurício produziu cerca de 400 obras em sua grande maioria de caráter sacro, pois as profanas tinham número reduzido. O que se sabe é que o pároco é um reflexo da Europa, pois a vinda da Corte portuguesa com seus músicos teve um efeito sensível em sua produção musical. Kiefer (1977) ressalva que “O que há nele de pessoal manifesta-se em termos europeus e não através de uma contribuição que revelasse um modo de ser brasileiro [...]” (KIEFER, 1977, p. 58). Se for feita uma análise mais refinada, de forma obscura, poderá ser encontrado no padre um clima modinheiro, que poderia ser considerado como um indicador do nascimento do sentimento nativo na música brasileira erudita.

Antes do ensaio, numa conversa do rabequista Rossini, ao tentar acomodar as notas musicais da partitura às habilidades dos praticantes, Maestro e o músico falam a respeito do Mestre José Maurício. E o Maestro pergunta:

---

<sup>26</sup> Nasceu em Lisboa, Portugal, 24/03/1762 e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, 07/02/1830. Fez carreira brilhante na Europa, com óperas encenadas não só em Lisboa, como em diversas cidades italianas e outras cortes importantes, como Paris e São Petersburgo. Compositor preferido de D. João, relutou em vir para o Brasil, o que só aconteceu em 1811. Algumas de suas óperas foram representadas no Real Teatro de S. João no Rio. Nunca mais retornou à Europa e aqui morreu em 1830. . O artigo encontra-se no site **musica brasilis**, disponível em:

<https://musicabrasilis.org.br/compositores/marcos-portugal>. Acesso em: 17 maio 2021.

<sup>27</sup> Nasceu em Salzburg, Áustria, 10/07/1778 e faleceu no Paris, França, 03/04/1858.

Discípulo predileto de Joseph Haydn, residiu no Rio de Janeiro entre 1816 e 1821, período em que compôs cerca de 70 obras. Colaborou com José Maurício Nunes Garcia na execução do Requiem de Mozart, até aquele momento inédito nas Américas. É o autor das primeiras peças clássicas inspiradas em gêneros populares brasileiros: o lundu e a modinha. O artigo encontra-se no site **musica brasilis**, disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/sigismund-neukomm>. Acesso em: 17 maio 2021.

– “Veja agora, como é que ficou?” – “Isso eles conseguem tocar. Ademais, a música deve ser simples e clara para merecer esse nome. Mostre-me um compositor cheio de invenções de contraponto e aí estará um compositor vazio. Só escapam Bach e Mozart”. De Mozart o Maestro tocava algo, e não gostava, mas de Bach nunca ouvira falar, quem era? – “Um grande alemão, Maestro. Não é da minha preferência, porque gosto mesmo é de ópera, mas tenho de reconhecer que era grande, difícil e sublime, e pouca gente no Império sabe que ele existiu, meu Mestre mal conhecia”. Passavam a falar de José Maurício. Rossini tinha seus juízos: – “Também um grande músico, e pardo como o senhor...” – O Maestro sentiu uma vergonha imediata: – “Isso é novo para mim...” – “Então? O senhor tocava a música e conhecia a fama do Mestre José Maurício, e sem saber se era pardo ou preto, não é o que interessa? O mal é que muitos consideravam ele um depravado, porque tinha filhos de sacristia”. – “Era padre...” – “Sim. Recebiam o infeliz nas casas porque enfim precisavam dele, era um músico”, – “Tal como eu”. A ambiguidade da observação fez Rossini dar um murro no joelho: – “Caramba, Maestro! É uma perda de tempo ficar se amargurando com essas coisas. Tem casa, tem comida, tem seu salário, tem sua orquestra, o que um músico pode querer mais?” – “Mas sei que eles pensam...” – “E daí? Deixe pensar. Se todos nós soubéssemos o que os outros pensam de nós, a vida seria um inferno”. Rossini tornara-se, assim, o conselheiro que estava faltando (ASSIS BRASIL, 2012, p. 88, grifos do autor).

Kiefer (1977) comenta que, durante as primeiras décadas do século XIX, é possível afirmar que no Rio de Janeiro a vida musical girava em torno das igrejas e da Corte. Porém, com o passar dos anos, a classe burguesa, com um modo próprio de cultivar a música, criou o que foi chamado de sociedades sinfônicas, as quais teriam o propósito de cultivar a música de câmara, coral e operística.

### 3.4 A ORIGEM DA MÚSICA URBANA NO BRASIL

Quando a Lira Santa Cecília ali chegava para apresentar-se na igreja, os rojões do Vigário transformavam a tarde num cenário de revolução. A orquestra é recebida na ponta da rua pelo viúvo Presidente da Câmara, à testa dos quatro conselheiros e suas mulheres, e levada até ao templo numa procissão profana a que se junta o povo em trajes de missa.

Luiz Antonio de Assis Brasil

O surgimento da música urbana no país, numa perspectiva histórica e linear, teve sua origem em fins do século XVIII e início do século XIX. Segundo o historiador Marcos Napolitano, na obra **História e música** (2002), a música urbana foi conduzida por duas formas musicais básicas específicas que foram a modinha e o lundu (ou lundum).

Partindo de três formas básicas de música moderna, que seriam a audiência com execução isolada, o espetáculo dramático-musical e as reuniões de dança, formou-se uma nova linguagem musical, que ficou conhecida “[...] como ‘música popular’, filha direta da ‘música ligeira’ (música leve) do século XIX, mas sem o *status* coadjuvante que esta adquiriu no campo musical erudito [...]” (NAPOLITANO, 2002, p. 11, grifos do autor).

Napolitano (2002) considera que a música popular permaneceu como filha bastarda da grande família musical do Ocidente durante longas décadas e que somente foi levada a sério a partir da década de mil novecentos e sessenta, passando a ser objeto de reflexão acadêmica. De acordo com o teórico:

A música popular nasceu bastarda e rejeitada por todos os campos que lhe emprestaram seus elementos formais: para os adeptos da música erudita e seus críticos especializados, a música popular expressava uma dupla decadência: a do compositor, permitindo que qualquer compositor medíocre fizesse sucesso junto ao público, e do próprio ouvinte, que se submetia a fórmulas impostas por interesses comerciais, cada vez mais restritivas à liberdade de criação dos verdadeiros compositores. Além de tudo, conforme os críticos eruditos, a música popular trabalhava com os restos da música erudita e, sobretudo no plano harmônico-melódico, era simplória e repetitiva (NAPOLITANO, 2002, p. 11).

A música popular foi muito combatida pelos críticos mais exigentes, porém, tanto a música cantada quanto a instrumental se firmaram no gosto das camadas urbanas. Dessa maneira, nas classes trabalhadoras e médias da população, cresceu vertiginosamente com a nova expansão industrial na virada do século XIX para o século XX.

O ambiente da música popular urbana no Brasil apresenta uma longa história e tem se constituído em uma das mais vigorosas tradições da cultura brasileira. Uma das principais cidades, que teve um papel central na construção da tradição musical do nosso país, foi o Rio de Janeiro. Conforme Napolitano (2002), “[...] Cidade de encontros e de mediações culturais altamente complexas, o Rio forjou, ao longo do século XIX e XX, boa parte das nossas formas musicais urbanas [...]” (NAPOLITANO, 2002, p. 27).

Por meio de inquietações sociais e culturais da sociedade burguesa, surgiram os termos que acabaram por dividir a música em popular e erudita, “[...] a dicotomia ‘popular’ e ‘erudito’ nasceu mais em função das próprias tensões sociais e lutas

culturais da sociedade burguesa do que por um desenvolvimento “natural” do gosto coletivo, entorno de formas musicais fixas [...]” (NAPOLITANO, 2002, p. 10)

Ao analisar a música popular, Napolitano (2002) relata que esta deve ser compreendida dentro de um campo musical como um todo, sendo uma tendência ativa e não derivada de algo menor. O teórico acrescenta que essa lhe parece

[...] uma premissa importante que deve nortear os trabalhos sobre música popular, principalmente na área de história e sociologia. Deve-se buscar a superação das dicotomias e hierarquias musicais consagradas (erudito versus popular) não para “elevar” e “defender” a música popular diante da música erudita, mas para analisar as próprias estratégias e dinâmicas na definição de uma e outra, conforme a realidade histórica e social em questão (NAPOLITANO, 2002, p. 10, grifos do autor).

No Brasil da virada do século XVIII para o XIX existia, além dos dois gêneros de música ligeira que seriam a modinha e o lundu, uma febre de música religiosa, sobretudo em Minas Gerais, mas também em Olinda, Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro. A grande maioria dos músicos que praticavam este estilo musical religioso, que era considerado sofisticado e delicado, organizavam-se em irmandades, eram mestiços ou mulatos e sua produção em termos musicais era voltada para a liturgia católica.

O romance nos apresenta uma cena em que o Maestro prepara a orquestra, na Catedral em Porto Alegre, para tocar em um domingo de missa comemorativa ao onomástico de uma das princesinhas da Casa Imperial.

O Maestro fez um sinal à orquestra e rompeu o patriótico *Hino da Carta*, que os músicos sabiam de cor e como era de preceito nessas ocasiões em que o Estado se misturava com à Igreja. Terminando o hino, o Bispo veio sentar-se em seu trono. Iniciava-se a missa, oficiada pelo cura. Não era missa solene, e a ausência de canto possibilitava ao Maestro dispor as músicas conforme seu gosto. Quando o oficiante terminou o *et vitam venturi saeculi, amen*, o Maestro deu início à música de José Maurício. A *Abertura em Ré*, na sua banalidade, fez o Bispo bocejar e vagamente interessar-se por uma imagem de roca de São Francisco de Assis. Durante a Consagração, o Maestro improvisou firulas ao órgão, estabelecendo um diálogo entre diferentes escalas (ASSIS BRASIL, 2012, p. 162 - 163, grifos do autor).

Dentro do que era considerado música ligeira, na modinha é observada a marca da melancolia, com uma certa pretensão erudita na interpretação e nas letras; já o lundu, que foi trazido pelos escravizados bantos, tinha um andamento mais rápido que a modinha, com marca rítmica mais acentuada e sensual. Segundo Napolitano (2002):

A modinha surge em fins do século XVIII, derivada da moda portuguesa. Seu inventor reconhecido foi Domingos Caldas Barbosa, um mestiço brasileiro, que substituiu o pianoforte pela viola de arame, temperou a moda com um pouco de lundu negro e anuançou o vocabulário solene da Corte pelo mestiço da Colônia. Caldas Barbosa fez muito sucesso em Portugal, na Corte de D. Maria I, a partir de 1775 (NAPOLITANO, 2002, p. 28).

A Corte aceitou fortemente o lundu-canção e o lundu-dança de salão. Fez deles um tempero melódico e rítmico para os estilos que tomaram conta do Brasil a partir de 1840, tais como as polcas, as valsas, o *schottish* e as habaneras. As modinhas, ao lado do lundu branqueado, eram muito comuns nos salões da Corte durante as regências e do II Império, tornando-se quase uma obrigação.

Ao final da missa na Catedral de Porto Alegre, o Maestro executa com a orquestra uma melodia que se assemelhava as modinhas de salão, sendo considerada profana pelo Bispo. Era uma música de sua autoria feita em homenagem ao seu amor Clara Vitória, após este evento foi despedido sem contemplações:

Mas a conclusão do Cânon, quando o cura dizia *Libera nos quaesumus, Domine, ab omnibus malis praeteristis*, o Bispo ergueu energicamente a cabeça para o coro: de lá provinha uma inesperada melodia profana, quase uma canção das modinhas dos salões, e que vagava pela nave central como um convite do demônio. Os fiéis remexeram-se nos bancos, olharam também: o Maestro saíra do órgão e, vindo para a frente de sua orquestra, de pé, comandava-a. O Bispo, bufando, avermelhava-se, o cura fez força para concentrar-se e os cônegos remexiam-se em suas estalas. Foi o suficiente para que a assistência toda, fascinada e comovida, acompanhasse com um breve balanço dos pés o compasso lascivo que descia do coro. Ao terminar a missa, e terminou como o diabo gosta, o Maestro estava com um olhar trespassado de dor e esperança, recostado na balastrada do coro, e mal ouvia quando vieram com a notícia que D. Feliciano exigia sua imediata presença na Cúria (ASSIS BRASIL, 2012, p. 163-164, grifos do autor).

O lundu (ou lundum) era inicialmente uma dança silenciosa, considerada indecente pelas elites da época, trazida por escravizados, mas que se instalou nas camadas médias da Corte, transformando-se em uma forma-canção e numa dança de salão. Com o andamento mais rápido que a modinha, o lundu possuía uma marca rítmica acentuada e sensual, sendo uma das primeiras formas culturais afro-brasileiras reconhecidas como tal. Napolitano (2002) afirma que:

A atividade musical profissional ainda era vista, em meados do século XIX, como uma forma de trabalho artesanal, logo, “coisa de escravos”. A

atividade de músico era vista como uma espécie de artesanato, de trabalho realizado a partir de regras de ofício e correta manipulação do material bruto do som, e não como atividade “espiritual” ligada ao talento natural. Com o impacto do romantismo entre nós, a partir de 1840/50, essa visão começou a mudar, e, com efeito, algumas décadas depois, já tínhamos o nosso primeiro “gênio” musical, reconhecido como tal: Carlos Gomes. Depois de sua estréia retumbante no templo mundial da ópera, o Scala de Milão, com “Il Guarany”, em 1870, o Império Brasileiro já podia se orgulhar do seu maior compositor. Gomes compunha ópera como se fosse um italiano, para o júbilo de nossa elite imperial, “estrangeira em seu próprio país” (NAPOLITANO, 2002, p. 29, grifos do autor).

Segundo Napolitano (2002), mesmo o ilustre Carlos Gomes <sup>28</sup> nunca deixou de interpretar e compor modinhas, valsas e canções apesar de ser um símbolo da música erudita brasileira. O grosso da atividade musical da época era realizado por negros e mestiços, principalmente a parte da interpretação instrumental. “[...] Estes escravos-músicos eram altamente qualificados e suas atividades diárias se concentravam no aperfeiçoamento da sua técnica [...]” (NAPOLITANO, 2002, p. 29).

Major Antônio Eleutério descobriu gostar de música ao escutar dois indígenas provindos das antigas Missões jesuíticas tocando instrumentos em suas terras. Tentou contratá-los, juntando a eles alguns músicos da região, porém como não conseguiu que tivessem compromisso com o ofício. Assim, resolveu contratar um Maestro, mulato provindo das Minas Gerais da velha tradição de Vila Rica, para montar uma orquestra em sua fazenda, este tinha estudos solidificados com bons sacerdotes. O charqueador, apesar das reclamações preconceituosas da mulher D. Brígida, acomodou-o no quarto de hóspedes da sua estância:

Destinou-lhe o quarto de hóspedes, esse cômodo invariável nas casas de estância, situado na esquina direita, sem comunicação com o interior – para resguardar mais a família do que o hóspede –, porta autônoma à frente e uma janela para o lado. Depois de sacralizá-lo em sua função, o que fez mostrando as conveniências da cama de ferro, da pequena mesa de pinho e das utilidades para a higiene, ordenou-lhe duas coisas, e mostrava dois dedos abertos: severidade e virtude. A primeira para botar nos eixos aquela malta de degenerados, e a segunda para preservar a pele. Entendera bem? – “Major” – disse o Maestro, que se armou de dignidade –, “o senhor não terá motivo de queixas” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 12 - 13, grifos do autor).

---

<sup>28</sup> Nasceu em Campinas, SP, 11/07/1836 e faleceu em Belém, PA, 16/09/1896. Foi o mais importante compositor de ópera brasileiro. Fiel ao estilo romântico, obteve carreira de destaque na Europa, sendo o primeiro brasileiro a ter suas obras apresentadas no *Teatro Alla Scala de Milão*. É o autor da ópera *O Guarani* (1870), cuja abertura é a vinheta do programa de rádio “A Voz do Brasil”. O artigo encontra-se no site **musica brasilis**, disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/carlos-gomes>. Acesso em: 17 maio 2021.

A Real Fazenda de Santa Cruz era um verdadeiro conservatório só para escravizados, que tinham a tarefa de divertir a Corte imperial. Uma tradição musical foi criada entre negros e mestiços da Corte e das principais vilas e cidades, tanto escravizados quanto libertos, esta trazia elementos diversos enraizados do século XVIII e início do XIX, tais como música sacra, danças profanas, modinhas e lundus, conforme Napolitano (2002), “[...] reminiscências de danças e cantos dramáticos (jongo, por exemplo), estilos e modas musicais europeias ‘sérias’ (neste campo, o barroco foi dominante) e ligeiras, como a polca e a valsa [...]” (NAPOLITANO, 2002, p. 30, grifos do autor).

Estas danças se tomaram a nova febre musical do Rio de Janeiro a partir de 1850. Graças ao trabalho dos editores musicais sediados na cidade e por serem alegres vieram a se opor à melancolia lírica das modinhas.

A febre de piano que tomou conta da cidade acabou alimentando as casas de edição de partituras que foram surgindo, incrementando entre nós um primeiro mercado musical, à base de partituras de polcas, modinhas e valsas. Toda sala de estar das boas famílias do Império deveria possuir um piano para que as mocinhas da corte pudessem aprender a tocar o instrumento, o que não era uma questão de educação estética, mas de etiqueta social (NAPOLITANO, 2002, p. 30).

O historiador comenta que as casas de impressão e editoras musicais ajudaram muito na divulgação dos gêneros musicais brasileiros quanto ao avanço das modas musicais estrangeiras nas principais cidades brasileiras do século XIX. Segundo o mesmo, “[...] até o final do século, apenas quatro províncias além do Rio de Janeiro possuíam casas impressoras de partituras: São Paulo, Pernambuco, Bahia e Pará [...]” (NAPOLITANO, 2002, p. 30).

Embora não tenha deixado registros escritos, a movimentação musical nos bairros populares, ruas e senzalas era muito expressiva e sua herança oral foi preservada através das canções folclóricas, festas populares e danças dramáticas. É necessário ressaltar que os gêneros citados acima foram as matrizes de uma grande parte das práticas musicais que assinalaram a socialidade em torno da experiência musical na história geral da música brasileira.

Dessa mistura musical resultante dos diversos encontros culturais, resultaram os gêneros musicais brasileiros modernos como a polca-lundu, o tango brasileiro, o choro e o maxixe, base da vida musical popular do século XX. Napolitano (2002) ainda afirma que, a despeito dessa mistura,

[...] o mundo da casa e o mundo da rua (para não falar do mundo das senzalas, com seus batuques e danças específicas) constituíam esferas musicais quase isoladas uma das outras até meados do século XIX e dependiam de compositores e músicos ousados, transgressores, anticonvencionais, para comunicarem-se (NAPOLITANO, 2002, p. 30 - 31).

Por volta de 1870, como consequência desse caldeirão de sons, aparece a síntese musical da cultura brasileira que foi o choro e a seguir, no ano de 1871, como contraponto semierudito, surge o tango brasileiro, tendo como os maiores compositores do gênero Henrique Alves de Mesquita<sup>29</sup> e Ernesto Nazareth<sup>30</sup>.

Para este primeiro momento da música urbana propriamente brasileira, outra contribuição importante foi a de Chiquinha Gonzaga<sup>31</sup>. Moçoila nada comportada para os padrões morais da época, Chiquinha compôs polcas, tangos, peças musicais, modinhas, marchas (aliás, ela teria sido a inventora do gênero). Temperada pelo ambiente musical dos "chorões", entre os quais era uma presença assídua, sua trajetória atravessou o século e marcou o cenário musical brasileiro até o início do século XX (NAPOLITANO, 2002, p. 31, grifos do autor).

Dessa forma, o choro se tornou um incentivo marcante na forma musical brasileira, condensando elementos da tradição e das modas musicais da segunda metade do século XIX. Napolitano (2002) assevera que no choro estavam presentes o pensamento contrapontístico do barroco, o andamento e as frases musicais típicas da polca, os timbres instrumentais suaves e brejeiros, levemente melancólicos, e a síncope que deslocava a acentuação rítmica quadrada, dando-lhe um toque sensual e até jocoso.

<sup>29</sup> Nasceu no Rio de Janeiro, RJ, 15/03/1830 e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, 17/07/1906. Primeiro aluno do Conservatório de Música do Rio de Janeiro a ser enviado à Europa para completar seus estudos. Escreveu as óperas *O Vagabundo* e *La Nuit au Chateau*, esta última apresentada em Paris. As operetas e as peças musicais ligeiras representam sua maior produção. Entre elas *Ali-Babá*, *Trunfo às avessas* e *Coroa de Carlos Magno*. ". O artigo encontra-se no site **musica brasilis**, disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/henrique-alves-de-mesquita>. Acesso em: 17 maio 2021.

<sup>30</sup> Nasceu no Rio de Janeiro, RJ, 20/03/1863 e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, 01/02/1934. Um dos compositores de maior importância para a cultura brasileira, deixou obra essencialmente instrumental, particularmente dedicada ao piano. Compôs sua primeira obra aos 14 anos, a polca-lundu *Você bem sabe*. Morreu aos 70 anos, tendo escrito no total 211 peças, todas disponíveis neste site. O artigo encontra-se no site **musica brasilis**, disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/ernesto-nazareth>. Acesso em: 18 maio 2021.

<sup>31</sup> Nasceu no Rio de Janeiro, RJ, 17/10/1847 e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, 28/02/1935. Compositora, instrumentista e regente, foi a maior personalidade feminina da história da música brasileira e uma das expressões maiores na luta pelas liberdades no país. Já consagrada como compositora, em 1899 compõe a primeira marcha-rancho *Ó abre alas*. ". O artigo encontra-se no site **musica brasilis**, disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/compositores/chiquinha-gonzaga>. Acesso em: 18 maio 2021.

O mercado musical solidificou para a pequena burguesia a polca, o choro e reacendeu as modinhas, apareceu também um espaço muito importante “[...] o teatro de revista (e as operetas, sua versão mais “séria”), que será o grande foco da vida musical brasileira e carioca até meados dos anos 20 [...]” (NAPOLITANO, 2002, p. 31, grifos do autor).

A linha musical polca-choro-maxixe-batuque, veio retratar um mapa da sociedade e da cultura presente na vida musical da cidade do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, através do sarau doméstico, do teatro de revista, da rua, no pagode popular, na festa na senzala. Acontecia que muitas vezes o mesmo músico integrava todos estes espaços, colocando-se numa condição de moderador cultural básico para a natureza que a música brasileira iria se arranjando. Nesse período, o público era bem dividido. Napolitano (2002) comenta que sexo, raça, condição social, que seria classe média ou popular, como também a condição jurídica, que seria o caso do indivíduo ser livre ou escravizado, faziam parte desta segmentação popular.

Essa rica herança musical tem-se apresentado como elemento de importância na prosa trazida a efeito por Luiz Antonio de Assis Brasil, impingindo à obra do escritor características que a tornam própria, associada a aspectos de ruptura com aspectos da tradição cultural brasileira, o que se faz objeto de reflexões na seção que se segue.

## 4 ELEMENTOS MARCADORES DA TRADIÇÃO E DA RUPTURA EM CONCERTO CAMPESTRE

Um gelo percorreu-lhe a coluna vertebral: escutou, fresca e nítida, devassando a distância, a *sua* música. Não era nada, eram fragmentos esparsos, mas que sua memória apaixonada já unia, já ampliava. “Estou sonhando”. Mas não, a música persistia, como uma carícia. “Ah, ele voltou, ele ainda me quer”, ela murmurou numa surpresa venturosa, os olhos embebendo-se de lágrimas.

Luiz Antônio de Assis Brasil

A música perpassa as linhas do romance **Concerto campestre** (2012), onde cada cena, lugar e personagem são movidos direta ou indiretamente pelos acordes da orquestra Lira Santa Cecília de uma forma intensa e sensível, comandada pelas mãos do personagem Maestro. O músico e autor do livro Luiz Antonio de Assis Brasil nos remete com muita sensibilidade a questões sociais e emocionais vivenciadas pelos personagens tendo como pano de fundo a arte musical.

A música foi introduzida na história de forma sutil, porém reveladora, quando dois indígenas mortos de fome arribaram na estância do fazendeiro e charqueador Major Antônio Eleutério de Fontes, que já nutria paixão antiga por esta arte, sendo naturalmente seduzido pelas notas musicais executadas pelos recém chegados descendentes das antigas Missões jesuíticas.

Homem de poucas palavras, de personalidade forte e decisões absolutas, não teve dúvidas e resolve ter a música para si, fazendo o que fosse preciso para isto. Aparentava ser um açougueiro, para os que o vissem de relance, a pele era crestada da vida outrora rude, atarracado, com cabelos aparados rentes ao crânio e bigodões de muçulmano.

A aparência tosca do Major transformava-se aos primeiros acordes da orquestra: o rosto abria-se num sorriso quase feminino, e o indicador girava no ar, tentando perseguir o compasso. Ninguém ousava perturbá-lo nessa hora, mesmo porque atentavam para o Maestro, um mulato-claro corpulento demais para a função e com o rosto picado de antigas varíolas, cujo dom era saber os desejos do Major [...] (ASSIS BRASIL, 2012, p. 7).

Antônio Eleutério ao resolver instalar uma orquestra em sua propriedade rural, onde se procedia o preparo do charque, torna-se uma pessoa muito peculiar

naquela região sul-rio-grandense em meados do século XIX, fugindo do perfil tradicional que existia nas fazendas da região. Era um potentado senhor de terras, que vivia com a mulher D. Brígida de Fontes, possuía três filhos e uma filha mais nova, dois netos, além de agregados, escravos e seis mil reses em oito léguas de campo a margem direita o rio Santa Maria.

O estancieiro mantinha em sua propriedade a indústria do charque, considerada pelos vizinhos uma atividade incomum, mas própria da região de Pelotas naquele tempo. O Vigário de São Vicente apoiava e gostava de avaliar as possibilidades econômicas do estabelecimento, ao passar pelo Rio Santa Maria, ficava a sonhar ao ver o sangue dos bois navegando sobre as águas, vindo por uma calha de um enorme tanque de alvenaria construído a céu aberto. Major e Vigário ficavam fascinados com o material dos tanques e a possibilidade de aproveitá-lo para fazer a farinha de sangue, uma grande novidade da época.

Sobre as charqueadas e o tradicionalismo do gaúcho a socióloga Caroline Kraus Luvizotto, em **Cultura gaúcha e separatismo no Rio Grande do Sul** (2009), comenta que a implantação das charqueadas na região de Pelotas e do Rio Jacuí aconteceram no final do século XVIII, com isso um mercado muito vasto se abriu com a nova técnica da conservação das carnes. A sociedade gaúcha da época era bastante rígida,

[...] no topo encontravam-se os grandes fazendeiros e os ricos charqueadores, cabendo aos fazendeiros a hegemonia regional. Os comerciantes mais abastados tinham uma posição de destaque e eram, em boa parte, portugueses. Era importante também o número de médios e pequenos comerciantes. Os grandes polos comerciais da província eram Porto Alegre, Rio Grande, Pelotas e Rio Pardo (LUVIZOTTO, 2009, p. 21).

Luvizotto (2009) relata que o gaúcho por ser um homem livre do campo foi considerado inicialmente um tipo humano arredo, nômade do pampa, que cavalgava sempre atrás de gado amansado e de cavalos. Sua cultura derivou da ligação entre os hábitos indígenas e europeus, resultando em uma mistura étnica própria.

A configuração histórico-cultural do estado do Rio Grande do Sul é constituída por três elementos: os lavradores matutos (de origem principalmente açoriana), os representantes atuais dos antigos gaúchos e a formação gringo-brasileira dos descendentes de imigrantes europeus. [...] Os gaúchos originam-se da transfiguração étnica das populações mestiças de varões espanhóis e lusitanos com mulheres guaranis. Eram homens fortes, caçadores, que tinham no gado selvagem sua subsistência e a base econômica de sua sociedade (LUVIZOTTO, 2009, p. 23).

Para a referida autora, o tradicionalismo gaúcho continua sendo perpetuado até os tempos atuais, suas raízes históricas e costumes, sendo que a sua maneira peculiar de ser é o resultado da miscigenação de portugueses, espanhóis, africanos, alemães e italianos com o índio da terra. A singularidade do povo sul-rio-grandense surgiu da complexidade da sua origem, tornando-o um grupo diferente dos demais brasileiros.

O tradicionalismo, observado pela socióloga, pode ser identificado no romance **Concerto campestre** (2012) nas atitudes de alguns personagens, como a do estancieiro Major Antônio Eleutério que sacrificou sua filha no boqueirão da estância ao saber que estava grávida e também na de D. Brígida que nada fez para ajudar a filha no momento que mais precisava. O Vigário ainda tentou conversar com Eleutério, para que acabasse com o castigo imposto a filha e explicou ser falta de cristianismo tal atitude, porém o estancieiro declarou que tinha finalizado a amizade com o religioso por ter insistido em tal assunto.

O Vigário da Vila de São Vicente, como é relatado no romance, se considerava um músico amador, tinha estudado um pouco desta arte no Seminário e sempre que visitava a estância estimulava o gosto musical de Antônio Eleutério, que para um estancieiro charqueador era uma paixão incomum. O Maestro, ao vir das Minas Gerais em campanha para Rio Grande como mestre de música, acabou se oferecendo ao Vigário para praticar o harmônio de foles. Foi indicado pelo religioso para ir trabalhar na charqueada do Major e organizar a orquestra, apesar do mesmo estar ciente da reputação ruim que pairava sobre o músico, acometido pela luxúria e vaidade.

[...] acabara por seduzir uma criada de família, e armava-se escândalo grosso. O Vigário, acuado pelos seus fregueses, dolorosamente hesitava em despachar o seu harmonista. Foi portanto unir o útil ao agradável mandá-lo para a estância; bem que Maestro estranhara ao ouvir a proposta, dizendo que não se imaginava enterrado num fim de mundo, mas ante o argumento real de que estava sem outra alternativa a não se ir embora e reincorporar-se ao exército, acabara por aceitar. E assim entrou em serviço na estância. Resolveram esquecer seu nome, e, por sugestão do Vigário, passaram a chamá-lo de *Maestro*, uma palavra italiana que queria dizer o mesmo que *Mestre* (ASSIS BRASIL, 2012, p. 14, grifos do autor).

Ao se envolver com a cozinheira, dar vazão a seus vícios e provocar um escândalo na estância, Maestro foi perdoado por Major e pelo Vigário, que

consideraram que o caso não chegou a manchar a moralidade da fazenda. Antônio Eleutério numa atitude controlada pelo rígido código moral da época, manda a cozinheira embora e diz apenas ao músico “[...] – ‘Já provou que é macho. Mas foi a primeira e última vez. Agora trate de comportar-se, que aqui não se admite bandalheira’ [...]” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 21, grifos do autor). E comenta que obrigou o filho mais velho a se casar, ao vê-lo passar pela mesma situação ao seduzir uma rapariga das redondezas, porém admitiu ao músico que se este fosse mulher iria matá-lo, consolidando assim a opinião tradicional e moralista da época colonial.

O charqueador ao ver a orquestra sempre comentava que todos na estância gostavam de música, apesar de saber que alguns vizinhos consideravam desperdício manter a arte musical na propriedade rural. A influência da música na vida dos personagens do romance **Concerto campestre** (2012), como esta interação provocando conflitos e novas realidades, e um pouco sobre a arte musical na obra do escritor Luiz Antonio de Assis Brasil serão os próximos temas a serem abordados nesta seção.

#### 4.1 TRADIÇÃO, RUPTURA E IDENTIDADE CULTURAL

Na sala grande ardiam vários lampiões, a mesa fora afastada e as cadeiras colavam-se às paredes. O Major tomou D. Brígida pela mão, fez sinal ao Maestro lá fora, e quando a Lira Santa Cecília atacou a *polonaise* inicial, o par anfitrião deu início ao baile. Os casais, um a um, foram-se dando as mãos e vinham atrás, formando uma longa cauda, tentando dançar no ritmo da música.

Luiz Antônio de Assis Brasil

Em **Concerto campestre** (2012) o Major, como gaúcho tradicional, fazendeiro e charqueador, respeitava as tradições e protegia seus familiares. De conduta moral rígida não aceitou a gravidez da filha, isolando-a no boqueirão da estância à mercê da própria sorte. Apesar de ter grande sensibilidade musical e de a música proporcioná-lo libertação da figura que representava em sua comunidade familiar, patriarcal e poderosa, o estancieiro não consegue superar o acontecimento que acabou por desgraçar com a família Fontes.

Em sua fazenda existiam escravos que cuidavam da charqueada e eram tratados de forma rude e desumana. No entanto, em contradição com esse fato, Eleutério não viu problemas em contratar um maestro mulato para satisfazer seu gosto musical, colocando-o hospedado dentro de sua casa e convivendo com seus familiares.

Ao final, muitos na estância estavam, de uma forma ou de outra, transformados psicologicamente pelos sentimentos e emoções que a música provocava em suas personalidades. O Major ao voltar do campo, treme de emoção diante de um andante de sinfonia executado pelos músicos da orquestra, a melodia o fez lembrar da música tocada pelos indígenas das antigas Missões que estiveram em tempos atrás na estância:

– “Coisa mui linda, Maestro, esse tal *andante*” – disse o Major – “você pode me pedir o que precisar”. Ao levantar-se, mal continha um tremor de emoção. Mas havia muito a ser providenciado, desde estantes – tocavam com as partituras apoiadas em cadeiras – até a contratação de alguns reforços. Antônio Eleutério não se intimidou, encomendando as estantes a um marceneiro de Rosário e autorizando o Maestro a ir a Porto Alegre, ver o que arranjava por lá; o homem partiu, retornando um mês mais tarde, trazendo consigo várias folhas com vazias pautas musicais, uma casaca negra, alguns rabequistas – entre estes um tipo estranho, de rabicho atado à moda antiga, a que chamava de *Rossini* – e um tocador de flauta, que se juntaram ao que já havia. – “Agora sim, tenho o que preciso” – ele disse ao Major (ASSIS BRASIL, 2012, p. 20 - 21, grifos do autor).

Sobre a identidade original representada pelo indivíduo e suas possíveis fragmentações, o teórico cultural e sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall, em **A identidade cultural na pós-modernidade** (1998), comenta que as velhas identidades mantidas por um certo tempo têm o poder de estabilizar o ambiente no qual estão inseridas. Porém, as antigas identidades tendem a entrar em declínio diante do surgimento de novas questões sociais, fazendo com que apareçam novas identidades, fragmentando o indivíduo que antes era visto como um sujeito unificado.

O teórico argumenta que este sujeito fragmentado, manipulado emocionalmente pela crise de identidade, passa por uma transformação mudando a sua identidade pessoal, esta mudança abala a ideia de que temos em nós próprios de sujeito integrado:

Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento —

descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos — constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo (HALL, 1998, p. 9, grifos do autor).

Como observa Kobena Mercer, citado por Hall, “[...] ‘a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza’ [...]” (Mercer, 1990 apud HALL, 1998, p. 9). Os processos de mudança quando tomados em conjunto, representam uma transformação fundamental e abrangente para as identidades em crise que devem sempre se perguntar se não é a própria modernidade que está sendo transformada.

Hall (1998) relata que, devido à crescente complexidade do mundo moderno, aquele sujeito centrado e unificado, que seria “[...] dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia [...]” (HALL, 1998, p. 10), toma consciência de que o seu núcleo interior não é autônomo e autossuficiente. Com isso, este sujeito modificado pelo meio em que vive, passa a observar que é formado pela relação que tem com as outras pessoas importantes para ele, acrescentando valores, sentidos e símbolos (cultura) no mundo que habita. Hall acrescenta:

De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na ‘interação’ entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o eu real, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem. A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ — entre o mundo pessoal e o mundo público” (HALL, 1998, p. 11, grifos do autor).

O sujeito então, que previamente possuía uma identidade unificada e estável, se torna fragmentado, passando a ter várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas.

O teórico explica que as identidades exteriores, que compunham as paisagens sociais e que garantiam a conformidade subjetiva das necessidades objetivas da cultura, entram em colapso como resultado de mudanças estruturais e institucionais. Com isso, o processo de identificação do sujeito com as identidades culturais se torna mais provisório, variável e problemático. Todo este processo vem

produzir o sujeito pós-moderno, que conceitualmente não apresenta uma identidade fixa, essencial ou permanente. E acrescenta:

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu” (veja Hall, 1990). A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar ao menos temporariamente (HALL, 1998, p. 12 - 13, grifos do autor).

Quanto às identidades modernas, que estão em processo de fragmentação, Hall (1998) sugere que algumas pessoas argumentam que o que ocorreu na concepção do sujeito moderno, na modernidade tardia, “[...] não foi simplesmente sua desagregação, mas seu deslocamento. Elas descrevem esse deslocamento através de uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno [...]” (HALL, 1998, p. 34).

Este sujeito modificado se desloca do seu centro estável e unificado, descentrando ou afastando da sua identidade original, manifestando identidades muitas vezes provisórias ou mal resolvidas, sempre com tendência a outras mudanças de acordo com situações vivenciadas em seus momentos de interação. “[...] o ‘sujeito’ do Iluminismo, visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno [...]” (HALL, 1998, p. 46).

[...] a moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas. O sujeito masculino, representado nas pinturas do século XVIII, no ato de inspeção de sua propriedade, através das bem-reguladas e controladas formas espaciais clássicas, no crescente georgiano (Bath) ou na residência de campo inglesa (Blenheim Palace), ou vendo a si próprio nas vastas e controladas formas da Natureza de um jardim ou parque formal (Capability Brown), tem um sentido muito diferente de identidade cultural daquele do sujeito que vê a “si próprio/a” espelhado nos fragmentos e fraturados “rostos” que olham dos planos e superfícies partidos de uma das pinturas cubistas de Picasso. Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólicos.

Elas têm aquilo que Edward Said chama de suas 'geografias imaginárias' (Said, 1990): suas 'paisagens' características, seu senso de 'lugar', de 'casa/lar', ou heimat, bem como suas localizações no tempo — nas tradições inventadas que ligam passado e presente, em mitos de origem que projetam o presente de volta ao passado, em narrativas de nação que conectam o indivíduo a eventos históricos nacionais mais amplos, mais importantes (HALL, 1998, p. 71 - 72, grifos do autor).

Em **Concerto campestre** (2012), Antônio Eleutério já vinha sentindo a necessidade de modificar seu estilo de vida um tanto pacato, ao ter contato com a música resolveu que queria ter esta arte na estância e aconselhado pelo Vigário monta a orquestra para seu deleite. Já se considerava velho, tinha lutado muito durante a vida e queria aproveitar o tempo que lhe restava com alguma coisa que o alegrava.

A mulher, D. Brígida, reclamava muito dos ensaios da orquestra e da música, achava que era perda de tempo e bobagem, além de afirmar que não confiava no Maestro. A filha Clara Vitória foi sendo seduzida pelas melodias executadas pelos músicos, como seu pai, aos poucos foi admirando o Maestro. A música abre devagar as portas do seu coração e quando se dá conta está apaixonada por ele.

Assis Brasil (2012) relata cena do romance em que Maestro viaja a Porto Alegre a procura de novos músicos e partituras para a orquestra, tanto a filha quanto o pai ficam entristecidos na estância perante a falta da atividade musical que permanecia ausente com a viagem do regente:

Na ausência do Maestro, em viagem a Porto Alegre, a estância recaiu em sua languidez silenciosa: Antônio Eleutério perambulava sem tino, implicava com os músicos que voltavam a vadiar, desgostosos para fazer qualquer coisa; depois passava longos momentos dentro da capela deserta, tomando mate, o cigarro apagado entre os dedos. Era como se a sua vida, de repente submergisse num pânico vazio e sem espírito. Era nas primícias de outono, estação que sempre deixava Clara Vitória triste, e quando o cair da tarde ocorria num sereno desespero de tons róseos. Ela entendia as melancolias do pai, porque ela vivia as suas próprias: o quarto de hóspedes, desabitado e mudo, era a afirmação do quanto já precisava daquelas noites abrasadas (ASSIS BRASIL, 2012, p. 41).

A chegada do Maestro, juntamente com a formação da orquestra, acaba por romper com toda a estrutura familiar e social que existia antes na charqueada de Antônio Eleutério. Mesmo diante de sua sensibilidade musical e de todas as transformações que foram provocadas na estância pela fundação da orquestra Lira Santa Cecília, o Major não conseguiu superar o acontecimento de sua filha ter engravidado.

A partir do momento que isolou Clara Vitória no boqueirão o Major viu sua vida destruída, não conseguindo fazer mais nada. A situação foi piorando gradativamente e o fato de ter mandado os músicos embora fez com que Major passasse a viver em um mundo paralelo e imaginativo. D. Brígida acabou aceitando aquela situação, não conseguindo lutar contra as medidas punitivas do marido. Passava, agora, a maioria de seu tempo trancada no quarto, enquanto a filha ficava isolada no boqueirão, por conta dos empregados que enviavam alimentos para garantir sua sobrevivência:

O Major agora prendia-se a alucinações: Nos domingos fazia abrir capela e sentava-se frente ao altar, acompanhando os concerto invisíveis de sua Lira. Ao final, aplaudia, e as paredes nuas reverberavam o som espectral das palmas. Saía dali com os olhos transformados, e o sorriso idiota dava-lhe o aspecto de um animal selvagem. Já não falava quando lhe dirigiam a palavra. Raramente o viam sóbrio. Os filhos tentaram por algum tempo manter a ordem do estabelecimento, mas como já havia terminado a estação, abandonavam-se ao entorpecimento das tardes, e aos poucos o capataz controlava tudo à sua maneira. [...] Passando o tempo, o nome de Clara Vitória apenas vagava, quase inaudível, entre as panelas da cozinha e as rodas de mate dos galpões. Quando o capataz voltava do boqueirão, cercavam-no, querendo saber mais sobre a menina, se não passava frio, se a tapera não deixava entrar chuva. Mandavam-lhe coisas, Uma caixeta de goiabada, pão novo, pedaços de linguiça, que eram incorporados ao farnel de Siá Gonçalves. A ama passara a dedicar-se somente à menina, e recolhia as roupas sujas que ela deixava à porta da tapera e que o capataz trazia, substituindo-as por outras (ASSIS BRASIL, 2012, p. 153 - 154).

Após ser abandonado pela mulher, que mudou de quarto por chegar à conclusão de que toda aquela situação era muito pesada e embaraçosa para sua vida, o Major não se importou em ficar sozinho. Impedindo que o incomodassem, o estancieiro transformou seu quarto em um abandono de coisas que possuíam um fedor irrespirável de mijo. “[...] Suas ordens porém continuavam, cruéis, e peões guardavam a trilha que levava ao boqueirão. Só o capataz, com sua autoridade, ultrapassava as fronteiras do mistério [...]” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 154).

Quando o Maestro, em Porto Alegre, resolve juntar seus músicos e voltar à estância, o Major fica aliviado e consegue ter um momento de paz novamente, o sangue volta a fluir em suas veias. Aceitou os músicos sem indagações, quase sem acreditar que sua orquestra estava de volta, o Maestro se sentiu acolhido e o primeiro ensaio foi como se recuperasse a sua existência.

O Major convidou a vizinhança para um grande concerto em comemoração ao seu aniversário, mas ninguém compareceu, muitos estavam assustados com o fato

dele ser violento e de ter isolado a filha no boqueirão. Se sentindo totalmente abandonado e buscando a garrafa de vinho, Eleutério entra em um estado de alucinação, com muita raiva blasfema aos santos, ficando totalmente enlouquecido:

A medida que bebia, inteirando-se da realidade de que não teria ninguém para ouvir a Lira, tornou-se uma repentina sombra de si mesmo: Os da casa viram-no ir para o terreiro, onde passou a caminhar, fazendo gestos incompreensíveis, cumprimentando convidados imaginários e dizendo palavras que só ele entendia. Encostou-se a uma árvore, os olhos esgazeados, respirando com força, a fixar com estupidez para um ponto qualquer onde concentrou toda sua raiva: e começou a gritar blasfêmias aos santos, nos estertores de uma febre que o fazia queimar por dentro. Exausto e gotejando suor, jogou-se na rede, mandou vir mate e sorveu chaleiras enfiadas. Perdendo o pudor, esvaziou os intestinos ali mesmo, recozinando-se no bafo acre das próprias fezes (ASSIS BRASIL, 2012, p. 167-168).

D. Brígida assiste a tudo com alegria, pois se sentia liberta daquele homem rude e soberbo, com as entranhas podres que só evacuavam podridão, pensava na filha Clara Vitória, no castigo cruel imposto pelo marido cruel e resolve ir embora da estância. Lembrando de seus parentes do Caverá, desprezados por ele por terem fama construída a partir de lendas de assassinatos, percebe que Antônio Eleutério “[...] ganhava deles na arte de fazer o mal. Pois os parentes pecavam por honradez e morriam por predestinação, o marido fazia tudo sabendo o que fazia. Deus, por maior misericórdia que tivesse, não teria como recebê-lo em Sua Glória [...]” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 168).

Quando o concerto começou, o Major sentiu a música como um momento de necessidade, pois era a única maneira de se libertar de toda aquela realidade devastadora e cruel que se instalou sua vida.

O concerto começou, e de forma cruel: O Major vigiava os músicos, sentado bem à frente, retesando-se quando paravam. – “Adiante!” A música, para ele, deixava de ser aquele momento de alegria em que se reencontrava, constituindo-se, agora, numa necessidade pérfida, não importando se os músicos tocassem mal ou bem: o que valia era que estavam ali, obedientes, esfregando os arcos nas rabecas, batendo os tambores e soprando como demônios (ASSIS BRASIL, 2012, p. 169, grifo do autor).

O Vigário chega à estância no momento em que se inicia um grande temporal, mesmo assim a Lira Santa Cecília não parou de tocar, sob o olhar vagaroso e cruel do Major. “[...] Os instrumentos, molhados, pouco a pouco perdiam seus sons. A borrasca vergastava todos que estavam ali, confundindo escravas e

peões na mesma massa. – ‘Toquem alguma coisa alegre, que eu quero dançar!’ [...]” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 171, grifo do autor). O Maestro pediu aos músicos que não saíssem de seus lugares, e que as rabecas, as únicas que ainda soavam, atacassem a valsa Flor da campanha.

Em meio ao aguaceiro, o Major embriagado começou a dançar com uma negra e o Vigário estremeceu quando percebeu que as gotas da chuva eram vermelhas, uma coisa do outro mundo, e acabou por concluir que foram atraídas pelas maldades praticadas pelo Major. Vigário em meio à chuva “[...] passou a gritar ‘sangue, sangue’; ao limpar a batina, o tecido não se tingia, ‘estou louco’, ele dizia, caminhando de braços abertos como Cristo pelo meio daquela gente, ébrio de horror [...]” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 172, grifos do autor).

O religioso tenta alertá-lo, porém Eleutério ria em um total estado de descrença, não mais conseguindo suportar o turbilhão de sentimentos e a tensão de várias emoções provocadas por todos os acontecimentos em sua vida: a filha isolada e a violência das atitudes que tomou com relação a sua gravidez, a orquestra, a mulher que o abandonou, a pressão social, a solidão imposta pelos vizinhos, além do sentimento único e intenso que a música provocava nele. Vigário então,

Persignou-se, para implorar a clemência divina para aquele apocalipse. E sabendo que os outros santos o amparavam, e que o Major, por sua maldade era quem atraía toda aquela cólera divina, encaminhou-se resolutamente até ele, separando-o da negra e prendendo-o pelo braço. – “Pelo amor de Deus, Major!” – “O senhor fala em Deus...” – Antônio Eleutério sorriu, num ricto de incredulidade libertina. – “Mas onde Ele escondeu meus convidados?” O Vigário parou, interdito. Nada mais restava daquele homem (ASSIS BRASIL, 2012, p. 172, grifo do autor).

O religioso por caridade leva o estancieiro para sua poltrona de vime, onde consegue sentá-lo, o Major já não falava, estava imerso nas sombras de um estupor, retendo o revólver junto ao corpo. Os filhos tentaram tirar a arma, mas o Major os rechaçava com dentadas e todos o deram como perdido. O Vigário resolve então, falar com o Maestro que veio lhe pedir a benção para ir ao encontro de Clara Vitória, porém encontra um vazio a sua frente. “[...] Procurou-o, viu que ele descia o lançante no sentido do boqueirão. Ia ordenar-lhe que parasse, mas deteve-se quando entendeu tudo. Quem era ele, um simples padre, para subverter os planos amorosos de Deus [...]” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 173). A chuva de sangue havia

parado quando o religioso escutou um tiro atrás de si, virou-se e ainda conseguiu amparar o corpo do Major que tombava agarrado ao revólver.

A música causou no Major uma ruptura gradativa em seu estilo de vida e forma de encarar a realidade, quando entrou no processo de mudança, não conseguiu novamente estabelecer a realidade que existia antes do surgimento da orquestra. O último concerto da Lira Santa Cecília acabou por provocar no Major Antônio Eleutério de Fontes uma conscientização de todo o mal que tinha feito para sua mulher, filhos e filha. Diante de um código moral rígido e do sentimento libertador que a música lhe provocava, não pode mais suportar tanta pressão e acaba por tirar a vida como forma de se libertar daquela situação conflitante. Esta atitude libertadora do Major acaba por liberar a filha do castigo, do isolamento e o Maestro da solidão, proporcionando aos dois a felicidade de poderem viver o amor que tanto tinham sonhado.

Vimos que através da música muitos na estância do Major se reinventaram, as melodias provocaram a abertura de novos sentimentos e valores, causando a ruptura dos modos de vida vivenciados até aquele momento. Vamos abordar um pouco como a música teve o poder de afetar e transformar a personalidade dos envolvidos no romance.

#### 4.2 A MÚSICA: ELEMENTO DE TRANSFORMAÇÃO EM ASSIS BRASIL

Logo começavam os calores de uma primavera precoce, aturdindo os pássaros e despertando a letargia das árvores. Houve o início dos *concertos campestres*. A Lira Santa Cecília vinha a frente da casa, e, sob o umbu, realizava suas tocatas para a família e os convidados.

Luiz Antônio de Assis Brasil

Nas linhas do romance **Concerto campestre** (2012) as melodias entram em cena, sendo responsáveis pelos detalhes, conflitos e pelas situações vivenciadas por seus personagens centrais. Diante da paixão do Major Antônio Eleutério de Fontes pela música é possível perceber a influência musical em todo o enredo da história, que, ao contratar Maestro para formar a orquestra Lira Santa Cecília, acaba por modificar o destino dos moradores de sua estância e o seu próprio.

A professora Alexandra Cristina da Silva Lahm traz algumas considerações sobre a música no romance em estudo, na sua dissertação intitulada **A união das artes**, Música e Literatura na obra de Luiz Antonio de Assis Brasil (2008), desenvolvida pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS, instituição onde o escritor sul-rio-grandense é professor e têm seus textos frequentemente estudados em cursos de pós-graduação. Em seus escritos, relata que a arte musical entra nos destinos dos personagens do romance como elemento definidor, pois se a orquestra não tivesse sido montada e regida por Maestro, seria provável que algumas vidas da narrativa tivessem tomado outro rumo.

A mulher D. Brígida, considerada pela mitologia irlandesa deusa da sabedoria e da luz, do fogo e da poesia, permanece ignorante sobre o que acontece com Clara. Rude e sem cultura, se mostra insensível diante deste universo musical, porém ao vivenciar a orquestra em sua estância e os conflitos provocados pelo Maestro, consegue se libertar da vida ingrata que tinha com o marido que odiava.

A família do major Antônio Eleutério é composta pela mulher, Dona Brígida, por filhos, que vivem sob o olhar paterno e trabalham nas terras de seu progenitor, e pela única filha, a jovem Clara Vitória. Dona Brígida, a matriarca, é uma mulher rude e desprovida de cultura. A guerra travada entre ela e os pêlos que invadem seu rosto define a esposa do Major como desprovida de beleza e feminilidade. Originária de uma família de matadores, ela é caracterizada como insensível e distante do universo artístico. D. Brígida detesta o Maestro e tudo que ele representa, inclusive sua música, sendo uma mulher sem *finesse* e de uma dureza avassaladora. A mulher do Major é mais um exemplo da influência da música no futuro das personagens, porque depois da presença da orquestra e dos conflitos que seu regente trouxe ao campo, rompe com o marido e volta para sua terra. Isso ocorre porque ela vê sua filha exilada, suas terras descuidadas, seu casamento publicamente arruinado (LAHM, 2008, p. 22).

Uma análise rápida de um dos nome Eleutério, um dos personagens principais do romance **Concerto campestre** (2012), nome de origem grega que significa livre ou libertador, aparece justamente no estancieiro Major Antônio Eleutério de Fontes. O referido personagem se mantém preso a música durante a história e acaba por usá-la como única forma de se libertar da realidade entediante, rígida e conflituosa na qual estava inserido. Sobre as alterações comportamentais e psicológicas sofridas por este personagem devido ao seu contato com a música, Lahm (2008) acrescenta que:

Antônio Eleutério, por sua vez, une a boa situação financeira ao amor destinado à arte musical, passa a possuir sua lira, fato que modificará o destino dos moradores de sua estância, inclusive o seu próprio. [...] realiza o sonho de ter sua própria orquestra e de exibí-la aos demais donos de terras. A narrativa acentua as alterações sofridas por Antônio Eleutério em decorrência da presença da música em sua vida, ou seja, ele passa a se afastar mais dos trabalhos cotidianos, privilegia a arte musical, coloca a família em segundo plano. Por isso, não nota a relação amorosa que acontece debaixo de seu teto e vive momentos de contemplação à arte que ele admira – o que não é comum a um homem de sua origem e cultura –, chega à loucura, ao final da obra (LAHM, 2008, p. 22 - 23).

O Vigário, religioso que tenta levar a palavra de Deus aos seus fiéis, é também um personagem marcante do romance, que, por nutrir uma paixão pela música desde que era seminarista, não se incomoda em colocar de lado todos os problemas que o regente Maestro possuía, como tendo se envolvido com donzelas e mulheres de todo tipo, além de possuir certos vícios. Ele acreditava que Maestro serviria para disciplinar os músicos e organizar uma orquestra, assim acaba por indicá-lo para trabalhar na estância e apenas avisa ao Major sobre estes percalços do músico, pedindo ao estancieiro que o mantenha longe das donzelas. Lahm (2008) acrescenta que:

Outra personagem marcante em *Concerto campestre* é o Vigário, protótipo do homem religioso. Junto à igreja, leva a palavra de Deus, pois cumpre suas obrigações sacerdotais, aconselha seu rebanho a seguir os ensinamentos do Senhor e procura levar os fiéis a obedecer às leis católicas. Por outro lado, exerce os papéis de mecenas e de homem das ciências – pelo primeiro é o protetor religioso que ajuda um músico com problemas e proporciona ao Major a concretização do sonho de possuir uma orquestra; pelo segundo, com seus irrisórios conhecimentos meteorológicos, aliado ao seu modesto instrumento de pesquisa, um termômetro, busca, na sua visita ao Boqueirão, com o Major, uma resposta que explique o maravilhoso sabor das uvas provenientes daquele lugar, denominadas uvas do fantasma (LAHM, 2008, p. 23, grifos da autora).

Descrita por Lahm (2008) como sendo a personagem que sofreu a maior das mudanças devido ao contato com arte musical, Clara Vitória<sup>32</sup> vivencia uma grande transformação e ao final da história descobre um novo sentido para sua vida.

---

<sup>32</sup> É possível observar uma intertextualidade entre as histórias da personagem Clara Vitória e a personagem Branca de Neve dos Contos de Grimm, até mesmo o nome de Clara e de Branca apontam para isso. A presença do capataz pode ser comparada com a do caçador que a protege e defende, já o personagem Maestro pode ser comparado ao príncipe encantado que a salva no final da história. Disponível em [https://www.grimmstories.com/pt/grimm\\_contos/branca\\_de\\_neve](https://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/branca_de_neve). Acesso em: 14 out. de 2021.

[...] liberta-se de um casamento de conveniências com Silvestre Pimentel, ao se apaixonar por Miguel, o maestro mineiro de origem cultural e racial diferente da sua. Ao viver esse amor, a jovem fica grávida e é exilada no Boqueirão. Clara Vitória entrega-se a esse sentimento proibido e através dele percebe a música e tudo que ela pode lhe ofertar como beleza. Ela torna-se mais sensível, característica aflorada pela música, descobre, inclusive, que nunca havia sido feliz. A música desperta em Clara o desejo de ler e escrever, porque precisa entender as partituras e saber o que aqueles símbolos (notas) expressam (LAHM, 2008, p. 23 - 24).

Outro personagem que teve sua vida transformada pela arte musical foi o Maestro, pois devido a sua ida como regente para a estância de Eleutério pode encontrar seu verdadeiro amor.

O Maestro é outra personagem que tem a rota de sua vida alterada, pois vai, de forma progressiva, deixando de viver experiências sexuais sem envolvimento sentimental com diversas mulheres (uma senhora casada, uma cozinheira, uma prostituta e uma moça, as duas últimas em Porto Alegre), dedicando-se ao amor que nutre por Clara Vitória. O elemento determinante para essa reviravolta é a chegada nas terras do Major, possibilitada por sua arte (LAHM, 2008, p. 24).

É possível perceber, segundo Lahm (2008), que o romance de Clara Vitória com o Maestro e a formação da orquestra se misturam dentro da narrativa, se tornando tão unidos que não é possível descrever um sem o outro, sendo ambos associados a arte musical experienciada por todos os personagens e que estruturam o discurso.

O romance em análise, portanto, é uma narrativa que dialoga com a obra musical, “[...] de vocabulário técnico referente ao universo musical, do cânone de compositores, dos espaços musicais e dos diversos gêneros musicais existentes nela, como, por exemplo, a ópera, introduzida pela personagem do músico Rossini, amigo do protagonista [...]” (LAHM, 2008, p. 24).

Com a explanação referente à música no romance em questão e sua influência como elemento de transformação e mudança na vida de muitos dos moradores da charqueada do Major Antônio Eleutério, é possível observar alguns aspectos da arte musical sobre o comportamento humano. Sobre Clara Vitória e a canção que Maestro tinha escrito para ela, nas páginas do romance Assis Brasil (2012) relata:

Às duas horas da tarde Clara Vitória sentou-se no patamar e deixou-se ficar à deriva do sol e do vento finíssimo. A música iniciou, na capela. Ela fechou os olhos, perdida do mundo: a melodia desenrolava-se no compasso lento do coração de uma criança adormecida, e os acordes insinuavam-se pouco

a pouco em sua alma, condensando-se numa paz onde brotava, ao fundo, uma delicada esperança. Era como se o Maestro, à distância, dissesse coisas ao seu ouvido. Ao acordar-se, a música havia terminado, e ele estava ali, e perguntava: – “Sonhando?” – “Nunca vou esquecer o que eu escutei”. – “Sempre que eu tocar essa música, saiba que estou me lembrando de você”. – E tomou-lhe a mão, segurando-a com ternura (ASSIS BRASIL, 2012, p. 71, grifo do autor).

Segundo Jessica Adriane Weigsding, em seu artigo **A influência da música no comportamento humano**, (2014), publicado na revista **Arquivos do Mudi**, a música está acima de qualquer outra arte na representação neuropsicológica, tendo acesso irrestrito a afetividade, controle de impulsos, emoções e motivação:

A música, mais do que qualquer outra arte, tem uma representação neuropsicológica extensa, com acesso direto à afetividade, controle de impulsos, emoções e motivação. Ela pode estimular a memória não verbal por meio das áreas associativas secundárias as quais permitem acesso direto ao sistema de percepções integradas ligadas às áreas associativas de confluência cerebral que unificam as várias sensações. [...] O conjunto dessas atividades motoras e cognitivas envolvidas no processamento da música é chamado de função cerebral. Tal função exige várias operações mentais tais como interpretação de ritmos, harmonias, timbres, expressão motora, processos cognitivos e emocionais para a formação de um complexo de interpretação da música (MUSZKAT, 2012 apud WEIGSDING, 2014. Não paginado).

De acordo com Weigsding (2014), a música tem a capacidade de influenciar o desenvolvimento e a funcionamento cerebral desde a infância, sendo entendida pelo cérebro humano como uma forma de linguagem. Em relação a linguagem falada, “[...] a música envolve diferentes entonações, ritmos, andamentos e contornos melódicos. É considerada uma arte que se utiliza da linguagem para a comunicação e expressão [...]” (CUERVO, 2011 apud WEIGSDING, 2014. Não paginado). A arte musical é também indicada como hábil em influenciar o estado emocional, sendo que a percepção musical relacionada às emoções depende de variáveis específicas que estão ligadas diretamente às experiências emocionais da cada um:

A capacidade de a música influenciar o estado emocional do indivíduo se deve ao fato dela produzir reações fisiológicas cuja magnitude parece depender do conteúdo emocional. Portanto, a percepção musical envolve muitas variáveis, muitas áreas encefálicas e é capaz de influenciar o corpo todo através das reações emocionais e fisiológicas (CARTER, 2009 apud WEIGSDING, 2014. Não paginado).

A referida autora afirma que a música faz parte da cultura humana desde os tempos remotos, que se instalou na sociedade como um instrumento de diálogo não

verbal. Se refere a arte musical como inata e que aparece em estudos como tendo um papel envolvente na vida das pessoas, melhorando a aproximação e a socialização. E comenta que a música “[...] pode desencadear profundos processos de transformação pessoal os quais afetam não só o próprio indivíduo, mas também o universo que o rodeia em todas as suas manifestações e formas [...]” (WEIGSDING, 2014. Não paginado).

Sobre a influência da música no humor e a preferência musical de cada pessoa, Weigsding (2014) observa que nem todas podem se beneficiar dos efeitos positivos da música sobre o humor. Algumas pesquisas demonstraram uma relação entre determinados estilos musicais e traços de personalidade, valores humanos, risco de suicídio, uso de drogas e comportamentos antissociais, pensamentos e sentimentos agressivos e até no comportamento de consumidores:

Alguns estilos musicais como *heavy metal* e o *rap* preocupam os pesquisadores devido à forte frequência de comportamentos de risco em suas letras. Ao contrário, a música clássica tem efeitos relaxantes e positivos sobre o humor, mesmo que não sejam as músicas preferidas ou habitualmente ouvidas. Assim, estudos demonstraram significativa redução nos níveis de estresse após quatro meses de sessões semanais de música clássica (NEDLEY, 2009 apud WEIGSDING, 2014. Não paginado).

A autora conclui seu estudo constatando que a música influencia o comportamento humano e que exerce um papel poderoso na vida das pessoas, sendo que é cada vez mais reconhecida como recurso terapêutico principalmente direcionado para tratamento de doenças motoras e que afetam a memória. São muitas as vantagens proporcionadas pelas atividades musicais entre elas a “[...] aquisição de atividades motoras, desenvolvimento da percepção musical, dos sentimentos, da personalidade, da identidade e muitas outras funções que beneficiam a memória [...]” (WEIGSDING, 2014. Não paginado).

Assis Brasil, em **Concerto campestre** (2012), apresenta cena do romance em que é possível observar Clara Vitória sendo tocada pela música executada pela orquestra:

O Maestro, desde que viera para a capela, enxergara a menina sentada no patamar desfiando os cabelos, e passara a mostrar sua arte, mandando que os músicos executassem o *Più non si trovano*, que ele arranjara no dia anterior: o somido etéreo das rabecas, pleno de lirismo e nostalgia, predominava sobre o leve chão da viola e do trombone de varas, este em *pianíssimo*, levando ao devaneio. Depois, vendo-a surgir tímida à porta da capela, e para dizer que detinha o poder de apagar aquele momento para

depois fazê-lo ressurgir à sua vontade, interrompia a música, corrigia os músicos, ordenava que reiniciassem. Vendo-a sair com pressa, entendeu que ficara tocada, e que bem cedo o compreenderia. Clara Vitória chegou arfante à sala dos bordados. Pegou tremulamente o bastidor e disse à mãe, que a aguardava para o trabalho: – “É uma tortura, essa música” (ASSIS BRASIL, 2012, p. 37, grifos do autor).

No referido romance é possível constatar a influência gradativa da música na maneira de pensar e de agir dos personagens centrais, o Major Antônio Eleutério e sua mulher D. Brígida, a filha caçula Clara Vitória e o Maestro da orquestra, o religioso e padre Vigário da Vila de São Vicente. A música está presente na prosa do escritor e musicista Luiz Antonio de Assis Brasil, contagiando os personagens, modificando realidades e atuando na rotina vivenciada na estância onde ocorriam os ensaios da Lira Santa Cecília.

#### 4.3 A INSERÇÃO DA MÚSICA NA PROSA DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

O Maestro puxou o diapasão do bolso e soprou-o, e os músicos pararam de tocar, atentos ao som finíssimo, que parecia uma tecla aguda da gaita. – “Ouçam” – sussurrou Antônio Eleutério –, “agora tocam juntos a mesma nota. Não é um negócio bonito?”

Luiz Antônio de Assis Brasil

A literatura e a música se uniram para nos presentear com um enredo emocionante em **Concerto campestre** (2012), através da união dessas duas artes o músico e escritor Luiz Antonio de Assis Brasil traz uma forte influência da arte musical na literária. Algumas obras escritas pelo referido escritor trazem em seus enredos a interferência musical na literária, unindo ambas em um diálogo constante.

Lahm (2008) traz algumas observações sobre o encontro entre a literatura e a música e explora esta relação em algumas de suas obras. A respeito disso relata:

[...] é possível constatar também que muitos de seus romances estabelecem uma aproximação entre a literatura e a música, fato observado não apenas nos títulos das obras, mas na criação de personagens, vinculados ao mundo da música. A relação música e literatura, no entanto é mencionada sob dois aspectos: a) a formação musical do romancista; b) o caráter musical da sua produção romanesca, sobretudo nas obras *O homem amoroso*, *Concerto campestre* e *Música perdida* (LAHM, 2008, p. 9, grifos da autora).

Lahm (2008), em sua pesquisa, comenta sobre o livro **O homem amoroso** (1987) de Assis Brasil e afirma que a música transcorre por toda a história sendo incorporada ao eixo semântico da narrativa, em conjunto com outros temas como amor, solidão, sociabilidade e felicidade.

Não passa despercebida a elaboração do enredo, que segundo a leitura crítica de Ubiratan Teixeira, “Um solo bem afinado”, *O Estado do Maranhão*, alega poder ser comparada a uma peça musical, pois “a história tem a urdidura de uma sinfonia clássica, onde os quatro movimentos básicos estão bem definidos: a Orquestra como instrumento político, as disputas internas, a trajetória do “homem amoroso” que pode ser caracterizada como um adágio, e o “gran finale”” Como o autor conviveu com o universo musical, a crítica de Renato Lemos Dalto, “Um “urso-velho” com músicos intrigantes, *Gazeta Mercantil Sul*, afirma que: “a obra pode ser interpretada, por alguns, como “insinuantemente confessional”, com toques autobiográficos. O escritor, na construção do texto, coloca cada frase de forma exata, as palavras, por sua vez, parecem estar no lugar certo; insubstituíveis, como as notas que são desenhadas nas pautas com precisão, como obras musicais” (LAHM, 2008, p. 10, grifos da autora).

Sobre o **Concerto campestre** (2012), a referida autora comenta que a crítica reconhece na obra as duas paixões de Assis Brasil, a música e a história do Rio Grande do Sul, “[...] A formação musical do autor é abordada, mais uma vez, como elemento que acrescenta virtudes a essa novela, pois seus conhecimentos sobre música dão à arte musical o *status* de personagem [...]” (LAHM, 2008, p. 11).

O vasto conhecimento musical do escritor propicia à estrutura uma narrativa diferenciada, pois pode aproveitar a harmonia dos compassos para salientar todos os conflitos vivenciados pelos personagens centrais. Sobre o ritmo musical da narrativa, Lahm (2008) acrescenta:

Outro fator tratado é o ritmo musical, presente na novela, o que é garantido pelo andamento alternado por oposições, entre o suave e o forte, entre o trágico e o cômico, entre o sossego lírico e a inquietação dos medos. Vitor Biasoli, em ensaio, publicado em *A Razão*, que recebe o mesmo nome do livro aqui citado, percebe nessa narrativa “um tom de música de câmara, utilizado para descrever o mundo rústico e violento que se encanta com as delícias das harmonias musicais, além de levar o leitor a divagar sobre as dificuldades de uma prática artística se desenvolver na cultura rio-grandense no auge das charqueadas” (LAHM, 2008, p. 11 - 12, grifos da autora).

Lahm (2008) relata, que segundo alguns críticos, o conceito sugestivo da música em si é que comanda no referido romance, isto faz com seja digno de leitura

e até mesmo de uma audição, sem contar que a história aborda dois temas muito queridos no Brasil que são a música e as histórias de amor.

Um outro romance de Assis Brasil abordado por Lahm (2008) é **Música perdida** (2006). Segundo a crítica é considerado um texto que transporta o leitor para um ambiente recriado da música erudita e de seus admiradores, sendo que a temática da obra é a música. O escritor neste romance comanda seus elementos como “[...] um maestro maduro, que retira todos os ruídos supérfluos, porque percebe onde está a essência do som de cada instrumento, e, que sabe que cada nota tem o seu momento preciso [...]” (LAHM, 2008, p. 12). E acrescenta:

Outro realce é a constante evocação do músico como criador e artista e não apenas executante, feita pelo maestro, situação esta que o levará a projetar-se como compositor na cidade de Porto Alegre. Sugere-se, inclusive, pela crítica, que a leitura de *Música Perdida* seja pausada, porque sua escrita obedece a um compasso, portanto, melhor que ler é necessário saber ouvir, pois esse livro apresenta, de forma melódica, os últimos instantes da vida do regente mineiro, radicado em Porto Alegre (LAHM, 2008, p. 12 - 13, grifos da autora).

Conforme acrescenta Lahm (2008), a opinião de alguns críticos é a de que a música persegue a perfeição do som através das palavras, e completa afirmando que o escritor se diz influenciado pela música nas obras **O homem amoroso** (1987) e **Concerto campestre** (2012), pois tentou buscar a melhor sonoridade da palavra e uma frase mais cadenciada:

Para materializar esta busca Assis Brasil, lê em voz alta todos os seus romances. Às vezes pede que amigos leiam, para que possa escutar atentamente. Ou então grava sua leitura para ouvir depois – para alegar que também busca essa frase sonora através de uma adjetivação pertinente, contrastante com o substantivo. Enfim, a música está na temática e linguisticamente, nos trabalhos de Assis Brasil. A obra de Luiz Antonio de Assis Brasil registra fortuna crítica consistente e muitos estudos enfatizam a aproximação do romance com a música. No entanto não há ainda um estudo mais alentado sobre o tema (LAHM, 2008, p. 15, grifos da autora).

Ao relatar especificamente sobre **Concerto campestre** (2012), a pesquisadora observa que a obra apresenta vários elementos musicais, entre eles a formação de regente do personagem Maestro que pode ser analisado como um artista da arte musical, o que lhe dá a possibilidade de tocar diversos instrumentos e criar composições de gêneros variados, incluindo montar a Lira Santa Cecília.

É possível constatar, de acordo com Lahm (2008), que as obras de Assis Brasil possuem uma variedade de gêneros musicais que circulam desde o “[...] mais erudito e de mais difícil aceitação pelo grande público, como é o caso da ópera, ao mais assimilável e passível de ser entendido, como é a marcha [...]” (LAHM, 2008, p. 70). Em **Concerto campestre** (2012), Lahm (2008) observa que a narrativa apresenta um grande número de gêneros musicais, se comparado a outras obras do autor, pois foram executados em vários eventos musicais, entre eles: concertos, missas, festas e datas comemorativas. A autora observa:

Os gêneros localizados em *Concerto campestre* podem ser divididos em dois subgrupos, o sacro e o profano. Isso ocorre em função dos espaços e momentos adequados a cada estilo musical. Essa narrativa trata de festividades e, ao mesmo tempo, de vários eventos religiosos. Entre os sacros, incluem-se o *te deum*, réquiem, elegia; quanto aos profanos, a tocata, lundu (gênero popular de dança e canção), serenata napolitana, valsa, motetes pastorais e orquestrais, canção (gênero que abarca tanto o sacro quanto o profano), ópera, árias (subgênero da ópera), minueto, gavota, polonaise (que pertencem à suíte), marcha (gênero de origem militar) e o hino (gênero que pode ser sacro ou profano), além do prelúdio (este de caráter introdutório e que pode se apresentar dentro de outros gêneros) (LAHM, 2008, p. 73-74, grifos da autora).

A pesquisadora cita Luiz Piva, autor do livro **Literatura e Música**, onde este aborda alguns processos da criação musical na produção literária, relatando que o teórico trata do diálogo entre música e literatura passando pela ópera o intermédio, o drama pastoril, a tragédia grega, a poesia barroca e a letra como mestra da harmonia. Lahm (2008) mostra que Piva, em seus relatos, admite a possibilidade da interrelação entre artes distintas música e literatura, e acrescenta que este fator está presente em **Concerto campestre**, que apresenta em sua narrativa a ópera. A professora relata que:

A estrutura da ópera está presente em *Concerto campestre* desde seu conceito tradicional, ou seja, drama musical em que alguns ou todos os papéis são cantados pelos atores. O que nos permitir aproximar a obra de Luiz Antonio de Assis Brasil desse gênero musical, essa relação é possível a partir das seguintes observações: a união da música ao drama amoroso; a primeira, representada pela Lira Santa Cecília e pelas demais personagens que transitam nessa esfera musical; o segundo, pelo amor proibido entre Miguel<sup>33</sup> e Clara, pela existência do triângulo amoroso – Clara, Silvestre e o Maestro; depois pelo espetáculo, que como a ópera faz apresentações, a orquestra do Major também realiza concertos e esses eventos artísticos são, na narrativa, a representação da vida como, por exemplo, alega

<sup>33</sup> Lahm (2008) se refere ao personagem Maestro de **Concerto campestre** (2012) como Miguel.

Rossini “o último ato não acabou”, a música desempenha a principal função tanto na ópera quanto na obra, sendo, na segunda, um elemento de transformação da vida das personagens e, por fim, assim como ocorre na ópera, *Concerto campestre*, tem um final trágico com a loucura de Eleutério (LAHM, 2008, p. 77-78, grifos da autora).

Comparando as obras de Assis Brasil, **O homem amoroso** e **Concerto campestre**, a autora relata que ambas fazem uso do léxico pertinente ao universo musical. “[...] A música e suas características têm o ‘poder’ de transformação no destino das personagens, são fundamentais para a construção da relação intercultural entre a arte musical e a literária [...]” (LAHM, 2008, p. 93). As obras apresentam uma nota musical recorrente, a nota Sol, que se destaca das demais.

Em *Concerto campestre*, a preponderância é percebida a partir da presença de luz nos espaços abertos ou que a recebem (luz) diretamente, pela transformação sofrida nos destinos de Miguel e Clara Vitória, na qual o primeiro cria uma orquestra, deixa de viver casos amorosos, entregando-se ao amor; a segunda conhecendo a força da arte musical e tudo que ela pode possibilitar – beleza, prazer, sensibilidade e cultura além de perceber na figura do Maestro, a de um homem não embrutecido pelas lidas do campo e, por fim, do amor encontrado em seus braços (LAHM, 2008, p. 93-94, grifos da autora).

A pesquisadora argumenta que nas narrativas de Assis Brasil analisadas em sua pesquisa, é possível perceber a existência de obras musicais e essas delineiam o destino dos personagens músicos, apesar de cada um seguir seu caminho, lê a **partitura da vida**, executa seu instrumento, rege sua orquestra e cria suas composições, possibilitando dessa forma o desenrolar da trama.

Lahm (2008) ao concluir sobre a composição das obras de Luiz Antonio de Assis Brasil citadas em sua pesquisa, comenta que as três narrativas apresentam semelhanças que são originárias na relação existente entre a música e a literatura. A união de elementos musicais nestes romances é notória, podendo ser demonstrado a migração dos mesmos para a literatura, a relevância desses para a criação de personagens literários **músicos** e a ambientação musical existente nas obras. As narrativas exploram os personagens músicos, seus conflitos pessoais e profissionais, além de discutirem a arte musical como ofício e apresentarem a onipresença da nota Sol. Lahm (2008) acrescenta sobre as obras:

Nelas, circulam protagonistas que habitam o universo musical e que em algum momento precisam retomar o rumo de suas vidas. Isso ocorre através de conflitos pessoais que levam a mudanças, a conquistas, a

enfrentamento e a resgates; e com a presença de compositores, regentes, professores e mecenas – personagens que acompanham o destino dos protagonistas, a esses elementos se somam um vasto vocabulário técnico da música e a existência de diversos gêneros musicais (LAHM, 2008, p. 26, grifos da autora).

Ao final da pesquisa, Lahm (2008) deixa uma entrevista que realizou com o musicista e escritor Luiz Antonio de Assis Brasil, quando mestranda em novembro de 2007, no prédio de Letras da PUCRS. Nesta entrevista, a pesquisadora fez perguntas relacionadas a presença da arte musical nas obras do autor. O referido escritor comentou, durante a entrevista, que quando escreve um romance o processo musical é percebido como tema e como sonoridade, salientou também que a relação entre música e literatura, enquanto está escrevendo, acontece naturalmente devido a sua formação musical, que tenta privilegiar em suas produções a música erudita (óperas e concertos) e que as narrativas citadas na pesquisa são obras literárias que se apropriam dos elementos musicais.

Luiz Antonio de Assis Brasil em um artigo intitulado **A criação literária e a música** (2015) publicado em **Letras em Revista**, relata sobre os temas música e literatura, afirmando que apesar de serem assuntos diferentes em suas existências se apresentam convergentes na prática. São artes que possuem limitações, mas que coincidem no objetivo de atingir o ser humano tocando na sensibilidade, sendo que para isso utilizam meios quase inconscientes e se expressam por maneiras e artifícios que soam aos ouvidos:

As relações entre a música e a literatura são tão antigas quanto essas duas formas de expressão artística. Pode-se dizer que surgiram juntas. Sabe-se que isso decorreu de um fato pouco lembrado: a humanidade canta desde sempre, e quando a voz humana não mais dava conta de todas as aventuras vocais, criaram-se os instrumentos, que atingiam gamas sonoras em que a voz falhava. Assim, a música instrumental surgiu de uma deficiência do aparelho vocal humano (ASSIS BRASIL, 2015, p. 9).

O autor observa que se for feita uma análise sobre os meios expressivos de que o ser humano dispõe desde a Antiguidade, é possível perceber que tanto o texto literário adapta-se a música quanto a música adapta-se ao texto literário, principalmente no poema.

A busca foi sempre uma só: captar o ouvinte pela palavra e pela música *ao mesmo tempo*. Isso acontece, de forma mais evidente e atual, nos cânticos religiosos de todas as igrejas cristãs em que, ao fascínio da música, alia-se

o sentido apologético do texto, a pronto de não se saber o que é mais importante, se o texto ou a música (ASSIS BRASIL, 2015, p. 10, grifos do autor).

Segundo Assis Brasil (2015), a tendência de unir a música e o texto sempre foi uma constante no cenário das artes, atualmente inclusive é muito difícil encontrar um músico **puro**, que seria aquele que deixa a outros o tratamento literário de suas composições. O referido escritor relata que a música interage com a literatura através das formas musicais que podem representar-se na música e pela própria música que poderá dar um andamento rítmico ao período gramatical:

Quanto ao primeiro aspecto – as formas musicais representadas na narrativa – é preciso rever, de modo esquemático, a questão da forma na arte dos sons, a que abaixo referirá Carpentier. As peças de música erudita, ou música de concerto [melhor que “música clássica”] a que estamos acostumados a ouvir submetem-se a esquemas mais ou menos rígidos: assim, a sonata, a sinfonia e o quarteto, por exemplo, articulam-se dentro de um padrão fixo que os divide em quatro movimentos, que no período clássico fixaram-se em *allegro* – *andante* – *menuetto* e *finale*, em geral um *presto* [rápido]. Interiormente, esses movimentos – em especial o primeiro – desenvolvem-se com a exposição do tema, reexposição, segundo tema, desenvolvimento, *coda*. Tudo isto pode parecer, como alguém disse, uma matemática da música; talvez fosse melhor falar em *arquitetura da música*, pois implica no *imaginar*, e segundo cânones. Assim compuseram Mozart e Haydn. Apenas alguns músicos, como o Beethoven dos últimos quartetos, ousaram romper. Como surgiram esses cânones? Não foi de um dia para o outro, isso é certo. Representaram uma evolução do antigo concerto do período Barroco que, a propósito, possuía apenas três movimentos: um rápido, um lento e um rápido. Foi a escola de Mannheim, no século XVIII, que fixou a fórmula que hoje conhecemos (ASSIS BRASIL, 2015, p. 11, grifos do autor).

A gramática da música, de acordo com o escritor, em momento algum empobrece a inspiração ou a beleza, ao contrário disciplina a emoção e obtém um pacto familiar com o ouvinte. “[...] Sabia-se o que se ia ouvir quanto à forma: essa segurança propiciava um clima adequado à fruição estética do ouvinte, que ficava à espera de como o compositor se haveria no manejo desse instrumental [...]” (ASSIS BRASIL, 2015, p. 11).

O texto literário é, de todas as artes, o mais suscetível de ser influenciado por outras maneiras de expressão, e hoje é possível afirmar que os movimentos da forma-sonata têm muito a ver com os capítulos ou segmentos da narrativa literária. É claro que não se fala de uma influência direta, rígida, e constatável à primeira leitura: trata-se mais de uma espécie de atitude narrativa que segmenta o texto em fragmentos que, muitas vezes, alternam as expressões do introspectivo com o extrospectivo, o cômico com o sério, a ação com a reflexão (ASSIS BRASIL, 2015, p. 12).

Assis Brasil (2015) conclui a sua publicação dizendo que seriam muitos os exemplos que articulam ou interagem música e a literatura e afirma que a maioria dos autores já refletiu sobre este tema. O que se sabe é que a música abrange não somente os leitores em seu cotidiano, envolve principalmente os criadores literários, ou seja, os obreiros dos textos, pois estes a consideram uma parte essencial e integrante de suas composições e escrituras.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação de Mestrado buscou examinar, no romance **Concerto campestre** (2012) de Luiz Antonio de Assis Brasil, a música como elemento de transformação nas identidades dos personagens da história. A pesquisa foi orientada pela hipótese de que há pontos específicos no romance em questão que nos permitem pensar e identificar a música como elemento de ruptura e de transformação das identidades no âmbito da narrativa inscrita no romance e da tradição cultural da região Sul.

A música está presente na obra desde as suas primeiras linhas, sendo introduzida pelo encontro do fazendeiro Antônio Eleutério com dois indígenas provindos das antigas Missões jesuíticas. A partir deste momento, a estrutura do romance passa a ser conduzida pelo contato dos personagens com as melodias executadas pela orquestra **Lira Santa Cecília**, regida pelo músico mineiro conhecido como Maestro. Com o passar do tempo, pôde-se perceber que a música desloca os pontos de apoio das identidades originais dos principais personagens da história, e estes passam a agir e a pensar influenciados pelo contato com a arte musical.

É importante ressaltar que o estudo do romance **Concerto campestre** (2012), como também a vasta formação musical do autor, permitiram desenvolver uma maior compreensão da realidade vivenciada pelos personagens ao terem contato intenso com a música, possibilitando as reflexões que despontam da pesquisa sobre a ruptura e a descentração das identidades dos indivíduos a partir do abandono da tradição. Diante disso, foi possível ao analisar a obra, refletir sobre os temas música, tradição, ruptura, identidade cultural, além de outros, cuja investigação tem sido, na contemporaneidade, elemento de estudo de um grande número de teóricos.

O contato com o tema estudado, com os conceitos e com referencial teórico apresentado durante a pesquisa, foi de extrema relevância para essa pesquisa, sendo importante que continue a ser desenvolvido e aprimorado, pois apesar de distintas a música e a literatura são duas artes que puderam se encontrar nas páginas do romance, o que fez surgir um novo modo de pensar sobre esses dois pontos unidos.

Nessa dissertação, portanto, foi possível demonstrar que a presença da música proporcionou a transformação e a ruptura e com isso a fragmentação das identidades causadas pelo abandono das tradições. No campo das tensões vividas

por alguns personagens do romance **Concerto campestre** (2012), como o Major Antônio Eleutério de Fontes e a filha Clara Vitória, é possível investigar experiências de migração identitária, diante de novas problemáticas decorrentes das condições vivenciadas ao longo da narrativa.

Para fundamentação teórica a respeito da investigação acerca dos conceitos como música, identidade cultural, tradição, ruptura, romance histórico e literatura regionalista foi utilizado o aporte teórico de diversos autores, dentre eles Regina Zilberman, Linda Hutcheon, Vasco Mariz, Marcos Napolitano, Stuart Hall e Alexandra Cristina da Silva Lahm. A partir das ponderações desses autores, foi possível refletir sobre a literatura do Rio Grande do Sul, as características do romance histórico, a história da música no Brasil, a identidade cultural e a descentração do indivíduo, como também a música e literatura em obras escritas por Luiz Antonio de Assis Brasil.

Esse trabalho de pesquisa examinou de que modo a formação musical do autor se encontra presente na estética por ele trazida a efeito na narrativa e concluiu que o fato do mesmo ser músico, possibilitou a escrita entrelaçada entre as duas artes aparentemente distintas literatura e música.

Na segunda seção desta dissertação, discutiu-se sobre o romance **Concerto campestre** (2012) e a vida de Luiz Antonio de Assis Brasil, a relevância desta seção se faz notar pelos relatos e pelas reflexões sobre as histórias que foram vivenciadas pelos personagens, como também uma análise acerca da vida e da obra do autor.

Como foi abordado na terceira seção sobre a música no Brasil em meados do século XIX, foi possível fazer uma investigação sobre as reduções jesuíticas e o povoamento no território sul-rio-grandense, dando ênfase ao aspecto da educação musical implementada pelos padres, foi evidenciada também a origem da música na região Sul, a música na corte e um pouco da origem da música urbana no país.

A seção final contemplou os elementos marcadores da tradição e da ruptura no romance em estudo, inicialmente pesquisando sobre a tradição, a ruptura e identidade cultural, procurando investigar a música como elemento de transformação no em **Concerto campestre** (2012) e finalizando com a exploração da inserção da música na prosa de Luiz Antonio de Assis Brasil.

Por fim, conclui-se que essa pesquisa buscou comprovar a interferência da música na vida de alguns personagens do romance em questão, atuando como um elemento transformador, que causou a ruptura com a tradição e a formação de

novas identidades fragmentadas. Um fator que evidencia a pertinência dessas abordagens é a forma como ao final do romance a vida indivíduos estava totalmente modificada pelo contato com a orquestra, o que não teria sido possível caso a mesma não tivesse sido formada no início da trama, com isso o exame proposto por esta dissertação contribui para compreender a influência da música no comportamento humano.

Seria impossível escrever esta dissertação sem levar em conta a situação dramática causada pela pandemia a qual a humanidade está passando, esta tribulação deixou a todos vulneráveis física e emocionalmente. Isso justifica uma reflexão mais profunda adaptada ao próprio contexto do texto literário porque não existe literatura sem humanidade. Ela reflete, espelha, direciona, norteia, é resultado e força motriz da atividade humana sobre a Terra. Assim sendo, quando finalizamos este trabalho entendemos que há muito ainda a ser feito, levando em consideração que o tempo do romance dialoga com nossos tempos no que se refere às mudanças, angústias, sentimentos tanto dos personagens como do autor e da época em que o presente romance foi ambientado.

## REFERÊNCIAS

- ANDRIOTTI, Décio. A música nos sete povos das missões. **IHU Online**: Revista do Instituto Humanistas Unisinos. Edição 196, notícia da edição de 18/09/2006. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/409-a-musica-nos-sete-povos-das-missoes>. Acesso em: 14 maio 2021.
- ARAUJO, Humberto Hermenegildo de. A tradição do regionalismo na Literatura brasileira: do pitoresco à Realização inventiva. **Revista Letras**, v. 74, p. 119 a 132, Jan/Abr. 2008. EDITORA UFPR. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/10955/10558>. Acesso em: 26 out. 2020.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. Modernismo e regionalismo no Brasil: entre inovação e tradição. **Tempo social**, São Paulo, v. 23, n. 2, p. 191 – 212. nov. 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12672/14449>. Acesso em: 11 mar. 2020.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. A criação literária e música. **Letras em Revista**. Teresina, V. 06, n. 01, jan./jun, 2015. Disponível em: <file:///C:/Users/Ane/AppData/Local/Temp/9-84-PB.pdf>. Acesso em: 16 out. 2021.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **Concerto campestre**. 13. ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 2012.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de; MOREIRA, Maria Eunice; ZILBERMAN, Regina (org). **Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Ed. Novo Século, 1999.
- AZEVEDO, Vera Lúcia Ramos de. Tradição e ruptura em autores brasileiros contemporâneos. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: literatura, língua e identidade**, n. 34, p. 265-284, 2008. Disponível em: <http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/34/artigo12.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2020.
- BARBOSA, Virgínia. Rabeca. Pesquisa Escolar Online, **Fundação Joaquim Nabuco**, Recife, Recife, 19 de setembro de 2013. Atualizado em 16 de outubro de 2018. Disponível em: <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/rabeca/> Acesso em: 04 jun. 2021.
- CATTELAN, Carla. A organização dos “sete povos das missões” e a educação desenvolvida nas reduções jesuíticas do rio grande do sul: séculos XVII e XVIII. **Anais IV CONEDU**. Campina Grande: Realize Editora, 2017. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/35494>. Acesso em: 13 maio 2021.
- COSTA, Cibele Hechel Colares da. **A prole do corvo, de Luiz Antonio de Assis Brasil**: aproximações e distanciamentos no romance histórico. Dissertação (Mestrado em Letras, na área de concentração em História da Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande, FURG. Rio Grande, abril de 2014.

Disponível em: <http://www.laab.com.br/CibeleHCdaCosta.pdf>. Acesso em: 10 maio 2020.

Dicio, **Dicionário** Online de Português. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/> Acesso em: 28 out. 2021.

FLECK, Eliane C. Deckman. **A educação jesuítica nos Sete Povos das Missões (séculos 17 - 18)**. Em Aberto v. 21, nº78, p. 109 – 120. Brasília, Dezembro de 2007.

KREUTZ, Estanislau Amadeu. **Missões Jesuítico – Guaranis**: síntese histórica. EDIURI, Santo Ângelo, 2007.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Saco de gatos**: ensaios críticos. São Paulo: Duas Cidades, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do estado de São Paulo, 1976.

**Guitarriego**. História da guitarra: da guitarra clássica a elétrica. <https://guitarriego.com/pt/guitarra/historia-da-guitarra-da-guitarra-classica-para-guitarra-eletrica/>. Acesso em: 04 de jun. de 2021

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 2. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HAUER, Rosenéia do Rocio Prestes. A música e suas vozes no cinema e na literatura de Assis Brasil. **VIII Encontro Nacional de História da Mídia Unicentro, Guarapuava** – PR – 28 a 30 de Abril de 2011.

Disponível em:

<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/8o-encontro-2011->

[1/artigos/A%20musica%20e%20suas%20vozes%20no%20cinema%20e%20na%20literatura.pdf/view](http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/8o-encontro-2011-1/artigos/A%20musica%20e%20suas%20vozes%20no%20cinema%20e%20na%20literatura.pdf/view). Acesso em: 3 maio 2020.

HOLLER, Marcos Tadeu. O mito da música nas atividades da Companhia de Jesus no Brasil colonial. **Revista eletrônica de musicologia**. v. XI, set. 2007. Disponível em: [http://www.rem.ufpr.br/\\_REM/REMV11/01/01-holler-jesuitas.html](http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV11/01/01-holler-jesuitas.html). Acesso em: 11 maio 2021.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro, Imago Ed., 1991.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**: dos primórdios ao início do século XX. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

LAHM, Alexandra Cristina da Silva, **A união das artes**, Música e Literatura na obra de Luiz Antonio de Assis Brasil. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS. Porto Alegre, novembro de 2008.

Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/1892>. Acesso em 15 out. 2021.

LEÓN, Zênia de. Charqueadas – uma visão geral. **Viva o Charque**, 22/03/2012. Disponível em: <http://www.vivaucharque.com.br/interativo/artigo21>. Acesso em: 19 maio 2021.

LUVIZOTTO, Caroline Kraus. Cultura gaúcha e separatismo no Rio Grande do Sul. **SciELO Books**. UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 93 p. ISBN 978-85-7983-008-2. Disponível em: <http://books.scielo.org>. Acesso em: 11 de out. 2021.

MACEDO, João Gabriel Neves. História da música no Brasil. **SÓ NOTAS**, 25/12/2015. Disponível em: <https://sonotas.wordpress.com/2015/12/29/historia-da-musica-no-brasil/>. Acesso em: 19 maio 2021

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000

MEDEIROS, Alexsandro M. Regionalismo: estudo literário, artístico, histórico e de crítica social. Site **Sabedoria Política**, 2015. Disponível em: <https://www.sabedoriapolitica.com.br/products/regionalismo-estudo-literario-artistico-historico-e-de-critica-social/>. Acesso em: 21 out. 2020.

MENEZ, Alexsandro R. **O Inolvidável Polígrafo: Regionalismo Literário Gaúcho e Nacionalismo Brasileiro em Apolinário Porto Alegre (1869-1879)**. Mestrado. PUCRS, 2015.

**Michaelis**. Moderno **dicionário** da língua portuguesa. São Paulo, 2021. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/>. Acesso em: 28 out. 2021.

MIRANDA, Antonio Lisboa Carvalho de. Ramiro Barcellos (Amaro Juvenal). **Antonio Miranda**. Disponível em: [http://www.antoniomiranda.com.br/poesia\\_brasis/rio\\_grade\\_sul/ramiro\\_barcellos.html](http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/rio_grade_sul/ramiro_barcellos.html) Acesso em: 08 mar. 2021

MOÍSES, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. revista e ampliada. São Paulo, Cultrix, 2004, p.340-343.

MURARI, Luciana. A construção da identidade social na literatura regionalista – o caso sul-rio-grandense. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 17, n. 32, p.159-183, dez. 2010. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/11494>. Acesso em: 11 mar. 2020.

**Musica Gaucha**. Disponível em: <http://musicagaucha123.blogspot.com/> Acesso em: 28 out. 2021.

NAPOLITANO, M., **História e música** - história cultural da música popular. Belo Horizonte, Autêntica, 2002. Disponível em : [https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Napolitano-historia\\_musica.pdf](https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Napolitano-historia_musica.pdf) Acesso em: 04 maio 2020.

**Portal das Missões.** Sete Povos das Missões, uma das mais notáveis utopias da história. <https://portaldasmissoes.com.br/noticias/view/id/1028/sete-povos-das-missoes,-uma-das-mais-notaveis-utop.html>. Acesso em: 04 de jun. de 2021.

SILVA, Patrícia Barboza da. Introdução ao gado. **Brasil Escola**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/historiab/introducao-do-gado.htm>. Acesso em 04 de jun. de 2021.

SILVEIRA, Louise Farias da. A Literatura no Rio Grande do Sul, de Regina Zilberman, e sua concepção de historiografia literária. **Cadernos Literários**, v.21, n. 1, p. 33, 2013. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/cadliter/article/view/11473/7407>. Acesso em: 08 mar. 2021.

Espaço StudioClio. **StudioClio Instituto de Artes e Humanismo**. Disponível em: <http://www.studioclio.com.br>. Acesso em: 08 mar. 2021.

THOMAS, Carmen. Conquista e povoamento do Rio Grande do Sul. **Revistas Eletrônicas SPGG**, n. 19, edição impressa janeiro a dezembro de 1976. Disponível em: <https://revistas.planejamento.rs.gov.br/index.php/boletim-geografico-rs/article/view/3323/3395>. Acesso em: 14 maio 2021.

TORRES, José Pinheiro. Entrevista com José Pinheiro Torres. **Luiz Antonio de Assis Brasil**, 2011. Disponível em: <http://www.laab.com.br/bio.html>. Acesso em: 08 mar. 2021

WEIGSDING, Jessica Adriane. A influência da música no comportamento humano. **Revista Arquivos MUDI**, v. 18, n 2, p 47 a 62. 2014, publicada em 22 de jan. de 2015. Disponível em: [https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ArqMudi/article/view/25137/pdf\\_59](https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ArqMudi/article/view/25137/pdf_59)  
Acesso em: 10 out. 2021.

WOLFFENBÜTTEL, Cristina Rolim. Música no Rio Grande do Sul: conhecendo as origens e alguns gêneros musicais. **Revista da Funarte**, v. 40, n.40, p. 232, 2020. Disponível em: [http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/757/pdf\\_74](http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/article/view/757/pdf_74). Acesso em: 20 maio 2021.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

## GLOSSÁRIO

**Acordeão:** Instrumento formado de botões e um teclado de lâminas metálicas postas em vibração por um fole; acordeom, gaita de foles, sanfona.

**Bombo:** Espécie de tambor muito grande, de madeira, com membrana nas duas extremidades, que difere do tambor propriamente dito por ser tocado em posição vertical, percutido com maçanetas ou macetas.

**Bugio:** O estilo musical surgiu primeiramente no interior gaúcho e se circulou para outra área do Brasil. As origens da criação do ritmo são controversas, sendo que algumas pessoas acreditam que tenha surgido na tentativa de imitar o ronco do bugio usando o jogo de fole da gaita. Foram envolvidos movimentos bem parecidos com os de bugios na própria dança, com dois passos para cada lado e um pequeno pulo lateral na passagem do segundo para o terceiro movimento.

**Chamamé:** O chamamé é uma dança de origem indígena, em compasso ternário, ou seja, o chamamé valsado. Utiliza o acordeão e o violão como instrumentos principais.

**Choro:** Gênero de música popular, provavelmente originário da cidade do Rio de Janeiro, no final do século XIX, normalmente executado por um grupo de instrumentistas, e que pode ser plangente e sentimental ou saltitante e brejeiro em variação rítmica de xote, polca, valsa, etc. Na atualidade, é tocado por grupos integrados por violões de seis e sete cordas, bandolim, cavaquinho, pandeiro e, às vezes, instrumentos de sopro.

**Décimas:** Estrofe de dez versos.

**Fandango:** Música, dança e canto, de caráter popular, alegre e barulhento, em compasso ternário, ou binário composto, de andamento vivo, acompanhado com guitarra ibérica e castanholas, de uso na Espanha e de origem árabe. Folia.

**Gaita:** Instrumento musical de sopro, semelhante ao pífano, feito de metal ou de bambu.

**Habanera:** Música espanhola, de origem afro-cubana, que consiste em uma curta introdução e em duas partes de oito compassos binários, tendo o primeiro tempo marcado fortemente. Dança que acompanha esse ritmo característico.

**Lundu:** Dança africana, de par solto, com requebros sensuais, trazida para o Brasil pelos escravos bantos, tornando-se muito popular nos salões aristocráticos, do final do século XVIII ao início do século XIX. Peça popular apenas cantada, de caráter brejeiro, derivada da dança do mesmo nome, muito em voga nos salões da sociedade colonial, a partir do século XIX, influenciando em algumas formas do folclore brasileiro atual.

**Maxixe:** Música e dança urbana, popular, em compasso rápido de dois por quatro, originária do Rio de Janeiro, de par unido, requebrada e viva. É resultante da mistura da habanera e da polca, muito comum no último quartel do século XIX, no Brasil e na Europa.

**Mazurca:** Dança polonesa a três tempos, misto de valsa e de polca, originária da província de Mazuric. Os dançarinos marcam o ritmo batendo o calcanhar no chão.

Vaneira: A Vaneira ou vaneira ganhou outros nomes no Rio Grande do Sul de acordo com o andamento da música. Vaneirinha para ritmo lento, vaneira para ritmo moderado e vaneirão para ritmo rápido. Semelhante ao passo de Polca, os passos da Vaneira devem ser executados em quatro movimentos para cada lado, o conhecido dois pra lá e dois pra cá.

**Milonga:** Música popular platina, de estilo dolente, similar ao tango, acompanhada por guitarra ou violão. O jeito de dançar milonga muda por regiões, por exemplo, a milonga riograndense gaúcha é uma dança calma. Pelas influências a dança, ela possui giros lentos entre outros cortantes, lembrando os ganchos e sacadas do tango.

**Modinha:** Gênero de canção popular brasileira, amorosa e sentimental. A modinha acompanha geralmente um texto lírico. Cantiga popular urbana surgida no século XVIII, em Portugal e no Brasil, com temática amorosa e de caráter engraçado, acompanhada ao violão.

**Pagode:** Gênero musical surgido na década de 1970 como uma variedade do samba carioca, no qual se utiliza o banjo, o repique de mão e o tam-tam.

**Polca:** Dança em pares, originária da Boêmia no século XIX, em compasso 2/4, que se difundiu, posteriormente, por toda a Europa e foi trazida para o Brasil por descendentes daquela região. A música, geralmente em forma ternária, tinha ritmos próprios e acentuava a terceira colcheia do compasso.

**Rancheira:** Dança popular oriunda da Argentina e muito comum no Rio Grande do Sul. Criada a partir do ritmo Mazurca, que se difundiu pelo Brasil quando do surgimento do rádio, a Rancheira tem sua característica própria diferenciando-se por ter sua acentuação forte no 1º tempo da Música e não no 2º tempo como é o caso da Mazurca. O passo da Rancheira é semelhante a Valsa de seis movimentos, a diferença é que no 1º e no 4º movimento acentua-se uma batida de toda a planta de pé por parte do peão podendo a prenda executar com a meia planta do pé.

**Tango:** Dança de salão contemporânea, de origem argentina. O tango é dançado em passos largos e deslizantes, e posturas intrincadas. Tango é também o nome da música que acompanha essa dança, escrita em compasso 2/4 ou 4/4. O tango andaluz é uma dança espanhola do tipo do flamenco. Tem passos mais pesados e simples do que o flamenco puro, mas assemelha-se a este nas posturas elementares.

**Trova:** Composição poética de quatro versos de sete sílabas, com rimas alternadas, vulgar e ligeira. Quadra popular, cantiga, loa. No período medieval, poema acompanhado de música. Quadra popular, musicada; canção, cantiga.

**Xote:** Dança de salão com passos semelhantes aos da polca, de origem alemã, que se difundiu pela Europa e pelo Brasil, caracterizada pelo compasso binário ou

quaternário. Música para acompanhar essa dança, de andamento não muito rápido, executada por sanfonas.

**Valsa:** Dança de salão em compasso ternário, acentuada no primeiro tempo, com movimentos distintos. A música que é executada para essa dança. Peça instrumental que apresenta o ritmo ternário dessa dança.

## ANEXOS

### ANEXO A

**Rabeca** é um instrumento musical de origem árabe, precursor do violino, de feitura popular, que soa por fricção, tocado com um arco, e possui, originalmente, o corpo em forma de pera onde são colocadas três ou quatro cordas. Tornou-se popular na Península Ibérica no período da invasão dos mouros e, provavelmente, foi trazida para o Brasil ainda na época da colonização portuguesa.

Disponível em: BARBOSA, Virgínia. Rabeca. Pesquisa Escolar Online, **Fundação Joaquim Nabuco**, Recife, Recife, 19 de setembro de 2013. Atualizado em 16 de outubro de 2018. <https://pesquisaescolar.fundaj.gov.br/pt-br/artigo/rabeca/> Acesso em: 04/06/2021



## ANEXO B

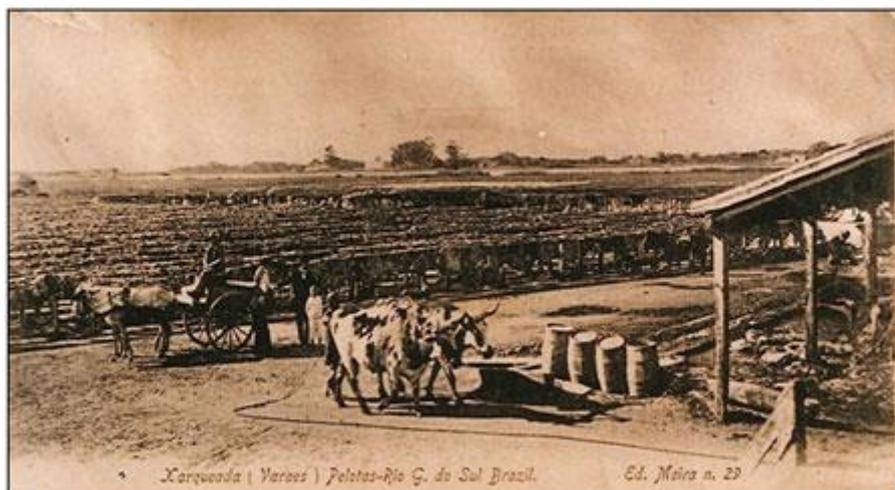
**Guitarra espanhola**, dos séculos XV e XVI, foi um dos instrumentos que antecedeu do violão clássico moderno que surgiu no século XIX e foi a base para o aparecimento da guitarra elétrica moderna. Disponível em: **Guitarriego**, 26/06/2020. História da guitarra: da guitarra clássica a elétrica. <https://guitarriego.com/pt/guitarra/historia-da-guitarra-da-guitarra-classica-para-guitarra-eletrica/>. Acesso em: 04 de jun de 2021.



## ANEXO C

As **charqueadas** eram propriedade rural onde se procedia o preparo do charque. Disponível em: LEÓN, Zênia de. Charqueadas – uma visão geral. **Viva o Charque**, 22/03/2012.

<http://www.vivaocharque.com.br/interativo/artigo21>. Acesso em 19/05/2021.



## ANEXO D

Mapa do estado do Rio Grande do Sul, no qual é possível verificarmos a representação dos Sete Povos das Missões. Disponível em: **Portal das Missões**, 04/10/2018. Sete Povos das Missões, uma das mais notáveis utopias da história. <https://portaldasmissoes.com.br/noticias/view/id/1028/sete-povos-das-missoes,-uma-das-mais-notaveis-utop.html>. Acesso em: 04 de jun de 2021.



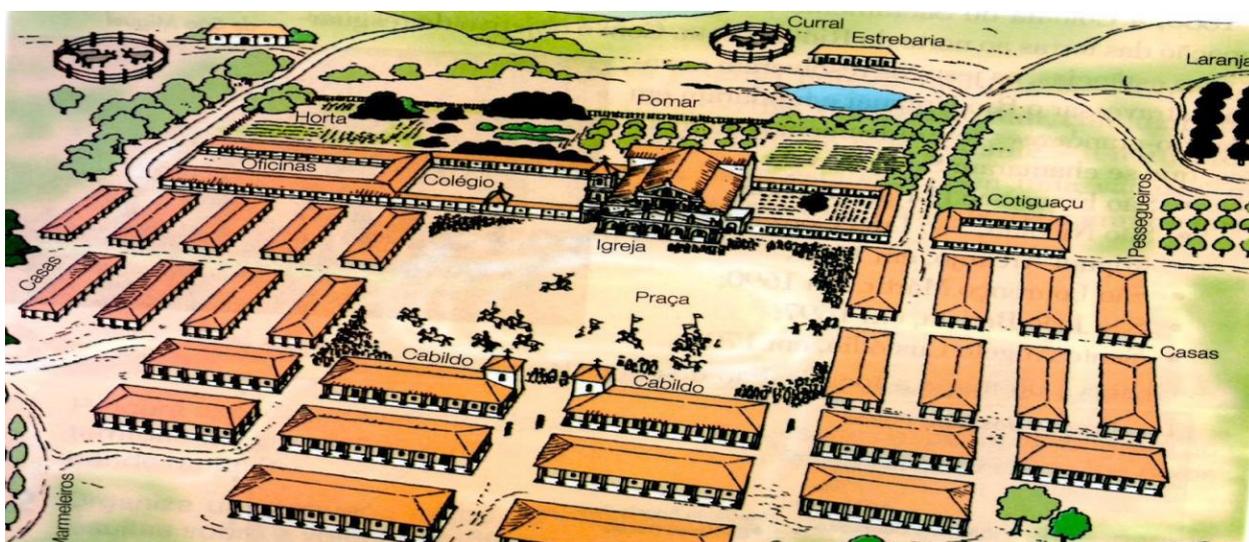


## ANEXO F

**Redução ou Aldeamento** era um processo de reunião de expressivo número de tribos indígenas, no mesmo povoado, proporcionando-lhes todas as condições de uma vida digna, sob os mais variados aspectos: alimentação, moradia, educação e, sobretudo, formação cristã.

Disponível em: CATTELAN, Carla. A organização dos “sete povos das missões” e a educação desenvolvida nas reduções jesuíticas do rio grande do sul: séculos XVII e XVIII. **Anais IV CONEDU**. Campina Grande: Realize Editora, 2017. Site: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/35494>. Acesso em: 13/05/2021

### Organização das reduções jesuíticas



## ANEXO G

**Instrumentos indígenas** que eram utilizados antes da chegada dos padres jesuítas. Os padres se referiam a prática musical indígena e a seus instrumentos de “instrumentos da terra”. Disponível em: MACEDO, João Gabriel Neves. História da música no Brasil. **SÓ NOTAS**, 25/12/2015.

<https://sonotas.wordpress.com/2015/12/29/historia-da-musica-no-brasil/>. Acesso 19/05/2021

