

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A MÚSICA NA OBRA DE ERICO VERISSIMO:
POLIFONIA, HUMANISMO E CRÍTICA SOCIAL**

TESE DE DOUTORADO

Gérson Luís Werlang

Santa Maria, RS, Brasil

2009

A MÚSICA NA OBRA DE ERICO VERISSIMO: POLIFONIA, HUMANISMO E CRÍTICA SOCIAL

por

Gérson Luís Werlang

Tese apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de
Doutor em Letras

Orientador: Prof^ª Dr^ª Rosani Úrsula Ketzer Umbach

Santa Maria, RS, Brasil

2009

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a Tese de Doutorado

**A MÚSICA NA OBRA DE ERICO VERISSIMO:
POLIFONIA, HUMANISMO E CRÍTICA SOCIAL**

elaborada por
Gérson Luís Werlang

como requisito parcial para obtenção do grau de
Doutor em Letras

Comissão Examinadora:

Rosani Úrsula Ketzer Umbach, Dr.
(Presidente/Orientadora)

Elcio Loureiro Cornelsen, Dr.

Maria da Glória Bordini, Dr.

Pedro Brum Santos, Dr.

Vera Lúcia Lenz Vianna, Dr.

Santa Maria, 24 de abril de 2009.

AGRADECIMENTOS

Sou grato

- À minha mãe, Lyra Ana Daubermann Werlang (*In memorian*), pela profunda crença em minhas escolhas e pelo apoio incondicional (embora às vezes um tanto turbulento) às mesmas. Também devo a ela uma edição de *Música ao longe*, com significativa dedicatória, que despertou a minha atenção numa solitária noite de domingo em Passo Fundo e desencadeou o início deste estudo.

- A meu pai, Arno Werlang, pelas mesmas razões acima, adicionadas de inumeráveis contribuições à construção não apenas deste trabalho, mas de tudo que o envolve, incluindo aí o primeiro livro que li de Erico Verissimo, *Solo de Clarineta*, que ganhei de presente quando tinha onze anos de idade.

- À Cândice, pelo afeto incondicional, e pelo muito que passamos, estando juntos ou separados, durante a execução deste estudo.

- À Ercília de Lima, a Ia, minha mãe índia, que sem jamais pedir nada em troca, me deu amor, carinho e apoio, e sem saber condicionou minha visão de mundo, que leva em conta a dor das minorias e dos desvalidos.

- À minha orientadora, Prof^a. Rosani Umbach, pela coragem na aceitação em orientar este estudo, e pela liberdade que me deu nos meus passos, fator fundamental na realização do mesmo.

- Aos meus muitos amigos, pelo apoio em momentos bons e ruins. Não vou listá-los aqui, pois poderia omitir algum nome. Gostaria, no entanto, de agradecer a Marcos Kröning Corrêa pelas conversas que tivemos e que acabaram trazendo contribuições diretas para esta tese.

- Ao meu irmão Sávio, pela ajuda sempre bem disposta com essa máquina infernal que é o computador.

- À Cri, pelas sugestões feitas quando este estudo ainda se encontrava no início. Valeu, maninha!

- Aos meus cachorros, Côco, Floc (*In memorian*), Teco, Lilica e Bento, capazes de resolver qualquer problema com um rabo abanando e inabalável bom humor.

RESUMO

Tese de Doutorado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

A MÚSICA NA OBRA DE ERICO VERISSIMO: POLIFONIA, HUMANISMO E CRÍTICA SOCIAL

AUTOR: GÉRSO LUÍS WERLANG

ORIENTADORA: ROSANI ÚRSULA KETZER UMBACH

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 24 de abril de 2009.

Esta tese se propõe a analisar o papel desempenhado pela música na obra do escritor Erico Versissimo. A diversidade de usos que ela adquiriu ao longo da carreira do escritor, e o espaço que ocupa dentro de sua obra são objetos deste estudo. A música como veículo para a crítica social, assim como para a caracterização psicológica de personagens, de cidades e situações. O desejo de expandir as conexões entre a música e a literatura levou o escritor à busca de interfaces entre as duas áreas, e à utilização da técnica do contraponto, que ele desenvolveu numa abordagem pessoal e à qual deu novos usos e possibilidades. Também a fé que o escritor possuía em dias melhores para a humanidade proporciona outro tipo de análise, do uso da música como veículo para a expressão do humanismo em sua obra.

Palavras-chave: Erico Verissimo; literatura; música; história; polifonia musical; crítica social; humanismo.

ABSTRACT

Tese de Doutorado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

THE MUSIC IN THE WORKS OF ERICO VERISSIMO: POLYPHONY, HUMANISM AND SOCIAL CRITICISM

AUTHOR: GÉRSON LUÍS WERLANG

ADVISOR: ROSANI ÚRSÚLA KETZER UMBACH

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 24 de abril de 2009.

This study intends to analyze the many different connections between music and literature that exist in the works of the Brazilian writer Erico Verissimo. Music acquired a diversity of uses in his work, as a vehicle for social criticism, as long as the psychological portrait of characters. The desire to expand the connections between music and literature led the writer to search for interfaces between the areas, and the use of the counterpoint technique, in a personal approach, has developed new uses for it. Also the faith in better days for humanity led him to use music as a vehicle to humanism in his literary works.

Key words: Erico Verissimo; Music; Literature; History; Social criticism; Musical polyphony; Counterpoint; Humanism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fragmento da Sinfonia nº3, Eroica, de Ludwig van Beethoven (VERISSIMO, 1940, p. 9 – S1).....	56
Figura 2 - Fragmento da Sinfonia nº3, Eroica, de Ludwig van Beethoven (VERISSIMO, 1940, p. 157 – S1).....	60
Figura 3 - Fragmento da Sinfonia nº5, de Ludwig van Beethoven (VERISSIMO, 1940, p. 169 – S1).....	61
Figura 4 - Fragmento da Sinfonia nº6, Pastoral, de Ludwig van Beethoven (VERISSIMO, 1940, p.313 - S1).....	64
Figura 5 – Fragmento da Sonata <i>Appassionata</i> , de Ludwig van Beethoven (IA, p. 282).	230
Figura 6 - Anônimo, séc. XVIII: alaudista preso.	309
Figura 7 - Edvard Munch, O grito. Óleo e pastel sobre cartão, 1893.	313

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Ordem de entrada (e) das vozes na primeira parte (Sábado)	239
Quadro 2 - Quadro geral da polifonia na primeira parte (Sábado)	240
Quadro 3 - Ordem de entrada (e) das vozes e quadro geral da polifonia na segunda parte (Domingo)	240
Quadro 4 - Ordem de entrada (e) das vozes e quadro geral da polifonia na terceira parte (Segunda-feira)	242
Quadro 5 - Ordem de entrada (e) das vozes e quadro geral da polifonia na quarta parte (Terça-feira)	243
Quadro 6 - Ordem de entrada (e) das vozes e quadro geral da polifonia na quinta parte (Quarta-feira).....	244
Quadro 7 - Aspecto harmônico (H) na relação entre as vozes.....	246
Quadro 8 - Ordem de entrada (e) das vozes na primeira parte (Sexta-feira da Paixão)	251
Quadro 9 - Ordem de entrada (e) das vozes na primeira parte (Sexta-feira da Paixão), a partir do suicídio de Joana Karewska (fato antecedente).....	252
Quadro 10 - Sexta-feira da Paixão - Quadro geral da polifonia a partir da entrada (e) de cada voz.....	253
Quadro 11 - Ordem de entrada das vozes em Sábado de Aleluia	255
Quadro 12 - Sábado de Aleluia - Quadro geral da polifonia a partir da entrada (e) de cada voz. Entradas 1 a 24.....	256
Quadro 13 - Sábado de aleluia - Quadro geral da polifonia a partir da entrada (e) de cada voz. Entradas 25 a 42.....	256

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Caminhos cruzados (CC)
Clarissa (CL)
Incidente em Antares (IA)
Música ao longe (ML)
Noite (N)
O arquipélago (A)
O arquipélago vol. 1 (A1)
O arquipélago vol. 2 (A2)
O arquipélago vol. 3 (A3)
O continente (C)
O continente vol. 1 (C1)
O continente vol. 2 (C2)
O princípio esperança vol. 1 (PE)
O princípio esperança vol. 2 (PE)
O prisioneiro (OP)
O resto é silêncio (RS)
O retrato (R)
O retrato vol. 1 (R1)
O retrato vol. 2 (R2)
O senhor embaixador (OSE)
Olhai os lírios do campo (OLC)
Saga (S)
Saga 1. ed. (S1)
Saga 2. ed. (S2)
Um lugar ao sol (ULS)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 A MÚSICA NA OBRA INICIAL DE ERICO VERISSIMO	24
1.1 <i>Fantoches</i>	24
1.2 <i>Clarissa</i>	27
1.3 <i>Caminhos cruzados</i>	34
1.3.1 Os sons de Porto Alegre nos anos trinta	35
1.3.2 Caracterizações individuais	36
1.4 <i>Música ao longe</i>	40
1.4.1 A música nas pequenas cidades nos anos trinta	42
1.5 <i>Um lugar ao sol</i>	44
1.5.1 Universos coletivos e particulares	46
1.5.2 Ópera	51
1.6 <i>Olhai os lírios do campo</i>	52
1.7 <i>Saga</i>	55
1.7.1 <i>O círculo de giz</i>	56
1.7.2 <i>Sórdido interlúdio</i>	60
1.7.3 <i>O destino bate à porta</i>	61
1.7.4 <i>Pastoral</i>	64
1.7.5 Outros aspectos musicais	67
1.8 <i>O resto é silêncio</i>	72
1.8.1 A paisagem sonora da cidade	74
1.8.2 Paisagens musicais individuais	75
1.8.3 Tônio Santiago	80
1.8.4 O Sete	82
1.8.5 Bernardo & Marina: outros aspectos musicais	84
2 A MÚSICA EM O TEMPO E O VENTO	87
2.1 <i>O continente</i>	88
2.1.1 <i>A fonte</i>	88
2.1.2 <i>Ana Terra</i>	94
2.1.3 <i>Um certo Capitão Rodrigo</i>	100
2.1.4 <i>A Teiniaguá</i>	102

2.1.5 <i>A guerra</i>	110
2.1.6 <i>Ismália Caré</i>	114
2.1.7 Interlúdios.....	123
2.1.8 <i>O sobrado</i>	125
2.2 O retrato	126
2.2.1 <i>Chantecler</i>	128
2.2.2 <i>A sombra do anjo</i>	146
2.2.3 <i>Rosa-dos-ventos</i>	158
2.2.4 <i>Uma vela pro Negrinho</i>	160
2.3 O arquipélago	162
2.3.1 <i>O deputado</i>	163
2.3.2 <i>Lenço encarnado</i>	166
2.3.3 <i>Um certo Major Toríbio</i>	169
2.3.4 <i>O cavalo e o obelisco</i>	177
2.3.5 <i>Noite de ano bom</i>	182
2.3.6 <i>Do diário de Sílvia</i>	184
2.3.7 <i>Caderno de pauta simples</i>	187
2.3.8 <i>Reunião de família</i>	188
2.3.9 <i>Encruzilhada</i>	189
3 A MÚSICA NOS ÚLTIMOS ROMANCES	191
3.1 Noite	191
3.1.1 A paisagem musical de <i>Noite</i>	193
3.2 O senhor embaixador	196
3.2.1 A paisagem musical da República do Sacramento	197
3.2.2 Leonardo Gris e Pablo Ortega.....	200
3.3 O prisioneiro	204
3.3.1 A música em <i>O prisioneiro</i>	206
3.3.2 <i>Jazz</i>	207
3.3.3 Vozes da contracultura.....	209
3.4 Incidente em Antares	211
3.4.1 A paisagem musical na primeira parte: <i>Antares</i>	211
3.4.2 Paisagens musicais individuais	216
3.4.3 Outras paisagens musicais individuais.....	222
3.4.4 A paisagem musical na segunda parte: <i>O incidente</i>	223

4 AS ESTRUTURAS POLIFÔNICAS NA OBRA DE ERICO VERISSIMO.....	233
4.1 A estrutura polifônica em <i>Caminhos cruzados</i>	233
4.1.1 Os núcleos	236
4.1.2 Os aspectos melódico e harmônico da estrutura polifônica	238
4.1.3 <i>Domingo</i>	240
4.1.4 <i>Segunda-feira</i>	241
4.1.5 <i>Terça-feira</i>	243
4.1.6 <i>Quarta-feira</i>	244
4.1.7 As relações harmônicas	245
4.2 A estrutura polifônica em <i>O resto é silêncio</i>	247
4.2.1 Os núcleos em <i>O resto é silêncio</i>	249
4.2.2 A estrutura polifônica.....	251
4.2.3 Desdobramentos dos núcleos	253
4.2.4 A polifonia na segunda parte do romance: <i>Sábado de Aleluia</i>	254
4.2.5 As relações harmônicas em <i>O resto é silêncio</i>	257
5 OS BAILES NA OBRA DE ERICO VERISSIMO	259
5.1 O baile do Metrópole.....	260
5.2 O baile d' <i>O retrato</i>	264
5.2.1 Antes do <i>réveillon</i>	264
5.2.2 Códigos	267
5.2.3 Dona Emerenciana.....	269
5.2.4 A nata e o leite	272
5.2.5 Os tenentes rivais.....	279
5.2.6 À meia-noite	280
5.3 Os bailes de <i>réveillon</i> em <i>Noite de ano bom</i> de <i>O arquipélago</i>	281
5.3.1 Contexto político e social.....	282
5.3.2 O baile no Sobrado	283
5.3.3 Os irmãos	286
5.3.4 Fim de festa.....	290
6 A ESPERANÇA COMO GUIA	293
6.1 Um farol na tempestade.....	293
6.2 Os sonhos diurnos.....	295
6.2.1 Outros espaços do sonho.....	297
6.3 Imagens musicais da esperança.....	300

6. 3.1 Um piano na guerra.....	301
6.3.2 O gramofone abandonado.....	304
6.4 Os sons que o vento leva: a esperança no outro	306
6.5 Um violão na revolução	308
6.6 Os cânticos da beleza	310
6.7 A esperança no exótico	311
6.8 Os gritos do silêncio	312
6.9 Os sons da mudança	315
6.10 A fé basilar	316
CONSIDERAÇÕES FINAIS	318
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	318

Seria uma tolice poética imaginar que as pessoas se possam comunicar cotidianamente por meio da música, mas creio, isso sim, que quando a palavra e as frases por passadas, ocas ou inexpressivas, não conseguem descrever estados de alma demasiadamente sutis – essa é a hora de recorrer à música. Certas composições de Bela Bartok retratam à maravilha o caos espiritual do mundo moderno. Nenhum convescente conseguiu exprimir com palavras o que Beethoven diz com música no quarteto famoso em que um convescente dá graças a Deus por estar vivo.

A música, como uma espécie de esperanto melódico, poderia ajudar os homens e as nações a se entenderem melhor e viverem em paz. As platéias dos Estados Unidos aplaudem com delírio as orquestras sinfônicas russas que tocam em seus teatros. O povo soviético sente cada vez mais forte o fascínio da música norte-americana, principalmente a do *jazz*. É nessas horas de confraternização através das artes em geral e da música em particular que vem à tona de cada homem, seja qual for a sua nacionalidade, o que ele tem de melhor dentro de si, distinguindo-o dos animais irracionais.

É por isso que eu não desespero da possibilidade de uma paz definitiva sobre a Terra. No dia em que os homens despertarem para a realidade de que podem cantar em coro, sem a necessidade de pronunciar sequer uma palavra, seja em que língua for – eles compreenderão que pertencem à mesma espécie, são irmãos, em Deus, na Arte, no Amor, seja no que for! – e concluirão que a única resposta à destruição total é a greve geral contra todos os conflitos armados. Nesse dia, talvez remoto, mas não impossível, a guerra se tornará obsoleta definitivamente, uma feia, trágica e absurda peça de museu.

(Erico Verissimo, **A música e eu**, 1969)

INTRODUÇÃO

O escritor Erico Verissimo nunca escondeu seu apreço pela música. Diversas passagens de sua obra atestam a influência que ela exercia em sua vida, levando-o mesmo a afirmar que, não fosse escritor, gostaria de ter sido músico.

Desde sua estréia como escritor com o livro de contos *Fantoches*, passando pelos primeiros romances, pelo *O tempo e o vento* até o seu derradeiro livro, *Solo de Clarineta*, em toda a sua obra se sente a presença da música. Às vezes essa presença está marcada de forma explícita, identificável nos títulos de diversas obras (no romance *Música ao longe*, no livro infantil *O Urso com Música na Barriga*, no conto *Sonata*). Outras vezes aparece de forma velada, inserida no enredo ou na estrutura (no conto *As Mãos de Meu Filho*, a vida de um pianista é lembrada pela sua mãe enquanto ele toca um recital; em *Caminhos cruzados*, o escritor usa o mesmo recurso técnico utilizado por Aldous Huxley em seu romance *Contraponto*, proveniente de uma técnica de composição musical).

Este estudo se propõe a analisar o papel exercido pela música na obra de Erico Verissimo. Também pretende mapear a importância e extensão da presença da mesma na obra do escritor levando em conta diferentes aspectos, que envolvem desde as relações entre música e literatura e suas ligações com aspectos sociais, até aspectos estruturais referentes à composição de uma obra literária utilizando recursos provenientes de técnicas musicais.

A pesquisa sobre a obra de Erico Verissimo, embora venha sendo mais freqüente que no passado, ainda deixa muitas lacunas e questões em aberto. A antiga resistência da crítica brasileira para com o escritor refletiu e ainda reflete nos estudos sobre sua obra. Segundo Wilson Martins:

Se, em geral, na história do Modernismo, o espetáculo mais comum é o de escritores superestimados (mesmo pelo que teriam representado na eclosão ou na evolução do Movimento), Erico Verissimo seria o exemplo único do escritor subestimado, à espera dos grandes ensaios críticos, das análises exaustivas e do “reconhecimento” do que efetivamente representa (1965, p. 295).

Dentro da gama de estudos hoje existentes sobre a obra de Erico Verissimo, pouco há sobre a presença da música, apesar da constância da mesma em seus escritos e em sua vida. No que concerne a um estudo de maior abrangência, que envolva diversos aspectos da música em sua obra, há sem dúvida uma lacuna a ser preenchida.

Ao analisar as diversas relações musical-literárias presentes na obra do escritor, nos propomos a comparar diferentes áreas do conhecimento: música e literatura, sendo a intersecção entre as duas áreas um elemento fundamental na realização desta tese.

As relações entre música e literatura são tão antigas quanto a existência de ambas. Candé relata que já na pré-história pode-se notar a associação de linguagem falada e música:

Ao cabo de uma lenta adaptação encefálica e muscular, o homem torna-se apto a falar (domínio da linguagem abstrata) e a cantar. Ele terá a genial idéia de associar a expressão vocal à expressão “instrumental”, cujo parentesco a princípio não adivinhara. O *Homo sapiens* adquire uma consciência musical (c. 40.000 anos atrás) (2001, p. 46).

Estima-se que essas relações possam mesmo ser anteriores ao surgimento do *homo sapiens*. Instrumentos musicais encontrados por pesquisadores datam de cerca de 53 mil anos. Calcula-se que a atividade musical tenha cerca de 200 mil anos, enquanto o surgimento do *homo sapiens* é datado em torno de 100 mil anos atrás. O surgimento simultâneo da palavra e da expressão musical é considerado por muitos pesquisadores como um elo primordial na cadeia evolutiva da humanidade¹.

Analisando aquele momento histórico, talvez não se possa falar estritamente em *literatura*, mas certamente numa associação *música-ritmo-fala* que levaria às primeiras formas de poesia. Nas grandes civilizações avançadas da Antigüidade a relação entre música e poesia é uma constante, ligada às mais variadas festividades e celebrações, fossem as duas conectadas a cultos religiosos ou cânticos para a guerra, para o amor ou para a paz.

¹ Sobre os diversos aspectos envolvendo a questão ver também Jourdain (1998, p. 11) e Benzon (2001, p. 222).

Na Grécia clássica encontram-se as primeiras formas poético-musicais ligadas à tradição ocidental. Assim, surgem formas como o *hino*, o *peã*, o *ditirambo* e o *treno*. Grande parte das formas poéticas gregas está intimamente associada à música. Aristóteles, na *Poética*, comenta: “Poesias há, contudo, que usam de todos os meios sobreditos; isto é, de ritmo, canto e metro, como a poesia dos *ditirambos* e dos *nomos*, a tragédia e a comédia”².

Toda a tradição poética e musical grega chega até nós através de Roma. A posterior cristianização do Império Romano e sua derrocada traz até os dias atuais parte das tradições musicais gregas associadas ao cantochão, música essencialmente relacionada ao culto cristão, que contém uma estreita ligação entre letra e música. Hinos antes dedicados a Apolo agora são cantados em honra do Deus cristão. Candé diz:

Segundo escritos do século IV, o canto dos hinos e dos salmos é executado, então, por dois coros que se respondem em alternância (...) Os chantres executam versículos como solistas e, por ocasião das grandes festas, ornamentam certas palavras (por exemplo, aleluia) com longos vocalises chamados *jubili*, nos quais santo Agostinho reconhece “o canto de uma alma cheia de júbilo” (2001, p. 187).

Essa ligação primordial entre música e literatura nos leva a um terreno onde escritores e músicos em diversos momentos históricos confraternizam bebendo das mesmas fontes. Na Idade Média, a aristocrática expressão do amor cortês gera a sua expressão literária e musical: a poesia dos trovadores. A história da literatura de muitos países inicia com as formas poéticas, que são também formas musicais, criadas pelos trovadores. Segundo Moisés (2003, p. 20), “duas espécies principais apresentava a poesia trovadoresca: a lírico-amorosa e a satírica. A primeira divide-se em cantiga de amor e cantiga de amigo; a segunda em cantiga de escárnio e cantiga de maldizer”.

Fica claro que a palavra cantiga neste contexto se refere a uma forma que deveria ser, e o era, cantada pelo próprio trovador ou por um intérprete capaz. Portanto estamos falando aqui não de uma forma puramente literária, mas sim de

² ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

uma forma híbrida que reúne em si canto e poesia, criada por um mesmo autor, que as mais das vezes fazia também o papel de intérprete de suas obras³.

Na Renascença, a poesia de Petrarca e Shakespeare está presente nos madrigais de Luca Marenzio e em *ayres* de Thomas Morley e de vários de seus contemporâneos. No início do Barroco, a intenção de um grupo de aristocratas florentinos de reviver as tragédias gregas leva à criação da ópera e ao nascimento do próprio estilo barroco em música.

No Romantismo são conhecidas as relações entre escritores e músicos do período e as conseqüências advindas dessas ligações. O escritor E.T. A Hoffmann, que acrescenta o *A* em seu nome em honra a Mozart (*Amadeus*), cria, entre vários personagens de grande influência, o maestro *Kreisler*, figura emblemática para a música romântica, inspiradora de obras de Schumann e Berlioz.

É inegável a influência exercida por Goethe e seu Fausto na imaginação romântica, influência essa que aparece explícita na sinfonia *Fausto*, de Liszt, na ópera *Mefistófele*, de Arrigo Boito, na ópera *Fausto*, de Gounod e em grande quantidade de outras obras menores, além de surgir de forma velada em muitas composições. Também fundamental é a influência de Schiller em Beethoven, e de Shakespeare em diversas gerações de músicos românticos. Rossini compõe música para *O barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais, assim como Mozart o fizera anos antes para *As bodas de Fígaro*, do mesmo autor. Sobre as relações entre a música e o Fausto, Wisnik afirma:

Uma longa tradição imbrica o Fausto e a música. Giuseppe Tartini teria escrito uma sonata para violino ditada por Mefistófeles; essa mesma lenda acompanha Paganini, e ressoa na *Rapsódia sobre um tema de Paganini*, de Rachmaninoff. A propósito, SPENGLER diz que 'sem dúvida é o violino o mais nobre dentre os instrumentos inventados e aperfeiçoados pela alma faustiana, para que esta pudesse nos revelar os seus últimos mistérios' (2004, p. 239).

³ Quanto a esta questão, ver também Grove (1994, p. 966), Candé (2001, p. 255), Grout (1993, p. 95) e Reese (1989, p. 258). Esses livros de história da música, assim como muitos outros, trazem capítulos dedicados à música e à poesia dos trovadores, com detalhes formais tanto da poesia como das partituras deixadas por eles. Curiosamente, Segismundo Spina (1972), em seu trabalho sobre a poesia trovadoresca, passa ao largo da questão musical, sem sequer citar a evidente conexão dos trovadores com a música.

A interinfluência entre música e literatura se dá em vias múltiplas. Assim, da mesma forma, escritores e poetas do período se valem da música para escrever suas obras. Músicos, músicas e instrumentos musicais aparecem como personagens, como tema de discussão, como trilha sonora, como pano de fundo em romances, contos e poemas. Stendhal escreve uma *Vida de Rossini*, e suas preocupações musicais são tão constantes quanto as literárias. Bernard Shaw escreve exaustivamente sobre Wagner.

No romance romântico brasileiro, a presença do piano na sala burguesa do século XIX serve de pano de fundo a encontros, namoros, à crítica social, à ambientação cultural do período. É comum sua presença em romances de José de Alencar, de Joaquim Manuel de Macedo e de Manuel Antônio de Almeida, enquanto músicos e compositores são personagens freqüentes na obra de Machado de Assis.

Essa interação entre música e literatura em todas as épocas talvez possa ser explicada pela inexistência de fronteiras na imaginação e pela comunhão de objetivos que unem a arte. Freud lança luz sobre o assunto:

A arte ocasiona uma reconciliação entre... [o princípio de prazer e o princípio de realidade]. Um artista é originalmente um homem que se afasta da realidade, porque não pode concordar com a renúncia à satisfação instintual que ela exige, e que concede a seus desejos completa liberdade na vida de fantasia (1911, p. 284).

Segundo Cruz:

Na história da humanidade, os artistas se constituíram nos guardiões do sonho. De maneira intuitiva, utilizaram e resgataram essa função da mente, geradora de significados, metáforas e imagens. Quando, no final do século dezenove, a psicanálise surgiu na cultura através do trabalho e dos escritos de Sigmund Freud, ela apoiou-se em dados clínicos e nas obras e depoimentos dos artistas (2002, p. 80).

Essa comunhão de objetivos que leva todos os artistas, embora seus meios sejam diferentes, em busca de um mesmo fim, pode levar à interação consciente, mas também inconsciente das diferentes formas de expressão, e à utilização

intertextual e interdisciplinar destas formas (com a ressalva que a nobreza de objetivos muitas vezes possa ser obliterada por diversos motivos).

Na obra de Erico Verissimo, chama a atenção o número de trabalhos com títulos musicais. No decorrer de sua obra, o escritor recorre à música para alcançar variadas finalidades, que vão da metáfora psicológica à ilustração histórica, passando por diferentes níveis de profundidade.

Este estudo sobre a presença da música na obra de Erico Verissimo está centrado na análise de sua obra, que se constitui no foco analítico e *corpus* primordial dessa pesquisa. A metodologia utilizada é a da pesquisa bibliográfica dentro da área de literatura comparada. No caso, a comparação não ocorre entre duas literaturas, mas entre literatura e música.

Sempre que se comparam duas áreas do conhecimento de alguma forma entramos em terreno único, condicionado pelas peculiaridades de cada uma dessas áreas. Portanto o método também é peculiar, e pode ser construído ao longo da pesquisa. Como destaca Carvalhal:

E o sentido da expressão “literatura comparada” complica-se ainda mais ao constatarmos que não existe apenas uma orientação a ser seguida, que, por vezes, é adotado um certo ecletismo metodológico. Em estudos mais recentes, vemos que o método (ou métodos) não antecede a análise, como algo previamente fabricado, mas dela decorre (1992, p. 6).

O espectro desta análise passa, necessariamente, pela leitura das diversas possibilidades que a música apresenta na obra do escritor. Essas possibilidades encontram seus fundamentos em diferentes referenciais teóricos.

Oliveira (2002) lança uma luz no caminho analítico a seguir segundo as possibilidades do comparatismo. A autora destaca que

(...) neste vasto campo de investigação interdisciplinar, favorecido pelo rompimento de barreiras característico do pós-modernismo, interesse-me sobretudo por um objeto de atenção crescente: o estudo das relações entre a literatura e a música, que Steven Paul Scher denomina melopoética (...) a melopoética, ao sublinhar as diferenças e semelhanças (entre as duas áreas), contribui para a investigação da natureza específica de cada arte e do fenômeno estético em geral, além de representar uma resposta para as incertezas e rupturas da arte contemporânea (OLIVEIRA, 2002, p. 11).

A mesma autora propõe um esquema formal dos principais campos de estudo envolvendo música e literatura, campos esses que acreditamos fundamentais e contemplados em grande parte neste trabalho:

Adaptando o esquema de Scher, e complementando-o com sugestões de outros pesquisadores, proponho três divisões básicas para a melopoética:

1. Estudos que contemplam a *música e a literatura*, isto é, criações mistas que incluem simultaneamente o elemento verbal e o musical. Destacam-se aí a ópera, especialmente o drama musical de Wagner, o lied, a canção, em geral, bem como as investigações sobre a sinestesia, a melopéia e aspectos acústico-musicais da linguagem verbal.

2. Estudos localizando a *literatura na música*, ou estudos literário-musicais, que recorrem a conceitos ou procedimentos de crítica literária para instrumentalizar a análise musical. Como objetos de pesquisa, destacam-se aqui a música programática, que aspira reproduzir o efeito de uma narrativa ou descrição literária; a presença do narrador onisciente na ópera de Wagner; o papel do solista como protagonista; o uso de citações e diálogos em composições sinfônicas ou na música de câmara e a imitação de estilos literários pela música.

3. Finalmente, os estudos de maior interesse para a literatura, que denomino músico-literários, também indicados pela expressão *música na literatura*. Entre os vários objetos de análise encontram-se: a música das palavras; recriações literárias de efeitos musicais (“música verbal”, na terminologia de Scher); a estruturação de textos literários sugestiva de técnicas de composição musical, como na utilização, deliberada ou intuitiva, da forma sonata, do contraponto e de tema e variação; o papel de alusões e metáforas musicais na obra literária, aí incluída a figura do músico (OLIVEIRA, 2002, p. 12-13).

Neste trabalho utilizaremos vários dos conceitos contidos nessas divisões. No capítulo quatro analisaremos particularmente o aspecto proposto no item três, a utilização do contraponto como base da construção literária, notadamente nos romances *Caminhos cruzados* e *O resto é silêncio*. O uso que Erico faz dessa técnica é consciente e deliberada, e pede uma análise sob o ponto de vista musical da estrutura desses romances. Também o papel de alusões e metáforas, assim como a presença de músicos na obra do escritor são aspectos abordados em diferentes momentos.

Utilizamos neste estudo alguns conceitos tomados de empréstimo de outras áreas para analisarmos a dicotomia música-literatura. Introduzimos aqui um conceito que cremos inovador, o de paisagem sonora dentro de uma obra literária. O termo paisagem sonora foi definido por Schafer (2001), relacionado aos sons existentes no mundo, incluindo aí tanto o ruído como a música, assim como os sons da natureza,

o ambiente sonoro de grandes cidades, assim como de vilas e outras pequenas comunidades. Aplicamos os conceitos deste autor na análise da paisagem musical das obras de Erico. Portanto, transpomos para o campo literário idéias concebidas no campo da acústica, que contêm observações preciosas sobre os sons circundantes de vários ambientes como os do meio rural e do urbano, e aplicamos esses conceitos como ferramenta analítica literária.

Entre as várias possibilidades de leitura da música numa obra literária, os formalistas russos propõem o conceito de *artifício*. Segundo Eagleton (2003, p. 4), “os formalistas começaram por considerar a obra literária como uma reunião mais ou menos arbitrária de ‘artifícios’ (...) ‘funções’ dentro de um sistema (...). Os ‘artifícios’ incluíam som, imagem, ritmo, sintaxe (...)”.

Dessa forma, a música aparece em uma obra como mais um dos artifícios possíveis de serem utilizados para estruturá-la, recurso esse que parece evidente em Erico Verissimo. Por outro lado, a mera utilização estrutural seria considerada insuficiente por um escritor humanista, preocupado com os rumos da sociedade de seu tempo. O que os formalistas consideram um *artifício* pode, para Erico, se revestir de vários objetivos, entre eles o de provocar uma reflexão sobre a sociedade de seu tempo. Nesse sentido, não podemos nos furtar de uma leitura do caráter social da música em sua obra.

Como retrato social, Erico Verissimo está no próprio cerne da questão. Segundo Candido:

Sob esse ponto de vista o decênio mais importante é o (...) de 1930. Na maré montante da Revolução de Outubro, que encerra a fermentação antioligárquica já referida, a literatura e o pensamento se emparelham numa grande arrancada. (...) Romance fortemente marcado de neonaturalismo e de inspiração popular, visando aos dramas contidos em aspectos característicos do país: (...) vida difícil das cidades em rápida transformação (Erico Verissimo). Nesse tipo de romance... é marcante a preponderância do problema sobre o personagem (2000, p.123).

As relações envolvendo música e sociedade na obra do escritor apresentam aspectos muitos diversificados. A forma como a música se apresenta em pequenas sociedades, como Jacarecanga ou Santa Fé, difere da forma como ela aparece em grandes centros urbanos, como em Porto Alegre. Também há a contraposição entre

ambientes musicais onde ela é compartilhada entre muitas pessoas e universos musicais particulares, pois a importância maior reside na posição que a música ocupa na vida de um personagem específico, condicionando seu universo de valores e sua relação com o mundo e as pessoas.

Portanto, a obra de Erico Verissimo se alinha à questão social desde o princípio, mas ressonâncias mais profundas aparecem em seus romances da maturidade, principalmente *O Prisioneiro*, *O Senhor Embaixador* e *Incidente em Antares*. Tendo em vista a presença da música, é marcante o exemplo de *Incidente em Antares*, sua relação com um dos personagens da trama: o pianista Menandro Olinda. Uma série de problemas vêm à tona através desse músico frustrado pela educação repressiva de uma mãe dominadora, assim como pela pressão da própria sociedade. O escritor põe na boca de seu personagem muitas idéias que lhe são caras, pintando o retrato de uma cidade como poderiam ser muitas do Brasil, empobrecida espiritual e culturalmente. Nas palavras de Menandro:

- Doutor, isto é uma cidade sem alma, sem música. Ninguém gosta da boa música em Antares. Ponha isso no seu estudo.
- Para Napoleão Bonaparte – diz o Pe. Pedro-Paulo – a música não passava de um ruído como outro qualquer.
- Estão vendo? Isso prova a minha velha teoria. Quem não gosta de música não pode ter um bom coração. Napoleão não gostava e era um paranóico, um assassino⁴.

Nesse sentido, além da crítica social, outro aspecto pode ser levado em consideração, que é a presença da música como fator humanizante, como elemento revelador da psique humana, dos abismos da mente e da capacidade de sonhar, força criativa que Erico Verissimo procurou aliar à expressão literária, à sua maneira, para alcançar seus objetivos.

Este estudo está dividido em seis capítulos. Nos primeiros três abordamos a música na obra do escritor de forma cronológica, desde o seu primeiro livro, *Fantoches*, até *Incidente em Antares*, seu último romance.

⁴ VERISSIMO, Erico. **Incidente em Antares**, p. 169.

No quarto capítulo, analisamos a estrutura polifônica presente em obras do escritor sob o ponto de vista musical, ou seja, a utilização do contraponto e suas implicações a partir da análise da estrutura das obras onde essa técnica é utilizada.

Dedicamos o quinto capítulo aos bailes encontrados na obra de Erico Verissimo, notadamente os de *Caminhos cruzados*, *O retrato* e *O arquipélago*. Nesse capítulo, centramos o foco nas relações entre a crítica social e a música, um dos aspectos fundamentais da obra do escritor.

Finalmente, no sexto e último capítulo, aprofundamos as questões relacionadas às posições humanistas de Erico, tendo em vista a utilização de elementos musicais. A música, como um sinal indelével que pode dar alento e guiar os homens para dias melhores, e que se constitui num eixo humanista que cruza toda a trajetória do escritor, é analisada nesse capítulo à sombra do *Princípio esperança* do filósofo alemão Ernst Bloch.

1 A MÚSICA NA OBRA INICIAL DE ERICO VERISSIMO

1.1 *Fantoches*

A estréia de Erico Verissimo na literatura se deu com um livro modesto, o volume de contos intitulado *Fantoches*, publicado em 1932 pela Livraria do Globo. Nesse livro, que o autor consideraria mais tarde como sendo um mero episódio de sua carreira, o jovem escritor realiza suas primeiras incursões na literatura. Nos contos, muitas vezes escritos em forma de diálogo, também modesta é a presença da música. Em tudo há a sensação de um autor iniciante, ainda um tanto inseguro em relação aos caminhos a seguir. O próprio Erico criticaria seu livro de forma bem humorada quando da publicação da segunda edição em 1972. No prefácio dessa edição o escritor escreveu:

Tiveram os meus editores a simpática idéia de comemorar o quadragésimo aniversário da publicação de meu primeiro livro, *Fantoches*, produzindo dele uma edição fac-similada. Ora, o livro é de pouca ou nenhuma importância literária, mas não deixará de ter um certo interesse histórico para quem quer que (há gente para tudo neste mundo!) venha um dia estudar em conjunto a obra do abaixo assinado (VERISSIMO, 1997, p. IX).

Contudo, há em *Fantoches* contos onde o jovem escritor procurava novos caminhos, tentando se afastar da linguagem muitas vezes forçadamente referencial ao Modernismo de Mario e Oswald de Andrade, e onde surgem os primeiros indícios de aproximação da realidade circundante através de narrativas onde a crítica social está presente. Essa tendência aparece principalmente nos contos “Chico” e “Malazarte”. Segundo Flávio Loureiro Chaves:

Os contos reunidos em *Fantoches* – obra da juventude, mais tarde considerada de “pouca ou nenhuma importância literária” – de certa maneira iluminam uma resposta parcial. A temática é vaga e difusa, evita situar geográfica e cronologicamente a ação, busca a todo o custo a universalização da narrativa tornando-a pretensiosa, o que fica evidente já na escolha dos assuntos abordados: *Os três magos*, *Aquarela chinesa*, *A dama da noite sem fim*, *Um dia a sombra desceu*, *O cavalheiro de negra memória*, *Tragédia numa caixa de brinquedos*. É verdade que dois dos contos aí reunidos já podem indiciar, numa visão retrospectiva, uma inquietação social bastante intensa à qual o escritor não dá plena expressão, evitando trazê-la ao primeiro plano – *Chico* e *Malazarte* (1981, p. 20).

E é justamente em “Malazarte” que a música se manifesta pela primeira vez de maneira significativa na obra do escritor. No conto é abordado o tema, que retorna depois em outras obras, da decadência de uma família de estancieiros que vai perdendo posses e poder econômico para imigrantes que se estabelecem no país. Também aparece pela primeira vez na obra do escritor a cidade ficcional de Jacarecanga, onde mais tarde Clarissa e Vasco passam pelos mesmos problemas familiares que Malazarte. Como o próprio autor aponta nas notas que acompanham a segunda edição de *Fantoches*, “Malazarte” foi uma tentativa de abordar o tema da decadência das antigas famílias proprietárias de terras do interior do Rio Grande do Sul, tema esse que seria retomado mais tarde em *Música ao longe* (1935).

Tanto com relação à linguagem empregada quanto à presença da música, o conto apresenta semelhanças com a produção futura do escritor. Não apenas a temática é um embrião de *Música ao longe*, mas também várias descrições se assemelham a passagens presentes nesse romance, principalmente relacionadas à música, como a citação dos ritmos ou estilos musicais que são tocados em um baile que acontece na cidade. Os bailes são um assunto recorrente na obra do escritor, e em “Malazarte” há o primeiro baile da obra de Erico Verissimo; e nota-se que já há nesse conto a tendência, que se ampliará no futuro, de utilizar a música relacionada à crítica social.

No conto, o personagem Malazarte, filho de uma família tradicional da cidade que perdeu suas posses através dos anos e que agora passa por dificuldades, vaga a esmo pelas ruas de Jacarecanga. Enquanto passeia pelas ruas da cidade, Malazarte reflete a respeito da decadência de sua família, e percebe que não apenas sua situação financeira se tornou difícil, mas também que a ruína financeira condicionou a derrocada de sua vida sentimental. Malazarte é apaixonado por Clara,

que decide se casar com o filho de um imigrante, fato que ele descobre nessa tarde em que passeia por Jacarecanga. Enquanto a tarde cai, ao ouvir crianças cantando e brincando de roda, Malazarte é tomado de uma “ternura mole, morna, doente”. Mais tarde decide perambular diante da casa da amada, de onde ouve o baile que firma o noivado de Clara com Nino Lupi. O baile é descrito sucintamente, o que não impede que contenha a descrição do tipo de música que está sendo executada, característica que encontraremos em livros posteriores do autor.

Não suportando a situação em que se encontra, Malazarte busca refúgio na zona do meretrício localizada na periferia da cidade. Entra em um clube e também aí a descrição da música é detalhista e contrasta com a da música tocada no baile. Não há orquestra, apenas um conjunto de flauta, cavaquinho, gaita e violão. Não são tocados gêneros como o *fox-trot* ou o *charleston* do baile de noivado de Clara:

A orquestra ataca um “choro”. A flauta tremula, batuta, nas variações. A gaita se estica, se rasga, chora. O cavaquinho marca, miúdo, o compasso repinicado. O violão, chorão, acompanha, dandonando, grave (VERISSIMO, 1997, p. 112).

A minuciosa descrição marca um fato social da época: a decadência do choro e a substituição dos ritmos característicos desse gênero musical por ritmos estrangeiros de origem norte-americana, oriundos do *jazz*. A substituição se dá na alta sociedade, que prefere os ritmos e mesmo a instrumentação característica do *jazz* em detrimento dos grupos de choro como o descrito acima. Nas camadas mais populares, no entanto, permanece o gosto pela música dos chorões, que já se mistura a outros gêneros mais recentes, como o samba. Essas características estão implícitas nas descrições presentes nesse conto, apontando temáticas que voltarão a ser abordadas no futuro.

1.2 *Clarissa*

Se em *Fantoches* o escritor iniciante apenas ensaia aspectos relacionados à música que iriam se tornar importantes no futuro, em *Clarissa (CL)*⁵ esses aspectos constituem parte significativa do romance. No prefácio que Erico escreveu para a primeira edição de suas *Obras Completas*, em 1961, o escritor nos dá um testemunho revelador a respeito da gênese de *Clarissa*:

Sob os jacarandás floridos da velha Praça da Matriz de Porto Alegre, caminhava uma rapariguita metida no seu uniforme de normalista. Teria quando muito treze anos, seu andar era uma dança, seu rosto uma fruta madura e seus olhos, que imaginei escuros, deviam estar sorvendo com aidez a graça luminosa e também adolescente daquela manhã de primavera (...) Desejei saber compor música para traduzir em melodia aquele momento poético; ou então pintar, para prender numa tela as imagens daquele minuto milagroso (*CL*, p. XV).

Esse desejo de Erico de “compor música” se transmutaria literariamente e se concretizaria em seu primeiro romance. Efetivamente, *Clarissa* é repleto de música. Há citações musicais de toda espécie: pequenos trechos de canções populares, pregões de vendedores, citações de obras e compositores de música erudita. E um personagem central na narrativa, Amaro, parece ter sobre Clarissa o mesmo ponto de vista que o escritor tivera ao avistar a adolescente na Praça da Matriz naquela manhã de primavera; e Amaro é pianista e compositor.

Assim como Erico na manhã de primavera em que vê a adolescente passando na Praça da Matriz, Amaro vê a adolescente Clarissa crescer a sua frente, desabrochar para a vida, num espetáculo que toca o precocemente envelhecido compositor. Outra semelhança: Erico diz, no mesmo prefácio, que se sentia inexplicavelmente velho aos vinte e sete anos. Talvez por isso dê a Amaro mais dez anos (o pianista se acerca dos quarenta anos). E é a partir de Amaro que o romance inicia:

⁵ Doravante utilizarei abreviações para as obras de Erico nas citações existentes no corpo da tese.

Só agora Amaro acredita que a primavera chegou: de sua janela vê Clarissa a brincar sob os pessegueiros floridos. As glicínias roxas espiam por cima do muro que separa o pátio da pensão do pátio da casa vizinha. (...) – Lindo! – exclama Amaro interiormente. E se tentasse exprimir em música o momento milagroso? (CL, p. 1)

Nesse romance de Erico temos pela primeira vez a oportunidade de introduzir o conceito de paisagem musical, derivado do conceito de paisagem sonora do musicólogo, compositor e pesquisador das ciências da comunicação canadense R. Murray Schafer. Segundo Schafer (2001) a paisagem sonora é o conjunto de sons presentes no dia-a-dia dos seres humanos desde tempos imemoriais. Esses sons terminam por caracterizar e mesmo condicionar a existência das sociedades. Os conceitos do canadense, expressos em seu livro *A afinação do mundo*, expõem o que ele chama de “mais negligenciado aspecto de nosso ambiente: a paisagem sonora” (SCHAFER, 2001, p. 3). Dentro desse conjunto de sons estão presentes também os sons musicais, ou seja, a música de determinadas sociedades. Muito embora a separação entre som musical e ruído tenha sofrido uma permanente renovação nos seus conceitos no século XX (o ruído é cada vez mais parte integrante dos sons ditos “musicais”), trabalharemos com a perspectiva mais próxima dos sons musicais tradicionais, deixando o ruído (e a obra de Erico é rica nesse aspecto) para um outro momento que não este trabalho. No entanto, cumpre salientar, o próprio Schafer trabalha com o conceito amplo de que todo o ruído é incorporado à paisagem musical, formando assim a música. Segundo suas palavras “no transcurso deste livro, tratei do mundo como uma composição musical macrocós mica. Sei que este conceito é insólito, mas vou levá-lo inexoravelmente adiante” (SCHAFER, 2001, p. 19). Esse “conceito insólito” se aplica perfeitamente a Erico Verissimo, no sentido de que também ele trabalha, dentro da construção literária, com um mundo onde a paisagem sonora é de suma importância, e esses sons não são apenas os sons musicais tradicionais, mas também o ruído das ruas, do trânsito, os cantos dos pássaros, a festividade transmitida pelos ruídos caseiros, e muitos outros recursos provenientes de um âmbito estritamente sonoro.

A paisagem musical de *Clarissa* é, embora não apareça nominalmente no romance, o ambiente da cidade de Porto Alegre no início dos anos trinta. Dentro desse mundo sonoro da capital do estado se destaca o mundo da pensão de Dona Eufrasina. A casa de Tia Zina é um lugar repleto de música, uma música de cores

variadas: canções populares, valsas e os ruídos cotidianos convivem com o piano de Amaro, com suas composições eruditas “difíceis de entender”, segundo a perspectiva de Clarissa. Esse mundo sonoro da pensão não escapa a Amaro, que sonha em compor música inspirado nos ruídos da casa:

Um dia hei de escrever a rapsódia da pensão de D. Eufrasina: uma música colorida e viva em que aparecerão os gritos do papagaio, as cantigas do Nestor e de D. Ondina, as risadas do major, as anedotas do Barata, a voz dolorosa do menino doente – a adolescência luminosa de Clarissa (CL, p. 5).

Como o mundo é visto a partir de Clarissa, essa visão é condicionada pela perspectiva interna da pensão de D. Zina. É a partir da casa da tia que Clarissa descobre o mundo, repleto de cores, de cheiros e de sons. O mundo sonoro da pensão se abre, portanto, para a cidade e em direção à cidade; se abre para o mundo musical da Porto Alegre da época, refletindo também o seu contexto político-social, resultante da Revolução de 30 e que alguns anos depois levaria ao Estado Novo.

A política nacionalista do Presidente Getúlio Vargas instituiu, através de um programa do qual o compositor Heitor Villa-Lobos participou ativamente, a obrigatoriedade do canto orfeônico nas escolas como parte de um plano de musicalização no Brasil. Os efeitos desse plano aparecem no romance, refletidos através do canto obrigatório do Hino Nacional no colégio antes do início das aulas.

Outro aspecto relacionado com esse período histórico é a ascensão do samba, estilo musical que aparece em diversos momentos do romance. Na era Vargas, há a afirmação do nacionalismo no Brasil, através de um instrumento de propaganda agressivo e eficaz: a criação de símbolos para unificar o país. Com tantas diferenças regionais e tantas peculiaridades em seus estratos sociais, o Brasil carecia de elementos unificadores. Foi neste momento que o futebol e a música popular ganharam apoio oficial e foram divulgados sem medição de esforços em todo o território nacional. Dentro da diversidade musical do país, o samba foi o gênero escolhido que ganhou o *status* de música tipicamente brasileira, que conseguiria representar o Brasil de norte a sul. Ora, o samba é música nascida na Bahia e trazida para o Rio de Janeiro, onde na estufa da periferia carioca ganharia

força para se difundir por outros estados. Na esteira da divulgação por todo o país, Porto Alegre não ficou de fora, e em diversos momentos de *Clarissa* há citações de trechos de sambas, e mesmo as músicas de Amaro são preteridas por um editor porque ele não compõe sambas (*CL*, p. 29). Nestor, morador da pensão de D. Zina, incorpora muitos dos trejeitos de um típico malandro carioca. Pintado como um sujeito alegre e folgazão, Nestor vive a assobiar e cantar seus sambas enquanto se mete em aventuras amorosas ou sexuais. Nestor pode ser visto, transmutado para uma outra época, como uma primeira tentativa do escritor de retratar o próprio pai, que ganharia tantos desdobramentos em sua ficção posteriormente. Essa associação que se faz entre o samba e a malandragem parece ser um traço comum ao escritor nesse período, pois já em “Malazarte” essa idéia transparece, quando, já na parte final do conto, o personagem procura um local para afogar suas mágoas, onde o samba aparece como o elemento musical mais forte, acentuando a sensualidade do ambiente.

O contraponto imediato ao mundo de Clarissa é o mundo de Amaro, repleto de elementos musicais, sendo ele mesmo compositor e pianista. Se através de Clarissa temos a visão adolescente do mundo de então, Amaro nos dá uma perspectiva do mundo adulto, permeado por uma reflexão onde a arte, e particularmente a música, são elementos fundamentais. Bordini já havia notado a conexão entre esses elementos criativos no ambiente urbano:

Nos romances do chamado ciclo de Porto Alegre, que deveriam mais propriamente ser designados por “ciclo urbano”, uma vez que incluem *Música ao longe*, cujo espaço é uma cidade interiorana, os contos de *O ataque*, nem sempre localizados na capital do Rio Grande do Sul, e *Noite*, cujo cenário citadino nunca é nomeado, a tematização do processo criativo e seus resultados tanto ocorre através de personagens que escrevem, compõem música ou pintam, quanto pela presença do ambiente citadino como desencadeador da necessidade da criação (1995, p. 198).

Muitas das dificuldades sociais de então são apresentadas através de Amaro, cuja presença no romance revela, entre outras facetas, uma crítica à sociedade de consumo (incipiente, se comparada aos dias de hoje). Amaro não consegue publicar as partituras de suas músicas, tematizando a dificuldade em vender música de qualidade numa época que se volta cada vez mais à facilidade, ao consumo do que

é rapidamente apreensível, em detrimento de uma arte que possa provocar uma reflexão mais profunda a respeito da vida e da sociedade contemporâneas. Nesse sentido, Theodor Adorno vê, nesse mesmo período histórico, a decadência dos valores estéticos e o que ele chamou de *regressão da audição*, um processo de banalização do papel da música na sociedade. Essa crítica à banalização musical na sociedade é recorrente na obra de Erico Veríssimo.

Tanto o mundo de Clarissa como o de Amaro encerram pontos em comum: apesar da diferença de idade existente entre eles, ambos vêm de uma vivência prévia (infância, adolescência) em uma cidade do interior. A experiência de Amaro já ganha os contornos algo difusos da saudade, de um tempo que se torna remoto e fica para trás. Para Clarissa todos os laços estão muito vivos, e a saudade de sua casa em Jacarecanga se mistura ao interesse ávido de novidades em sua vida em Porto Alegre. Essa avidez se manifesta em todas as áreas, inclusive o mundo sonoro, que adquire contornos bem definidos no decorrer do romance na sua relação com Amaro. Na paisagem musical individual de Clarissa se misturam várias sonoridades, que traduzem suas vivências em dois mundos: Jacarecanga e Porto Alegre. Assim, ao freqüentar uma missa com Tia Zina, Clarissa pesa a experiência de dois mundos, confrontando diferentes paisagens musicais que compõem a sua paisagem sonora individual:

Os sons do órgão enchem a igreja duma música arrastada, longa, chorosa. Clarissa se lembra dum negro velho que tocava cordeona lá na estância. Chamava-se Robustiano. Contava histórias do tempo da escravatura. A música da cordeona era assim como a do órgão, triste, funda, trêmula, cheia de soluços (CL, 1995, p. 93).

Mais tarde, ao passar em frente a um bar e ouvir a música que assoma do local, novas comparações lhe vêm à mente:

Passam pela frente de um bar. Lá no fundo, uma orquestra toca um tango argentino muito lânguido. O bandonion soluça. Pela cabeça de Clarissa passam duas imagens: o organista da igreja (que ela imagina um velho de barbas brancas) e o negro Robustiano, tocador de cordeona (CL, 1995, p. 97).

Portanto, a paisagem musical individual de Clarissa está imersa na paisagem musical da cidade que ela habita, das igrejas e seus sinos, dos sons solenes do órgão tocado durante as missas. Um mundo sonoro que comporta a música tocada nos bares, onde o tango de origem argentina suplanta o tango tipicamente brasileiro ainda em voga no Rio de Janeiro.

Para Amaro, a presença de Clarissa reaviva todas as lembranças, e atua tanto como lenitivo, quanto como ponto de partida para uma reflexão a respeito de sua vida, de seus erros e acertos. Ao ler seus poemas, Amaro constata que muitas vezes deixou de viver, colocando toda sua juventude na leitura ou na música. Essa constatação dolorosa lhe vem através da presença de Clarissa: “Clarissa é música e poesia” (*CL*, p. 86). Capturar a essência daquela menina que cresce e descobre a vida à sua frente passa a ser uma necessidade de Amaro, quase uma obsessão. Neste processo, o segundo aspecto em comum que une ambos é a música. Para Clarissa, aquele homem taciturno, sério, começa a ser vislumbrado a partir da compreensão de sua arte. A princípio, Amaro é apenas alguém que compõe músicas difíceis que ninguém compreende. Com o passar do tempo, a experiência dá a Clarissa o entendimento do humanismo daquela música. Assim, quando as crianças brincam de roda durante uma tarde, Amaro se inspira e compõe baseado no tema da cantiga “Viuvinha bota luto” que as crianças cantavam:

Amaro se volta quase automaticamente: na sala de visitas cheia de sombra, o velho piano negro é uma sombra ainda mais negra. Amaro aproxima-se dele. Seus dedos magros esfolam o teclado que reluz tibiamente. Uma música sutilíssima flutua no ar. É o motivo do jogo infantil: Viuvinha bota luto... Amaro senta-se ao piano. Os dedos dançam sobre as teclas (...) Amaro se transfigura. O velho piano vibra, em notas agudas, dissonantes algumas. São as crianças que gritam. Outra vez o motivo da viuvinha (*CL*, p. 114).

Não apenas Amaro é descrito em pleno ato de criação, como o próprio processo criativo é esmiuçado. A visão das crianças brincando, Clarissa no meio delas, mais o enlevo provocado pela cantiga de roda provocam em Amaro a saudade irremediável do que já passou e o levam a buscar a expressão daquele momento em forma de música. É possível deduzir mesmo o estilo de composição que Amaro está tentando. Algo vagamente impressionista, onde a dissonância não é

excluída da construção da obra: Amaro é um compositor de música moderna. Essa opção estética de Amaro aparece várias vezes comentada de forma indireta no romance, através da observação de um ou outro personagem, notadamente Clarissa, que não compreende imediatamente a música de Amaro, considerada por ela como “estranha”, ou “esquisita”. Essa barreira se rompe a partir do momento em que Clarissa começa a compreender o que está por trás daqueles sons estranhos. Quando todos se reúnem para a hora da janta, Amaro fica tocando na sala. E Clarissa consegue vislumbrar o tema da cantiga da brincadeira da tarde:

Mas onde estará Amaro? Ouve-se agora o som fraco dum piano (...) Agora a música do piano está mais nítida. Não há dúvida: é Amaro que está tocando. Clarissa presta atenção. O murmúrio das conversas a impede de ouvir com nitidez. Mas se podem distinguir bem as notas. É a “viuvinha bota luto”. Clarissa sorri (*CL*, p. 117).

A rica interação que se vai criando entre Clarissa e Amaro é a própria essência do romance, e está perfeitamente representada no capítulo vinte e quatro, quando ambos se encontram enquanto Amaro está tocando piano. Clarissa quer agradecer o presente que Amaro lhe deu:

Amaro está sentado ao piano. Seus dedos brincam sobre o teclado, tocam de leve uma melodia qualquer (...) Se ela lhe pedisse para tocar uma música? Se lhe pedisse para inventar uma música? (Amaro) continua a tocar em surdina. Está num outro mundo.
-Gosta de música?
-Oh! Tenho loucura por música (*CL*, p. 148).

Estabelecido um laço através do gosto comum, Clarissa pede a Amaro que componha algo, ali mesmo, de improviso. Amaro decide fazer uma música para o peixinho que havia dado de presente para Clarissa. O resultado é uma peça de música descritiva que anuncia o paradoxo de Amaro naquele momento, a impossibilidade de transcender suas limitações: a idade, o fracasso como compositor, a impossibilidade de voltar o tempo, de amar Clarissa:

- O nome da peça é: Pirolito querendo apanhar um raio de sol. Amaro começa a tocar.(...) Por um segundo Clarissa esquece a música e pensa: as mãos dele são bem da cor do teclado. De repente um acorde mais forte. Amaro diz: - Um raio de sol atravessa o aquário ... Continua a tocar. Vai explicando. Pirolito desperta. Que mistério é este? A água está incendiada. Vem da janela uma réstia de sol que passa por uma fresta estreita: parece um dardo que trespassa o aquário. Pirolito recua. (Um acorde forte.) Fascinado, o peixinho dá um salto para apanhar o raio de sol. (Os dedos de Amaro saltitam, ágeis batendo nas teclas.) (...) Amaro está esquecido de tudo, tonto e transfigurado também como o peixe que quer apanhar o raio de sol.(...) Clarissa sente um misto de delícia e medo. De delícia porque tudo isto é um encanto, um sonho. De medo porque Amaro tem no rosto uma expressão assustadora. (...) Mas Pirolito cansa, modera a corrida, pára... vê a enormidade do seu sonho. Impossível apanhar o raio de sol! (CL, p. 150-151).

A impossibilidade da transcendência sentida por Amaro encontra na música seu meio de expressão e reflexão, iniciando de maneira auspiciosa as relações entre música e literatura na obra de Erico Veríssimo. Se *Fantoches* prenunciava essas ligações, *Clarissa* as confirma, preparando o terreno para os romances que lhe sucederiam.

1.3 Caminhos cruzados

Caminhos cruzados (CC) foi o segundo romance escrito por Erico Verissimo, tendo vindo a público em 1935. Se *Clarissa* foi a concretização de algumas intenções musicais do jovem escritor, *Caminhos cruzados* se constitui num importante salto qualitativo em sua carreira. Enquanto *Clarissa* apresenta o mundo a partir de Amaro ou Clarissa, condicionado pela visão adolescente de sua heroína, *Caminhos cruzados* carrega nas tintas, expondo tanto a riqueza quanto as mazelas sociais da capital do estado. Assim, a cidade e sua música, seus sons e ruídos, aparece em toda a sua plenitude, ampliando os horizontes musicais ocorridos em *Clarissa*.

A utilização da técnica do contraponto para a estruturação do romance aprofunda as conexões de Erico entre música e literatura, estabelecendo um recurso que seria utilizado frequentemente em sua obra. Mas *Caminhos cruzados* apresenta, além da técnica do contraponto, vários outros aspectos musicais significativos. A

paisagem musical do romance ainda é a da cidade de Porto Alegre, que é citada nominalmente pela primeira vez na obra do escritor. A paisagem musical de *Clarissa* aparece ampliada, explorando novos aspectos sonoros da cidade, que é vista (ouvida) de um novo ângulo. Esse novo ângulo é, no entanto, multifacetado, devido à existência de diferentes núcleos de personagens, que pertencem a diversas classes sociais e possuem, conseqüentemente, vivências culturais diversificadas. Esse aspecto condiciona inteiramente a paisagem musical do romance, produzindo uma rica visão do espectro sonoro da capital do estado no início dos anos 30.

1.3.1 Os sons de Porto Alegre nos anos trinta

A paisagem musical do período sem dúvida se impõe, com a sua música característica, seus bailes, suas canções e também os ruídos da cidade, que já apresenta (e estamos apenas no início dos anos trinta do século XX) um aspecto ameaçador com o seu rápido crescimento e suas mazelas sociais.

Se em *Clarissa* tudo é condicionado pela visão de sua heroína, pela inocência da adolescente, pela emoção da descoberta, em *Caminhos cruzados* é o mundo adulto que se impõe. Em *Clarissa*, a vida acontece dentro do conforto doméstico da pensão de Tia Zina, e é a partir dali que aos poucos se descortina o mundo exterior. Em *Caminhos cruzados* a visão exterior predomina. Enquanto na pensão de Tia Zina, uma possível cidade do interior aparece transportada com seus ruídos quase rurais para dentro de Porto Alegre, em *Caminhos cruzados* o que se apresenta é “uma confusão de cores e formas móveis, um entrebalançamento de fios de aço e de sons” (CC, p. 16), ruídos característicos de uma cidade que cresce rapidamente, se tornando mais barulhenta, e, no caso de Porto Alegre, também mais suja, pobre e desigual.

Em *Clarissa* há vislumbres dos sons musicais da Porto Alegre da época, quando a menina sai pelas ruas da cidade com sua tia, indo à missa ou a caminho da escola. Já em *Caminhos cruzados* o que era vislumbre se torna explícito: o mundo entrevisto pela adolescente é exposto no mundo adulto existente no romance.

1.3.2 Caracterizações individuais

A paisagem musical da cidade é permeada pela paisagem individual de seus personagens. Erico não se furta de fazer associações, dando características musicais aos indivíduos que transitam pelo romance. Prof. Clarimundo, completamente desligado de qualquer questão musical na vida diária, parece apenas ligado à “música das esferas” (CC, p. 3). Salustiano Rosa, personagem que encarna o *bon vivant*, que está sempre em busca do prazer e de uma posição social de destaque na sociedade, encarna a história da cigarra e da formiga. Salu segue os conselhos do pai: “Os homens são formigas! – repetia o velho. – Formigas que levam às costas fardos cem vezes maiores que elas. Devemos ser mas é cigarras, meu filho! (...) Salu começa a assobiar um samba” (CC, p. 18-19).

Essa associação entre a história infantil contada pelo pai, e o “assobiar um samba” remete a um aspecto que já aparecera antes (o personagem Nestor, de *Clarissa*, possui características semelhantes) na obra de Erico: a associação entre o boa-vida e o gosto pela música popular, notadamente o samba, mas não exclusivamente. Tal associação pode estar relacionada à figura do malandro, tão comum à época, quando o samba começava a se firmar como característica nacional.

Como já vimos em *Clarissa*, a partir da ascensão de Getúlio Vargas ao poder, a divulgação de certos símbolos como forma de firmar a identidade nacional ganha força, entre eles o samba e o futebol. Na década de trinta o samba já está bastante estilizado, contando com compositores da estirpe de Noel Rosa, que possuem uma visão intelectualizada e boêmia da vida carioca. Um dos temas prediletos abordados nesse período é a chamada *malandragem*, a exaltação do boa-vida, que foge ao trabalho em busca do prazer, ou da *orgia*, que é o termo utilizado nessa época. Esta idéia está presente em muitos sambas, vide a letra de *O que será de mim*, de Ismael Silva e Nilton Bastos, de 1931:

Se eu precisar algum dia
 De ir pro batente
 Não sei o que será
 Pois vivo na malandragem
 E vida melhor não há...
 ...Deixa falar quem quiser
 Deixa quem quiser falar
 O trabalho não é bom
 Ninguém pode duvidar
 Trabalho só obrigado
 Por gosto ninguém vai lá (SILVA; BASTOS apud WORMS, 2002, p. 38).

Se para Salu o que interessa é o prazer, que é representado de forma musical, outro personagem que apresenta características semelhantes na narrativa é Chinita, filha do Cel. Zé Maria Pedrosa e namorada de Salu. Desde que seu pai ganhou na loteria, os delírios de grandeza da moça encontraram terreno fértil nas fitas de cinema. Chinita age, fala, se move e ama de acordo com os filmes que viu, imitando trejeitos e, o que nos interessa particularmente, sempre há uma vaga trilha sonora rodando em sua cabeça para seus atos mais banais. Chinita vive sua vida como se fosse um filme, imersa numa trilha musical que ela mesma cria, um pastiche de suas fantasias e vivências. O simples ato de descer a escada de sua casa está envolto por uma atmosfera musical hollywoodiana:

Chinita bem pode descer a escada com naturalidade e ir para a mesa. Mas ela quer gozar inteirinho o prazer de morar numa casa rica como esta, numa vivenda “de cinema”. Vai descendo a escada devagar. (Na sua cabeça soa uma melodia lindíssima ao ritmo da qual ela se move...) (CC, p. 31).

O cinema influencia seu gosto também quanto à dança e à música que toca no rádio, dando preferência aos gêneros musicais importados dos Estados Unidos:

Chinita se levanta, vai ao hall e põe o rádio a funcionar. Fraco e remoto a princípio, mas definindo-se aos poucos, a melodia de um fox invade a sala. Chinita começa a dançar (...) E agita-se ao ritmo do fox, os seios lhe tremem como gelatina, os braços como que riscam desordenadamente o ar, os pés ágeis se movem sobre o parquê (CC, p. 33).

A reprodução de gestos e trejeitos das atrizes de cinema se dá tanto na linguagem corporal quanto verbal, e o fox provê a trilha perfeita para essa reprodução: “Chinita salta – *oh boy!* reboleia as nádegas, cada vez mais tomada pelo frenesi da dança. Faz de conta que o pintor e papai são uma platéia, faz de conta que ela é Ruby Keeker. Faz de conta” (CC, p. 33)

Além de Chinita, diversos outros personagens apresentam ligações com aspectos musicais, embora num grau mais superficial, que não chega a caracterizar uma paisagem musical individual. A única exceção é Noel que, de todos os personagens de *Caminhos cruzados*, é aquele que possui a paisagem musical individual mais rica. Nesse sentido, Noel ocupa em *Caminhos cruzados* a mesma posição que Amaro ocupa em *Clarissa*: Noel catalisa a posição do artista no mundo numa linhagem que prossegue pela obra do escritor e encontra sua forma mais completa no Floriano Cambará de *O arquipélago*.

Tímido e recluso, Noel sonha em seu quarto, evitando o contato com o mundo exterior. Sua extrema timidez lhe causa desconforto na presença de todos, menos de Fernanda. A amiga lhe dá forças que não encontra em si mesmo e em sua família. Em seus momentos de reclusão, temos um rico retrato da paisagem musical de Noel através de suas reflexões, que contém uma notável amplitude: observações musicais de toda espécie, que vão desde pensamentos a respeito de compositores e suas obras, até notas, involuntárias ou não, a respeito de acústica e outras áreas afins.

Uma dessas passagens reflexivas de Noel é particularmente rica em observações musicais. Ao escutar um disco de Debussy num dia de chuva, seu pensamento vaga e chega a notáveis conclusões a respeito de questões que são importantes naquele momento histórico:

Um acorde mais forte apaga a visão. Noel fica atento à música. Por trás da neblina há um chiado permanente que lembra o coaxar longínquo de sapos. É um ruído que Debussy não escreveu mas que está ali no disco, como parte da música (...) Sons moles no quintal: o chape-chape da água da manga contra os canteiros de relva. Noel remergulha em seus pensamentos. Vê mentalmente a cabeça estranha de Debussy, que começa a se balançar de um lado para outro ao compasso da música (...) A melodia é um rio transparente que corre ao sol numa preguiça adormecedora (...) E de novo solta o pensamento. Era possível que Debussy tivesse uma voz áspera como a do jardineiro (...) Bem possível também que, como o jardineiro, não gostasse de tomar banho. Mas o Debussy verdadeiro ficou aqui nesta melodia que o disco prendeu. Tudo que era humano e mortal, que era resíduo, foi eliminado (menos o coral dos sapos) para ficar só na melodia de desenho puro, música de anjos, música de fadas (CC, p. 60).

Essa passagem do romance apresenta vários pontos de confluência com os questionamentos que norteavam os compositores de vanguarda no início dos anos trinta. Os adventos da Música Eletrônica e da Música Concreta provocaram uma série de reflexões a respeito do ruído como possibilidade expressiva e desde então os chamados sons não-musicais foram incorporados à música como um recurso importante. Muito dessa reflexão se deu a partir do surgimento de novas tecnologias, principalmente o rádio e o gramofone, que introduziam uma série de ruídos antes não existentes numa execução musical. Esses ruídos (estática, chiados, zunidos) passaram a interessar os compositores como recurso expressivo, e eles passaram a pesquisar possibilidades de dispor desses sons de alguma forma. Já em 1913, Debussy comentava:

Não será nosso dever encontrar meios sinfônicos de expressar nosso tempo, meios que evoquem o progresso, o arrojo e as vitórias dos dias modernos? O século do avião merece sua própria música (DEBUSSY apud GRIFFITHS, 1993, p. 97).

Embora Debussy não tentasse experimentar além dos limites de uma orquestra, vários compositores mais jovens que ele o fariam nos anos seguintes. Um desses compositores foi Edgar Varése (1883-1965), que estimulou a produção dos primeiros aparelhos eletrônicos que pudessem gerar sons não convencionais.

As reflexões de Noel estão profundamente relacionadas à revolução tecnológica e suas conseqüências. As mudanças que as invenções e aprimoramentos haviam trazido para os ouvintes são dignas de nota num momento

em que compositores de vanguarda de todo o mundo também se questionavam a respeito das novas possibilidades de se ouvir música:

E graças à vitrola - pensa Noel – eu a posso ouvir com o mínimo possível de interferência humana. Se estivesse no teatro, ouvindo agora uma grande orquestra executar esta mesma música, teria de ficar na presença de criaturas que tosem, pigarriam, amassam papéis de balas, cheiram bem ou mal; teria de ver os músicos que suam e bufam e ficam vermelhos, um maestro que agita a cabeleira e faz gestos grotescos... No entanto este móvel de noqueira me dá a melodia quase pura. Um milagre do gênio de Edison combinado com o esforço de outros pequenos inventores anônimos, mais o talento comercial dos homens que fundaram a *Victor Talking Machine Co.*, mais o maestro Stokowsky e as muitas dezenas de músicos que formam a Orquestra Sinfônica de Filadélfia, e ainda principalmente o sonho de Debussy, e o esforço de uma centena de operários anônimos, inclusive as abelhas que fornecem cera para os discos... Para ele tudo isto é um conto de fadas, uma obra de magia (CC, p. 61).

O espanto de Noel ante as novas tecnologias não esconde sua tendência para o isolamento, para a solidão, para uma introspecção que prepara o jovem que ele é para, guiado e estimulado por Fernanda, tomar as decisões fundamentais que irão nortear sua vida.

O aprofundamento das questões musicais e a variedade da paisagem sonora, tanto individual quanto da cidade de Porto Alegre, fazem de *Caminhos cruzados* um passo fundamental na carreira literária de Erico Veríssimo no que concerne à utilização da música em sua obra.

1.4 Música ao longe

Música ao longe (ML) foi o terceiro romance de Erico Veríssimo a ser publicado, embora, segundo Moisés Vellinho⁶, sua elaboração temática tenha acontecido antes de *Caminhos cruzados*, romance que veio a público em data anterior. *Música ao longe* foi publicado em 1935 e recebeu, juntamente com outros três livros, o prêmio Machado de Assis da Companhia Editora Nacional. Segundo

⁶ VELLINHO, Moisés. **Letras da Província**. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1963.

Erico o romance foi escrito em poucas semanas, especialmente para concorrer no concurso, seguindo uma sugestão de Dyonélio Machado⁷.

Nesse romance, Erico segue contando a história de Clarissa, iniciada no romance homônimo, publicado em 1933. Em *Música ao longe* encontramos Clarissa morando na casa de seus pais, de volta à sua cidade natal, Jacarecanga, depois de haver terminado seus estudos em Porto Alegre. O romance aborda a temática da decadência econômica da família de Clarissa, os Albuquerque, que vão perdendo posses e prestígio para uma família de imigrantes italianos que havia se estabelecido na região alguns anos antes. A família Albuquerque, outrora rica e poderosa, não consegue manter as propriedades depois da morte de seu patriarca, Olivério, avô de Clarissa. Os filhos do velho Olivério não se acostumam com as mudanças sociais e não conseguem fazer frente ao trabalho contínuo dos imigrantes que se estabelecem na cidade. Sem tino para o comércio ou outras atividades que consideram aviltantes, e sem o pulso firme do pai para trabalhar nas terras da família, aos poucos se desfazem das propriedades para pagar dívidas. João de Deus, pai de Clarissa, tenta desesperadamente salvar o que resta das propriedades, mas sem qualquer direcionamento eficaz, e com um orgulho calcado nas tradições herdadas que o leva a evitar o trabalho. Tio Jovino, irmão de João de Deus, se entrega à bebida, assim como tio Amâncio à cocaína. Dona Clemência, mãe de Clarissa, assiste a tudo sem reclamar, esperando que as coisas se resolvam da melhor maneira.

Segundo Antonio Hohlfeldt (2003, p. 84) “é a partir deste livro que o escritor começa a contestar a visão oficial da história, oferecendo a versão que os anônimos e os marginais podem dela ter”. O mesmo autor destaca: “Como confessa em sua autobiografia, o núcleo do romance tem raízes verídicas na decomposição da família de Franklin Verissimo, seu avô”.

Em meio ao turbilhão dos acontecimentos, Clarissa desabrocha para a vida, e tenta equilibrar as difíceis questões familiares com suas dúvidas e questionamentos. A descoberta de seu amor pelo primo Vasco permeia toda a narrativa, descoberta que se dá lentamente, e que aparece registrada nos diários de Clarissa, o que se constitui numa narrativa dentro da narrativa, uma característica já explorada em *Clarissa*, e que irá se tornar um recurso importante na obra madura do escritor.

⁷ VERISSIMO, Erico. **Solo de clarineta**. 11. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. V.1, p. 259-60.

Música ao longe é um romance repleto de citações musicais. O próprio título não é mera licença poética, mas a afirmação de uma idéia que permeia todo o livro: “o amor que ainda não se definiu é como uma melodia do desenho incerto. Deixa o coração alegre e perturbado e tem o encanto fugidio e misterioso de uma música ao longe...” (ML, p. 30). Esse fragmento de um poema em prosa é de uma das leituras prediletas de Clarissa, o poeta Paulo Madrigal, pseudônimo de Anfilóquio Bonfim, caixeiro-viajante de profissão e poeta nas horas vagas. Essa caricatura dos pequenos poetas de província introduz uma das idéias principais do romance, a descoberta do amor por Clarissa, descoberta que se dá lentamente, em meio às alegrias e decepções do dia-a-dia dos Albuquerque.

O despertar de Clarissa se dá também ao sabor da música que perpassa o romance. É num baile que pela primeira vez ela se dá conta que Vasco pode não ser apenas o menino selvagem, o *Gato-do-mato* de sua infância. Também é num baile que Clarissa se decepciona com seu ideal sonhado de homem, o poeta Paulo Madrigal, homem destituído das qualidades que Clarissa lhe atribuía (e que fisicamente ela sonhava que fosse parecido com Vasco, embora louro e de olhos azuis). Nesse sentido, os bailes adquirem um significado especial não apenas nesse livro, mas também em toda a obra de Erico, que retorna a eles com freqüência.

1.4.1 A música nas pequenas cidades nos anos trinta

Numa tarde de domingo, há um baile no Recreio Jacarecanguense. Nesse baile a descrição dos músicos e da orquestra é minuciosa. Costumes e modas relacionados à música sempre estão em pauta, assim como observações a respeito dos estilos e gêneros musicais que são tocados:

A orquestra começa a tocar um tango argentino (...) O bandonion (quem toca é o Chiquinho, filho do delegado de polícia) chora, o violino chora, o piano acompanha. O saxofone, os pistões, o trombone e a pancadaria estão calados, num silêncio respeitoso (ML, p. 62).

As observações a respeito da música contêm informações a respeito do conjunto que está tocando determinado gênero (no caso, o tango), quais instrumentos não estão sendo tocados naquele momento (o saxofone, os pistões, o trombone). Enfim, há na narrativa a descrição de um quadro completo da música executada em reuniões sociais na década de trinta em pequenas cidades do Rio Grande do Sul, detalhando que tipos de ritmos ou gêneros eram preferidos em detrimento de outros, quais danças eram privilegiadas, quais os costumes relacionados a esta música.

A orquestra que toca o baile é dirigida por seu Quirino. Originalmente essa orquestra era um grupo que tocava choro. No início da década anterior os conjuntos de choro sofrem a influência do *jazz* norte-americano. As conseqüências dessa jazzificação estão presentes em *Música ao longe*:

Em cima dum estrado a orquestra do Quirino marca o compasso das danças. (Quirino toca bandolim, é do tempo das valsas e não gosta do jazz. Mas o que é que se vai fazer? A gente tem de amarrar o burro à vontade do dono... Querem jazz? Lá vai jazz! Transformou sua orquestra de flautas, cavaquinhos, violões e bandolins num jazz como os das fitas de cinema, uma banda barulhenta com pancadaria, saxofone, trombones, banjos e pistões.) (*ML*, p. 62).

Toda uma série de observações a respeito da música em pequenas cidades do Rio Grande do Sul no início dos anos trinta podem ser colhidas no texto de *Música ao longe*, a partir da ficcional cidade de Jacarecanga: a presença da música popular, em festas, em bailes da sociedade, em serenatas; da música erudita em saraus familiares, no repertório de músicos amadores, na memória de pessoas que passam na rua assobiando um trecho de ópera.

O papel dos músicos amadores é fundamental nessas pequenas sociedades, divulgando um repertório ao qual muitas vezes as populações não teriam acesso devido à distância de um grande centro e à ausência de músicos profissionais. Seu Leocádio, amigo da família de Clarissa, encarna a figura desse tipo de músico. Seu Leocádio é flautista e costuma tocar em saraus e encontros familiares. É acompanhado ao piano pela tia-avó de Clarissa, Tia Zezé:

Clarissa se lembra de que há muitos anos, quando ela era pequena, também costumava ouvir de noite os velhos tocarem em dueto. Seu Leocádio faz um sinal. Tia Zezé começa. O som do piano parece que nasce do fundo do tempo, que vem dum outro mundo (...) Serenata de Schubert (ML, p. 84).

Seu Leocádio também encarna a figura do humanista, um homem considerado sábio por Clarissa e pelos moradores de Jacarecanga, mas que esconde um segredo, a paixão juvenil pela tia-avó de Clarissa, Dona Zezé. Seu Leocádio é músico, sempre a tocar sua flauta. Seu Leocádio se alinha numa galeria de personagens de Erico Verissimo composta por humanistas, homens aficcionados às artes, apreciadores da leitura e interessados pelo conhecimento humano, muitos deles músicos, outros escritores como o Tônio Santiago de *O resto é silêncio*.

1.5 Um lugar ao sol

Se em *Música ao longe* a música aparece no âmbito das pequenas cidades, em *Um lugar ao sol* (ULS), romance que lhe sucede, publicado em 1936, o âmbito vai ser novamente o da cidade grande. Nesse sentido, *Um lugar ao sol* é um romance híbrido, onde os universos de *Música ao longe* e *Caminhos cruzados* se encontram. O romance apresenta uma clara subdivisão nas quatro partes que compõem o livro. A primeira parte, que ainda se passa em Jacarecanga, tem em verdade poucos elementos relacionados à música. A brutalidade do assassinato de João de Deus Albuquerque, pai de Clarissa, perpassa toda essa seção do romance e não deixa muito espaço para manifestações musicais. Fato semelhante vai acontecer em livros posteriores do autor, principalmente em *O prisioneiro*, onde a brutalidade da guerra e da tortura deixa pouco espaço à música, restando um mudo protesto aos descabros cometidos contra a humanidade. O autor alia claramente a música à vida, à alegria de viver, à esperança, mesmo que a realidade se imponha de maneira brutal. Assim, nos poucos momentos em que a música aparece na primeira parte de *Um lugar ao sol*, ela está relacionada a esse aspecto. Vasco, ao tentar escapar da atmosfera sufocante do velório de João de Deus, ganha a rua e procura desesperadamente por sinais de vida:

Havia já meia hora que Vasco caminhava sem destino. Seguiu pelas ruas mais escuras e menos movimentadas. Cantavam galos nos quintais (...) As janelas iluminadas numa casa derramavam música na noite. Dançava-se lá dentro. Uma moça veio até a janela cantando, olhou para fora um instante e depois se sumiu. Vasco sentiu um súbito desejo de entrar correndo naquela casa, abraçar uma rapariga (a mais moça, a mais forte, a mais bela!) e sair dançando com ela (...) Sim, ele agora queria fazer alguma coisa que fosse o oposto da morte (...) Vasco caminhava sempre. Não lhe saía mais da memória a voz fresca cantando à janela (*ULS*, p. 46).

Da segunda parte do romance em diante, quando Vasco, Clarissa e a mãe desta se mudam para Porto Alegre, o ambiente muda, e a paisagem musical se amplifica. O espectro passa a ser novamente o dos romances *Clarissa* (reencontramos o mundo da pensão de D. Zina, o universo musical de Amaro) e de *Caminhos cruzados* (reencontramos Fernanda e Noel, e ressoam as notas do mundo musical dos bailes do Metrópole). Além do encontro dos horizontes ficcionais e musicais das obras anteriores em um mesmo romance, o espectro musical se alarga abrangendo aspectos que ainda não haviam sido explorados. Assim Vasco, deslumbrado com a chegada à cidade grande, trava contato com novas amizades, contando entre elas Anneliese, garota alemã que ele conhece ao ir pela primeira vez em uma casa de chá, freqüentada principalmente por alemães. O mundo musical da música popular alemã, e também do ambiente dos cabarés e cafés-concerto aparece pela primeira vez na obra de Erico:

O garçon trouxe os coquetéis. A orquestra começou a tocar. A velhota do piano cantou com voz rouca de contralto as primeiras notas numa canção russa.

- Fala alemão? – perguntou Anneliese a Vasco.

O rapaz sacudia a cabeça negativamente (...) Seria o coquetel? Ou seria a voz dolorida e funda da mulher que cantava? Vasco começou a sentir-se melhor. Aproximou-se de Anneliese (...) A velhota do piano cantou mais alto: o seu lamento atingiu quase as proporções dum grito de dor e desespero (*ULS*, p. 156).

A novidade do ambiente e das recentes amizades, a estranheza de ser um rapaz do interior, que se sente inferior cultural e economicamente, trazem a Vasco a sensação de desconforto, de deslocamento, sensações que são traduzidas pela música que é executada naquele ambiente. Ao conhecer Anneliese, Vasco vive uma experiência nova, que é também multifacetada. Para Vasco, em suas vivências

anteriores em Jacarecanga, o elemento estrangeiro é o imigrante, como a família Gamba, que vai ocupando, através do trabalho, espaços que antes eram das famílias tradicionais. Ao iniciar-se no mundo porto-alegrense, Vasco conhece uma nova faceta: estrangeiros advindos da alta burguesia ou mesmo da aristocracia européia (como é o caso do Conde Oskar), que saem da Europa devido à guerra ou outras razões e vêm para o Brasil, se estabelecendo nas grandes cidades, onde vão contribuir intelectualmente para o desenvolvimento do país. Esses estrangeiros vão criar e se encontrar em novos ambientes sociais, que são inspirados nos cabarés e cafés do velho mundo.

Ao reencontrarmos em *Um lugar ao sol* o mundo de *Caminhos cruzados*, voltamos a travar contato com o mundo de Fernanda e Noel. O jovem casal apaixonado se casa e vai viver na casa de Fernanda, junto à sua mãe e irmão. O mundo musical de Noel reaparece aqui, ampliado e com relações antes não vislumbradas. A contraposição do mundo protegido e culturalmente sofisticado de Noel e do mundo de Pedrinho, irmão de Fernanda, aparece representada através de elementos musicais: “(Noel) tinha momentos de depressão, de desalento. Só a música conseguia alisar-lhe os nervos. Debussy. Ravel. Beethoven. Mas Pedrinho vinha com seus discos horrendos: músicas de carnaval, *sketches* com palhaçadas” (ULS, p. 288).

As diferenças de educação e temperamento aparecem representadas musicalmente. As contraposições sociais se acentuam e demonstram a dificuldade de Noel em conviver com os parentes de sua esposa. Não apenas Noel e Pedrinho têm seus mundos representados musicalmente. Outros personagens também terão suas preferências musicais evidenciadas: “D. Eudóxia tinha um disco predileto: “*A casa branca da Serra*”. Fernanda preferia música mais vibrante, Wagner, Mahler. Dizia que Chopin deprimia, amolecia, quando todos precisavam de coragem e estímulo” (ULS, p. 288).

1.5.1 Universos coletivos e particulares

Mesmo quando um personagem não tem seu mundo pessoal relacionado a um tipo específico de música, ele transita dentro de um universo musical

pertencente à coletividade da qual participa, ou da qual procura se excluir. O universo social dos bailes e festas, do carnaval, são momentos nos quais os personagens transitam por universos musicais independentemente de seus gostos pessoais. Nestas ocasiões, há uma grande comunhão social, onde diferentes universos pessoais se encontram.

Viu quatro caras pintadas de palhaço, com bocas rasgadas e narizes brancos de alvaiade. Eram os moços da mesa grande. Faziam algazarra, como um bando de papagaios. Um deles tocava violão. Outro repinicava um cavaquinho. Um terceiro esfregava um reco-reco. Sentado na janela, o mais assanhado de todos cantarolou uma canção e depois disse: - Batatal! Batatal! Vamos embora, todos juntos... O bando rompeu numa marcha carnavalesca (*ULS*, p. 248-249).

Dentro desse contexto festivo, há muitas vezes o choque de elementos contrários, onde vida e morte se encontram. O carnaval surge num momento particularmente conturbado na vida de Vasco, onde a contraposição morte-vida mais uma vez se mostra relacionada à música. A brutalidade do assassinato de Gervásio, amigo e companheiro de quarto de Vasco, gera uma busca desesperada por sensações ligadas à vida:

Vasco caminhava acompanhado pela sombra de seus mortos. Gervásio ia à frente, como o baliza do bloco dos espectros. Gesticulava e berrava e convidava todos para odiar (...) Vasco avistava as luzes do Cassino por entre as árvores. A música do jazz chegava-lhe amortecida aos ouvidos. Parou. Sentou-se num banco. Os mortos se acoraram todos ao seu redor. Vasco começou a odiá-los. Só amava o fantasma alegre que cantava ao som do jazz, que apontava para o Cassino, que convidava ... (...) Entrou. Sentiu-se mais uma vez perdido na floresta. Não era, entretanto, aquele matagal cerrado, negro e macabro da noite do velório. Era uma floresta luminosa de contos de fadas, com pássaros de todas as cores, sol, muito sol, faiscações, perfumes, flores monstruosamente belas que só vicejam nos climas impossíveis. Ele seguia por entre os pares que dançavam. Recebia encontros de todos os lados. Ia tonto. O jazz berrava. (...) O jazz tocava... Vasco via o mulato do saxofone, suado, com a cara reluzente, os olhos doidos, possuído do demônio do ritmo, gingando, tocando com os pulmões, com os olhos, com o corpo inteiro (*ULS*, p. 254-255).

Esse universo no qual Vasco se refugia constitui-se num universo musical coletivo, compartilhado por diferentes personagens, advindos dos mais diversos

estratos sociais. Enquanto grande parte dos personagens transita nesse universo musical coletivo, há personagens que se destacam pelo universo musical extremamente pessoal, onde a música ocupa um papel fundamental, onde as relações com músicos e compositores são marcantes, pelos mundos e relações que evocam. Os universos de Noel e Amaro são exemplares dentro dessas características.

O universo musical de Noel reflete o ambiente ambíguo, onde superproteção e opressão estão presentes em medidas iguais. A riqueza dos pais lhe dava conforto e acesso a discos, livros e a um mundo cultural que não está disponível de forma imediata para Fernanda, que teve de trabalhar e sustentar sua mãe e irmão. Na mesma medida em que a riqueza dá conforto, a opressão e descaso da mãe para com Noel provocam a sensação de desproteção, de hostilidade. Noel busca refúgio na arte, e a música se constitui no principal elemento de ligação com um mundo onírico, onde a hostilidade do mundo não encontra meios de se infiltrar. Em *Um lugar ao sol*, Noel sente em certo momento que esse mundo já não lhe basta. A presença de Fernanda, e mais tarde da filha, provocam a urgência de uma nova relação com a arte e o mundo.

(Noel) lembrou-se dos tempos de solteiro. Tinha o seu quarto, a sua vitrola, os seus discos, os seus livros, a sua intimidade. Sofria porque acabara o curso de direito e não achava jeito nem coragem para advogar. Sofria porque amava Fernanda, companheira de infância, e não tinha emprego com que sustentar uma casa (...) Achava consolo nos livros, que o afastavam cada vez mais da vida. Havia, porém, instantes em que nem os livros nem os prediletos músicos lhe davam paz, bem-estar, felicidade. Então ele procurava Fernanda. A presença dela tinha uma qualidade sedativa. Sempre tão animada, tão corajosa... Aquele otimismo era comunicativo (*ULS*, p. 213-214).

O universo musical de Noel guarda certa semelhança com o universo de Amaro, que apresenta todos os seus dilemas existenciais relacionados com a música. Também Amaro busca uma saída no mundo ideal da música. Apesar dessa semelhança, o corte com relação à sociedade é mais profundo. Amaro sofre pela perda do emprego e a conseqüente saída da pensão de Tia Zina, não tem mais condições de alugar o piano no qual compõe e precisa devolvê-lo. Além disso, lhe dói o fato de ter de se afastar de Clarissa, por quem se descobre apaixonado. A

saída da pensão provoca esse afastamento, e Amaro passa a espionar Clarissa nas manhãs em que ela toma o ônibus para ir lecionar. A princípio Amaro tenta manter intactos os seus sonhos, manter a mesma atmosfera da pensão onde morara anteriormente:

Amaro conseguira criar ali uma atmosfera onde pudessem reflorescer os seus sonhos, as suas esperanças frustradas. A máscara de Beethoven no tabique. Os livros na estante de madeira sem lustro (...) Tudo aquilo e a lembrança de Clarissa. E as suas músicas... E a sua tristeza (*ULS*, p. 357).

Mas as dificuldades econômicas o jogam nos braços de Doce, dona da pensão para a qual se muda. Dona Doce lhe causa repugnância, a princípio. Também aqui as diferenças sociais e culturais entre os dois são mediadas pela presença da música. Amaro, depois de ter sido seduzido pela mulata, procura fugir do que considera um ato sujo, buscando abrigo no mundo da música:

O que acontecera era incrível. Ainda sentia na boca o gosto dos beijos babados de Doce. Nojento! (...) Tinha de fugir a toda aquela sujeira... Pensou no seu poema sinfônico. A música dos violinos, entretanto, não conseguia desprender-se da terra. Doce a segurava com as mãos grossas e graxentas. Não havia libertação possível (*ULS*, p. 366).

Desde sua partida da pensão de Dona Zina, Amaro buscava desesperadamente abrigo e consolo na música. Tentava colocar em prática a composição de grandes obras, que, no entanto não lhe saíam, escapavam-lhe por entre os dedos. A dor provocada pela separação de Clarissa revolve-lhe as idéias. Nos seus pensamentos, Clarissa e música são uma coisa só:

Na rua sentiu-se envolvido pela luz morena da tarde. Pensou em Clarissa. Tudo que era belo, fresco, terno, suave lhe trazia à memória a imagem de Clarissa. E depois havia uma mistura mágica: a imagem se transformava em sons e então Amaro caía de cheio numa sinfonia, como num lago enorme, azul e transparente, duma fundura insondável... Ficava perdido. Estava agora compondo um grande poema sinfônico. (...) Ouvia os violinos desdobrando uma longa frase. Algo de aéreo. De extraterreno. Dando uma idéia de asa. De cousa suspensa no ar. Transparência de vidro. Graça matinal. Só os violinos. O resto da orquestra em silêncio. E Amaro ouvia a sua sinfonia. Era o poema da libertação. O homem fugindo da terra e da vida. Se ao menos pudesse realizar aquilo, já que fracassara em tudo o mais! O diabo era que as cousas que lhe pareciam geniais e duma beleza divina assim imaginadas, ele nunca as conseguia pôr na pauta musical. Só lhe saíam vulgaridades (*ULS*, p. 359).

O pensamento de Amaro não é original: a idéia de estabelecer um paralelo entre a música e a mulher amada encontra uma referência histórica na Sinfonia Fantástica, do compositor francês Hector Berlioz, obra fundamental do Romantismo musical, onde a amada aparece tematizada como uma idéia recorrente, uma *idée fixe*, como Berlioz a chamou. Dessa forma, Amaro é apresentado como uma espécie de Berlioz frustrado, que não logra terminar sua sinfonia.

Mas o assédio de Doce provoca uma reviravolta na vida de Amaro. Para ele, deixar-se seduzir por Doce constitui-se numa queda, uma queda nas aspirações, o abandono do que ele considera puro, belo. E no balanço mental de Amaro a música é um elemento primordial. A mulata não conseguiria compreender o seu mundo, os seus compositores e poetas. Note-se o traço indelével de racismo presente no pensamento de Amaro:

Como era que um homem de sensibilidade, que fazia música, que se ocupava com Stravinsky, com Ravel, com Debussy, Beethoven; um homem que lia Keats e Shelley no original; um homem, enfim, que tinha uma visão artística da vida, que tinha um olho fino para descobrir o que existia de belo e harmonioso no mundo – como era que esse homem estava amarrado a uma montanha de carne flácida e escura? (*ULS*, p. 408-409).

Mas o mundo que Doce lhe apresenta também é um mundo que tem suas seduções, apresenta relações não vislumbradas por Amaro. Se por um lado a relação é vista por Amaro como um sinal de sua decadência, por outro significa a possibilidade de voltar a compor, de ter seu piano de volta, de recuperar a faculdade de sonhar. Apesar de inculta, Doce é sensível ao mundo do amante, respeita sua

cultura, Ihe reconhece o talento mesmo sem compreendê-lo inteiramente. Mas Amaro não consegue compreender a dedicação de Doce. O fato de viver às custas da mulata Ihe provoca a sensação de decadência e um inevitável conflito interior, e ele se apega à música em seus momentos de desespero, música essa que é a ilustração mesma de seu desespero e desejo de fuga:

Ele saiu para a rua, desesperado. Caminhou sem destino. Procurou fugir da terra pensando em seu poema sinfônico. Na sua cabeça toda uma orquestra imaginária tocava desesperadamente. Os violinos queriam arrebatá-lo para o céu, para as regiões estratosféricas e onde não havia mulatas gordas, nem estômagos, nem cousas desagradáveis. E Amaro se deixava levar pelos violinos. Até que a fome, a sede ou o cansaço o chamavam de novo para a terra (*ULS*, p. 410).

1.5.2 Ópera

Outro universo pessoal que está representado de forma estreitamente relacionada à música é o universo de Álvaro, pai de Vasco, que reaparece depois de anos dado como desaparecido e cuja vida é apresentada completamente relacionada a elementos operísticos. A influência da ópera italiana é fundamental na caracterização mesma do personagem. O nome de Álvaro vem de uma ópera de Verdi, *La Forza del Destino*. Cresce na Itália, sob a influência da ópera italiana. Quando adulto, foge de casa acompanhando uma companhia de ópera. Enamora-se da cantora, cujo nome é Margarita, mesmo nome da personagem da ópera *Mefistofele*, de Arrigo Boito, baseada no *Fausto*, de Goethe. A companhia se separa, e Álvaro segue empresariando um dueto formado por Margarita, de quem se torna amante, e Morelli, um cantor da companhia. Com o tempo o dueto entra em decadência, Álvaro abandona Margarita e o cantor e vai parar em Jacarecanga, onde conhece a mãe de Vasco, Zulmira, que Ihe aparece como “una Valkiria”, personagem da mitologia nórdica e de óperas de Wagner. O casamento de Álvaro e Zulmira termina na fuga de Álvaro e com o suicídio de Zulmira. Todos os aspectos da vida de Álvaro são como a trama algo rocambolesca encontrável no libreto de muitas óperas italianas.

Os múltiplos aspectos musicais presentes em *Um lugar ao sol* constituem um notável avanço em relação aos livros anteriores de Erico, avanços estes que são parte da evolução do escritor no domínio de seu *metier*. As inter-relações entre música e literatura se ampliam neste livro, explorando áreas que não haviam sido exploradas em suas obras anteriores. O aprofundamento dessas relações fornece ao escritor segurança para experimentar e seguir estabelecendo novas possibilidades no diálogo musical-literário.

1.6 Olhai os lírios do campo

Se em *Um lugar ao sol* é perceptível a riqueza na utilização de elementos musicais, em *Olhai os lírios do campo* (OLC), romance que lhe sucede, não podemos deixar de notar o relativo empobrecimento desse aspecto.

A paisagem sonora de *Um lugar ao sol* até certo ponto se repete em *Olhai os lírios do campo*, romance publicado em 1938 e primeiro grande sucesso de público do autor. A partir de *Olhai os lírios do campo*, Erico teria mais tempo para se dedicar à literatura, passando a ser um dos poucos escritores brasileiros a viver de seus livros. Segundo Bordini (2003, p. 146), “a solução humanista fez igualmente o sucesso excepcional de *Olhai os lírios do campo*, permitindo que o autor passasse a viver dos direitos autorais e promovendo o aumento das tiragens dos romances anteriores”.

Em *Olhai os lírios do campo*, novamente estamos diante do mundo sonoro de Porto Alegre, do ambiente da cidade grande, com seus bailes e cafés. Apesar dessa característica, entretanto, sob o aspecto estrutural, nesse livro o escritor abandona completamente suas experiências com a técnica do contraponto, optando por uma estruturação simples e certa linearidade na construção do romance.

Apesar de conter menos elementos relacionados à música que os romances anteriores, *Olhai os lírios do campo* nem por isso é destituído de aspectos musicais. O eixo principal do romance, que gira em torno da relação entre Eugênio e Olívia, traz à tona questões relacionadas à música. Eugênio é, desde criança, uma pessoa sensível que devido à pobreza dos pais e a falta de condições materiais, sofre humilhações de todo o tipo, que vão influenciar a futura decisão de optar pelo curso

de medicina e tentar ascender financeira e socialmente. Na infância e adolescência, muitas das manifestações de sensibilidade de Eugênio são expressas relacionadas à música. Eugênio se põe a assobiar ou canta para espantar a tristeza quando perseguido por colegas que o humilham. Na adolescência, Eugênio se apaixona pela filha do diretor do colégio onde estuda, Margaret. A visão de Margaret sempre está associada com a presença da música. Margaret era solista do coro da igreja, e Eugênio ensaiava ir até “a porta da igreja para ouvi-la cantar” (*OLC*, p. 40). A menina aparece em sua imaginação junto ao órgão da igreja, cantando de forma angelical. A música que vem da capela num dia em especial, quando Eugênio ouve do lado de fora os sons que dela ressoam, colocam-no num estado de sonho. Sua extrema sensibilidade vem à tona com o bater dos sinos:

Os sinos começaram a tocar. O som musical enchia o ar, parecendo aumentar-lhe a luminosidade. Eugênio passou a sentir aqueles sons em todo o corpo. Estremecia e ficava vibrando em cada badalada. Lembrava-se de outros sinos, de outras igrejas, em outros tempos (...) Os sinos lhe traziam tantas recordações (...) Era alegria ou desespero o que ele sentia? Eugênio apertava os lábios, fechava os olhos. Os sinos estavam em seus ouvidos, na sua memória, na sua epiderme, nos seus nervos (*OLC*, p. 39).

A sensibilidade de Eugênio acaba por registrar com exagerada precisão os sobressaltos da realidade exterior. Nesse sentido Eugênio tem a sensibilidade irmanada com Noel e Amaro, também por essa aproximação com a música, embora sem o conhecimento musical e a cultura desses.

Mais tarde, quando estudante de medicina, Eugênio passa por grandes dúvidas existenciais, e em meio a elas a música o reconcilia consigo mesmo, ameniza suas contradições:

Lembrava-se do pai, da pobreza triste de sua casa, dos gorilas de suas reportagens. Ruminava as suas lutas, as suas humilhações, pensava nas desigualdades da vida, nas injustiças sociais... Se Deus existia, tinha esquecido o mundo, como um autor que esquece voluntariamente o livro de que se envergonha. Não, mas Deus não existia. Ele “queria não acreditar” em Deus. Além do mais, achava uma certa beleza no ateísmo. Vinham-lhe porém momentos de dúvida. Era quando lhe parecia vislumbrar Deus através de suas impressões de beleza ou pavor. Quando se comovia ouvindo um trecho de boa música ou lendo uma história de abnegação e bondade, ele se reconciliava com a vida e se inclinava a aceitar ou pelo menos a procurar Deus (*OLC*, p. 58).

Em determinado momento, médico recém-formado, Eugênio salva uma criança. A presença de Olívia e a alegria pelo ato fazem-no chorar. Ele e Olívia saem para comemorar e essa alegria se manifesta de forma musical:

Homens e mulheres caminhavam apressados pela rua, precipitavam-se para os bondes e ônibus. Acima da cabeça das criaturas, brilhavam os anúncios luminosos. A vida é boa! Pensava Eugênio. Ele tinha salvo uma criança. Começou a cantarolar baixinho uma canção antiga que julgava esquecida (...) Por que será – perguntou ele a Olívia – por que será que às vezes de repente a gente tem a impressão de que acabou de nascer... ou de que o mundo ainda está fresquinho, recém saído das mãos de quem o fez? Sem esperar resposta, retomou a cantiga, apertando o braço de Olívia (*OLC*, p. 109).

Em seguida os dois se dirigem a um restaurante alemão, onde são rodeados pela alegria do momento, a música enche o ambiente e os convida a dançar. A experiência se traduz em um momento de rica confraternização humana, onde a música é o elemento catalisador da alegria:

Era um restaurante de ambiente tirolês. Os fregueses, em sua maioria austríacos e alemães, comiam, bebiam e cantavam (...) A vitrola começou a tocar as “Ondas do Danúbio”. Lá do fundo da sala veio uma possante voz masculina, acompanhando a música. Batendo com a faca nas bordas do prato, Eugênio marcava o compasso da valsa (*OLC*, p. 110).

O aspecto humanista que a música encarna nesses momentos é um elemento que se repete em diferentes situações na obra do escritor. Neste sentido, *Olhai os lírios do campo* é um romance onde a música encontra uma ressonância de

profundo humanismo que converge para a mesma direção de obras da maturidade do escritor, principalmente *O prisioneiro* e *Incidente em Antares*.

1.7 *Saga*

O romance que sucede a *Olhai os lírios do campo* é *Saga* (S), publicado em 1940. Escrito em primeira pessoa, caso único na ficção do escritor, *Saga* narra a busca de Vasco “rumo a um destino melhor que o justifique” (CHAVES, 2001, p. 63). Seguindo suas convicções, Vasco decide lutar na Guerra Civil Espanhola, esperando colaborar na construção de um mundo mais justo. Ao contrário do esperado, a rotina da guerra e da destruição provoca a sensação da inutilidade do conflito, e a ojeriza pela violência leva a uma posição pacifista do personagem, que retorna ao Brasil, se casa com Clarissa e vai viver no campo, local onde acredita construir um futuro tranquilo e digno para sua família. Segundo Chaves:

A participação de Vasco na guerra civil espanhola provoca uma extensão do problema da liberdade no nível do debate ideológico. Até aqui restrito ao cenário de Jacarecanga ou Porto Alegre, o romance foi acrescido duma dimensão “internacional”, propondo inclusive a análise do confronto fascismo/comunismo. Isto não significa, é claro, uma tomada de posição partidária da qual o autor continua se isentando, mas comprova a coerência ideológica dentro da qual ele mantém a investigação (2001, p. 65).

Mais tarde, Erico considerará o romance artificial, desgostando de algumas soluções. Apesar dessa posição pessoal do escritor e da concordância dos críticos em muitos aspectos, houve quem salientasse o valor da obra⁸.

No que concerne ao uso da música, *Saga* apresenta uma das mais interessantes construções relacionadas a elementos musicais de toda a obra de Erico Verissimo. Estruturado em quatro partes, o romance segue uma linha de raciocínio que parte do elemento épico da luta ao descanso final do guerreiro (quando Vasco retorna ao Rio Grande do Sul e se casa com Clarissa). Essa linha de desenvolvimento do romance apresenta ligações explícitas com obras musicais

sugerindo uma leitura intertextual entre música e literatura, como um programa em uma obra musical.

A música programática ou de programa foi uma das formas criadas durante o Romantismo no qual a música apresenta um caráter narrativo ou descritivo (GROVE, 1994, p. 639). Embora existam exemplos anteriores ao Romantismo, foi naquele momento histórico que a música programática se tornou corrente na produção da maior parte dos compositores.

Nas primeiras edições de *Saga*, cada uma das partes que compunham o livro era precedida de uma citação musical, um fragmento de partitura cujo significado está intimamente associado ao texto que lhe segue. As citações aparecem somente nas primeiras edições do livro (pelo menos até a quinta edição) tendo sido suprimidas nas edições posteriores, caindo no esquecimento. Essas citações, no entanto, estabelecem o diálogo intertextual musical-literário e nos dão pistas preciosas sobre a estruturação da obra e sua íntima ligação com a música.

1.7.1 O círculo de giz

Antecedendo a primeira parte da obra, intitulada *O círculo de giz*, aparece o seguinte fragmento musical:



Figura 1 - Fragmento da Sinfonia nº3, Eroica, de Ludwig van Beethoven (VERISSIMO, 1940, p. 9 – S1).

⁸ CHAVES, 1981, p. 55; ATHAYDE, 2005, p. 87

Esse fragmento, conforme aparece indicado, é parte da Terceira Sinfonia de Beethoven, conhecida como *Eroica*. O fragmento faz parte do primeiro movimento da obra.

Composta em 1800, essa sinfonia foi originalmente concebida como uma homenagem a Napoleão Bonaparte, cuja figura e feitos Beethoven admirava. Com as posteriores guerras de conquista e tendo se sagrado imperador, o ditador decepcionou Beethoven, que riscou o nome de Napoleão da partitura e substituiu o antigo nome por *Sinfonia Eroica*. Beethoven procurou negar a inspiração original, dizendo que o novo nome era apropriado, já que a sinfonia exaltava feitos de coragem heróica.

Estruturada em quatro movimentos, essa obra marca a passagem do compositor para um estilo mais maduro de composição, se desvencilhando do estilo clássico utilizado no início de sua carreira na direção de um nascente romantismo musical. Segundo Nicholas Marston:

Foi com a *Eroica*, contudo, que Beethoven mudou de vez a natureza da sinfonia. Um dos primeiros e mais característicos produtos do que se tem denominado “fase heróica” de Beethoven – uma fase notável pela composição de obras radicais em larga escala, com freqüência estreitamente *ligadas a idéias extra-musicais* -, a *Eroica* era muito mais longa e mais complexa do que qualquer sinfonia composta antes (1996, p. 234, grifo nosso).

Esse impulso rumo ao romantismo musical estabelecido por Beethoven a partir da Terceira Sinfonia (note-se que o Romantismo, em música, tem um início tardio -século XIX- se comparado com o Romantismo literário) tem relações estreitas com o impulso de Vasco de ir lutar na Espanha, um impulso heróico, similar à motivação da sinfonia:

A vida é um grande jogo e o destino, um parceiro temível que só aceita grandes paradas. Está bem. Ponho na mesa todos os meus sonhos. Não basta? Jogo então a vida. Do outro lado das montanhas fica a Espanha e a guerra. Caminho ao encontro de novas sensações. Ou da morte. Que importa? A morte também é uma aventura, a definitiva, a irremediável (S, p. 11).

Esse impulso em direção de um evento relacionado à violência e a possibilidade da morte apenas acentuam o caráter heróico presentes no início da narrativa. O caráter heróico ganha corpo à medida que os voluntários, companheiros de Vasco na luta, se incorporam na guarnição que os levará para a frente de batalha.

Apesar desse caráter heróico estar bem acentuado na primeira parte da narrativa, em nenhum momento está carregado de otimismo, mas sim de uma posição crítica em relação à guerra. Vasco carrega consigo a desilusão inerente que o faz evitar tanto o sentimentalismo carregado de alguns companheiros, como a ânsia suicida de outros. Além disso, a perda de amigos e a estupidez do conflito trazem à tona elementos que distanciam a narrativa da possibilidade de exaltação da guerra e dos feitos heróicos *per se*. Esse caráter reflexivo está espelhado na *Eroica*, onde, depois de um início otimista no primeiro movimento (Allegro com brio), apresenta-se uma reflexiva Marcha fúnebre como segundo movimento (Marcha fúnebre: Adágio assai). Aqui, o texto musical e o texto literário se tocam, num diálogo que cabe ao leitor refazer.

Outro aspecto que estabelece um diálogo intertextual musical-literário é o aspecto do destino, desde o princípio citado por Vasco como uma das forças que o levaram à Espanha para lutar. Esse aspecto estabelece um diálogo direto com a Quinta Sinfonia de Beethoven, obra que é citada no texto. O personagem que catalisa esse aspecto é Marcus Silberstein, que “tem uma testa que avança alcantilada para a coroa da cabeça com o harmonioso ímpeto de uma fuga de Bach” (S, p. 134). Marcus, que chega com outros judeus austríacos seus companheiros para juntarem-se ao batalhão, é músico e descobre em Vasco um interlocutor:

No dia em que ele descobre o meu interesse pela música, não me abandona mais. Conta-me dos concertos que ouvia ou em que tomava parte em Viena (...) Adoro Beethoven, “aquele ser feio e quase disforme que inundou o mundo de beleza e de harmonias eternas” (S, p. 135).

O intertexto estabelecido mantém um permanente diálogo beethoveniano. Para Marcus, Beethoven tem um significado transcendental, que se confunde com sua própria vida:

- Nunca ouviu a Quinta Sinfonia?
- Muitas vezes.
- Lembra-se daquelas notas iniciais?

Cantarola. Faço um sinal afirmativo com a cabeça. Ele prossegue: - “*So pocht das Schicksal an der Pforte*”. Assim o destino bate à porta. Quatro pancadas agourentas que se repetem. (...) – Um dia ouvi essas batidas solenes à minha porta.

- O destino...
- A Gestapo (S, p. 135).

O motivo beethoveniano ecoa pela narrativa, levando a uma leitura ambígua onde a música está sempre presente, como um rio que corre paralelo a outro, o rio da literatura mesma. Essas vias paralelas que se entrecruzam a todo instante, mais como duas espirais em contínuo diálogo, abrem o caminho para a possibilidade de leitura auditiva da obra. É preciso, além de querer ouvir, abrir-se a possibilidades de escuta. Segundo Roland Barthes:

(...) ao passo que, durante séculos, a escuta foi definida como um ato intencional de audição (escutar é *querer* ouvir, um ato inteiramente consciente), atualmente nela reconhecemos o poder (e quase a função) de varrer espaços desconhecidos: a escuta inclui em seu campo, não apenas o inconsciente, no sentido tópico do termo, mas também, se assim podemos dizer, suas formas leigas: o que é implícito, indireto, suplementar, retardado: há uma abertura da escuta a todas as formas de polissemia, de diferentes motivações, de superposições, há um desmantelamento da Lei que prescreve a escuta única (BARTHES, 1990, p. 227).

Esta polissemia está presente no intertexto de *Saga*, no seu diálogo beethoveniano. A abertura à possibilidade de *escuta do romance* traz à tona ligações não entrevistadas numa leitura imediata. O tema do destino, como uma interrogação constante, permeia toda a narrativa. À medida que essa prossegue e a luta de *Saga* se desenrola, os destinos dos personagens se definem, e Vasco descortina aos poucos a visão do próprio destino, diverso daquele que havia imaginado a princípio. Os caminhos de Vasco são os mesmos caminhos da *Eroica* de Beethoven.

1.7.2 Sórdido interlúdio

A segunda parte do romance, intitulada *Sórdido interlúdio*, reafirma alguns aspectos anteriores. Encimando o título do capítulo aparece a seguinte citação da Terceira Sinfonia de Beethoven:



Figura 2 - Fragmento da Sinfonia nº3, Eroica, de Ludwig van Beethoven (VERISSIMO, 1940, p. 157 – S1).

Esse fragmento corresponde ao início do segundo movimento da *Eroica*, justamente a Marcha Fúnebre citada anteriormente. A ligação dessa seção do romance com a Marcha se torna evidente pela tomada de consciência de Vasco da condição absurda da guerra. Essa seção é a mais breve das quatro partes do romance, caracterizando o título “Interlúdio”, palavra que também apresenta ligações musicais. Um interlúdio é “um trecho tocado ou cantado entre as partes principais de uma obra maior, como uma ópera” (GROVE, 1994, p. 459). A brevidade do capítulo o caracteriza como um interlúdio, mas também reforça a intenção musical do romance: o capítulo se constitui numa parte breve entre duas seções musicais (capítulos) maiores.

A relação já antevista, por estar implícita na citação da Terceira Sinfonia, no sentido de uma reflexão sobre o heroísmo, a morte e o significado da guerra, alcança o ponto culminante na Marcha Fúnebre, para onde confluem tanto a *Eroica* como *Saga*, no sentido da tomada de consciência e também de uma posição ideológica, uma opção pela não-violência, ou ao menos pela visão da inutilidade da guerra como recurso para solucionar diferenças.

Com o fim iminente do conflito, fugitivos e soldados são levados a um campo de refugiados, onde as condições são precárias e a morte ronda o tempo todo. O intertexto com a Marcha Fúnebre é claro:

Passam-se os dias. A miséria da condição humana me parece infinita. Manifesta-se de mil modos grotescos e trágicos (...) Vamos sendo comidos e sugados aos poucos. Por dentro pelos bacilos da colite e por fora, pelos parasitas (...) A disenteria faz dezenas de vítimas. Não temos recursos para os medicar. Há homens que caem e se entregam (S, p. 199-200).

Assim como o “ponto nevrágico” (FIELD, 1995) da *Eroica* é o segundo movimento, também o é a segunda parte de *Saga. Sórdido Interlúdio* pode ser considerado o momento reflexivo da obra, que estabelece múltiplas ligações com elementos musicais. Há a ligação com a Marcha Fúnebre, mas também há a alusão à chamada do destino que determina o que Vasco chama de “o pobre peru ébrio que retorna ao seu círculo” (S, p. 213).

1.7.3 O destino bate à porta

A terceira parte da obra mantém as ressonâncias beethovenianas ao prenunciar, já no título, as ligações com a Quinta Sinfonia. Encimando o título aparece a seguinte citação:



Figura 3 - Fragmento da Sinfonia nº5, de Ludwig van Beethoven (VERISSIMO, 1940, p. 169 – S1).

O fragmento citado corresponde ao início do primeiro movimento da Quinta Sinfonia de Beethoven, o conhecido “tema do destino”. Tantas vezes prenunciado dentro de *Saga*, o motivo do destino define a forma do livro. De todos os romances de Erico Verissimo, *Saga* é o que mais se aproxima de uma forma sinfônica. Possui quatro movimentos bem estruturados (quatro partes), o segundo movimento é lento (a ligação com a Marcha Fúnebre dá o tom grave, de andamento lento da segunda parte), como costumam ser os segundos movimentos das sinfonias, e o último movimento é um allegro (a última seção onde Vasco encontra a solução para o seu destino). Não é de estranhar a chamada solução “romântica” do romance, já que ele se inscreve claramente num plano dominado por uma estrutura romântica. As sinfonias que compõem o intertexto de *Saga* são obras fundamentais e constituem passos decisivos rumo ao nascente romantismo musical do século XIX. Como o intertexto sinfônico é indissociável, é natural que a estrutura do romance contenha elementos marcantes do Romantismo, principalmente na sua parte final.

A terceira parte de *Saga* mantém o diálogo intertextual beethoveniano, ao se apropriar do tema do destino da *Quinta Sinfonia*, tantas vezes prenunciado no romance. A *Quinta Sinfonia* teve sua estréia em 1808, num concerto memorável do qual fazem parte também a *Sexta Sinfonia*, o *Concerto nº4 para piano e orquestra* e a *Fantasia para piano, coro e orquestra*, todos em primeira audição. Segundo Candé (2001, p. 19) “o público não se entusiasma; com certeza não encontra o gênero de prazer que busca”. As obras, radicalmente novas, afastam um público acostumado às convenções do Classicismo. Além disso, a densidade e profundas diferenças das peças apresentadas numa mesma noite não são de um gênero facilmente assimilável e provocam perplexidade na platéia.

A *Quinta Sinfonia*, composta simultaneamente à *Sexta Sinfonia* nos anos de 1807-08, foi estruturada em quatro movimentos, na tonalidade principal de dó menor, sendo eles: I - *Allegro com brio*; II – *Andante com moto*; III – *Allegro*; IV – *Allegro*. O tema do primeiro movimento citado no início da terceira parte está estreitamente relacionado com o impulso de Vasco na descoberta do seu destino: a princípio voltar para casa, fazer da luta cotidiana dentro de sua província a sua luta, em vez de recorrer a uma luta de pessoas estranhas num país distante. Tendo-se em mente a estrutura sinfônica do romance, o impulso heróico do início (primeiro movimento) se desfaz na visão da inutilidade e sordidez da guerra no segundo movimento (segunda parte), que leva à busca de Vasco pelo seu destino (terceiro

movimento). Esta busca se revela diferente do que Vasco a princípio imaginara, a luta cotidiana na cidade traz conflitos, o início da Segunda Guerra evoca a sensação de aniquilação, de fim da civilização. A luta de Fernanda pelos seus ideais, ameaçados pela cupidez de empresários como Almiro Cambará e Gedeão Belém, provoca em Vasco a sensação de que aquela luta também não vale a pena. A dificuldade de Vasco em aceitar as diferenças entre as pessoas leva à sua resolução final. A morte de Pedrinho, irmão de Fernanda, acelera a tomada de decisão de Vasco de abandonar a cidade e é de Fernanda que Vasco ouve, numa metáfora não beethoveniana, mas mozartiana, o diagnóstico:

Estivemos ontem à noite - Clarissa e eu – visitando Fernanda e Noel. Lá estava o velho Mozart a falar através da vitrola a sua linguagem consoladora e de serena beleza. D. Eudóxia, como protesto ao fato de estarem ouvindo música apenas quinze dias após a morte do filho, fechou-se no quarto e não apareceu durante duas sonatas e um concerto.

Falamos pouco, deixamos que a música ocupasse quase todo o tempo e todo o espaço tanto interior como exterior. Entre um disco e outro Fernanda nos contou:

- Sabem da última? Mamãe virou espírita...

Clarissa arregalou os olhos.

- Mas como?

- Coisas duma vizinha... Fazem sessões aí na casa ao lado. Contou-me ela que ontem conversou com papai e Pedrinho.

- E que é que você diz a isso? – pergunto.

- Não digo nada. Que cada qual siga o seu rumo.

Eu me preparei para replicar, mas lá estavam os violinos com sua voz consoladora e sábia. Calei-me. Mas ao ritmo do adágio fiquei a pensar na estranha situação daquela casa. Noel católico, D. Eudóxia espírita, Fernanda céptica, quanto aos destinos da alma, mas crente nos destinos humanos na terra... Impossível que ela não tenha qualquer fé extraterrena!

Quando o disco terminou e Noel se ergueu para o substituir, abri a boca com tenção de fazer uma pergunta mas Fernanda se antecipou na resposta:

- O mundo tem de ser assim, Vasco. Repare nessa orquestra. Cada grupo de instrumentos tem a sua voz, a sua natureza, a sua missão. Pode o oboé revoltar-se pelo fato de os violinos não serem instrumentos de sopro? Não se esqueça de que a harmonia é feita também de um pouco de tolerância...(S, p. 384-385).

A serenidade da harmonia mozartiana prenuncia o último movimento do romance.

1.7.4 Pastoral

A última parte de *Saga*, intitulada *Pastoral*, apresenta o seguinte fragmento encimando o título:



Figura 4 - Fragmento da Sinfonia nº6, Pastoral, de Ludwig van Beethoven (VERISSIMO, 1940, p.313 - S1).

Este fragmento pertence ao primeiro movimento da *Sexta Sinfonia*, conhecida como *Pastoral*. Note-se que o fragmento foi erroneamente assinalado como sendo parte da *Terceira Sinfonia*, provavelmente por um lapso ou do escritor ou do editor. Naturalmente, não faria nenhum sentido tal fragmento pertencer à *Eroica*. Como o título da última parte do romance indica, as ligações intertextuais confluem para a *Pastoral* de Beethoven, fechando o plano sinfônico da obra.

A *Sexta Sinfonia* de Beethoven foi composta em 1808, concomitante com a *Quinta Sinfonia*. Possui cinco movimentos, caracterizando a tendência de Beethoven em aumentar o tamanho das sinfonias, tendência que estabelece o padrão a ser seguido pelas gerações posteriores de compositores românticos. É uma obra descritiva, apesar da observação de Beethoven (apud MARSTON, 1996, p. 235) de que era “mais uma expressão de sentimento do que de pintura”. O fragmento citado é do início da sinfonia, um *Allegro ma non troppo* que tem como subtítulo *Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande* (Despertar de sentimentos felizes na chegada ao campo). O diálogo musical-literário se estabelece de forma plena com o sentimento de Vasco ao voltar para o Brasil, com a intenção de se estabelecer no campo, de volta à natureza, prenunciada e sugerida já na primeira

parte do romance, quando Vasco, preso a uma cama de hospital em Barcelona devido a ferimentos sofridos no campo de batalha, e já pressentindo a inutilidade e a sordidez da guerra, ouve de seu colega de convalescença, D. Miguel, que “o mal de nosso tempo é que os homens se afastaram da natureza” (S, p. 159). Num processo cíclico, as idéias de Vasco se desenvolvem a partir de lembranças, sentimentos e troca de experiências variadas que o levam à solução final. O trecho da *Pastoral* que é citado corresponde exatamente ao sentimento de Vasco em sua nova morada:

O arado é meu carro de vitória, e quem marca o ritmo desta marcha triunfal são dois lerdos e plácidos bois oscos, bons e vigorosos como o chão que estamos a preparar para as próximas sementeiras.
Fevereiro de um novo ano. O verão vai forte, mas o sol é dourado e benigno no vale de Águas Claras, a quase oitocentos metros acima do nível do mar (S, p. 392).

Esta última parte de *Saga* guarda outras correspondências com a *Pastoral*, além das já citadas. Cada um dos cinco movimentos da *Sexta Sinfonia* está relacionado a sentimentos ligados à natureza. O primeiro movimento, conforme já dito anteriormente, está relacionado a sentimentos felizes na chegada ao campo. O segundo movimento, um *Andante molto moto*, tem como subtítulo *Szene am Bach* (Cena junto ao riacho); o terceiro movimento, um *Allegro*, tem como subtítulo *Lustiges Zusammensein der Landleute* (Alegre reunião de camponeses); o quarto movimento, novamente um *Allegro*, tem como subtítulo *Gewitter, Sturm* (Trovoada, tempestade); o quinto movimento, um *Allegretto*, tem como subtítulo *Hirtengesang: Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm* (Canção do pastor: sentimentos alegres e gratos após a tempestade).

Não apenas o primeiro movimento encontra ressonâncias na parte final de *Saga*, mas cada um dos outros movimentos são reprisados em um momento ou outro. Vasco e Clarissa moram no sítio de veraneio de Fernanda e Noel localizado “no benigno vale de Águas Claras, a quase oitocentos metros acima do nível do mar” (S, p. 391, grifo nosso). O segundo movimento da *Pastoral* é reprisado constantemente, as cenas junto ao riacho, onde as águas correm tranqüilas num vale onde Vasco vive alvoroçado na “ânsia de querer levar à tela o azul dessas montanhas, céus, sombras e *lagunas*: o verde destas árvores, colinas, roças, relvas

e florestas; *a transparência dessas águas*, distâncias e neblinas; e o tépido ouro deste sol” (S, p. 391, grifo nosso).

A “alegre reunião de camponeses” do terceiro movimento é evocada na reunião com um vizinho, Dr. Winkler. Vasco não é um camponês comum, é um homem da cidade, culto, aficionado das artes. Uma “alegre reunião de camponeses” para Vasco não seria, portanto, uma reunião comum. Dr. Winkler dá o ensejo a esta reunião, uma reunião de camponeses intelectuais:

No alto duma colina, a dois quilômetros de nosso sítio, num chalé em estilo bávaro, mora um alemão alto, louro, barbudo e silencioso, que vive solitário entre seus livros e seus cães de raça. É um apaixonado da música e muitas vezes pela manhã ou ao entardecer, quando o vento sopra do sul, chegam até nós os sons de seu órgão. E é bem estranho sentir a gente que a alma de Bach anda perdida pelo vale de Águas Claras, assombrando estas montanhas e florestas, penetrando os chalés e entrando pelos ouvidos dessas criaturas simples, encardidas e de olhos vazios.

O mês passado fiz relações com o meu vizinho solitário, que é um homem bastante cultivado. Trouxe-o à minha casa e mostrei-lhe meus livros e quadros. Ele gostou tanto de uma natureza-morta, que acabei dando-lhe a tela de presente. O homem relutou em aceitá-la, mas como eu insistisse, acabou cedendo. *Quando lhe falei em Beethoven com entusiasmo, a sua rendição foi completa* (S, p. 396, grifo nosso).

Mais uma vez Beethoven estabelece a linha de ligação do diálogo musical e literário, um diálogo que se torna polifônico com o acréscimo de novas linhas melódicas a cada passo. Bach (*Szene am Bach*) é o próprio riacho onde o encontro dos camponeses ocorre. O alegre encontro de camponeses intelectuais ocorre à sombra (ou som) de Bach e Beethoven. Mais que um amigo, Dr. Winkler se torna o ponto de ligação direto de Vasco com a música ao se tornar seu professor. “Resolvi aprender música com o Dr. Winkler e espero um dia compor alguma coisa. O desconhecimento técnico da arte musical é uma de minhas maiores deficiências” (S, p. 397).

A tempestade do quarto movimento da *Pastoral* encontra eco na chegada da guerra. “Uma noite todo o horror da guerra nos entrou em casa e na alma através do noticiário do rádio e dos jornais” (S, p. 404): trovoadas, tempestades. “A Holanda e a Bélgica invadidas e dominadas... O rolo compressor germânico a avançar esmagador e invencível... Cidades bombardeadas em chamas... Populações civis em fuga pelos caminhos e metralhadas impiedosamente” (S, p. 405). *Saga* foi

escrito durante esse período da história, quando a Segunda Guerra iniciava. Erico apontou em seu livro de memórias (VERISSIMO, 1978, p. 272) e também no prefácio de *Saga* (S, p. 9) o quanto o estado sombrio da época influenciou na atmosfera carregada do romance. Esse aspecto da tempestade não encontra solução no romance, a solução do quinto movimento da *Pastoral*, os “sentimentos gratos após a tempestade”. O último movimento da *Pastoral* é resolvido de forma a fugir do conflito. O agradecimento após a tempestade é o valor do que eles, Vasco e Clarissa, sentem em comum: a esperança de paz e de que tudo melhore:

Aos poucos um calor de confiança e de coragem se apodera de mim. É algo de profundo e essencial que me vem de Clarissa, da criatura que ela tem nas entranhas, algo que surge das plantas e dos animais domésticos, que brota da terra... (...) Imóveis e abraçados, Clarissa e eu aqui ficamos em silêncio, com os olhos postos no horizonte, a esperar o novo dia com um secreto temor e uma secreta esperança (S, p. 408).

1.7.5 Outros aspectos musicais

Sob o aspecto da paisagem sonora, *Saga* obtém, em relação aos outros livros de Erico “o acréscimo de uma dimensão internacional” (CHAVES, 2001, p. 63). Se os romances anteriores do autor têm como cenário Porto Alegre ou Jacarecanga, *Saga* apresenta uma paisagem sonora inédita, uma paisagem que em verdade Erico não conhecia pessoalmente, e que deve ter-lhe valido esforços de pesquisa e imaginação para poder reconstituir-criar. Esse aspecto é importante na medida em que o escritor experimenta pela primeira vez uma paisagem que não é a sua imediata, e que trará reflexos futuros em obras variadas, principalmente em *O prisioneiro* e *O senhor embaixador*.

Os primeiros elementos musicais do romance ocorrem quando Vasco se surpreende justamente com esse aspecto fundamental do estrangeiro, do que não é do lugar: a estranheza. “Alguém canta uma canção saltitante numa língua que não consigo identificar” (S, p. 19), observa Vasco ao chegar ao local onde são arregimentados os voluntários. Nesse momento, nenhum aspecto lhe passa despercebido, as vozes, as cores, a variedade dos sons daquela região

desconhecida para ele. “Quando lhe pergunto por que vai lutar na Espanha, responde com sua voz oleosa, de modulações musicais” (S, p. 19), diz a respeito de um de seus companheiros. Ao passar por um guarda, ainda na divisa da França com a Espanha, nota que ele “o contempla com ar divertido e ao cabo de alguns segundos cantarola, sorridente: - Tout va très bien, madame la marquise... Allez!” (S, p. 21). A cor local espanhola é acrescida da dimensão multi-étnica e cultural dos voluntários que se unem à luta contra Franco. “Dois italianos cantam uma canção guerreira que mais tarde venho a saber que se chama ‘Bandiera Rossa’ (S, p. 22)”, observa. A própria mistura de línguas produz uma sonoridade diferente, que não lhe escapa: “Palavras de várias línguas se cruzam e se misturam no ar. Um espetáculo para os olhos, uma festa para os ouvidos” (S, p. 23). Esta “festa para os ouvidos” é quase uma constante no romance, mas que se perde nos momentos de batalha, onde sobra espaço apenas para o medo e o desespero.

“O velho sino da estação foi pelos ares badalando ‘como um passarito ferido’ (S, p. 25)”, diz o estacionário de Portbou para Vasco; “eu lhe digo que esse sino era como uma pessoa da minha família. Tinha um som tão bonito...” (S, p. 25), revela ele mais adiante. A paisagem sonora também é arruinada pela guerra. A guerra destrói os símbolos quotidianos que provêem segurança, conforto. O processo da barbárie é o da aniquilação dos elementos humanizantes, entre eles a música. “Quando eu batia os sinais, dlem, dlem, ele parecia dizer ‘papai, papai...’ Franco me pagará” (S, p. 25) , conclui o estacionário.

Mas a marcha para a guerra é uma marcha colorida, onde os “voluntários comem, falam, fumam e cantam” (S, p. 27). Em meio à marcha, elementos da paisagem sonora da vida quotidiana das pessoas ainda são encontrados pelo caminho, e se tornam motivo de regozijo entre os voluntários. A ida a um prostíbulo da região provoca mais prazer pelo que há de normalidade em meio à guerra que pelas mulheres. A música é um elemento catalisador dos ânimos: “Vemos alguns homens entrar numa casa de onde saem os sons roucos dum gramofone (...) – Música! – murmura Brown (...) No meio da balbúrdia rouqueja um ragtime” (S, p. 29).

Na marcha para o sul rumo à guerra, a paisagem sonora é também a paisagem individual de cada voluntário, que contribui com a cor local de seu país. Sebastian Brown, negro norte-americano, traz consigo as marcas musicais de seu país. “Sebastian Brown começa a cantarolar um desses “espirituais” dos negros americanos. A melodia tem uma funda ternura humana e é ao mesmo tempo duma

límpida simplicidade infantil” (S, p. 36). Note-se que agora os voluntários seguem rumo ao sul da Espanha tendo como meio de transporte o trem, e é nesse contexto que Sebastian inicia seu canto. O trem é profundamente arraigado à tradição da música negra norte-americana, notadamente o blues. Segundo Muggiatti:

Trens e trilhos correm como sangue pelas veias do blues. A ferrovia não é um mero meio de transporte, é quase um veículo mágico que leva o negro a transcender a sua condição. Viagem, união, separação: o trem adquire no blues uma dimensão mitológica. Não à toa, o sistema de fuga usado pelos abolicionistas antes da Guerra Civil para ajudar escravos a ganharem a liberdade nos Estados do Norte foi chamado de *Underground Railroad*, Ferrovia Subterrânea. Era uma rede de casas amigas (“estações”) nas quais os negros se abrigavam à noite durante sua escapada (1995, p. 29).

Não é casual, portanto, o fato de Sebastian Brown cantar justamente quando o meio de transporte utilizado é o trem. Sebastian canta um *spiritual*, estilo de lamento relacionado ao blues, mas de conotação religiosa, “um tipo de canção folclórica que teve origem com a prática evangelizadora nos EUA, entre 1740 e final do séc. XIX” (GROVE, 1994, p. 893). Vários voluntários que viajam naquele vagão se sentem comovidos ou afetados pela melodia:

Axel sorri apertando a haste do cachimbo com dentes muito claros. Garcia escuta em silêncio. E como eu me mostro também interessado, Sebastian começa a cantar mais alto. Em breve sua voz de veludo enche o vagão, é como um gemido que sai de funda caverna escura cheia de ressonâncias misteriosas (S, p. 36).

A marcha em direção à guerra é, portanto, um espetáculo colorido, musical e multi-étnico. Canções de voluntários de diferentes países se misturam às cores locais para formar a paisagem sonora dos ambientes por onde passam. A luta na Brigada Internacional é, antes de tudo, um ato de heroísmo em defesa do ideal socialista, heroísmo que é cantado, comemorado, cultivado. Esse caráter de júbilo por estar indo à guerra está estreitamente relacionado ao plano da primeira parte da obra, *O círculo de giz*, que por sua vez mantém conexões com o primeiro movimento

da *Eroica*: o caráter de alegria heróica, relacionada à coragem, do primeiro movimento.

Na segunda parte do romance, *Sórdido interlúdio*, há poucas observações relativas à música. A situação de degradação em que se encontram as pessoas que procuram fugir do conflito é pouco propícia à presença da arte. Essa característica se repete em outros textos de Erico, notadamente em *O prisioneiro*. Em momentos nos quais predomina a barbárie não há lugar para a música. A música se transforma numa mera lembrança de tempos melhores: “É doloroso e mesmo desanimador pensar que a alguns quilômetros de onde nos encontramos existem cidades onde as criaturas vivem normalmente, bebem água pura, comem alimentos sãos, *ouvem música* e sabem sorrir” (S, p. 206, grifo nosso).

À medida que a situação se degrada, o distanciamento da arte se torna, como o distanciamento da vida, mais agudo. A Marcha Fúnebre da Terceira Sinfonia se manifesta, lenta, contundente. “A situação piora de dia para dia. Já não se ouvem cantigas. Calou-se a vitrola que rouquejava não sei onde tangos e paso-dobles” (S, p. 206). O resgate de Vasco do campo de refugiados vem mudar o destino do personagem, anunciando a próxima seção do romance.

O retorno a Porto Alegre corresponde ao retorno à paisagem musical dos livros anteriores de Erico, acrescido do aspecto beethoveniano do romance. Logo ao chegar, Vasco é interpelado pela polícia, que queria saber o que fora fazer na Espanha, se era comunista, colocando-o perante o sistema repressivo da época. Vasco teme pelo seu destino e observa que “neste momento estão a me martelar na cabeça as quatro notas iniciais da Quinta Sinfonia de Beethoven. Talvez o destino esteja agora batendo à minha porta” (S, p. 214). Mas o destino já havia batido à porta quando Vasco fora resgatado do campo de refugiados e seu futuro, embora incerto, revelava a possibilidade otimista da convivência com a família e os amigos. A volta à província provoca em Vasco lembranças onde perpassam vários ambientes dos romances anteriores com sua paisagem musical característica. Também o ambiente porto-alegrense é revisitado, à luz de novidades. Como quando Fernanda fala da irmã da cunhada, Modestina:

A filha mais moça canta no rádio. Chama-se Modestina. – Imagina você, Vasco, que o velho Braga obriga o Noel a abandonar o seu Debussy, o seu Ravel ou a leitura de seus livros para ir ouvir a Modestina cantar sambas e marchinhas (S, p. 228).

A observação de Fernanda apresenta múltiplas facetas relacionadas com aspectos musicais e também sociais. Se por um lado mostra a ascensão da música popular através do rádio, num ciclo que iria produzir muitos novos artistas (cantoras como Elis Regina surgiram dentro deste contexto, começando ainda criança como cantora no rádio em Porto Alegre) nos anos que viriam, por outro demonstra o abismo social existente entre as pessoas que tinham acesso à música “de Debussy e Ravel” e as que tinham acesso apenas à programação mais imediata do rádio. A inclinação de Noel, sua paisagem musical individual, era relacionada à música erudita, com preferência pelos impressionistas. Mas a observação de Fernanda guarda também um quê de preconceito pelo gosto musical da família da cunhada, preconceito este relacionado com as raízes populares da música (“sambas e marchinhas”) que não a deixa ver a qualidade da música produzida no rádio nesse período.

Vale observar que muitas das experiências de Vasco em suas andanças pela Espanha são como notas do romancista que colhe material para o futuro. Ao falar dos homens de seu batalhão, Vasco observa que “conversam, fumam, bebem e cantam juntos como bons camaradas que se encontram agora aqui para se separarem mais adiante sem aviso prévio nem manifestações de sentimentalismo”, e conclui logo adiante: “A paz para eles seria dolorosa e a vida se lhes tornaria insuportável” (S, p. 59). Ora, não é este o comportamento errático de muitos personagens de *O tempo e o vento*, na sua inconstância e inadaptabilidade para a vida cotidiana durante os tempos de paz, sempre prontos para entrar em guerra? Muitas conclusões de Vasco apontam o rumo que tomaria a obra de seu criador. Em outro momento, quando convalescente de um ferimento em um hospital de Barcelona, Vasco é inquirido por seus colegas de quarto do motivo de sua vinda para lutar na Espanha. “Que é que está fazendo aqui? Não tinha na sua terra um relógio para consertar... um pedaço de terra para lavar?” Vasco parece ter sido pego de surpresa. Dom Miguel, outro colega de Vasco conclui: “É bastante estranhável que com tanta coisa a construir num país novo como o seu, você tenha

vindo para cá ajudar estes pobres loucos a destruir a velha Espanha” (S, p. 159). Talvez Erico tenha feito a si mesmo essa mesma pergunta a respeito do rumo de sua obra.

Saga tem um sentido de fechamento da obra inicial de Erico mais forte que seu livro subsequente, *O resto é silêncio*, que em certo sentido pode ser considerado o primeiro romance de uma nova fase. Em *Saga* termina o ciclo dos personagens iniciado com *Clarissa*, dando esse sentido de fechamento e apontando rumos que levariam a *O tempo e o vento*. A volta de Vasco para Porto Alegre, o reencontro de grande parte dos personagens de suas obras anteriores nos faz pensar num *grand finale* para uma possível polifonia de todos os personagens de sua obra desse ciclo inicial e também na volta de Erico ao sentido de sua obra, primeiro o caráter urbano relacionado a Porto Alegre e depois a procura de suas raízes rurais. Naturalmente *O resto é silêncio* sedimentaria essas questões deixando o caminho livre para a escrita de *O tempo e o vento*.

1.8 *O resto é silêncio*

O resto é silêncio (RS) foi o sétimo romance escrito por Erico Verissimo. Publicado em 1943, usualmente é considerado pela crítica como o livro que encerra a primeira fase da obra do autor. Seu romance seguinte, que inicia a segunda fase de sua obra, é *O continente*, primeiro volume da trilogia *O tempo e o vento*, publicado em 1949. Sobre *O resto é silêncio*, Maria da Glória Bordini observou:

O resto é silêncio constitui o segundo tour-de-force do autor, após *Caminhos cruzados*. Menos satírica e mais contundente, a análise da sociedade burguesa ao tempo da Segunda Guerra Mundial em Porto Alegre se encarna em personagens mais arredondadas, não-maniqueístas, que se contrapõem à figura do escritor Santiago, desenhada com muito mais nuances que seus outros heróis. O pano de fundo da história apresenta ruas crepusculares, esverdeadas, mansões e apartamentos iluminados, em que vagam seres vazios, ególatras, como o desembargador Lustosa, Aristides Barreiro e Norival Petra, praças noturnas com aposentados meio perdidos de si mesmos, como Chicharro, hotéis com hóspedes em crise, como o casal Bernardo e Marina, malocas sombrias, como a de Angelírio, o Sete-Meis, em contraste com a casa de Santiago, um oásis de boa convivência familiar, em que não faltam, entretanto, as rebeldias dos jovens e as dúvidas do pai. O cenário enfatiza cores sombrias, púrpuras e roxos, próprias da Sexta-Feira Santa em que Joana se suicida, provocando em Santiago a necessidade de uma explicação que recupere sua crença no potencial de regeneração da espécie humana (2003, p. 147).

Nessa obra o escritor utiliza a técnica do contraponto de forma plena pela segunda vez em sua carreira, tendo sido a primeira em *Caminhos cruzados*. O romance provocou reações indignadas de alguns setores da sociedade da época, principalmente da Igreja Católica. Um artigo publicado na imprensa atacava o escritor de forma aberta o que levou a um processo judicial do mesmo contra o articulista. O escritor Oswald de Andrade, com peculiar ironia, escreveu a respeito do caso:

Erico Veríssimo está processando, em Porto Alegre, um plumitivo, por ter este pretendido “imputar-lhe vícios e defeitos que o expõem ao ódio e desprezo público”. São os termos da queixa-crime com que o ilustre escritor gaúcho não quer deixar impune a perversidade maledicente. Estou convencido de que deve ser essa a atitude de quem escreve: reagir, disputar o seu lugar ao sol e atacar sem hesitações a inveja que assedia todo o êxito legítimo (...) O catequista de Porto Alegre queria que Erico Veríssimo pintasse um Brasil azul, coberto de colibris, onde não houvesse uma hipoteca, um agiota ou uma cascavel para quebrar a paradisíaca harmonia do tecnicolor! Não vejo, neste como nos outros volumes de Erico qualquer exagero tendencioso que possa de longe fazê-lo classificar-se como escritor simplesmente amoral (2004, p. 63-64).

O resto é silêncio é considerado um dos romances mais importantes da carreira do escritor, que prepara e antecipa a trilogia que está por vir, com uma riqueza de nuances que ainda não havia se revelado plenamente nos seus livros anteriores.

Sob o ponto de vista da música, o romance também é rico em diferentes aspectos. Como a música é uma constante na obra do escritor, o que se vê em *O resto é silêncio* é uma intensificação de diversos aspectos que já haviam surgido anteriormente, a tal ponto que, excetuando-se *O tempo e o vento*, o romance é, sem dúvida, em termos de variedade, o mais rico musicalmente de toda a obra do escritor. Parte dessa riqueza se deve à acumulação de aspectos musicais, à sobreposição de personagens com uma rica paisagem musical individual, com uma cidade (Porto Alegre) cuja paisagem musical se amplia através de concertos e do desenvolvimento da sua vida cultural. A esses elementos por si só ricos musicalmente se soma a utilização da técnica do contraponto. Todos esses aspectos superpostos produzem a imensa variedade musical existente no romance.

1.8.1 A paisagem sonora da cidade

Difícilmente podemos desconsiderar as semelhanças existentes entre as paisagens sonoras de *Caminhos cruzados* e *O resto é silêncio*. Além das semelhanças estruturais, com o inter-relacionamento de seus diferentes grupos de personagens, ambos se passam na mesma cidade e oferecem uma visão crítica da sociedade da época. *O resto é silêncio* é bem mais contundente, como observou Maria da Glória Bordini (2003), mas essa contundência não se traduz de forma direta na paisagem sonora do romance.

Se *Caminhos cruzados* apresenta uma cidade suja e barulhenta, onde os ruídos suplantam a humanidade, em *O resto é silêncio* a cidade se apresenta de forma menos ruidosa, ou antes, o ruído ainda está lá, para ser pinçado aqui e ali de acordo com a situação, mas a descrição específica de cada momento oferece a possibilidade de sons que também estão ali, nas entranhas da cidade, e que possuem características muito variadas. Esse é apenas um dos aspectos sonoros do romance que o tornam mais cheio de nuances. Assim, em meio à cidade e seus ruídos, as diferentes horas do dia apresentam sonoridades diversas, desde os “sons de buzinas distantes” até o de “raras vozes humanas” (RS, p. 6) ouvidas a partir do parque Moinhos de Vento na tarde da Sexta-Feira da Paixão até o burburinho dos passos e dos carros no centro da cidade.

Em *O resto é silêncio* a cidade é retratada de forma mais desenvolvida em termos culturais do que em *Caminhos cruzados*, mas também esse aspecto está intimamente ligado com a existência de personagens que possuem uma relação muito próxima com a música, como o compositor Bernardo Rezende. De qualquer forma, percebe-se uma estrutura cultural no que se refere à música (o teatro, a orquestra, ciclos de concertos) que inexistente em *Caminhos cruzados*.

1.8.2 Paisagens musicais individuais

Junto a essa estrutura, interagindo em composição ou em contraposição a ela, estão os personagens, e aqui também a variedade das paisagens musicais se impõe. Desde logo, se evidencia a presença desse compositor, Bernardo Rezende, com sua multiplicidade de aspectos relacionados à música. Bernardo guarda diversas semelhanças com o compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos, que Erico conhecia e apreciava e com o qual teria um contato pessoal alguns anos depois da publicação de *O resto é silêncio*, quando de sua segunda viagem aos Estados Unidos, episódio que está relatado em *A volta do gato preto*, publicado em 1947. Como Villa-Lobos, Bernardo é um compositor nacionalista. O jornal da sexta-feira anuncia:

Amanhã, Sábado de Aleluia, teremos no velho Teatro São Pedro o último concerto da série que o Centro Musical está realizando sob o patrocínio da Secretaria da Educação, e que tem como regente o famoso maestro brasileiro Bernardo Rezende, contratado no Rio de Janeiro especialmente para esse fim. O programa de amanhã foi muito bem escolhido, incluindo uma sinfonia de Beethoven e peças de compositores clássicos e modernos. Teremos finalmente a oportunidade de ouvir em primeira audição, aqui, a famosa "Grande Suíte Brasileira" de autoria do consagrado compositor brasileiro Bernardo Rezende (RS, p. 51).

O título *Grande Suíte Brasileira* deixa claro qual é a orientação estética de Rezende, título que se assemelha com vários deixados por Villa-Lobos⁹ ligados à

⁹ Para maiores detalhes, ver Peppercorn (2000, p. 124).

estética nacionalista. O temperamento difícil, a fama de maior compositor brasileiro, a bem-sucedida carreira de maestro, são pontos de contato entre Bernardo e Villa-Lobos que se evidenciam na obra.

A presença de um personagem compositor e regente introduz na narrativa uma vasta possibilidade de conexões musicais. Como vimos nas obras anteriores do escritor, personagens como Noel e Amaro proporcionam comentários e reflexões a respeito de música, obras e compositores. No entanto, o que se dá com Bernardo Rezende é uma profusão de citações relacionadas a aspectos musicais que não havia acontecido antes na obra do escritor. Músicos, compositores, formas musicais, termos técnicos relacionados à música e obras aparecem em grande quantidade nos capítulos em que Rezende é protagonista, e todo esse manancial de informações se adensa no decorrer da obra para produzir o *grand finale* sinfônico do romance.

Outra característica resultante da presença de Bernardo na obra é relativa aos títulos dos capítulos em que o compositor aparece, ligados a questões musicais. O capítulo sete, onde o compositor aparece pela primeira vez, é intitulado *Appassionata*, nome rico em ressonâncias musicais e também literárias. O título se refere a uma das mais conhecidas e importantes sonatas para piano de Ludwig van Beethoven¹⁰. O nome foi dado por um editor de Beethoven, mas se tornou popular por descrever a apaixonada densidade dramática da obra e tem sido utilizado correntemente desde então. Já foram comentadas na introdução deste estudo as inter-influências existentes entre Beethoven e a literatura, que são múltiplas. Mas o que nos interessa particularmente aqui são as influências imediatas a que Erico estava exposto à época da escrita de *O resto é silêncio*. Não podemos deixar de considerar *Appassionata*, novela do escritor inglês James Hilton, obra que foi traduzida por Lino Vallandro e publicada no Brasil pela Editora Globo. Erico conhecia e havia traduzido livros de Hilton, notavelmente *Adeus, Mr. Chips*, publicado em 1941¹¹. Em sua primeira viagem aos Estados Unidos, também ocorrida em 1941, James Hilton foi um dos autores que Erico quis conhecer pessoalmente, fato que é narrado em seu primeiro livro de viagens, *Gato preto em campo de neve*. Além da conexão com a sonata de Beethoven presente no livro de Hilton e que também

¹⁰ Sonata nº 23 em fá menor op. 57, de 1804-1805 (GROVE, 1994, p. 35).

¹¹ Os livros de Hilton foram publicados na famosa Coleção Nobel da Editora Globo, entre 1933 e 1958. Segundo Sônia Amorim, “atribui-se a Henrique Bertaso a idéia de criar a Coleção Nobel, mas é inegável a participação de Erico Verissimo, se não na idéia original, pelo menos na escolha de boa

existe em *O resto é silêncio*, *Appassionata* tem a música como eixo condutor da narrativa, o que certamente despertou o interesse do escritor naquele momento. Além disso, a novela de Hilton possui vários pontos de contato com um conto escrito posteriormente por Erico, intitulado *As mãos de meu filho*.

O título do capítulo, além de possuir todas essas conotações musicais e literárias, é apropriado para o momento vivido pelo casal Rezende. A perda da única filha e o sentimento de luto vivido pelo casal, que encontra formas antagônicas de lidar com a situação, mas principalmente o ponto de vista de Marina Rezende, que não se conforma com a perda sofrida, justifica o título. O retrato de Bernardo Rezende não é propriamente lisonjeiro:

Marina estava debruçada à sacada do Grande Hotel, olhando a praça (...) Nunca vira tantas cores num céu... E como era lento o pôr do sol do Rio Grande! Pensou em chamar o marido. Achou inútil. Ele não saberia apreciar a beleza daquele instante. Não tinha atenção para coisas que não dissessem respeito à sua carreira artística, à sua glória, ao seu nome. Parecia viver obcecado pelas legendas que os jornais e revistas pudessem escrever para suas fotografias. *O maestro Rezende na intimidade. O famoso compositor Bernardo Rezende sorrindo para a nossa objetiva. O Stokowsky brasileiro assinando autógrafos para as suas fãs* (RS, p. 43).

Parte da evolução do escritor, das descrições não-maniqueístas em comparação com alguns personagens dos livros anteriores, provém do fato que de forma geral os personagens com inclinações artísticas dos romances anteriores (Amaro, Noel, Vasco) eram humanistas, com defeitos, sim, mas que geralmente se contrapunham à falta de caráter de outros personagens (Aristides Barreiro, Norival Petra, Leitão Leiria). Havia uma linha divisória bem definida entre os humanistas e os homens que se preocupavam primordialmente com o capital e as aparências. Bernardo Rezende, no entanto, é um artista que contém ambas as facetas. Não deixa de ser um músico consciente de seu ofício, mas não se contrapõe aos afagos da fama e da vaidade, se tornando por vezes insensível a aspectos humanos que lhe são próximos. Essa crítica social relacionada não mais apenas com personagens que são empresários ou capitalistas, mas sim ligada a personagens que têm certa sensibilidade artística, aponta para novos rumos dentro da obra do escritor.

parte dos títulos" (1999, p. 90). Para maiores detalhes a respeito da participação do escritor nesse e em outros empreendimentos editoriais recomendamos a leitura da obra referida.

Mas não é Bernardo Rezende o único personagem que mantém uma relação ambígua com a música, também o desembargador Ximeno Lustosa apresenta um rico envolvimento com questões musicais. Embora tenha uma relação formal com o mundo da cultura, primordialmente preocupado com o *status* que esta pode lhe conferir, Ximeno gosta de música. A primeira manifestação desse gosto é sua paixão pela ópera, que revela um pouco desse superficialismo nas relações e a predileção pelo que é fácil, palatável:

A música tinha-lhe o poder de alisar-lhe os nervos, de fazê-lo esquecer todos os dissabores da vida. Bem, mas precisava ser música de ópera, principalmente música de ópera. Verdi era o seu deus. Que falassem os pedantes que viessem com seus Beethovens, Debussys, Stravinskys e quejandos: Não havia nada como a doce melodia italiana, doutor, fácil, cantante, cristalina. Ele não podia dormir sem sua dose de ópera... uma ária que fosse, um prelúdio, um intermezzo (RS, p.13).

Ximeno possui preocupações com higiene e saúde que beiram a hipocondria, que se acentuam com a chegada da Semana Santa, o pensamento de sua finitude agravado pela visão da morte de Joana Karewska. Em certo momento hipocondria e ópera confluem:

Mas, e este gosto azedo que não me sai da boca? (...) apanhou um copo com água e pingou dentro algumas gotas de dentrífcio (...) Encheu a boca com o líquido leitoso, ergueu a cabeça e, as mãos na cintura, começou a gargarejar musicalmente. Gorjeio... Lucia de Lamermoor... Havia um curioso fenômeno no mundo moderno: os grandes tenores estavam se acabando. Onde um Caruso? Onde um Tita Ruffo? Onde uma Patti? Que se estaria passando com o bel canto? Houve um momento de abstração e sonho em que a mente do desembargador se povoou de teatros e prima-donas. O líquido então lhe invadiu traiçoeiramente o gogo. O homem teve um estremecimento e, ansiado, numa súbita náusea, esguichou para o chão a água que tinha na boca (RS, p. 11).

A segunda manifestação da admiração que o desembargador nutre pela música é sua paixão pelo bandolim. Cultiva o hábito como um *hobby* excêntrico e tenta defender esse hábito perante si mesmo e a sociedade:

Tomou do bandolim que estava em cima duma poltrona, feriu-lhe as cordas com certa bravura. Aprendera a tocar aquele instrumento depois dos quarenta anos, com um amanuense serenateiro de São Gabriel. O bandolim era como um companheiro da solidão. O Dr. Lustosa não achava que o instrumento lhe determinasse uma quebra de dignidade pessoal ou profissional. Grande leitor de biografias, sabia que quase todos os grandes vultos da história haviam tido o seu fraco, o seu passatempo, o seu *violon d'Ingres*. Pois no caso dele o *violon* era o bandolim (...) O bandolim era uma pitada de condimento picante na sua vida austera, o equivalente duma trêfega florinha amarela num fraque negro e grave. E por tocar bandolim (fazia empenho em que todos soubessem disso) ele se sentia um tanto ou quanto esportivo e mundano (*RS*, p. 12).

Mas esse mundanismo não pode ferir a imagem de homem austero que o desembargador cultivava, e aí se evidencia o formalismo de sua relação com a música. Sempre preso a convenções sociais, as relações do desembargador com a arte são ambíguas, não contêm a paixão desinteressada de outros personagens da obra de Erico como Noel ou Amaro:

Em assuntos de arte e literatura, guiava-se sempre pela estética oficial, pelo que ele julgava ser o “veredito dos séculos”. Com os mestres, os clássicos, os verdadeiros grandes espíritos, aprendera a distinguir o eterno do efêmero, a separar o joio do trigo (...) As relações, por exemplo, valiam como platéia: gente a quem podemos exhibir conhecimentos, dar lições, tocar bandolim, mostrar a nossa coleção de moedas... De resto, se não existissem os amigos, os estranhos – de que lhe serviria ter aquele anel custoso, aquela riquíssima discoteca quase toda composta de música fina? (*RS*, p. 8-10).

A ambigüidade e o formalismo nas relações com a música perpassam o romance, presentes em diferentes personagens. Na família Barreiro, essas questões chegam ao paroxismo:

Os Barreiros falavam francês durante o almoço e inglês à hora do jantar. No decorrer das refeições Verônica costumava fazer preleções sobre a vida do Barão, enquanto um criado com libré servia a mesa, em torno da qual se guardava um silêncio cerimonioso e grave. Depois do jantar, Aurora, a filha do casal, ia para o piano tocar clássicos; e quando terminava, os outros membros da família aplaudiam, como se estivessem no teatro (*RS*, p. 33).

Aqui, o costume tipicamente brasileiro das meninas estudarem piano, elemento fundamental da educação feminina nas classes alta e média no século XIX, se depara com um formalismo vazio. O que sobra desse uso é um mero desejo de ostentar, numa época em que novas formas de ouvir música, como o gramofone e o rádio, já existiam.

Curiosamente, essa relação ambígua existente com a música, não havia sido explorada anteriormente pelo escritor. A tomada de consciência sobre o conhecimento das artes e sua utilização como símbolo de status social é uma das características de *O resto é silêncio*.

1.8.3 Tônio Santiago

Fugindo dessa relação ambígua, num grau de proximidade com a música que o torna co-irmão de Noel ou Amaro, está o escritor Tônio Santiago. Há um nítido contraste entre Tônio e sua família e outros personagens de *O resto é silêncio*. Maria da Glória Bordini (2003, p. 147) observou esse contraste entre “ruas crepusculares, esverdeadas, mansões e apartamentos iluminados, em que vagam seres vazios, ególatras, como o desembargador Lustosa, Aristides Barreiro e Norival Petra” e “a casa de Santiago, um oásis de boa convivência familiar”.

Essa “boa convivência familiar” abarca também a relação com a música, que é sincera, saudável e distanciada dos interesses sociais escusos dos outros personagens. Em conversa com seus filhos, ao responder a um questionário que lhe apresentam, Tônio define seu ideário a respeito da arte:

Seja-me permitido meter a colher torta nessa panela tão mexida, para dizer: Arte pelo amor da vida. Pinta-se, compõe-se música, escreve-se romance ou poesia, faz-se escultura, enfim, praticam-se todas as formas de arte, parece-me, num desejo de imitar a vida, corrigi-la, compreendê-la, ampliá-la ou fruí-la de maneira mais sensualmente larga. E não devemos esquecer que nisso, como em tudo mais, há sempre a presença do mistério (*RS*, p. 64).

A relação com a arte se manifesta de maneira cotidiana, no dia-a-dia dos Santiagos. Não apenas Tônio gosta de música, mas também o restante da família. De todos, sua filha Rita é a que mais manifesta esse gosto, além de ter um motivo especial para tanto: a paixão juvenil pelo maestro Bernardo Rezende, que ocorre através da música:

Tudo começou naquele primeiro concerto. Ela bem que não queria ir... mas todos iam. E quando ele ergueu os braços e a música rompeu, como numa mágica, ela sentiu que qualquer coisa lhe comprimia a garganta, teve a impressão de que ia erguer-se da cadeira e sair voando pelo teatro. No fim, quando, sob palmas, ele se curvara, agradecendo, os cabelos branqueando nas fontes, o ar calmo, as lindas mãos caídas, ela descobrira que estava apaixonada havia muito tempo, mesmo sem o conhecer (RS, p. 69).

Embora seja um amor platônico de Rita, a música está presente, permeando todos os passos desse sentimento: “Depois, os outros concertos só tinham aumentado aquele amor... aquele amor sem esperança” (RS, p. 69). Longe de ser um detalhe insignificante, este fato se reveste de importância, pois a conquista através da música apareceria de diferentes formas na obra futura do escritor, principalmente em *O tempo e o vento*.

O termômetro musical da família é naturalmente Tônio Santiago, que não perde oportunidade de se reunir em sua “Torre” com a família para ouvir música e ler, num ambiente que se aproxima do onírico:

Tônio Santiago, entregue a uma semidormência preguiçosa, seguia, de olhos cerrados, o desenho duma melodia, através duma região misteriosa povoada de faces – algumas da vida real, muitas de seus próprios romances, outras nunca vistas. De quando em quando entreabria os olhos para ver que novas cores tomava o horizonte, à medida que o sol se aproximava dele (RS, p. 54).

Até mesmo a casa dos Santiagos é repleta de sonoridades, numa balbúrdia amena e colorida:

O que queria mesmo era ficar onde estava. Parado, pensando, recordando, imaginando, ou ouvindo numa sonolência abandonada os ruídos da casa... Passadas no andar superior, Rita martelando no piano. Nora, cantarolando no quarto, Lívia dando ordens na cozinha, o rádio aberto na sala de estar, e de vez em quando, algum vendedor batendo palmas lá fora... vozes de meninos... compra caqui, freguesa? ... ovos frescos... vizinha, não tem uma roupa véia pra me dá? (RS, p. 60-61).

A variedade sonora da casa nos faz lembrar da pensão de Tia Zina, em *Clarissa*. A felicidade reinante na casa é compartilhada por todos, e o ambiente musical se traduz em personalidades ricas também no aspecto sonoro. Cada morador tem suas preferências: Tônio prefere o velho Bach, Gil gosta de Tchaikowsky (RS, p. 122), Rita toca piano, enquanto Nora e Lívia compartilham das reuniões dando equilíbrio e participando dos gostos de todos.

1.8.4 O Sete

Entre os personagens do romance, há também os desfavorecidos, que passam dificuldades de toda ordem, embora não deixem de aproveitar os pequenos prazeres da vida, quando eles se apresentam. Entre eles, se destaca o Sete, menino jornaleiro que, em meio a todas as misérias de seu cotidiano, encontra tempo para o sonho e alimenta o gosto pela música.

É através de Sete que aspectos da música popular, particularmente a trova, aparecem na narrativa. Longe da sofisticação de Tônio, de Bernardo ou mesmo de Ximeno Lustosa, o menino sonha com uma música de caráter muito mais simples e direto:

Ele podia até fazer um versinho pra moça... Gostava de trovar. Trovava com os outros moleques e sempre saía ganhando. Muitos homens pagavam pra ele fazer trovas. Fizera umas quadras pra enchente. Outras pro crime da Azenha. Agora ia fazer pra moça que se tinha matado. Pensou... experimentou... e depois, cobrindo a cabeça, começou a cantar num ritmo de trova:

*A mocinha se atirou
Lá de cima do edifício
Veio vindo e caiu
Quase em cima do Maurício.*

Mas ele não se chamava Maurício. Porcaria! Mas fazia de conta... Sorriu, arreganhando os dentes de filhote de lobo. Um dia ainda havia de cantar no rádio. Um moço tinha prometido. Ia ser lindo (RS, p. 154-155).

A preferência musical de Sete se reveste de uma multiplicidade de aspectos sociais. Os temas são escolhidos de acordo com as novidades, quase que numa narrativa jornalística, fato que se coaduna com o seu ofício e o meio em que vive. E a demonstração de seu talento se evidencia na tentativa de resolver os problemas formais de seus versos. Também o sonho de transcender sua condição se apresenta, na possibilidade de cantar no rádio.

A preocupação em resolver a quadrinha sobre a suicida evidencia ainda outros aspectos:

Voltou às quadras. Amanhã podia pedir ao Romário pra escrever num papel. Fechou os olhos, cantarolando:

*Muita gente foi correndo
Foi oiá a desgraçada,
Tava morta de ôio aberto
Com as perna arreventada.*

Ficou por algum tempo imitando um acompanhamento de gaita, numa música sincopada, tremida como um choro. Do banhado, os sapos o acompanhavam (RS, p. 155).

O risível da tentativa não esconde a realidade, antes a acentua. O aspecto social se destaca, demarcando o abandono da infância no Brasil à época (fato que só tem aumentado desde então). O analfabetismo e a fome contrastam com a possibilidade que cada menino e menina guardam, tivessem eles oportunidades, de transcender e desenvolver talentos de toda sorte. O decorrer da narrativa demonstra que o Sete, como tantas crianças que estão na sua situação, muitas vezes encontram apenas um beco sem saída no seu caminho.

1.8.5 Bernardo & Marina: outros aspectos musicais

A existência de um maestro e compositor no romance dá a ele uma dimensão musical bastante ampla, e Erico explora essa possibilidade ao extremo. Todos os capítulos que envolvem Bernardo e sua esposa contêm conotações musicais.

A relação de ambos se equilibra (e desequilibra) na filha morta, Dicina, que permeia os pensamentos de ambos. Marina, por não esquecer-la, Bernardo, pela fuga. Enquanto Bernardo mergulha no trabalho, que passa a ser a única razão de sua existência, Marina afunda na melancolia, nas lembranças, na esperança de uma saída mágica daquela situação. A filha, viva, era esperança para ambos:

Bernardo (...) via em Dicina uma futura pianista famosa. Começara a dar-lhe lições, traçara para ela planos fantásticos, vaticinava-lhe uma carreira fabulosa e gostava de dizer que um dia ainda havia de dirigir uma grande orquestra na interpretação do Concerto nº 1 de Tchaikowsky, com Dicina ao piano. Iludia-se. Via na menina uma vocação que ela na realidade não tinha. Era uma criaturinha sensível, sim, delicada, capaz de apreciar a música, mas sem nenhuma habilidade interpretativa especial. Revelava-se apenas uma aluna medíocre como cem outras. Isso, no entanto, não impedia que ela se comovesse até as lágrimas quando ouvia Mozart ou Beethoven (*RS*, p. 47).

Até mesmo o nome da menina, ocultado pelo apelido, possui ressonâncias musicais: Eurídice. O nome vem da lenda de Orfeu e Eurídice, tema de muitas obras musicais, principalmente óperas, notadamente *Orfeu* (1607) de Monteverdi e *Orfeu et Euridice*, de C.W. Glück (1762), além de obras de Liszt, Paer, Benda, Offenbach, Milhaud, Malipiero, Casella e Stravinsky, entre outros. O nome da menina é totalmente imbricado à história da lenda, já que Eurídice morre e Orfeu tenta recuperá-la fazendo uma viagem até o Hades, o que ele faz cantando de forma a comover Caronte, o barqueiro que guarda o rio Estige, no outro lado do qual se encontra o Inferno dos gregos. De certa forma, o nome dado à filha contém já o seu destino. Também as tentativas de Marina em recuperar a filha através de lembranças, em passeios, no seu dia-a-dia, assim como o desconsolo do pai, ligam-na à lenda.

Fica clara a sensibilidade da menina para a música, não obstante as dúvidas quanto ao seu talento como musicista. Mas a expectativa sobre as possibilidades futuras tornam ainda maior a falta que ela faz ao maestro:

Não era apenas o pai que perdia a filha. Era o regente da orquestra que via morrer a solista de seus sonhos. Era o mundo que via desaparecer para sempre uma futura grande virtuose do piano. E algumas semanas depois, num de seus concertos, Bernardo Rezende regia com lágrimas nos olhos, e em memória da pequenina morta, a “Pavane Pour Une Infante Defunte”, de Ravel (RS, p. 47).

Desde o início do texto se estabelece uma relação muito próxima com algumas obras, notadamente essa obra de Ravel. A obra, composta inicialmente como uma peça para piano, em 1899, foi mais tarde orquestrada pelo compositor, sendo essa a sua forma mais conhecida, e que foi tocada pela primeira vez em Paris em 1911. Tem como inspiração uma princesa morta ainda criança, e esse mote a imbrica com a temática da morte de Dicinha, conectando a obra de Ravel a *O resto é silêncio*. A *Pavane* é uma das obras que são executadas no concerto da noite no Teatro São Pedro. Uma notícia de jornal anuncia o programa:

Amanhã, Sábado de Aleluia, teremos no velho Teatro São Pedro o último concerto da série que o Centro Musical está realizando sob o patrocínio da Secretaria de Educação, e que tem como regente o famoso maestro brasileiro Bernardo Rezende, contratado no Rio de Janeiro especialmente para esse fim. O programa de amanhã foi muito bem escolhido, incluindo uma sinfonia de Beethoven e peças de compositores clássicos e modernos. Teremos finalmente a oportunidade de ouvir em primeira audição, aqui, a famosa “Grande Suíte Brasileira” de autoria do consagrado compositor Bernardo Rezende (RS, p. 51).

A peça de Bernardo dá uma idéia do plano estético do compositor que ele é, enquanto que a sinfonia de Beethoven é um elemento central da parte derradeira do romance, quando Tônio Santiago imagina a possibilidade da escrita de uma obra futura que possa conter todos os elementos de uma longa saga baseada na história do Rio Grande do Sul, idéia seminal realizada posteriormente em *O tempo e o vento*.

Também os outros capítulos relacionados com Bernardo e Marina contêm títulos musicais: Noturno, Minuete, Fuga, Scherzo. Todos apresentam uma situação dupla, são títulos com nomes de formas musicais, mas que também comentam e traduzem o estado de espírito dos personagens num momento específico.

As múltiplas referências musicais de *O resto é silêncio*, com sua diversidade de personagens e situações, abrem caminho para a utilização da música em *O tempo e o vento*, num momento em que o amadurecimento de questões formais havia colocado à disposição do escritor uma gama ampla de recursos técnicos.

2 A MÚSICA EM O TEMPO E O VENTO

A trilogia *O tempo e o vento* representa o cume da criação literária em Erico Veríssimo, e todas as obras da primeira fase podem ser vistas como um exercício do escritor em busca da maturidade artística necessária para a escrita de seu mais importante romance. Maria da Glória Bordini e Regina Zilbermann destacam o significativo episódio narrado pelo próprio Erico sobre o nascimento de *Saga*:

Achava-me eu (...) com firme tenção de começar a escrever um massudo romance cíclico que teria o nome de *Caravana*. Seria um trabalho repousado, lento e denso a abranger duzentos anos da vida do Rio Grande. Começaria numa missão jesuítica em 1740 e terminaria em 1940. Levei a máquina de escrever portátil para a beira de um lago artificial, debaixo de copados pinheiros, decidido a escrever a primeira linha do romance-rio. (...) Silêncio. Tudo tranqüilo. Tudo, menos eu. Não sei que secreta intuição me dizia que não tinha chegado a hora de escrever *Caravana* (2004, p. 24).

O escritor vinha, portanto, pensando no romance desde os anos trinta, e amadureceu o projeto até sentir o momento adequado para sua elaboração. O momento adequado só advém depois de 1945, depois da escrita de *Saga* e *O resto é silêncio*, mas também depois da queda de Getúlio Vargas, fato que é significativo no desfecho da trilogia e que faz com que Erico estenda a narrativa dos planejados 1940 até o ano de 1945. O primeiro volume da trilogia, *O continente*, foi escrito entre 1947 e 1948, tendo sido publicado em 1949.

Se o final de *O resto é silêncio* já anuncia a trilogia (CANDIDO, 1972), muitos elementos constantes nos romances anteriores estarão novamente presentes em *O tempo e o vento*. A trilogia se constitui, dessa forma, num estuário que reúne e transfigura em algo novo muitos elementos anteriores, sejam esses elementos temáticos ou estruturais. Desta forma, também o espectro musical contém aspectos inteiramente novos, assim como repete elementos das obras anteriores, transfigura-os e transcende-os de várias maneiras.

2.1 *O continente*

Ao lidar com um romance de espectro temporal tão amplo como *O tempo e o vento*, Erico se depara com uma abrangência de aspectos musicais que transcende em muito o visitado nos romances anteriores. Mais que isso, o passado musical do Rio Grande do Sul apresenta muitas lacunas históricas, e o escritor teria de refazer intuitivamente muitas conexões, propondo soluções ficcionais para essas lacunas. Por todas estas razões, a questão musical no romance é extremamente bem resolvida, buscando uma variedade ampla de possibilidades sonoras dentro das escassas fontes existentes.

O romance apresenta várias subdivisões que dão a dimensão contrapontística da narrativa. Essa dimensão é multitemporal, já que passado e presente convivem no livro num constante diálogo. O contraponto em *O continente* (C) é de natureza complexa e soma todas as experiências anteriores utilizadas pelo escritor. O romance possui várias subdivisões de capítulos, entremeadas pela ação no sobrado, onde a família Terra-Cambará se encontra sitiada, durante a revolução de 1893 (o ano da ação é 1895). Essa subdivisão do episódio entre as várias partes do livro funciona como uma moldura para o romance.

Neste primeiro momento, para melhor entendimento da música no romance, desmembraremos a análise não obedecendo à ordem em que se apresenta no livro, intercalada de idas e vindas, mas na ordem cronológica.

2.1.1 *A fonte*

O início do romance, cronologicamente falando, se dá com a narrativa de *A fonte*, que narra, a partir do ano de 1745, o início do desmantelamento das missões jesuíticas. A paisagem sonora de *A fonte* apresenta um espectro amplo que certamente exigiu um esforço de pesquisa por parte de Erico para conseguir fechar um todo coerente também no que diz respeito à parte musical do romance.

Esse espectro envolve os padres jesuítas, particularmente Pe. Alonzo, espanhol de nascimento, os índios e toda a herança musical europeia do período.

Temos, inicialmente, a música espanhola, da qual Pe. Alonzo certamente tem influências. Ao recordar sua vida, Pe. Alonzo lembra das canções de ninar que sua mãe cantava quando criança. Pe. Alonzo aparece como um humanista de formação católica e que tem grande sensibilidade para a música assim como para a arte em geral. Em *A fonte*, no entanto, a porção mais significativa de elementos musicais está na música que era feita nas missões e no aspecto da sensibilidade do indígena para a música. Este aspecto aparece em destaque na obra de muitos historiadores (BRUXEL, 1978; PREISS, 1988) assim como a existência de compositores de formação musical superior, como o Ir. Domenico Zipoli, que publicava suas obras na Europa mesmo morando nas distantes missões jesuíticas (PREISS, 1988). Esse mesmo pesquisador destaca que:

Os guaranis (...) desde os primeiros contatos, mostraram muita sensibilidade no que tange à música, e esse foi o principal fator através do qual os missionários, traduzindo a Doutrina Cristã em cânticos no idioma nativo, lograram atraí-los (PREISS, 1988, p. 20).

Desta forma, a música adquire um caráter fundamental na vida das missões. Erico se esmera na descrição do instrumental existente nas Reduções e utiliza todos esses aspectos na narrativa. A listagem de bens que seriam necessários e a relação econômica, que inclui a necessidade de instrumentos musicais, são esmiuçados:

(...) naquele momento precisavam exportar mais erva-mate e algodão para Buenos Aires, pois quanto mais coisas exportassem mais dinheiro teriam, não só para pagar os dízimos ao rei de Espanha, como também para comprar remédios, *instrumentos* e – oh! Sim, mais coisas belas para a igreja (C1, p. 29, grifo nosso).

Nenhum aspecto da viva e rica existência musical das missões deixa de ser salientado por Erico. A vida no local estava embebida de música, tanto dentro da igreja como fora, em procissões, em desfiles, em comemorações:

À frente iam os tocadores de flautas, tiorbas, clarins e tambores; seguiam-se os homens que carregavam nos ombros a imagem do patrono da lavoura; depois vinham os outros índios, cujas vozes, que entoavam um canto sacro, subiam no ar luminoso (C1, p. 29).

Muitos destes instrumentos são característicos do período. Em 1745, na Europa, vive-se os anos finais do que mais tarde se convencionou chamar de período Barroco¹². Quando inicia o período Clássico, a partir de meados de 1750, muitos instrumentos utilizados no período anterior são abandonados em prol de instrumentos que se julga mais apropriados ao novo estilo. Tal é o caso da tiorba, instrumento típico do Barroco, um grande alaúde utilizado principalmente para acompanhamento de melodias, e que deixou de ser utilizado no período Clássico. Também nesse aspecto, os elementos estão perfeitamente coadunados, os instrumentos citados no decorrer da narrativa estão de acordo com sua época assim como os estilos musicais citados.

Pe. Alonzo, entre outras atividades, é professor de música. E é durante suas aulas que transparecem as mais significativas reflexões a respeito da música feita naquele local:

Entardecia e Pe. Alonzo terminava sua aula de música. Um dos estudantes tocara ao órgão, havia pouco, um prelúdio. Depois um grupo de instrumentos de arco executara uma sarabanda, e agora o índio Rafael ali estava a tocar na flauta a pavana dum compositor italiano. Junto da janela, Alonzo escutava. Havia no rosto do índio uma inefável expressão de tristeza – mas uma tristeza de imagem asiática – lustrosa, fixa, oblíqua. Parado no meio da sala, de sobranceiras erguidas, testa peregueada, olhos fechados, ele soprava na flauta, como que esquecido do mundo.

E a voz queixosa do instrumento parecia contar uma história. A melodia ora se desenrolava no ar como uma fita ondulante – e Alonzo tinha a impressão de ver a linha sonora escapar-se pela janela, avançar campo em fora, acompanhando docemente a curva das coxilhas – ora parecia um lento arabesco noturno. E aquela pavana, composta por um remoto compositor europeu e tocada por aquele índio missioneiro, despertava em Alonzo recordações também remotas. Lembrou-se de sua casa em Pamplona (...)

A melodia serpenteava sobre as coxilhas. Que pensamentos estariam passando pela mente de Rafael? – desejou saber Alonzo. Aqueles índios amavam a música. E com que talento a interpretavam! Que ouvido privilegiado tinham! Havia na redução excelentes organistas, harpistas, corneteiros e cravistas. Tocavam composições difíceis, e até trechos de ópera italiana. Os instrumentos em sua maioria eram fabricados na própria redução pelos próprios índios, dirigidos pelos padres (C1, p. 33-34).

¹² Para a questão do surgimento e características do período Barroco ver Grout (1993, v.1, p. 351) e Candé (2001, v.1, p. 420).

Essa descrição da música produzida nas missões encontra eco nos documentos da época. Preiss (1988, p. 21) destaca que “em 1637 o Pe. Ripario escreve ao Provincial de Milão: ‘Muitos (indígenas) já sabem muito bem compor música. Podem rivalizar com famosos compositores da Europa’. Usa-se uma grande variedade de instrumentos, sendo o mestre-capela um guarani, e não um jesuíta”. A variedade de instrumentos encontrados nas missões, reproduzida na narrativa de *A fonte*, também aparece freqüentemente nos documentos referentes àquela época:

Cita-se como instrumentos o órgão, as violas da gamba em seus diversos tamanhos, os violinos, bombardas, chirimias, dulcianas, flautas, harpas, guitarras e vihuelas (antepassado do violão), alaúdes, trompetes, trompas e tambores. Todos os instrumentos, de fabricação muito cuidada, saíam das oficinas guaranis. Já nos primeiros tempos, o menor dos povos tinha quatro organistas habilitados e músicos que se destacavam por sua excelência como alaudistas, flautistas, cravistas, trompetistas etc. (PREISS, 1988, p. 27).

Evidentemente a construção histórica desta situação se deu lentamente, daí a singularidade da construção jesuítica nas missões, percebida por Erico:

Padres vindos de além-mar ou de outras missões – pregadores, cartógrafos, *músicos*, naturalistas, astrônomos, matemáticos, arquitetos – chegavam, ficavam por algum tempo e depois se iam, deixando uma marca de sua passagem: um mapa, um relógio, um órgão, uma imagem, um livro, uma idéia (*C1*, p. 37, grifo nosso).

A riqueza e a variedade de aspectos sonoros encontrados na narrativa são, portanto, decorrência das condições históricas, ou seja, a história das missões jesuíticas na América do Sul é, *per se*, repleta de elementos musicais, dando vazão a uma produção artística posterior que possa reproduzir esta rica paisagem sonora.

Além da riqueza da música instrumental encontrada nas missões, também a música vocal ocorre em abundância na narrativa. Cânticos eram entoados em diversas situações, na igreja durante as missas, em procissões, em festividades. No meio onde a natureza ainda se sobrepõe ao homem, uma arte de grande qualidade é produzida:

Quando a procissão passava ao som de cânticos, as aves guinchavam e sacudiam as asas, os animais urravam, e do chão se erguia o perfume de manjerição silvestre esmagado (...) A catedral reverberava à luz da manhã, como uma fortaleza impávida cujas paredes fossem de ferro em brasa. O ar enchia-se de sinos e das vozes de todas as criaturas de Deus – aves, feras e homens (C1, p. 39).

A paisagem sonora de *A fonte* inclui, portanto, todo o meio circundante, e a união da música européia à tendência artística dos índios fundamenta toda a narrativa, tendência essa que constitui um dos episódios marcantes da história da conquista do Continente de São Pedro.

2.1.1.1 A música como elemento de conquista

Há em *O continente* um processo cíclico onde a música desempenha um papel fundamental: ela é o elemento central no processo de conquista que se dá durante toda a narrativa. A história favorece a questão musical, mais especificamente o fato histórico de que os jesuítas conquistaram os índios não a partir da guerra ou da imposição física, mas através da música. Esse elemento primordial se repete ciclicamente no romance: Pedro conquista Ana com música; Capitão Rodrigo conquista Bibiana com seu violão a tiracolo; Luzia enfeitiça Bolívar com sua harpa; Fandango, com seu jeito alegre e nome de ressonâncias musicais, é uma referência para o jovem Licurgo, e também um contraponto fundamental para a rigidez de sua avó Bibiana. O papel desempenhado pela música neste contexto é, portanto, de suma importância.

O processo histórico pelo qual os jesuítas conquistam os índios a partir da música é fartamente documentado e explica o desenvolvimento posterior das missões e sua pujança artística e econômica.

Antes da chegada dos jesuítas, já se percebe nos índios habitantes do Brasil uma tendência acentuada para a música, a dança e outras artes. Segundo Preiss:

(...) provavelmente cada tribo tinha seus próprios cantos para os rituais mais diversos, seus instrumentos musicais e suas danças, como ainda hoje acontece com as tribos sobreviventes do interior do Brasil (...) a música instrumental e os cânticos representam um elo com as forças mágicas da natureza, sendo por isso, *o suporte da sociedade tribal*. Através dos sons eles alcançam os lugares mitológicos onde está a fonte da sabedoria e o segredo de viver em harmonia com a natureza (1988, p. 19, grifo nosso).

O fato de a música ser *o suporte da vida tribal* é significativo, e a percepção que desse fato tiveram os jesuítas foi fundamental no desenrolar do processo de conquista dos indígenas e na formação das missões. A narrativa de *A fonte* inicia quando esse processo já está consolidado, mas sentem-se os reflexos profundos da importância musical na vida das missões. Ao ouvir os indígenas tocar ou cantar, Pe. Alonzo observa:

A música havia sido e ainda era para os missionários um dos meios mais efetivos de catequização. Tocando seus instrumentos e cantando, eles se haviam aproximado pela primeira vez dos guaranis, desarmando-os espiritual e fisicamente e conquistando-lhes a confiança e a simpatia. No princípio a música fora a linguagem por meio da qual padres e índios se entendiam. E não teria sido porventura a música a língua do Paraíso - o primeiro idioma da humanidade? Por meio da música os jesuítas induziam os índios ao estudo, à oração e ao trabalho. Era ao som de música e cânticos que eles iam para a lavoura, aravam a terra, plantavam e colhiam e era sempre abaixo de música que eles voltavam para a redução ao anoitecer. A música era por assim dizer o veículo que levava aquelas almas a Cristo (C1, p. 34, grifo nosso).

A conquista do elemento indígena se dá, portanto, através da música e também a questão étnica aparece refletida no texto. Bruxel (1978) observa que o fato dos índios conquistados serem guaranis é significativo, pois os mesmos apresentavam uma disposição diferente de outras tribos com relação a diversos aspectos. Os guaranis eram semi-sedentários, ao contrário da maioria das tribos não guaranis, que eram nômades, e “além de caçadores e meladores, eram agrícolas, com alguma plantação de milho, mandioca, batata-doce, abóbora, amendoim e algodão”. E complementa, em outra passagem:

Muito mais que o aspecto físico [aos jesuítas interessavam] suas qualidades psíquicas e sociais, que tanto favoreceram sua vida em Redução, e influíram em sua conversão e civilização cristã: o interesse pela agricultura, o sentido comunitário, a liderança incontestada do cacique, a propensão para a arte, o dom da imitação (BRUXEL, 1978, p. 17).

Ainda segundo o mesmo autor “o dom da imitação permitiu aos índios chegar a um alto grau de perfeição em trabalhos técnicos e artísticos” (BRUXEL, 1978, p. 17). A narrativa de *A fonte* retrata esses aspectos, nos quais a música ocupa um papel central. Quando o menino Pedro nasce na redução em que vive Pe. Alonzo, o mesmo processo musical é repetido. O menino cresce acompanhado pela educação jesuítica e manifesta os mesmos dons musicais de muitos outros guaranis. Esse talento para a música sedimenta o processo da educação de Pedro, educação esta que terá um papel primordial na sua relação com Ana Terra.

2.1.2 Ana Terra

Ao compararmos a paisagem sonora de *A fonte* com a de *Ana Terra*, nos deparamos com um brutal empobrecimento dos aspectos musicais. Cronologicamente, a narrativa ocorre em torno do ano de 1777, quando o processo de desmantelamento das missões já ia avançado.

A vida de Ana e sua família, perdidos nos fundos de um campo, trabalhando de sol a sol, produz um profundo contraste com a festiva e criativa existência de quem vivia nas missões jesuíticas. Também nas missões se trabalhava e se produzia, mas este trabalho era acompanhado de cânticos, de canções de trabalho, enfim, não se separava a criatividade dos aspectos mais terra-a-terra da existência.

O oposto se dá no rancho onde Ana vive com a família. Por ali nunca se canta, não se ouve qualquer música e há uma falta generalizada de qualquer elemento criativo. Ana sente falta de uma existência diferente, mas a mão de ferro de seu pai estatiza todas as intenções: sob seu rígido comando a vida se apresenta monocromática e apenas os sons da natureza e do trabalho se fazem ouvir naquelas paragens. A falta que Ana sente da arte se traduz no desejo que sentirá por Pedro

Missioneiro, quando o índio criado nas missões desde criança e aluno de música de Pe. Alonzo vem parar na fazenda em que Ana vive.

2.1.2.1 Pedro e Ana: o canto inverso da sereia

A história de Ana Terra, que acontece na segunda metade do século XVIII, apresenta uma continuidade no que tange à questão musical relacionada à conquista: o ciclo se repete, desta vez não com jesuítas e indígenas, mas com Pedro Missioneiro e Ana Terra. Deste modo, deixa o âmbito coletivo anterior, substituindo-o pelo âmbito individual. Sai de cena a conquista coletiva dos clérigos sobre os guaranis, e entra em cena o ciclo da miscigenação, ocorrida através da aproximação amorosa de indivíduos de etnias diferentes, que precisam de um mediador, um elemento de aproximação. Para Ana Terra esse elemento é a música.

Nas lonjuras de um fundo de campo, Ana vive com o pai, a mãe e os dois irmãos, Antonio e Horácio. A vida na fazenda é dura, envolvida na faina diária: os homens no campo, as mulheres na lida doméstica. Nesta áspera rotina destaca-se a severidade não apenas da vida, mas também das pessoas que rodeiam Ana: o pai, Maneco Terra, homem sério, fechado, ignorante, avesso a qualquer forma de arte ou mesmo de lazer, que considera inúteis; os irmãos e a mãe, submissos ao pai e ao marido, não têm coragem ou mesmo possibilidades de fuga daquela vida.

Ana, que nasceu em Sorocaba e veio ainda criança para o sul, guarda lembranças vivas da infância, de um lugar onde “a vida era alegre, havia muitas casas, muita gente, e festas, igrejas, lojas” (C1, p. 74). Essas lembranças despertam o anseio de um dia, quem sabe, ir embora, deixar aquele lugar. A mãe, no entanto, desfaz suas esperanças: o pai jamais deixaria a fazenda, a terra herdada do avô de Ana, que no entanto não a conhecera; a terra fora deixada para Maneco Terra, que veio para o sul e a desbravou aos poucos, com sacrifícios e muito trabalho. Ana reconhece a veracidade da advertência da mãe: o pai jamais deixaria aquela terra. Além disso, aos vinte e cinco anos de idade ela ainda não casara, não tinha namorado. Quando tropas passam pelo local, Ana percebe o olhar dos homens, desconfia que pode ser bela. A passagem do major Rafael Pinto Bandeira pela fazenda desperta sua imaginação, pois o major elogia sua beleza. Sobre o major,

ouve histórias: “contava-se que sua estância era muito bem mobiliada e farta, e que tinha até uma banda de música” (C1, p. 76). A música, inexistente na fazenda, era um luxo apenas vislumbrado através das palavras de estranhos. E Ana gosta de música, que cultivava a sós enquanto lava roupa, longe da presença do pai e dos irmãos:

(Ana) ergueu-se, caminhou para o lugar onde estava o cesto, tirou as roupas para fora, ajoelhou-se, apanhou o sabão preto e começou a lavá-las. Enquanto isso cantava. Eram cantigas que aprendera ainda em Sorocaba. Só cantava quando estava sozinha. Às vezes, perto da mãe, podia cantarolar. Mas na presença do pai e dos irmãos tinha vergonha. Não se lembrava de jamais ter ouvido o pai cantar ou mesmo assobiar (C1, p. 77).

Essas cantigas são a única companhia de Ana na solidão dos campos e um ponto de ligação com seus anseios mais secretos: ir embora, casar. Nas cantigas reside a beleza que falta em tudo o mais: Ana difere de seu pai, de seus irmãos. A mãe é a única pessoa com quem pode compartilhar seus anseios, embora saiba que ela não reagirá: a vontade de sua mãe permanecerá guardada, reprimida.

A ausência de música é também a ausência de esperança, de vida. A monotonia e aridez dos dias são um fardo difícil de carregar naquela casa onde “nunca entrava nenhuma alegria, nunca se ouvia nenhuma música, e ninguém pensava em divertimento” (C1, p. 79).

É essa a situação que antecede a chegada de Pedro Missioneiro. A roda da meada romanesca começa então a mover-se mudando o sentido de todas aquelas vidas como uma força incontrolável, semelhante às tragédias gregas. Pedro traz o elemento que interfere na estagnação, provocando a mudança. Muda as vidas das pessoas envolvidas e provoca sua própria desgraça.

A chegada de Pedro, que a princípio provoca o alvoroço natural do aparecimento de um estranho naquelas lonjuras, logo acomoda situações: Pedro é um bom peão, trabalha em silêncio, come o que lhe dão, sabe domar um potro. Aos poucos Maneco Terra se dobra e deixa o estranho ficar. Para Ana, a chegada de Pedro provoca uma mudança. Ana sente por Pedro coisas que não consegue entender, sentimentos onde repulsa e desejo se confundem. Ao ver a tez de Pedro, chama-lhe a atenção o fato de que “era uma face lisa, sem um único fio de barba, e

dum bonito que chamava a atenção por não ser comum” (C1, p. 80). Ao ver Pedro, Ana lembra de uma mulher que havia visto quando pequena, em São Paulo. “Diziam que tinha vindo de Paris, era cantora, uma mulher da vida...” (C, p. 80). Estranha lembrança, aliar Pedro a esta cantora. Ana sentia que Pedro possuía algo em comum com ela. A impressão que lhe ficara é que “aquela mulher colorida e cheirosa parecia ter feitiço” (C1, p. 80). Também Pedro possui o componente de atração, o mistério. Ele mesmo evoca o elemento de feitiçaria ao contar a história da Teiniaguá que “já desgració um sacristán” (C1, p. 98), elemento esse que prediz seu destino, e também os ciclos de conquista que ocorrem no romance.

Assim, o aparecimento de Pedro estabelece um elo, passado o susto de sua vinda e a estranheza de seu semblante. Ana sente algo estranho em Pedro, mas associa essa estranheza a pessoas que têm um poder. Ao ver Pedro tocar a flauta o elo encantatório se completa. Ana jamais havia escutado algo assim. Percebe que aqueles sons eram de uma beleza que transcendia qualquer coisa que tivesse conhecido, suas cantigas eram pobres comparadas àquilo. Pedro fora educado, tivera acesso ao conhecimento de coisas que Ana sequer sonhara. Sabia ler, conhecia latim. Mas era através da música que essa educação transparecia, se manifestava da forma mais completa. Pedro um dia chega de manso, como costumava chegar, trazendo o instrumento nas mãos:

- Vosmecê me dá permissu pra tocar alguma côsa?

Maneco Terra pigarreou.

- Tocar?

- Flauta – explicou Pedro. E mostrou a flauta que tinha feito duma taquara (...) Pedro sentou-se, cruzou as pernas, tirou algumas notas da flauta, como para experimentá-la e depois, franzindo a testa, entrecerrando os olhos, alçando muito as sobrancelhas, começou a tocar. Era uma melodia lenta e meio fúnebre. O agudo som do instrumento penetrou Ana Terra como uma agulha, e ela se sentiu ferida, trespassada. Mas notas graves começaram a sair da flauta e aos poucos Ana foi percebendo a linha da melodia... Reagiu por alguns segundos, procurando não gostar dela, mas lentamente se foi entregando e se deixando embalar. Sentiu uma tristeza enorme, um desejo amolecido de chorar (C1, p. 88).

Um elo de conquista se faz nas entrelinhas da melodia. Impossível deixar de notar o poder da música nesse momento. Ana se deixa levar, incondicionalmente. A partir desse dia, entregar-se a Pedro é uma questão de tempo. Tal o poder tem a

música sobre as pessoas que mesmo o duro Maneco Terra devolve a Pedro o punhal que havia lhe retirado quando de sua chegada: o fato de Pedro tocar aquele instrumento serve como um aval de sua idoneidade. Como esse ato se dá na frente de Ana, parece soar como um sinal de aceite de seu pai a uma possibilidade de futuro.

Com o passar dos dias, o encanto permanece, o feitiço posto se repete *ad infinitum*: “Na cabeça de Ana soava uma flauta: a melodia que Pedro tocara naquela noite de chuva não lhe saía da memória, noite e dia, dia e noite” (C1, p. 92).

Não podemos deixar de notar também o caráter fálico da forma do instrumento que Pedro toca. Ana percebe tudo, e como um encantador de serpentes que a todos encanta com seu truque, Pedro consegue a um só tempo conquistar Ana e desviar a atenção da família desse fato com a mesma ação.

Mas Pedro é a um só tempo o encantador e o encantado: a conquista de Ana será a sua declaração de morte. Ana se converte na Teiniaguá que destrói o sacristão. De resto, a presença da água onde Pedro e Ana se amam pela primeira vez fornece outras possibilidades, remete a outras histórias onde a música é elemento de beleza mas também de destruição. Como a história de Ulisses amarrado ao mastro de sua embarcação para conseguir ouvir o canto das sereias sem sucumbir, a história de Pedro e Ana se dá como uma inversão da história contida na epopéia homérica. Ana é a sereia silenciosa, que encontra Pedro à beira d’água, é conquistada por seu canto e provoca a sua morte. Pedro, ao contrário de Ulisses, canta, e a música que conquista Ana provoca a sua perdição.

Mas a conquista se dá lentamente, o encanto que se estabelece aos poucos cresce até tornar impossível qualquer fuga. Momentos antes de Ana se entregar a Pedro, o torpor se torna insuportável:

De longe vinha agora o som da flauta de Pedro. Ana sentia os olhos pesados, a cabeça zozna: seu corpo estava mole e dolorido, como se tivesse levado uma sova. (...) O som da flauta aumentava-lhe a sensação de calor, de preguiça e mal-estar. – Se ele parasse de tocar era melhor... - murmurou. (C1, p. 95).

A flauta longa, tocada habilmente pelo encantador, hipnotiza sua vítima. O canto das sereias invertido lança seu sortilégio:

E agora ali no calor do meio-dia, ao som daquela música, voltava-lhe intenso como nunca o desejo de homem (...) Pensou nos beijos úmidos do índio colados à flauta de taquara. Os beijos de Pedro nos seus seios. Aquela música saía do corpo de Pedro e entrava no corpo dela (...) -Se ele parasse de beijar! – exclamou ela. E percebendo que tinha dito beijar em vez de tocar, ficou vermelha e confusa (C1, p. 96).

Os sons da natureza adquirem qualidades musicais quando o encontro entre Ana e Pedro se aproxima. De noite, quando a família se encontra reunida na frente da casa (mesma noite em que Pedro conta a história da Teiniaguá), Ana tem “a impressão de que o lucilar das estrelas acompanha o cricri dos grilos” (C1, p. 96). Por estes dias, também, Ana começa a ouvir o vento, confirmando sua sensação de que “sempre que me acontece alguma coisa importante, está ventando” (C1, p. 73).

Os sons da natureza parecem preparar o desígnio que se aproxima, a ordem natural do universo, a continuidade da vida, o ciclo do tempo. Pedro e Ana seguem o curso da natureza, e a conquista que se dá através da música é confirmada pelos sons do vento, dos grilos, das cigarras. É impossível escapar desse sortilégio, mesmo que possa haver conseqüências. “Agora sim ela ouvia o vento” (C1, p. 101), é a constatação de Ana na sanga, minutos antes de se encontrar com Pedro. E o ato se consuma enquanto os sons da natureza parecem confirmar sua retidão.

Após o encontro em que o ato se consuma, Ana sente culpa, remorsos, mas volta a se encontrar com Pedro diversas vezes. Ana descobre que está grávida, conta a Pedro, pensa em fugir. Pedro vislumbra o seu fim e se rende a ele, nada faz para impedi-lo: o ciclo do encantamento se fecha, Pedro é assassinado pelos irmãos de Ana.

O assassinio de Pedro muda a vida de todos na fazenda: Ana odeia o pai e os irmãos, mas se resigna à rotina. Mais que isso, o nascimento do filho, Pedrinho, provoca a consciência absurda do ato: Pedro Missioneiro e Maneco Terra se unem no corpo de Pedrinho. Pedro em verdade mudara a vida de todos, e se faz presente no filho, nas lembranças, até mesmo na surpreendente humanização de seu pai. Maneco, que detestava música, é visto certo dia a assobiar: “E num dia seco e limpo de fevereiro todos foram para a lavoura com suas foices. Ana surpreendeu-se vendo o pai assobiar. Era um assobio agudo, cuja melodia, confusa e sincopada, tinha o ritmo do trote do cavalo” (C1, p. 118).

A presença de Pedrinho confirma o tamanho do equívoco do pai e dos irmãos de Ana. O irremediável apenas provoca em Ana o desejo de um dia deixar o lugar, destino que se confirma de forma trágica, com o assassinio do pai e de todos que viviam na fazenda, com exceção de Ana, Pedrinho e da cunhada de Ana. Mas o ciclo da vida já havia cumprido seu curso, e o fruto do amor de Pedro e Ana daria continuidade à família Terra, desta vez num local diferente, onde a paisagem musical também é outra, a nascente cidade de Santa Fé.

2.1.3 *Um certo Capitão Rodrigo*

Os elementos relacionados à música presentes em Ana Terra se repetem nas diferentes partes que compõem *O continente*, porém transmutados pelo tempo, pela época e pela personalidade dos personagens. Assim, em *Um certo Capitão Rodrigo*, a música é um elemento essencial para o Capitão Rodrigo Cambará conquistar Bibiana Terra, filha de Pedro Terra e neta de Ana.

Assim como Pedro Missioneiro, Rodrigo é um elemento estranho naquela sociedade, um forasteiro que chega num novo meio, que lhe é hostil, e que usa de suas habilidades para conquistar o povo do local. Essa conquista é permeada pela presença da arte, no caso a música, que faz com que barreiras sociais e o preconceito sejam suplantados.

Toda a cidade havia estranhado a chegada daquele forasteiro a Santa Fé. Vinha usando dolmã militar e bombachas, estava armado e “trazia um violão a tiracolo (C1, p. 171)”. “Aquele violão a tiracolo também lhe inspirava desconfiança” (C1, p. 174), pensa Juvenal Terra, irmão de Bibiana e o primeiro amigo que Rodrigo faz ao chegar em Santa Fé. Da mesma forma que o pai e os irmãos de Ana a princípio desconfiam de Pedro Missioneiro, há a desconfiança a respeito de Rodrigo. A ignorância é conservadora, e a presença da arte é incômoda. A expressão artística invoca a expressão de sentimentos e a expressão de sentimentos é subversiva, pois na arte tudo é possível.

A sociedade conservadora de Santa Fé, trazida a rédea curta pelo patriarca do povoado, Cel. Ricardo Amaral Neto, desconfia de Rodrigo, mas aos poucos se rende à sua alegria, sua simpatia e à sua habilidade de cantar e tocar o violão. A

desconfiança em relação ao indivíduo que toca violão trai um traço histórico: o violão é associado com o castelhano, a *guitarra española*. Mais tarde na sociedade brasileira, o violão será associado à vagabundagem, à desordem. Trata-se de uma visão conservadora podando a expressão artística (e social; e política) na sua raiz. O domínio se faz mais fácil quando não há reuniões, não há festas que não as asseguradas pela Igreja ou pelo estado.

Rodrigo é um homem que ama a vida de forma exuberante, revelando suas paixões de forma veemente e clara. Gosta de música e expressa seu gosto:

*Quem canta refresca a alma,
Cantar adoça o sofrer,
Quem canta zomba da morte,
Cantar ajuda a viver (C1, p. 197).*

Não é homem de meias palavras, mas sabe se insinuar, ser amistoso quando quer. Bom conversador, sabe contar histórias e seu vocabulário está repleto de palavras relacionadas a ocasiões festivas, mas que contêm elementos musicais. Ao falar sobre uma revolução da qual participou, assevera que “o *fandango* estava armado” (C1, p. 178, grifo nosso). Ao salientar que o Rio Grande do Sul sempre acaba entrando em guerras, mesmo contra a vontade de seu povo, diz que “nós aqui no Continente sempre acabamos entrando na *dança*” (C1, p. 179, grifo nosso). Ao falar do Uruguai, declara “que antes dos orientais conseguirem sua independência tiveram de nos meter no *baile*” (C1, p. 180, grifo nosso).

E naquela noite “as gentes de Santa Fé ouviram música de violão na casa de Nicolau. E lá de dentro saiu uma bonita voz de homem, cantando modinhas” (C1, p. 183). Desta forma se inicia o processo de encantamento, do *feitiço* que Capitão Rodrigo lança sobre os habitantes de Santa Fé, mas principalmente sobre Bibiana Terra. Novamente a música ocupa um papel central na trama. O ciclo da conquista iniciado pelos Jesuítas sobre os índios e repetido por Pedro Missioneiro sobre Ana, volta a acontecer com Capitão Rodrigo, cujo alvo desta vez é Bibiana Terra. O caráter cíclico do romance, tantas vezes evidenciado pela crítica, tem na música uma de suas características, característica essa reforçada pelo sentido vital das conquistas nas quais a música faz parte. A música nesse contexto sempre une pessoas que vêm de extratos diferentes, de costumes diferentes, e que necessitam

quebrar barreiras sociais e tabus para tentarem ficar juntas. Ora, esse caráter é o próprio processo de formação do povo sul-riograndense, onde a diversidade forma a gênese da sociedade, precisando justamente unir opostos muitas vezes tidos como inconciliáveis. Em *O continente*, esses opostos têm na arte, mais precisamente na música, um ponto de encontro. As canções, o toque da flauta, do violão, ou mais tarde, com Luzia, da cítara, podem ser identificados como elementos unificadores e pacificadores, atributos tidos por muitos como o significado maior da arte.

Como já acontecera nos primeiros romances de Erico, a música assume um significado inseparável da vida, pois ela une, aproxima diferenças e propulsiona o ciclo vital. Mesmo que essa união provoque a morte, como é o caso de Pedro e Ana, o ciclo vital segue seu curso, pois a gravidez de Ana garante a continuidade. Da mesma forma, a união de Rodrigo e Bibiana, desaprovada pelo pai desta, tida como provavelmente malsucedida com o passar do tempo, acaba formando o clã dos Terra-Cambará, que, pelos traços de coragem de Capitão Rodrigo, será a única família em condições de fazer frente ao clã dos Amarais, primeiros senhores de Santa Fé e que até o surgimento do Capitão traziam o povo da localidade sob o seu domínio. Embora a união de Bibiana e Rodrigo também termine mal, no sentido que Rodrigo é incapaz de se adaptar a um tipo de vida contrário à sua índole, o ciclo vital se completa mais uma vez, e o significado do enfrentamento entre Rodrigo e Bento Amaral, no qual Rodrigo é injustamente ferido por capangas dos Amarais, trazem à tona a possibilidade de haver uma família que poderia contrabalançar o poderio exercido pelos Amarais em Santa Fé.

2.1.4 A Teiniaguá

Passados vinte anos, o Capitão Rodrigo já falecido, o filho de Bibiana e Rodrigo sofrerá sortilégio semelhante ao de seus pais. Novamente a música se faz presente na história de Bolívar, enfeitiçado pela beleza de Luzia. Como o nome dessa seção do romance reitera, Luzia incorpora a história da Teiniaguá, a princesa moura que desgraça um cristão, história citada anteriormente por Pedro Missioneiro numa noite na casa de Maneco Terra.

Novamente o ciclo vital segue seu curso. A absorção das diferenças prossegue, forjando o povo do continente, e a música é novamente mediadora dessas diferenças. Bolívar, assim como seu primo Florêncio, se apaixona pela filha de Aguinaldo Silva, mas é interessante notar que ambos o fazem enquanto em Santa Fé os habitantes nutrem uma desconfiança a respeito da moça. Sobre o pai já pairava todo o tipo de conversas a respeito da origem do dinheiro que possuía. Já Luzia “era rica, era bonita, *tocava cítara – instrumento que pouca gente ou ninguém ali na vila jamais ouvira* – sabia recitar versos, tinha bela caligrafia, e lia até livros” (C2, p. 335, grifo nosso). Mais uma vez o espectro da diferença passa pela questão da superioridade da educação. Numa terra de analfabetos a educação gera desconfiança. Assim como Pedro Missioneiro, Luzia toca um instrumento, e ainda por cima um instrumento exótico, desconhecido, o que só faz aumentar a desconfiança. E “quando viam Luzia metida nos seus vestidos de renda, de cintura muito fina e saia rodada; quando aspiravam o perfume que emanava dela”, os habitantes de Santa Fé “não podiam fugir à impressão de que a neta do pernambucano era uma mulher perdida” (C2, p. 335). Evocações da mulher que Ana Terra vira quando criança em Sorocaba, “aquela mulher colorida e cheirosa que parecia ter feitiço?” (C1, p. 80). Também ela, assim como Luzia, possuía estranhos laços que envolviam a música no rol de seus mistérios. “Diziam que tinha vindo de Paris, era cantora” (C1, p. 80). Luzia reencarna esses mistérios, e os perfumes, os vestidos, a educação, afrontam a rusticidade (e o conservadorismo) das gentes de Santa Fé. “Os rapazes da vila, conquanto se sentissem atraídos por Luzia, concluíam quase todos que ela não era o tipo que desejavam para esposa” (C2, p. 335). Mas “Bolívar Cambará e Florêncio Terra”, como a seguir o sortilégio da família, “ficaram fascinados por ela” (C2, p. 335). Dos dois, Bolívar é o escolhido. Mas Bolívar tem medo de Luzia. Também ele, embora fascinado, não consegue fugir das impressões de seus conterrâneos. E essa impressão se mistura à culpa pela morte de um homem na guerra, à culpa pela condenação do negro Severino, amigo de infância e que vai ser enforcado graças a seu depoimento no mesmo dia de seu noivado. Essa mescla de culpas lhe dá a impressão de, assim como Severino, caminhar para a morte. Além disso, se soma a isso a frieza de Luzia, que escolhe a hora e dia do noivado para que coincidam com o enforcamento de Severino.

O único morador de Santa Fé que consegue ter uma visão distanciada de Luzia é Dr. Carl Winter. Enquanto os nativos do lugar tentam entendê-la partindo de

uma mistura de preconceitos e desconfiança, Dr. Winter possui as ferramentas necessárias para formar uma opinião abalizada. Carl Winter é um homem culto, nascido e criado na Alemanha, que acaba, por artes do destino, indo parar em Santa Fé. Gosta do lugar e das pessoas, que considera corajosas, fortes e sinceras. Mas o Dr. Winter possui, como estrangeiro, uma visão distanciada da realidade que o circunda, e pode emitir juízos críticos a respeito dos moradores do local. Dentro desse contexto, Luzia é diferente, e “ao conhecê-la, Winter ficara todo alvoroçado como um colecionador de borboletas que descobre um espécime raro no lugar mais inesperado do mundo. Tinha-a na mente tal como a vira na festa de seu aniversário, toda vestida de preto, junto duma mesa, a tocar cítara com seus dedos finos e brancos” (C2, p. 352). Ao vê-la, Winter imediatamente a associa a Melpômene, a musa da tragédia. A incrível mescla de sofisticação, beleza e frieza chamam a atenção do médico, que passa a estudá-la com um misto de paixão e distanciamento científico. Além disso, a música os une. Dr. Winter e Luzia são as duas únicas pessoas em Santa Fé com algum estudo formal de música e o talento da moça faz parte de seu encanto. Winter não apenas se encanta com Luzia, mas também é vítima de um sortilégio: não sabe por que fica em Santa Fé; poderia partir para uma cidade maior, onde houvesse maior desenvolvimento cultural: “Ficar era absurdo, não havia nenhuma razão ponderável para isso. Podia ir para Buenos Aires, ou voltar para qualquer capital européia onde houvesse teatro, música (que falta ele sentia de teatro e música!)” (C2, p. 359).

Mais uma vez a música é um elemento catalisador dos sentimentos. Winter gostaria de partir, mas se deixa ficar, sob o sortilégio de Santa Fé. Mas a paixão do médico pela música, reprimida por não partir, se manifesta em dois pontos-chave: tocar violino e ver Luzia tocar cítara. De certo modo Winter, assim como Bolívar, fica dependente do sortilégio de Luzia. Uma dependência distante, mas não menos envolvente que aquela que Luzia exerce sobre Bolívar. Claro está que Luzia, como a Teiniaguá da história, tinha seu alvo definido. E Winter percebe isso claramente, durante “os serões semanais no Sobrado, quando Luzia torturava Bolívar com sua indiferença” (C2, p. 359-360). A teia do texto é tecida com linhas que levam de um ponto a outro, linhas melódicas, acordes que passam de Luzia a Bolívar e Winter, num ciclo de observações onde a música preenche os espaços (sonoros) da narrativa. Como violinista que é, em tudo assomam lembranças do passado onde o instrumento está presente: no quarteto de cordas que o médico mantinha com

amigos quando vivia na Alemanha, evocado pela presença solitária do som de seu violino na noite de Santa Fé, na incompletude reiterada pela percepção da incompreensão dos habitantes do lugar a respeito dele e da música que toca e que é parte fundamental de sua existência. Para os habitantes da cidade, aqueles sons são despidos de significado.

Pensando nos moradores de Santa Fé e comparando-os com sua antiga vida, Winter observa que “havia em tudo uma rusticidade e uma aspereza que estavam longe de ter o encanto antigo e a madureza das coisas e gentes camponesas da Baviera (...) onde existia uma tradição no que dizia respeito a móveis (...), danças, lendas e canções (C2, p. 364)”. Essa comparação produz uma reflexão a respeito da arte para as pessoas de Santa Fé e por extensão do Rio Grande do Sul. “Os homens machos da Província de São Pedro”, reflete Winter,

(...) pareciam achar que toda a preocupação artística era, além de inútil, efeminada e por isso olhavam com repugnada desconfiança para os que se preocupavam com poesia, pintura ou certo tipo de música que não fossem as toadas monótonas de seus gaiteiros e violeiros. Como era escassa a música daquela gente! Não passava de uma cantilena que tinha o ritmo do trote do cavalo, um lamento prolongado, pobre de melodia (C2, p. 364).

Bolívar era vítima desses preconceitos. Ignorante, era enredado na teia que Luzia tecia com seus dedos hábeis de musicista, com sua inteligência cultivada. O único interlocutor real para Luzia é Winter, com quem ela pode trocar opiniões a respeito do lugar e das pessoas. Esse diálogo é também um diálogo musical, repleto das nuances que a cítara e o violino podem apresentar. Winter depende da música produzida por Luzia. “Infelizmente em Santa Fé Winter tinha de contentar-se com as peças que Luzia dedilhava na cítara ou então com a música que ele próprio produzia” (C2, p. 364). De certa forma, Luzia se apresentava para o único membro do público que podia compreendê-la.

Winter havia participado de grupos musicais no seu país natal e sente falta de interlocutores. “Na Alemanha fizera parte dum quarteto de cordas de amadores, como violinista. (Hans, Hugo, Joseph, onde estais a estas horas?) Reuniam-se nas noites de sábado para tocar Mozart, Beethoven e Schubert, beber cerveja e fumar cachimbo nos intervalos entre um e outro quarteto” (C2, p. 364). Winter era o

interlocutor de Luzia em Santa Fé, e por isso percebia de forma mais clara que qualquer outro habitante do lugar as manobras que ela engendrava. No dia do noivado de Luzia, Winter a achou “perversamente linda”. A moça trazia

(...) cravado nos cabelos dum castanho profundo grande pente em forma de leque, no centro do qual faiscava um brilhante. Winter pensou imediatamente na bela e jovem bruxa moura que o diabo, segundo a lenda que corria pela Província, transformara numa lagartixa cuja cabeça consistia numa pedra preciosa de brilho ofuscante (...) Teiniaguá (C2, p. 371).

No decorrer da festa, Luzia retarda ao máximo o momento de tocar a cítara, não cedendo aos pedidos de seu avô ou dos convidados. Espera para tocar no momento em que Severino estaria agonizando na forca.

- Vamos menina, toque um pouco! – tornou a pedir Aguinaldo.
- É muito cedo ainda, vovô. Depois eu toco (C2, p. 372).

Winter observa que Luzia “tinha uma voz grave e musical, uma voz (...) cujo registro correspondia ao da viola. Era quente, úmida, profunda, veludosa – tão excitante que parecia vir-lhe do sexo e não da boca” (C2, p. 372). A voz de Luzia também era um dos pontos de atração de Bolívar, que “nunca conseguia explicar a si mesmo por que ficava tão excitado quando a noiva falava. *Aquela voz tinha feitiço*, punha-lhe uns arrepios no corpo” (C2, p. 372, grifo nosso). Mais uma vez o sortilégio familiar se apresenta de forma musical. O encanto de Luzia se impõe sonoramente, através da cítara, através da voz. “Por que não trouxe o seu violino, doutor? – pergunta ela. – Podia tocar um pouco para nós” (C2, p. 381). A troca se dá com Winter. Desde já Bolívar é figura secundária, destinado a ser um brinquedo nas mãos da futura esposa. E Winter observa como os traços de crueldade de Luzia se acentuam quando Severino é executado. Só então ela admite tocar, mas toca embebida no prazer do momento, mergulhada num mundo só seu.

Luzia deixou a janela. Seu rosto estava iluminado por uma luz de bondade que a transfigurava. Sentou-se junto do consolo, abriu o estojo de madeira e

tirou de dentro dele a cítara. Fez tudo isso com gestos cuidados e tranqüilos como quem segue um rito. Tirou alguns acordes do instrumento e depois começou a tocar uma valsa brilhante. Winter observava-a, perplexo. A melodia alegre encheu a sala (C2, p. 385).

A frieza de Luzia espanta Winter, num misto de temor e admiração. Luzia toca a princípio num frenesi só seu, alheia a todo o movimento exterior, aos convidados, ao noivado. Depois, mais calma, toca e conversa, enquanto “olhava para os próprios dedos, como que enamorada deles” (C2, p. 386).

Em novembro de 1853, Bolívar e Luzia se casam. A festa é grande para os padrões locais: “Aguinaldo mandou buscar gaiteiros e violeiros de Rio Pardo e Cruz Alta (...) Dançou-se o fandango à luz duma fogueira acesa no meio do quintal” (C2, p. 395). O casamento segue em meio às convenções sociais da época, onde a música é simples, direta, sem a presença de cítaras ou violinos.

Depois do casamento, Winter se ausenta do sobrado por uns tempos. Só tem notícias esparsas de que as coisas não vão bem. No entanto, não fica claro o que não vai bem, as pessoas que trazem as notícias se calam. A teiniaguá tece sua teia envolta em mistérios. Só se sabe que “Luzia vivia a ler e a tocar cítara, e isso parecia enervar a sogra” (C2, p. 428). Bolívar é absorvido pelo mistério da princesa moura: não se sabe o que acontece em sua vida, apenas se intui o rumo inexorável do cristão que perde sua alma.

Winter, por sua vez, viaja, vai às missões e se acostuma à vida do lugar. Aos poucos se torna um membro efetivo daquela sociedade, nas roupas, nos costumes. Mesmo o violino passa a ser um companheiro não muito freqüente, mas que age como um interlocutor na sua solidão. O violino traz a Winter a lembrança de Luzia, ambos exilados de outras terras, de outros ambientes, de certa forma inadaptados naquele meio:

Enquanto Gregória fazia fogo na cozinha, Carl apanhou o violino e começou a tocar. Tinha os dedos duros de frio. A voz do instrumento pareceu-lhe rouca, e lembrou-lhe, nas notas graves, a voz de Luzia (...) Carl arranhava no violino um minueto de Beethoven, e quando Gregória apareceu trazendo a chaleira preta de picumã e arrastando os pés de paquiderme, ele teve uma consciência tão aguda do contraste – o minueto e a figura da escrava – que soltou uma risada (C2, p. 402).

Bolívar e Luzia decidem fazer uma viagem a Porto Alegre. A notícia da viagem deixa Luzia feliz pois “vivia numa permanente saudade de concertos, festas e teatros” (C2, p. 428). Tanto Luzia quanto Winter são vítimas da pobreza musical da localidade, são exilados culturais. Luzia exulta e “naturalmente começa a tocar cítara, e tocou as peças mais alegres de seu repertório” (C2, p. 428). Apenas Winter parece compreender a alegria dela: “Confesso que naquele momento tive vontade de beijar a teiniaguá” (C2, p. 428).

A viagem apressa a deterioração do casamento de Bolívar e Luzia. Bolívar não consegue nem compreender nem suportar a mulher, embora a ame. Os traços de sadismo da personalidade de Luzia provocam-lhe um mutismo do qual não quer sair, e no qual parece se fechar cada vez mais, encontrando uma única saída na morte. Não o suicídio real, mas a provocação da própria morte através da deliberada afronta aos capangas da família Amaral.

Com a morte de Bolívar, mais uma vez o ciclo se fecha. Em verdade o ciclo já havia se completado pouco antes com o nascimento do filho de ambos, Licurgo Cambará. Mais uma vez a música marca presença no ciclo de conquistas existentes em *O continente*.

2.1.4.1 O empobrecimento da paisagem musical

Luzia e Winter são, em grande parte, vítimas da pobreza da paisagem musical e portanto cultural, do continente. Os comentários de Winter a respeito daquelas “toadas monótonas de seus gaiteiros e violeiros,” daquela música “escassa” que “não passava de uma cantilena que tinha o ritmo do trote do cavalo” (C2, p. 364), refletem a opinião do médico a respeito da vida musical de Santa Fé, que espelha a vida musical do Rio Grande do Sul naquele momento. Apenas em Porto Alegre e outras cidades de certo porte poderia se encontrar, e mesmo assim não muito freqüentemente, música, teatro ou alguma outra opção cultural.

Em diversos momentos da narrativa Winter reflete sobre essa pobreza cultural que paira sobre os moradores da província, uma pobreza que faz com que achem “que seria mais divertido ficar na praça para ver Severino estrebuchar na força do que vir para o Sobrado ouvir Luzia tocar cítara” (C2, p. 371-372).

Efetivamente, depois da narrativa de *A fonte*, a paisagem musical sofre um empobrecimento considerável. O mundo de Ana Terra na fazenda, como já foi apontado, é um mundo de absoluta pobreza no que se refere à música. Mas o que é mais passível de reflexão nas narrativas subseqüentes de *Um certo capitão Rodrigo* e *A teiniaguá* é que nem a mudança do ambiente do campo, que era o ambiente de Ana Terra, para a nascente cidade de Santa Fé, nem o crescimento desta, nem o passar do tempo, provocam uma mudança significativa na paisagem musical. A cidade continua pobre (o continente continua pobre) musicalmente e seus habitantes de certa forma se orgulham disso. Num dos serões do Sobrado, num diálogo entre os presentes, Bibiana traduz notavelmente o pensamento que se jacta de sua ignorância, peculiar aos habitantes da província:

[WINTER] – Os brasileiros não gostam de cantar ...- Porquê? (...)
 [LUZIA] – Não temos teatros – prosseguiu ela – não temos concertos, não temos bailes, não temos nada.(...)
 [BIBIANA] – Há pessoas que passam muito bem sem festas. (...)
 [LUZIA] – Eu sei que há, D. Bibiana. Mas é que eu gosto destas coisas. Principalmente de música. (...)
 [BIBIANA] – Pois então que toque cítara. (...)
 [WINTER] – Devíamos ter pelo menos uma banda de música em Santa Fé. Pode ser que um dia eu decida organizar uma. (...)
 [BIBIANA] – Temos vivido muito bem até agora sem banda de música (C2, p. 410-411).

A pobreza da paisagem musical é tanto maior quando comparada com a riqueza do passado recente. Em dado momento, enfasiado de Santa Fé, Winter segue numa viagem para visitar as ruínas das missões jesuíticas. Lá, reflete sobre a cultura existente no século anterior, não muito distante de seu tempo, e que deixara escassos rastros nos costumes musicais do continente.

Aquelas pedras – refletiu ele – haviam sido envolvidas por melodias inventadas por compositores europeus e reproduzidas por jesuítas e indígenas em instrumentos fabricados na própria redução. Onde estavam agora as melodias do passado? (C2, p. 400)

Ante o fausto do passado Winter se vê perante um presente paradoxal: como pôde o continente não herdar nada ou quase nada daquela cultura? Diante da pobreza da paisagem musical da província resta apenas o questionamento:

Os sinos da igreja badalavam, não badalavam? Os índios batiam tambores, não batiam? E tocavam instrumentos, não tocavam? Pois bem, onde está agora o som dos sinos, dos tambores, das cornetas, das clarinetas, das liras? Onde? (C2, p. 410)

2.1.5 *A guerra*

Na parte inicial da narrativa de *A guerra*, última grande seção de *O continente*, o narrador salienta que “durante todos aqueles anos poucas vezes se ouviu o som de gaita ou canto em Santa Fé; nem houve ali fandango, quermesse, cavalhadas ou outra festa qualquer” (C2, p. 477). Como já acontecera antes na obra de Erico, a tematização da guerra está ligada à desumanização, o que leva à perda de tudo que é próprio do ser humano, e a expressão artística é uma das coisas que se perdem, notadamente a música. Há pouca música nos textos do escritor em que a guerra aparece retratada. Em *Saga*, particularmente na segunda parte, enquanto as condições de vida das pessoas presentes no campo de concentração se degradam, também se perdem os sinais da presença da música. O mesmo acontece no início da narrativa de *A guerra*, onde a guerra do Paraguai é tematizada. No entanto, a guerra do Paraguai é apenas parte da narrativa, sendo o título *A guerra* também uma metáfora do enfrentamento, que já dura anos, entre Bibiana e Luzia pela posse das propriedades e do filho/neto Licurgo Cambará, que já completara quinze anos de idade.

No entanto, essa guerra pessoal das duas mulheres acontece simultaneamente à guerra do Paraguai, e a paisagem musical está condicionada a essa situação. “Ninguém tinha vontade de se divertir nem ânimo para cantar, dançar ou brincar, sabendo que parentes e amigos estavam na guerra” (C2, p. 477). Florêncio Terra, sobrinho de Bibiana, é um destes moradores. Homem pacífico, é levado pela torrente dos acontecimentos, embora nada seja mais distante dele que aquela luta. A certa altura, como Vasco em *Saga*, Florêncio se pergunta “que era

que ele estava fazendo ali no meio daquela soldadesca, com a carabina ao lado, esperando e temendo que o clarim de repente rompesse num toque a rebate?” (C2, p. 482) A paisagem musical empobrece e entristece: os únicos sinais de música são os toques de um clarim durante a batalha.

Nesse contexto de empobrecimento ainda maior que o costumeiro, Licurgo cresce, e também ele, como seus antepassados, estará sujeito a uma espécie de sortilégio, embora diferente em natureza daquele pelo qual passaram jesuítas e índios, Ana Terra e Pedro, Bibiana e Rodrigo, Bolívar e Luzia. Todas as relações de conquista anteriores envolveram pessoas de diferentes estratos aproximadas pela música, o que gerou a mistura, o crescimento através da diminuição das diferenças, e o surgimento de novos frutos dessas uniões. Em *A guerra*, o sortilégio de Licurgo será um sortilégio de fuga, de escape de uma situação que lhe era desagradável, senão insuportável. Na guerra travada entre Bibiana e Luzia no Sobrado, Licurgo não conseguia, nem poderia, escolher um lado. Dessa forma, sua válvula de escape era a fazenda do Angico. Sair do sobrado, fugir daquela situação: o sortilégio de Licurgo se dá não através da diferença, mas por *identificação*. Ir para o Angico é, antes de mais nada, ir para perto de Fandango, personagem rico de conotações musicais (cujo próprio nome é identificado musicalmente), e que representa para o menino todas as coisas boas da vida na fazenda. Perto de Fandango, Licurgo esquece a avó e a mãe, se sente seguro e num território com o qual se identifica. “Seu nome verdadeiro era José Menezes, mas quando mocinho era tão grande sua fama de trovador e bailarim, que os amigos acabaram por dar-lhe o apelido de Fandango” (C2, p. 496). Em Fandango, Licurgo vê a alegria que falta à sua avó e à sua mãe. Dr. Winter, que dá aulas de ciências ao menino, certo dia lhe diz: “– Sua vida, Curgo (...) oscila entre dois pólos magnéticos: Fandango e D. Bibiana” (C2, p. 496). Mas Fandango resumia para o menino o que havia de bom na vida, longe das complicações e ranços de sua avó e sua mãe. E também de seus professores:

[Licurgo] estudava História e Linguagem com o Dr. Nepomuceno, Aritmética e Geografia com o vigário, e ciências com o Dr. Winter. O resto – que para ele era o principal – aprendia com a própria vida, com a peonada do Angico e principalmente com o velho Fandango, o capataz. O português que o Dr. Nepomuceno lhe ensinava era um idioma estranho que muito pouco tinha a ver com a língua que se falava no galpão e na cozinha da estância. Fandango achava que o conhecimento da Aritmética não fazia nenhuma falta às pessoas (C2, p. 493).

Os contos, causos e proezas contados por Fandango encantavam o menino. Não se poderia comparar os feitos de Napoleão ensinados nas aulas de história do Dr. Nepomuceno com os feitos heróicos de Bento Gonçalves ouvidos da boca de Fandango. Também os ditados, quadrinhas e toda a sorte de conhecimentos populares eram dominados por Fandango, e ele os passava para Licurgo em conversas no dia-a-dia ou em rodas em torno do fogo no galpão. Nesse sentido, o capataz adquire qualidades quase sobre-humanas, se identificando com a fazenda e sendo parte indissociável dela:

Para Licurgo, Fandango era uma espécie de oráculo - o homem que tudo sabe e tudo pode. Um peão era um peão, uma pessoa que hoje pode estar aqui e amanhã na estrada ou no galpão de outro estancieiro. Mas com Fandango a coisa era completamente diferente. O velho se achava mais preso às terras do Angico do que aquelas árvores que tinham raízes profundas no chão. Desde que nascera, Curgo se habituara a ver o capataz ali na estância, como um elemento mesmo da paisagem. Era inconcebível o Angico sem Fandango ou Fandango sem o Angico (C2, p. 495-496).

As características quase sobre-humanas que Fandango possui aos olhos de Licurgo se aproximam do encantamento do qual em outras épocas os membros de sua família foram vítimas. Mas o encantamento de Fandango é o que salva Licurgo do encantamento de sua mãe. O sortilégio da teiniaguá, que levou Bolívar à morte, já não surte efeito sobre o filho. Luzia tenta desesperadamente manter alguma ascendência sobre Licurgo, mas o mundo do menino, que “aos quinze anos já é um homem” (C2, p. 493), está completamente centrado na fazenda do Angico, na vida campeira, nas lides rurais. Em determinado momento, Luzia tenta tecer em torno do filho a mesma teia de encantos na qual enredara o marido:

Na noite daquele mesmo dia, na sala de visitas do Sobrado, pela primeira vez em muitos meses Licurgo ficou a sós com a mãe. Foi após o jantar: cinco velas do candelabro estavam acesas em cima do consolo, e Bibiana se encontrava no andar superior a defumar os quartos com incenso. Sentada junto da mesinha redonda, Luzia tocava cítara para o filho (C2, p. 509).

Note-se que a teia se faz da mesma forma que para Bolívar, a música sendo o centro condutor do encantamento. Ao tocar, a teiniaguá como que tece a teia, controla o tempo, prende o interlocutor na sua armadilha. Mas o que causara atração no pai, causa repulsa no filho:

Os cabelos caíam-lhe sobre os ombros cobertos por um xale de seda preta, que lhe acentuava ainda mais a palidez. De vez em quando a dor crispava-lhe o rosto e ela começava a gemer baixinho (...) Luzia tocava uma barcarola e o rapaz escutava, olhando para os dedos que beliscavam as cordas do instrumento. Agora ele descobria por que era que apesar de gostar do Sobrado não se sentia bem no casarão. Era porque sua mãe dava àquelas grandes salas uma certa frieza de “casa de cerimônia”. Ela própria era quase uma estranha para ele. As coisas que lhe dizia o deixavam sempre desconcertado. A voz dela provocava nele uma esquisita sensação de acanhamento, e os sons mesmos do instrumento pareciam sair não daquela caixa chata de madeira, mas da boca de sua mãe. Dum certo modo que Curgo não sabia explicar direito, *era como se aquela música triste saísse da ferida que ela tinha no estômago*. Curgo tirou o lenço do bolso e passou-o pelo rosto. Pensou em como seria bom sair para a rua, ir para baixo da figueira da praça e ficar lá deitado no chão, sozinho... (C2, p. 509-510, grifo nosso).

O encantamento de Luzia tem um objetivo: levar Licurgo embora, sondar o rapaz sobre esta possibilidade e no caso da impossibilidade de ambos irem embora juntos, ao menos arrancar a promessa de que o filho deve ir embora de Santa Fé um dia. A forma do encantamento musical é lenta, aparentemente desinteressada, mas de volta em volta procura seus objetivos:

Luzia começou a tocar uma música muito lenta e suave, e enquanto tocava sorria um sorriso lento e suave como a música.

- Em que é que estás pensando? –perguntou ela sem parar de tocar.
 - Em nada.
 - Não. Eu quero saber o que é que esta música te evoca.
 - Evoca?
 - Quero dizer: quando ouves esta música, em que é que pensas?
- Curgo ficou um instante com ar reflexivo.
- Na estância (C2, p. 510).

Aquele tipo de conversa deixa Licurgo desconfiado. A longa passagem em que Luzia tenta envolver Curgo nas suas artimanhas, num misto de sadismo e chantagem por sua morte próxima, demonstra todo o poder encantatório de sua

mãe. Em certo momento, o rapaz deixa-se levar: “A música doce envolvia Licurgo, que se imaginava no Angico olhando o pôr do sol. As coxilhas cheiravam a incenso” (C2, p. 512). Ao sentir que o filho está cedendo às suas evocações, Luzia avança: “Curgo, quero que prometas uma coisa para tua mãe. Prometes?” (C2, p. 512) Neste ponto, se quebra o encantamento, pois o centro de equilíbrio de Licurgo é outro. Ele já cedeu ao encantamento simples de Fandango e é daí que advém sua resistência: “No espírito do menino o velho Fandango ergueu-se e falou: Não façam promessas no escuro” (C2, p. 512). A resistência final de Licurgo destrói o encantamento de Luzia.

Para Bibiana, isso significa uma vitória sobre a nora. Mas o mundo do Angico, cujo centro é Fandango, é o ponto de equilíbrio do neto, e não mais ela, Bibiana. A avó é, sem dúvida, um bastião de segurança no Sobrado, um escudo de proteção contra as artimanhas de sua mãe. Mas o mundo do Angico é seu mundo, o centro primordial sobre o qual se constrói sua personalidade e também a continuação da família Terra-Cambará.

2.1.6 *Ismália Caré*

A última grande parte de *O continente* se intitula *Ismália Caré*, nome da amante do agora adulto Licurgo Cambará. Passado o período da Guerra do Paraguai, tematizada em *A guerra*, essa seção do romance se passa no período de 1881-89, e tematiza as rugas em torno das lutas entre republicanos e monarquistas que culminaram na proclamação da República em 1889.

A passagem do tempo, dessa vez, demonstra certa mudança na paisagem musical do local. Passados quase vinte anos, Santa Fé se desenvolve, é alçada à condição de cidade, e também dá mostras de haver se desenvolvido musicalmente.

No dia 24 de junho de 1884, Santa Fé foi oficialmente elevada à categoria de cidade, e desde o início do dia haveria festividades para comemorar o evento. Num dos jornais da nova cidade, O Arauto, ligado às forças monarquistas, pode-se ler a programação do dia: “Ao romper da aurora, A Banda de Música Santa Cecília, organizada e orientada pelo provector médico e musicista germânico, Dr. Carl Winter, percorrerá as ruas principais de nossa urbs, tocando marchas festivas” (C2, p. 560).

A possibilidade aventada por Dr. Winter alguns anos antes se torna, portanto, realidade: o médico concretiza a idéia de organizar uma banda. A simples presença de uma banda na cidade provoca uma mudança significativa na paisagem musical da localidade. No dia da festividade, mal nascido o dia, se ouve a banda tocando ao longe. Os moradores acordam para ver a banda passar: “Na boca da Rua do Comércio apontou a Banda Santa Cecília. Vinham os músicos formados em duas filas de quatro. Pistão, flauta, contrabaixo, bombardino, clarineta, violão, bombo e tambor” (C2, p. 574).

Como de costume, a narrativa se detém nos detalhes musicais. Instrumentos são descritos, a formação instrumental da banda, a forma como ela se apresenta, que tipo de música ela toca, as características dos sons de cada instrumento, nenhum detalhe escapa, cabendo ainda uma ponta de humor:

Tocavam uma marcha, mas a melodia cantada pela voz do pistão e da clarineta, rendilhada pelos trilos do flautim, era quase abafada pelos rancos do bombardino e do contrabaixo, em duas notas repetidas que davam a impressão do grunhir dum porco descomunal (C2, p. 574).

A mudança da paisagem musical provoca evidentes mudanças na população. Há um grande contraste com os anos tristes da guerra em que “não se ouviu o som de gaita ou canto em Santa Fé” (C2, p. 477). Vários personagens manifestam sua alegria e prazer por ouvir a banda:

Quando a banda passou pela frente do Sobrado, Licurgo acenou amistosamente para os músicos (...) Fandango deixou a janela, correu para a porta da rua, abriu-a e saltou para fora, gritando: - Olha a furiosa, minha gente! Pôs-se a pular e a dançar na frente da charanga. Nas árvores os passarinhos chilreavam (C2, p. 574).

Naturalmente, a antiga resistência de alguns moradores não é vencida facilmente, e o conservadorismo relacionado à presença da música não deixa de se manifestar. Bibiana observa impassível o desfile do conjunto, e resmunga ao neto que “o Dr. Winter merecia ser enforcado por ter inventado essa droga” (C2, p. 574).

2.1.6.1 A guerra dos bailes

O fato de Santa Fé possuir uma banda significa que a cidade agora conta com certa quantidade de músicos, coisa inimaginável alguns anos antes, quando os únicos músicos existentes eram Dr. Winter e Luzia. Quando algum baile ou festividade acontecia, algum gaiteiro ou violeiro era trazido de localidades próximas, como Cruz Alta.

Atestando a mudança na paisagem musical da cidade, músicos que tocam instrumentos variados desfilam pelas ruas da cidade. Trombonistas, flautistas, clarinetistas, percussionistas marcham espalhando pelos ares um rico colorido de timbres.

Tal é o crescimento musical que possibilita a realização, no mesmo dia, de dois bailes em Santa Fé. 'O Arauto' dá a notícia:

Finalmente à noite, o Paço Municipal abrirá seus salões para um grande baile de gala, abrilhantado pela supracitada Banda, e iniciado por um *cotillon*, e ao qual comparecerá o que Santa Fé tem de mais seleta e representativo (C2, p. 561).

À realização desse baile oficial comemorando a elevação de Santa Fé à condição de cidade se contrapõe outro, a ser realizado no Sobrado, e que reúne a oposição às forças monarquistas. Enquanto o baile oficial é abrilhantado pela Banda Santa Cecília, o baile do Sobrado conta com outros músicos e também o tipo de música tocado é outro. O Democrata, órgão do Clube Republicano local, anuncia esse outro baile: "Haverá danças nas salas do Sobrado e fandango no seu quintal, onde se acenderão fogueiras ao santo do dia" (C2, p. 562).

O anúncio dos diferentes bailes divide a população local e exaspera o chefe político de Santa Fé, o velho Bento Amaral. Aos poucos se espalha a notícia (falsa) que Bento Amaral irá atacar o Sobrado durante o festejo. Licurgo vibra com a concorrência dos bailes: "Tinha a impressão – disse – de que o baile de gala do Paço Municipal, com suas formalidades e seus medalhões, ia ficar apagado diante

da festa do Sobrado, onde reinaria a verdadeira democracia” (C2, p.569). Mas em verdade não consegue libertar-se de seus preconceitos, para ele em verdade “era inconcebível a idéia de que aqueles negros sujos pudessem vir dançar nas salas de sua casa, em íntimo contato com sua família” (C2, p.569).

A disputa, portanto, é muito mais política e de luta pelo poder que realmente de fundo ideológico. Embora haja uma ideologia republicana e abolicionista na festa do Sobrado, essa ideologia é como um verniz por sobre o preconceito generalizado. Mas a disputa tem suas nuances, sendo uma delas musical. Os bailes são afirmações de poder, e na festa do Paço Municipal nada mais óbvio que a Banda Municipal para abrilhantar o evento. Uma banda que fornecerá uma música com vago gosto aristocrático, iniciando as danças com um *cotillon*¹³. O fato de iniciar-se o baile com essa dança remete a costumes relativos aos salões dos meios aristocráticos europeus, costumes associados a um mundo fortemente ligado às tradições monarquistas.

Já no Sobrado ocorrerá uma reunião que se pretende democrática, onde se dançará o *fandango*, dança de inconfundível sabor popular. As origens do fandango remetem à Espanha, mas é o fandango português que chega ao Brasil. Segundo o dicionário Grove:

(...) o fandango é uma dança popular do Ribatejo, com acompanhamento de acordeão e sapateado masculino. No Brasil, é nome genérico para várias danças de roda de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, podendo também significar baile popular em que se pratica o sapateado (GROVE, 1994, p. 311, grifo nosso).

A disputa dos bailes ganha ares dramáticos com a possibilidade de um confronto. Licurgo não se assusta “mas pelas dúvidas” - afirma - “já tomei minhas providências. A peonada do Angico vai dançar de pistola na cinta e olho alerta, preparada para o que der e vier” (C2, p. 589). Mais do que medo, certa excitação guerreira toma conta do Sobrado, além de uma curiosidade inata. Juvenal Terra, sobrinho-neto de Bibiana e futuro cunhado de Licurgo afirma: “ - Eu só queria saber quem vem à festa hoje aqui no Sobrado e quem vai no baile do Paço...” (C2, p. 589).

Licurgo não se acanha e afirma que “só queremos aqui dentro gente de coragem e de opinião. Se for preciso fazemos o baile com o pessoal de casa e com a negrada” (C2, p. 599). Curiosamente, o desenvolvimento musical da cidade também passa a dar ensejo para as brigas pelo poder local.

2.1.6.2 Licurgo

A influência da música sobre a personalidade de Licurgo Cambará é outro aspecto digno de nota nessa última seção de *O continente*. O filho de Bolívar e Luzia, que cresce sob a influência marcante das personalidades da avó, da mãe e de Fandango, se torna um adulto que, apesar da possibilidade contrária, gosta de música e se sente atraído por ela. Sem dúvida, esse fato se deve à convivência com Fandango, pois as sessões de tortura psicológica a que sua mãe o submete enquanto toca cítara não ajudam nesse sentido; tampouco a personalidade da avó o auxiliaria, completamente avessa que é a qualquer manifestação musical. A balança nitidamente pende para Fandango, de quem Licurgo sofre enorme influência. Licurgo não é expansivo como Fandango, mas possui uma alegria autêntica ao vivenciar momentos em que a música está presente. Naturalmente, também por influência de Fandango, o tipo de música que causa mais satisfação a Licurgo é uma música simples, sem a elaboração da música executada pela mãe. No início da narrativa de *Ismália Caré*, Licurgo se barbeia e se veste enquanto canta *O Boi Barroso*:

Como o sino cessasse de bater, pôs-se a cantarolar o *Boi Barroso*.
Eu mandei fazer um laço
Do couro de jacaré,
Pra laçar o Boi Barroso
No cavalo pangaré.

¹³ *Cotillon*: segundo o GROVE (1994, p. 230), esta palavra, que em francês significa “anágua”, designa uma “dança de salão dos séculos XVIII e XIX, em compasso ternário, semelhante à quadrilha”.

Enquanto enfiava as botas, gemeu a música do estribilho, imitando o choro sincopado da gaita. Depois cantou:

*Adeus priminha
Eu vou m'embora
Não sou daqui
Sou lá de fora* (C2, p. 566).

Esta canção funciona como uma definição musical da personalidade de Licurgo Cambará e do momento em que ele vive. Criado no Angico e tendo preferido durante toda sua vida a vivência na fazenda à vida na cidade, Licurgo tem razões para se identificar com a canção. Além disso, está prestes a se casar com sua prima Alice. O “*Adeus priminha/ Eu vou m'embora*” descreve até mesmo o futuro de Licurgo, pois é “*lá fora*” que vive sua amante Ismália Caré, a qual não pretende abandonar mesmo depois do casamento.

Os hábitos campeiros de Fandango impregnaram todos os gostos que norteiam a existência de Licurgo e um dos aspectos fundamentais dessa relação é a herança de uma alegria genuína, que inclui o gosto pela música, apesar dos elementos de perversão e sadismo que poderia ter herdado de sua mãe e sua avó e da convivência em um ambiente hostil como o Sobrado nos tempos de sua infância e adolescência.

2.1.6.3 A cavalhada

Há em *Ismália Caré* um momento em que as mudanças na paisagem musical da cidade de Santa Fé aparecem com força incomum. Esse momento é o da cavalhada que é realizada na tarde do mesmo dia da comemoração pela elevação de Santa Fé à categoria de cidade.

As cavalhadas têm suas origens na Idade Média, a partir da representação popular das lutas entre mouros e cristãos. Essas festas ou folguedos, de características dramáticas, também foram e são representadas no Brasil, particularmente onde a presença portuguesa é mais forte¹⁴.

¹⁴ Segundo O Dicionário Aurélio: “Folguedo popular que consta de uma espécie de justa ou torneio” (FERREIRA, 1999, p. 434).

As cavalhadas envolvem dois grupos de cavaleiros, divididos em mouros e cristãos, que simulam uma disputa na qual uma princesa (que é um homem travestido de mulher) deve ser salva. Na cavalhada realizada em Santa Fé, embora os grupos tenham sido separados independentes da política local, ainda assim Licurgo Cambará fica no grupo dos mouros, enquanto Alvarino Amaral, seu maior desafeto político, no grupo dos cristãos. Embora haja, portanto, uma luta política velada, há um aspecto pacífico no festejo que deixa as disputas e rusgas de lado num primeiro momento. Esse aspecto é o da comemoração em si, onde a Banda Santa Cecília mais uma vez ocupa um papel primordial. É esse aspecto que queremos destacar, tendo em vista a evolução na paisagem musical da cidade. Alguns anos antes, todo esse festejo, com as vivências que são inerentes a ele, não seria possível, dada a inexistência de músicos na cidade, o que tornava a paisagem musical extremamente pobre.

Toda a cavalhada é acompanhada musicalmente pela banda através de músicas que comentam ou dão impulso à representação, funcionando como uma espécie de trilha sonora de um espetáculo. O festejo inicia com a banda tocando um dobrado, um tipo de marcha militar em andamento mais rápido que uma marcha comum. A música e a presença dos instrumentos transmitem uma sensação festiva aos habitantes de Santa Fé: “A luz reverberava nas fachadas brancas das casas, fazia chispar as vidraças e os instrumentos da banda de música, o que contribuía para aumentar ainda mais a claridade festiva da tarde” (C2, p. 609).

Todos os passos da cavalhada são acompanhados de observações acuradas do papel que a banda e a música exercem sobre a apresentação. A posição da banda em relação ao público, que instrumento se destaca mais em determinado fragmento do espetáculo, nenhum detalhe é deixado de lado. O festejo, que havia iniciado com um dobrado, segue seu curso:

Uma batida de bombo, que ecoou na praça como um tiro de morteiro, pôs fim ao dobrado, o que não impediu que o pistonista, distraído, soltasse ainda duas notas, que subiram desgarradas no ar, provocando risos entre o público. O sino da igreja deu três lentas badaladas. Era o sinal convencionado para iniciar o torneio (C2, p. 611).

A narrativa segue, revelando não apenas a existência de músicos, mas também de um compositor. A música provoca reações entusiásticas nos participantes, particularmente Licurgo:

A banda atacou um novo dobrado, *Cavalaria Farroupilha*, da autoria do Joca Paz, o trombonista. Aos compassos vibrantes da música, Curgo teve, mau grado seu, um estremecimento de entusiasmo, uma espécie de exaltação patriótica que lhe deu um frenético desejo de ação guerreira e heróica. Procurou dominar esses sentimentos, que iam tão bem com suas roupagens mouriscas e que lhe pareceram tão espalhafatosos e absurdos quanto elas. Bobagem! Aquilo não passava duma festa, dum jogo: não havia razão para tais entusiasmos. Mas aquele diabo de música sugeria-lhe mesmo uma carga de cavalarianos de Bento Gonçalves (C2, p. 611).

A música amplifica as sensações das pessoas envolvidas na representação, envolve a platéia numa aventura sonora que transcende suas vidas cotidianas, dando uma nova dimensão àquela festa. A banda comanda todos os passos da ação dramática, ilustrando-a musicalmente: “A banda de música interrompeu o dobrado e começou a tocar uma valsa, cuja melodia era familiar a Licurgo. Chamava-se *Saudades do Reno* e tinha sido composta por um colono de Nova Pomerânia” (C2, p. 613).

Aos poucos, o que se entrevê nos liames da narrativa é um mundo complexo de interação cultural, a própria essência formadora da música brasileira. A música de características militares (marchas, dobrados) é acrescida da colaboração dos imigrantes (valsas), e vários outros estilos advindos de culturas diversas, que contribuem na construção sonora do texto¹⁵.

Não é apenas na ambientação que a música é decisiva, também o andamento da representação é marcado pela banda: “Os mouros formaram uma circunferência e puseram os cavalos a andar a passo, ao ritmo da música (...) A banda prosseguia na valsa lenta e o contrabaixo fazia um-pa-pa... um-pa-pa...” (C2, p. 614).

O aparecimento de um mascarado, próprio da tradição desse tipo de folguedo, causa furor na população. As evoluções do mascarado aliadas ao fato de

¹⁵ Para questões históricas referentes à valsa e outros ritmos estrangeiros que aportaram no Brasil no século XIX, ver Kiefer (1978).

a população desconhecer sua identidade são a causa da excitação que se forma em torno do acontecimento. Também aí a música acompanha o caráter cômico da representação:

Naquele momento ouviu-se um tropel e um cavaleiro surgiu atrás da figueira. O mascarado! – gritaram vozes. Era costume nas cavalhadas haver um palhaço, um cavaleiro mascarado que fazia evoluções humorísticas para divertir a assistência no intervalo entre os torneios. Tinha, porém, ficado resolvido pela comissão organizadora da festa que não haveria nenhum mascarado naquela cavalhada. Quem era, pois, o recém-chegado? O público rompeu a rir. A banda parou de repente de tocar, os músicos ficaram olhando a sorrir para o mascarado, que vestia um macacão amarelo, e tinha na cabeça o velho chapéu de chaminé que pertencera ao Dr. Winter; seu rosto estava escondido por detrás de uma grotesca máscara de papelão (...)

O mascarado saltou do cavalo para o chão, jogou para o ar a cabeça do boneco, embainhou a espada e, voltando-se para o estrado da banda, pediu: - Música, moçada! (...) A banda começou a tocar uma polca e, quando o homem de amarelo arrancou a máscara, as pessoas mais próximas exclamaram em uníssono: - O Fandango! (C2, p. 616)

A banda e seu maestro têm, enfim, um papel primordial no desenrolar do espetáculo. No entanto, como seria de se esperar, o espírito guerreiro dos habitantes acaba sobressaindo em meio à festa, que degenera na briga entre Licurgo e Alvarino Amaral.

Mas quem dá a última palavra ainda é Fandango, personalidade autêntica para quem a música é companheira indissociável, sendo sinônimo de alegria e festa, mesmo em momentos extremos:

Fandango meteu os polegares nas cavas do colete, entortou a cabeça e filosofou: - O mundo é mesmo um circo, dona. Tem de tudo. Burlantins que viram cambota, equilibristas, os que fazem piruetas em riba dum cavalo, os palhaços. E quem nasce para palhaço, como eu, morre palhaço e nunca se endireita. (...) Já pedi ao meu neto que quando eu morrer me botem no caixão com uma roupa bem bonita. Em vez de velório, façam um baile no terreiro, com bons violeiros. E dancem a tirana-grande, o anu e a chimarrita

em roda do meu corpo. Quero que o enterro seja abaixo de gaita. E que seis morochas bem guapas carreguem o meu caixão (C2, p. 623-624).

A filosofia campeira de Fandango traduz a ligação da música com a paz, e também a indissociabilidade da música com a vida, ambas características da obra de Erico Veríssimo.

2.1.7 Interlúdios

No decorrer da narrativa de *O continente*, entremeando as grandes seções do livro, há pequenas partes sem título que desempenham um papel fundamental no desenvolvimento do romance.

A origem de muitos personagens, assim como as levadas de imigrantes que aportam no Continente, o surgimento dos Carés e dos Cambará, são dados que surgem nessas seções, que têm uma forma fragmentária, muitas vezes interpolando prosa e verso. Devido a essas características, chamaremos essas passagens de *Interlúdios*.

Há seis *Interlúdios* interpolados no decorrer da narrativa de *O continente*, todos contendo uma gama variada de aspectos musicais. No primeiro *Interlúdio*, que aparece interpolado entre *A fonte* e *Ana Terra*, a herança musical portuguesa surge pela primeira vez. O contraste produzido entre os “vagabundos aventureiros” (C1, p. 66) do continente e o modo de vida dos açorianos, daquelas “gentes pacatas, que respeitam a lei e odeiam a guerra” (C1, p. 66), está relacionado à música, pois estes continentinos aventureiros, ao comentar a vida dos açorianos, “acham engraçadas suas caras, suas casas, suas comidas, suas roupas, seus cantares, suas danças: o feliz amor, o sarrabaio, a chamarrita” (C1, p. 66).

O quarto *Interlúdio*, que narra a ida de um dos Carés para a guerra, não deixa de apontar aspectos musicais. Na guerra, Chiru Caré:

(...) aprendeu a dar tiro de espingarda
a marchar
a entender a língua dos superiores, das cornetas
e dos tambores (...)
Chiru Caré gostou da guerra.
Nunca pensei que fosse tão linda!

Era o mesmo que uma festa: fandango ou puxirão (C2, p. 462).

Esse canto dos despossuídos, dos que nada têm como Chiru Caré, ecoa de forma bizarra pela narrativa. Na vida normal, os Carés passavam tanta necessidade que a guerra se torna uma oportunidade de conhecer coisas novas, de obter acesso até mesmo a alguma espécie de cultura: “Foi também na guerra que Chiru Caré pela primeira vez na vida ouviu uma banda de música. Ficou meio louco, com vontade de chorar” (C2, p. 463).

De riqueza particular se reveste o quinto *Interlúdio*, que narra as peripécias do jovem Fandango em suas viagens pelo continente. Fandango faz o papel de um cronista de costumes que tudo vê, tudo guarda na memória e tudo narra para seus interlocutores nas rodas em torno do fogo nas fazendas onde passa. Assim, as diferenças na formação cultural do estado aparecem esmiuçadas nesse *Interlúdio*. A música quase sempre está presente nessa espécie de crônica de suas viagens, onde prosa e verso se misturam:

Lá na terra de Pelotas
As moças vivem fechadas
De dia fazem biscoito
De noite bailam caladas (C2, p. 544).

Sobre os açorianos, diz que “têm fala cantada que só galego” (C2, p. 145). Dos alemães, assinala que “tudo neles é diferente: as roupas, as danças, as comidas, as casas” (C2, p. 145). E dos italianos:

A fala deles tem música
e é doce como laranja madura

Gostam de comer passarinho
de fazer e beber vinho
de cantar, de ouvir missa (C2, p.145).

Os *Interlúdios* são elementos estruturais importantes na construção do romance, que proporcionam liberdade temporal na narrativa, já que a forma livre constituída de versos, prosa, lembranças, cantigas e brincadeiras dá a essas

passagens a possibilidade de se deslocarem para frente e para trás no tempo, em saltos não necessariamente articulados, como as lembranças e recorrências que ocorrem nas partes maiores do romance. Os *Interlúdios* formam um amálgama entre as grandes seções do romance, amálgama esse que acentua o processo cíclico e lhe arredonda a forma, aparando arestas e possíveis lapsos ou incongruências das origens de personagens ou fatos.

2.1.8 *O sobrado*

Chegamos finalmente à narrativa d'*O sobrado*, que também aparece interpolada entre as partes do romance. O texto está dividido em sete partes e corresponde ao tempo presente da narrativa. É a partir de *O sobrado* que as partes anteriores se encaixam, a partir de elementos variados como o punhal com que Rodrigo e Toríbio brincam, que remete à narrativa de *A fonte*, ou a roca da mãe de Ana Terra, ou qualquer outro elemento que lembre o passado. Esse processo de idas e vindas da narrativa, de diálogo entre presente e passado, acontece em relação ao presente, que ocorre no ano de 1895, no momento culminante da revolução de 93. O sobrado dos Terra-Cambará está cercado pelas tropas federalistas, mas se nega a se render. Toda a ação de *O sobrado* se passa entre 25 e 27 de junho do ano de 1895, enquanto Licurgo Cambará e os demais moradores do sobrado e agregados esperam a entrada das tropas republicanas em Santa Fé.

As sete partes que compõem *O sobrado*, encaixadas no texto, funcionam como uma moldura para a narrativa d'*O continente*. Há nessas partes poucos elementos musicais, já que a situação não proporciona essa possibilidade. Como já foi citado outras vezes, sempre que a situação social e humana se degrada devido à guerra, também se dilui a ocorrência de elementos musicais e artísticos em geral. As poucas citações musicais que ocorrem são de ordem rememorativa, lembrando tempos melhores onde a música estava presente. Fica aqui mais uma vez, o rico depoimento humano de Fandango que, quando faminto, com frio e saudoso dos tempos de paz, questiona o absurdo da guerra: “E no entanto o mundo tem tanta coisa gostosa! Mulher bonita, cavalo bom, baile, churrasco, mate amargo...” (C2, p. 661).

Quando termina o cerco ao Sobrado, liberta Santa Fé do domínio federalista, o sopro musical que aponta para o futuro é o gesto instintivo dos meninos Toríbio e Rodrigo, que correm para a torre da igreja e se põem a tocar o sino:

(Toríbio e Rodrigo) passam pelo vestibulo, por entre os homens, ganham a rua e deitam a correr na direção da Matriz. Como encontram fechada a porta da frente, contornam o templo, entram pela sacristia, fazem um rápido sinal-da-cruz ao passarem pelo altar-mor, metem-se no batistério, penduram-se na corda do sino e começam a puxá-la com fúria desesperada. A guerra acabou! O Sobrado ganhou a guerra! Viva! Viva! (...) Os ares de Santa Fé atroam, e o minuano como que se enrosca no som do sino, num corpo-a-corpo frenético, e se vai lutando com ele campo em fora (C2, p. 666).

O som do sino desperta musicalmente a cidade anestesiada pela guerra e rompe o silêncio que ela gerou. As badaladas que ecoam pelos ares somam-se aos gritos de júbilo dos meninos, apontando para um futuro incerto, porém cheio de promessas de ser melhor que os dias da revolução que fica para trás.

2.2 O retrato

O segundo volume de *O tempo e o vento*, intitulado *O retrato (R)*, veio a lume em 1951. A respeito desse livro, Erico deixou o seguinte depoimento:

A despeito do prazer com que o escrevi, achei-o literariamente inferior a *O continente*. Para principiar, falta-lhe o elemento épico. Nas críticas que se fizeram a esse segundo volume da trilogia notei um tom quase generalizado de desapontamento (VERISSIMO, 1975, p. 306).

Hohlfeldt (2003, p. 89) observa que “na verdade, o que pegou os seus leitores de surpresa foi a transformação do objetivo e conseqüentemente, do estilo da obra”. Há a passagem de um tempo mítico, existente em *O continente*, para um tempo histórico. Como salienta o ensaísta no mesmo texto, “acabou aquele tempo livre, sem cercas, como gostava o Capitão Rodrigo. Agora, as propriedades estavam

claramente demarcadas e a atividade político-partidária diferenciava as classes sociais com total nitidez”.

Também em *O retrato*, assim como em *O continente*, há uma inversão da ordem cronológica, não no que se refere a várias partes alternadas durante a narrativa, mas no seu início e no fechamento. O romance principia no ano de 1945, quando Dr. Rodrigo Terra Cambará está de volta a Santa Fé, doente com graves problemas cardíacos. Esse fato emoldura a trama no seu princípio e no seu final e constitui o presente da narrativa. A partir daí há uma retroação no tempo que acompanha Rodrigo do ano de 1909 até 1915. Como fizemos na análise de *O continente*, colocamos em ordem cronológica as partes do romance de maneira que possamos acompanhar o desenvolvimento da narrativa desde o seu princípio.

No que concerne à música, a paisagem musical de *O retrato* reflete as mudanças que ocorrem em Santa Fé nos anos em que se passa a ação do romance. A cidade havia passado por vários estágios de desenvolvimento desde o seu início, e no alvorecer do século XX encontramos um município que se povoou, cresceu em muitos aspectos, tanto populacionais como econômicos, com o respectivo desenvolvimento de seus distritos. Assim, cada vez mais, as populações de áreas como Nova Pomerânia e Garibaldina são importantes no desenrolar da história.

Esse crescimento se dá também no âmbito sonoro, com o aumento do número de músicos, da quantidade de bandas existentes na cidade e da variedade da música executada. Embora poucos anos tenham se passado desde o fim da narrativa de *O continente* (1895) até onde principia *O retrato* (1909), algumas mudanças significativas ocorrem na paisagem musical da cidade, principalmente um aspecto que surge como um elemento que cresce no decorrer do romance: as inovações tecnológicas do novo século, que colaboram decisivamente para as alterações sonoras que irão surgir.

Mas o aspecto musical que se destaca em *O retrato*, sua principal característica, concernente com o desenvolvimento do romance como um todo, é o fato da música gravitar em torno do personagem Rodrigo Cambará. A quase totalidade das observações musicais existentes no livro está relacionada de uma forma ou de outra com Rodrigo, que interage, estimula e provoca situações que são marcantes tanto na formação da sua paisagem musical individual como na renovação sonora da sua cidade natal.

2.2.1 *Chantecler*

Quando o Dr. Rodrigo Terra Cambará chega em Santa Fé formado em medicina, de volta de seus anos de estudo em Porto Alegre, encontra uma cidade que cresceu em relação àquela do século XIX, e a paisagem musical, se não se alterou radicalmente, certamente foi enriquecida de diversos elementos novos. Esse retorno ocorre no final de 1909, pouco tempo antes das festividades de fim de ano. Essa proximidade das festas só faz aumentar a expectativa que envolve o retorno, tanto para Rodrigo quanto para os seus conterrâneos. A música está inserida nesse contexto, emoldurando e tecendo comentários musicais sobre os acontecimentos.

Na viagem de retorno, enquanto ainda se encontra no trem que faz a viagem de Porto Alegre até Santa Fé, Rodrigo faz uma espécie de inventário de seu passado. Relembra os estudos na capital do estado, episódios da infância, da história de sua família e de sua cidade. A certa altura, lhe vem à mente a história “dum fabuloso bisavô, seu homônimo, uma espécie de espadachim aventureiro que amava a guerra, as mulheres, o violão e o baralho” (*R1*, p. 54, grifo nosso). Essa citação do outro Rodrigo, o d’*O continente*, provoca uma imediata comparação e conecta as personalidades dos dois homens. Distantes no tempo, porém compartilhando o mesmo nome, os personagens de *O retrato* e *O continente* se fundem e nessa relação a música se coloca como um elemento fundamental na caracterização de ambos os personagens. Se o Cap. Rodrigo não se separava de seu violão, Rodrigo Terra Cambará, embora não toque nenhum instrumento, é um grande admirador de música, fato que provoca desdobramentos significativos na vida do personagem e conseqüentemente na narrativa do romance.

Em *Chantecler*, temos como que um anúncio formal de intenções do personagem Rodrigo Cambará. Como o próprio nome do capítulo anuncia, a personalidade de Rodrigo se confunde com a do personagem principal da obra de Edmond Rostand, um galo chamado *Chantecler*, figura impetuosa e atrevida, que acreditava que seu canto era responsável pelo nascer do sol. Da mesma forma, a personalidade expansiva de Rodrigo espelha características do personagem de Rostand: a auto-suficiência que muitas vezes se transmuta em arrogância, a paixão

pela vida em seus mais variados aspectos, um quase-não-conter-se-em-si diante da exuberância da existência. Rodrigo encerra em si elementos díspares: é um homem culto, mas muitas vezes dado a atos de violência; é um homem terno, mas profundamente agressivo quando tem seu orgulho ferido.

O título da peça de Rostand encerra ainda outras relações com Rodrigo: sua relação com a França, fato que o torna também admirador de Rostand e de seu personagem, tomando para si certas palavras e atitudes de Chantecler. A peça, estreada em 1910 em Paris, identifica também a época, de intenso domínio da França no terreno cultural.

No terreno musical, Chantecler tem em seu nome a relação com a música, o “canto claro” de um galo que pensa ter poderes além de sua conta, e que baseia as decisões a partir de “seu penacho”. Esse “canto claro” se revela já na chegada de Rodrigo em Santa Fé. Homem emotivo e narcisista, ao ser recebido pela população no seu retorno para Santa Fé, com uma banda tocando para ele, Rodrigo se emociona multifacetadamente; pelo retorno, pelo orgulho de assim ser recebido e pela emoção que a música lhe provoca:

Ouviu-se o estrondo do bombo e a banda de música rompeu num dobrado. As notas vibrantes, em que sobressaíam as vozes dilacerantes dos instrumentos de metal, engolfaram alegremente a plataforma. E quando os braços de Toríbio o largaram, Rodrigo se viu frente a frente com o pai. Vieram-lhe lágrimas aos olhos (...) A todas essas o dobrado continuava, brilhante, explosivo, ensurdecedor, como que a aumentar o calor e a febril confusão do momento (R1, p. 70-71).

A presença da banda na recepção de Rodrigo revela a cidade de Santa Fé em 1909, com uma paisagem musical que pouco mudou em relação ao século anterior, já que a existência de bandas de música na cidade era uma realidade desde as últimas décadas do século XIX. Apesar disso, o novo século surge com novas características sonoras. Uma dessas inovações é a invenção do gramofone e dos discos, que trazem um mundo de possibilidades para localidades onde determinados estilos musicais jamais chegariam. E o arauto da modernidade é Rodrigo, que chega da capital cheio de idéias progressistas. É ele mesmo que anuncia: “Comprei um gramofone e um mundo de chapas” (R1, p. 76). A música é parte integrante das idéias de Rodrigo, que englobam reformas em áreas sociais,

políticas e culturais: o jovem Rodrigo é ambicioso e repleto de boas intenções, e é para seu irmão Toríbio que ele expõe o seu ideário. Toríbio ouve o rosário de intenções do irmão com um ar entre o deboche e a dúvida. Toríbio é provavelmente o único personagem do romance que realmente possui a dimensão exata da personalidade de Rodrigo. Nos momentos de dúvida extrema ou desespero, quando a máscara das boas intenções cai por terra, é a ele que Rodrigo recorre. Do pai, Licurgo, Rodrigo mantém certa distância e tenta cultivar uma imagem de bom filho, de homem respeitável e maduro nas decisões. O velho Licurgo, se comparado ao jovem Licurgo, se apresenta endurecido, despido da sensibilidade que apresentou em certos momentos de *O continente*. O discípulo de Fandango, depois de velho, não herda as preferências daquele pela música e pelas festas. Já na chegada do filho em Santa Fé, lhe diz que “essa história de banda de música na estação foi idéia do Cel. Jairo. Eu não queria. O senhor sabe que não sou homem dessas coisas...” (R1, p. 72).

Ao reencontrar o irmão, Rodrigo expõe suas idéias para o futuro, e também conta proezas dos tempos de estudante. Essas proezas envolvem elementos musicais. A paisagem musical do estado na época é aos poucos vislumbrada em meio às histórias de Rodrigo. Uma de suas namoradas era cantora, o que reitera a atração familiar por personagens musicais. Rodrigo diz: “Apareceu este ano em Porto Alegre uma companhia de zarzuelas¹⁶ com umas espanholas morenas, dessas de deixarem um cristão louco da vida” (R1, p. 80). Há aqui uma clara referência à história da Teiniaguá: o neto de Bolívar Cambará é atraído pelo mesmo sortilégio musical que paira sobre seus ascendentes. Agora tal atração não produz nenhum malefício, mas no decorrer da narrativa encontramos momentos em que essa atração se torna decisiva, o que traz uma série de conseqüências ao personagem que o irmana aos seus antepassados no que diz respeito a sua relação com a música.

Quanto à paisagem musical, a narrativa desta seção de *O retrato* documenta um interessante período da história da música no Rio Grande do Sul, quando companhias estrangeiras de óperas e operetas cruzavam o estado vindas do Rio de Janeiro rumo à Argentina ou no sentido contrário, se apresentando em algumas

¹⁶ *Zarzuela* (GROVE, 1994, p.1043) é o nome dado à ópera nacionalista espanhola, mais especificamente uma forma dramático-musical com diálogo declamado, partes musicadas e de caráter popular.

idades gaúchas que eram pólos de desenvolvimento, como Porto Alegre, Pelotas, Santa Maria e Uruguaiana. Entre essas companhias se encontravam muitas especializadas em zarzuelas. O gosto de Rodrigo pelas cantoras revela também uma face musical: sua predileção pela ópera. O caráter dramático do gênero se ajusta perfeitamente à sua personalidade, seus arroubos sentimentais, seus exageros. E a ópera é a trilha sonora de muitos momentos no retorno à casa paterna:

Rodrigo pôs-se a parodiar um tenor de ópera, e sua voz encheu o quarto de banho, caricaturalmente empostada:

Io voglio, conoscere la bela Doralice

La bela, bela, bela Dora-Dora-lliiice! (...)

Pensou com saudade nas noitadas de opereta no Teatro São Pedro. Ah! *La Primavera Scapigliata... Os sinos de Corneville... A Viúva Alegre (...)* (R1, p. 81).

A citação de nomes e passagens de óperas revela um retrato amplo da paisagem musical da capital no período. Compositores hoje esquecidos ou raramente lembrados eram nomes famosos da época, como Lehár¹⁷, compositor d'A *Viúva Alegre*, Planquette¹⁸, autor de *Os sinos de Corneville*, e Josef Strauss¹⁹, compositor de *La primavera scapigliata*. Todos compuseram não óperas, mas operetas, o que dá uma dimensão do gosto da época, e também das preferências de Rodrigo, já que a opereta é um gênero mais leve e mais fácil que a ópera²⁰.

Outro aspecto da personalidade de Rodrigo que guarda ressonâncias musicais é sua relação com o velho Fandango. Enquanto Licurgo se torna mais severo e fechado com a idade, Rodrigo parece herdar muitos traços do pai quando jovem, entre eles a admiração por Fandango:

¹⁷ Franz Lehár (1870-1948): compositor austríaco de origem húngara, tem em seu currículo operetas de sucesso como *O conde de Luxemburgo* (1909), *Amor cigano* (1910) e *Paganini* (1925), além da citada *A viúva alegre*, de 1905 (GROVE, 1994, p.528).

¹⁸ Jean Robert Planquette (1848-1903): compositor francês. Estudou no Conservatório de Paris. É considerado um artista consciencioso, que obteve seus maiores êxitos compondo operetas como a citada *Os sinos de Corneville*, de 1877, e *Rip van Winkle*, de 1882 (GROVE, 1994, p.729).

¹⁹ Josef Strauss (1827-1870): compositor austríaco, filho de Johann Strauss (I) e irmão de Johann Strauss (II) e Eduard Strauss, todos compositores. A família contribuiu decisivamente para o estabelecimento da valsa vienense em sua expressão clássica (GROVE, 1994, p.909).

²⁰ Opereta é um termo utilizado nos sécs.XVII e XVIII para toda uma variedade de obras mais curtas ou menos ambiciosas que a ópera e, no final do séc.XIX e início do séc.XX, para uma ópera ligeira com diálogo declamado e danças (GROVE, 1994, p.675).

Fandango é eterno – pensou Rodrigo, emocionado. Não era um ser humano mortal, mas um elemento da natureza. Era como uma grande árvore antiga por sobre a qual passavam as tempestades, as chuvas, o vento e o tempo (...) Conservava a prosápia tanto nos bons como nos maus tempos; topava todas as paradas, e onde quer que houvesse música e dança, lá estava ele a tomar parte da folia (*R1*, p. 88).

A admiração por Fandango exclui o gosto pela vida no campo, já que Rodrigo é um homem eminentemente urbano. Mas a disposição festiva perdida pelo pai em nenhum momento é abandonada pelo filho. Embora almeje a reforma da sociedade ao seu redor, o espírito festivo e muitas vezes picaresco fala mais alto: apesar da cultura e das experiências vividas longe de Santa Fé, a presença de Fandango é marcante na personalidade do filho de Licurgo.

2.2.1.1 Música no Sobrado

Entre as resoluções que Rodrigo toma no seu retorno para a cidade natal, está a vontade de movimentar social e culturalmente a casa paterna. Aqui surge pela primeira vez uma característica da paisagem sonora que é própria do século XX: a evolução tecnológica, que modifica a paisagem musical da cidade ao lhe incorporar novos elementos. Rodrigo traz consigo de Porto Alegre um gramofone e discos e pretende fazer pequenas reuniões com os amigos para dar início à pretendida movimentação cultural. É para o irmão Toríbio que ele anuncia:

Temos de fazer por lá umas tertúlias, uns serões, convidar gente interessante, conversar, ouvir música, dar mais alma àquele casarão. E para animar a festa não há nada como uma boa vinhaça, bons charutos e um caviarzinho (*R1*, p. 107).

Em Rodrigo, a personalidade cultural nunca está desconectada do *bon vivant*, e um encontro social sempre vem acompanhado do seu lado festivo, onde ele pode dar largas a seu espírito muitas vezes perdulário. Em Rodrigo Cambará, a

generosidade para com terceiros e o interesse em seu próprio bem estar aparecem na mesma medida.

Esses encontros no Sobrado apresentam um aspecto que transcende os limites de *O retrato*, se prolongando até a narrativa de *O arquipélago* e dão depoimentos preciosos a respeito da paisagem musical da época. Como os encontros e saraus acontecem em épocas diferentes é possível acompanhar as mudanças sutis no gosto musical, os modismos e as novidades, e também a cor local contrastada com o universal trazido pelos discos.

Há na órbita do Sobrado amigos de Rodrigo que funcionam como depoimentos históricos, referentes ao início do século XX, a respeito de figuras musicais que tiveram um importante papel na música das pequenas cidades: músicos amadores, profissionais liberais que gostavam de música (e do entorno social que ela envolvia) e que se tornavam divulgadores de diversos estilos musicais numa era em que o rádio ainda não existia. Os três personagens que encarnam essa característica são Saturnino Lemos, Chiru Mena e Neco Rosa.

Saturnino é ecônomo do Clube Comercial de Santa Fé, mas sua principal habilidade é musical: “Era um tocador de flauta, especialista em valsas lentas e modinhas sentimentais” (*R1*, p. 109). Seu melhor amigo é Chiru Mena, boêmio inveterado e também músico, embora ocasional, que “não tinha profissão (e) andava sempre às voltas com bailarecos, ceias e serenatas” (*R1*, p. 109). A esses dois se junta Neco Rosa, barbeiro de profissão mas também violonista, conhecedor de modinhas possuidor de “uma voz grave e bem entoada, duma doçura lânguida de seresteiro” (*R1*, p. 115). Essas observações musicais, acompanhadas das caracterizações sonoras de cada indivíduo, são traços marcantes na obra de Erico Veríssimo. A descrição de Neco é especialmente apurada, dando detalhes do repertório e dos autores que o barbeiro-músico domina:

Enquanto escanhoava o amigo, Neco cantarolava o *Talento e a Formosura*, modinha que estava muito em voga, pois o famoso Mário a gravara em disco de gramofone para a casa Édison.

Tu podés bem guardar os dons da formosura,

*Que o tempo um dia há de, implacável, trucidar,
Tu podes bem viver ufana da ventura,
Que a natureza, cegamente, quis te dar! (R1, p. 115)*

Essa modinha, muito popular no início do século, é de autoria de Edmundo Otávio Ferreira, e é considerada sua obra mais famosa. Os versos são de Catulo da Paixão Cearense. A música foi gravada por diversos intérpretes, o que atesta sua popularidade numa época em que a tecnologia de gravação ainda estava nos primórdios. Entre os cantores que a gravaram estava Mário Pinheiro, um dos nomes mais conhecidos da época. No entanto, Mário Pinheiro a gravou para a Odeon, em 1905, e não para a casa Édison, como consta no texto²¹.

O fato de Neco ser além de seresteiro também barbeiro de profissão propõe um diálogo intertextual com um personagem primordial da literatura musical: o Fígaro, presente nas óperas *As bodas de Fígaro* e *O barbeiro de Sevilha*. Ambas as óperas foram baseadas em obras de Beaumarchais²², escritas na segunda metade do século XIX. Foram postas em música por Paisiello e Rossini (*O barbeiro de Sevilha*) e Mozart (*As bodas de Fígaro*).

Fígaro é barbeiro como Neco Rosa, e também é músico, companheiro de seu amo, o Conde de Almaviva, nas mais diversas incursões, que incluem perigos, festas e aventuras envolvendo mulheres. Neco também age como uma espécie de pajem de Rodrigo, um servidor humilde, mas também amigo e companheiro de aventuras. O que diferencia Neco Rosa de Fígaro é a capacidade deste último de questionar e mesmo contrariar as atitudes de seu amo. Neco jamais questiona, é apenas o fiel amigo e servidor.

Outro aspecto fundamental da música feita no Sobrado é uma característica própria do século XX, que é a presença das novas tecnologias. O principal reflexo musical disto é o gramofone comprado por Rodrigo que amplia as possibilidades da paisagem musical a um nível antes inimaginável. O próprio Rodrigo dá uma medida dessas possibilidades:

²¹ Para mais detalhes a respeito, ver Cravo Albin (2006) nos verbetes referentes a Edmundo Otávio Ferreira e Mário Pinheiro. Existe ainda uma segunda gravação da mesma música por Mário Pinheiro, pelo selo Victor Record, em 1912, portanto depois da época em que se passa a narrativa (1909).

²² Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799): escritor e dramaturgo francês que se opôs às regras da tragédia clássica francesa escrevendo peças sérias de alto teor político em prosa simples (GROVE, 1994, p. 85).

Dentro duma semana chegarão os caixões com os livros, o gramofone e as chapas. As vozes do Caruso, do Amato, da Pattie da Tetrzzini vão encher as velhas salas do Sobrado. Os fantasmas de nossos antepassados serão varridos ao som do *Rigoletto*, de *La Bohème*, de *La Traviata*! Levando a mão ao peito começou a cantarolar um trecho de *Il Trovatore*. Terminou num agudo desafinado, que procurou encobrir com uma risada (*R1*, p. 176).

A audição de um tipo de música que seria muito difícil de ser trazida para uma apresentação real em Santa Fé, agora encontra um canal através da tecnologia. Tecnologia que permite a repetição *ad infinitum* de uma música, ao gosto de quem estiver ouvindo. Essa novidade produz mudanças significativas nos hábitos e na paisagem musical, senão da cidade inteira, ao menos nos freqüentadores do Sobrado.

Outro aspecto fundamental é o repertório que Rodrigo ouve, que reproduz um momento histórico *sui generis*, já que a ópera foi um dos primeiros gêneros a serem maciçamente gravados, tendo essas gravações obtido grande sucesso nas vozes de cantores como os citados no texto: Caruso, Amati, Pattie Tetrzzini. Muitas destas informações vieram de vivências do próprio Erico. Em *Solo de Clarineta*, ao falar de seu pai e de sua infância, ele nos dá o seguinte depoimento:

(Sebastião Veríssimo) adquiriu um gramofone, de cuja campânula saíam as mais belas melodias que então existiam no Brasil gravadas em discos. Era um apaixonado da ópera e da opereta. De vez em quando mandava vir a Cruz Alta, sob sua responsabilidade, companhias de operetas italianas (VERISSIMO, 1978, p. 18).

Muitas outras influências da infância do escritor são transpostas para dentro de *O retrato*, inclusive as semelhanças de seu pai com Rodrigo. A descrição das festas na casa paterna parecem um fragmento das páginas de *O retrato*, não apenas no aspecto musical:

Nas reuniões de nossa casa servia-se sempre champanha Veuve Clicquot, caviar russo, atum italiano, sardinhas portuguesas, salsichas de Viena e *pâtê de foie gras* do Périgord. Sob qualquer pretexto ou por motivo nenhum

trocavam-se brindes, batiam-se taças, enquanto Caruso fazia vibrar os cristais sustentando as notas agudas de suas árias operáticas (VERISSIMO, 1978, p. 19).

O dia em que finalmente chega ao Sobrado o carregamento com os discos, os livros e o gramofone, Rodrigo exulta. A abertura das caixas se assemelha a um ritual, e funciona como um depoimento histórico da chegada da tecnologia sonora ao interior do Rio Grande do Sul:

Trouxe para fora, primeiro a grande campânula esmaltada, azul e creme. Depois, com o auxílio do amigo, retirou o corpo do gramofone e colocou-o em cima da mesa. Foi tirando dentre a palha, com muito cuidado, as caixas de papelão que continham os discos. Abriu a primeira.

- Isto é uma preciosidade, Chiru. As melhores chapas dos mais famosos cantores do mundo. Começou a examinar os discos, tirando-os de seus envelopes de papel pardo.

As árias de Caruso! Chiru aproximou-se e olhou. Na parte superior do rótulo vermelho via-se a marca registrada do produto: um *fox-terrier* branco diante da campânula dum fonógrafo, a escutar: por baixo, estas palavras: *His Master's Voice* (R1, p. 209)

Nenhum detalhe é deixado de lado: a descrição do material utilizado, das impressões dos rótulos, das cores e também do repertório dos discos, que Rodrigo comenta com gosto para um atarantado Chiru Mena, que o auxilia na tarefa de montar o aparelho:

- *Vesti la giubba*. È formidável, Chiru, e o Caruso canta isto como ninguém. Ah! O *Sonho de Manon*... O *Racconto di Rodolfo*... A grande ária de *Aida*... O *Cielo e Mar* da *Gioconda*... O *M'Appari*, da *Marta*. – À medida que lia os títulos, Rodrigo trauteava a melodia correspondente (R1, p. 210).

Rodrigo é o arauto de um novo mundo sonoro. Os detalhes do repertório dão a medida do que se ouvia nas salas burguesas no início do século. A popularidade da ópera, particularmente da ópera italiana, é enorme. São citados direta ou indiretamente compositores como Verdi²³, Leoncavallo²⁴ e Ponchielli²⁵, mas se intui

²³ Giuseppe Verdi (1813-1901) é considerado o principal compositor italiano de óperas da segunda metade do século XIX.

daí a presença de toda uma constelação de compositores próximos a estes como Puccini, Donizetti, Bellini, Mascagni, entre outros. Também são citados indiretamente o alemão Friedrich von Flotow, através da ária *M'Appari*, de sua ópera *Marta*, e o francês Jules Massenet, autor da ópera *Manon*.

O decorrer da narrativa revela mais detalhes a respeito do repertório ouvido na época. Ao verificar que um disco havia se partido, entre improperios, Rodrigo demonstra grande familiaridade com obras e compositores, além de ensejar observações (um tanto cômicas) sobre as condições educacionais do país:

De súbito franziu o cenho. Um disco rachado! Leu o rótulo: *Di Quella Pira*, por Enrico Caruso. – Cachorros! – exclamou, indignado. – Cornos duma figa, filhos duma grandessíssima... – Soltou o palavrão com raiva. – Então esses animais não vêem o que está escrito no caixão. *Frágil! Frágil!* – Apontava para o letreiro. – Mas não sabem ler. São analfabetos, irresponsáveis. Este país está perdido. Canalha! Logo este disco, a ária do tenor, *Madre infelice, corro a salvarti*. É quando Manrico descobre que a cigana que está sendo queimada viva é mãe dele... No fim tem um agudo espetacular como só o Caruso sabe dar. Não, seu Chiru, essa gente só a bala, só a bala (*R1*, p. 209)

A ária citada pertence à ópera *Il Trovatore*, do compositor italiano Giuseppe Verdi. Rodrigo revela intimidade com minúcias da ópera, o que dá a medida do gosto que tem pelo gênero. Não casualmente, esta é uma das óperas mais populares de Verdi, tendo sido estreada em 1853, em Roma. Segundo Zito Baptista Filho:

Apesar da violência e da sua pouca originalidade, o texto do libretista Salvatore Cammarano, baseado na peça de Antonio García Gutiérrez, *El Trovador*, não conseguiu arrastar para o esquecimento esta que foi a décima-sexta ópera de Giuseppe Verdi. Ao contrário, *Il Trovatore*, como ópera, perdura como um dos êxitos maiores do chamado “segundo período”

²⁴ Ruggiero Leoncavallo (1857-1919), compositor e libretista italiano, é hoje reconhecido pela única obra com a qual obteve sucesso em sua vida, *Pagliacci*, de 1852.

²⁵ Amilcare Ponchielli (1834-1886) é hoje reconhecido por *La Gioconda*, uma de suas várias óperas. Também compôs música sacra e foi professor do Conservatório de Milão, tendo entre seus alunos os compositores Puccini e Mascagni.

verdiano, o das grandes e extensas árias, carregadas da mais forte emoção (BAPTISTA FILHO, 1987, p. 602).

Rodrigo parece se identificar plenamente com o caráter dramático e algo rocambolesco desta e de outras óperas. Ao verificar que o disco quebrado continha ainda outra música, Rodrigo revela mais detalhes do repertório ouvido à época:

Andava dum lado para outro, furioso, com o disco rachado na mão. – Logo o *Di Quella Pira!* Vou escrever um artigo n'*A Farpa* para arrasar com a *Compagnie Auxiliaire*. Sua fúria redobrou quando viu o que estava gravado na outra face do disco: - O *Miserere!* Logo o *Miserere*. Miseráveis! Cretinos! O Brasil não tem mais compostura. Só o Mal. Hermes. É o que este país merece (*R1*, p. 209).

O *Miserere* dá indícios de um outro tipo de repertório, não ligado à ópera, mas que fazia sucesso no início do século XX. Composto pelo italiano Gregorio Allegri, o *Miserere* é um dos raros exemplos de música religiosa de cunho erudito que alcançou popularidade à época. Também no estilo, a música foge do gosto predominante. Allegri, que nasceu em 1582 e faleceu em 1652, foi um compositor que viveu no fim do Renascimento e início do Barroco, e suas obras possuem a influência desta conjunção de épocas. Naturalmente, como contém muitos ornamentos e acrobacias vocais, a obra atraía cantores cujo repertório era formado principalmente por árias de ópera, como Enrico Caruso. De qualquer forma, o *Miserere* de Allegri se constitui numa exceção no repertório da época, já que a maior parte do que se ouvia era ligado à ópera italiana, e às vezes francesa, do século XIX e início do século XX. A continuidade da narrativa revela ainda outros detalhes, principalmente relativos aos intérpretes:

Rodrigo sorria, olhando os títulos dos discos. Tetrzzini no *Vissi d'Arte* e uma ária de *L'Africana*... Tita Rufo no *Rigoletto*... Tamagno – que voz cavalari! – no *Otelo*... A ouverture do *Egmont*, de Beethoven. Ah! Uma musiquinha leve: *Loin du Bal* (*R1*, p. 211).

Esses intérpretes marcaram época por serem os primeiros a terem suas vozes gravadas em disco e divulgadas mundo afora. A popularidade obtida por Caruso, por exemplo, dificilmente foi igualada pelas gerações seguintes, sendo

objeto de culto tanto na época quanto por gerações posteriores. A soprano italiana Luisa Tetrazzini (1871-1940), que “fascinava as platéias operísticas com sua coloratura brilhante e sua linha elegante” (GROVE, 1994, p. 942), era uma das artistas extremamente populares no período, assim como o barítono Ruffo Cafiero Titta (1877-1953), mais conhecido como Titta Ruffo, que se apresentou frequentemente na América do Sul, principalmente no Teatro Cólón, em Buenos Aires. Francesco Tamagno (1850-1905) foi o primeiro tenor a obter sucesso com gravações, antes mesmo de Caruso. Pertencente a uma geração anterior, viveu tempo suficiente para fazer gravações que foram realizadas entre 1903 e 1904, pouco tempo antes de sua morte.

A passagem revela outra particularidade do repertório que não poderia faltar: a presença de Beethoven. Mesmo esse compositor, que produziu principalmente música instrumental, aparece com uma obra dramática: a abertura da música incidental para a peça *Egmont*, de Goethe, apresentada pela primeira vez em 1810. Rodrigo, como apreciador de ópera, não tem particular apreço por Beethoven ou por compositores de música instrumental, por isso a escolha de uma obra beethoveniana ligada ao teatro se revela uma escolha coerente. Ainda é citado no texto o *Loin du Bal*, peça de caráter mais próximo da música popular de um compositor hoje completamente esquecido, o francês Ernest Gillet (1848-1921).

Outro tópico significativo que surge na narrativa é o aspecto técnico da reprodução sonora dos discos. As descrições são minuciosas:

Atarraxou a campânula na caixa do gramofone, ajustou uma agulha no diafragma, deu manivela, colocou uma chapa sobre o prato e pô-lo a girar. Depois fez a agulha descer para as bordas do disco e empurrou de leve o diafragma... Ouviu-se um chiado forte, seguido dum acorde orquestral. A voz de Caruso encheu a sala (*R1*, p. 211).

Cada pequeno detalhe da reprodução do som é narrado com fidelidade, além da precisão técnica dos procedimentos: a colocação da campânula, da agulha, os ruídos característicos deste tipo de aparelho, nada escapa ao narrador, denotando mais uma vez o grau de interesse pelos mais variados aspectos musicais existentes dentro da obra do escritor.

2.2.1.2 A Gioconda

Um dos personagens que aparecem no início de *O retrato* e que possui ligações marcantes com aspectos musicais é Mariquinha Matos, filha de um fazendeiro chamado Terézio Matos, que é mais conhecida em Santa Fé pelo apelido de Gioconda. Na primeira manhã após o seu retorno a Santa Fé, Rodrigo sai a passear pelas ruas da cidade acompanhado por Toríbio, que lhe põe a par das novidades. Um dos lugares pelos quais passam é a casa da Gioconda:

No meio da quadra passaram pela frente da casa de Terézio Matos de dentro da qual vinham os sons dum piano em que alguém tocava escalas. Toríbio fez o irmão parar e disse-lhe:

- A Gioconda está estudando. Escuta. – Cantarolou: -Cachorro vai cachorro vem... cachorro vai cachorro vem...

- Método Czerny - disse Rodrigo. – Conheço bem. Em Porto Alegre na minha pensão havia uma mocinha, por sinal bem interessante, que todas as manhãs tocava esses exercícios (*R1*, p.117).

Diversas passagens de *O retrato* dão a medida do interesse de Rodrigo pela música e da atração que musicistas exercem sobre ele. Esta passagem em particular também oferece uma visão do contraste existente entre ele e Toríbio:

Continuaram a andar lentamente, perseguidos por aquele repetitivo dó-re-mi-fá-sol-fá-mi-re-dó.

- Um bom partido para ti, Bio...

- Quem? A Gioconda? Deus me livre!

- Por que não? É bonita, bem-educada, inteligente, sabe tocar piano e dizem que tem bom dote...

- Pro inferno! Sabes que não penso em casamento e que se um dia ficar de miolo mole e resolver me amarrar a alguém, não há de ser a nenhuma dessas piguanchas de cidade, que vivem na janela ou matraqueando num piano. Mulher para mim tem que ser quituteira e ter mão boa pra fazer queijo. E se não souber ler, tanto melhor! (*R1*, p.118).

O conhecimento do método de Carl Czerny reforça o fato que Rodrigo não apenas gosta de música, mas procura conhecer detalhes a respeito²⁶. A atração familiar por figuras musicais desemboca nele, e os ambientes musicais, como pontos onde os encontros sociais predominam, são locais que lhe agradam.

A presença da Gioconda tocando seu piano na sala de sua casa, com a janela aberta, guarda, no entanto, um outro aspecto: de um mundo que passou, que vai ficando lenta e inexoravelmente para trás. Traçando um paralelo com o sortilégio musical lançado pelos personagens de *O continente*, Mariquinha Matos tenta inutilmente atrair pretendentes com seu feitiço, mas até mesmo Rodrigo lhe é indiferente. A canção que a Gioconda toca já não atrai, antes afasta os homens. Criada à maneira do século XIX, como uma mulher prendada e dentro dos princípios burgueses, o fato de tocar piano é um símbolo de sua educação. Mas esse símbolo soa como algo ultrapassado, como um engodo. Como o sortilégio de Luzia sobre seu filho Licurgo perde a força, caindo no vazio, assim também a educação de Mariquinha é algo relacionado a um mundo que fica rapidamente para trás: o mundo burguês do século XIX. Embora nessa parte da narrativa ainda se perceba uma possibilidade de atração na *persona* da Gioconda, já aqui se antevê algo estático, fixo num passado irrecuperável, e por isso mesmo vagamente ornamental: a moça que gasta seus dias tocando piano e olhando as pessoas na janela aguarda um pretendente, repetindo desesperadamente a música de sua educação enquanto o tempo passa, inexorável. E a passagem do tempo só confirma esse prognóstico. O século XX, com suas tecnologias, suas guerras e revoluções, suas novas necessidades, urge, e o mundo de Mariquinha Matos fica, lentamente, no passado.

2.2.1.3 Ópera e política

Com a volta de Rodrigo, as disputas políticas do município de Santa Fé se acirram, e os desdobramentos dessas disputas apresentam diversos aspectos

²⁶ Carl Czerny (1791-1857) foi um importante professor de piano, compositor, pianista e ensaísta de música austríaco. Foi aluno de Beethoven e professor de Liszt, e ocupa uma posição única entre os pianistas do século XIX, tanto como transmissor de idéias de um mestre para outro, quanto por sua extraordinária produtividade durante uma época de mudanças formidáveis no piano e em sua literatura (GROVE, 1994, p.243).

musicais. Em fevereiro de 1910, sai a público uma edição do jornal *A Voz da Serra*, órgão da situação em Santa Fé. No editorial daquele dia, Licurgo, Rodrigo e o Sobrado são atacados pelo editor Amintas Camacho com uma série de ofensas e acusações. O tom é virulento e irônico ao mesmo tempo, mas também repleto de aspectos musicais, entre eles a ópera:

Que importância pode ter o Dr. Rodrigo Cambará (ai, doutor da mula ruça!) esse mocinho pelintra que pensa conquistar Santa Fé com sua "formidável" inteligência e seus dotes físicos? Ai, Rodriguinho! Onde foi que compraste tuas botininhas de cano de camurça? E as tuas águas-de-cheiro? Quem confeccionou essas roupinhas que te fazem o "dandy" mais completo de Santa Fé? Teria sido o Salomão Padilha, teu amiguinho particular? Dizem que trouxeste de Porto Alegre muitos caixões com bugigangas, e que entre estas veio um gramofone, com chapas de Caruso. Será que o grande tenor canta a famosa canção intitulada "Ismália Caré"? O estribilho é assim:

Ai Licurgo Cambará

Ai Licurgo Cambaré

Onde está, onde estará

A tua Ismália Caré? (R1, p. 246)

Curiosamente o fato de Rodrigo gostar de música é usado contra ele! Para o código de macheza do gaúcho, ouvir música é um atributo feminino, coisa que não se confirma nem mesmo com as mulheres da terra, como já vimos com Bibiana Terra Cambará. Logo, é possível para Amintas Camacho atacar o Sobrado por vias musicais. O "fecho de ouro" do ataque é a exposição do chefe da casa e sua amante à reprovação pública.

A réplica ao editorial deveria sair o quanto antes, e Rodrigo se atira à tarefa de escrever algo ainda mais virulento. A preparação para escrever a resposta é um *tour de force* onde a ópera é o que move a exaltação passional do momento:

Quando se viu a sós no escritório, Rodrigo escancarou as janelas e pôs a funcionar o gramofone. Caruso encheu a sala com sua voz vibrante e metálica. Era a grande ária de Radamés. Rodrigo acendeu apressadamente um cigarro, sentou-se ao *bureau*, mudou a pena da caneta e tirou da gaveta algumas tiras de papel em branco. Tinha já achado a forma que ia dar à sua resposta ao cachorro do Amintas. Escreveu o título: *Carta Aberta a um Crápula*. Apanhou *A Voz da Serra* e releu, agora com mais calma, o editorial. Viu em pensamento a cara pálida do rábula, chegou até a sentir o cheiro enjoativo do perfume que ele usava, e mentalmente esbofeteou-o muitas vezes, com a palma e as costas da mão, como se estivesse a lavar a tapas aquelas bochechas repulsivas. Ficou, depois, a escutar o tenor, pensando vagamente em faraós, pirâmides, guerreiros... (R1, p. 248)

A escolha da música recaiu sobre uma ária da ópera *Aída* de Giuseppe Verdi. A ópera, que estreou em 1871, no Cairo, apresenta uma história que se passa no Egito, com um enredo passionnal onde questões como amor e liberdade (Aída é uma escrava etíope por quem Radamés, oficial egípcio, se apaixona) estão presentes. A exaltação passionnal da ópera reforça em Rodrigo o que já é exagerado por natureza. A ópera funciona como a trilha sonora perfeita desse momento, quando Rodrigo busca forças (e cultiva sua raiva) para melhor escrever a resposta:

O que sentia agora era uma raiva fria e fina, de mistura com a sensação de haver sido vítima duma formidável injustiça. De certo modo julgava-se inatacável ou pelo menos invulnerável (...) O tenor aproximava-se da frase final. Rodrigo levantou-se, como se a ele e não a Caruso competisse arrancar do peito um si natural. *Um trono vicino al ciel!* – cantou Radamés. O copo vazio, em cima do *bureau*, vibrou. A voz de Caruso sumiu-se, ficando apenas o chiado da agulha a rascar no disco. Rodrigo fez parar o gramofone, voltou para a mesa e começou a carta: *Pústula: Quando Deus, num momento infeliz de mau humor, resolveu criar-te, viu logo que não eras digno dum ventre de mulher, e por isso te fez nascer numa cloaca, como produto do viscoso conúbio entre uma ameba disentérica e um verme recém-cevado no cadáver dum chacal* (R1, p. 249).

Não apenas nesse momento, mas em vários outros, Rodrigo recorre à ópera como trilha sonora para as mais variadas ações e reflexões. A existência desse repertório e de um meio para divulgá-lo, muda o entorno sonoro do Sobrado, dando-lhe um novo sopro de vida musical e alterando significativamente a paisagem sonora da cidade.

2.2.1.4 Trovas e serenatas

Mas nem só de ópera vive a política de Santa Fé. Outros aspectos musicais aparecem na narrativa, revelando a riqueza da paisagem musical do período. Um desses aspectos é o da música popular feita no Rio Grande do Sul, particularmente as trovas gauchescas, gênero de música que se tornou tradicional e que é cultuado até os dias de hoje.

A trova que aparece em *O retrato* tem cunho político e está inserida no contexto das eleições que se aproximam, quando os ânimos se acirram e a disputa se torna mais incisiva. Nos dias que antecedem o pleito, capangas do prefeito, o Coronel Trindade, chegam em grande quantidade em Santa Fé e vão se instalando na Praça da Matriz, armando acampamento e preparando assados. Tudo sob as vistas de Rodrigo, que sente naquilo uma atitude de enfrentamento. A trova aparece como mais um elemento da provocação:

Pouco antes do meio-dia começaram a aparecer os caboclos e se foram sentando ou deitando à larga sombra da figueira. Um deles se pôs a tocar cordeona e, dentro em pouco, dois cabras começaram a trovar. Um deles cantou:

*Eu me chamo Antônio Almeida
Do Jari sou natural
E cá estou em Santa Fé
Pra votar no Marechal*

- Oigalê bichinho bom, seu! – gritou um bigodudo que picava fumo recostado ao tronco da grande árvore. A gaita chorou sozinha por algum tempo. Por fim outro caboclo soltou a voz:

*Pra votar no Marechal
Foi que vim de Santa Rosa
Aí que surra vamos dar
Nesse tal de Rui Barbosa! (R1, p. 288)*

Há aqui uma subversão do modo mais comum da trova, quando um trovador canta em *contraposição* ao outro. Parte da afronta se deve ao fato de que aqui, os dois trovadores não se contrapõem, mas um apenas reforça o que o outro está cantando. Como resposta a essa suprema ofensa, Rodrigo também utiliza uma forma musical: “Rodrigo arrastou o gramofone para perto da janela e fê-lo funcionar.

E Caruso, cantando o *Che Gélida Manina*²⁷, entrou também no torneio de trovadores” (R1, p. 288).

Outro aspecto da paisagem musical que era muito comum no Brasil no fim do século XIX até meados do século XX é a serenata, “uma récita musical em homenagem a alguém, (...) uma canção tocada à noite, com acompanhamento instrumental, por um galanteador, sob a janela da amada” (GROVE, 1994, p. 854). Há nas páginas de *O retrato* uma serenata que fornece uma descrição detalhada da maneira como esses eventos aconteciam. Esta serenata é feita para Rodrigo, de surpresa, como era o costume na época. Rodrigo está dormindo, e aos poucos a música que ele ouve no seu sonho se transforma na música real:

Teve um sonho confuso: andava de gôndola pelas ruas inundadas de Paris... Na proa ia um vulto que lhe parecia ora Flora Quadros ora Marta Schnitzler. A Torre Eiffel erguia-se acima do casario, imensa e ereta. O velho Sérgio, vestido de galo, andava acendendo as luzes de Paris. E Rodrigo achava estranho que o Sobrado estivesse na *Place de l'Étoile*, o gondoleiro (seria o Schnitzler?) cantava uma canção que ele se esforçava por identificar mas não conseguia... Abriu os olhos e continuou a ouvir a voz do gondoleiro. Aos poucos identificou, na penumbra, a silhueta familiar dos móveis do quarto. A voz vinha da rua. Uma serenata! Desperto, Rodrigo sentou-se na cama. Reconheceu o vozeirão do Neco. Pôs-se de pé, caminhou até a janela e ergueu a guilhotina. Lá estava o barbeiro, a dedilhar o violão e a cantar

*Quisera amar-te mas não posso, Elvira
Porque gelado tenho o peito meu.*

Saturnino acompanhava-o com trêmolos de flauta. No vulto ao lado do ecônomo, Rodrigo reconheceu Chiru. Inclinou-se sobre o peitoril (R2, p. 334).

Como de costume, a descrição dos instrumentos é detalhada. Também o repertório é descrito, geralmente composto por valsas e modinhas sentimentais. Em diversas passagens, e não apenas quando serenatas acontecem, Neco é chamado para cantar e seus talentos como seresteiro se evidenciam. Conhecedor do repertório, toca o violão com desenvoltura e possui uma voz bonita e potente. Até mesmo em momentos tensos, nos quais há a possibilidade de brigas, revoluções ou disputas políticas que podem descambar para a violência, mesmo aí Neco carrega seu violão e seus talentos se evidenciam. Quando a disputa com Titi Trindade, político e intendente de Santa Fé, se acentua, uma reunião dos partidários de

²⁷ Esta ária pertence à ópera *La Bohème*, do compositor italiano Giacomo Puccini (1858-1924).

Rodrigo para enfrentar uma possível luta ocorre no Sobrado. Neco também vai, “armado de pistola e trazendo o violão a tiracolo” (R1, p. 269). A tensão do momento não estraga o humor das pessoas presentes. “Alguém pediu a Neco que cantasse, e o barbeiro não se fazendo rogar, tirou uns acordes do violão, limpou a garganta e cantou a *Margarida vai à fonte*” (R1, p. 270).

Embora esses momentos tensos ocorram, e Neco e seus companheiros não deixem de trazer seus instrumentos, as serenatas são mais comuns nos momentos em que reina a tranqüilidade, e os passeios noturnos dos músicos fazem parte do cotidiano da cidade.

2.2.2 *A sombra do anjo*

Na segunda seção de *O retrato*, intitulada *A sombra do anjo*, a narrativa dá um salto para o ano de 1915, e encontramos Rodrigo já casado com Flora, que àquela altura dos acontecimentos pariu dois filhos, Floriano, nascido em 1911, e Alicinha, em 1913.

Essa seção do romance, em termos musicais, é a que reproduz com maior intensidade a situação dos sortilégios que ocorreram com os membros da família Terra-Cambará, evocando os acontecimentos musicais dos personagens de *O continente*. Desta vez, Rodrigo é a vítima, através da atração irresistível que a relação entre a música e as mulheres provoca sobre a sua pessoa.

Já no início da narrativa, ao recordar os primeiros tempos de casamento, Rodrigo lembra de seu envolvimento com uma cantora numa companhia de operetas que ele havia trazido à Santa Fé:

Era uma noite quente de 1913 e por muito tempo ele permanecera de olhos abertos, a recordar cenas da opereta a que assistira no Santa Cecília. Tinha a mente cheia de música, vozes e imagens. Ficara impressionado com Gina Carelli, a melhor *Viúva Alegre* que jamais vira em toda a sua vida. Era uma jovem italiana, muito bem feita de corpo, de cabelos oxigenados e olhos escuros, dona duma voz quente, duma doçura pegajosa. A soprano da companhia era uma *ragazza* de feições clássicas: sua beleza, tranqüila e pura convidava à contemplação estética. Mas La Carelli, a *soubrette*, essa tinha uma boniteza jovial e meio canalha, que provocava a ação erótica. Não era, entretanto, uma fêmea que fizesse pensar em sérias, vagarosas, profundas paixões de alcova, mas sim em escapadas ocasionais, amores roubados e urgentes, tanto mais excitantes quanto mais furtivos e temperados de acidentes e incidentes grotescos (*R2*, p. 428).

A atração por Gina Carelli antecipa a paixão abrasadora por mulheres talentosas, ligadas ao meio musical, que será o sortilégio de Rodrigo. O caso com La Carelli antecipa até mesmo os métodos, a forma de Rodrigo trazer eventos culturais para a cidade, seu talento para o mecenato, que visa atender também os seus interesses particulares:

Como lhe custara trazer aquela companhia de operetas a Santa Fé! O empresário exigia-lhe como garantia um mínimo de cento e vinte assinaturas para cinco espetáculos, de sorte que ele, Rodrigo – que só conseguira passar noventa e cinco entre os amigos – tivera de pagar do próprio bolso as vinte e cinco restantes. Mas valera a pena gastar todo esse dinheiro para ter o privilégio de ver La Carelli a dançar um canção no palco do Santa Cecília, mostrando quase meio palmo de coxa (*R2*, p. 428).

Este prelúdio passional apenas prepara o caminho para o que será o grande envolvimento amoroso-musical de Rodrigo: a jovem musicista austríaca Toni Weber. O contexto do envolvimento também está repleto de nuances musicais, além de políticas. Quando inicia a 1ª Guerra Mundial, Rodrigo fica do lado dos aliados. Ambas as facções fazem manifestações de apoio nas quais a música está presente, seja numa “marcha *aux flambeaux* em que os partidários dos aliados, puxados pela banda de música militar, desfilaram pelas ruas de Santa Fé” (*R2*, p. 440), seja nos “comícios e festas pró-Alemanha. Kerbs em que se cantavam hinos alemães e em que o *Deutschland über alles* era repetido entusiasticamente como um refrão de vitória” (*R2*, p. 441).

Como é da índole de Rodrigo, ao tomar partido pela causa dos aliados ele assume imediatamente uma antipatia irascível contra os alemães, de forma aberta e

apaixonada. Essa irascibilidade se estende à família de músicos austríacos que chega a Santa Fé para uma série de apresentações:

Quando, dias depois, Flora o convidou para irem ao teatro assistir ao espetáculo da *Philharmonische Familie*, uma família de músicos austríacos que percorria a América do Sul dando concertos, Rodrigo replicou: - Não vou. Não quero saber de nada com esses boches (R2, p. 495).

Ao notar que Flora havia ficado magoada com a resposta de Rodrigo, quem dá a última palavra é Maria Valéria, com a afirmação profética de alguém que conhece a personalidade do sobrinho: “- Não faça caso do que ele disse. Aposto como amanhã ele bota esses burlantins pra dentro de casa” (R2, p. 496). Alheios à posição de Rodrigo, os santa-feenses aplaudem a apresentação:

No dia seguinte a *Família Filarmônica* era o assunto obrigatório em quase todas as rodas de Santa Fé. O teatro estivera completamente cheio na primeira noite e o espetáculo fora um sucesso. Os espectadores afirmavam com unanimidade que, além de músicos consumados, os austríacos eram pessoalmente simpaticísimos. Herr Weber tocava violino, clarineta e flauta. Frau Weber, piano e órgão. O jovem Wolfgang, além de admirável tocador de cordeona, era um prodígio no xilofone. E os moços da terra estavam positivamente entusiasmados ante a beleza e a graça de Fraulein Weber, que tocava violoncelo e oboé (R2, p. 496).

Para Rodrigo, ficar afastado daquilo que é o centro das atenções no momento é algo extremamente difícil. Os comentários das pessoas minam sua resistência e a popularidade atingida pelo grupo após sua primeira apresentação desperta sua curiosidade:

Pela manhã, ao sair para o consultório, Rodrigo já começou a ouvir elogios à *Philharmonische Familie*. O primeiro partiu do Pitombo, que ao avistá-lo, atravessou a rua e veio dizer-lhe com os olhos pegajosos de emoção: - Que beleza, doutor! Que coisa sublime! Nunca vi orquestra melhor em toda a minha vida. Quando fechei os olhos na platéia, tive a impressão que estava no reino dos céus, escutando os anjos. É bem como diz o poeta, a música é o idioma dos deuses (R2, p. 496).

E assim, sucessivamente, as pessoas da terra davam depoimentos a respeito daquela família surpreendente. Do pai que “sofria do estômago e só se alimentava de leite e frutas” (R2, p. 496); da mãe que “gostava de cerveja e era muito alegre” (R2, p. 496); do filho que “tinha um jeito suspeito, meio adamado” (R2, p. 496); e principalmente da moça, “linda como uma estampa” (R2, p. 497), e complementavam que “os machos da terra já andavam assanhados” (R2, p. 497). Rodrigo mantinha o “seu boicote psicológico à família austríaca” (R2, p. 497), mas o médico Carlo Carbone argumenta que

(...) fazia muito tempo que não ouvia tão boa música nem via tão brava gente. Herr Weber parecera-lhe um “gran maestro”, Frau Weber, uma contralto “de la piú pura scuola” e la ragazza (...) tinha um rosto bellissimo que lembrava as madonas de Botticelli (R2, p. 497).

Carbone quebra os últimos laivos de resistência de Rodrigo quando afirma que “a arte não tem pátria, carino, a arte é universal e eterna” (R2, p. 497) e lhe oferece as entradas para a apresentação daquela noite.

Toda essa digressão tem um poder muito semelhante aos sortilégios sofridos por Ana Terra, Bibiana e Bolívar. Rodrigo é envolvido lentamente em uma teia de acontecimentos onde a música tem um papel fundamental, e o complemento desse sortilégio acontece na noite da apresentação. Todas as mulheres com as quais Rodrigo havia tido algum relacionamento que possuíam ligações musicais, não tinham o poder de envolvê-lo completamente devido ao ar “meio canalha” (R2, p. 428) como Rodrigo se referiu a Gina Carelli. A relativa vulgaridade que envolvia essas mulheres o impediam de uma completa entrega. Daí o poder de sedução de Toni Weber, a força da inocência aliada ao talento musical, a única arma para a qual Rodrigo não estava preparado.

A apresentação da noite é cuidadosamente descrita, reproduzindo o repertório do grupo com minúcias. A cada evolução da apresentação, Rodrigo se encanta mais. A teia sonora involuntária de Toni Weber envolve Rodrigo:

A primeira parte do programa da *Família Filarmônica* naquele segundo espetáculo foi dedicada a canções folclóricas do Tirol e da Baviera (...). A verdade era que desde o primeiro número se estabelecera uma tão forte corrente de simpatia entre os artistas e o público, que Rodrigo teve a sensação de que a própria atmosfera física do teatro se aquecera e de que os Weber não se encontravam num palco e sim numa das salas de sua residência, em Viena, no início dum tranqüilo serão musical (...). A atenção de Rodrigo, porém, desde logo se concentrara em Toni Weber, que estava vestida de branco e trazia laçarotes de fita azul nas pontas das tranças – o que lhe dava um comovedor ar de colegial. O Dr. Carbone estava enganado. A *Fraulein* não tinha a cara rechonchuda das madonas de Botticelli cujas bocas em geral pareciam estúpidos botões de rosa. Sua face era dum perfeito oval e os olhos claros duma tonalidade que Rodrigo de longe não podia discernir (...). Na segunda parte os Weber evocaram a Viena da opereta, tocando valsas e *pot-pourris*, com um gosto e uma alegria contagiantes. Quando o jovem Wolfgang interpretou ao xilofone alguns trechos de Offenbach e Strauss, acompanhado pela mãe ao piano e pelo pai ao contrabaixo, o público aplaudiu freneticamente e um dos Spielvogel chegou a erguer-se na platéia para gritar *bis*. Rodrigo também aplaudiu. Já naquela altura do concerto se declarava vencido e convencido como também enternecido por aquela esplêndida família de músicos (*R2*, p. 499-500).

O concerto envolve Rodrigo a tal ponto que, no decorrer da apresentação, suas opiniões já haviam mudado radicalmente:

O filho mais velho do casal estava na guerra e numa localidade de São Paulo, durante um espetáculo da Família, um grupo de aliadófilos provocara uma tremenda vaia, chegando ao ponto de atirar nos Weber ovos podres e tomates. – Canalhas! – exclamou Rodrigo, indignado. – Onde está a nossa tradição de hospitalidade? Que idéia essa gente vai fazer de nossa educação e de nossa cultura? Precisamos prestigiar essa família (*R2*, p. 501).

A terceira parte do programa, dedicada à música séria, transcorre num crescendo de envolvimento de Rodrigo. Há uma nota de crítica ao público, já que os ânimos arrefecem e a música, mais complexa, deixa a platéia aborrecida. São tocados o adágio da *Sonata a Kreutzer*²⁸, de Beethoven, e um *Romance* de Schumann. Quando Toni Weber toca uma passagem do *Oratório da Páscoa*, Rodrigo finalmente sucumbe, o sortilégio estava completo:

²⁸ Nome pelo qual é conhecida a Sonata para violino em lá maior op. 47, composta em 1803 e dedicada a Rodolphe Kreutzer, violinista, compositor e professor francês (GROVE, p. 887).

A voz pastoral e merencória do oboé começou como que a riscar um sereno desenho no ar. Era um trecho do *Oratório da Páscoa*, de João Sebastião Bach. Rodrigo teve a sensação de que o erguiam da cadeira, deixando-o em levitação. Aquela melodia pura, duma tristeza profunda mas sem desespero, despertava nele ecos misteriosos, saudades inexplicáveis. Tinha a intuição de que já ouvira, sentira, amara e até tocara numa outra vida muito remota e numa outra paisagem igualmente perdida... Sim, ele também achava um nadinha ridículo uma moça soprar naquele instrumento. Sentia para com aquela menina de ar tão inocente uma certa piedade mesclada de ternura e ao mesmo tempo de um desejo lúbrico que procurava exorcisar, indignado consigo mesmo, pois tanto a música como a intérprete deviam inspirar-lhe sentimentos e pensamentos puros (R2, p. 501).

Dois aspectos se sobressaem na passagem acima. O primeiro é a incapacidade de Rodrigo de dissociar o aspecto sexual e lúbrico mesmo em momentos de intensa vivência espiritual. Aqui, também se evidencia sua incapacidade de se distanciar dos preconceitos de seus conterrâneos quanto ao fato de uma mulher tocar instrumentos de sopro. O segundo aspecto que se apresenta é a repetição em Rodrigo das sensações de Ana Terra com relação a Pedro Missioneiro. O toque sensual dos lábios no bocal do instrumento de sopro é o centro das atenções tanto de Ana quanto de Rodrigo. A cena em que Ana se entrega a Pedro à beira d'água na fazenda de seu pai é de certa forma revivida na lembrança da sanga do Angico:

No entanto, a coisa era superior às suas forças, pois seu olhar estava poderosamente preso aos lábios de Toni, que se pregueavam, carnudos e móveis, em torno do bocal do oboé. Fechou os olhos. Foi pior, porque a Toni de seus pensamentos estava completamente despida à beira da sanga do Angico, e a voz de Bio misturava-se com a melodia de Bach, esta a elevar Rodrigo para o céu, rumo das estrelas, a outra a arrastá-lo para a grama e a insinuar libidinagens (R2, p. 501-502).

A continuação do programa apenas confirma o efeito produzido por Toni e a música no espírito de Rodrigo, e é com metáforas de ordem sonora que ele tenta imaginar a moça:

(...) ouvindo a *Rêverie* e contemplando Toni Weber, ele tornava a sentir milagrosamente a volta do antigo fascínio. Que tristeza na fisionomia da menina! Como seria a voz dela? Grave, como a do violoncelo ou alta como a do oboé? (*R2*, p. 503)

Os dias subseqüentes são dedicados à tarefa de se aproximar da família e conhecer Toni pessoalmente. Como os Weber foram abandonados pelo seu empresário e se encontram em condições financeiras críticas, Rodrigo pode se apresentar como mecenas. Soluções são propostas e a família se estabelece em Santa Fé.

Estabelecidas as relações com os Weber, são freqüentes os convites para reuniões no Sobrado e esses serões estão repletos de música, não mais produzida pelo gramofone, mas ao vivo: “Nas noites de segunda, terça e sexta-feira, quando não havia função no cinema, os Weber compareciam aos serões do Sobrado, onde ficavam a conversar, a comer, a beber e a fazer música” (*R2*, p. 511). Esses encontros provocam pequenas dissensões entre os convivas habituais, notadamente os Carbone, que, por serem italianos, estavam em guerra com a Alemanha. Por isso, “Rodrigo procurava evitar qualquer referência direta ou indireta à Guerra” (*R2*, p. 511). Outra dissensão que surge nesse momento é de ordem musical:

Outro que parecia ralar-se em silencioso despeito era o Saturnino, cuja flauta andava calada desde o dia em que Herr Weber entrara no Sobrado. Uma noite, depois que o “maestro” interpretara na flauta uma composição de Schumann, Saturnino aproximou-se de Neco e sussurrou-lhe: - Toca bem, mas não tem alma. Esses gringos são frios. E o seresteiro, com ar de entendido, acrescentou: - Frios como focinho de cachorro (*R2*, p. 512).

O despeito do seresteiro traduz um elemento educacional tipicamente brasileiro, que é o fato de grande parte dos músicos possuírem uma formação autodidata, carecendo de maiores estudos. A falta de escolas, professores e também da música como disciplina em escolas fez com que grandes talentos tivessem uma formação irregular, e apenas o talento explica o fato de muitos se sobressaírem como músicos. O que resta é certo sentimento de inferioridade diante de músicos com uma formação mais aprofundada, capazes de ler música com fluência e enfrentar dificuldades técnicas com propriedade. Nesse momento, no

entanto, a reclamação do seresteiro cai no vazio. Os freqüentadores do Sobrado estão imersos num universo de novidades musicais. Tanto as serestas como as costumeiras árias de ópera são substituídas por peças de compositores germânicos, o que ocasiona outra discussão, agora entre Dr. Carlo Carbone e Herr Weber:

Numa noite em que discutiam compositores, Herr Weber (...) fez uma dissertação sobre a decadência da música italiana, para tortura de Rodrigo, que ficou todo o tempo como que sobre brasas, a observar, apreensivo, o Dr. Carbone. Quem examinasse – dizia o maestro – a música italiana do século XIX e princípio do XX, com seus xaroposos compositores operáticos como Verdi, Puccini e Leoncavallo, dificilmente compreenderia que aquela mesma pátria, onde o Renascimento tivera seu apogeu, houvesse produzido no passado músicos como Vivaldi, Cimarosa, Pergolesi, Scarlatti e tantos outros. O Dr. Carbone avançou com um copo de vinho numa das mãos e a piteira na outra. Verdi xaroposo? Era o cúmulo da estupidez, da ignorância e da má vontade fazer uma afirmação como aquela! (R2, p. 512).

Muito mais ampla que uma mera discussão entre convivas, a questão reflete duas tendências estéticas antagônicas do Romantismo no século XIX, que são as escolas alemã e italiana. A despeito de toda a tradição operística italiana, a Alemanha se firmava como uma potência estética nessa área, principalmente através do trabalho de Richard Wagner. Segundo Donald Jay Grout:

A importância de Wagner é tripla; levou à perfeição a ópera romântica alemã, de uma maneira muito similar a que fizera Verdi com a ópera italiana; criou uma forma nova, o *drama musical*; e na linguagem harmônica de suas últimas obras, arrastou as tendências românticas até a dissolução da tonalidade clássica; assim se converteu no ponto de partida de evoluções que ainda prosseguem hoje em dia (GROUT, 1993, p. 747).

A discussão de Herr Weber e Carlo Carbone logo recai sobre Wagner. Carbone vitupera:

Detestável era Wagner com suas cacofonias pretensiosas! Dali a mil anos, Verdi, Puccini e Leoncavallo seriam ainda ouvidos, cantados e amados, porque sua música era bela, doce clara e ia direto ao coração do povo (R2, p. 512).

Fica claro que, a princípio, o que está em jogo na discussão é a posição política de ambos, numa defesa de princípios italianos ou alemães. A escolha dos compositores de um e outro país reforça suas posições nacionalistas. Herr Weber afirma com convicção: “A ópera não passa de uma paródia musical. A verdadeira música, para meu gosto, é a clássica. Dêem-me Bach e podem ficar com o resto!” (*R2*, p. 512-513).

A discussão é permeada pelas observações de Rodrigo, que, se por um lado quer preservar a civilidade da discussão, por outro visa causar uma boa impressão nos Weber: “Numa bem torneada frase, e com boa dose de falsa modéstia, Rodrigo confessou que sua ignorância o impedira de compreender e amar Bach” (*R2*, p. 513). Mas o mais importante é se aproximar de Toni, e subitamente ele percebe a riqueza que adquiriu a sua vida depois da chegada dos Weber, riqueza essa envolta em ressonâncias musicais:

A verdade é que aquela família estrangeira trouxera para sua vida um interesse novo. Os serões do Sobrado tinham ganho mais animação, o gramofone jazia mudo e esquecido no seu canto, e às vezes Rodrigo julgava ver na campânula do aparelho uma certa expressão de ciúme que lhe lembrava a fisionomia dos Carbone (*R2*, p. 514).

Toda essa atmosfera musical, de conforto e convívio íntimo apenas ressalta o que está evidente: o sortilégio de Toni sobre Rodrigo está completo. Enquanto os Weber tocam um quarteto de Mozart para cordas e piano (e a música de Mozart apenas acentua a serenidade do momento), Rodrigo percebe que está imerso em algo que possui um quê de indefinível e irremediável, preso que está em pequenos gestos e características da moça, uma vez mais evocando o canto das sereias, marítimo e musical:

A cor dos olhos de Toni continuava a ser para ele um enigma. Era um cinzento que ainda não se havia decidido bem entre o verde e o azul, mas que às vezes lhe parecia puxar mais para o azul. E agora, enquanto ouvia o adágio do quarteto e observava a Fraulein, ele encontrava por fim uma definição satisfatória para aquele par de olhos. Eram duas *águas marinhas puríssimas: dois lagos redondos, frescos e límpidos, em cujo fundo nadavam peixes*. Quando estava na frente da rapariga, Rodrigo tinha a impressão de que sua própria imagem, refletida no fundo daqueles poços, era como um grande e estranho peixe. E essa idéia o deixava conturbado. Uma das coisas de que mais gostava era a risada de Toni – *uma risada musical, com algo de vidro e de água*, a sugerir um parentesco próximo com os olhos (R2, p. 514).

A proximidade de Toni parece chamá-lo, numa atração ambígua onde o angélico e o lúbrico se mesclam:

Quando mirava aqueles olhos de água-marinha, ficava lírico, tinha vontade de escrever poemas. A boca da criatura, entretanto, não o convidava a pensamentos puros: tinha lábios polpudos, palpitantes, dum vermelho vivo e úmido (...) Mas até quando a água fresca daqueles olhos conseguiria neutralizar o fogo daquela boca? (R2, p. 514)

Mesmo depois de terminado o sarau, a presença de Toni permanece, através da música:

Acercou-se do gramofone. Não. Não toco. É tarde, os outros estão dormindo. Depois, não convém desmanchar a impressão do quarteto... Ficou de cabeça alçada a sentir a fumaça que subia do cigarro, e tentando rememorar trechos da música (...) Aquele quarteto de Mozart – aéreo, inocente matinal – podia bem ser uma descrição musical de Toni Weber (R2, p. 515-516).

Sentindo-se irremediavelmente apaixonado e acuado pelas desconfianças de Flora e de seu irmão, Rodrigo entende que não tem saída. O passar dos dias o joga definitivamente na direção de Toni, sem medir conseqüências. O golpe de misericórdia em seus pudores foi o ciúme causado pela nascente relação de Toni com Erwin Spielvogel. Mais uma vez a música permeia as relações:

Passou a tarde e a noite irritado. E no dia seguinte a irritação se agravou ao chegar-lhe aos ouvidos a notícia de que Toni havia partido em companhia dos pais para Nova Pomerânia, onde tomaria parte num *Kerb*. Rodrigo conhecia bem aquelas farras que duravam às vezes três dias e três noites. O que se bebia de cerveja! O que se comia! O que se cantava! O que se dançava! (R2, p. 529).

O ciúme também se manifesta de forma musical, através da antevisão da festa em que Toni tomaria parte. Ademais, a música expressa certo escalonamento cultural, já que Rodrigo se sente espiritualmente próximo da rapariga em termos musicais, e percebe que Erwin Spielvogel nada tem a oferecer a ela nessa área. Enquanto a relação dele e de Toni transita pela música erudita, na sua concepção Erwin pode apenas oferecer a ela a música dos *Kerbs*. “Toni estaria no meio daqueles rudes colonos – ela, que lia Goethe e tocava Bach – Toni, a sua Toni de olhos de água-marinha. Cantaria com os outros o *Deutschland über alles*, e beberia à vitória das forças do Kaiser...” (R2, p. 529).

Dias depois, no aniversário de Flora, num momento em que Toni sai da sala em que estão os convidados para pegar seu violoncelo, Rodrigo consegue beijar Toni pela primeira vez. Toni se desvencilha dele e segue de volta para a sala para tocar. Rodrigo sai do Sobrado e vai até a praça para se acalmar. Também nesse momento a música se faz presente com intensidade:

Pôs-se a andar meio as tontas na calçada, depois atravessou a rua na direção da praça, meteu a mão no bolso, tirou um cigarro, prendeu-o entre os dentes e, esquecido de acendê-lo, sentou-se num banco e dali ficou a olhar, ofegante, para as janelas iluminadas do Sobrado (...) Chegavam agora até ele, vindos de sua casa, os sons aveludados do violoncelo. *Rêverie*. Rodrigo ficou a escutar... E a melodia caiu como um doce óleo sobre as queimaduras de seu desejo, mas não as apaziguou: deu-lhes, isso sim, uma esquisita pungência. E de novo ele teve vontade de ver Toni (R2, p. 546).

A música traduz a atração de forma tão intensa, que o elemento musical encontra ressonância até mesmo nos objetos:

(Rodrigo) – Ficou olhando para a cadeira junto do piano aberto – a cadeira onde Toni se sentara para tocar a *Rêverie*. Era ridículo, absurdo, mas ele envolvia na sua ternura erótica até o violoncelo de Toni, como se o instrumento fosse uma parte anatômica daquele corpo querido (*R2*, p. 547).

Como um desfecho ao sortilégio, o que se segue é algo inevitável: Rodrigo vai até a casa de Toni no meio da noite e ela se entrega a ele. A melodia que Toni tocara no violoncelo ecoa como o canto da sereia: quando deixa a casa da moça, Rodrigo começa “a assobiar distraidamente a *Rêverie*” (*R2*, p. 549). O sortilégio que se abate sobre a família Terra-Cambará se repete com Rodrigo em toda a sua intensidade. Ao contar sua situação a Toríbio, é possível vislumbrar a extensão da sensação de encantamento:

Toríbio estendeu-se no catre, de costas, e trançou as mãos sob a nuca. Rodrigo sentou-se no peitoril da janela e ficou a olhar para o cata-vento da Matriz, que o sueste mantinha num contínuo rodopio. – Parece até feitiço, Bio. Essa menina não me sai da cabeça. Penso nela o dia inteiro e quando durmo sonho com ela. (...) A primeira vez que fui pra cama com ela, vi que estava perdido. Compreendi que a Toni tinha sido feita pra mim, que não podia pertencer a ninguém mais, que aquilo tudo estava acontecendo por determinação do Destino e que portanto não adiantava fugir... E te confesso sem nenhuma vergonha que, quando deixei o quarto dela na primeira noite, cheguei a chorar de tão comovido (*R2*, p. 577).

O suicídio de Toni dá um terrível desfecho para a situação. Há aqui a repetição da situação encontrada em *Ana Terra*: a inversão do canto da sereia. O toque da flauta de Pedro Missioneiro atrai Ana, mas é Pedro quem perde a vida. Também é Toni quem emite o seu canto na direção de Rodrigo, mas quem perde a vida é ela. No entanto, enquanto Ana encontra forças para viver no amor pelo filho e no ódio aos que mataram Pedro, Rodrigo afunda no remorso, pois se sabe culpado pela morte de Toni, e essa culpa também se manifesta de forma musical. Depois da morte da moça, a melodia da *Rêverie* persegue Rodrigo como uma cantilena de acusação:

Sobre o fundo escuro das pálpebras ele como que viu uma menininha de longas tranças com a face ternamente encostada no braço do violoncelo, tocando a *Réverie*. Em sua mente soaram as primeiras oito notas da melodia, e ficaram a repetir-se dum modo obsedante, acompanhando a cadência lenta e regular do sangue. (...) Tinha a impressão que o seu crânio era uma casa enorme, como o Sobrado, onde soava um violoncelo enorme, tocando uma música enorme, e cada nota era como uma ferroada que lhe varava o cérebro (*R2*, p. 587).

A narrativa de *A sombra do anjo* contém um significado fundamental dentro da trajetória de Rodrigo Terra-Cambará, que é o aspecto de sua decadência moral e ideológica. Nesse sentido, o canto da sereia se concretiza, levando a quem o ouviu não a jogar seu barco contra as rochas, mas ainda assim à morte de seus ideais devido a um processo lento de degeneração. De certa forma, Rodrigo jamais se recupera inteiramente da morte de Toni Weber, carregando o remorso por esse ato vida afora. O âmago da questão está exposto nas palavras do próprio Rodrigo ao conversar com Toríbio: “Tu sabes que na minha vida tenho tido muitas mulheres, de todos os tipos e idades... Mas esta... esta é diferente, palavra de honra que é. O que sinto por ela não é só desejo mas também ternura” (*R2*, p. 575).

A diferença fundamental entre Toni e as outras mulheres da vida de Rodrigo torna-se um dos gatilhos de sua lenta derrocada e a personalidade da moça ressoará por muitos anos em sua memória como uma sombra onde a música é o ponto nevrálgico da dor.

2.2.3 *Rosa-dos-ventos*

O capítulo que abre *O retrato*, intitulado *Rosa-dos-ventos*, apresenta uma série de características que renovam a paisagem musical de Santa Fé, pelo simples motivo da narrativa ocorrer em um recorte no tempo que se passa no final do ano de 1945. Como acontecera antes em *O continente*, onde o tempo presente era a revolução de 1893, enquanto a narrativa retroagia a diferentes pontos do passado, assim também em *O retrato* há uma moldura, composta de duas partes, colocadas apenas no início e no final do livro, e não interpoladas em meio aos capítulos, sendo o capítulo inicial *Rosa-dos-ventos* e o final *Uma vela para o negrinho*.

Ocorre que este fato interliga *O retrato* a *O arquipélago*, já que o tempo presente deste também é 1945, no fim do ano, quando Rodrigo se encontra doente em casa. Devido a esse fato, a interligação dos dois romances é muito maior que a ligação entre *O retrato* e *O continente*, onde há uma diferença do tempo presente da narrativa e, portanto, da moldura que se interpola entre as partes do texto.

Quanto à questão musical, também ocorre uma quebra em relação à narrativa, porque há quase vinte anos de diferença entre o tempo presente e a retroação ao passado e esse aspecto se reflete na paisagem sonora e musical. Uma dessas diferenças é o rádio, que se faz presente de forma cabal na cidade de Santa Fé em 1945, período narrado em *Rosa dos ventos*. A invenção é descrita como tendo um efeito invasivo na vida das pessoas, através de alto falantes “presos aos postos telefônicos ao longo da rua do comércio” (*R2*, p. 3), onde o “ar se enchia de sons que pareciam sair da boca de enormes robots” (*R2*, p. 4). Além do aspecto algo futurista da descrição, ela guarda uma crítica à sociedade de consumo, ao mundo da propaganda, que se faz mais intensa no cotidiano dos habitantes que antes da existência da invenção: “O vento varria as vozes metálicas que apregoavam a excelência de dentríficos, inseticidas, sabonetes” (*R2*, p. 4). Em meio a isso, a música desponta, de forma pública e inevitável: “Quando as vozes se calaram, romperam dos alto-falantes os acordes lânguidos dum velho tango argentino, e o choro das cordeonas abafou as lamúrias do vento” (*R2*, p. 4).

A forma invasiva com que o rádio entra na vida dos habitantes de Santa Fé nesse período, também apresenta um lado lírico, com músicas jorrando de forma pública nos momentos mais inesperados pelas ruas da cidade.

O rádio provoca uma mudança de grande impacto sonoro na sociedade, assim como o gramofone já o fizera num período anterior, ao proporcionar aos ouvintes acesso a obras que dificilmente seriam ouvidas naquele ambiente, não fosse a reprodução mecânica. O rádio amplia essas possibilidades, dando acesso a ambientes musicais que jamais seriam ouvidos pela maior parte das populações que ele atingia. A profusão sonora produz, em determinados momentos, uma rica mistura entre a música que jorra dos alto-falantes, os sons naturais e de máquinas como o avião de Eduardo Cambará: “Gardel silenciara: agora os violinos cantavam em melosa surdina, e a voz do sueste parecia também fazer parte da orquestra, bem como o rufar do motor do *Rosa-dos-Ventos*” (*R1*, p. 5).

Interessante notar que por toda a narrativa de *Rosa-dos-Ventos* perpassa o fundo musical que sai dos alto-falantes. Ele comenta cada passo dos personagens, como uma trilha sonora para a cidade naquela ocasião. A perambulação de Cuca Lopes, oficial de justiça e mexeriqueiro municipal, pelas ruas, estabelecimentos comerciais e clubes de Santa Fé, é toda pontuada pelas observações melódicas que atroam pela cidade naquele dia de vento:

O cheiro de campo e flor que andava no ar, o vento desabrido, os sons do dobrado que agora jorravam dos alto-falantes, e a cujo ritmo ele procurava marchar em cadência militar bem como nos tempos de rapaz, quando seguia pelas ruas a banda de música do regimento de infantaria – tudo isso e mais as novidades que levava, deixavam-no tão excitado, que sentia necessidade de desabafar o quanto antes para não estourar (*R1*, p. 12).

As observações musicais acompanham a entrada e a saída de Cuca dos diversos lugares por onde passa. Quando encontra Esmeralda Pinto em sua posição de guarda à janela de sua casa, atenta a qualquer movimento que pudesse gerar alguma fofoca substancial, a música acompanha o espírito picaresco dos dois fofoqueiros em sua dança simbólica para arrancar confidências um do outro: “Os alto-falantes naquele momento começaram a regurgitar a melodia duma rumba” (*R1*, p. 14).

A íntima relação entre o vento e a música cria uma versão sonora para o conceito de tempo, já que a mesma é uma arte temporal: “A rua continuava varrida de vento e música” (*R1*, p. 22). A perambulação de Cuca pelo centro da cidade e a trilha sonora que a emoldura fazem de *Rosa-dos-Ventos* um início peculiar e promissor ao romance que abre o segundo volume da trilogia.

2.2.4 *Uma vela pro Negrinho*

A seção que encerra o retrato, intitulada *Uma vela para o Negrinho*, embora se passe no mesmo ano de 1945, e nos mesmos dias de *Rosa-dos Ventos*, contém uma relação musical completamente diversa. O capítulo está centrado na chegada

de Floriano de volta ao Sobrado, e por isso mesmo apresenta muitos elementos da paisagem e das vivências musicais do personagem.

A paisagem musical de Floriano contém experiências que nenhum personagem de *d'O tempo e o vento* possui, de riqueza incomum, dadas as suas viagens por diversos lugares, particularmente aos Estados Unidos. A sua paisagem musical, por mais diversa que seja, é, no entanto, um elemento integrador de suas vivências. Assim,

na Ópera de San Francisco da Califórnia, ouvindo Jascha Heifetz interpretar Brahms, sentira-se inexplicavelmente levado pela melodia de volta à casa paterna; durante os quatro movimentos da sonata ficara a vaguear como uma assombração pelas salas do Sobrado, revendo seus moradores vivos e mortos, apalpando os móveis, aspirando os cheiros – e cada canto, cada pessoa, cada coisa lhe evocara cenas da infância e da adolescência (*R2*, p. 593).

A paisagem musical de Floriano reflete também seu ideário, e suas conclusões a respeito do irmão Eduardo, comunista convicto, dão uma idéia de suas concepções políticas:

Floriano (...) começou a andar dum lado para outro, assobiando baixinho um trecho de Mozart (...) Um comunista (...) não tem licença de gostar ou não gostar dum partido, dum livro, dum quadro, duma sinfonia sem primeiro consultar o Comissário (*R2*, p. 608-609).

A paisagem musical de Floriano também reflete suas idéias a respeito da guerra e o totalitarismo que assola a Europa e a sua relação com a juventude da época, que ele chama de “horror moderno”: “um belo horror de formas aerodinâmicas que lhes proporcionava uniformes, bandeiras, hinos, tambores, clarins, paradas – um horror organizado, eficiente, metálico, mecânico, simétrico e rítmico” (*R2*, p. 596).

Suas reflexões apontam para um mapeamento da paisagem musical mundial da época e seus significados dentro dos regimes totalitários, e também para os embates ideológicos que se davam entre partidários de uma ou outra facção. Os mínimos atos parecem carregados de um significado mais amplo: “Pôs-se a assobiar

uma frase do andantino do quarteto de Debussy. Pensou no irmão, que detestava Debussy e com ele todos os “músicos reacionários” (*R2*, p. 597).

Esses embates continuam no livro seguinte da trilogia, pois, como já foi dito, *O retrato* divide com *O arquipélago* o mesmo tempo presente (1945), e, portanto, o desfecho dessas situações só se dará ao término do terceiro volume d'*O tempo e o vento*.

2.3 *O arquipélago*

A terceira e última parte de *O tempo e o vento* veio a lume em três volumes, os dois primeiros publicados em 1961, e o terceiro em 1962. Segundo Hohlfeldt:

O ficcionista levou muito tempo para aprofundar-se nesta parte mais alentada (em quantidade de páginas e na densidade ficcional). Viajando pelos Estados Unidos ou já de volta a Porto Alegre, ele enfrentou sérias resistências para a sua concretização. E não deixa de ser curioso, conforme confessa em suas memórias que, ao lançar-se à redação de *México*, terminasse por encontrar o melhor caminho para o aprofundamento de *O arquipélago*, iniciado em 1958, pouco depois de uma crise cardíaca sofrida pelo escritor (2003, p. 91).

Em *O arquipélago*, como já acontecera em *O continente*, há diversas subdivisões que funcionam como uma moldura para o romance, partindo do presente com idas e vindas de pontos-chave do passado. Essas divisões proporcionam a dimensão contrapontística do romance, que chamaremos doravante de *polifonia temporal*. O convívio de presente e passado em permanente diálogo, com suas confluências e inter-influências, constituem um tipo de polifonia de natureza complexa, de apurada arquitetura formal, resultado de todas as experiências anteriores do escritor na ficção.

O tempo presente é ainda o final do ano de 1945, quando Dr. Rodrigo Terra Cambará se encontra no Sobrado, gravemente enfermo. Esse momento, que é o mesmo tempo presente de *O retrato*, fornece a mencionada moldura, interpolada entre as várias partes que compõem o livro. No entanto, em *O retrato* essa moldura

é relativamente negligenciada, ocorrendo apenas no início e no fim do romance. Em *O arquipélago*, a interpolação acontece no decorrer de toda a obra, o que aproxima a sua estrutura da estrutura formal de *O continente*.

Como fizemos com *O continente*, para melhor entendimento da música e da estrutura do romance, desmembraremos a análise não seguindo a ordem de sub-capítulos que se apresenta no livro, mas sim a ordem cronológica.

2.3.1 *O deputado*

O início cronológico de *O arquipélago (A)* ocorre no ano de 1922, quando o Dr. Rodrigo Terra-Cambará, casado e com os filhos ainda pequenos, retorna para Santa Fé vindo do Rio de Janeiro, onde havia ido passar um período de férias. A narrativa de *O deputado* centra sua ação em torno dos acontecimentos que antecedem a Revolução de 1923, época em que Rodrigo é deputado estadual e alterna períodos em Porto Alegre com outros em Santa Fé.

No que diz respeito à música, a paisagem sonora de 1922-23 não se alterou radicalmente com relação àquela de *O retrato*. As reuniões no Sobrado seguem acontecendo, embora à luz de pequenas novidades. Entre os novos convivas, um chama a atenção por suas diversas relações com elementos musicais, o Dr. Miguel Ruas:

Aos trinta e seis anos era ainda solteiro – apesar de viver em bailecos e festas familiares sempre às voltas com as mais belas moças do lugar. Tocava piano, manicurava as unhas e era o único homem na cidade que trajava rigorosamente de acordo com a moda (...). Os sapatos bicolores de bicos agudos tinham solas de borracha Neolin – o que dava ao promotor um caminhar leve de bailarino (*A1*, p. 79).

Dr. Ruas preenche com méritos a lacuna das renovações que surgem no início dos anos vinte na sociedade brasileira. O tipo algo efeminado do promotor esconde um personagem complexo, que revela grande coragem em momentos decisivos. Dr. Ruas vem contestar conceitos arraigados da cultura gaúcha que

prescrevem para a figura masculina apenas o necessário comportamento másculo, muitas vezes beirando o bárbaro, com poucas nuances e principalmente sem a possibilidade de aproximação real com a arte. Dr. Ruas contraria esses aspectos, é um bom pianista e homem de espírito cultivado, embora um tanto ou quanto afetado na forma de se vestir e se comportar. O promotor é um ser contraditório para os padrões daquela sociedade: “Tinha o rosto fino e longo, duma palidez que o pó de arroz acentuava. Sua voz, no entanto, era grave e máscula, coisa inesperada naquele ser de gestos e aspecto tão efeminados” (A1, p. 79).

Nas reuniões que acontecem no Sobrado nesse período, Miguel Ruas se destaca, é o único que pode dar aos outros convivas o prazer de ouvir música executada ao vivo, papel que foi preenchido em diferentes épocas por diversos personagens, como os Weber em *O retrato* e também por Neco e outros seresteiros em várias ocasiões.

No caso de Miguel Ruas, há uma nítida mudança de caracterização musical que define a época, no caso o início dos anos 20 do século XX. Enquanto os Weber apresentavam um repertório e uma postura típicas de determinado período histórico, também Miguel é representativo de um tempo em que diversas tendências começavam a aparecer na sociedade brasileira. Uma das tendências que ocorria desde o século XIX é a presença do piano na cultura brasileira, e que segue no início do século seguinte: a moda de tocar piano continuava produzindo frutos. Mas aqui já temos a presença de elementos marcantes do século XX, como a incorporação dos chamados gêneros musicais estrangeiros como a valsa, o schottisch, a polca, a habanera e a mazurca, que misturados a gêneros tipicamente brasileiros como o lundu, produziram novas formas musicais, notadamente o tango brasileiro e o maxixe, fato que sedimentaria a criação do choro, outra invenção tipicamente brasileira.

Também a música posterior ao choro aparece na narrativa, notadamente o samba, que havia tido sua primeira gravação na década anterior (1917), com o registro de *Pelo telefone* de Donga e Mauro de Almeida. Toda essa variedade musical surge claramente nas “performances” de Miguel Ruas no Sobrado:

De todos os lados vieram pedidos. Toque um samba! Um chorinho! Não, um fox-trot! O promotor ergueu a tampa do piano, estendeu sobre o teclado as mãos pálidas, em cujos dedos faiscava um rubi, e, com certa solenidade de virtuoso, tirou alguns acordes. Rompeu depois a tocar *O Pé de Anjo* com a bravura com que os concertistas geralmente tocam a *Polonaise Militar* de Chopin. Passou da marcha para um choro e do choro para um fox-trot (A1, p. 84).

Além da música brasileira, o despontar da influência norte-americana é registrado, através do *fox-trot*:

Foi ao som do *Smiling Through* que o Cel. Cacique Fagundes fez a sua entrada no Sobrado, acompanhado de Quinota, a única de suas cinco filhas que ainda permanecia solteira.

– Que é que o promotor está tocando? – perguntou ele.

– Uma música moderna, o fox-trot. Em inglês quer dizer *trote de raposa*. É a última moda em assunto de dança. Vem da América do Norte (A1, p. 84-85).

A presença do *fox-trot* no repertório do promotor-pianista demonstra a extensão que já naquele momento alcançava a influência norte-americana na música brasileira, presença esta que só iria aumentar nos anos seguintes. Ao *fox-trot* que “teve origem nas danças sincopadas do ragtime norte-americano” (GROVE, 1994, p. 340), se seguiria a influência do *jazz* nos anos trinta, e do *rock* a partir dos anos cinqüenta.

A contraposição ao *fox-trot* se dá com a contestação de Rodrigo: “Acho que chega de música moderna e de loucuras norte-americanas. Vocês sabem que eu sou da França e da valsa” (A1, p. 88). A sentença define Rodrigo como pessoa: ele ainda é um homem preso às convenções artísticas do século XIX, e seu ideário político segue o mesmo rumo. Mais tarde, ao discutir literatura com seu filho Floriano, também se confirmará o seu conservadorismo.

A valsa, dança de origem austríaca, aparece aqui já incorporada à cultura sulina e Chiru manifesta essa incorporação: “Agora quem vai dançar com a Quinota sou eu. Mas uma valsa. Onde se viu um bagual dançar essas danças modernas?” (A1, p. 93). E a narrativa confirma, através dos instrumentos utilizados, o abramileiramento da valsa: “Pôs o gramofone de novo a funcionar, e a melodia do *Pavilhão das Rosas* encheu a sala. Uma flauta chorava contra um fundo de violões

gembundos” (A1, p. 93). A instrumentação típica atesta o fato de que a valsa havia se tornado, desde a virada do século, parte de um gênero brasileiríssimo: o choro.

Outra manifestação da música brasileira que surge na narrativa de *O deputado* é relativa ao carnaval, que também já se reveste de características nacionais. Num período em que o samba ainda não havia sido incorporado ao carnaval e as Escolas de Samba não existiam, a principal manifestação musical brasileira nessa festa popular eram as marchinhas, sempre irônicas e bem humoradas. Na reunião do Sobrado, também a marchinha se faz presente:

Na sala de visitas agora cantavam em coro. Era uma canção antibernardista que tivera grande voga no último carnaval. E as vozes, entre as quais predominava a do Chiru, retumbante e desafinada, chegavam até o escritório:

*Ai, seu Mé! Ai, Mé, Mé!
Lá no Palácio das Águias, olé!
Não há de por o pé!* (A1, p. 100).

Um dos temas prediletos dos compositores de marchinhas era a situação política do país. Uma marchinha que caísse no agrado do público com um mote ligado a questões políticas, certamente alcançaria um sucesso retumbante. Tal foi o caso da marchinha que aparece nas páginas de *O deputado*, conhecida pelo nome de *Seu Mé*, apelido de Arthur Bernardes, candidato à sucessão de Epitácio Pessoa. A situação no país era de tal modo perturbadora que os autores da marchinha, “Freire Jr. e Careca, chegaram a ser presos” (WORMS, 2002, p. 27).

As reuniões que acontecem no Sobrado refletem as múltiplas tendências que a música possuía no período, e também suas relações sociais e políticas.

2.3.2 *Lenço encarnado*

Ao compararmos a paisagem sonora de *Lenço encarnado* com a de *O deputado*, nos deparamos com um outro processo cíclico característico de *O tempo e o vento*: notamos mais uma vez o empobrecimento dos aspectos musicais em

períodos de guerra. *Lenço encarnado* tem a sua ação centrada na revolução de 1923, desde os dias que antecedem o início do conflito até o seu desfecho.

Os únicos sinais de música que resistem são relacionados à guerra, ao rufar de tambores e toques de clarim. Bandas militares que em tempo de paz faziam retretas no coreto da praça são usadas agora com fins políticos e para acirrar os ânimos exaltados:

A Praça da Matriz agora estava insuportável, porque os “provisórios” passavam o dia a fazer exercícios militares. *O ar se enchia do som marcial de cornetas, do rufar de tambores, e dos berros dos instrutores.* Rodrigo não podia olhar, sem sentir engulhos, para os soldados borgistas (A1, p. 259, grifo nosso).

É interessante notar que em épocas de guerra, os habitantes da província dão vazão ao velho costume de comparar guerra a aspectos festivos que envolvem a música. Rodrigo observa, falando de Miguel Ruas, que “esse almofadinha pensa que guerra é baile” (A1, p. 263). O aumento da associação de elementos musicais com a guerra é concomitante ao gradativo enfraquecimento da paisagem musical. Quando a revolução se torna iminente e já há impaciência dos homens quanto ao seu início, a música desaparece e diversos envolvidos manifestam, como o filho de Juquinha Macedo, que não esperavam data certa “contanto que entrassem no baile” (A1, p. 264).

Outro aspecto digno de nota é que há uma nítida resistência à música, mesmo que fosse possível sua utilização, durante o período em que dura o conflito. Dr. Carbone, na sua tentativa de minorar a tensão entre os habitantes do Sobrado, é duramente repreendido :

E nos dias que se seguiram, o italiano tratou de alegrar aquela família como podia. Quando visitava o Sobrado, trazia brinquedos ou caramelos para *i bambini*, contava-lhes histórias, fazia mágicas. Uma noite, como quisesse dançar um *cake-walk* com Santuzza, encaminhou-se para o gramofone, para pô-lo a funcionar. Maria Valéria, porém, barrou-lhe o caminho. Não! Tocar música naquela casa quando seus homens estavam na guerra, correndo perigo de vida, passando durezas e privações? Nunca! “Sossegue o pito, doutor! Aqui ninguém carece de palhaço” (A1, p. 276).

O espírito de Bibiana persiste em Maria Valéria, para quem a música continua a ser não apenas desnecessária, mas até mesmo ofensiva em determinados momentos. A mistura de preconceito, superstição e ignorância ainda se faz presente no século XX, a despeito de todas as possibilidades que a existência de músicos e as evoluções tecnológicas apresentam aos habitantes da província.

2.3.2.1 Neu-Württemberg

Há em *Lenço encarnado* um episódio em que Rodrigo e seus companheiros, embrenhados que estão em fugas através dos campos, não suportam mais as agruras da revolução. Nesse momento surge a possibilidade de fazerem um pouso na localidade de Neu-Württemberg²⁹, distrito de Cruz Alta cujos moradores são descendentes de imigrantes alemães. Como reina relativa paz no local, os homens podem sentir novamente todos os sinais da civilização, entre eles a música. Miguel Ruas, que participa da campanha ao lado de Rodrigo e Toríbio, não perde tempo:

O Dr. Miguel Ruas conseguira organizar um grande baile puxado a gaita e no qual, ainda arrastando uma perna, brilhara dançando valsas, polcas, mazurcas e chótis. Tivera um rival sério em Chiru, que as moças pareciam preferir, pois com sua basta cabeleira e sua flamante barba loura, grandalhão e exuberante, parecia um viking extraviado no tempo e no espaço (A1, p. 299).

Mais uma vez as danças presentes na narrativa são compostas pelos gêneros estrangeiros que se incorporaram à música brasileira. A ocasião proporciona um sopro de civilidade em meio ao conflito. Rodrigo conhece Frau Wolf, “uma senhora de quase oitenta anos, viúva do mais importante industrialista do lugar, matriarca dum numeroso clã” (A1, p. 299). A experiência proporciona a Rodrigo o contato com um ambiente musical que em verdade não fazia parte de sua realidade imediata:

²⁹ Neu-Württemberg realmente existiu. Era o nome de um distrito de Cruz Alta que devido a óbvias conexões germanófilas, durante a Segunda Guerra teve seu nome mudado para Panambi, tendo se tornado mais tarde um município independente. Pelas suas características e proximidade de Cruz Alta, deve ter sido a principal inspiração do escritor para a construção ficcional do distrito de colonização alemã de Santa Fé, Nova Pomerânia.

Recebeu Rodrigo com uma graça de castelã antiga, ofereceu-lhe café com leite com bolos e *Apfelstrudel*, e mais tarde, ao fim da visita, vinho do Reno. Mostrou-lhe a Bíblia da família, impressa no século XVIII, falou-lhe de seus autores prediletos e acabou recitando Heine e Goethe, 'para o senhorr sentir a música da língua alemã'. Entardecia quando a velhinha se ergueu da sua poltrona, encaminhando-se para um pequeno órgão de fole que se achava a um canto da sala. Sentou-se junto dele, estralou as juntas das mãos e pôs-se a tocar um trecho de Bach. Rodrigo estava maravilhado, com a impressão de ter entrado num outro mundo (A1, p. 299).

Os contatos que Rodrigo havia tido com a música alemã haviam sido esporádicos, já que suas preferências recaíam sobre a ópera italiana. Os contatos que tivera, afora Beethoven, foram proporcionados pela família Weber, fato que necessariamente conectava a música dos mestres alemães com uma lembrança dolorosa.

O episódio de Neu-Württemberg aparece como um sopro de vida em meio às andanças de uma revolução onde Rodrigo se ressentia do absurdo da guerra, embora nem seu orgulho nem o desenrolar dos fatos o deixem buscar uma saída para a situação em que entrara.

2.3.3 *Um certo Major Toríbio*

A ação da seção seguinte do romance se dá nos anos posteriores a 1924. Passada a revolução de 1923, dois fatos marcantes acontecem no Sobrado: a morte de Alicinha e a incorporação de Toríbio à Coluna Prestes.

A morte da filha de Rodrigo provoca à paisagem musical a reação característica da obra do escritor: a música rareia. A presença da morte afasta qualquer sinal de música do Sobrado, e joga Rodrigo numa crise em que a culpa, a auto-piedade e o desespero se misturam. Apenas quando ele começa a se recompor, os sinais de música reaparecem, embora Rodrigo resista a eles. A contraposição morte *versus* música permanece:

Ouvia o grito dos filhos, que brincavam no quintal. Um gramofone tocava nas vizinhanças. Cigarras rechinavam nas árvores da praça. Maria Valéria ali estava de olhos secos. Como era que a vida continuava como se nada houvesse acontecido? E ele comia, bebia, tomava banho, de novo se entregava à absurda tarefa de viver, enquanto Alicinha no seu caixão branco apodrecia... (A2, p. 415).

A lembrança de Alicinha guarda, além do mais, uma dolorosa conexão musical: “Não ouvir mais a voz dela, as suas lições de piano...” (A2, p. 418). A ausência do som do piano na rotina da casa produz efeitos inesperados. A dor dessa ausência é tão intensa que produz frutos:

Certa madrugada despertou com a impressão nítida e perturbadora de que alguém batia no piano lá embaixo... Alicinha – pensou. Sim, tinha ouvido alguns compassos de *Le Lac de Como*, a peça preferida da menina. Mas não! Devia ter sido um sonho. Sentou-se na cama, e ficou um instante com as mãos na cabeça, ouvindo, atento. O casarão estava agora silencioso. “Tenho a certeza – disse para si mesmo – não foi sonho. Ouvi. Não estou louco. Ouvi.” Saiu do quarto, desceu a escada na ponta dos pés. Acendeu a luz do vestíbulo e ficou à escuta... Silêncio. Entrou na sala. Ninguém. Ali estava a um canto o piano fechado, o banco giratório vazio. Mas era estranho... Parecia andar no ar uma espécie de eco daquela música. Foi então que Rodrigo *sentiu* uma invisível presença na sala. Sim –concluiu – foi ela que veio e tocou... Tocou para mim. Um sinal, um aviso. Aproximou-se do piano, ergueu-lhe a tampa, perpassou as mãos pelo teclado. Não ousava olhar para os lados, para os cantos da sala em penumbra. Sabia que a filha morta estava a seu lado, quase a tocá-lo (A2, p. 422).

A sensibilidade musical de Rodrigo se transmuta numa experiência de cunho Espírita cuja manifestação é musical: à noite, em seu quarto, Rodrigo acredita ouvir a filha morta tocando piano. Para ele, o incidente, real ou imaginário, funciona como um amálgama para a dor. “Em algum lugar do universo ela vive – dizia-se ele em pensamentos. E essa idéia lhe dava um doce tremor, um medo quase voluptuoso. Era uma esperança, um consolo...” (A2, p. 422).

Mas a vida segue seu curso e aos poucos Rodrigo retorna à sua rotina. E é a partir daí que se desencadeia o episódio da participação de Toríbio na Coluna Prestes. Enquanto o irmão perambula pelo interior do Brasil numa aventura sem fim, Rodrigo se deixa ficar em Santa Fé. Notícias esparsas, verdadeiras ou não, chegam até os ouvidos das pessoas da casa, e a vida no Sobrado volta à normalidade, com seus encontros e festas.

Pouco antes da partida de Toríbio, ele e Rodrigo passam conversando em frente à janela de Mariquinha Matos, a *Gioconda*. O episódio ilustra de forma exemplar as mudanças pelas quais a música passa no período:

Naquela noite fazia muito frio mas o ar estava parado. Toríbio e Rodrigo voltaram para casa a pé. A rua estava deserta, o céu estrelado. Ao passarem pela frente da casa de Mariquinha Matos viram as bandeirolas das janelas iluminadas e ouviram a música que vinha lá de dentro. Pararam à beira da calçada e ficaram escutando. A *Gioconda* tocava ao piano o seu Chopin. *Noturno nº2*. Era um dos favoritos de Rodrigo. A melodia casava-se bem com a lua cheia, olho luminoso que do céu espiava a cidade (...) Cessara a música. Rodrigo esperava outro noturno. Fez-se um silêncio. De súbito a *Gioconda* rompeu a tocar com um vigor furioso o *Espalha Brasa*. Indignado, Rodrigo pegou no braço do irmão: - Vamos. Esse troço e o *Procópio Amoroso* são as duas músicas que a gente mais ouve agora. A Leocádia vive cantarolando essas porcarias na cozinha. É uma calamidade (A2, p. 448-449).

Mariquinha, fã incontestada de Chopin, rendera-se à música de caráter popular do século XX. Rodrigo, fortemente preso ao século XIX, resiste àqueles sinais de modernismo. Mas mesmo a *Gioconda*, uma mulher que se deixou ficar no século anterior em seus costumes dá demonstrações inequívocas de aderir aos novos tempos, ao menos em termos de gosto musical.

2.3.3.1 Notícias da marcha

Quando Toríbio se integra à Coluna Prestes, os moradores do Sobrado esperam ansiosos por notícias dele. Como elas tardam, qualquer possibilidade de recebê-las é bem-vinda. Certo dia um soldado que estivera com Toríbio traz notícias que guardam relações musicais. Entre os companheiros de Toríbio está uma figura histórica, o Tenente João Alberto. Rodrigo pede notícias do irmão, e acaba interpelando o soldado:

- Me diga uma coisa, Clementino: que tal é esse João Alberto?
- Pois, doutor, é um moço magro e alto, meio com cara de cavalo, mas simpático. É muito influído. Posso lhe garantir que é macho. Só tem umas coisas esquisitas...
- Pois é. Toca piano. O senhor já viu despautério igual? Paramos numa casa para descansar, tinha um piano e enquanto o Bio e eu fomos direto pra mesa, loucos de fome, o pernambucano abriu o instrumento e começou a tocar uns troços... (A2, p. 466).

Mais uma vez a dualidade entre música e hombridade surge na narrativa, ecoando os preconceitos vigentes. De certa forma esse preconceito provoca reações em Rodrigo. O fato dele não ter se incorporado à marcha com o irmão lhe traz desconforto e momentos de inquietude e tédio. Para vencer aquilo que julga quase desonroso para si, Rodrigo procura se distrair das mais variadas maneiras. Certo dia resolve ir a Porto Alegre, e a ida revela as mudanças que se operam na paisagem musical da capital do estado. O que em outros tempos fora diversão, agora havia se transformado em algo diferente: “Naquela noite, sentindo-se solitário, foi ao Clube dos Caçadores. Mas arrependeu-se. Não encontrou lá nenhum dos velhos companheiros” (A2, p. 475).

As mudanças que se operam provocam estranheza em Rodrigo, não apenas pela ausência das caras conhecidas, mas principalmente pelo entorno do ambiente, onde a música tem um papel primordial:

Na sala de danças havia uns tipos estranhos sentados às mesas. E umas mulheres decotadas, pintadas com um exagero de palhaço, fumando cigarro em cima de cigarro (...) A orquestra estava aumentada, tinha um pistão estridente, um saxofone rouco, uma bateria barulhenta. Tocava melodias de *La Scugniza*³⁰ e de *A Dança das Libélulas*, e berrava uma infinidade de foxes³¹, a cujo ritmo aqueles mocinhos dançavam o abominável e ridículo passo de camelo (A2, p. 476).

A mudança no instrumental da orquestra aponta para a influência do *jazz* na música popular do período, e a utilização dos novos instrumentos parece chocar Rodrigo. Novamente seu conservadorismo se faz presente, demonstrando o quanto

³⁰ Opereta de caráter napolitano de autoria de Lombardo Costa.

³¹ Segundo GROVE (1994, p.340) o foxtrot é uma dança social, datada de c. 1910, que teve origem nas danças sincopadas do ragtime, um dos estilos precursores do jazz.

ele está preso às convenções do século anterior, a despeito de seu verniz de homem progressista.

2.3.3.2 O batalhão baiano

Enquanto Toríbio está ausente, a vida na cidade segue o seu curso. Num dia em especial, quando um batalhão militar vindo da Bahia havia se instalado em Santa Fé, a paisagem musical da cidade está particularmente rica, apontando para sutis diferenças em relação ao passado:

Num daqueles domingos, a banda de música do batalhão deu uma retreta na Praça da Matriz, debaixo da figueira, pois o coreto não era suficientemente grande para conter todos os seus músicos (...) Uma multidão de curiosos cercava a banda. Os músicos ostentavam o seu uniforme escuro de gala, com botões dourados; e o carmesim da fita do quepe, da gola da túnica e do debrum das calças constituíam notas atraentes para aquele povo acostumado à monotonia do uniforme cáqui da banda militar local. Tudo aquilo era novidade. “Até o bombo é diferente!” – proclamou um entusiasta (A2, p. 477).

A vinda de um batalhão militar procedente de outra região do país provoca uma grande mudança na forma do povo de Santa Fé perceber a música. Embora executasse um repertório comum a bandas marciais, vários gêneros desconhecidos são apresentados à uma platéia entusiasmada:

O largo se encheu de melodias alegres que – na opinião de Edu – o eco “arremedava” atrás da igreja. Os santa-fezenses ouviram pela primeira vez frevos pernambucanos e uma quantidade de cateretês e sambas até então desconhecidos deles. Quanto aos dobrados – ah! – “chega a me correr um frio na espinha”, disse um filho da terra. Quando a banda tocava marchinhas ou sambas, as moças e rapazes que caminhavam pelas calçadas chegavam quase a dançar (A2, p. 477).

A recepção aos forasteiros, embora agradasse à maioria, encontrava resistência em alguns:

Gente havia, porém, que ou não gostava do espetáculo ou, se gostava, era só por dentro, pois permanecia séria, silenciosa, olhando tudo com um olho meio arisco. Fosse como fosse, os santa-fezenses aplaudiam os músicos, ao fim de cada peça, coisa que só estavam habituados a fazer quando a banda local executava trechos líricos ou do Hino Nacional (A2, p. 477-478).

A presença do batalhão e respectiva banda na cidade muda a paisagem musical da mesma, produzindo dias de felicidade para a população. Até mesmo Rodrigo “deu no Sobrado uma festa – a primeira depois da morte da filha – e convidou todos os oficiais do batalhão visitante” (A2, p. 482).

Assim, quando o batalhão volta para a Bahia, provoca despedidas sentidas, que também se manifestam de forma musical:

Em princípio de abril o batalhão partiu. Desfilou pelas ruas no seu uniforme de campanha, ao som dum dobrado triste (...) Quando o comboio se pôs em movimento, a banda tocava uma valsa lenta, “dessas de rasgar o coração”, como disse mais tarde uma costureirinha que ficara noiva dum sargento natural de Feira de Santana (...) Na noite do dia da partida dos baianos, a Gioconda sentou-se ao piano e tocou com muito sentimento noturnos de Chopin (A2, p. 482).

A paisagem musical de Santa Fé é enriquecida pelas experiências históricas. A passagem de um batalhão de outra região do país muda a percepção imediata da música, provocando uma diferente maneira da arte ser apreendida pelos seus habitantes.

2.3.3.3 O mundo se modifica

Uma carta de Terêncio Prates de Paris prenuncia um mundo que muda rapidamente. O amigo (e de certa forma rival) de Rodrigo compartilha com este o conservadorismo à maneira do século XIX:

As mulheres perdem o pudor, cantam canções bandalhas, dançam danças lúbricas, desnudam-se em público, fumam, bebem, sim senhor, embriagam-se como homens. Encontra-se em Paris, fazendo um sucesso delirante, uma mulata norte-americana que se exhibe num destes cabarés completamente nua, apenas com uma tanga de bananas! (A2, p. 489)

As mudanças de comportamento chocam Terêncio, que invoca símbolos do século anterior como parâmetros. A música se faz presente na comparação entre compositores românticos e um gênero musical que havia aparecido na Europa por aqueles dias, vindo dos Estados Unidos:

É o fim do mundo, Rodrigo. Uma geração como a nossa, que se alimentou de Schubert, Schumann, Beethoven, Chopin e outros grandes da música universal tem de agüentar agora essa “coisa” cacofônica, barulhenta e negróide que é “jazz band” (não sei se é assim que se escreve) e que Paris teve o mau gosto e a infelicidade de importar dos Estados Unidos (...) Os americanos nos mandam esses pretos tocadores de “jazz-band” e detestáveis fitas de cinema em que essa mentalidade de “après guerre” é exaltada e embelezada (A2, p. 489).

Os traços racistas do comentário traem a ignorância da argumentação. Terêncio defende o passado, mesmo que não o compreenda. Em sua época, a música de Schubert, Beethoven e outros compositores do romantismo havia sido tão revolucionária como o é o *jazz* naquele momento. Mas, para Terêncio, o que está em jogo é a defesa da permanência de um *status quo* e qualquer mudança soa como desestabilizadora e destruidora desse estado social.

Mas independente de Terêncio e suas opiniões, o mundo muda, e essas mudanças também atingem Santa Fé:

Que Santa Fé se transformava, era coisa que se podia observar a olho nu. Começava a ter sua pequena indústria, graças, em grande parte, aos descendentes de imigrantes alemães e italianos como os Spielvogel, Schultz, os Lunardi, os Kern e os Cervi, os quais, à medida em que prosperavam economicamente, iam também construindo suas casas de moradia na cidade e estavam já entrando nas zonas até então ocupadas apenas pelas famílias mais antigas e abastadas (...) Em princípios daquele ano, José Kern inaugurara sua residência ao lado da mansão dos Teixeiras, com uma festa que teve quase o caráter de *kerb* e para a qual convidou seus amigos de Santa Fé e de Nova Pomerânia. Cantou-se, dançou-se, comeu-se e bebeu-se com entusiasmo ruidoso, desde as sete da noite até o amanhecer (A2, p. 491).

Além do aspecto do avanço social dos habitantes de descendência alemã ou italiana, é particularmente interessante o fato de que as mudanças pelas quais passa Santa Fé são apresentadas a partir, ou utilizando como metáfora a música, a partir da rivalidade de duas bandas locais:

A rivalidade mais recente – que tão bem caracterizava as transformações pelas quais passava a cidade – surgira no campo da música. A orquestra mais antiga de Santa Fé, que se revezava com o “terno” da banda militar nos bailes do comercial, era o Grupinho do Chico Meio-Quilo, um homúnculo baixo e gordo que tocava flauta. Tinha na sua orquestra dois violões, um violino, um cavaquinho e um contrabaixo. O conjunto especializara-se em valsas, tangos argentinos, marchinhas e polcas. Tudo estava no melhor dos mundos para Chico Meio-Quilo quando um dia apareceu um forasteiro e organizou o primeiro *jazz-band* de Santa Fé, com elementos da banda militar: saxofone, pistão, clarineta, trombone. O organizador encarregou-se da bateria, em cujo bombo escreveu em letras negras *Jazz Mim*. (Era gaiato e trocadilhista, o cafajeste!) (A2, p. 493).

Como de costume na cidade (e no estado), os habitantes tomam partido por uma ou outra formação:

A guerra começou. Os jovens logo se entregaram ao conjunto moderno, ao passo que os da Velha Guarda se mantiveram fiéis à música de Chico Meio-Quilo. Os conjuntos passaram a revezar-se nos bailes da cidade. Dois partidos então se formaram. Mas havia os trãsfugas: elementos “passadistas” bandeavam-se para o lado do *jazz*, aderiam ao passo de camelo, ao *one-step* e ao *fox* – “senhores e senhoras de meia-idade, que deviam dar-se o respeito”, como comentavam os do grupo conservador (A2, p. 493-494).

A rusga entre as duas facções se torna uma guerra de gerações com tintas de crítica dos costumes aos que passam a ouvir os novos gêneros musicais. A mudança nos costumes atinge também as mulheres, pois

outro modelo se lhes apresentava, tentador: a estrela de cinema Clara Bow, símbolo da moça “evoluída” e esportiva, dançadora de *charleston* e de *shimmy*, o tipo da boneca feita para andar de baratinha a grandes velocidades (A2, p. 494).

As danças derivadas das primeiras formas jazzísticas e pré-jazzísticas como o *charleston* e o *shimmy* trazem consigo as mudanças de costumes da década de vinte norte-americana, que confrontam radicalmente os costumes conservadores dos habitantes da província.

Por isso mesmo, a exemplificação das diferentes orquestras com seus tipos peculiares e repertório particular, confere importância histórica ao evento. O mundo mudava e era possível não apenas ver as mudanças, mas também ouvi-las e o uso da música para balizar as novidades é mais um exemplo das possibilidades de uso e da importância que o escritor atribuía a ela na sua obra.

2.3.4 *O cavalo e o obelisco*

A seção seguinte de *O arquipélago*, intitulada *O cavalo e o obelisco*, inicia em julho de 1930 e tematiza a revolução ocorrida naquele ano e suas conseqüências para Rodrigo e sua família.

Afora a repetição das reuniões usuais que continuam a acontecer no Sobrado, há algumas novidades na paisagem musical dessa seção. Uma delas trata do amadurecimento de Floriano, agora um adolescente, e dá notícias de sua evolução também no terreno musical. Conquanto o final de *O cavalo e o obelisco* reserve uma provação para o personagem que se revelará marcante, também ela servirá para reforçar seus laços com o humanismo, a não-violência, e por isso

mesmo a ligação com a música se revelará importante na formação de sua personalidade.

Um fato tecnológico e econômico, a compra de uma grande eletrola *Credenza*, última novidade tecnológica, provoca o domínio daquele aparelho no Sobrado: ali se reúnem os convivas e é do corpo da máquina que saem as músicas que embalam as reuniões. Contraindo-se a isso, a posse de uma *Victor* portátil precipita a possibilidade íntima de contato com a música por parte de Floriano; sozinho no seu refúgio, ele escuta seus compositores prediletos, e aos poucos forma suas opiniões e define seus gostos:

Decidiu ouvir música. Ergueu-se, aproximou-se da mesinha sobre a qual estava a sua portátil *Victor*, colocou-lhe no prato o primeiro disco da *Sinfonia Pastoral* e pôs o aparelho a funcionar. Tornou a deitar-se. Cerrou os olhos, e as vozes dos violinos, violoncelos e altos, desenvolvendo o tema inicial, pintaram-lhe na mente uma cena: rapazes e raparigas a dançarem numa verde paisagem campestre (A3, p. 625).

Seus gostos contrastam com as preferências de seu pai, que recaem sobre a ópera. Floriano, avesso aos atos dramáticos, na vida e na arte, se sente atraído pela música instrumental, notadamente as sinfonias de Beethoven. Assim, também musicalmente Floriano se afasta das idéias de Rodrigo.

Um rico comentário de suas preferências musicais e das mudanças em seu gosto aparecem nas páginas de *O cavalo e o obelisco*:

(...) o Floriano de dezenove anos sorriu com indulgência para o de dezesseis, que passava horas junto da *Credenza*, a ouvir trechos de ópera, com sério fervor, comovendo-se com as árias e duetos de Rodolfo e Mimi, vibrando com a cena de *Andréa Chénier*... Roque Bandeira lhe dissera um dia: "Estás agora na fase operática. Ninguém se livra desse sarampo musical. Mas isso passa e um dia morrerás de amor por Tchaikovsky, Berlioz, Liszt, Schubert e Chopin, desprezando a ópera. Mas tempo virá em que, compreendendo a verdadeira música, descobrirás Ludwig van Beethoven, como se ninguém tivesse feito o mesmo antes de ti. Começarás naturalmente pelas sinfonias, ali por volta dos vinte anos. Mas só na casa dos trinta é que poderás apreciar as sonatas para piano e os quartetos, principalmente os últimos, que a meu ver são a essência mais pura do gênio do Velho. Quando te aproximares dos quarenta te voltarás inteiro para Bach, e então, só então, eu te darei um certificado de maturidade (A3, p. 625).

A passagem possui o mérito, além das descrições musicais, de demarcar a extensão da influência de Tio Bicho na vida de Floriano. A presença do personagem fica cada vez mais assídua na trama do romance e na vida do adolescente, se tornando uma de suas principais amizades, além de conselheiro e referência intelectual.

2.3.4.1 Prof. Zapolska e Roberta Ladário

Dois personagens de *O cavalo e o obelisco* que possuem ricas conotações musicais são o professor de piano Ladislau Zapolska e a professora Roberta Ladário.

Ambos os personagens passam a freqüentar regularmente o Sobrado, possuindo um espaço de ação bem demarcado. Prof. Zapolska é apresentado como “um professor de piano e pianista que já tivera certo renome como concertista” (A3, p. 629). A descrição geral do personagem é minuciosa:

Era um cinqüentão alto, meio desengonçado e, no dizer de Maria Valéria, “magro como cusco de pobre”. Seus braços longos davam a impressão de nunca se moverem em harmonia com o resto do corpo: sua única utilidade parecia ser a de carregar aquelas duas mãos longas, magras mas fortes, com algo de garras. Coroava-lhe o crânio miúdo um tufo de cabelos ralos e cor de palha. Nas faces rosadas e já marcadas de rugas, os olhos claros e animados de quando em quando por uma luz estranha, e tinham qualquer coisa de permanentemente lesmáticos. Caminhava com longas passadas indecisas, como em câmara lenta ou num vácuo. Famoso por suas distrações e excentricidades, ganhara na cidade a alcunha de Sombra. Rodrigo amparara-o desde o primeiro dia, comprando todas as entradas para seu concerto e abrindo as portas do teatro gratuitamente ao público. E depois, quando o professor manifestara o desejo de radicar-se em Santa Fé, arranjara-lhe vários alunos de piano. Acolhera-o carinhosamente no Sobrado, mas em menos de duas semanas estava arrependido de tudo isso, porque o diabo do homem era aborrecidíssimo, pegajoso, e se tomara de atenções exageradas. Seus apertos de mão eram prolongados e úmidos como seus olhares (A3, p. 629).

Além da questão musical, o personagem traz à baila a questão do homossexualismo e a posição que Rodrigo e os habitantes machos da província geralmente têm a respeito do tema. A despeito da posição dos personagens, as

narrativas do escritor não estão isentas de preconceito, e o assunto, que foge aos objetivos deste estudo, mereceria um olhar mais atento por parte da crítica.

Roberta Ladário, a outra nova freqüentadora do Sobrado, aparece como mais uma das conquistas de Rodrigo. O que a torna interessante sob o ponto de vista musical é que ela é mais uma da lista de relações de Rodrigo com mulheres que possuem uma ligação com a arte em geral (e a música em particular), numa linhagem que remonta às cantoras de *O retrato* e também a Toni Weber, a mais marcante de todas. Embora Roberta não seja cantora e nem toque instrumento algum, ela surge dentro do contexto dos saraus do Sobrado, é boa dançarina, e a conquista se dá em meio às músicas e danças que acontecem nesses encontros. Roberta é assim descrita:

Muito desembaraçada, com sua graça carioca e balzaquiana (...) As mulheres em geral achavam a forasteira “dada e simpática”, mas encaravam essas suas virtudes com uma certa reserva serrana. Não se sentiam muito à vontade ante seus chiados e sua desenvoltura teatral. Reprovavam a maneira exagerada com que ela pintava o rosto, principalmente as pálpebras, quase sempre tocadas dum sombra azulada, que lhe dava um jeito de atriz (...) E como se tudo isso não bastasse, Roberta fumava em público, cruzava as pernas como homem, escrevia e até publicava versos! (A3, p. 613)

O feminismo da professora causa escândalo em Santa Fé, e a ligação mais próxima dela com a arte se dá através da poesia:

Desde que chegara a Santa Fé, havia menos de cinco meses, Roberta Ladário, professora da Escola Elementar, era um dos assuntos mais discutidos na cidade. Os homens estavam fascinados por aquela morena vistosa, bonita de cara, bem feita de corpo e um tanto livre de hábitos. Poucas semanas depois de sua chegada, publicara no jornaleco local um poema seu que causara escândalo no plano literário por causa da ausência de rima e metro, e no plano moral pela sua natureza ardentemente erótica. Os versos eram em última análise uma descrição do corpo e dos desejos da autora. “Isso não é um poema - dissera alguém – É um anúncio!” (A3, p. 613).

A maneira desprendida de Roberta é como um ímã para Rodrigo, que imediatamente se acerca dela e a convida para o Sobrado, debaixo dos olhos de

Flora, que tudo vê e sente, mas nada diz. As reuniões, freqüentadas por convivas novos como o Tte. Bernardo Quaresma e antigos como Neco e Chiru, são repletas de minúcias musicais, e se apresentam como o ensejo perfeito para a conquista, entre danças, canções e conversas ao pé do ouvido:

Rodrigo tentava desembaraçar-se de Bernardo Quaresma, mas este o retinha, segurando-lhe com força o braço. - Ouça, Dr, Rodrigo, eu não sou só seu amigo, sou seu filho, está compreendendo? Seu filho! – Está bem, Bernardo, está bem. Vamos sentar um pouco. Flora estava agora do lado do alagoano, a oferecer-lhe uma xícara de café preto. – Tome este cafezinho, tenente. Bernardo segurou o pires, sobre o qual a xícara dançou perigosamente: - E a senhora, D. Flora, a senhora é a minha segunda mãe! – Fica aí com o nosso filho – disse Rodrigo à mulher, aproveitando a oportunidade para escapar. Acercou-se de Roberta e convidou-a para dançar. A professora ergueu-se, ele lhe tomou com força a mão direita, enlaçou-lhe a cintura e, como observou Chiru ao ouvido de Neco, “chamou-a aos peitos”. O barbeiro sentenciou: - Essa está no papo. Os Macedos e os Camerinos também dançavam. D. Santuzza fez um sinal para Chiru, chamando-o para “bailar”, e quando o marido da eterna ausente Norata se aproximou, a italiana começou a cantarolar o choro, com trêmulos operáticos na voz rica de bemóis (A3, p. 630).

A passagem encerra vários significados, que compõem um retrato da trama de *O cavalo e o obelisco*: as reuniões musicais, o Tte. Bernardo e suas declarações de amizade, a conquista de Roberta Ladário. A participação de Rodrigo na morte de Bernardo, seu caso com Roberta, mais um na sua longa lista de infidelidades, a situação absurda em que ele coloca Floriano, ensejam-lhe um pensamento que resume a sua decadência moral:

Não pude salvar a vida da minha filha – refletiu ele com amargura. Queimei o meu diploma, abandonei minha profissão. Levei meu pai à morte. Perdi o afeto da minha mulher e do meu filho mais velho. Matei um amigo... Santo Deus, que tremendo fracasso! (A3, p. 697)

A decadência se dá também como uma espécie de cantilena que se repete. Roberta ecoa Toni Weber, mas sem os atributos desta. Rodrigo passa a vida atraído por mulheres fatais, teiniaguás que lhe perseguem com seu erotismo envolto em música, sereias que lhe atraem para as pedras e causam a sua derrocada. Ele mesmo tem a consciência da repetição e da busca da mulher que não seja Flora, da

outra, talentosa, vivaz, culta. Mas a repetição se torna cada vez mais uma farsa, algo que se repete apenas com os contornos eróticos, sem a paixão cegante de outros tempos:

(...) se ia embarcar no dia seguinte, tinha de pular para dentro do quarto de Roberta aquela noite! Pensou em Toni Weber, numa espécie de desfalecimento agravado pela tepidez da água. Era incrível – e ao mesmo tempo excitante – que aos quarenta e quatro anos estivesse pensando em repetir a façanha don-juanesca dos vinte e quatro. A figura de Toni estendida no chão, lívida, com os lábios queimados de ácido, por alguns instantes lhe ocupou a memória (...) A vida é curta – refletiu – e a minha talvez não dure mais de vinte dias. Não estava realmente convencido disso, mas naquele instante o argumento lhe servia. Depois, Roberta Ladário não era Toni Weber. Estava claro que a professora já tivera antes aventuras sexuais. “E seja como for – Augusto Comte que me desculpe – o homem se agita e o sexo o conduz (A3, p. 656).

A derrocada de Rodrigo é cíclica, erótica e heróica, e os atos de bravura e amorosos se sucedem numa busca desenfreada por prazer e glória. E essa busca está envolta nas nuances da música de cada época e associada com pessoas e feitos, numa espiral contínua rumo ao fim.

2.3.5 *Noite de ano bom*

A última seção que antecede a chegada ao ano de 1945 é *Noite de ano bom*, que se passa no último dia de 1937 e no primeiro dia de 1938. O decorrer da narrativa coloca cada vez mais o foco em Floriano e sua relação com Sílvia. E ela, na sua condição insuspeita de freqüentadora do Sobrado, traz em si o mesmo sortilégio que os antepassados de Floriano passaram. Sílvia é a última teiniaguá do romance, disfarçada na pele de menina dócil e preparada para ser mais uma Flora ou Maria Valéria:

A verdade era que desde que (Floriano) chegara a Santa Fé, havia menos de vinte e quatro horas, sentia-se de novo preso ao *sortilégio* da amiga, mesmo antes de tê-la visto ou *ouvido*. É que ela estava inapagavelmente ligada às imagens, aos odores, *aos sons*, em suma – ao clima do Sobrado (A3, p. 762, grifo nosso).

Ademais, a ligação dos dois se delineia em contornos românticos, que contêm diversos pontos de contato com a biografia do compositor Robert Schumann (1810-1856) e sua esposa Clara Wieck:

Dezembro de 1932. De uma das janelas dos fundos do Sobrado uma tarde Floriano viu, sem ser visto, a Sílvia de quatorze anos. Estava no quintal, vestida de branco, as mãos pousadas no regaço (...) E Floriano fruiu aquele instante como quem entreouve a mais bela frase duma sonata, ao passar por uma janela aberta: um momento inesperado e gratuito... um minuto roubado que se pode deteriorar se o passante inadvertido se detiver para ouvir a sonata inteira (A3, p. 762).

A tradição nos diz que o compositor Robert Schumann, um dos ícones do romantismo musical alemão, passou por experiência semelhante. Morando na casa de seu mestre Friederich Wieck, grande pedagogo do piano da época, viu certa manhã a filha do mesmo a se balançar no pátio da residência e então percebe que a menina que há muito conhecia estava se tornando uma mulher. Certo é que ambos se envolvem desde cedo, e precisam enfrentar a fúria do pai de Clara e uma batalha de mais de cinco anos para finalmente consumarem o casamento³². A história imbrica o nascimento do amor de Floriano e Sílvia com Robert e Clara, em uma leitura musical-literária. Essa relação torna Sílvia sutilmente ligada a aspectos musicais. Ao contrário das teiniaguás que a antecederam, Sílvia não emite nenhum canto ou toca algum instrumento, ela é a representação mesma dos sons do Sobrado e da família Terra-Cambará. Além disso, ela contém os elementos unificadores das linhagens “dignas” das Floras, das Bibianas, das Marias Valerias, com as “indignas” Carés e amantes várias espalhadas pela narrativa. Em adição, mas também em contraposição ao proposto por Lélia Almeida (1996) em *A sombra e a chama*, a linha divisória entre mulheres dignas e indignas é muito mais sutil do que aparentemente o é, e tal proposta se desfaz em Sílvia: entre outros elementos, como

a compreensão e o companheirismo, o que atrai Floriano é a mesma sensação de perigo e excitação que seu pai vira em uma Toni Weber, por exemplo. Sílvia é namorada e depois se torna esposa de seu irmão, embora mantenham, ela e Floriano, uma constante troca de cartas e idéias, além de conversas que ocorrem muitas vezes numa situação de semi-clandestinidade dentro do Sobrado, numa correspondência intensa de olhares e sensações, onde evitam se tocar, como se a traição fosse algo produzido apenas pelo corpo e não pelo espírito. Não obstante a opção de Sílvia pelo *status* conservador, de não ficar com Floriano, de seguir ao lado de um homem que não ama, ela deixa claro em suas cartas, em seu diário, em seus escritos, que é uma teiniaguá; que, não obstante sua abdicação, ainda assim emite uma luz intensa que contém tudo, tanto os cheiros como os sons do Sobrado, e também a síntese de sua história. Não sabemos o desfecho das trajetórias produzidas no romance, o que os anos teriam produzido, resistiria Sílvia àquela vida sem amor, colocando todas as suas esperanças no filho que viria? Ou assumiria o romance com Floriano, numa decisão que esfacelaria a família Terra-Cambará? Sua decisão ao final do livro é clara, pela continuação da linhagem, pela abdicação, mas a luz de seu encanto permanece como um enigma, intangível, mas perigoso, da única pessoa que poderia tanto salvar quanto desgraçar a família. Além de tudo, a menina de origem humilde, que nos lembra a estirpe das Carés, tem em suas mãos não um cristão, mas um agnóstico, Floriano, que apenas permanece submisso aos desígnios da decisão dela, e talvez seja esta a sua desgraça afinal. A ele resta a arte, a escrita da história de sua família, num processo cíclico no qual a música está imersa, seja como fundo, como ponto de atração, ou como formação e inspiração de obras, amores e personalidades.

2.3.6 *Do diário de Sílvia*

Muitos dos aspectos salientados anteriormente aparecem de forma bastante clara na seção intitulada *Do diário de Sílvia*, em que o personagem expõe seus pensamentos, seu ideário, seus medos e desejos.

³² Para maiores detalhes, ver CANDÉ (2001, v.2, p. 51).

Essa seção é a última, cronologicamente falando, antes do tempo presente da narrativa que é o ano de 1945. O diário inicia em setembro de 1941 e termina em dezembro de 1943.

A narrativa de Sílvia fornece um contraponto à narrativa de Floriano, que aparece em diversos momentos nas seções intituladas *Caderno de pauta simples*. Nesse sentido, enquanto Floriano percorre o mundo em suas viagens, mora no Rio, nos Estados Unidos, vive experiências variadas, Sílvia fica em Santa Fé, num compasso de espera.

Essa disparidade de experiências é expressa também musicalmente. Enquanto Floriano absorve a paisagem sonora sofisticada de lugares distantes da cidade natal, ouvindo intérpretes famosos e orquestras renomadas, Sílvia fica num local que se caracteriza pela ausência de música naquele momento, com a ausência de Rodrigo e Floriano, com a inexistência das reuniões de outros tempos, com a rudeza de Jango e seu apego ao trabalho e às lides campeiras. Sílvia deixa-se ficar, presa ao cotidiano estático e seus perigos: “Ouço as goteiras. É a musiquinha do tédio, esse “inimigo cinzento”, como costuma dizer o Floriano” (A3, p. 882).

Essa falta de escolha que se torna a única saída, delinea a resolução final de Sílvia, que leva ao desfecho do romance. Lentamente ela perscruta a tudo e todos, lendo nas entrelinhas as intenções e as possibilidades. Na ausência de música, ela busca sua antítese: “Floriano talvez não saiba, mas descobro nos seus silêncios uma grande eloquência” (A3, p. 895). Perscruta o passado e sua alegria sonora: “Penso nos tempos em que todos os anos, nesta noite, cintilava um pinheirinho na sala, e os Schnitzler vinham cantar-nos canções” (A3, p. 898). O Sobrado se tornou um grande monstro triste e silencioso, onde o que ecoa é o passado. E Sílvia, que ama e espera por Floriano, intui que herdou uma casa de fantasmas. Até mesmo a Sílvia de outros tempos caminha pelos corredores, brinca pelo pátio, recorda fatos de sua vida. E aqui salta aos olhos (e aos ouvidos) o passado da menina humilde, da vida difícil, da atração pela luminosidade sonora do Sobrado, caminho natural, espaço de fuga e refúgio da amargura da mãe. Os sons da casa materna, aliados aos cheiros, às sensações, são tristes: “O som da chuva, o ruído da máquina de costuras, o cheiro de bolor da casa, os olhos de minha mãe (...) As tábuas largas do soalho, com grandes frestas por entre as quais a gente ouvia o ruído dos ratos à noite” (A3, p. 905-906).

As sonoridades da casa materna lembram solidão e abandono, desaconchego, desproteção:

Certa vez acordei em plena madrugada e ouvi o ruído da Singer. De repente a máquina cessou de rodar e um outro som me chegou aos ouvidos e me cortou o coração. Mamãe chorava aos soluços. Era inverno, o vento entrava pelas frestas das portas e janelas, e fazia muito frio dentro de casa (A3, p. 907).

Em vez de ter piedade pela mãe, Sílvia busca refúgio em outra parte, no Sobrado, na lembrança do pai que a deixou, mas que traz algo de claro, de musical, para dentro daquela casa onde os sons são reflexos do abandono “Todo o mundo achava teu pai simpático. Tinha lábia, falava bonito, sabia contar anedotas, recitava poesias, tocava violão, trajava como um dândi” (A3, p. 909).

Sílvia também perscruta o passado do Sobrado, descobre a história de Toni Weber, e há ali uma sensação de tristeza, mas também de alegria de uma mulher que se faz, aos poucos, senhora de uma situação, a herdeira que se prepara para ser investida de sua propriedade, qualquer que seja o par que venha a desposar. A teiniaguá que há nela, ou que nela se forma, intui a totalidade dos acontecimentos, algo que nem Floriano percebe naquele momento: “Curioso. Depois da perturbadora história que minha mãe me contou, passei a encarar o nome Toni Weber de outra maneira” (A3, p. 326).

Toni, que faz parte de um passado que silenciou, de um Sobrado que já não ressoa, a não ser nas lembranças. Mas Sílvia, nas entrelinhas do silêncio, apreende, vê, e principalmente, ouve: “Minha memória auditiva é muito melhor que a visual” (A3, p. 927).

No silêncio da escrita de seu diário, Sílvia amadurece e penetra no segredo dos sons esquecidos. É, a um só tempo, Bibiana, Flora, Toni, Maria Valéria e Ismália Caré. Traz em si todas as possibilidades, mas apenas uma escolha a ser feita. É a contrapartida perfeita de Floriano, e poderia ter escrito a saga da família, tanto quanto ele; Sílvia aponta caminhos, contrapõe suas idéias às dele, tenta o equilíbrio, numa busca incessante pela manutenção do frágil organismo que havia se tornado a família Terra-Cambará.

2.3.7 *Caderno de pauta simples*

Os pensamentos de Floriano, em contrapartida, estão expressos nas várias seções de *Caderno de pauta simples*, interpoladas na narrativa, divididas em seis partes. É aqui que vemos o menino crescer, dar seus primeiros passos no caminho que iria tomar, tornar-se escritor, amadurecer intelectualmente, preparar-se para a escrita da saga da qual ele participa.

Muitos dos fatos narrados nas outras seções do romance, são renarrados, insinuados ou antecipados nessas seções, da mesma forma que acontece nos *Interlúdios* de *O continente* (também subdivididos em seis partes).

Musicalmente, é aqui que podemos vislumbrar as experiências de Floriano com as diversas paisagens sonoras que ele vive, ao longo dos anos. A infância, a adolescência, os anos no colégio em Porto Alegre, suas viagens, o *affair* com Mandy, repleto de pequenos detalhes musicais.

Caderno de pauta simples fornece, como os citados *Interlúdios*, a força de uma narrativa fragmentada, às vezes prosa, às vezes verso, sem a rigidez da continuidade das outras seções do romance. Também confere um notável equilíbrio ao todo, como o lado oposto de *O continente*. A ausência de interpolações no texto de *O retrato* fazem dele uma narrativa de transição, onde reina absoluta a personalidade de Rodrigo Cambará, com seu canto claro ecoando de forma envolvente e aparentemente íntegra.

Em *O arquipélago*, a narrativa, como a personalidade de Rodrigo, se pulveriza nas ilhas, e seu canto, assim como sua integridade, se desfazem, enquanto assoma lentamente a figura de Floriano, o anti-herói pacifista, que questiona e prepara a possibilidade de entendimento do todo.

A grandiosidade da estrutura nos faz pensar, sim, em uma forma musical complexa, como as exposições e reexposições temáticas de uma sinfonia, ou as partes de um longo oratório profano, onde as repetições estruturais conferem equilíbrio ao todo, enquanto as melodias e harmonias avançam, de forma cíclica, porém inatacáveis, do início ao fim do romance.

2.3.8 *Reunião de família*

Da mesma forma temos as interpolações da seção intitulada *Reunião de família*, que une não apenas as partes de *O arquipélago*, mas também esse livro a *O retrato*, já que compartilham do mesmo tempo presente, o que não acontece com *O continente*.

Também dividida em seis partes, a narrativa de *Reunião de família* se passa entre os dias 25 de novembro e 16 de dezembro de 1945, centrada na reunião da família Terra-Cambará devido à enfermidade de seu patriarca. O desfecho de *Reunião de família* ocorre na seção seguinte, *Encruzilhada*, cuja narrativa está no mesmo tempo presente, e poderia ser a sétima parte de *Reunião de família*.

Musicalmente, essa seção apresenta variedade de aspectos, mas também contenção, já que a doença de Rodrigo não proporciona grandes encontros ou saraus, como os que aconteciam anteriormente. Dessa forma, a música aparece em pinceladas, em lembranças de outros tempos, em uma canção que um ou outro personagem evoca.

Também respingam pela narrativa aspectos da paisagem sonora de outros lugares, principalmente o Rio de Janeiro, com suas festas, bailes e encontros sociais onde a música está presente.

Outro aspecto é a paisagem musical individual de Floriano, que transparece de forma mais intensa que a de outros personagens. Suas recordações dos Estados Unidos estão bem vivas, também musicalmente:

Torna a deitar-se e começa a assobiar baixinho uma frase do quinteto para clarinete e cordas de Brahms. Sente-se imediatamente transportado para aquela noite, na Ópera de San Francisco da Califórnia... Escutava o quinteto procurando fazer a abstração do ambiente (o cavalheiro calvo que mascava chicle, à sua frente, a dama gorda a seu lado, rescendente a *Old Spice*) queria apreciar a música na sua pureza essencial, sem verbalizações. Fechou os olhos. E teve a impressão de que a melodia, como uma lanterna mágica, lhe projetava contra o fundo escuro das pálpebras a imagem de Sílvia. Foi nesse momento que teve a doce e pungente certeza de que ainda a amava... (A1, p. 28)

Mais uma vez o processo da conquista é permeado pela música. Floriano percebe-se apaixonado durante a execução do quinteto, enquanto Sílvia, em seu silêncio, num quase-exílio em Santa Fé, emite uma atração poderosa, suficiente para atravessar as barreiras do tempo e da distância.

A narrativa das diversas partes de *Reunião de família* remete aos elementos musicais dispersos e descritos com maior riqueza de detalhes nos outros capítulos do romance. Assim, quase todos os fatos musicais reaparecem aqui, embora com um caráter muitas vezes melancólico e rememorativo. Há um indefinível ar de passado, de sons que fizeram parte de épocas mais felizes e promissoras. Numa visita à água-furtada, Floriano reencontra objetos antigos e esse sentimento se concretiza, como algo palpável:

Estão aqui reunidos, como num congresso de aposentados, um velho divã, uma prateleira com brochuras desbeijadas, um velho gramofone de campânula, com uma coleção de discos antigos, uma pequena mesa de vime e algumas cadeiras (A1, p. 50).

O reencontro com os objetos da água-furtada coincide com o dia em que compra o caderno de pauta simples, onde pretende anotar suas lembranças e pensamentos, ou seja, o início do processo de gestação do romance a ser escrito sobre a história de sua família.

2.3.9 Encruzilhada

Encruzilhada é a última parte de *O arquipélago*. Partilhando do mesmo tempo presente de *Reunião de família*, a narrativa se passa do dia 18 até 31 de dezembro de 1945, e encerra no início da madrugada do primeiro dia do ano de 1946.

A narrativa pode ser dividida em quatro fatos principais. O primeiro deles, o suicídio de Arão Stein; o segundo, o acerto de contas entre Floriano e seu pai; o terceiro, a morte de Rodrigo; e o quarto e último, o início da escrita da saga da família por Floriano.

A predominância da morte faz com que a música apareça de forma muito discreta no final do livro, embora discussões fundamentais a respeito do papel da arte no mundo contemporâneo aconteçam nas páginas de *Encruzilhada*.

Mas da mesma forma que nas partes de *Reunião de família*, o que se sente é um encaminhamento da narrativa na direção do silêncio. A música lentamente cessa de existir, desaparece com a morte, fica no passado, e aqui se sente um eco muito forte de *O resto é silêncio*, pois além do que já foi observado pela crítica, de *O resto é silêncio* conter em si a semente de *O tempo e o vento*, o plano geral desse romance é o mesmo da trilogia. *O tempo e o vento* acontece como um turbilhão que inicia em 1745 e segue, incessante, até o fim de 1945.

O final aponta para dois aspectos primordiais: o primeiro, de uma época que termina, dispersa nas diversas ilhas do arquipélago. O segundo, da esperança em um mundo que se renova, mas que encontra apenas um caminho a ser aberto, trilhado de forma ainda não sabida, pelos personagens do romance. O final da trilogia é uma indagação cuja resposta é o silêncio, mas também a ação solitária de Floriano, de repensar o todo e concretizá-lo na forma de uma obra, fechada em si mesma, mas também aberta; simples, mas monumental; complexa, mas compreensível, como apenas as grandes obras podem ser.

3 A MÚSICA NOS ÚLTIMOS ROMANCES

Depois do término de *O tempo e o vento*, Erico entra no que ficou conhecida como a terceira fase de sua obra, onde a maturidade do escritor é aproveitada em prol de um questionamento que ultrapassa o âmbito até então abordado em seus romances. Daí o afastar-se, num primeiro momento, do meio rural e urbano do Rio Grande do Sul, e o aproximar-se dos questionamentos políticos e ideológicos, voltando seus olhos para o mundo.

Apesar dessa visão predominante, as obras da última fase apresentam uma variedade de nuances muito grande, se debruçando sobre si mesmas e comentando, de forma sutil, obras anteriores. É certo que o novo se introduz nessa época de maturidade, e também o é que a questão da liberdade num planeta (e num país) tomado pela supressão da mesma era uma questão que preocupava o escritor, assim como todas as questões inerentes a um mundo mais justo e igualitário. Mas também é preciso que esses fatos não ocultem a permanente relação de conversação interna que a obra de Erico mantém consigo mesma, relendo aspectos anteriores e depurando questões antigas, além da introdução de novos elementos.

3.1 Noite

Embora tenha sido escrita antes do término de *O tempo e o vento*, a novela *Noite (N)* pode ser considerada o primeiro livro da última fase do escritor. A busca por temas da política internacional não está presente aqui, mas o questionamento humano que caracteriza as últimas obras, sim, embora com a utilização de elementos peculiares, diferentes dos romances que lhe sucedem. Essas diferenças, no entanto, não obscurecem as semelhanças com as obras seguintes a *O tempo e o vento*³³. Nesse sentido, a única voz da crítica que notou a possível conexão foi Moysés Vellinho, que em texto produzido à época do lançamento do livro, escreveu:

(...) a clausura acabou se descobrindo, ao menos em parte, e o que vemos agora é que, apesar do disfarce de seus fantasmas e da atmosfera surrealista em que deambulam dentro da noite, temos finalmente o livro em que Erico começa a confessar-se, a mostrar o fundo de si mesmo, o outro lado de sua alma. É outra dimensão que se oferece ao escritor, dimensão na qual ele penetra cheio de subterfúgios premonitórios, mas movido pela suspeita de que novas possibilidades, mais ricas e numerosas, se abrem para as suas sondagens de animador de criaturas e de ambientes. Por isso mesmo, não acredito que, satisfeito o compromisso com *O tempo e o vento*, Erico remonte à maneira dos livros anteriores. Ou muito me engano, ou a nova experiência terá uma importância decisiva no seu futuro itinerário (VELLINHO, p. 230-231).

A crítica costuma atribuir ao livro um sentido de anomalia dentro da obra do escritor. Segundo Chaves:

Em geral o livro foi incompreendido, até por muitos dos mais fiéis admiradores de Erico Verissimo, que não aceitaram facilmente essa narrativa angustiada e aniquiladora que interrompia o livre fluxo criador do grande romance histórico. Pode-se dizer que foi a obra menos comentada do autor; como sói acontecer diante das dificuldades, a crítica calou (CHAVES, 1980, p. XIII)³⁴.

Os críticos que se debruçaram sobre o livro encontraram nele uma ligação com os romances urbanos da primeira fase do escritor, entre 1933 e 1943. Apesar do ambiente urbano, os elementos da narrativa e seus signos transcendem as primeiras obras, assumindo diferentes significados. Segundo Maria da Glória Bordini:

História de um indivíduo amnésico, que atravessa a noite de uma grande cidade – facilmente identificável com a topografia de Porto Alegre – em busca de sua identidade, acompanhado por um gigolô mefistofélico e um artista corcunda, o romance do desconhecido se afasta da predominância da claridade que caracteriza todo o romance urbano do autor (BORDINI, 2003, p. 148).

³³ Em termos de estrutura e emprego de alguns aspectos formais, *Noite* antecipa procedimentos que serão utilizados nos últimos livros, notadamente em *O prisioneiro* e *Incidente em Antares*.

³⁴ O comentário refere-se à crítica brasileira, pois, como observa o mesmo autor em obra posterior: “Tal não ocorreu (...) no caso da crítica estrangeira, principalmente a norte-americana, como se pode deduzir dos títulos incluídos na bibliografia apresentada no final deste estudo (CHAVES, 2001, p. 136).

A deambulação amnésica do Desconhecido pela noite da cidade assume contornos expressionistas, que dão à obra múltiplas possibilidades interpretativas. Carregada de uma angústia que só pode ser encontrada de forma semelhante em obras posteriores, a novela se passa dentro desse “ambiente alucinatório” (CHAVES, 2001, p. 117), onde “o mundo externo é um labirinto (...) e o indivíduo também já não confere um valor à sua própria existência” (CHAVES, 2001, p. 118).

Diante do caráter da obra, o questionamento que se faz é: qual o papel da música, se ela existe, numa obra assim?

Pois é justamente aí que ela adquire uma força expressiva inaudita, inesperada e fundamental.

3.1.1 A paisagem musical de *Noite*

O Desconhecido anda pela cidade, perdido na paisagem e em si mesmo, e essa cidade se apresenta como um monstro de hostilidade, agressiva, ruidosa, suja. E é partir daí, do ruído, que se estabelece um parâmetro para a música em *Noite*. Há uma dualidade entre o ruído hostil da cidade e o aconchego e a familiaridade da música. Já no início, os ruídos se apresentam:

Com o rosto colado ao poste, o Desconhecido escutava os ruídos da noite: o tropel e as vozes indistintas dos transeuntes na calçada; a surda trovada do tráfego riscada pelo trombetear das buzinas e, a intervalos regulares, pelo tilintar das campainhas dos sinaleiros (*N*, p. 2).

Em termos psicológicos, o estado de anulação em que o Desconhecido se encontra se traduz no não reconhecimento dos sons mais familiares, que perdem o sentido e terminam se transformando, também eles, em ruído:

Uma voz rouca mas vibrante destacava-se dos outros ruídos da noite. Na calçada oposta um vendedor de jornais gritava: “Diário da Noite! Diário da Noite!” Aos ouvidos do Desconhecido o nome do jornal soava como – “Diaranô! Diaranô!” Ele disse baixinho – Diaranô. Depois repetiu mais alto – Diaranô! E sorriu, satisfeito, como se de repente houvesse aprendido a língua daquela cidade estrangeira (N, p. 4).

Num primeiro momento, quando o Desconhecido perambula de forma desordenada pela cidade, numa fuga insana e paranóica, todo ruído, seja de carros e máquinas ou de vozes, é interpretado por ele como um sinal de perigo e desconforto, o que só aumenta sua sensação de estar sendo perseguido:

Vozes soavam perto de seus ouvidos, feriam-lhe os tímpanos, mas não lhe diziam nada. No mais, era aquela dor branca na boca do estômago, e a solidão, o abandono, o ruído regular e implacável daquelas passadas que o perseguiam. Levou algum tempo para perceber que eram seus próprios passos que o perseguiam (N, p. 12).

À medida que a narrativa avança, mais intenso se torna o caráter hostil da noite, daquele “espaço que se enchia de guinchos, latidos, vozes” (N, p. 12). O encontro com os dois companheiros que irão infernizar sua jornada noturna só faz aumentar a pressão sobre o Desconhecido. E é aí, no momento em que a angústia se torna insuportável, que aparece o primeiro sinal reconhecível de música:

O Desconhecido viu o homem de branco tirar do bolso um objeto metálico e levá-lo aos lábios, como para o beijar. Seus olhos se entrecerraram e os sons duma gaitinha ergueram-se no ar, primeiro tímidos e indistintos, abafados pelo vozerio geral. Aos poucos, porém, as pessoas foram silenciando e as notas duma valsa começaram como que a alcalinizar o ambiente (N, p. 34).

A única luz que emana na noite é o som daquela gaitinha, tocada por um homem simples, rodeado pela hostilidade de todos. A singeleza da música possui algo de profundamente humano que, naquele ambiente, lembra vozes, sonhos, atos de ternura há muito tempo esquecidos. E aqui ocorre para o Desconhecido a associação entre a música, a melodia tocada pelo homem de branco (como também

é chamado o homem da gaitinha) e a sua inocência, o seu aparente amor incondicional, desprotegido e ainda assim superior a tudo que o rodeia. O homem e sua música pairam acima da atmosfera decadente, mesmo não sendo ele o único a produzir sons musicais. O corcunda em vários momentos deixa escapar melodias entrecortadas e sinais de alguma intimidade com a música. Mas a música que ele produz de maneira alguma emana a mesma vibração da melodia do homem de branco: “O homem do cravo caminhava em silêncio, *o corcunda cantarolava uma música qualquer* e de vez em quando *fazia um passinho de dança*, mas sempre de cabeça baixa, como que entretido a namorar a própria sombra” (N, p. 35, grifo nosso).

Ao contrário da música do homem de branco, o corcunda canta ou assobia envolto em atitudes completamente destoantes. A música é um mero invólucro para seus reais interesses, e termina reforçando o caráter bizarro de seus atos:

O corcunda estava desinquieto, dizia coisinhas picantes ou brutais para as mulheres, fazia-lhes gestos obscenos e num dado momento parou diante da janela dum a loura oxigenada e começou a executar uma dança erótica (...) Alguns minutos depois o corcunda saía da casa da prostituta, assobiando vigorosamente (N, p. 36-37).

Essas diferentes dimensões que a música adquire na novela são distinções fundamentais que irão pautar a utilização da mesma em obras posteriores. Embora a tendência ao afastamento ou inexistência de música em momentos de violência ou morte continue existindo, as divisões se tornam cada vez mais tênues, havendo uma flexibilização da presença musical nas obras do escritor.

Uma das questões que tornam *Noite* um livro peculiar é a sua concisão, que faz com que diversos elementos da narrativa fiquem condicionados a certas características. Segundo Flávio Loureiro Chaves:

(...) a narrativa de *Noite* concentra a ação sobre a experiência de uma só personagem e a reduz à duração de cerca de dez horas. Por outro lado, o clima opressivo da cidade encarcerada nada tem a ver com o mundo solar do Capitão Rodrigo, e remete de imediato para o áspero confronto com o nosso presente (2001, p. 116).

Ambas as questões provocam reflexos na música. Ela é igualmente concisa, sem a presença derramada que ocorre em outras obras do escritor; ela é igualmente pontual, já que o tempo reduzido em que a ação ocorre não deixa lugar para excessivas intervenções musicais; e ela se reveste dessa posição única, de antagonismo à escuridão da noite: num mundo tomado pelo vazio, ela aponta um caminho, traz conforto, embora não deixem de existir sons musicais que não contenham esse significado.

A concisão, a pontualidade e a sua utilização em meio a ambientes onde a angústia predomina são características que vão ser utilizadas a partir de *Noite*, de diferentes formas, nos romances posteriores, o que só reforça a posição integrada ao restante da obra que essa novela ocupa na produção do escritor.

3.2 O senhor embaixador

O senhor embaixador (OSE) foi o primeiro romance escrito por Erico Veríssimo após o término de *O tempo e o vento*. Publicado em 1965, geralmente é considerado como o livro que inaugura uma nova fase na obra do escritor, quando suas preocupações se voltam para questões da política internacional. Segundo Hohlfeldt:

O senhor embaixador tem evidente a influência dos acontecimentos ocorridos em Cuba e logo depois na República Dominicana. Erico Veríssimo, como diria mais tarde a Daniel Fresnot, já reconhecia então tanto o imperialismo norte-americano quanto o soviético, distanciando que estava daquelas primeiras observações realizadas em 1941, quando de seu encontro inicial com os Estados Unidos (HOHLFELDT, 2003, p. 93).

O âmbito da ação se desenvolve nos Estados Unidos da América e num país ficcional, a República do Sacramento. Localizado na América Central, Sacramento se constitui numa sátira às “repúblicas de bananas” do continente americano, mas os principais elementos em jogo são as resoluções da política norte-americana para a América, que surgem como pano de fundo das ações dos personagens.

No que diz respeito à paisagem musical, *O senhor embaixador* apresenta uma clara inovação em relação aos livros anteriores do escritor. Existe nesse romance a contraposição de duas paisagens sonoras distintas: a da República do Sacramento e a dos Estados Unidos da América. Devido à peculiaridade do romance se passar num país fictício, Erico precisou criar uma paisagem sonora totalmente original (Sacramento), e mais que isso, contrapô-la à paisagem existente (Estados Unidos). A julgar pelos resultados, o escritor se jogou à tarefa com grande prazer, pois a paisagem musical do país fictício é relatada de forma acurada, onde transparecem tanto o humor como certa ironia, a partir da união de vários elementos diferentes. Se a cidade fictícia de Santa Fé (ou qualquer outra de sua obra) não exigia a criação de uma paisagem sonora original, já que estava imersa na sociedade gaúcha e é um reflexo direto dessa sociedade, a música da República do Sacramento precisou ser inteiramente inventada. Aí se evidencia mais uma vez a importância que o escritor dá a aspectos musicais, já que seria muito simples, num romance voltado para a política internacional, deixar de lado questões relacionadas à música.

3.2.1 A paisagem musical da República do Sacramento

A paisagem musical de *O senhor embaixador* destoa de todos os livros anteriores de Erico Verissimo por envolver elementos antes não utilizados na obra do escritor. O romance é dividido em quatro partes: As credenciais, A festa, O carrossel e A montanha. A ação das três primeiras partes se passa nos Estados Unidos, enquanto a última ocorre na República do Sacramento. Devido a essas condições, nas três primeiras partes há a mistura de uma paisagem musical real, da cidade de Washington, que reflete a paisagem norte-americana, com a paisagem musical fictícia do Sacramento, que nos é apresentada através da embaixada desse país nos EUA e o trânsito dos personagens entre os dois universos.

A importância da presença da paisagem musical norte-americana é bastante reduzida, já que apenas fragmentos dela aparecem no romance. A paisagem da cidade de Washington surge de forma esporádica e apenas para contrapor a sofisticada vida cultural norte-americana à caricatural cultura musical

sacramentenha. Assim, da imensa riqueza musical norte-americana, apenas gotas respingam aqui e ali pelo romance, dando a entender que se está nos Estados Unidos, que há uma imensa variedade musical, e dentro dessa variedade, em primeiro plano, aos poucos se vislumbra a paisagem musical do pequeno país fictício. Mesmo dentro da embaixada do Sacramento em Washington, ouvem-se aqui e ali os sinais de que se está na América, como no momento em que “um alto-falante invisível derramava docemente na sala a melodia triste e mormacenta dum blue” (OSE, p. 13); ou quando Pablo ou outro personagem falam sobre a ida a um concerto ou apresentação que muitas vezes não é norte-americana, mas que demonstra a característica cosmopolita do país de receber espetáculos vindos de todo o mundo. Também aí a contraposição acontece. Titito Villalba, ao narrar para o General Ugarte uma ida a Nova York com fins culturais, recebe uma resposta que dá uma medida exata da ignorância e arrogância dos líderes sacramentinhos:

- Explico minha ausência, *mon général*. Fui a Nova York especialmente para comprar um bilhete para a estréia do corpo de baile do Teatro Bolchoï de Moscou. E sabe quanto paguei por ele? Cento e cinqüenta dólares!
 - Estás doido varrido! Eu não pagava nem cinqüenta centavos para ver esses comunistas de borra dançarem. Nossos índios de Páramo dançam melhor e custam mais barato. Basta a gente pagar a eles uma rodada de aguardente (OSE, p. 64).

A opinião do General Ugarte revela uma postura que se mantém no decorrer da narrativa: a tentativa de imposição e demonstrações desproporcionais de nacionalismo (e de autoritarismo), além da excessiva valorização de expressões culturais que muitas vezes não se sustentam senão como expressão folclórica, principalmente se comparadas a outras de reconhecido valor artístico (certamente esta posição transparece na narrativa, por mais preconceituosa que possa parecer). A desproporcionalidade da comparação acaba por produzir a caricatura. Assim, toda a música sacramentinha é caricatural, criada a partir de elementos variados que unem expressões de diversos países da América Central, adaptadas à paisagem fictícia da República do Sacramento.

Os elementos utilizados na construção da paisagem musical podem ser reconhecidos nos países reais que fazem vizinhança com a República do Sacramento. O folclore de países como a República Dominicana, a Guatemala e

principalmente o México, aparecem escamoteados na narrativa. Deste último, inclusive, advém a maior parte das semelhanças com a música sacramentenha, o que não é de se estranhar, já que o escritor o havia visitado alguns anos antes, tendo a narrativa daquela viagem gerado o livro *México*, publicado em 1957. As influências transparecem principalmente nas partes onde o embaixador Gabriel Heliodoro, num assomo nacionalista, resolve mostrar aos americanos a cultura sacramentenha:

Em meados de maio, como a estação social estivesse quase a findar, Gabriel Heliodoro mandou buscar no Sacramento, dois grupos folclóricos: Los Índios Bailarines, de Páramo e Los Campesinos Cantores, de Oro Verde. Ambos os conjuntos passaram apenas uma semana em Washington, mas, no dizer de Clare Ogilvy, foram “sete dias que abalaram o mundo”. Eram trinta pessoas ao todo: dezoito homens e doze mulheres (*OSE*, p. 179).

As peripécias dos dois grupos nos Estados Unidos reúnem a caricatura e o rocambolesco, numa crítica ambígua tanto ao destempero dos sacramentenhos quanto um olhar latino sobre o excesso de organização e frieza dos americanos:

As moças, tanto as do grupo das cantoras como as do corpo de baile, quiseram ir às compras. Clare Ogilvy levou-as ao porão dum dos grandes empórios da cidade que anunciava uma liquidação. Diante dos artigos espalhados sobre as mesas ou alinhados nas prateleiras, apossou-se das raparigas sacramentinhas uma tal fúria aquisitiva, que elas se puseram a gritar e engalfinhar-se umas com as outras (...) Dois tocadores de guitarra e harpa, homens de meia-idade, tomaram um dia uma bebedeira, promoveram uma desordem num bar e foram parar num posto de polícia, de onde Pablo Ortega, a muito custo, conseguiu libertá-los. Uns três ou quatro membros do grupo de cantores, rapazes com muita brilhantina nos cabelos e exibindo uma rica coleção de negros bigodes, saíram uma noite em busca de fêmeas, pois queriam a todo o custo dormir com “gringas rubias”. Como não as encontrassem com a facilidade que imaginavam, puseram-se a falar mal daquela cidade tão atrasada onde não existia um único bordel. Então aquilo era civilização? Aquilo era progresso? (*OSE*, p. 180)

A apresentação dos grupos é a coroa de louros daquela excursão. A exibição nos dá um vislumbre da paisagem musical sacramentenha:

Finalmente os dois conjuntos folclóricos, nos seus trajes típicos de cores deslumbrantes, exibiram-se no salão de festas da União Pan-americana, diante dum numeroso público que os aplaudiu com entusiasmo. Gabriel Heliodoro sentiu-se como um empresário de circo em noite de espetáculo de gala e boa bilheteria. Tinha ímpetos de subir à plataforma para anunciar e explicar ele próprio cada número, antes de sua execução. Vibrou com as danças e cantos de sua pátria. E quando os cantores, acompanhados de plangentes harpas e guitarras, interpretaram uma balada popular de Soledad del Mar que sua mãe costumava cantar, seus olhos se turvaram e o homenzarrão ficou a fungar, inquieto, esforçando-se para não chorar (OSE, p. 181).

A reação de orgulho de Gabriel revela um pouco da paisagem musical individual do personagem que dá o título ao livro e aponta para a sensibilidade musical do embaixador do Sacramento nos EUA, suas origens humildes e sua relação com o folclore musical de seu país, motivo primordial daquela exibição.

3.2.2 Leonardo Gris e Pablo Ortega

O senhor embaixador não se notabiliza por uma abundância de paisagens musicais individuais, como acontece em outras obras do escritor. Mas o romance possui outras relações com a música, que vão além do caricato folclore sacramentinho. E os personagens que melhor encarnam esses princípios são Leonardo Gris e Pablo Ortega.

Leonardo é um exilado da República do Sacramento que vive nos Estados Unidos, onde atua como professor de uma universidade e dirige uma espécie de campanha de resistência contra o regime ditatorial de seu país natal. É amigo de Pablo Ortega, jovem adido cultural da embaixada do Sacramento, com quem mantém conversações que estão no cerne do sentido político do romance: a posição do intelectual perante os regimes ditatoriais no mundo contemporâneo. Segundo Maria da Glória Bordini:

Deve-se lembrar que *O senhor embaixador* saiu um ano depois do golpe de 1964 e que a conclusão a que Pablo chega é favorável, embora difícil de engolir pela própria personagem, à revolução comunista armada. Nessa mesma época, gestavam-se os movimentos guerrilheiros no Brasil, que alcançariam seu ápice no início dos anos 70. Tratar de um tema desses, num país dividido entre extremistas de direita e esquerda, pesando os prós e os contras de cada lado, era um ato de coragem política, que raros escritores da época emularam (BORDINI, 2003, p. 151).

Leonardo, que é um humanista, possui várias conexões com elementos musicais. Justamente da contraposição entre o cultivo da música, das leituras e do crescimento espiritual e a presença de uma ditadura em seu país, é que nasce o conflito e a sua dolorosa, mas necessária, conclusão: enfrentar a ditadura, mesmo que os meios lhe causem asco. O próprio Leonardo Gris se define em uma passagem do romance:

Não, não sou um comunista, mas um velho liberal até meio romântico, um homem, enfim, que, se decidisse seguir suas inclinações mais profundas, passaria o resto da vida a cultivar seu jardim no meio de bons amigos, bons livros e boa música, e que, se não faz isso, é porque tem a consciência assombrada pela lembrança da miséria de seu povo, e um senso dolorosamente agudo de sua responsabilidade para com o mesmo povo (*OSE*, p. 220).

Também o depoimento dos amigos ajuda a compor o retrato de Leonardo, e esse retrato é permeado por elementos musicais: “(...) Gonzaga olhava, fascinado, para Gris. Sempre admirara a urbana serenidade daquele homem que uma noite vira abraçado a um violoncelo, numa sala em penumbra, a tocar peças barrocas” (*OSE*, p. 210).

A música está presente até mesmo “na sua voz, grave e rica de modulações” que “constituía como que um instrumento de precisão que Gris sabia usar à maravilha como professor e conferencista” (*OSE*, p. 71) na descrição de Pablo. É das conversações entre Pablo e Leonardo que se expõe o cerne do conflito, pois várias posições são questionadas, e as paisagens musicais tanto da cidade em que vivem quanto de cada um deles em particular, são citadas no texto, como quando Pablo questiona Gris a respeito de sua vida no exílio:

Bom, este seu exílio lhe é agradável, sua posição moral e material neste país é excelente, seus colegas e alunos da Universidade o admiram e estimam, o senhor vive com razoável conforto, frequenta a Biblioteca do Congresso, visita galerias de arte, tem a oportunidade de ir a bons concertos, de ver bom teatro... (OSE, p. 72).

Mas essa situação confortável já não lhe agrada, pois a consciência da forma como vivem seus compatriotas lhe aguilhoa constantemente. Também Pablo, embora não seja um exilado, não suporta a situação de seu país e se sente incomodado com a situação, já que trabalha para o regime que sustenta aquele estado de coisas. Mais uma vez é a música que surge como possibilidade de lenitivo, mas também como meio de reflexão a respeito da situação. A interpelação de Gris a Pablo é significativa:

[Gris] - Você tem ao menos ouvido música ultimamente?

[Pablo] - Sim, ouço sempre. É o que me salva do embrutecimento completo. Os quartetos de Béla Bartók me lembram de tal modo a fragmentação do nosso mundo, dando-me uma tão fiel imagem sonora do labirinto em que estamos perdidos, que não tenho mais coragem de ouvi-los. Me fazem mal. Prefiro os primitivos italianos. Eles me falam de um mundo angélico, talvez fictício mas belo. Sim, e há sempre o velho João Sebastião, o homem que fala e entende a linguagem de Deus. Toda essa gente me faz crer que a vida e o mundo podem ser simples e o amor possível (OSE, p. 75-76).

A passagem revela uma comparação estética relacionada à música contemporânea. Em toda a obra de Erico Veríssimo, não há uma abundância de compositores modernos. O que aparece com maior frequência é Debussy, que surge nos primeiros romances, ele que é um dos compositores favoritos de Noel em *Caminhos cruzados*. Portanto, a citação de Bartók é significativa, particularmente porque está conectada a questões vividas pelo próprio personagem: os quartetos de Bartók traduzem a angústia de Pablo, a tal ponto que ele opta por se refugiar em outra época, ouvindo a música de compositores de um passado mais remoto. Bartók apresenta os sinais da angústia contemporânea estampados em sua própria vida. Segundo Roland de Candé:

Nasceu numa encruzilhada de culturas (magiar, eslovaca e romena), numa região que é um foco de irredentismo, de hostilidade aos Habsburgos, depois ao regime de Horthy. Seu pai, diretor de uma escola de agricultora, morre quando ele está com sete anos (2001, p. 293).

Depois de um período relativamente feliz em sua juventude, quando apresenta as primeiras obras e consegue se tornar conhecido, Bartók é obrigado a emigrar para os Estados Unidos, onde muitas dificuldades o aguardam:

Com o domínio nazista sobre o seu país, decide emigrar. Aceita um convite da Columbia University e se instala em Nova York. Durante dois anos, multiplica as conferências e os concertos, sozinho ou com a mulher, ao mesmo tempo que continua seus trabalhos científicos. Mas suas obras não são tocadas: sua situação financeira é catastrófica e seu orgulho impede-o de aceitar a menor ajuda desinteressada. Sua saúde declina. Sofre de leucemia, sem saber (...) Sua morte assinalará o início de sua glória (2001, p. 295).

Enquanto a angústia de Pablo encontra eco nos quartetos de Bartók, a de Leonardo Gris também se traduz musicalmente, mas de uma outra forma:

[Pablo] - E por falar em música, professor, como vai o violoncelo?

[Gris] – Mal. Criando bolor a um canto. Faz semanas que nem me aproximo dele.

[Pablo] – Não esqueço a noite em que o senhor tocou para mim e para o Gonzaga aquela partita de Bach. Lembra-se? A sala estava em penumbra, a janela aberta, havia uma lua cheia e era outubro. Tudo perfeito (OSE, p. 75).

Para Gris, nem mesmo a música de Bach ou de outro mestre da música antiga dá alívio para sua angústia. Os conflitos estão demasiado vivos para deixá-lo à vontade com seu violoncelo e seus compositores. A dúvida em que Gris se debate também é permeada pela música, e expressa de uma forma que envolve termos musicais:

[Gris] – Você acha possível um homem estar tocando Bach no seu violoncelo, digamos... uma *passacaglia*, e ao mesmo tempo estar maquinando uma revolução, pensando onde comprar armas e munições, como contrabandeá-las para dentro de Sacramento... que contatos militares estabelecer, que pontes estratégicas fazer saltar pelos ares, etc... etc...? (OSE, p. 76).

As idéias de Leonardo Gris, mas principalmente seus conflitos, repercutem em Pablo. A questão relativa à posição em que os intelectuais se encontram em relação aos regimes ditatoriais tanto de esquerda como de direita é admiravelmente descrita através de Leonardo Gris:

Veja a minha situação. Não sou maniqueísta nem amo a ação. Considero-me mais um contemplativo. Se fico indiferente à sorte da minha terra, minha consciência me condena. Se me envolvo na conspiração revolucionária, o homem do violoncelo, o leitor de Platão e Góngora me olha desconfiado e me condena também à sua maneira. E é bem possível que se a revolução triunfar, um dia eu seja condenado pelos meus próprios companheiros. Em suma, o intelectual é um condenado por definição (OSE, p. 76).

De todas as questões musicais presentes no romance, essa permanece sendo seu cerne. Por trás da máscara caricatural e da ironia que perpassa a obra, o conflito da posição humanista é o que se sobressai, revelando a preocupação do escritor naquele momento histórico crucial, onde a ditadura tomava conta do país e o mundo era grassado por conflitos ideológicos entre a direita capitalista e a esquerda soviética e seus desdobramentos.

3.3 O prisioneiro

O prisioneiro foi o penúltimo romance escrito por Erico Veríssimo. Publicado em 1967, o livro foi considerado por muitos como um corpo estranho na obra do escritor. No entanto, como aponta Antonio Hohlfeldt, “basta uma leitura atenta do texto para que fique evidente a afoiteza e o equívoco da acusação, até porque a novela é, de certa maneira, um aprofundamento das preocupações do escritor

naquele momento” (HOHLFELDT, 2003, p. 94). A insistência da crítica em atribuir um sentido de estranheza às obras dessa fase do escritor apenas demonstra o despreparo em que ela se encontrava naquele momento para analisar as inovações na obra do escritor. Esperava-se dele a repetição das obras anteriores, e quando isso não se confirmava, uma posição anômala era geralmente atribuída aos novos romances.

Escrito no momento histórico em que os Estados Unidos estavam envolvidos na Guerra do Vietnã, Erico registra no romance (ou novela, como querem alguns) suas preocupações a respeito da guerra, da violência institucionalizada ou não, do imperialismo, do racismo, da desumanização da vida no último quarto do século XX. Muitos viram na obra certo panfletarismo, mas o passar do tempo tem desmentido a afirmação. Segundo Flávio Loureiro Chaves:

Como *O prisioneiro* foi publicado no momento em que a Guerra do Vietnã alcançava seu ponto crítico, no auge do envolvimento norte-americano no conflito, muitos o receberam como panfleto ou documento, mais um entre os muitos com que Erico Verissimo sempre fez questão de marcar sua posição diante dos fatos políticos que, no Brasil ou no exterior, exigiram o seu pronunciamento de cidadão (...) Superada a conjuntura transitória em que a novela nasceu, sua releitura apresenta alguns pontos de contato com *Noite* (CHAVES, 2001, p.127).

O livro não apresenta numeração de capítulos. A narrativa é separada apenas por espaços em branco entre o que poderiam ser as seções da obra. Os personagens não têm nomes, que são substituídos pelas suas funções, profissões, patentes no exército ou por suas relações de parentesco. O nome de nenhum país envolvido no conflito é diretamente citado na trama, nem a nacionalidade de qualquer personagem. A não-citação de nomes de países é deliberada, num período (1967) em que o público leitor poderia identificar com facilidade a que se referia a história. Tampouco as línguas faladas pelos personagens são citadas no decorrer da narrativa, embora fique claramente dedutível a que nacionalidade se refere o narrador quando fala de cada personagem.

A narrativa fixa-se em torno de um fato que se encontra na parte final do livro, o aprisionamento de um terrorista que havia plantado uma bomba em algum lugar da cidade ocupada e que deve ser interrogado num curto período de tempo para que

se evite o morticínio de pessoas inocentes. Dessa função é incumbido um tenente negro (a rigor mulato), que acaba por confrontar seus próprios traumas no decorrer do interrogatório. O prisioneiro acaba sendo torturado e morto.

Toda a narrativa anterior a esse episódio se constitui numa longa reflexão de diferentes personagens a respeito de suas situações sociais e reflete questões como as prisões sociais (o casamento), o racismo, a violência, em tempos de guerra ou não. Mais que o terrorista aprisionado ou o tenente negro e seus complexos, todos os personagens da obra são prisioneiros que buscam algum tipo de libertação. O coronel branco é prisioneiro de um casamento infeliz e das convenções sociais que o prendem a essa situação e ele encara a guerra como uma espécie de trégua para os problemas de sua vida, enquanto outro personagem, o major, é prisioneiro da tirania de sua mãe. O próprio tenente parece caminhar, inexoravelmente, para a autodestruição a partir do momento em que constata a impossibilidade de resolver os traumas sociais e raciais existentes em seu país e que o acompanham mesmo numa terra distante.

3.3.1 A música em *O prisioneiro*

O prisioneiro apresenta características únicas na obra do escritor, onde vários estilos de música estão presentes, entremeados em diversos momentos da narrativa. Com relação ao uso da música, há uma tendência à concisão que já havia sido esboçada em *Noite* e *O senhor embaixador*, e que permanece em *O prisioneiro*. Há ainda outro fato que torna o livro especial no que concerne à questão musical, que é a ausência da mesma em grande parte da narrativa. Quando a violência se torna predominante, a música desaparece. Há paralelos que podem ser traçados com obras anteriores do escritor. Em *Saga*, nos momentos em que a guerra e as condições nos campos de refugiados se deterioram, também a música se torna escassa ou inexistente. Mas em *O prisioneiro*, durante toda a longa seção em que o terrorista é torturado, desaparecem quaisquer sinais usuais de elementos musicais na obra do escritor. Erico claramente alia a música à vida, e é uma característica sua eliminá-la nos momentos onde a desumanidade, a violência, a guerra e a destruição predominam.

Outro aspecto digno de nota é o fato de *Olhai os lírios do campo* apresentar semelhanças com *O prisioneiro* em certos elementos temáticos e quanto à utilização da música. Tanto Eugênio quanto o tenente de *O prisioneiro* passam por experiências semelhantes na infância: a humilhação e o desprezo. Eugênio devido à pobreza e o tenente devido ao racismo. Em ambos os personagens essas experiências se perpetuam na vida adulta, criando graves problemas psicológicos, visto que ambos não conseguem curar as marcas do passado, o que os leva a tentar encontrar uma forma de resolver os seus traumas. Eugênio encontra na mudança de vida e na busca por um ideal não capitalista de vida sua redenção. O tenente de *O prisioneiro* não tem a mesma sorte: a morte é o único meio de redenção que encontra. Musicalmente, essa semelhança se repete: ambos têm uma grande sensibilidade à música, que os conforta em momentos de angústia. Em ambos essa sensibilidade se revela já na infância. Tanto para Eugênio como para o tenente a música aparece em momentos de grande tensão, como uma possibilidade de fuga da dor do momento presente. No caso de Eugênio depois de uma briga, para esquecer as humilhações pelas quais passa. No caso do tenente, durante o enterro de seu pai, quando um grupo de jazz acompanha outro enterro que acontece naquele momento.

Afora esta característica crucial, *O prisioneiro* apresenta, em sua parte inicial citações musicais com certa abrangência estilística, numa gama que vai da música erudita ao jazz, ao tango e até mesmo ao rock.

3.3.2 Jazz

A presença do *jazz* em *O prisioneiro* possui uma dimensão que também apresenta características únicas na obra do escritor. Quando o tenente rememora fatos de sua vida num quarto de hotel, lembra do momento em que seu pai se suicidara por não suportar as pressões de uma sociedade racista. Pouco depois do enterro, algo inesperado acontece:

Quando o cortejo se dispersara, a mãe lhe dera a mão e ambos dirigiram-se para o portão do cemitério. Ela enxugava com o lenço as lágrimas silenciosas. Ele caminhava perdido em seus pensamentos confusos. Quase pisara distraído numa rosa amarela caída no chão. Sons alegres no ar. Um outro cortejo fúnebre entrava no cemitério. Fúnebre? Um *jazz-band* vinha à frente, comandado por um negro reluzente vestido de branco, a requebrar-se, risonho, com um estandarte tricolor nas mãos. Pistons, trombones, clarinetas, pratos, bombo, tambores! Os instrumentos de metal chispavam ao sol, tocando uma vibrante marcha triunfal (*OP*, p. 59).

Seu pai enterrado, o *jazz-band* parecia anunciar a possibilidade de novos tempos. A alegria dos músicos era contagiante e contrastava com o fato de ser aquele um cortejo fúnebre: o *jazz-band* era um arauto da esperança para o menino mulato:

(...) o cortejo fazia evoluções coreográficas por entre as sepulturas. Então ele sentiu como nunca a alegria de estar vivo. Era como se estivesse saindo de um prolongado pesadelo. Um pensamento se formou em sua mente: *Agora que "ele" está morto, nós dois poderemos viver como brancos!* (*OP*, p. 60)

A esperança do menino de escapar de sua condição racial, no entanto, revela-se uma ilusão, pois não é possível deixar para trás o que se é. Nesse sentido, o *jazz-band* encerra essa contradição. O *jazz*, música nascida em *New Orleans*, nos Estados Unidos, na virada do século XIX para o século XX, tem suas raízes firmemente encravadas na cultura negra. A profunda identificação do menino com a música, como que anunciando a possibilidade de novos tempos, trazia consigo o fato de que a própria música que lhe ensejava a idéia de se livrar de sua condição era de origem miscigenada, ou seja, o fator racial estava impregnado na cultura e na sociedade. Segundo François Billard: "O *jazz* é de raça indeterminada. Negro, sim... Mas que grau de negritude? Esse detalhe tem sua importância. Negro de azeviche, café com leite, todas as nuances são abrangidas" (BILLARD, 2001, p. 9).

A esperança do menino em ser branco, refletida na alegria que a música lhe provoca, é, portanto, ilusória. A música mesma encerra a profunda contradição a que está sujeito o tenente naquele momento de sofrimento.

3.3.3 Vozes da contracultura

Uma das citações musicais presentes em *O prisioneiro* envolve um estilo musical que nunca havia surgido antes na obra do escritor: o *rock*. A existência dessa citação nos dá mais uma demonstração da sintonia de Erico com a sua época, adiantando cenas que veríamos no cinema mais de uma década depois da publicação do romance, cenas onde o *rock* é a trilha sonora:

Entrou no café, onde soldados e civis bebiam, sentados às mesas ou de pé, junto ao balcão, quase todos acompanhados de mulheres nativas. Uma eletrola automática enchia o ar da estridência das guitarras elétricas e das vozes guturais dum quarteto misto que, para o tenente, parecia refletir, numa obsessão desesperada, a mesma frase de três palavras (*OP*, p. 103).

Esta é a primeira, embora não única presença do *rock* na obra do escritor. Tal detalhe poderia ser insignificante, não fosse o momento histórico em que se vivia. A Guerra do Vietnã foi o conflito que provocou uma das maiores e mais importantes reações da juventude contra uma guerra ou os desmandos de uma nação já documentadas historicamente. Não apenas os Estados Unidos, mas vários países assistiram a protestos veementes contra a guerra, o que gerou um movimento que encontra reflexos no mundo até hoje: a contracultura, um movimento considerado como uma forma alternativa de cultura que tem como objetivo combater os valores culturais vigentes, considerados decadentes.

Esse movimento está profundamente conectado a várias expressões artísticas e culturais e estabelece estreitos laços com culturas que até então (meados dos anos sessenta) não eram significativas no âmbito da sociedade ocidental. O contato com filosofias orientais, a liberação sexual, a conscientização ecológica foram sedimentados pelo movimento da contracultura. Um dos aspectos fundamentais do movimento era o *rock*, meio de expressão mais importante da juventude da época. Um grande número de bandas circulava por festivais, tocando em parques, eventos variados ao ar livre, onde os protestos contra a guerra

aconteciam. Músicos importantes do período, como o guitarrista Jimi Hendrix³⁵, faziam parte desse cenário. O som da guitarra de Hendrix, tocando o hino nacional norte-americano numa versão para guitarra solo, no qual transpareciam entre a melodia do hino ruídos que imitavam o som de metralhadoras, foi um dos momentos cruciais da música do período e um dos protestos artísticos mais contundentes já vistos contra a guerra. Nesse sentido, Hendrix era um símbolo da época. Como aponta Friedlander ao comentar o álbum *Band of Gypsies* de Hendrix:

Os concertos resultaram num álbum homônimo gravado ao vivo, que contava com uma jóia rara de 12 minutos e 38 segundos: *Machine Gun*. Hendrix dedicou a canção a todos os homens que lutavam no Harlem, Chicago e Vietnã. *Machine Gun* é o melhor exemplo disponível de um lançamento de uma grande gravadora que exibe a visão multifacetada que Jimi tinha da guitarra. Estão presentes as repetições, as notas dilacerantes do blues aliadas a um caleidoscópio cambiante de *riffs* guiados pela amplificação e distorção sonoras (FRIEDLANDER, 2004, p. 319).

Debates contra o racismo e a violência estavam na ordem do dia e a música era o meio mais eficaz de colocar idéias em discussão. Hendrix, um músico descendente de negros, sentiu na pele o preconceito e não se esquivou de discutir essas questões. Friedlander (2004, p. 319), ao comentar sobre *Machine Gun*, diz: “A letra de *Machine Gun* ataca uma guerra que ele (Hendrix) descreve como sendo conduzida contra negros e vietnamitas, pelo ‘homem diabólico’”. Sobre isso, Hendrix (apud FRIEDLANDER, 2004, p. 319) comenta: “Eles nos (soldados americanos) forçam a matar você e você me matar mesmo que nós sejamos somente famílias separadas pela distância”.

A sintonia da obra de Erico Verissimo com esses fatos é completa e *O prisioneiro* alia a sua voz às vozes da contracultura.

³⁵ James Marshall Hendrix (1942-1970): músico norte-americano, considerado um dos mais importantes e influentes guitarristas de todos os tempos. Ultimamente, críticos de vários países têm salientado a importância de Hendrix, considerando-o um dos grandes gênios da música que o *rock* produziu. Para maiores referências, ver o trabalho de Chris Potash, *The Jimi Hendrix Companion*.

3.4 *Incidente em Antares*

Incidente em Antares foi o último romance escrito por Erico Verissimo, tendo vindo a lume em 1971. O livro teve sua gênese enquanto o escritor trabalhava numa obra que deixou inacabada, *A hora do sétimo anjo*. Como colocou Maria da Glória Bordini, *Incidente em Antares* pode ser considerado “um texto-estuário”, para onde “confluem a sátira dos romances urbanos, a revisão da história pela ótica de dominadores e dominados, praticada na trilogia, e a acuidade da visão política dos dois romances anteriores” (BORDINI, 2003, p. 152).

Musicalmente, a obra também apresenta esse sentido de confluência de características presentes em toda a obra do escritor. Embora mais comedida em termos de citações e eventos musicais que toda a obra anterior a *Noite*, a música, quando surge, está carregada de significados que sintetizam muitos dos conceitos desenvolvidos ao longo de sua carreira.

A subdivisão do romance em duas partes, *Antares* e *O incidente*, propõe uma leitura musical também subdividida. Na primeira parte, com o foco colocado no nascimento e desenvolvimento da cidade de Antares, os eventos políticos não deixam muito espaço para a música. A violência entre os dois clãs que se digladiam pelo domínio do lugar, como de costume afasta a música. Na segunda parte, não obstante a temática ligada à morte, há, de certa forma, a discussão a respeito da violência, dos descabros, da tortura, e não faltam elementos de humor (humor negro as mais das vezes), além de uma quantidade maior de ocorrências musicais que termina por introduzir uma quebra nos paradigmas do escritor com relação ao uso da música em sua obra.

3.4.1 A paisagem musical na primeira parte: *Antares*

Embora a primeira parte do romance reconstrua o passado de Antares, há certos elementos musicais que mantêm as características encontráveis nas obras anteriores de Erico Verissimo. Na parte inicial, as lutas entre Vacarianos e Campolargos pelo poder produzem o afastamento de qualquer citação musical.

Nesse sentido, há a reprodução de uma característica do escritor, que é o silenciamento da música onde a violência predomina.

Mas nem só das lutas entre Vacarianos e Campolargos se constitui essa primeira parte. A remontagem da história de Antares passa por uma multiplicidade de relatos, desde os primeiros viajantes que passaram por aquelas terras até estudos mais recentes sobre o lugar.

O primeiro desses relatos é o do “naturalista francês Gaston Gontran d’Auberville, intitulado *Voyage Pittoresque au Sud Du Brésil (1830-1831)*” (IA, p. 3). No relato de d’Auberville encontramos as primeiras observações não apenas a respeito da paisagem do lugar, mas também da paisagem musical. Como o lugar é ainda pouquíssimo povoado, as observações musicais são relacionadas com o ambiente natural:

(...) e eu vi, empoleirada num dos seus galhos, uma garça dum alvor de neve de linhas elegantes, e que em dado momento voltou a cabeça na direção do sol nascente, perfilou-se, esticou o longo pescoço e soltou um assobio prolongado, duma suavidade indescritível, a um tempo bucólico e triste, lembrando o pífaro dum pastor. Era como se a ave estivesse cantando um hino ao dia nascente (...) o Sr. Vacariano me disse que os índios chamavam àquela garça “flauta do sol” (IA, p. 5-6).

A experiência, que foi proporcionada por Francisco Vacariano ao naturalista francês, teve como retribuição por parte deste o seguinte episódio:

À noite, depois do jantar, saímos ambos a caminhar pelos arredores da casa da estância. Como para lhe pagar pelo formoso espetáculo da manhã, localizei no céu a constelação de Escorpião, que no hemisfério austral começa a aparecer no horizonte, a leste, depois de 15 de abril, mostrei ao Sr. Vacariano a bela estrela chamada Antares, e disse-lhe que, embora não parecesse, ela era maior do que o sol (IA, p. 6).

O episódio de ressonâncias musicais que dá origem ao nome da cidade dá ensejo ao seu fundador de esconder o nome original da localidade: Povinho da Caveira. Como a prenunciar que daquele lugar não se poderia esperar feitos

edificantes, o nome a ser escolhido pelo fundador revela as suas intenções. O nome é bonito, mas é apenas um escamoteamento de sua origem:

O meu hospedeiro olhou para a estrela em silêncio e mais tarde, quando chegamos a casa, murmurou: “Antares... Bonito nome. Para mim quer dizer ‘lugar onde existem muitas antas’, bem como nestas terras perto do rio”. Pediu-me que escrevesse essa palavra, o que fiz, num pedacinho de papel, para o qual o Sr. Vacariano ficou olhando durante algum tempo, murmurando: “Bonito nome para um povoado... melhor que Povinho da Caveira”. Depois, guardando o papel no bolso, sorriu com seus fortes dentes de carnívoro e acrescentou: “Mas não acredito que essa estrela seja mesmo maior que o Sol” (*IA*, p. 6).

À medida que a narrativa avança e começa a disputa entre Vacarianos e Campolargos, a música se torna escassa, aparecendo apenas em uma ou outra observação isolada. No entanto, em concordância com o desenvolvimento histórico da cidade, que é, como Santa Fé, um espelho das cidades gaúchas, a música aparece em momentos onde ela está historicamente presente, como na virada do século XIX para o XX:

Antares celebrou com grandes festas a entrada do século XX (...) Num grande tablado erguido à frente da Matriz, houve danças a noite inteira, ao som de músicas tocadas pelos melhores sanfoneiros da cidade e redondezas. À meia-noite em ponto o sino da igreja rompeu a badalar festivamente (*IA*, p. 22-23).

Os desenvolvimentos culturais pelos quais a cidade passa seguem os mesmos passos de *O tempo e o vento*, guardadas as proporções de ambas as obras. Assim, na década de 20, as novidades da época se impõem:

O telégrafo, o cinema, os jornais e revistas que vinham de fora, a estrada de ferro e, depois de 1925, o rádio – contribuíram decisivamente para aproximar o mundo de Antares e vice-versa (...) Nos bailes do Clube Comercial moças e rapazes das melhores famílias locais dançavam o *charleston*, sob o olhar crítico das matronas. Num sarau de arte, no solar dos Campolargos, um forasteiro recitou versos modernos – que ninguém entendeu – de Oswald e Mário de Andrade. Antares, pois, atualizava-se, integrando-se na Era do Jazz (*IA*, p. 29-30).

Tanto Campolargos quanto Vacarianos pareciam ter se tornado menos bárbaros em suas atitudes. O processo envolve elementos musicais:

Em meados da década de 20 várias mudanças eram visíveis e *audíveis* no modo de vida tanto de Campolargos como dos Vacarianos. Haviam adquirido o hábito da leitura, *da música*, do teatro (...) Em maio de 1926 causou os comentários mais desencontrados na cidade a notícia de que o herdeiro do trono dos Campolargos, Zózimo, tinha embarcado para Buenos Aires com sua esposa e prima-irmã Quitéria, para assistirem alguns espetáculos da temporada lírica do Teatro Colón (IA, p. 31-32, grifo nosso).

São oferecidas pinceladas da paisagem sonora da região no decorrer do século XX, junto a acontecimentos políticos e sociais. As revoluções, eleições, e outros acontecimentos reconstituem a história da cidade, até o ano de 1963. Nesse ponto, uma outra narrativa importante é adicionada, que é o trabalho de pesquisa do professor Martim Francisco Terra acerca de Antares.

Esse trabalho, realizado nos anos que antecedem o “incidente” ocorrido em 13 de dezembro de 1963, oferece uma visão mais próxima dos habitantes da cidade e da vida social e cultural da mesma à época. O objetivo do trabalho sobre Antares era saber “como vive sua população, qual o seu nível econômico, cultural e social, os seus hábitos, gostos, opiniões políticas, crenças religiosas” (IA, p. 128).

A presença do professor Martim e sua equipe na cidade é emoldurada por dois bailes, o primeiro oferecido quando a equipe chega a Antares, e o segundo na despedida. O baile de recepção é evitado pela equipe, que quer se manter afastada de possíveis interferências dos chefes políticos locais, e principalmente de seus preconceitos:

O Clube Comercial abriu as suas tradicionais portas a todos os professores e pesquisadores da equipe, isto é, todos menos o estudante de sociologia negro. (“Os senhores compreendem, não é por mal, não somos racistas, Deus nos livre!, mas é que durante toda a história desta sociedade nunca entrou em sua sede nenhuma pessoa de cor.”) Ao saberem dessa exceção, os “gafanhotos” recusaram terminantemente por os pés no clube, até mesmo para uma rápida visita (IA, p. 128).

O baile de despedida, realizado em outro local e depois que os membros da equipe já estavam ambientados na cidade, foi encarado de outra forma:

Os plátanos e cinamomos começavam já a perder suas folhas amareladas e as paineiras estavam em plena floração, quando o trabalho de campo da equipe universitária terminou e os seus componentes se prepararam para deixar Antares. Dessa vez os “gafanhotos” não conseguiram nem mesmo tentaram livrar-se dum baile de despedida no Clube Caixaerial – que admitia em sua sede gente de cor – e dos almoços do Lions e do Rotary (*IA*, p. 132).

Depois de terminado, o trabalho dos pesquisadores é publicado, o que causa controvérsias por parte da população de Antares, mais especificamente de seus dirigentes e autoridades. As conclusões da pesquisa põem a nu a pobreza cultural daquele povo: “Somos apresentados como uma cidade prosaica, *opaca* (este é o termo que eles usam), como um povo sem imaginação e, além de tudo, *desconfiado*, sempre com um pé atrás” (*IA*, p. 137).

Também são destacados pelo estudo “uma certa pobreza de imaginação e fantasia” (*IA*, p. 140) e que aquele local é “pobre em expressões folclóricas” (*IA*, p. 141). Todos esses aspectos estão intimamente ligados à música, e o depoimento do pianista Menandro Olinda só confirma o diagnóstico: “Doutor, isto é uma cidade sem alma, sem música. Ninguém gosta da boa música em Antares. Ponha isso no seu estudo” (*IA*, p. 162).

Há a permanente associação da música com bem-estar e desenvolvimento espiritual, e a pobreza cultural dos antarenses só aponta para o fato de que aquele é um lugar onde grassa a mediocridade ou, por falta de uma ocupação ou forma de lazer que envolva a arte, há o envolvimento da população com outras formas de divertimento. Num lugar “sem alma”, segundo o depoimento de Menandro, há a predisposição das pessoas às diversões baratas e ao materialismo grosseiro.

3.4.2 Paisagens musicais individuais

Há em *Incidente em Antares* uma gama de personagens que possuem ligações com a música e que introduzem na narrativa aspectos bem diversificados. Um destes personagens é o Major Vivaldino Brazão, prefeito municipal de Antares.

O que chama a atenção no personagem é a sua propensão, a despeito de todos os seus envolvimento com falcatruas, crimes e atos de corrupção, de possuir um lado humano mais leve, distante da figura pública.

Aqui, a ironia do escritor imputa ao Maj. Vivaldino o gosto por orquídeas, numa clara substituição de atributos musicais: “Uns fazem versos. Outros pintam. Outros compõem música. Eu coleciono orquídeas, brinco com elas, faço esses cruzamentos...” (IA, p. 157).

Essa substituição parece tornar o personagem indigno de possuir um passatempo ligado à arte, à leitura, ou à música, numa salvaguarda do elemento humanista que o escritor vê nelas. Apesar disso, o Major é apresentado, num primeiro momento, como um homem afável na sua vida familiar, de “cabelos já ralos, uma voz atenorada” (IA, p. 155), o que, além de traduzir uma característica pessoal, também demonstra a possibilidade de envolvimento com algo mais profundo que a apreciação das orquídeas que, ademais, traz em si a metáfora da manipulação de seres vivos, verdadeiro passatempo do personagem.

3.4.2.1 Dominique

Outro personagem que possui ligações musicais é Mme. Dominique Duplessis, esposa do gerente da Cia. Franco-Brasileira de lãs. Dominique é adepta de cultos africanos e, segundo a narrativa do prof. Martim:

Penso no estudo que Moreau de St. Méry, escritor francês do séc. XVIII, fez da mistura de sangue europeu e africano no Haiti e concluiu que acabo de ver o que ele chama de *sang-mêlé*, isto é, uma mulher com um oitavo de sangue negro (IA, p. 161).

A presença de Dominique no romance introduz um aspecto musical pouco explorado na obra de Erico Verissimo que é a música dos cultos africanos. No caso de Dominique, há uma dupla abordagem. Por ser haitiana, ela é adepta do vodu, culto característico daquele país, e pelas similaridades, no Brasil, o que a deixa seduzir é a umbanda. Segundo a narrativa do cronista social do jornal da cidade:

Um dia essa senhora quis porque quis ver uma sessão de macumba aqui em Antares. O marido relutou mas acabou indo. Lá pelas tantas, excitada pelos cantos e pelo batuque, Mme Duplessis tirou os sapatos, soltou os cabelos, entrou na roda e, menino, foi um escândalo, o santo desceu sobre a haitiana e ela começou a gritar, a estrebuchar e a tirar a roupa... Se o marido não intervisse a tempo e não arrastasse a bichinha para fora, ela acabava nuinha no terreiro. Depois disso a “melhor sociedade local” isolou a crioula (*IA*, p. 161).

A multiplicidade de aspectos é grande. Por um lado, a presença de Dominique reforça o lado fantástico do romance, com suas diversas conotações sobrenaturais, e isso tem conseqüências no decorrer da narrativa. Por outro, o preconceito da cidade com relação aos negros se torna cada vez mais evidente, reforçando um aspecto da sociedade sul-riograndense muito comum, mas pouco explorado na ficção feita por aqui. E há ainda o humor negro e a ironia que perpassam toda a narrativa de *Incidente em Antares*.

3.4.2.2 Menandro Olinda

O personagem que concentra a maior parte dos aspectos musicais do romance é, sem dúvida, o pianista Menandro Olinda. No relato do prof. Martim, ele observa:

Descobri ontem que já conhecia (como se conhece uma figura de lenda) o morador do andar superior do sobradinho de azulejos da Praça da República, o “maestro” Menandro Olinda. Há vários anos, quando eu era ainda estudante universitário e costumava visitar sanatórios para doentes mentais, fiz boas relações com um conhecido psiquiatra, que um dia me mostrou a singular criatura que passeava sozinha, falando consigo mesma, pelos jardins da instituição, e tocando algo com suas longas mãos num piano invisível (IA, p. 162).

O caso de Menandro, do menino talentoso em quem são colocadas todas as expectativas da família, que espera lucrar com suas habilidades, não é incomum:

Filho único e serôdio dum casal da classe média. O pai vivia do arrendamento de um campo seu. A mãe, uma rígida professora pública. Ele manso e terno, desses tipos que vivem em surdina. Ela uma disciplinadora autoritária e quase uma fanática religiosa. Ambos apaixonados pelo filho (IA, p. 162).

O caso guarda semelhanças com a história de Wolfgang Amadeus Mozart. Menino prodígio, o compositor sofreu durante toda a sua vida a dura influência não de sua mãe, mas de seu pai, Leopold Mozart, homem enérgico e autoritário. Segundo Wolfgang Hildesheimer:

Não estaríamos tão interessados na vida de Leopold Mozart, se ele não tivesse tido o controle da de Wolfgang (Mozart) até um estágio bem tardio. Apesar da influência do pai ter declinado na terceira década da vida de Mozart, o filho continuou obediente, ou, pelo menos, resolveu continuar assim. Falando objetivamente, Mozart sempre obedeceu contra a vontade, apesar de ele próprio não se dar conta disso (1991, p.57).

De certa forma, Menandro ecoa Mozart, na dominação exercida sobre ele, e também na sua relação, que não lhe deixa nenhuma possibilidade de escape, da vida na carreira artística.

Desde os seis anos Menandro revelou grande talento pianístico. Quando completou o oitavo aniversário, um professor de música local declarou-o excepcional e começou a dar-lhe lições de piano. Quando o aluno completou quatorze anos o mestre antarense aconselhou os Olindas a mandarem o filho estudar em Porto Alegre. O casal mudou-se para a capital do Estado e matriculou o rapaz no Conservatório de Música. Um dia o diretor do Conservatório aconselhou os Olindas a levarem o “prodígio” – então com dezoito anos – para aperfeiçoar-se em Buenos Aires (JA, p. 162).

A rápida evolução do pianista e as constantes mudanças da família em busca de melhores mestres guardam semelhança com a trajetória de outro menino-prodígio, Franz Liszt:

Seu pai, intendente dos domínios do príncipe Esterhazy, excelente músico amador, deu-lhe as primeiras lições de piano. Aos 9 anos, fez as suas primeiras apresentações em público em Presburgo e, depois, exibiu-se em Viena aos 11 anos (...) Em Viena, foi aluno de Czerny (piano) e Salieri (composição). Em 1823, seus pais levam-no para Paris onde, como Cherubini lhe recusou, por ser estrangeiro, o acesso ao Conservatório, teve lições particulares com Paër e Reicha (CANDÉ, 1985, p.121).

Muito da figura de Menandro é formada a partir de uma pré-determinação histórica, moldada em cima do estereótipo do pianista romântico do século XIX, como Liszt. O repertório que ele toca trai essa influência. Daí as expectativas que se criam para ele, do grande pianista que encanta multidões com seu gênio e sua técnica sobre-humana.

A imprensa de Porto Alegre começava já a escrever sobre o “novo gênio musical gaúcho”, o jovem Paderewsky (segundo um jornal) o novo Brailovsky (segundo outro). Um cronista de arte, a quem Menandro deu uma audição privada da *Appassionata*, declarou que sua interpretação dessa peça de Beethoven era tão perfeita quanto a de Backhaus (JA, p. 163).

A comparação desproporcional com pianistas consagrados dá a ele a sensação de que já está pronto como artista. Seus planos traem a facilidade com que pensa em atingir os seus objetivos:

A um repórter de *A Verdade* que então o entrevistou, Menandro Olinda confiou seus planos. Faria a sua estréia no São Pedro em setembro de 1935 – durante as comemorações do Centenário da Guerra dos Farrapos numa homenagem ao velho teatro, à capital de seu estado e à memória do Gen. Bento Gonçalves com o qual (sua mãe lhe assegurava) os Olindas tinham um remoto mas honroso parentesco. E depois, maestro? Bom, depois, ele daria um concerto no Rio, outro em Montevideu e outro em Buenos Aires. Começaria então a ser conhecido mundialmente. A sua grande meta eram os grandes centros da Europa: Paris, Roma, Viena, Londres, Amsterdam... (*IA*, p. 163).

A diferença que o separa de Liszt e outros grandes pianistas que foram talentos precoces é que sua estréia foi protelada até uma data tardia, e ele não possuía qualquer preparo psicológico para o palco. A associação da pressão produzida pela mãe autoritária com o seu despreparo provoca a tragédia de sua vida:

Chegou a noite do concerto de estréia. (Visualizo a cena.) O São Pedro completamente lotado, com cadeiras extras colocadas nos corredores da platéia. O Gen. Flores da Cunha e outros membros do seu governo no camarote oficial. O artista, envergando pela primeira vez uma casaca feita pelo melhor alfaiate da cidade, entra no palco, nervosíssimo, as mãos geladas e úmidas dum suor frio que também lhe goteja da testa, lhe escorre pelo rosto e ao longo da espinha (...) Menandro sente de súbito a memória bloqueada, como se nunca tivesse tocado o primeiro número daquele programa – um estudo de Chopin (*IA*, p. 163-164).

A complexa mescla de despreparo psicológico e repressão sexual que permeia a relação com a sua mãe tornam o primeiro concerto de Menandro um fardo pesado demais para ele. Lembranças da adolescência se intrometem no concerto, e sua música predileta, a *Appassionata* de Beethoven, se torna um muro intransponível:

Mas agora vem a *Appassionata*! Menandro volta a cabeça na direção da platéia e sente uma vertigem. Depois olha para as próprias mãos já pousadas sobre o teclado. Mas naquele dia ele havia esquecido de fechar a porta, e sua mãe usava em casa pantufas de lã... A porta se abriu de repente. “Minha Nossa Senhora! O que é que estás fazendo, meu filho? Que horror! Que pecado! Que vergonha! Que pecado! Deus vai te castigar, fazer secar esses dedos, paralisar essas mãos!” E ele se revolve na cama, a sua seiva a esguichar-lhe do corpo num estertor de prazer misturado com susto e vergonha (...) Menandro ataca a *Appassionata*. Sente, porém, que suas mãos estão agora paralisadas, que seus dedos não obedecem ao seu cérebro. Ergue-se de súbito, derrubando a banquetta, e sai quase a correr do palco e no camarim põe-se a chorar e a dizer incoerências. Dois dias depois, a conselho do médico, os pais o internaram num sanatório para doenças mentais, onde ele permaneceu por três anos (*JA*, p. 165).

Muitas questões levantadas na história de Menandro permanecem atuais, particularmente nas escolas de música que continuam utilizando sistemas antigos de ensino, sem atentar para peculiaridades psicológicas dos alunos. Nesse sentido, Erico mapeia uma situação muito particular da educação musical que permanece largamente inexplorada até hoje. A intuição e o talento do escritor trazem à tona questões que mesmo os profissionais da área não foram capazes de identificar naquele momento histórico e mesmo posteriormente, num processo que continua até os dias atuais.

3.4.2.2.1 Detalhes do repertório

Uma das características de Erico Verissimo no que concerne ao tratamento dado à música em sua obra, já citada neste estudo, é a profusão de detalhes presentes no texto, seja descrevendo instrumentos, compositores, instrumentistas ou cantores, entre outros elementos relacionados com a área musical.

Em *Incidente em Antares*, no que concerne a Menandro Olinda, salta aos olhos (e aos ouvidos) a descrição do repertório do pianista:

Seu forte eram os românticos. Seu preferido, Beethoven. Seu cavalo de batalha, a *Appassionata* (...) Muitos dos vizinhos costumavam despertar todas as manhãs ao som de estudos de Chopin ou mesmo dos belos acordes iniciais da *Appassionata*. O barbeiro Jesualdo, que tem bom ouvido, já sabia de cor – podia até assobiar – trechos do programa do virtuoso, composto de estudos, prelúdios e noturnos de Chopin, sonatas de Schubert e Schumann e da *Appassionata* (IA, p. 163).

O repertório de Menandro é coerente com o todo do personagem romântico que ele encarna. A figura do “super homem” do romantismo, do rebelde capaz de afrontar a multidão, do gênio que se levanta acima da turba ignorante, pesa sobre os ombros de Menandro. E o fato de ele não conseguir fazer jus a essa idealização é o que lhe causa todas as desgraças.

3.4.3 Outras paisagens musicais individuais

Alguns personagens possuem, em menor grau, paisagens musicais descritas ou perpassadas no romance. O vigário da cidade é apresentado com tintas conservadoras, que deixam transparecer seu gosto musical, quando critica a “igreja sem latim, sem o velho ritual e com todas essas novidades... padre sem batina, música profana...” (IA, p. 171).

Os comentários acabam revelando a paisagem musical do outro padre que aparece em *Incidente em Antares*, Pedro-Paulo, personagem fundamental no romance, interlocutor do prof. Martim, que é criticado de forma veemente pelo vigário porque “permite que uns meninos boêmios e esquisitos toquem música de *jazz* nas suas missas” (IA, p. 171). A contraposição do vigário conservador e do padre “moderno” é exposta também musicalmente.

O padre Pedro-Paulo, ligado a tendências de esquerda, possui um epíteto que possui ressonâncias musicais. O prof. Martim, em conversa com ele, observa:

- Tu naturalmente sabes que és conhecido em Antares como o Padre Vermelho.
- Sei, e isso até me diverte. Assim também era chamado Vivaldi, o meu compositor favorito. // *prete rosso*... embora no caso dele o *rosso* se referisse à cor de seus cabelos (IA, p. 184).

A ligação com a música Barroca aparece nos momentos mais inusitados, e em personagens variados na obra do escritor. Desde Vasco no final de *Saga*, admirador de Bach, como Leonardo Gris em *O senhor embaixador*, admirador tanto de Bach como de outros compositores menos conhecidos do período. Nota-se a admiração de Pe. Pedro-Paulo pela música sem que a conversa entre ele e prof. Martim versasse sobre o assunto. Além da citação que envolve Vivaldi, em outra passagem ele afirma: “Sou otimista em relação ao homem. Não penso em Hitler sem me lembrar também de Mozart” (IA, p. 187). A opinião de Pedro-Paulo reforça as conexões entre a música e o humanismo, recorrentes na obra do escritor.

Outro personagem que apresenta algumas características musicais é D. Quitéria Campolargo. A matrona conservadora é descrita como tendo “uma voz autoritária mas melodiosa, que sabe fazer-se envolvente e aliciante quando ela quer” (IA, p. 176). O conservadorismo de D. Quitéria transparece na forma convencional com que até mesmo os objetos e móveis de sua casa estão dispostos. Dona Quitéria “tem uma admiração ilimitada pelo Presidente John F. Kennedy, cujo retrato autografado vejo numa moldura de prata em cima dum piano de cauda” (IA, p. 176), relata o prof. Martim. Nota-se aqui que o instrumento musical nada mais é que um símbolo de *status* social, sendo o cultivo da música um elemento descartável do contexto.

3.4.4 A paisagem musical na segunda parte: *O incidente*

Na segunda parte do romance, que relata o incidente do título do livro, a música adquire um caráter inusitado na obra do escritor, e acompanha o tom entre o irônico e farsesco predominante.

A quantidade inesperada de mortes num mesmo dia, que suscita o posterior encontro dos mortos insepultos e sua ação reivindicatória dos direitos que eles acreditam possuir, revela outras relações musicais existentes tanto dos personagens que morrem, quanto da cidade de Antares.

3.4.4.1 A banda farsesca e a cidade surda

Como a atestar as palavras de Menandro de que a população de Antares não gostava de música, a descrição da banda municipal, que acompanha o cortejo fúnebre de D. Quitéria Campolargo até o Cemitério Municipal, expõe a situação de ridículo com que o poder público e a população entendem e apreciam a música.

Num momento solene e pretensamente sério, a banda dá, literal e figuradamente, o tom da narrativa:

Formou-se finalmente o cortejo. À frente ia a Banda Municipal Carlos Gomes, vinte e dois músicos que, a um sinal do Lucas Faia – encarregado pelo prefeito e pela família enlutada de dirigir a procissão – romperam a tocar algo que poucos na multidão conseguiram identificar como a *Marcha Fúnebre* de Chopin, pois, embora as duas clarinetas e os dois pistons conseguissem emitir sons que se pareciam com o da conhecida composição, uns trombones alucinados tomavam a liberdade de enxertar notas que o compositor jamais escrevera para aquela peça, um flautim frenético entrava em trêmolos desesperados, talvez com louvável intenção de simular soluços, enquanto uma tuba roncava como um animal ferido no fundo duma toca, e um tambor surdo, coberto de crepe, tentava, mas em vão, marcar a cadência da marcha (JA, p. 212-213).

A mesma precisão descritiva dos elementos musicais é aqui aplicada com intuito de descrever, sim, mas sob uma camada inegável de ironia. Todos os detalhes reforçam o descaso, a falta de qualquer noção e a aparente surdez do povo de Antares, que parece encontrar no cortejo uma solenidade suprema. Surdez cultural ou descaso? Aqui ambas as possibilidades convivem e reforçam o estado de corrupção e ignorância que provocará a reação irada dos mortos. A farsa prossegue, pois a banda é ornada com adereços ainda mais estapafúrdios. Ao acompanhamento de uma irreconhecível *Marcha Fúnebre* do célebre compositor polonês, marcha um piquete de cavalarianos gaúchos:

Lucas Faia aproximou-se do maestro e recomendou: “Devagar, chefe, para o povo poder acompanhar a pé o enterro! A poucos metros atrás da banda, vinham trinta e três garbosos cavalarianos, escolhidos a dedo, e pertencentes ao *Centro de Tradições Gaúchas Chimarrão da Saudade*, do qual D. Quita havia sido sócia fundadora, além de mecenas e “prenda honorária” (IA, p. 212-213).

Ao chegar o cortejo no cemitério, diante do conflito com os grevistas, a pretensa solenidade se desfaz de forma violenta, mas não inteiramente estranha para aquela gente, como a reafirmar a volta à normalidade: “A banda de música fazia muito havia se dispersado, pois seu maestro tinha um horror neurótico às balas perdidas” (IA, p. 226).

3.4.4.2 A música dos mortos

Os sete cadáveres insepultos que centralizam a ação da segunda parte do romance também possuem ligações musicais, não apenas por se encontrar entre eles o maestro Menandro Olinda, mas porque a morte não impede que a música continue a provocar-lhes sensações e sentimentos, antes pelo contrário, ela provoca a urgência da resolução de problemas que ficaram sem solução quando eram vivos.

Temos aí diversas características que inovam a utilização da música na obra de Erico Verissimo, principalmente a usual ligação entre música e vida, efeito que aqui adquire outra dimensão. Se em toda a sua obra o escritor utilizou a música numa evidente conexão com a vida, com o fato de se estar vivo, como uma fuga aos ditames da morte, aqui estes conceitos aparecem renovados e em muitos aspectos mudados. Em outras situações extremas, como nos episódios de *Saga* e *O prisioneiro*, na presença da morte e da violência, a música cessa. Em *Incidente em Antares*, entretanto, ela sobrevive, não apenas pela peculiaridade da trama do romance, mas também porque o escritor estende a atuação da mesma para além dos limites anteriores, quebrando seus próprios paradigmas. Interessante notar este fato, já que o escritor trabalhava por ocasião de sua morte, e mesmo desde antes da redação de *Incidente*, em um livro que seguramente teria abordagem em certo

sentido semelhante, *A hora do sétimo anjo*, em que o narrador era, à maneira de *Brás Cubas*, um narrador póstumo³⁶.

A mudança de paradigmas com relação à música ocorre, de fato, em todos os romances a partir de *Noite*, quando o escritor passa a explorar temas “como a intolerância, a perseguição política, a tortura, o abuso do poder e a vacuidade da busca de sucesso pessoal e de fortuna” (BORDINI, 2003, p. 149). De fato, mesmo em *Noite* esses aspectos podem ser encontrados de forma simbólica, e são desenvolvidos numa variedade de formas nos romances posteriores.

Os mortos de *Incidente em Antares*, não obstante sua situação única, possuem seus gostos de vivos intactos, e passam a resolver seus dilemas a partir dessa perspectiva. Menandro Olinda, que se suicidou cortando os pulsos, cantarola a frase inicial de sua amada e odiada *Appassionata* (IA, p. 236), enquanto D. Quitéria Campolargo questiona o porquê de seu ato desesperado. A *Appassionata* é, mais uma vez, o centro da questão:

O pianista olha para as próprias mãos e, depois de curto silêncio, fala. – Foi a hora do diabo, D. Quitéria... Eu estava em casa sozinho e desesperado. Tentei tocar a *Appassionata*, e mais uma vez falhei. Compreendi que tinha estado me iludindo a mim mesmo todos estes anos, fingindo acreditar na possibilidade dum novo concerto público e da fama (IA, p. 244).

Além das questões pessoais, da fragilidade psicológica do pianista, a passagem expõe, mais do que o drama de Menandro, a situação de Antares, sua verdadeira face cultural, e também a verdadeira face de seus habitantes, a intolerância e o preconceito predominantes naquela sociedade, que sobrevivem mesmo depois da morte, através de D. Quitéria:

³⁶ Ver BORDINI, 2003, p.149.

D. Quitéria escutou-o em silêncio e depois perguntou:

- Mas o senhor não sabe que os suicidas não podem entrar no Céu?

- D. Quitéria, eu tive em Antares uma amostra do inferno. A incompreensão, o sarcasmo, a impiedade dos antarenses me doíam fundo. O inferno não pode ser pior que Antares.

- Acho que o senhor está sendo injusto com a sua cidade e os seus conterrâneos.

A velha lançou para o maestro um olhar duro, quase inimigo:

- E o senhor sabe que, como suicida, não pode ser sepultado em campo-santo?

Ele encolheu os ombros ossudos e começou a cantarolar o trecho duma sonata de Mozart. E seus dedos se movimentaram de leve: crianças que se agitavam no berço, como a se debaterem num sonho (IA, p. 246).

D. Quita ecoa, na sua dureza, a ignorância de Bibiana Cambará, sua impermeabilidade às coisas do espírito que não se colocam dentro do âmbito da religião ou de regras pré-concebidas. Já a desproteção do maestro ante uma comunidade hostil é reforçada pela música de Mozart, límpida e cristalina, como uma representação sonora de sua fragilidade. Como o homem da gaitinha de *Noite*, Menandro possui uma inocência que paira acima das normas daquela sociedade.

Outro personagem que revela sua face musical é Pudim de Cachaça, personagem que só passa a integrar a narrativa a partir da segunda parte do romance, já como defunto. Pudim, tão logo são resolvidos os direcionamentos que os mortos vão dar à sua reivindicação, se encaminha para a cidade à procura de seu companheiro de festas e serestas:

Depois de separar-se de seus companheiros, Pudim de Cachaça, envolto numa nuvem de moscas, encaminha-se para o setor de Antares popularmente conhecido por Zona Estragada, e que fica a noroeste da cidade, perto das barrancas do rio. Passou primeiro pela própria casa, que encontrou fechada, assustou os vizinhos ("Que é isso, minha gente? Não me conhecem mais?") e depois saiu em busca de seu melhor amigo, companheiro de pileques, serenatas e farras com raparigas (IA, p. 287).

Pudim é uma edição miserável dos Neco Rosa e Chiru d'*O tempo e o vento*, como a apontar para o empobrecimento do povo daquelas (destas) terras. As farras persistem, mas como algo decadente e que contém muito daquele ambiente "ácido" encontrado em *Noite*. A isso é acrescido o teor bizarro da situação, a angústia premente que perpassa a condição de todos, mortos ou não. A novela (*Noite*) escrita

nos anos cinqüenta ecoa aqui, num mundo que é como um limbo, onde os mortos-vivos são como a representação da própria sociedade, calada e ignorante.

Pudim vive em torno de suas farras e bebedeiras, onde a música de seresta se constitui na paisagem musical dele e do amigo, sintomaticamente chamado de Alambique. O reencontro dos dois é antológico:

- Pudim velho de guerra! Me disseram que tinhas voltado, mas eu pensei que era potoca. – Precipita-se para o amigo e abraça-o. – Senta, homem. As moscas zumbem no ar, por cima da cabeça do morto, que se senta na ponta da cadeira.
 - Bebes uma cachacinha?
 - Não posso. Se eu beber, vaso. Costuraram muito mal a minha barriga.(...)
 - Como é que já estás aqui tão cedo?
 - Vim tomar o meu “café da manhã” sorri o Alambique, mostrando o copo de cachaça. – Passei a noite em claro, caminhando por aí, cantando pelas esquinas. Quando o dia raiou, fiquei olhando o rio e pensando umas bobagens. Mas toma uma branquinha!(...)
- Alambique espanta as moscas que voejam também em torno da sua cabeça, pega o violão e começa a tocar uns ponteios (IA, p. 288-289).

A música está presente mesmo depois da morte para os amigos. Inquirido por Pudim se não tem medo de estar conversando com um morto, e comentando o fato de muitas pessoas haverem fugido dele, Alambique responde que “esses não eram teus amigos, como eu” (IA, p. 289). O companheirismo comovente de Alambique e Pudim ultrapassa as fronteiras da morte. Pudim, que foi envenenado pela companheira devido às constantes surras que ele lhe dava, pensa em fazer algo para recuperar a estima dela. O arrependimento que o corrói se manifesta da forma mais óbvia para ele, mas a forma de buscar o perdão é profundamente original sob o ponto de vista criativo e ressonante de calor humano:

- Escuta aqui... é verdade , é verdade mesmo que a Natalina botou veneno na minha comida?
- É. Confessou.
- Não teria sido invenção da polícia?
- Não. Falei com ela. Não nega que te matou de propósito.
- Coitada! Não está arrependida?
- Não sei. Mas não me pareceu.
- E agora? Será que vai pegar muitos anos de cadeia?
- Ora menino, isso depende de muita coisa. Do discurso do promotor. Do advogado dela. Dos jurados. Toma alguma coisa! (...)
- Pudim belisca, distraído, as cordas do violão do amigo.
- Onde está a Natalina?
- Na cadeia municipal, onde mais?
- Pudim de cachaça passa a mão pelo estômago, quase numa carícia.
- Escuta aqui, Alambique... E se a gente hoje de noite fosse fazer uma serenata para ela? (IA, p. 290).

A solução musical para o problema reforça os momentos cruciais em que a música é utilizada na obra do escritor.

3.4.4.3 Um concerto *post mortem*

O personagem Menandro Olinda é, como já foi dito, aquele que possui a maior quantidade de ligações musicais, o que o torna uma espécie de termômetro cultural de Antares.

Também ele resolve acertar as contas com o passado e com seus conterrâneos e, como não poderia deixar de ser, a forma de resolver suas pendengas é musical: ele resolve impingir a toda a população um concerto *post mortem*. A idéia lhe vem gradativamente, a partir da visita à sua casa. A preparação para o concerto se dá como um ritual:

Menandro Olinda entra no sobradinho de azulejos e sobe lentamente a estreita escada que leva ao andar superior, que ele ocupava quando vivo. Suas mãos pendem ao longo do corpo, oscilantes, mas ele não as usa para segurar o corrimão. Os degraus rangem. Um rato furtivo passa assustado por entre seus pés. Na casa toda, um silêncio antigo, recendente a mofo. No patamar lá em cima ele faz alto, olha para a porta de sua morada por alguns segundos, depois aproxima-se dela, empurra-a suavemente com os ombros, abrindo-a, pois o trinco não funciona há vários anos e a fechadura só teve chave em tempos imemoriais. O pianista entra na sala sombria, abre a porta da sacada com os pés e o interior se ilumina de sol. Depois põe-se a andar dum lado para outro – quarto de dormir, cozinha, quarto de banho – examinando móvel por móvel, objeto por objeto, utensílio por utensílio, como que fazendo um inventário mental de suas posses terrenas. Torna à sala, diz algo baixinho à máscara de Beethoven e ao retrato amarelento de seus pais e por fim olha longamente para o sofá onde se deitou depois de haver cortado as veias dos pulsos (IA, p. 281).

A partitura da sonata de Beethoven como que lhe espera, a página aberta, pronta para a execução:

Aproxima-se do piano, que tem o teclado descoberto, senta-se no banco giratório, olha para a partitura que está na estante e seus lábios se movem enquanto ele lê: *SONATA, dedicada al Conte Francesco Von Brunswick, Op. 57. Composta nel 1803-04, publicata in febbraio 1807 presso il "Bureau des arts et de l'industrie" di Lipsia* (IA, p. 282).

Nesse ponto ocorre algo extraordinário, tanto sob o ponto de vista da narrativa, quanto sob o ponto de vista técnico:

Suas mãos, como dotadas de vontade própria, erguem-se e pousam sobre o teclado. O pianista, com os olhos postos na partitura, murmura cariciosamente: *sottovoce e misterioso*. Seus dedos começam a mover-se, tocando a frase inicial da sonata:



Figura 5 – Fragmento da Sonata *Appassionata*, de Ludwig van Beethoven (IA, p. 282).

A utilização de fragmentos de partituras musicais em obras literárias é um fato que pode ser classificado de, no mínimo, inusitado, se não quisermos considerar como algo original. No entanto, mesmo entre escritores que têm a música como um de seus temas recorrentes (e a lista histórica seria imensa), a utilização de partituras no corpo do texto é algo incomum. O que chama a atenção em Erico Verissimo é que essa prática está presente em sua obra desde o início, com o pequeno fragmento de partitura que imita o papagaio em *Clarissa* (CL, p. 5), passando pelas partituras de *Saga*, até esta citação em *Incidente em Antares*.

Em cada um desses exemplos o significado da partitura é diferente, desde a mera ilustração de *Clarissa*, passando pelos importantes fragmentos de Beethoven em *Saga*, até a passagem da *Appassionata* de *Incidente em Antares*. Aqui, a utilização da partitura no corpo do texto empresta à narrativa um peso que o texto não daria; o despejar das notas iniciais da sonata introduz, de modo surpreendente e incisivo, toda a força da decisão de Menandro, que logo é reforçada por suas palavras:

O som do piano enche a sala, escapa-se pela janela. O maestro ergue-se, corre para a sacada e exclama:

- Povo de Antares! Fariseus e filisteus! Povos do mundo! Ouvireis agora a *Appassionata*. De Ludwig van Beethoven, interpretada de além-túmulo pelo virtuoso Menandro Olinda!

Faz uma curvatura para a praça deserta, torna a encaminhar-se para o piano ajustando abotoaduras imaginárias de punhos engomados invisíveis e volta-se dum lado para outro, respondendo a consultas (JA, p. 282).

O concerto póstumo de Menandro é uma catarse de sua vida. Através dele o pianista não apenas se vinga de seus conterrâneos, mas tenta resolver todas as pendências de sua malfadada existência. O desfile de locais que gostaria de ter tocado é substituído por algo muito mais importante:

*“Scala di Milano? Peccato, signor impresàrio. Impossibile! Salle Pleyel, à Paris? Oh non, non, non, jê le regrette, monsieur. Cozertgebaum, Amsterdam? Nein! Bolshoi de Moscou? Nyet! A explicação é simples. Tenho de tocar a *Appassionata* para Deus Nosso Senhor numa audição especial (...) Torna a sentar-se no banco ao piano, erguendo as abas da casaca, como fez há vinte e oito anos passados no palco do Teatro São Pedro em Porto Alegre. Depois olha para as próprias mãos, beija-as repetidamente e então recomeça a tocar a sonata, *dal capo*, soluçando convulsivamente, mas de olhos secos (JA, p. 282).*

O acerto de contas de Menandro com o passado ecoa bizarramente pela praça de Antares, com uma força expressiva que coloca a música, mais uma vez, como um dos pontos fundamentais na obra de Erico Verissimo.

4 AS ESTRUTURAS POLIFÔNICAS NA OBRA DE ERICO VERISSIMO

Erico Verissimo foi um inovador no romance brasileiro. Tal verdade tem sido negligenciada por grande parte da crítica brasileira, salvo poucas e honrosas exceções. Entre os aspectos em que Erico inovou e contribuiu de maneira significativa está a utilização de novas técnicas, notavelmente a técnica do contraponto, que ele introduziu e desenvolveu na literatura brasileira, criando novas possibilidades de utilização e expandindo o repertório de ligações entre os campos da música e da literatura.

Tudo isso ele fez sem alarde, como era próprio de sua personalidade, o que lhe valeu em parte o desprezo da crítica do centro do país que o via apenas como um “contador de histórias”, título que ele acolheu sem considerar depreciativo. Mas o artista Erico Verissimo trabalhou de forma consciente, procurando novas formas de reinventar e aprimorar sua arte desde o início de sua carreira literária até sua morte, e suas contribuições não deveriam mais ser negligenciadas.

Este capítulo se propõe a estudar um aspecto que tem passado despercebido na obra de Erico Verissimo, que é a estrutura musical dos romances onde o contraponto foi utilizado. Essas estruturas fornecem dados significativos para o estudo musical-literário na obra de Erico Verissimo.

Cumprir observar que o sentido de polifonia aqui empregado nada tem a ver com a polifonia como entendida por Mikhail Bakhtin. A polifonia empregada nos romances estudados neste capítulo é de natureza musical, ou seja, o emprego direto de uma técnica de composição em uma obra literária, guardadas as peculiaridades de um e outro meio de expressão.

4.1 A estrutura polifônica em *Caminhos cruzados*

Quando *Caminhos cruzados* veio a público em 1935, ganhou o prêmio literário da Fundação Graça Aranha que era dado para o destaque entre os livros publicados naquele ano. Apesar da premiação, Erico foi acusado de simplesmente

ter transposto a técnica utilizada em *Contraponto*³⁷, de Aldous Huxley, que ele mesmo havia vertido para o português em 1933.³⁸

Contraponto é o nome dado em música à técnica utilizada para se trabalhar com a polifonia, ou seja, à técnica usada para combinar duas ou mais linhas melódicas simultâneas. O termo foi usado pela primeira vez no século XIV, quando a teoria do contraponto passou a se desenvolver. A transposição do contraponto para a literatura se dá de forma completa no já citado romance de Aldous Huxley, embora diversos escritores estivessem realizando experiências nesse sentido, sendo a mais significativa a de André Gide em *Os moedeiros falsos*, publicado em 1925.

Erico teve seus primeiros contatos com a técnica do contraponto nos romances *Merry Go Round*, de Somerset Maugham (publicado em 1904) e também em *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos (publicado em 1925).³⁹ No romance de Maugham o contraponto aparece de forma embrionária e o posterior contato com o romance de Huxley iria sedimentar a intenção de Erico de utilizar essa técnica. Segundo o próprio Erico, “em 1933 iniciara eu a tradução do *Point Counterpoint*, cuja leitura exercera grande fascínio sobre o meu espírito – e esse trabalho me ocupou a maior parte de um ano”⁴⁰. Tal foi o entusiasmo com a obra que imediatamente Erico teve a idéia para um novo romance, onde poderia utilizar a técnica do contraponto. O fato de poder experimentar uma estruturação musical em um romance atraía o escritor de forma especial, além da possibilidade de descentralizar a narrativa da história, não colocando em cena apenas um grupo de personagens.

Caminhos cruzados apresenta uma inovação na temática do escritor depois do cândido mundo adolescente apresentado em *Clarissa*, onde as asperezas da realidade aparecem de modo periférico. O próprio Erico assinala que *Caminhos cruzados* “evidentemente é uma obra de protesto, que marca a inconformidade do romancista ante as desigualdades, injustiças e absurdos da sociedade burguesa”⁴¹. Nesse sentido, o romance insere o escritor na geração de 30 do romance brasileiro.

³⁷ Publicado em 1928.

³⁸ Aparentemente Erico não concluiu o trabalho de tradução, ou não fez todo o trabalho sozinho. Nas sucessivas edições que o romance teve no Brasil, tanto na Editora Globo como em outras editoras, também aparece o nome de Leonel Vallandro como tradutor. Vallandro era um dos tradutores que trabalhavam na Globo na época em que esta começou a crescer no mercado brasileiro.

³⁹ Dentro desse contexto, das obras que influenciaram Erico, também está o já citado romance *Les faux monnayeurs* (*Os moedeiros falsos*), de André Gide.

⁴⁰ VERISSIMO, Erico. **Caminhos cruzados**. 27. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

⁴¹ Id., Ibid.

Em *Caminhos cruzados*, Erico aborda a história não de um grupo de personagens, mas de vários grupos, cujas histórias acontecem num mesmo período de tempo, durante cinco dias. O romance começa na manhã de sábado e termina na noite de quarta-feira. A(s) história(s) se passa(m) em Porto Alegre, o que, como observa Flávio Aguiar⁴², coloca a cidade no mapa da literatura, já que no único romance anterior em que a cidade aparece, *Clarissa*, Porto Alegre não é citada nominalmente, e depreendemos essa informação a partir de romances posteriores como *Música ao longe* e *Um lugar ao sol*.

Os grupos de personagens, que chamaremos de núcleos, atravessam simultaneamente os cinco dias em que se passa a narrativa. Já que as histórias acontecem no mesmo espaço de tempo, há a sensação da polifonia, onde várias vozes são reproduzidas de forma simultânea. Assim, a história de cada núcleo forma uma linha melódica independente. A técnica do contraponto, musicalmente falando, é a técnica de combinar as várias vozes de uma polifonia e esse conceito é levado para a literatura, arte em que a simultaneidade de narração é impossível.

Neste trabalho procuraremos refazer o caminho adotado pelo escritor para compor *Caminhos cruzados*, apontando para as evidências de estruturação musical encontradas na obra.

Em *Caminhos cruzados* há nove núcleos de personagens que entram na trama da obra. Cada núcleo pode ser comparado a uma linha melódica que vai sendo inserida no silêncio inicial, e a partir de suas entradas, as várias vozes (histórias) vão se sucedendo, entrando e cedendo espaço a novas vozes, ou à volta de uma voz que estava calada.

Assim, também o conceito de *melodia* é transposto da área da música para a literatura. *Melodia* pode ser conceituada como “uma série de notas musicais dispostas em sucessão, num determinado padrão rítmico, para formar uma unidade identificável” (GROVE, p. 592). Cada melodia ou linha melódica funciona como um fio do tecido da polifonia, que é formada por diversas linhas melódicas, aqui representadas pelos diferentes núcleos de personagens.

Outra característica presente na obra, resultante deste tipo de estruturação polifônica, é que cada núcleo corresponde a uma linha melódica, mas personagens de um grupo interagem com personagens de outros grupos criando assim uma

⁴² AGUIAR, Flávio. Caminhos literários. *Zero Hora*, Porto Alegre, 30 abr. 2005.

estrutura vertical, que em música corresponde ao conceito de harmonia, que pode ser definida como a combinação de notas que soam de modo simultâneo, produzindo acordes.

4.1.1 Os núcleos

O primeiro núcleo, que corresponde à primeira linha melódica (L1) a ser apresentada é a do Prof. Clarimundo, morador da Travessa das Acácias, homem metódico e de certa cultura, que vive no alto da casa da viúva Mendonça. Prof. Clarimundo sonha em escrever uma grande obra, uma obra que misture ciência e arte. Esse aspecto sonhador contrasta com o aspecto disciplinado do seu dia-a-dia. Prof. Clarimundo corresponde à linha melódica inicial e também à linha final, já que o romance termina quando o professor começa a escrever a sua sonhada grande obra.

A segunda linha melódica (L2) apresentada é o núcleo formado pela família de Honorato Madeira e sua esposa Virgínia (Gina). Ambos têm um filho, Noel. Honorato é um marido bastante submisso à esposa, à qual nunca ousa contrariar. Gina é uma dona de casa, mãe e esposa que exerce uma cruel dominação sobre a família, oprimindo tanto o marido quanto o filho. Noel é um rapaz sonhador, quase alheado do mundo à sua volta. Ainda fazem parte deste núcleo a criada, Tia Angélica, que criou o menino Noel e o protegia dos exageros da mãe. Tia Angélica morrera quando Noel completara quinze anos. A família de Honorato Madeira vive em boas condições materiais, representando um dos núcleos abastados do romance.

A terceira (L3) e a quarta (L4) linhas melódicas são apresentadas conjuntamente, a partir do capítulo três. A terceira linha melódica é a representada pelo núcleo formado por Salustiano Rosa (Salu), que vive no apartamento nº 140, no décimo andar do Edifício Colombo. Salu é um boa vida, homem prático, sempre envolvido em aventuras amorosas. Num destes encontros, ele trava conhecimento com Cacilda, menina loira que trabalha como prostituta, e que corresponde à quarta linha melódica.

A quinta linha melódica (L5) a ser exposta é a do núcleo formado pela família do Coronel José Maria Pedrosa. É formado pelo coronel, por sua esposa, D. Maria Luísa e seus dois filhos, Chinita e Manuel. Zé Maria Pedrosa era proprietário de um pequeno armazém em Jacarecanga (cidade fictícia onde mora a família de Clarissa, personagem principal do romance anterior de Erico) e a família vivia apertadamente, com dificuldades financeiras. A vida simples da família sofre uma mudança radical quando Zé Maria ganha na loteria. A família se muda para Porto Alegre, e passa a freqüentar a alta sociedade local. É uma família *nouveau riche*, tendo todos os excessos de sua nova condição sendo esmiuçados no romance.

A sexta linha melódica (L6) é o núcleo da família de Fernanda, uma moça que vive com o irmão Pedrinho e a mãe, D. Eudóxia, que é viúva. Fernanda trabalha como secretária e a família pertence à classe média baixa.

A sétima linha melódica (L7) é o núcleo da família de João Benévolo (Janjoca). João é casado com Laurentina (Tina) e vive as agruras de estar desempregado. Tina é quem sustenta a casa com os poucos ganhos que consegue como costureira. Ambos têm um filho, Napoleão, menino frágil e que está sempre adoentado, o que causa constantes despesas, debilitando ainda mais a economia da família. João vive às voltas com crises de consciência pela perda do emprego, e se sente responsável pela situação em que se encontra a família. Apesar disso, este estado de espírito se alterna com momentos em que sonha com uma situação completamente diferente, transcendendo todas as dificuldades materiais. Janjoca é um tipo sonhador e nem mesmo a condição extrema em que se encontra consegue provocar uma reação prática. Todas as fracas tentativas de conseguir um emprego são substituídas por incursões no mundo da imaginação, onde aventuras por países distantes substituem as necessidades mais imediatas de sua família. A família mora de aluguel na casa da viúva Mendonça, assim como o professor Clarimundo (L1).

A oitava linha melódica (L8) a ser exposta é o núcleo da família de Maximiliano. A família de Maximiliano é formada pelo próprio, por sua esposa e um número não especificado de filhos. Maximiliano está enfermo, num grau avançado de tuberculose, e a família se encontra em condições financeiras ainda piores que a de João Benévolo (L7). A entrada desta linha melódica se dá juntamente com a linha melódica do núcleo de Leitão Leiria (L9), através de sua esposa, D. Dodó, que vem fazer uma visita de caridade à família de Maximiliano. A riqueza de D. Dodó, externada através de vários elementos (o carro Chrysler Imperial, as jóias, o aroma

dos perfumes usados por ela), contrasta com as condições precárias de Maximiliano e sua família, pondo a nu a hipocrisia da situação. De qualquer forma, a entrada de D. Dodó apenas adianta a exposição da nona linha melódica (L9), que acontece plenamente no capítulo 12 do romance.

A nona e última linha melódica (L9) a ser apresentada é o núcleo de Leitão Leiria, rico comerciante, dono de uma loja de departamentos. É casado com D. Dodó. Ambos têm aproximadamente cinquenta e poucos anos e uma filha, Vera. Juntamente com a família do Coronel José Maria Pedrosa (L5), forma o grupo com melhores condições econômicas do romance. No entanto, por não ser de uma família enriquecida há pouco tempo como é a família do Coronel, os Leiria se consideram superiores a esta. Essa presunção de superioridade vem acompanhada de um sentimento de conforto, de prazer advindo da riqueza. D. Dodó é uma mulher carola, caridosa, e que não é insensível ao status que a caridade e os chás beneficentes proporcionam. Ao mesmo tempo, o apego à religiosidade acaba por levar a certo puritanismo na relação com o marido e a filha. Não permite que a filha leia romances que considera indecentes, ou livros que falem de sexo, ainda que sejam de esclarecimento. A repressão sexual acaba por transparecer também no marido, que busca válvulas de escape fora do casamento. Dentro de casa tudo deve ser puro e virtuoso.

4.1.2 Os aspectos melódico e harmônico da estrutura polifônica

O romance está dividido em cinco partes, que correspondem aos dias em que ocorre a ação. Na primeira parte, intitulada *Sábado*, a entrada das vozes ocorre na seguinte ordem:

L1	e1	_____	e6	_____
L2		e2	_____	
L3		e3	_____	
L4		e3	_____	
L5		e4	_____	
L6		e5	_____	
L7			e7	_____
L8			e8	_____
L9			e8	_____

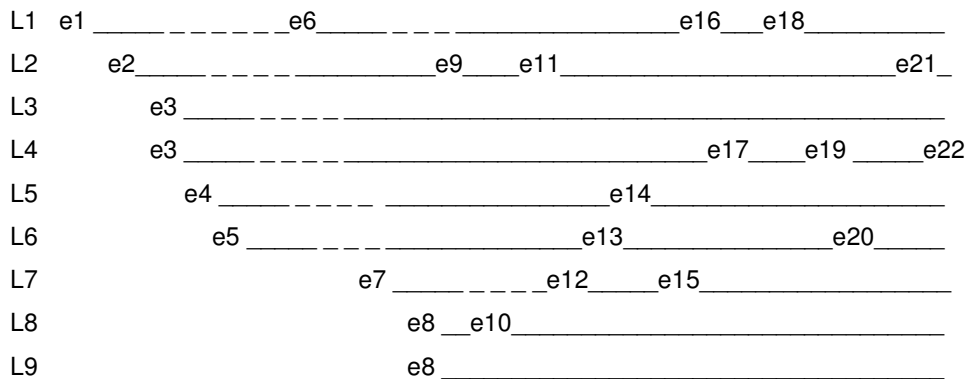
Quadro 1 - Ordem de entrada (e) das vozes na primeira parte (Sábado)

Esta entrada das vozes corresponde ao aspecto melódico (horizontal) da estrutura. Embora todas as vozes soem simultaneamente (os acontecimentos ocorrem num mesmo espaço de tempo), no primeiro momento é dada maior importância ao aspecto da entrada de cada voz individualmente. Depois que todas as vozes tiverem entrado será evidenciado gradativamente o aspecto vertical da estrutura, que será abordado mais adiante.

Como vimos, a entrada das vozes às vezes se dá simultaneamente, mas a maior parte das vezes se dá separadamente. Na primeira parte do romance, ficamos conhecendo os personagens e seus problemas fundamentais, não há um aprofundamento de questões. Algumas possibilidades de cruzamentos são apresentadas, mas ainda não temos a dimensão desses cruzamentos para o desenrolar da história.

Neste primeiro momento, a entrada das vozes ainda é bastante rígida, cada uma entrando por seu turno (ver quadro 1). Na primeira entrada de cada voz, ficamos conhecendo os personagens daquele núcleo específico. Assim, da entrada da primeira voz (L1) até a sexta (L6), as vozes entram sem novidades. A única alteração é a entrada conjunta da terceira e quarta vozes (ver e3). Depois de chegar na sexta voz (L6, e5), há um retorno à primeira voz (L1, e6). Ou seja, há uma volta à linha melódica do Prof. Clarimundo. Depois da volta à primeira linha melódica, há a retomada da ordem das vozes, a partir das vozes que não entraram. Portanto a entrada seguinte (e7) é a da linha melódica de João Benévolo (L7). Finalmente entram as duas linhas melódicas que ainda não haviam entrado, o núcleo de Maximiliano (L8) e de Leitão Leiria (L9), também simultaneamente (e8).

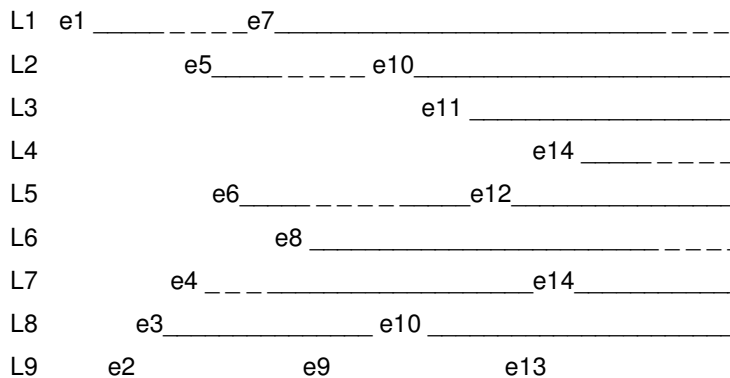
O quadro geral da entrada das vozes na primeira parte do romance é o que segue:



Quadro 2 - Quadro geral da polifonia na primeira parte (Sábado)

4.1.3 Domingo

O romance tem seguimento no dia subsequente. A segunda parte é, portanto, intitulada *Domingo*. A entrada das vozes neste segundo dia comporta algumas peculiaridades em relação à entrada das vozes no primeiro dia.



Quadro 3 - Ordem de entrada (e) das vozes e quadro geral da polifonia na segunda parte (Domingo)

Comparando-se as entradas na primeira parte do romance com as entradas de *Domingo*, as apresentações das vozes não mantêm a mesma disposição. A

primeira entrada continua sendo do professor Clarimundo (L1), e vemos aí a tendência para a criação de um padrão, que é a primeira entrada do novo dia ser sempre a do professor Clarimundo. Já a segunda entrada foge completamente do padrão exposto no *Sábado*. A segunda entrada (e2) ocorre no núcleo de Leitão Leiria (L9). Há em verdade um padrão na entrada das vozes subseqüentes (e2, e3, e4) que é a inversão das entradas. Em vez de seguir a ordem apresentada no sábado (e1, L1; e2, L2; e3, L3, etc.) há a entrada inversa. Conserva-se a primeira entrada como ponto de reconhecimento (e1, L1), mas a segunda entrada já é invertida (e2, L9; e3, L8; e4, L7), entrando em ordem crescente de entradas e decrescente dos núcleos. Depois da entrada dos primeiros núcleos há o retorno para o segundo núcleo (e5, L2) e as próximas entradas ocorrem de maneira mais ou menos errática até a entrada do núcleo de Cacilda (L4), o último a entrar (e14). Observe-se que o núcleo de Cacilda só ocorre depois de três entradas do núcleo de Leitão Leiria (e2, e9, e13), e corresponde à última entrada do domingo, o que demonstra uma tendência no sentido de focalizar um núcleo burguês, com sua variedade de atividades e compromissos, em detrimento da monotonia da existência de Cacilda. A entrada de Cacilda ocorre conjuntamente com a entrada do núcleo de Fernanda (L6), através de Pedrinho, irmão de Fernanda, personagem com quem Cacilda mantém um relacionamento. Há outra entrada conjunta nesta segunda parte do romance, que é a décima entrada (e10), entrada conjunta dos núcleos de Honorato Madeira (L2), através de seu filho Noel e Fernanda (L6). Estas entradas conjuntas destes núcleos também são tendências que se mantêm no decorrer da obra, devido ao estreitamento de relações entre Noel e Fernanda.

Esta segunda parte é a mais curta e a que tem o menor número de entradas (14) em todo o romance. Quando entra a única voz que ainda não havia entrado (L4), se encerra o domingo.

4.1.4 *Segunda-feira*

O romance tem seguimento no dia subseqüente. A terceira parte é, portanto, intitulada *Segunda-feira*. A entrada das vozes neste terceiro dia segue o padrão

geral dos dias anteriores, introduzindo pequenas modificações na seqüência das entradas.

L1	e2 _____	e6 _____	e12 _____
L2	e3 _____	e8 _____	e10 _____ e18 _____
L3		e11 _____	e14 _____ e19 _____
L4	-----		
L5		e7 (c43-44) _____	e13 _____ e17 _____
L6	e5 _____		e18 _____
L7	e1 _____	e4 _____	e9 _____
L8			e16 _____
L9		e7(c43-44) _____	e9 _____ e15 _____

Quadro 4 - Ordem de entrada (e) das vozes e quadro geral da polifonia na terceira parte (Segunda-feira)

Embora a primeira entrada do dia pertença ao núcleo de João Benévolo (L7), a segunda entrada (e2) é do Prof. Clarimundo, mantendo o padrão de reconhecimento usual. Este padrão se mantém com a terceira entrada (e3), seguindo a ordem crescente de entradas e núcleos (L1, e2), (L2, e3). As próximas entradas acontecem em ordem inversa (e4, L7; e5, L6) e há um retorno à primeira voz (L1), reiterando o ponto de partida, que é o núcleo do Prof. Clarimundo, acentuando o padrão de reconhecimento da polifonia. Este procedimento dá equilíbrio à trama, proporcionando ao leitor condições de se localizar em meio à multiplicidade de histórias e personagens.

Nesta parte do romance, há uma flexibilização no uso das entradas dos núcleos, peculiaridade que não ocorrera antes no romance. Até aqui, cada entrada de um núcleo tem a duração de um capítulo. Assim, desde o início do romance, uma entrada (e) = um capítulo (c). Nesta parte, a sétima entrada (e7) tem a duração de dois capítulos. Esta flexibilização dá um indício de domínio da técnica, e produzirá frutos na obra posterior de Erico, notavelmente em *O resto é silêncio*, onde a flexibilidade no uso do contraponto é experimentada com grande apuro técnico. Saliente-se ainda que a sétima entrada (e7) desta parte (Segunda-feira) é uma entrada conjunta de dois núcleos (L5 e L9).

Outra peculiaridade é a entrada tardia do núcleo de Maximiliano (L8), cuja entrada (e16) só se dá quando a segunda-feira está quase terminando. Restam apenas mais três entradas após a entrada de Maximiliano. Finalmente, o núcleo de Cacilda (L4) não tem nenhuma entrada na segunda-feira, caracterizando entradas mais esparsas de alguns núcleos (L4, L8).

4.1.5 Terça-feira

O romance prossegue e a quarta parte é, portanto, intitulada *Terça-feira*. A entrada das vozes neste quarto dia segue um padrão completamente diferente dos dias anteriores.

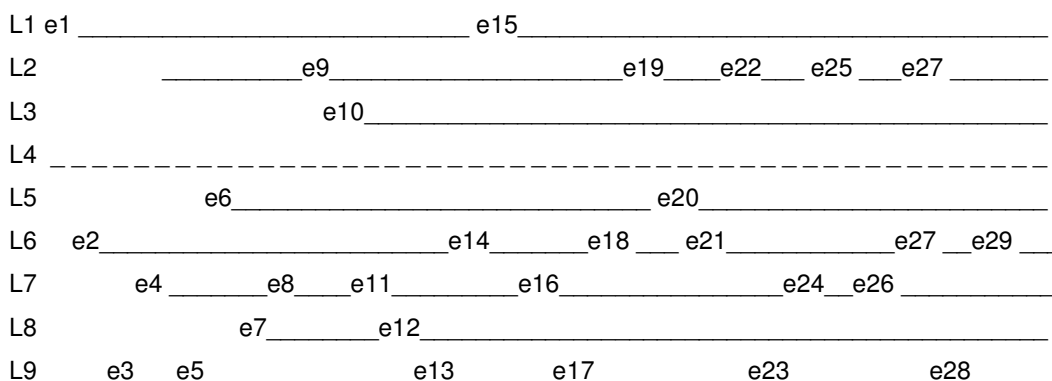
L1	e1	_____				e17	_____	----
L2		e5	_____		e12	_____	e22	e26
L3		e4_ e6	_____			e19	e21	e27
L4			e9	_____				----
L5		e6	_____		e13	_____		e19_ e20_ e21_ e23
L6			e8	e11	e14	_____		e26_ e27
L7	e2	_____				e18	_____	
L8					e16	_____		
L9	e3	e7	e10_ e11	e15	_____		e25	----

Quadro 5 - Ordem de entrada (e) das vozes e quadro geral da polifonia na quarta parte (Terça-feira)

A primeira entrada desta quarta parte é novamente a entrada padrão (L1, e1). Ou seja, dos quatro dias ocorridos até aqui, três apresentam como primeira entrada o núcleo do Prof. Clarimundo, reforçando o padrão de reconhecimento da estrutura. Afora esse início, esta parte apresenta bastante liberdade nas entradas, que se sucedem de forma bem variada, não obedecendo a nenhum padrão anterior. Há entradas conjuntas em seis ocasiões (e6, e11, e19, e21, e26, e27), configurando um aumento significativo do número de entradas conjuntas, o que caracteriza o fato de que os relacionamentos entre pessoas de núcleos diferentes se tornam mais freqüentes no decorrer do romance.

4.1.6 *Quarta-feira*

O romance prossegue e a quinta e última parte é, portanto, intitulada *Quarta-feira*. A entrada das vozes no quinto dia segue o padrão dos dias anteriores, com a introdução de pequenas modificações.



Quadro 6 - Ordem de entrada (e) das vozes e quadro geral da polifonia na quinta parte (Quarta-feira)

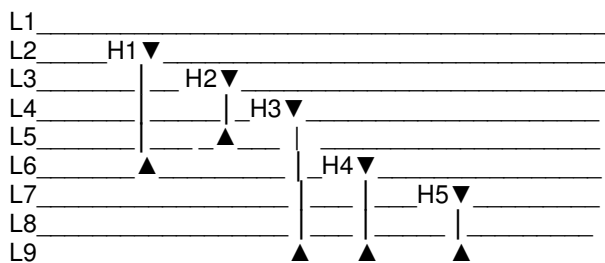
Na quarta-feira, que é a última parte do romance, há a repetição de vários padrões dos dias anteriores. Se mantém o padrão da primeira entrada ser a L1 (L1, e1). Portanto, apenas a terceira parte (Segunda-feira) não inicia a partir da linha melódica do Prof. Clarimundo. Há a acentuada propensão de se localizar a narrativa em alguns núcleos mais que em outros. Assim, L2, L6, L7 e L9 têm um número maior de entradas que os outros núcleos. Os núcleos L2 e L6 têm um número grande entradas por conta do estreitamento da relação entre Noel (L2) e Fernanda (L6), fato que é importante não apenas no desenvolvimento do romance, mas também no desenvolvimento posterior da obra do autor, quando esses personagens voltam a aparecer. O grande número de entradas dos núcleos L7 e L9 também mantém certo paralelismo, desta vez de natureza social. Enquanto em L7, Janjoca vê seu mundo desmoronar rapidamente devido à falta de emprego, em L9, a família de Leitão Leiria está constantemente envolvida em eventos sociais, festas, recepções ou tentando resolver problemas de outra natureza, mas nunca turbados por questões econômicas. Embora os dois núcleos nunca se encontrem, como é o caso de Noel e Fernanda, é precisamente aí que reside o paralelismo e a crítica

implícita no romance: os dois núcleos pertencem a mundos tão distantes graças à estrutura da sociedade, que mesmo convivendo num mesmo período de tempo e numa mesma cidade, passam por situações completamente opostas em suas vidas. Os núcleos restantes mantêm a mesma regularidade de entradas dos dias anteriores.

4.1.7 As relações harmônicas

Além dos conceitos musicais de *polifonia* e *melodia* presentes no romance, também é fundamental que entendamos o conceito de *harmonia*. Enquanto as vozes se sucedem, cada entrada acontecendo dentro de um padrão mais ou menos constante, temos apenas a preocupação melódica (horizontal) sendo levada em conta. No entanto, quando as diversas vozes já entraram, a relação entre os diversos personagens de núcleos diferentes acentua o caráter vertical dos relacionamentos. Esse caráter vertical, em música, é chamado de harmonia. Assim, os diferentes grupos carregam relações entre si, relações que se tornam mais complexas à medida que a narrativa transcorre. Professor Clarimundo (L1) é visto diariamente por Fernanda (L6), de sua casa. Fernanda, por sua vez, é amiga de infância de Noel (L2) e secretária de Leitão Leiria (L9). Salu (L3) é noivo de Chinita (L5) e teve uma breve relação com Cacilda (L4), com quem também Leitão Leiria (L9) e Pedrinho (L6) mantêm relações. A família de Leitão Leiria é conhecida da família de Zé Maria Pedrosa (L5), assim como ambas compartilham os mesmos espaços sociais da família de Honorato Madeira (L2). João Benévolo (L7), por sua vez, foi empregado de Leitão Leiria, cuja esposa, D. Dodó, faz caridade para a família de Maximiliano (L9).

Estas e outras relações entre os personagens de diferentes núcleos acentuam o caráter harmônico (vertical) da polifonia. A partir deste cruzamento de vozes se dá o cruzamento de caminhos referido no título da obra.



Quadro 7 - Aspecto harmônico (H) na relação entre as vozes.

No quadro acima podemos visualizar algumas das relações harmônicas. Em H1, temos Noel (▼) da linha melódica L2, se relacionando com Fernanda (▲), da linha melódica L6. Em H2, Salustiano (▼), da linha melódica L3, é noivo de Chinita (▲), da linha melódica L5. Em H3, Cacilda (▼), da linha melódica L4, se prostitui com Leitão Leiria (▲), da linha melódica L9, com quem Fernanda (▼) em H4, e João benévolo (▼) em H5, também se relacionam.

A estruturação polifônica do texto permite uma apresentação ideal do problema social proposto por Erico, já que personagens de grupos sociais marcadamente diferentes travam relações. É possível saltar de uma linha melódica à outra com extrema precisão e recortar o aspecto que se quer evidenciar. Assim a desigualdade social é apresentada de forma bastante contundente na narrativa ao retratar o fausto da mansão do Cel. Pedrosa e subseqüentemente mostrar a penúria em que vive Maximiliano devido à sua doença; ou ainda a situação de João Benévolo provocada pelo desemprego, assim como o desmascaramento da hipocrisia nos atos de caridade de D. Dodó Leitão Leiria. O salto de uma linha melódica a outra produz o recorte necessário para se mostrar não apenas a peculiaridade da situação, como também a sua complexidade, já que as linhas acontecem simultaneamente (as vidas acontecem simultaneamente), e todos os personagens estão integrados, embora estejam, ao mesmo tempo, segregados.

Personagens de um núcleo se cruzam com os de outros, e as linhas melódicas simultâneas e as consonâncias e dissonâncias produzidas pela harmonia carregam no seu bojo a multiplicidade de vozes e seus anseios dentro da grande estruturação polifônica desse romance.

Como uma última observação quanto à questão estrutural, há que se levar em conta certas peculiaridades na transposição da técnica do contraponto da música para a literatura. Em música, o contraponto é simultâneo, ou seja, duas ou mais

linhas melódicas se combinam ao mesmo tempo. Tal processo não é possível em literatura, havendo, portanto, uma simulação de simultaneidade através de recortes na narrativa.

Romance da primeira fase da obra do escritor, *Caminhos cruzados* foi escrito quando Erico não contava ainda com trinta anos de idade. Apesar disso, a obra apresenta uma maturidade de concepção notável que produz frutos no futuro. A utilização da técnica do contraponto, usada aqui pela primeira vez, amadureceria em obras posteriores. Também a abordagem das questões sociais se tornaria mais madura com o decorrer do tempo e os personagens seriam tratados de maneira mais flexível e de forma menos caricatural. O caminho estava aberto e a presença da música na obra do escritor seguiria quase sem exceções ao longo de sua carreira.

4.2 A estrutura polifônica em *O resto é silêncio*

Em *O resto é silêncio* (1943), Erico volta a utilizar a técnica do contraponto, recurso que havia sido explorado pela primeira vez em *Caminhos cruzados*. No entanto, em *O resto é silêncio* o escritor utiliza o contraponto de forma mais complexa e elaborada. Enquanto em *Caminhos cruzados* os personagens interagem de forma independente, não existindo um ponto de convergência (apesar da ligação de personagens de diferentes núcleos), em *O resto é silêncio* a polifonia se dá a partir de um acontecimento central, o suicídio de uma jovem, fato que é presenciado por sete personagens diferentes que vão formar, junto a amigos e familiares, os núcleos ou linhas melódicas presentes na estrutura polifônica do romance.

Esse acontecimento central, o suicídio da jovem, condiciona toda a estrutura do romance, fazendo com que fatos aparentemente desconexos passem a se relacionar. Essa interligação de todas as coisas já está mencionada na própria epígrafe que abre a obra, um pequeno poema de Mario Quintana:

Atirei a pedra n'água.
 Trezentos anos depois
 A princesinha assustou-se
 Lá na estrela Aldebaran ... (QUINTANA apud VERISSIMO, 1960, p. IX).

Essas inter-relações estão presentes na estrutura do romance assim como em seu caráter cíclico. O primeiro capítulo, intitulado *Uma pedra caiu no lago*, expõe o acontecimento central e sugere as relações dos círculos concêntricos que vão se formando a partir da queda da pedra no lago (as conseqüências do suicídio da jovem). A partir desse acontecimento inicial, todos os outros acontecimentos se desenrolam, atingindo pessoas que aparentemente jamais o seriam pela atitude isolada da suicida. Segundo Gilberto Mendonça Teles:

(...) o que nos interessa aqui acentuar é o fato de que a composição de *O resto é silêncio* segue exatamente o sentido da epígrafe de Mario Quintana, tanto que o primeiro capítulo do romance tem mesmo o aspecto concreto de uma pedra caindo no lago, o que está, aliás, no seu próprio título e nalgumas passagens de intenções metalingüísticas (...) a morte da rapariga foi como uma pedra atirada num lago, motivando depois, como em círculos concêntricos, os diversos registros das pessoas que o presenciaram; mas como o fato repercutiu na vida de cada um, é a partir dele que se conta a história de cada personagem (1972, p. 122).

Esse caráter cíclico se intensifica ao longo da obra, em círculos cada vez mais amplos, cujo clímax acontece na grande reunião contida na parte final do livro durante a apresentação da orquestra no Teatro São Pedro. Nesse momento, dentro de um livro construído de forma polifônica, a audição da Quinta Sinfonia de Beethoven serve de ponto de convergência para a meditação dos personagens ali presentes, particularmente de Tônio Santiago, o que leva a uma outra característica da obra: as reflexões de Tônio são também reflexões dentro de uma grande reflexão, pensamentos de um escritor dentro de um romance de um escritor: *O resto é silêncio* desponta como um grande exercício de linguagens dentro de linguagens: metalinguagem.

A ação do romance acontece em apenas dois dias, que correspondem às partes nas quais está dividido o romance: *Sexta-feira da Paixão* e *Sábado de Aleluia*.

4.2.1 Os núcleos em *O resto é silêncio*

O primeiro núcleo, que corresponde à primeira linha melódica (L1) a ser apresentada é formado(a) pelo personagem Ximeno Lustosa. Dr. Ximeno é um desembargador aposentado, solteiro, algo esnobe, obcecado por questões de higiene e aficcionado por música. Homem culto, tem entretanto uma relação formal com a arte e com as pessoas, não conseguindo perceber a vida além do seu ponto de vista pessoal. Egocêntrico, Dr. Ximeno pensa no conforto pessoal e sua relação com a música é centrada no fato de que seu conhecimento de obras e compositores lhe dão reconhecimento e status social, além de um verniz de cultura que lhe é agradável, dado seu narcisismo. Dr. Ximeno também é obcecado por questões de saúde, e a visão do suicídio de Joana Karewska provoca-lhe um processo de reflexão a respeito da vida e da morte, e em última instância, sobre o sentido da própria vida.

A segunda linha melódica apresentada (L2) é o núcleo formado por “Chicharro”, apelido de um linotipista de jornal, solteirão, já entrando na velhice. Chicharro trabalha à noite e é conhecido de tipos populares que passam seus dias nas ruas centrais de Porto Alegre, sendo ele mesmo um desses tipos. Sua rotina é ligada ao trabalho no jornal e ao convívio com as pessoas nas suas idas e vindas de casa para o trabalho e vice-versa. Chicharro está entre os que presenciam o suicídio de Joana Karewska (o segundo na ordem de entrada das vozes do romance) e cuja vida também é influenciada pela atitude da suicida.

A terceira linha melódica (L3) corresponde ao núcleo formado por um menino de onze anos chamado Angelírio, mais conhecido como o “Sete”, apelido que ganhou por ter nascido prematuramente, quando sua mãe contava com sete meses de gravidez. Angelírio vende jornais no centro de Porto Alegre. Tem uma vida dura, estuda pela manhã e trabalha à tarde até o começo da noite. Angelírio é um dos tipos populares que habitam as ruas centrais da cidade.

A quarta linha melódica (L4) corresponde ao núcleo formado por Norival Petra e sua família. Norival é um empresário que está à beira da falência, fato que esconde de todos, até mesmo dos membros da família. A falência é seu maior temor e procura desesperadamente uma saída para a crise em que se encontra. Norival é casado com Linda, não tem filhos e em sua casa vive Tilda, sua sobrinha. Como

esteve metido em certo número de casos escusos e falcatruas ao longo dos anos, Norival às vezes é achacado por crises de consciência, nas quais é assombrado por um tio, Manfredo Petra. Em meio à crise pessoal e profissional que o assola, Norival presencia o suicídio de Joana Karewska.

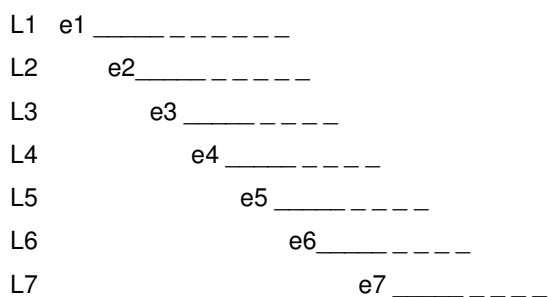
A quinta linha melódica (L5) corresponde ao núcleo formado pelo Dr. Aristides Barreiro e sua família. Dr. Aristides é um dos diretores da Cia. Seguradora Regional, advogado, conservador, foi político no passado. É casado com a filha de um comendador, Verônica Barreiro. O casal tem uma filha e um filho, Aurora e Aurélio. Mora com a família o pai do Dr. Aristides, um velho caudilho republicano, Joaquim Barreiro, o Cel. Quim. Também faz parte do núcleo o irmão do Dr. Barreiro, Marcelo. Dr. Aristides passeia pelo centro de Porto Alegre em seu carro, dirigido por seu motorista, quando a suicida se estatela na rua bem em frente ao automóvel. A visão da queda de Joana Karewska também leva Dr. Aristides a uma série de questionamentos a respeito de sua vida.

O sexto núcleo é formado pelo maestro e compositor Bernardo Rezende e sua esposa Marina. Bernardo é um compositor reconhecido, tem quarenta e cinco anos de idade, é um homem culto com traços acentuados de vaidade pessoal. Marina tem trinta e oito anos e vive à sombra do marido. Ambos perderam uma filha, Dicina, falecida ainda quando criança. O peso da perda da filha recai sobre os ombros de Marina, enquanto o marido se concentra principalmente no trabalho e na promoção de sua carreira. A visão do suicídio de Joana Karewska acentua a crise provocada pela morte da filha.

O sétimo e último núcleo (L7) é formado pelo escritor Tônio Santiago e sua família. Tônio é um escritor de renome, de aproximadamente cinqüenta anos, casado com Lívia, com quem tem três filhos: Nora, Rita e Gil. Tônio Santiago reflete muitas das idéias do próprio Erico, sendo um personagem com uma visão privilegiada dentro do romance. Segundo Flávio Loureiro Chaves “o escritor (Erico) transporta-se conscientemente para o centro da ação narrada projetando-se na personagem que é o seu ‘alter-ego’ confesso, não mais dissimulado nas invenções de algumas personagens secundárias” (CHAVES, 2001, p. 72-73).

4.2.2 A estrutura polifônica

O resto é silêncio está dividido em duas partes: *Sexta-feira da Paixão* e *Sábado de Aleluia*. No transcurso destes dois dias ocorre a ação do romance. Na primeira parte, *Sexta-feira da Paixão*, a entrada das vozes ocorre na seguinte ordem:



Quadro 8 - Ordem de entrada (e) das vozes na primeira parte (*Sexta-feira da Paixão*)

Assim como em *Caminhos cruzados*, a entrada das vozes corresponde ao aspecto melódico (horizontal) da estrutura. Embora todas as vozes soem simultaneamente (os acontecimentos ocorrem num mesmo espaço de tempo), neste primeiro momento é dada maior importância ao aspecto da entrada de cada voz individualmente. Apesar dessa semelhança com *Caminhos cruzados*, em *O resto é silêncio* há uma reelaboração da utilização do contraponto a partir da introdução de um acontecimento central: o suicídio de Joana Karewska. Este acontecimento central antecede e condiciona todos os acontecimentos posteriores, e a polifonia se dá a partir dele. Esta introdução de um fato que antecede a polifonia é uma clara inovação na técnica do contraponto e caracteriza uma inovação *estrutural* importante. Assim, teremos a entrada das vozes com a seguinte estrutura:

S		
U.....L1	e1	_____
I.....L2	e2	_____
C.....L3	e3	_____
Í.....L4	e4	_____
D.....L5	e5	_____
I.....L6	e6	_____
O.....L7	e7	_____

Quadro 9 - Ordem de entrada (e) das vozes na primeira parte (Sexta-feira da Paixão), a partir do suicídio de Joana Karewska (fato antecedente)

O suicídio de Joana introduz um elemento antecedente vertical na polifonia, que corresponde à harmonia em música. Portanto, o aspecto harmônico, que está presente no decorrer da narrativa de *Caminhos cruzados*, já aparece no início de *O resto é silêncio*. Mais que isto, é a pedra angular sobre a qual se assenta toda a construção do romance: um grande acorde (harmonia=vertical) dá início à obra. Além disso, o suicídio de Joana guarda correspondência com uma série de relações simbólicas dentro da obra:

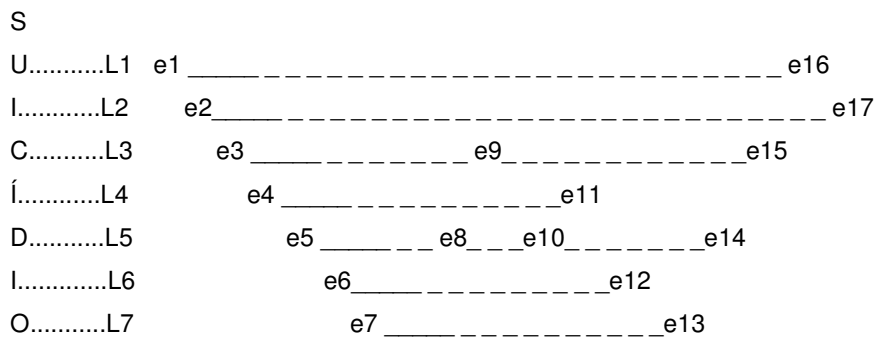
Suicídio = QUEDA.
 QUEDA = a pedra cai na água.
 Pedra = círculos concêntricos.
 Círculos concêntricos = ondas de acontecimentos.

O aspecto vertical de QUEDA guarda relação com o aspecto vertical da HARMONIA. A HARMONIA inicial causa a polifonia posterior, numa relação de causa-efeito. O aspecto harmônico do suicídio (a pedra que cai no lago) é o fator fundamental do aspecto melódico que lhe sucede.

Se em *Caminhos cruzados* as relações harmônicas acontecem no decorrer da obra, em *O resto é silêncio* elas estão dispostas no início, como uma condição *sine qua non* do que está por acontecer na narrativa. Outro paralelo que pode ser traçado com *Caminhos cruzados* é a relação com os desdobramentos dos núcleos. Em *Caminhos cruzados* os núcleos apresentam uma variedade menor de desdobramentos que em *O resto é silêncio*. Neste, os núcleos apresentam uma variedade maior de caracteres, e há um aprofundamento maior com relação a outros

personagens do núcleo que não os personagens centrais, que são os que presenciaram o suicídio de Joana Karewska. Assim, personagens secundários dentro desta perspectiva têm vida própria dentro da trama. Esse é o caso, por exemplo, de Marcelo Barreiro, pertencente ao núcleo de Aristides Barreiro (L5) e irmão do mesmo, assim como do Cel. Quim, pai de ambos, e de Aurélio, filho de Aristides. Esse detalhamento da vida de personagens não ligados diretamente ao fato central (o acorde inicial) está perfeitamente integrado à proposta da obra, de círculos concêntricos (uma pedra cai na água) que vão produzindo ondas e provocando os círculos subseqüentes.

O quadro geral da polifonia na primeira parte do romance é a seguinte:



Quadro 10 - Sexta-feira da Paixão - Quadro geral da polifonia a partir da entrada (e) de cada voz

4.2.3 Desdobramentos dos núcleos

A partir da segunda entrada de cada voz, depois que todas as vozes foram expostas, os núcleos apresentam desdobramentos. As vozes não retornam na ordem de entrada, mas saltam de um núcleo para outro (passam de uma a outra voz). A primeira voz a retornar é L5. Assim, em L5e8, passamos a conhecer melhor a família de Aristides Barreiro, centrando o foco em Aurélio, filho de Aristides, que se dirige para a casa da amante. Desta forma, ficamos sabendo que pai e filho são amantes da mesma mulher, Moema. Em L3e9, conhecemos a família de Angelírio. O 'Sete' teme ir para casa devido à perda das moedas das vendas do jornal do dia no momento da queda de Joana. Para Angelírio o suicídio de Joana tem uma

conseqüência financeira. Embora deseje ir para casa, Angelírio teme a violência dos pais, que esperam que o menino traga para casa a féria do dia. Estes desdobramentos são fundamentais na construção do romance, e se constituem no momento em que a polifonia começa a correr plenamente, estabelecendo as relações harmônicas entre os núcleos. Também há o início do movimento de convergência que levará ao concerto de Sábado. Em *O resto é silêncio*, assim como há um acorde de abertura, a harmonia pré-existente que condiciona toda a ação posterior, também há um acorde de fechamento, na direção do qual toda a ação transcorre. Este acorde final fecha o romance, justamente no fim da execução da sinfonia de Beethoven.

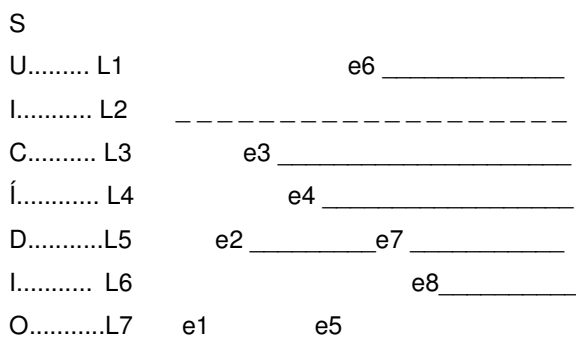
4.2.4 A polifonia na segunda parte do romance: *Sábado de Aleluia*

O retorno de cada voz na segunda parte do romance, intitulada *Sábado de Aleluia*, não obedece à mesma ordem de entrada da primeira parte do romance. A primeira voz a entrar é a de Tônio Santiago (L7), seguida do núcleo de Aristides Barreiro (L5), o Sete (L3) e Norival Petra (L4). A entrada de Tônio ocupa dois capítulos (1 e 2), refletindo a importância das opiniões deste *alter-ego* de Erico no corpo do romance. Há certa propensão de centrar-se a narrativa, não obstante a polifonia, em alguns núcleos específicos. Essa propensão pode ser notada já na primeira parte do romance (ver quadro 10), quando alguns núcleos, como o de Ximeno Lustosa (L1), Chicharro (L2), Norival Petra (L4) e Bernardo Resende (L6) têm apenas duas entradas cada um, enquanto os núcleos restantes têm um número maior de entradas de suas vozes. É dado bastante destaque, por exemplo, ao núcleo de Angelírio (L3), que tem três entradas (e3, e9, e15). O núcleo de Angelírio só é superado pelo de Aristides Barreiro (L5), que tem quatro entradas (e5, e8, e10, e14).

No Sábado, essa propensão de centrar a narrativa em alguns núcleos em detrimento de outros se mantém. Obviamente este fato tem um significado, já que provoca um desequilíbrio na polifonia inicial, privilegiando algumas vozes em detrimento de outras. Neste ponto reside a herança do contraponto de seu romance anterior em que a técnica foi usada de forma extensiva (*Caminhos cruzados*): o

conteúdo de crítica social através da comparação entre núcleos economicamente privilegiados e núcleos que passam por dificuldades de ordem econômica. A crítica social, portanto, permanece.

A ordem de entrada das vozes no *Sábado* é a seguinte:



Quadro 11 - Ordem de entrada das vozes em *Sábado de Aleluia*

Nessa segunda parte há, desde o início, um movimento de convergência em direção ao concerto que acontece no sábado à noite, onde todos os personagens centrais que presenciam o suicídio (acorde inicial) estão presentes, com exceção dos excluídos (Angélio, Chicharro). A exclusão tem, portanto, um duplo sentido na estrutura musical: estes personagens não estão presentes no concerto também por que sua voz não é ouvida na sociedade. Observe-se que Chicharro (L2) não volta sequer a ter uma nova entrada de sua voz, apenas aparecendo brevemente na Praça da Matriz, do lado de fora do teatro.

O movimento de convergência leva ao concerto, onde acontece uma grande reflexão sobre a sociedade enquanto a Quinta Sinfonia de Beethoven é executada. Ao final da sinfonia, numa apoteose onde música e literatura convergem, há o grande acorde de encerramento. O romance se desenvolve entre dois pólos: o acorde inicial, o suicídio - a pedra que cai no lago; e o acorde final, que coroa a Paixão do dia anterior e todas as mortes e sofrimento sob o bálsamo da música. O acorde final, como na Sinfonia de Beethoven, é um encerramento, mas é também uma interrogação. Depois do acorde final, o que resta é o silêncio.

A segunda parte do romance é consideravelmente mais extensa que a primeira: *Sábado de Aleluia* conta com quarenta e duas entradas das vozes, o que é

mais que o dobro que as entradas de *Sexta-feira da Paixão*. Dada a complexidade e extensão das relações na segunda parte do romance, desdobraremos o quadro geral da polifonia em duas partes. O quadros completos da polifonia no sábado são, portanto, os seguintes:

S													
U.....L1		e6	_____					e21	_____				
I.....L2	-----												
C.....L3		e3	_____					e22	_____				
Í.....L4		e4	_____	e10	_____	e12	_____	e14	_____	e17	_____	e20	_____
D.....L5	e2	_____	e7	_____	e11	_____	e16	_____	e23	_____			
I.....L6			e8	_____					e19	_____			
O.....L7	e1	_____	e5	_____	e9	_____	e13	_____	e15	_____	e18	_____	e24

Quadro 12 - Sábado de Aleluia - Quadro geral da polifonia a partir da entrada (e) de cada voz. Entradas 1 a 24

Na primeira parte de sábado, verificamos a propensão de se priorizar alguns núcleos, notadamente L4 (com seis entradas) e L7 (com sete entradas). Ao mesmo tempo, verifica-se que L6 possui apenas uma entrada e L2 nenhuma. O segundo quadro de sábado é o que segue:

S											
U.....L1	_____								A		
I..... L2	-----										
C.....L3		e27	_____					e40	_____	O F	
Í..... L4		e29	_____	e30	_____	e39	_____	e42	_____	R I	
D.....L5		e28	_____	e32	_____	e35	_____	e36	_____	D N	
I..... L6	e25	_____	e34	_____					e41	_____	E A
O.....L7	e26	_____	e31	_____	e33	_____	e37	_____	e38	_____	L

Quadro 13 - Sábado de aleluia - Quadro geral da polifonia a partir da entrada (e) de cada voz. Entradas 25 a 42

Quando o romance se encaminha para o final, permanece a tendência de se priorizar alguns núcleos. L7 tem cinco entradas e L4 e L5 possuem quatro. L6, que é

o núcleo de Bernardo Rezende, tem um número maior de entradas que no início do dia, à medida que se aproxima o momento do concerto.

Com o acorde final, se completa o ciclo proposto no romance. Observe-se que essa tendência cíclica também será uma das características primordiais constantes de *O tempo e o vento*, acentuando a importância de *O resto é silêncio* na obra do escritor.

4.2.5 As relações harmônicas em *O resto é silêncio*

Ao se comparar *O resto é silêncio* com *Caminhos cruzados*, observa-se que as relações harmônicas em *RS* são mais complexas que em *CC*, tendo uma abrangência maior e um maior desdobramento de relações. Isto se torna mais surpreendente se tivermos em mente o fato de que *RS* se passa em apenas dois dias, tendo uma quantidade menor de núcleos (sete contra nove de *CC*), enquanto a trama de *CC* se passa em cinco dias. Esta menor abrangência temporal causa, a princípio, uma menor possibilidade de relações harmônicas. Veremos, no entanto, que não é isso que acontece.

Ximeno Lustosa (L1) é em verdade um personagem quase recluso, tendo uma relação meramente formal com as pessoas. Mas no concerto de Sábado, que é uma culminância harmônica do romance, podemos perceber que o personagem se relaciona com os núcleos presentes no teatro, núcleos estes que têm o mesmo nível social de Ximeno e pelos quais procura ser reconhecido, já que sua relação com a música é, primordialmente, uma relação formal, onde o status e o reconhecimento são mais importantes que seu gosto pela mesma. Na parte final da polifonia, quando a maior parte dos personagens se encontra no teatro, a personalidade musical de alguns desses personagens é definida. Sobre Ximeno o narrador afirma que:

(...) não aprovava programa de concerto que não tivesse ópera. Não amava Beethoven, embora muitas vezes se referisse a ele como “o surdo sublime”. Viera ao teatro porque era de bom-tom ir a concertos, e ele gostava de ser incluído na lista dos poucos apreciadores da arte (*RS*, p. 391).

Chicharro (L2) está relacionado harmonicamente com Angelírio (L3), com quem se encontra freqüentemente devido à proximidade profissional. Também é conhecido de Roberto, namorado de Moema (L7). Angelírio (L3) está relacionado com Chicharro (L2), mas também com Gil, filho de Tônio (L7). Aristides Barreiro (L5) está relacionado com Norival Petra (L4) e Ximeno (L1).

O quadro das relações harmônicas é, portanto, grande, mas o que realmente ocasiona uma diferenciação ao comparar-se *O resto é silêncio* com *Caminhos cruzados*, é a vasta gama de nuances harmônicas que aparecem durante a narrativa. Estas nuances ocorrem com freqüência e reforçam a idéia inicial de interligação entre todas as coisas, os círculos concêntricos ocasionados pela queda da pedra na água. Se em *Caminhos cruzados* os caminhos apenas se cruzam, mantendo as linhas independentes na narrativa, em *O resto é silêncio* essas linhas se interpenetram produzindo mudanças nas vidas das pessoas envolvidas.

5 OS BAILES NA OBRA DE ERICO VERISSIMO

A obra de Erico Verissimo prima pela inserção dentro de uma estética realista, onde a representação do mundo que nos cerca é minuciosa. Dentro desse contexto, a sociedade de uma determinada época sempre transparece em sua obra. A década de trinta no Rio Grande do Sul, com suas peculiaridades, os reflexos do Estado Novo, as condições gerais da população, a falta de emprego, a decadência da oligarquia rural, são aspectos muitas vezes centrais nos primeiros romances do escritor. Segundo Flávio Loureiro Chaves:

O romance sempre conta uma história de ficção que seu autor criou a partir das angústias, insatisfações ou alegrias que a realidade lhe ofereceu. As personagens inventadas serão projeções da sua experiência no mundo real transposto para a ficção. Assim, o romancista será bom ou mau romancista justamente na medida em que a sua capacidade de expressão nos faça aceitar como verdadeiro esse mundo que é de pura fantasia, quando as pessoas fictícias nos convençam e emocionem tanto quanto as pessoas “reais” (CHAVES, 1995, p. VII).

A música muitas vezes está inserida nesse contexto relacionada a um determinado meio social; ou reforça e serve de veículo a uma crítica ou comentário à sociedade de sua época. Esta perspectiva perpassa toda a obra do escritor, aparecendo desde o princípio.

A crítica social através da música apresenta uma multiplicidade de aspectos na obra de Erico Verissimo, e procuramos no decorrer deste estudo mapear e comentar alguns desses aspectos. Muitos deles se repetem no decorrer de sua carreira, cambiando de formas e modelos, de acordo com a característica peculiar de cada obra.

Um dos aspectos estreitamente associados à crítica social através da música que nos interessa particularmente neste momento é a presença dos bailes na obra do escritor. Eles surgem desde o início, já nos contos de *Fantoches*, e se estendem até sua obra madura. Raro é o romance que não contenha um baile, a tal ponto que podemos considerar a presença deles uma característica da obra de Erico Verissimo.

Mais do que a presença deles, no entanto, importante é a forma como aparecem na obra do escritor: os bailes surgem como um importante veículo de crítica social e descrição de costumes, de acordo com a época e o contexto em que estão inseridos. Outro aspecto digno de menção é a possibilidade de mapear a evolução de Erico como criador através dos mesmos: desde o escritor iniciante que se aventura pela crítica social em *Malazarte*, ao amadurecimento da técnica no baile do clube Metrópole em *Caminhos cruzados*, até os bailes d' *O tempo e o vento*, onde o escritor encontra sua maturidade artística.

Já comentamos alguns bailes em capítulos anteriores deste estudo, como os ocorridos em *Malazarte*, *Música ao longe* e *O continente*. Para este capítulo, no entanto, selecionamos três bailes que representam momentos significativos da obra do escritor, que possuem um caráter pontual de crítica social e de harmonia com a obra na qual estão inseridos, além da representação do momento histórico de determinada época, com seus costumes e preconceitos postos à mostra.

5.1 O baile do Metrópole

Em *Caminhos cruzados*, um baile acontece no sábado à noite, reunindo a nata da sociedade local no clube Metrópole. Nesse baile há uma referência bastante detalhada não apenas à orquestra e aos músicos, mas também à própria história do estilo de música ali presente. O capítulo dezessete inicia da seguinte forma:

Um ritmo que nasceu na África, gemeu nos porões dos navios negreiros, e se repetiu depois – saudade misturada com a tristeza do cativo – sob os céus da América, nas plantações, sendo mais tarde estilizado por músicos de uma outra raça sofredora e sem pátria – agora está arrastando os pares que dançam no salão do Metrópole (...) O jazz toca um blue (CC, p. 86).

O surgimento do *blues*, toda a sua carga de dor e sofrimento, é descrito em poucas linhas, e a posterior utilização de tal música como fundo sonoro para pares românticos de um baile da alta burguesia comporta uma nota de ironia indisfarçável. Nesse baile, as famílias mais abastadas que compõem a trama do romance se

encontram, e as ambições dos diferentes grupos são expostas. Os filhos dessas famílias também participam do baile, namoram, trocam confidências, tudo ao som do *jazz*. A descrição do instrumental da orquestra é minuciosa:

O mulato do saxofone solta gemidos dolorosos. O negro do banjo marca a cadência sincopada. O rapaz magro do clarinete ergue para o alto o instrumento rebrilhante e solta guinchos históricos. O da pancadaria agita os braços, rufa no tambor, sacode guizos, bate nos pratos e no bombo, parece um polvo a dar trabalho a todos os tentáculos (CC, p. 87).

A descrição detalhista comporta ainda outra dimensão: a primeira referência na literatura brasileira a um instrumento que sequer tinha nome no Brasil: a bateria. Nos anos trinta, quando o livro foi escrito, a bateria ainda era um instrumento novo dentro da música. Conjunto de tambores, oriundo do *jazz* norte-americano, onde era chamada de *drums*, a bateria ainda não possuía essa denominação em língua portuguesa. Daí o curioso nome que o autor lhe dá, *pancadaria*, a um só tempo descrevendo o músico e nomeando o instrumento. *Pancadaria* é a forma usual com que eram chamados os instrumentos de percussão de uma banda marcial no século XIX e início do século XX, quando a bateria ainda não existia. Daí, por aproximação, o fato de Erico utilizar essa denominação para descrever o novo instrumento.

Em *Caminhos cruzados* há traços indeléveis que identificam determinada época histórica relacionada com a música. No baile do Metrôpole encontramos o *jazz* justamente no momento em que desabrocham as *big bands*, verdadeiras orquestras onde predominam os instrumentos de sopro, notadamente os metais⁴³. O estilo jazzístico hegemônico na década anterior ainda era de pequenas formações instrumentais, que tocavam num estilo conhecido como *Dixieland*. No fim dos anos 20, as formações instrumentais com um grupo maior de músicos começaram a se sobressair, e o estilo improvisado da década anterior cedeu espaço a um estilo mais orquestral, com arranjos escritos. Esse tipo de formação, conhecido como *big band*, podia ter até trinta músicos. Todos esses fatores identificam o estilo de *jazz*

⁴³ Segundo Grove (1994, p.600), metais “é um termo empregado para instrumentos de sopro vibrados por ação dos lábios (aerofones). Sua coluna de ar é posta em vibração pelos lábios do executante, comprimidos contra um bocal em forma de taça (ou de funil). Essa categoria inclui instrumentos feitos de latão ou outros metais, mas também de outros materiais, incluindo madeira ou chifre. Além do mais, alguns instrumentos feitos de latão (como o saxofone) não são classificados como da família dos metais, uma vez que suas colunas de ar são postas em vibração por meio de palhetas”.

predominante nos anos trinta, também conhecido como *Swing*⁴⁴. É esse estilo que aparece nas páginas de *Caminhos cruzados* com a adição no repertório de algumas características próprias da música tocada no sul do Brasil àquela época, como o tango e o samba.

Em meio a essa paisagem musical, os personagens interagem, de acordo com seus desejos e interesses. A música se constitui a um só tempo em trilha sonora e em comentário da narrativa. D. Dodô Leitão Leiria se orgulha do efeito geral de *sua* festa. Esse orgulho engloba a música e D. Dodó se comporta como a proprietária do baile:

D. Dodó passeia os olhos pela sala e por um instante fica na postura de um triunfador. De algum modo ela é a dona da festa. Essa animação, essa afluência de povo (povo? Qual! Famílias de nossa melhor sociedade), o êxito da venda de ingressos, o arranjo artístico das mesas de chá, *a boa qualidade da orquestra*, a atenção dos garçons de calças pretas e *dinner-jacket* – tudo foi obra dela. Santa Teresinha deve estar contente lá no céu. Por isso D. Dodó está radiante de alegria aqui na terra (CC, p. 87, grifo nosso).

Se para D. Dodó a festa se reveste de santidade através de seu júbilo de proprietária, para Chinita, o baile e sua música possuem contornos marcadamente eróticos. O *blues* que é tocado fornece a ela e a seu par, Salu, o comentário não verbal que ocorre em diferentes níveis:

Chinita sente contra os seios, contra o ventre, contra as coxas, por cima da seda verde-jade do vestido, a pressão rija e quente do corpo de Salu. Ele a enlaça com força, espalma a mão enorme nas costas dela e, cabeças levemente encostadas, se vão ambos a deslizar à cadência do *blues*. O saxofone barítono conta uma história amargurada. O negro do banjo de repente acorda do marasmo para dedilhar, numa fúria súbita, as cordas do instrumento (CC, p. 87).

O contraste entre o amargurado e o sensual, que estão presentes na mesma medida na música, é parte dos diferentes níveis em que a narrativa se desenrola. A

⁴⁴ Para maiores referências, consultar Billard (2001), David (1996) e Francis (2002).

sensualidade sempre foi um elemento marcante do *blues*, desde os seus primórdios. Para Muggiati:

Não há espaço no blues para o romantismo adolescente das canções da classe média branca, daqueles que rimam *Moon* com *June*. O amor no blues pode ser infeliz – o que acontece na maioria das vezes – mas também alegre e positivo, geralmente quando o cantor ou a cantora exaltam o seu vigor erótico valendo-se de imagens domésticas ou culinárias (MUGGIATI, 1995, p. 33).

O caráter de amargura da canção também está presente. Não apenas a *big band* comenta a ação que se passa entre os dois, mas há uma comparação entre os sons. O contraste entre o som amargurado do *blues* e aquela reunião social se torna mais gritante:

A voz de Salu é profunda como o canto do saxofone. Mas não conta uma história triste. Ele falou assim baixinho naquele dia no jardim dos Monteiro, no banco debaixo da paineira. Chinita pensa no primeiro beijo. Ele se mostrou brusco e decidido como Clark Gable. Não pediu, não fez rodeios. Era noite mas não havia lua. O vento farfalhava nas árvores. Ela estava um pouco trêmula, como quem espera um grande acontecimento. Os lábios dele tinham uma aspereza úmida. Não foi um beijo, foi uma mordida (...) Chinita agora sorri. (Nunca mais há de esquecer aquela noite.). A orquestra se cala e fica só o piano cantando a tristeza africana (CC, p. 87-88).

As insinuações eróticas de Salu e os pensamentos de Chinita são interrompidos pela mudança de caráter da música tocada pela orquestra. Como de costume, a descrição é minuciosa:

De súbito um frenesi toma conta do *jazz*: todos os instrumentos começam a berrar – violinos, saxofones, o trombone, o clarim, o clarinete, o banjo e a pancadaria – e os uivos de desespero dos negros abafam as palavras de Salu (CC, p. 88).

A diversidade de pessoas que freqüentam o ambiente do baile o torna um local ideal para a crítica à sociedade de determinada época. No caso do baile do

Metrópole, o recorte é preciso: a alta sociedade da cidade de Porto Alegre no início dos anos trinta. De forma alguma o fundo musical é apenas uma trilha. A música interage com a ação, os músicos aparecem e desaparecem em meio à narrativa, e os pensamentos, os sonhos e os planos dos que freqüentam o baile do Metrópole se revelam em meio aos sons do *jazz*.

5.2 O baile d' *O retrato*

O grande baile de *réveillon* presente no início de *O retrato* é exemplar na obra de Erico Verissimo. Como a coroar a volta triunfal do jovem Rodrigo Terra-Cambará à sua cidade natal depois dos anos de estudo em Porto Alegre, esse baile contém a síntese do que significa o personagem dentro do contexto da cidade de Santa Fé.

Aqui, Rodrigo pavoneia-se pelo salão do Clube Comercial sabendo-se querido, invejado, amado e respeitado, enquanto emite com toda a força de sua juventude o canto claro do galo da história de Edmond Rostand. Um canto repleto de intenções grandiosas que o tempo irá colocar em cheque, mas que nesse momento inebria pelo virtuosismo das possibilidades.

5.2.1 Antes do *réveillon*

Rodrigo gosta de ambientes musicais, e não há lugar onde melhor possa exercitar sua personalidade exuberante que um baile. E o grande baile de Rodrigo, o auge de seu poder de atração é o baile de *réveillon* que se realiza no Clube de Santa Fé dias após sua chegada à cidade. Ele sabe que é a principal atração da festa, que a cidade espera pelo jovem bonito e recém-formado e que as moças anseiam por encontrá-lo.

Antes do início da festa, Rodrigo antevê e goza todas as possibilidades, com a consciência de que é o centro das atenções: “Sabia que ia brilhar no baile daquela noite (...) Já lhe haviam contado que as mães e tias faziam entre si apostas: com quem dançará o Dr. Rodrigo a *polonaise*?” (*R1*, p. 124). Nesse momento, todas as

atenções sociais se concentram num aspecto musical: a *polonaise*. Espécie de dança processional solene de origem polonesa, há uma forte tradição histórica da sua utilização em casamentos e cerimônias públicas⁴⁵. Esse aspecto cerimonial está presente no *réveillon* que acontece nessa noite no Clube Comercial de Santa Fé, mas também o aspecto relacionado ao casamento, já que a curiosidade das mães de família da cidade sobre quem seria o par de Rodrigo para a dança indica a forte propensão de que, ao escolher uma das moças, ele estaria dando um indício tácito de uma intenção mais séria, de uma pretensão de casamento.

Enquanto espera a hora da festa, Rodrigo pede à sua madrinha que faça um reparo em sua roupa. Quando termina a costura, Maria Valéria faz uma observação a respeito das moças que Rodrigo poderia encontrar no baile que contém diversas relações musicais:

Pronto! – disse ela, cortando a linha com os dentes. – E agora veja se vai dançar com alguma dessas cadelinhas. Para Maria Valéria, as “cadelinhas” eram certas moças desfrutáveis de Santa Fé com uma das quais ela temia o sobrinho viesse um dia a casar-se. Também lhes chamava “rabichas” ou “bruacas”. Namoravam todos os caixeiros-viajantes que passavam pela cidade e chegavam ao ponto de conversar com eles à janela. A pior de todas era Esmeralda Dias. Os pulos que dava quando valsava com o Chiru ou com algum forasteiro! Diziam que dançava até maxixe! (*R1*, p.126).

O fato de Esmeralda Dias dançar “até maxixe” envolve uma questão histórica importante dentro da música brasileira, que é o surgimento dos gêneros híbridos, que uniram o lundu e a modinha, estilos tipicamente brasileiros, com os ritmos estrangeiros da valsa, polca ou habanera, entre outros⁴⁶.

O maxixe⁴⁷ surge a partir das classes populares, e lentamente se imiscui nos salões da burguesia. Apesar disso, era considerada imoral pela mesma. Segundo José Ramos Tinhorão:

⁴⁵ Para mais detalhes, ver Grove (1994, p.734).

⁴⁶ Para mais detalhes, ver Kiefer (1983).

⁴⁷ Segundo o Grove (1994, p. 587), o maxixe é uma “dança urbana do Rio de Janeiro, surgida por volta de 1875. Considerada a primeira dança genuinamente brasileira, antecessora do samba, produziu um gênero musical que utiliza aspectos rítmicos da habanera, o andamento da polca e síncope afro-brasileira”.

O próprio nome de *maxixe* que a dança tomara pela década de 1870 era usado ao tempo para tudo quanto fosse coisa julgada de última categoria. Talvez até porque o maxixe, fruto comestível de uma planta rasteira, fosse comum nas chácaras de quintal dos antigos mangues da Cidade Nova, onde nasceu a dança, e também não tivesse lá grande valor (TINHORÃO, 1983, p. 66).

Apesar da discriminação, num processo comum na sociedade brasileira, o maxixe se afirma. Segundo Bruno Kiefer:

Nascido na classe da miséria, o maxixe – considerado, inicialmente, dança indecente pelas classes mais elevadas – acabou, no entanto, conquistando estas mesmas classes, via teatro de revista, bailes de sociedades carnavalescas, etc., e por força do apelo a impulsos reprimidos (KIEFER, 1983, p. 52).

Um dos componentes fundamentais da “imoralidade” da dança é o fato dela ser de par enlaçado, onde o homem encaixa suas pernas nas pernas da mulher e ambos utilizam passos reboleantes, à época “conhecidos por nomes como *cobrinha*, *parafuso*, *balão caindo* e *corta capim*, todos bastante expressivos para darem idéia de quão coleante, remexido, balouçante e ágil de pés viria a ser o maxixe” (KIEFER, 1983, p. 52).

A citação da dança de Esmeralda Dias, portanto, não é fortuita, já que para a conservadora sociedade gaúcha do início do século XX, tal fato era considerado de uma imoralidade absoluta.

Ao se dirigir para o clube onde a festa se realizará, Rodrigo encontra o pai. O diálogo entre os dois é revelador da personalidade reservada que Licurgo cultivava na velhice, bem diferente das atitudes de quando era jovem:

[Rodrigo] - Vou ao baile do clube, papai.(...)

[Licurgo] - Está bem, meu filho. Precisa de alguma coisa?(...)

[Rodrigo] – O senhor vai ao baile?(...)

[Licurgo] - Não gosto de barulho.

A palavra barulho – sabia-o Rodrigo – abrangia também a música (R1, p. 127).

O jovem que gostava de música e participava com gosto de festas populares desaparece com o tempo: ao fim e ao cabo, Licurgo sucumbe às idéias de sua avó Bibiana. A predominância da influência musical de Fandango, tão forte no menino e no adolescente que ele foi, desaparece no homem maduro.

5.2.2 Códigos

A narrativa do baile de *réveillon* constitui-se num estudo da sociedade da época, e está repleto de nuances musicais. Há uma descrição detalhada do local onde o baile se realiza, a partir da reconstituição de sua história:

Fundado em fins de 1899, o clube ocupava de início espaçosa casa térrea numa das esquinas da Praça Ipiranga, e de lá dava suas festas à luz de velas e lampiões de querosene. Quando, cinco anos mais tarde, inaugurou a sede própria - edifício assobradado no coração da Rua do Comércio – os bailes passaram a realizar-se à luz de lâmpadas de acetilene, o que obrigou o cronista a alterar levemente a chapa, por achar decerto que a luz de gás merecia um adjetivo mais luminoso, de sorte que, de 1904 em diante, os salões do Comercial, segundo a crônica d'*A Voz*, passaram a estar iluminados "a giorno" (*R1*, p. 130).

Essas observações a respeito da mudança de iluminação dos bailes, dão ensejo à questão social:

(...) embora fosse opinião geral que nos dois últimos dois ou três anos a diretoria "da nossa mais elegante sociedade" tivesse afrouxado um pouco o crivo por onde ordinariamente fazia passar os que se candidatavam ao seu quadro social, a ponto de ter admitido no seu grêmio certos elementos que, no dizer de Cuca Lopes, eram sabidamente "gentinha de segunda" – o semanário local continuava ainda a afirmar que aqueles *réveillons* reuniam a nata da sociedade de Santa Fé (*R1*, p. 130).

As diferenças sociais são esmiuçadas, passando pela elite, a "nata da sociedade, as famílias dos fazendeiros mais abastados do município" (*R1*, p. 130); depois por uma camada "logo abaixo dessa gorda camada de nata do leite social

santa-fezense (...) quase no mesmo nível dos estancieiros (...) o juiz de comarca, o juiz distrital, o promotor público, os oficiais da guarnição federal, alguns altos funcionários e a maioria dos médicos e advogados” (*R1*, p. 130), até chegar às camadas mais finas da sociedade que freqüentava o clube, “o leite propriamente dito (...) funcionários públicos, sempre muito mal pagos, uma série de pessoas de profissão incerta, e principalmente uma legião de empregados do comércio” (*R1*, p. 130).

Esse esmiuçamento da sociedade serve de base ao grande encontro que acontece no baile de réveillon dessa noite, onde, imersos na música tocada pela banda, as relações de classe transparecem, clara ou veladamente:

E agora, naquele 31 de dezembro de 1909, ao entrar nos salões iluminados do Comercial, Rodrigo ainda não via claro no colorido conglomerado humano. Tinha, porém, a intuição de que havia ali várias camadas que não se misturavam (*R1*, p. 135).

A conclusão de Rodrigo adianta o terceiro volume da trilogia, num ambiente onde a dança e a música dão indícios das divisões existentes na sociedade, e também dos códigos de conduta e os preconceitos que acompanham esses códigos:

Aquelas pessoas não se encontravam num continente: eram, antes, moradores dum arquipélago. Lá estava a importante ilha dos estancieiros, comerciantes e “pessoas gradas” da localidade. Havia as pequenas ilhas, de escassa população, dos descendentes de imigrantes e finalmente a grande, populosa, pululante ilha dos funcionários públicos e empregadinhos do comércio. Certo, os habitantes duma ilha às vezes se aventuravam em excursões pelas outras ilhas vizinhas, mas mesmo essas viagens ocasionais obedeciam a certas regras. As filhas dos estancieiros e dos comerciantes dançavam geralmente com os filhos dos estancieiros e dos comerciantes: moços, porém, como o promotor público e o Dr. Amintas, que eram solteiros, bem como os oficiais da guarnição federal também dançavam com as Fagundes, as Prates as Teixeiras, as Macedos, e as Amarais. Um dia, entretanto, o Lelé Pontes, caixeiro da Casa Sol, teve a ousadia de convidar para dançar a filha mais moça de Cacique Fagundes; ora a rapariga, que era bem educada, não recusou, mas fechou a cara, não trocou uma palavra com o rapaz e mal parou a música, foi sentar-se na sua cadeira e passou emburrada o resto da noite. Os caixeiros, porém, encontravam seus pares e escolhiam eventualmente suas namoradas e esposas entre as moças pobres, filhas de pequenos comerciantes ou funcionários (*R1*, p. 135-36).

Esse “código do baile” é representativo do interior gaúcho no período, e conecta a paisagem musical com seus reflexos sociais. Havia os privilegiados que conseguiam transitar livremente entre as ilhas do arquipélago:

Os que gozavam de maiores regalias eram os rapazes das famílias ricas. Esses iam e vinham entre todas as ilhas, dançavam com as “alemoas”, com as “gringas” ou com as moças pobres, para delícia e inquietação das mamãs destas últimas. Quando, por exemplo, um jovem Fagundes, Teixeira, Amaral ou Prates dançava de “par efetivo” com uma mocinha modesta, os “filhos da Candinha” achavam que aquilo era namoro, garantiam que de tal namoro não podia sair casamento e, por conseguinte, o rapaz “estava desfrutando a moça” (*R1*, p.136).

Rodrigo é um desses privilegiados, e sabe que nessa noite em especial, é o centro das atenções. Mas o transitar livremente por entre as várias “ilhas” do baile demanda um conhecimento do código social, que está imerso em um contorno musical. Portanto a desenvoltura social de um personagem, também exige uma desenvoltura musical, o conhecimento do que acontece numa noite de baile, a seqüência dos estilos musicais e o significado de determinadas músicas e danças. Por todos esses motivos, o baile que acontece em *O retrato* é um dos mais importantes da obra de Erico Verissimo, e contém minúcias que transcendem outros bailes existentes na obra do escritor, constituindo-se num verdadeiro estudo musical e social da época. Também em termos de extensão da narrativa, esse baile suplanta outros encontráveis em sua obra: a narrativa ocupa mais de quarenta páginas (páginas 123 a 166 da edição utilizada) do romance.

5.2.3 Dona Emerenciana

Há em *O retrato* um personagem que sintetiza as significações sociais e musicais existentes nos bailes do interior gaúcho no início do século XX:

Ninguém representava melhor o código social não escrito de Santa Fé do que dona Emerenciana, esposa do Cel. Alvarino Amaral. Ela era a personificação mesma da Opinião Pública, espécie de monumento municipal, pessoa muito acatada, respeitada e admirada, não só por ser uma Amaral e rica, como também por “suas virtudes de dama romana”, como dissera, em discurso recente, o promotor público (*R1*, p. 136).

Dona Emerenciana compreende perfeitamente o ritual que envolve o código regulador daqueles encontros sociais, e age como o fiscal de uma lei não escrita, sendo ao mesmo tempo divulgadora e perpetuadora desse código:

Quando ia a festas ou bailes, ficava ela na sua cadeira, a respirar com dificuldade - pois a gordura lhe dava palpitações e sufocações – mas de olho atento a tudo quanto se passava em derredor. De vez em quando fazia comentários cochichados ao ouvido das pessoas sentadas ao seu lado, e jamais perdia de vista as filhas e os filhos (*R1*, p. 136).

O código é social e comportamental, mas está intimamente associado com questões musicais, já que envolve a dança:

Para Emerenciana Amaral as moças dividiam-se em duas grandes categorias: as sérias e as desfrutáveis. As sérias portavam-se com recato, não riam alto, não permitiam liberdades, não eram janelleiras e *não dançavam com quem não tivessem sido apresentadas*. As desfrutáveis, *essas se requebravam quando caminhavam ou bailavam*, falavam alto, riam para qualquer um, namoravam o primeiro que aparecesse, principalmente se era forasteiro (*R1*, p. 136, grifo nosso).

O comportamento das moças ao dançar, os trejeitos, o requebrar dos quadris, tudo é parâmetro de respeitabilidade. Os aspectos musicais envolvem também a quantidade, o número de vezes que uma moça e um rapaz dançam juntos:

De seu posto, D. Emerenciana fiscalizava os namoros do salão, contava o número de “marcas” que cada rapaz dançava com a mesma moça. “Olhe, D. Zeferina, o Vadico já dançou cinco marcas seguidas com a Mariquinhas Matos. Isso não está me cheirando bem” (*R1*, p. 137).

Outro aspecto com o qual D. Emerenciana tem o máximo cuidado é com os “forasteiros”:

Nos bailes do Comercial apareciam com freqüência caixeiros-viajantes, que gozavam entre as moças da terra de grande popularidade, por serem pessoas alegres, bem trajadas, e bem-falantes, sempre com uma boa história ou uma piada espirituosa na ponta da língua. Sabiam animar uma festa e não havia ninguém como eles para *organizar quadrilhas* e jogos de salão.(...) D. Emerenciana sabia muito bem que os caixeiros-viajantes *preferiam dançar* com as “desfrutáveis”: divertiam-se com as sirigaitas e depois saíam a gabar-se para Deus e todo mundo do que tinham feito com elas (*R1*, p. 137, grifo nosso.).

Os aspectos musicais estão imersos no aspecto social. O conhecimento de danças como a *quadrilha*, que envolve coreografias e também certa desenvoltura corporal revela o grau de envolvimento que as pessoas precisavam ter com esses bailes e festas para que eles ocorressem. Além disso, a passagem registra a enorme popularidade alcançada por essa dança no Brasil. Segundo Bruno Kiefer:

(...) a palavra *quadrilha* vem do francês *quadrille*. Originalmente, a expressão teria sido, na França, *quadrilha de contradanças* o que, por abreviatura, deu quadrilha. Por sua vez, *contradança* é corruptela de *country-dance*, antiga dança inglesa, alegre e simples. O nome da quadrilha se justifica, pois provém do número de dançadores, formado por quatro pares (1983, p. 31).

O fato de esta ser uma dança coletiva dá aos seus organizadores um *status* especial, que só aumenta com o fato de serem esses organizadores de fora da cidade. Na época em que se passa a narrativa (1909), a quadrilha já era algo existente havia várias décadas no Brasil, e se encontrava no auge, já que depois entraria em declínio e seria substituída por outras danças. Segundo Renato Almeida:

A quadrilha, em cinco partes, com introdução vibrante, movimentos vivos em 6/8 ou 2/4, se dançou em todo lugar, terminando sempre em galope. Apareceu no começo do século XIX e pela época da Regência fazia furor no Rio, trazida por mestres de orquestras de dança francesas, como Milliet Cavalier, que tocavam músicas de Musard – *o pai das quadrilhas* – e Tolbecque. Foi cultivada por nossos compositores, que lhe deram acentuado sabor brasileiro, a começar por Calado, que as fez com acento bem carioca. Hoje é dança desaparecida em quase toda parte (ALMEIDA, 1942, p. 187).

A desenvoltura de organizadores de quadrilhas dos caixeiros-viajantes é algo muito mal visto por D. Emerenciana. A preferência das moças da terra por um deles em detrimento de algum rapaz de Santa Fé fere profundamente seu código social:

A popularidade desses “cometas” deixava um pouco enciumados os moços do lugar, a favor dos quais se erguia D. Emerenciana: “Imagine, a idéia da Ritinha Prates! Deixar de namorar o filho do Teixeira só para se desfrutar com esse caixeiro-viajante que ninguém sabe de onde veio” (R1, p. 137).

Dona Emerenciana, como a regente do código dos bailes, imbrica a música e as questões sociais num todo indissociável. A imersão dos personagens na paisagem musical do baile, tendo a mesma como contorno, como fundo e como mediadora de comportamentos sociais é outra característica marcante na obra de Erico Verissimo.

5.2.4 A nata e o leite

O baile de *réveillon* transcorre, portanto, dentro dos limites impostos pelo código social. Mas que tipo de música é tocado no baile? E qual o significado que ela adquire nesse contexto?

Assim, aqueles *réveillons* do Clube Comercial transcorriam sob o olhar vigilante de matronas como Emerenciana Amaral. Dançava-se nas ilhas – ilhéu com ilha – e os filhos dos estancieiros, bem como os oficiais do Exército, os caixeiros-viajantes e outros forasteiros de igual categoria social, tinham passe livre em todo o arquipélago: dançavam ora com uma Prates de vestido de seda e rendão, cheirando a essências estrangeiras, ora com mocinhas mais modestas, que traziam o mesmo vestido do *réveillon* do ano passado, e que usavam óleo de mocotó no cabelo. E nem o ritmo sacudido das valsas, das mazurcas, polcas e havaneiras conseguia fazer que a nata se misturasse com o leite (*R1*, p. 137).

A impossibilidade de mistura entre os membros dessa sociedade demonstram o seu caráter estático. Embora todos (ou quase todos) convivam num mesmo espaço, romper as diferenças sociais é algo raro. Além da nata e do leite, há também os excluídos da sociedade, os párias, os que não participam do baile:

Fora, nas calçadas e no meio da rua, à frente do edifício do clube, aglomeravam-se grupos. Era o “pessoal do sereno”, os que espiavam a festa, os que não tinham ido ao baile porque estavam de luto, não possuíam trajes de gala ou não eram sócios do Comercial (*R1*, p. 137).

A seqüência da festa revela com maior quantidade de detalhes o tipo de música que é tocado, os hábitos e costumes relacionados àqueles encontros. O relato traz à tona, em cores vivas, um tempo que já ficou para trás, num depoimento de profundo valor histórico e humano:

Eram dez e quinze quando a banda de música do regimento de infantaria, que atestava o coreto do salão de festas, rompeu a tocar os primeiros acordes da marcha de *La Geisha*. Era o sinal de que a *polonaise* ia iniciar-se. Rodrigo teve a impressão de que o teto corria o risco de ir pelos ares e de que as paredes estavam prestes a ruir sob a pressão daqueles sons explosivos. E a música, para ele evocativa de noites de opereta, também parecia fazer-lhe uma pressão terrível no peito, não de fora para dentro, mas de dentro para fora, na forma dum entusiasmo trepidante. Dir-se-ia que as ondas sonoras o erguiam em cristas iridescentes, deixando-o a boiar estonteado naquele mar revoltado. De súbito, estrondou o bombo e a música parou. O sinal estava dado (*R1*, p. 138).

O aspecto emocional do momento é reforçado, ou até mesmo produzido, pela música. As correspondências entre a música do baile, “evocativa de noites de

opereta”, traem o gosto predominante de Rodrigo, e é, portanto, o envoltório perfeito para sua noite de triunfo. O decorrer da narrativa revela mais detalhes do baile:

O Cel. Cacique Fagundes, o presidente do Comercial cujo mandato terminaria naquela noite ao entrar o Ano Novo, postou-se no meio do salão, bateu palmas e exclamou:

- Tirem seus pares pra quadrilha, moçada! (...) – Vamos rapaziada! Insistia ele. – Está na hora da onça beber água! Cada um com sua cada uma!

Os cavalheiros começaram a escolher os pares, e naquela sala de chão esbranquiçado de espermacete – cujo cheiro Rodrigo desde adolescente associava ao de carne-limpa-de-mulher-jovem-em-noite-de-baile – começou um animado e festivo vaivém. Nos rostos das moças que, juntamente com suas mães e tias, estavam sentadas nas cadeiras que perlongavam as quatro paredes do salão, notava-se um ar de expectativa quase nervosa, que se traía por movimentos bruscos de cabeça, pela maneira frenética com que abanavam os leques, alisavam os vestidos, lambiam os lábios ou trocavam segredinhos (*R1*, p. 138).

A ansiedade das mulheres sinaliza a importância do baile e as expectativas quanto aos seus resultados. Um baile poderia mudar a vida de uma pessoa, e em verdade era isso que se esperava. Mães e tias atuavam como nervosas torcedoras pelas suas filhas e sobrinhas, esperando que arranjassem namorados, que se tornariam, no devido tempo, noivos e maridos. Pretendentes em potencial eram cobiçados tanto pelas moças quanto por toda a facção feminina das famílias. Pretendentes considerados inadequados eram rechaçados com igual força pelas mesmas, algumas vezes com a interferência de membros da parte masculina da família.

As danças se constituem no ponto central do evento, e a quadrilha e a *polonaise* ocupam a posição de honra entre as danças da noite. Como são danças coreográficas, seu caráter aristocrático contrasta com a rudeza dos que a comandam, como o Cel. Cacique Fagundes. A quadrilha e a *polonaise* eram danças que necessitavam de conhecimento prévio dos participantes sobre os movimentos a serem realizados, pois de outra forma não seria possível dançá-las. Danças posteriores, derivadas de ambientes menos aristocráticos, como a valsa, demandavam maior naturalidade dos dançarinos, que apenas precisavam seguir o ritmo da música.

As danças coreográficas ainda encerram outra característica fundamental com relação à valsa, por exemplo. Nelas, os dançarinos não se tocam, a não ser nas

mãos, que muitas vezes estão enluvadas, e eventualmente nos tornozelos ou outras partes dos pés, como no minueto⁴⁸. Na valsa, os pares dançam enlaçados, de frente um para o outro. Por esse motivo, quando a valsa, que era de origem austríaca, surgiu na Europa, foi considerada imoral, momento que só foi vencido após o Congresso de Viena (1815), quando dirigentes de toda a Europa se reuniram e tiveram acesso à mesma, dançada com naturalidade em seus salões. No momento histórico em que se passa o baile de *O retrato*, esse preconceito já havia sido ultrapassado, e no Brasil da época um novo preconceito desponta, desta vez contra o nacionalíssimo maxixe.

A ansiedade e as expectativas das mães e tias presentes no baile poderiam ser atenuadas se elas soubessem que Rodrigo já tem alguém em vista: Flora Quadros. A filha de Aderbal Quadros contém todos os predicados que ele pode esperar naquele momento, já que pensa em se casar: é uma moça de boa família, tranqüila, caseira, moldada para ser a esposa submissa e que não comprometa sua posição na sociedade. Quando as danças iniciam, todas as atenções se voltam para ele: “Mau grado seu, ia meio perturbado, demasiado consciente do fato de estar sendo alvo de muitas atenções: lá vai o moço do Sobrado, o bom partido... quero só ver quem é que ele vai tirar pra quadrilha (...)” (R1, p. 139).

Rodrigo é sabedor da situação econômica periclitante da família de Flora, o que só faz aumentar a ternura pela moça:

- Ainda não vi o Cel. Aderbal...
 - O papai não veio ao baile - disse Flora. – Não gosta muito de festa...
 Rodrigo imaginou o drama: Babalo em casa, sozinho, numa sala escura, a pensar nos negócios embrulhados, na falência que se aproximava inexoravelmente. Com toda a certeza não contara nada à mulher, nem à filha, para não alarmá-las. E agora, enquanto ambas ali estavam em plena festa, ignorantes de tudo, o pobre homem debatia-se em sua solidão angustiante, num problema de consciência... Sim, talvez estourasse os miolos com um tiro ao soarem as primeiras badaladas da meia-noite. E quando Flora e a mãe entrassem em casa, de volta do baile (...)
 - A senhorita quer dar-me a honra de dançar comigo a *polonaise*? (R1, p. 140).

⁴⁸ No caso da *polonaise*, trata-se de uma dança que possui breves momentos em que o par se enlaça, apenas para efetuar um giro: o chamado *balancez*.

Esta passagem da narrativa acentua a relação estreita existente entre a dança e a intenção de casamento. A resolução de Rodrigo de dançar com Flora, embora já tomada de antemão, é reforçada pela situação financeira de sua família e o desejo de protegê-la:

É bonita – pensava ele. – Muito mais bonita do que a imagem dela que eu guardava na memória... Não sei que tem essa carinha que tanto me atrai. Não são apenas as feições, mas também um certo ar de inocência, de dignidade, sem afetação... Dentes perfeitos. O porte não podia ser mais bem proporcionado: cintura fina, ancas estreitas... Não é peituda como as Fagundes. Não tem buço. Pobrezinha, a esta hora o pai decerto está morto e ela não sabe... Protegê-la, sim, fazê-la feliz, dar-lhe tudo que tenho: meu amor, meu nome, o Sobrado, o Angico, tudo (...)
De braços dados e em silêncio, ambos caminharam para o centro do salão, onde os outros pares já se achavam reunidos (*R1*, p. 140).

Rodrigo se infla de grandes intenções, característica de sua personalidade. Aqui ele emite seu “canto claro”, exerce todo o seu poder de sedução, e só o tempo conseguirá desmentir seus grandes planos. Tendo Flora como par, Rodrigo gira pelo salão, e os passos da *polonaise* são descritos com riqueza de detalhes:

A *polonaise* começou. Os pares fizeram duas voltas no salão, arrastando os pés ao compasso da música. O vulto de Chiru sobressaía aos demais, gingando, quase aos pulos, e seu rosto resplandecia de suor e contentamento (...) *Balancez!* Rodrigo enlaçou a cintura de Flora e começou a rodopiar. E como se estivesse montado no cavalo de pau dum carrossel, viu uma sucessão vertiginosa de imagens: as faces das mulheres sentadas, os vultos dos outros pares que dançavam, e – azul ferrete e vermelho – o uniforme dos oficiais do Exército, o ousado vestido *chaudron* de Esmeralda e mais rabos de fraques e *croisés*, leques, plumas, o clarão das chamas de gás nos lustres de vidrilho, as caras dos músicos no coreto, as bocas dos pistões e trombones, como sóis de ouro a dardejar para o salão uma música vibrante, que parecia aumentar ainda mais o calor do ambiente (...) Ouvia-se uma pancada de bombo e a *polonaise* terminou (*R1*, p. 141-142).

A *polonaise* serve de introdução aos pares, sendo seguida de uma valsa, o que coloca os casais numa situação mais íntima, pelas características já apontadas, relativas ao entrelaçamento.

Naquele instante a banda rompeu a tocar uma valsa: *Sobre as ondas*. O primeiro que começou a dançar foi o Chiru. Outros pares o seguiram (...) O baile ainda não se animara verdadeiramente (...) Rodrigo enlaçou a cintura de Flora e começou também a valsar (*R1*, p. 143).

Uma das características admiráveis desse baile é a descrição gradual de seus acontecimentos, de uma forma que é possível vivenciar cada momento, desde o início, com seu continuo aceleração, até o final. A observação de que “o baile ainda não se animara verdadeiramente” (*R1*, p. 143) aponta para o grau de excitação daquele momento específico. Cada passagem do baile é nitidamente demarcada por observações desse gênero, funcionando como um termômetro pelo qual o leitor pode perceber as diferenças de cada parte da festa.

Enquanto dança com Flora, Rodrigo, como que a anunciar sua carta de intenções futuras, reflete sobre as mulheres. A permanente contradição em que está envolto é uma das características mais fortes de sua personalidade:

Valsando com entusiasmo, consciente sempre da sensação agradável que lhe proporcionava o contato da mão de Flora e a proximidade de seu corpo – embora houvesse entre ambos a respeitosa distância de um bom palmo – Rodrigo via em relances as faces das outras mulheres: as caboclas do Fagundes, de buços suados e peitos ofegantes: a cara viva da Esmeralda, que pulava nos braços do tenente de artilharia: o sorriso enigmático da Gioconda... E de repente, num doce choque, deu outra vez com o rosto mimoso da Rita Prates. Upa! Como Ritinha havia melhorado naquele último ano, estava mais mulher... *Hélas*. E quem será aquela moça alta e vistosa com um diadema na cabeça? Quem está certo – refletiu Rodrigo em tempo de valsa – são os Mórmons... Grande seita! Grande gente! Claro, podia namorar muitas. Mas se quisesse levar a sério o namoro com Flora, teria de portar-se direito. De resto, precisava melhorar sua reputação perante as mamãs de Santa Fé. A notícia de suas proezas nos bordéis correria mundo, e decerto a cidade não esquecerá ainda que, fazia uns cinco anos (oh nesse tempo Flora era uma menininha de tranças e vestidinho curto!) ele e Neco haviam provocado uma briga na Pensão Veneza. Havia ainda outros casos escabrosos. Muitos outros, pensava Rodrigo, rodopiando com seu par numa velocidade cada vez maior – e outros. Um estróina! Um libertino! Mas um bom partido, mil vezes melhor que qualquer daqueles rapazes que ali dançavam... Física e intelectualmente! Apesar de todas as minhas loucuras, aposto como essas mamãs são capazes de me agarrar com ambas as mãos para genro! Ah! Se são! (*R1*, p. 144).

As reflexões de Rodrigo acontecem em meio à valsa, e de certa forma no ritmo e condicionado por esta. Os pensamentos também valem, e ao pensar em Flora, deixam entrever as convenções da época:

Pensou em dizer-lhe um galanteio. Não era, porém, de bom-tom falar com o par durante a dança. Um estrondo de bombo e um tinir de pratos pôs fim à valsa (...) Que devia dizer-lhe? Falar em coisas fúteis – o baile, o tempo, o cometa de Halley? (*R1*, p. 144).

O namoro é pontuado pela sucessão de danças, que fornecem um quadro preciso dos estilos musicais em voga na época:

- Como é possível que a moça mais bonita de Santa Fé não tenha dúzias e dúzias de admiradores?
 – O senhor está fazendo troça de mim.
 - Troça? Mas nem diga isso! Estou falando com toda a sinceridade. Creia que sou o maior de seus admiradores (...) A senhorita me detesta, não é verdade?
 – Não.
 – Então porque está se portando dessa maneira?
 De novo Flora refugiou-se no silêncio. Ele ia insistir na pergunta quando a banda começou a tocar uma polca. Era ridículo – achou ele – que tivessem de interromper a conversa naquele ponto crucial para saírem saracoteando ao compasso da polca. Mas, que remédio? Enlaçou a cintura de Flora, que continuava a evitar-lhe o olhar, e puseram-se a dançar. Estás me saindo muito arisca! – pensava ele. Mas antes do baile terminar eu te domo ou então não me chamo Rodrigo Terra Cambará (*R1*, p. 145).

A resistência de Flora deixa Rodrigo despeitado: o bom partido, o homem mais cobiçado da cidade desprezado por aquela moça! Rodrigo resolve fazer uma represália, que também está envolta em música:

Espera, meu bem, espera, a noite mal começou... Não queres falar? Está bem. Não fales. Mas se pensas que vou continuar aqui a fazer papel de bobo, estás muito enganada. Terminando esta polca eu vou dançar com outra (...) Foi o que fez. E quando a banda atacou um *schottish*, o *Porto Clube*, viu que Esmeralda Dias estava sem par, aproximou-se dela e convidou-a (*R1*, p. 145).

A sucessão de músicas executadas pela banda revela o conhecimento dos estilos da época. Como já havia acontecido anteriormente em outros bailes da obra do escritor, como em *Música ao longe*, a minuciosa observação de gêneros musicais, músicos e instrumentos são aspectos característicos e concorrem para a

localização dos mesmos na sociedade de cada época dando cor e sentido à narrativa e à crítica social (e também ao comentário dos costumes) do período.

5.2.5 Os tenentes rivais

Este baile de *O retrato* tem, no entanto, uma amplitude não alcançada em nenhum outro da carreira do escritor. Múltiplos aspectos são observados, abrangendo as mais diversas questões: sociais, políticas, ideológicas, amorosas. Tudo em meio à música que não cessa.

O ciúme de Rodrigo com relação à Flora tem endereço: um oficial do exército, o Tte. Lucas Araújo. Pouco depois, Rodrigo é apresentado a ele e a outro oficial: o Tte. Rubim Veloso. Ambos são tidos como potenciais concorrentes por Rodrigo, que logo tenta qualificá-los (ou desqualificá-los):

O tenente de artilharia sorriu. Era um homem de rosto miúdo, a pele dum branco róseo, um pince-nez acavalado no nariz afilado e longo, os cabelos dum castanho alourado, aparados à prussiana. A arcada dentária superior avançava à feição de limpa-trilhos, dando-lhe à boca um jeito grotesco de bico, acentuado pelo recuo do queixo (...) Rodrigo observava o tenente de artilharia, secretamente satisfeito por verificar que contava com um rival a menos (*R1*, p. 149).

A presença dos dois oficiais no baile apresenta diferentes aspectos. O divertido Lucas Araújo revela um lado humorístico de atores de cinema famosos na época e hoje esquecidos, como André Deed. Já o Tte. Rubim Veloso encarna toda a ideologia que descambaria para o fascismo poucos anos depois. Em meio à alegria reinante, Rubim despeja sobre os convivas o ideário do Super-Homem, já pronto para receber as bênçãos dos partidos de extrema-direita que estavam por vir.

5.2.6 À meia-noite

À medida que a meia-noite se aproxima, o baile fervilha de animação e expectativa. Rodrigo flana pelo ambiente, trocando diversas vezes de par (e alternando polcas, valsa e xotes), mas com os olhos postos em Flora:

- A senhorita quer dar-me o prazer?...

Flora ergueu para ele os olhos meio alarmados. Levantou-se, deu dois passos, ajeitando a faixa. A banda tocava agora a *Valsa dos Patinadores* (...) Sentiu desejos de cantar, acompanhando a música. Mas conteve-se: aquelas coisas eram impróprias dum baile do Comercial. Cuca Lopes, que dançava com uma das caboclinhas do Cacique Fagundes, passou por ele e gritou: - Faltam vinte minutos pro ano que vem! (*R1*, p. 162).

Com sua enorme variedade musical o baile é uma metáfora da sociedade da época, com seus burgueses, positivistas, fazendeiros e fascistas de plantão. Ali se namora, se discute política e filosofia, se brinca e se brinda aos tempos que virão. Os estratos sociais e seus personagens estão identificados na sua completude, imersos na festa, em pleno regozijo, com suas características de grupo fielmente descritas:

Pelo aspecto de suas caras germânicas e pelo entusiasmo com que dançavam, Jacob Spielvogel e sua Frau davam ao baile um ar de *kerb* colonial, ao passo que Chiru Mena, com suas batidas de calcanhares com esporas hipotéticas e com seu ar de monarca, parecia esforçar-se para transformar o *réveillon* num fandango de terreiro (*R1*, p. 163-164).

As diferenças transformam o baile num caldeirão de etnias e a proximidade da hora dá um ímpeto vertiginoso à reunião, através da descrição detalhada de todos os aspectos, que provocam uma quase estagnação do tempo na narrativa:

- Faltam dez minutos – exclamou o Cuca Lopes.
 - Doze! – corrigiu-o o Chiru. Aproximaram-se um do outro, cada qual com seu relógio na mão, ficaram a confabular alegremente (...) Os pares não andavam mais à roda. Alguns estavam parados no meio do salão, outros se separavam, pois as moças saíam à procura dos pais, mulheres buscavam os maridos, pais reuniam os filhos... (R1, p. 164).

Uma quase balbúrdia se instaura aos poucos, na ansiedade evidente de todos os convivas:

Cacique Fagundes começou a arrebanhar as suas caboclas (...) Erguendo os olhos para o coreto, Rodrigo viu que os músicos se preparavam para tocar. O Sarg. Aristotelino, mestre da banda, fez para Rodrigo um sinal amistoso, arreganhando a dentuça clara, num contraste com o rosto pardo (...) Chiru Mena, que se encontrava no meio do salão a olhar para o relógio, deu um pulo e gritou:
 - Chegou o bicho!
 Da rua vinha agora o pipoquear de tiros de revólver. Dentro do clube começou o caos. A banda rompeu a tocar um galope (R1, p. 165).

Com sua profusão de descrições musicais, e a meticulosa união de elementos sociais, o baile de *réveillon* de *O retrato* se constitui num dos episódios mais completos em termos da união entre música e sociedade da obra de Erico Verissimo.

5.3 Os bailes de *réveillon* em *Noite de ano bom* de *O arquipélago*

Também em *O arquipélago* encontramos diversos bailes e festas, que aparecem de tempos em tempos na narrativa. Em cada um destes bailes, no entanto, há aspectos diferentes que são salientados, de acordo com a localização histórica e sua relação com fatos e personagens. Um destes bailes também é de *réveillon*, como o que ocorre em *O retrato*, mas ocorre no ano de 1937.

Como a contrapor-se àquele, aqui os caminhos se multiplicam, as várias ilhas que formam o arquipélago apresentam-se na sua diversidade e complexidade. Enquanto o baile de *O retrato* é completamente centrado na figura de Rodrigo, não

obstante a variedade intrínseca da festa, o baile de *réveillon* de *O arquipélago* possui vários focos.

5.3.1 Contexto político e social

O fim do ano de 1937 apresenta um contexto completamente diferente daquele de *O retrato*, ocorrido em 1909. Com Getúlio Vargas no poder, Rodrigo havia se tornado uma figura de destaque da república, e era identificado como tal tanto nas coisas boas quanto ruins do regime. Na Europa, o nazismo avança na Alemanha, enquanto a Guerra Civil Espanhola está em pleno curso.

A narrativa é permeada pelas discussões políticas da época, e esse fato condiciona os personagens e sua movimentação no espaço do baile. Rodrigo se encontra numa posição delicada pelo seu envolvimento no governo de Getúlio Vargas, grassado por suspeitas de corrupção do governo, o que apenas reforça a posição de seu filho Eduardo, que é adepto do comunismo, contra ele; a posição pessoal de Floriano, as opiniões de Tio Bicho, tudo contribui para a ambientação de época da festa, e a música está imersa nessa realidade.

Desta vez, o baile é realizado no Sobrado, o que contrasta com o *réveillon* realizado no Clube Comercial, dada a necessária conexão familiar que ele evoca. A preparação também adquire esse ar tradicional, de coisa antiga muitas vezes repetida: “Havia pouco, uma das chinocas da cozinha andara a salpicar-lhe as tábuas com raspa de vela de espermacete, para tornar a pista mais leve para as danças” (A3, p. 817).

Além disso, a realização do baile no Sobrado gera um incidente:

- Me contaram – disse Jango – que o pessoal da diretoria do Comercial está furioso com a gente.
- Ué? Por quê?
- Porque nossa festa vai fazer concorrência ao *réveillon* do clube. Achem que todo mundo vem para cá... (A3, p. 819).

Há, em verdade, diversos bailes acontecendo na cidade nesse dia, as várias ilhas do arquipélago geram uma multiplicidade de bailes. Cada membro da família possui suas preferências. No réveillon d'*O retrato* Santa Fé inteira se encontra no mesmo baile, pois até mesmo os excluídos ficam no entorno do clube; aqui, o que se vê é a dispersão, a variedade de gostos e possibilidades.

5.3.2 O baile no Sobrado

O baile que é realizado no Sobrado possui características próprias, já que envolve a complicada situação familiar dos Terra-Cambará naquele momento. Cada membro da família está envolvido em algum tipo de questão política, social ou amorosa, tanto em relação ao mundo como entre eles, o que leva a encontros, desencontros e conflitos. Apesar disso, a festa acontece normalmente com suas características musicais à mostra:

Cerca das onze da noite, no dizer de José Lírio “a coisa pegou fogo”. Foi quando o Jazz Rosicler, aboletado num coreto ao pé do marmeleiro, começou a tocar sambas e marchinhas do último carnaval, e o Chiru Mena saiu a pular, puxando um cordão improvisado no qual se misturavam casados e solteiros. O tablado soava como um tambor às batidas daqueles passos (A3, p. 823).

A paisagem musical dos anos trinta se mostra sensivelmente diferente daquela do início do século. Embora as marchinhas carnavalescas tivessem sido criadas em fins do século XIX, não haviam se disseminado para o sul do país no início do século XX, e por isso não aparecem no baile de *O retrato*. José Ramos Tinhorão, a respeito do assunto, escreve:

(...) é preciso notar que, embora criada cerebrinamente por uma compositora da classe média (Chiquinha Gonzaga), nesse ano de 1899, a marcha, para se vulgarizar, teria que esperar pelo menos vinte anos, até que os ranchos carnavalescos – numa curiosa trajetória de ascensão social – deixassem de ser coisa exclusiva de negros para admitir a mestiçagem e o semi-eruditismo de músicos que os transformariam em verdadeiras orquestras ambulantes (1983, p. 119).

Portanto, não é de estranhar a ausência de marchinhas nos *réveillons* do início do século. Já na década de trinta, a situação se alterara sensivelmente, tanto em relação às marchinhas, como em relação ao carnaval, que também era algo ausente no início do século dentro de um clube social. O carnaval, como as marchas, passou por um processo de ascensão social. Derivado do entrudo, uma festa popular que remonta à Antiguidade, o carnaval acontecia de forma desorganizada pelas ruas das cidades brasileiras:

O entrudo, do qual se tem notícia desde o início do século XVII, era uma reminiscência das festas pagãs Greco-romanas realizadas a 17 de dezembro (saturnais) e 15 de fevereiro (luperciais), que tinham origem na comemoração das colheitas, quando se permitia liberdade aos escravos, usavam-se máscaras, vestiam-se fantasias, e se comia e bebia desbragadamente. Em coerência com essas origens, o entrudo limitou-se até meados do século XIX a uma festa em que os escravos da Colônia e do Império saíam em correrias pelas ruas, sujando-se uns aos outros com farinha de trigo e polvilho, enquanto as famílias brancas, refugiadas em suas casas, divertiam-se derramando pelas janelas tinas de água suja sobre os passantes, enquanto comiam e bebiam como os antigos num clima de quebra consentida da extrema rigidez da família patriarcal (TINHORÃO, 1983, p. 111).

A ascensão de Getúlio Vargas ao poder alterou a relação da sociedade com o carnaval e também com o samba, que passaram a ser vistos, graças em grande parte à política nacionalista do ditador, como símbolos brasileiros. Esse quadro político e social faz com que o baile de *réveillon* de *O arquipélago* tenha as características musicais que ali se encontram. O caráter carnavalesco, inimaginável numa festa no início do século, agora é o que há de mais atual, o que faz um grande contraste com as valsas e polcas tocadas anteriormente:

Trepado numa cadeira, Cuca Lopes jogava confete na cabeça dos dançarinos. E à música implacável da charanga, que emendava sambas com marchinhas, marchinhas com frevos e frevos de novo com sambas – uniam-se agora os ruídos produzidos pelos apitos, guisos, chocalhos, cornetinhas, gaitas, pandeiros e reco-recos que os garçons acabavam de distribuir pelas mesas. Rodrigo teve a impressão de estar perdido numa floresta tropical quente e úmida, cheia de bichos grandes (os convivas), de insetos (o confete), de lianas (as serpentinas) uma floresta amazônica que ele havia inventado e financiado, e que agora começava a devorá-lo (A3, p. 824).

Para Rodrigo, a festa tem um caráter de revisita, de ver velhos amigos, de encontro com lembranças e aventuras de outros tempos. O Rodrigo que envelhece tem acentuados os defeitos de seu caráter, o que era ímpeto na juventude se torna repetição de erros na idade madura. O rapaz que sonhava em ser um arrojado renovador da sociedade deu lugar a um político acomodado e corrupto. Esse é um dos pontos cruciais do baile, a relação entre ele e Toríbio, que não concorda com a acomodação do irmão.

O baile se passa em meio a essa multiplicidade de pontos de atrito entre os membros da família. Além dos filhos e do irmão, Rodrigo se vê exposto à relação desgastada à exaustão com Flora, embora ele ainda nutra esperanças de mudança:

Avistou Flora, que andava de mesa em mesa, com a compostura duma grande dama, a falar com um e outro. Estava linda aquela noite, e dava gosto vê-la fresca e serena no meio da “selva”. Teve então uma súbita esperança... Talvez à meia-noite, à hora comovida dos abraços e votos de felicidade ele a pudesse apertar contra o peito, beijá-la na boca (quanto tempo!), pedir-lhe que tudo perdoasse e esquecesse... suplicar-lhe que concordasse em começar com ele uma vida nova. Talvez à meia-noite... (A3, p. 826).

Além de pensar em algo que se torna cada vez mais distante, a reconciliação com a esposa, a situação evoca o baile de *réveillon* de *O retrato*, quando Rodrigo tenta entender quais são os sentimentos de Flora para com ele:

E quando Rodrigo tornou a baixar a cabeça, surpreendeu Flora a contemplá-lo. E naquela fração de segundo em que os olhos de ambos se encontraram ele teve a certeza de que ela o amava. – Eu te amo! – murmurou. – Eu te amo! – repetiu em voz mais alta, já com um desejo de dar um passo à frente e tomar Flora nos braços. Era um momento grave: a entrada dum novo ano. Era um instante de efusão emocional em que todos os excessos deviam ser permitidos... (R1, p. 165).

Não apenas o pensamento de Rodrigo no baile de *O arquipélago* é um eco distante daquele do baile de *O retrato*, como ele mesmo é um reflexo distante do homem que foi.

5.3.3 Os irmãos

A diversidade das ilhas do arquipélago se revela na variedade de caminhos que a família toma, o que fica explícito no decorrer do baile. Cada um dos filhos de Rodrigo possui um caminho diferente, que se manifesta nas suas escolhas. Jango, conservador e retraído, é quase uma ausência no baile do Sobrado, mais preocupado que está com os afazeres na fazenda da família. Mas é a ele que Rodrigo pergunta a respeito de outro filho:

Rodrigo chamou Jango à parte.
 - Não vi o Eduardo. Por onde andará?
 - Me disse que ia ao baile da União Operária.
 - Guri besta. Anda agora com essa mania de proletário (A3, p. 826).

A irritação de Rodrigo apenas indica a sua falta de perspicácia quanto aos rumos que os membros da família estão tomando. Também fica evidente nesse momento a existência de três grandes bailes simultâneos na cidade: o do Sobrado, o do Clube Comercial e o da União Operária. Cada um deles indica diferenças sociais, políticas e culturais. Há ainda diversas outras festas e bailes menores que se evidenciam no decorrer da narrativa.

Outro membro da família que se destaca no baile do Sobrado é a filha mais nova:

A orquestra rompeu num frevo. Com gritos e empurrões, Chiru Mena conseguiu fazer que os pares que atropetavam o tablado parassem de dançar e abrissem uma clareira para que no centro dela Bibi Cambará fizesse sozinha “o passo”, mostrando àqueles mambiras como era o legítimo frevo pernambucano. A menina descalçou os sapatos e, empunhando um guarda-sol imaginário, saiu a dançar, movendo os braços, inclinando o busto ora para a frente ora para trás, trançando as pernas, dando saltos e desferindo pontapés no ar... Ao redor dela homens e mulheres a incitavam com gritos, risinhos, suados e excitados (A3, p. 827).

A passagem destaca um estilo musical e dança popular que começava a ser mais conhecida por aqueles anos: o frevo. Segundo Tinhorão:

Criação de músicos brancos e mulatos, na sua maioria instrumentistas de bandas militares tocadores de marchas e dobrados, ou componentes de grupos especialistas em música de dança do fim do século XIX (polcas, tangos, quadrilhas e maxixes), o frevo fixou sua estrutura numa vertiginosa evolução da música das bandas de rua, de início da década de 1880 até os primeiros anos do século XX (1983, p. 139).

Essa mistura de dança de rua com uma profusão de influências musicais, nascida em Pernambuco, migra para o Rio de Janeiro, onde toma novas características, principalmente com relação à sua incorporação ao carnaval. A princípio restrito às camadas populares, o frevo aos poucos passa a ser cultuado pelas classes mais abastadas. Falando sobre a hibridização do frevo com o carnaval, Tinhorão coloca:

O que se compreende, no entanto, é que com a crescente pressão da classe média desejosa de participar também do carnaval de rua, principalmente a partir da década de 30, a forma primitiva e mais popular do frevo teria que admitir mesmo a coexistência com a tal forma híbrida, que retomava a tradição das velhas marchas dos tempos das passeatas das bandas militares, embora – é verdade – de forma mais romântica e bem comportada (1983, p. 148).

São precisamente estas características que estão presentes no momento em que Bibi dança, seja em concordância com o fato histórico, seja em discordância pela “forma mais romântica e bem comportada”. Ao preferir dançar a forma popular

original do frevo, Bibi escandaliza a sociedade presente no baile, excita os homens, mas principalmente afronta Rodrigo:

E quando a rapariga se acocorou e fez um passo que lembrava o de uma dança de cossacos – o que – exigia certa habilidade acrobática – o aplauso foi geral. Por fim, exausta, Bibi atirou-se no chão, braços e pernas abertos, o vestido sungado até a metade das coxas nuas. E, ainda sob gritos, risadas e assobios, ali se deixou ficar, os olhos fechados, os seios arfantes, a boca entreaberta, dando a impressão de que esperava (assim pensou Rodrigo, num mal-estar, ao vê-la naquela posição), convidava mesmo, qualquer daqueles machos a atirar-se em cima dela. Aproximou-se da filha e obrigou-a erguer-se. Apertou-lhe o braço com força e rosnou-lhe ao ouvido: “Sua desavergonhada! Então isso é coisa que se faça?” (A3, p. 827).

A vergonha de Rodrigo esconde um debate que começa a se delinear, não na família, mas na sociedade em geral, que é a oposição entre machistas e feministas. Bibi, no seu comportamento desapegado, reflete o comportamento de algumas mulheres do período que começam a ter mais liberdade e podem pensar suas vidas para além do fato de formar uma família, embora isso não pareça consciente da parte dela. Como uma heroína de Francis Scott Fitzgerald, Bibi ecoa as alucinadas mulheres da Era do Jazz, com pitadas brasileiras.

Entre os filhos de Rodrigo, Floriano é um caso a parte. Um dos focos principais do baile, já que a perspectiva dele é a que começa imperar na narrativa, Floriano se comporta de forma tímida durante o baile do Sobrado, observando a festa e refletindo a respeito de sua personalidade:

Havia já algum tempo que Floriano andava a caminhar sozinho sob as árvores, no fundo do quintal, gozando e ao mesmo tempo sofrendo e achando ridícula, absurda e talvez um pouco orgulhosa a sua solidão, a sua incapacidade de convívio social. Repetidas vezes, naqueles últimos anos, sentira nostalgias do *homem que poderia ter sido*: espontâneo, gregário, extrovertido, *engagé* (A3, p. 827-828).

As reflexões de Floriano, onde a música está presente, constituem o cerne do terceiro volume da trilogia:

Um dia, procurando analisar a essência do seu desejo de solidão, ele se submeteu a um teste. Imaginara-se sozinho numa ilha deserta onde contasse com todo o conforto: boa casa, água e comida fácil, uma eletrola com seus discos prediletos, uma grande biblioteca... tudo, enfim, menos gente. Cerrara os olhos e tentara sentir-se nesse exílio... e a idéia acabara por causar-lhe pânico. Concluía que sua solidão só tinha sentido e sabor se – ilha também – fosse cercada de seres humanos. Ficara claro que seu retraimento não tinha o menor traço de misantropia. Gostava de *gente*, interessava-se pelas pessoas, queria saber como *eram* por dentro, e como viviam (A3, p. 828).

O arquipélago se delineia. Não mais o vasto continente selvagem, sem cercas ou muros, mas a contenção, esfacelada na diversidade de caminhos que a sociedade tomou. Também as pessoas, que viviam num estado de contemplação ou de guerra, na tentativa de dominação do continente, agora vivem nas cidades, que se divide em partes, vilas, numa multiplicidade de divisões sociais.

Os bailes daquela noite refletem estas características. E também refletem outros bailes, ecoam atos do passado. Como a repetir seu pai, Floriano espera abraçar Sílvia à meia-noite, e talvez dar um rumo à vida de ambos:

Encostado a uma árvore, numa zona sombria, Floriano contemplava agora o tablado que - resplendente de luzes, cheio de alegres seres humanos e de música – parecia um barco de prazer ali no quintal do Sobrado. Quando chegasse a meia-noite ele ia ter a oportunidade de abraçar e beijar a cunhada. Por que não? Não fazia isso todos os anos, na noite de Ano Bom? Só que desta vez queria dar ao abraço e ao beijo um sabor especial... transmitir a Sílvia uma mensagem que ela pudesse entender com o espírito e com o corpo (A3, p. 829).

O ápice da festa é, naturalmente, a passagem de ano. A união da música com o aspecto festivo do momento se incorpora à história de Floriano e Sílvia:

Faltavam poucos minutos para a meia-noite quando Floriano se encaminhou para casa. Ao chegar ao portão, o Ano Novo entrava... (Outra vez a idéia do tempo que se move.) O sino da Matriz começou a badalar como num alarma de incêndio. Dos fundos do Sobrado subiam rojões que espocavam no alto, derramando lágrimas luminosas em várias cores. Soavam reco-recos, apitos pandeiros, cornetas, guizos, chocalhos, pratos. A orquestra tocava um galope (...) No quintal as pessoas se abraçavam freneticamente, em meio de gritos, risadas, serpentinas e confete. Pensando em Sílvia, Floriano aproximou-se do estrado. Apertá-la nos braços, beijá-la... Já gora estava dominado por esta idéia – não seria este um novo transe místico? – alheio a qualquer perigo, indiferente a qualquer problema de ética (A3, p. 830-831).

Para decepção de Floriano, embora ele pudesse esperar por isso, minutos depois Rodrigo anuncia o casamento de Jango e Sílvia a todos os presentes. Também um brinde é proposto ao Estado Novo e a Getúlio Vargas, ao qual Toríbio reage de forma agressiva:

- Vocês todos são uns covardes! O Getúlio esbofeteia o Rio Grande, queima a nossa bandeira, rasga a nossa Constituição, submete o país a uma ditadura sórdida e vocês ainda vão beber um brinde a esse pulha?!

- Cala a boca! – gritou Rodrigo (...) – Estás bêbedo!

- E tu? Tu estás podre por dentro, o que é muito pior!

Rodrigo deu um passo à frente, ergueu o punho para bater no irmão, mas Chiru interveio, envolveu-o com os braços e arrastou-o para longe dali, ao mesmo tempo que o Neco tentava persuadir Toríbio a que se retirasse. Jango, aparvalhado, não sabia que fazer nem dizer. Sílvia tremia. Flora, pálida, olhava do marido para o cunhado, atarantada. Alguém gritou: “Música!” E o Jazz Rosicler atacou o *Mamãe eu Quero* (A3, p. 832).

A forma encontrada para terminar a briga não difere muito da política getulista. O apoio ao carnaval como uma característica nacional calava, com suas marchinhas e sambas e seu aspecto festivo, os desmandos da ditadura.

5.3.4 Fim de festa

O restante da narrativa se concentra no último baile da noite, que não acontece nem no Clube, nem na União Operária, nem no Sobrado, mas num

prostíbulo chamado Buraco do Libório. Assim como a preferência de Eduardo é pelo baile da União Operária, a de Toríbio é pelos bailes do baixo meretrício.

O rumo que a história toma a partir da saída dele e de Floriano do Sobrado poderia, não fosse o aspecto festivo que ainda impera, ser confundido com um fragmento de *Noite*, novela que havia sido publicada antes da escrita de *O arquipélago*. A narrativa adquire um caráter lúgubre (e lúbrico) à medida que a noite avança:

Entraram na espelunca. Um cheiro cálido de corpos suados e loção barata bafejou-lhes as caras. Uma orquestra estridente, composta quase exclusivamente de instrumentos de metal e de percussão infernizava o ambiente. Guirlandas de papel crepom em várias cores pendiam do teto (A3, p. 834).

Embora festivo, o ambiente contrasta grandemente com o do Sobrado:

Toríbio e Floriano e Libório seguiram por entre aquele emaranhado de homens e mulheres que se agitavam numa espécie de acesso epilético ritmado e alegre. Floriano achava estranho, improvável mesmo o simples fato de ele *estar* ali. E olhava para as caras, fascinado. Via gente de todos os tipos imagináveis: brancos, mulatos, cafuzos, sararás, negros retintos, caboclos, índios... Lembrou-se dum livro que gostava de folhear quando menino, e no qual havia uma página com gravuras mostrando espécimes de tipos étnicos, sob o título: *Raças Humanas* (A3, p. 834).

A música dá suporte a um ambiente onde a mistura étnica e social é evidente. Embora desperte o interesse de Floriano, o local provoca visões e sensações que pairam entre o sonho e o pesadelo:

O calor ali dentro era quase insuportável. Floriano sentia o suor escorrer-lhe por todo o corpo. Axilas passavam-lhe perto do nariz, perigosamente. Batiam nele braços, cotovelos, ancas, nádegas... Vislumbrava caras patibulares: homens de queixadas largas e quadradas, olhos de bicho, testas curtas. De quando em quando, num contraste, surgia-lhe no campo de visão, para desaparecer segundos depois, uma face quase angélica como a da menina magra de olhos inocentes que agora ali passava, com ar de primeira comunhão. As prostitutas, mascaradas de pó de arroz com estrias de suor e rosas malfeitas de rouge nas faces, deixavam-no ao mesmo tempo assustado e enternecido (A3, p. 834-835).

Detalhes da música transparecem na narrativa. Quiçá as mesmas canções executadas em outros bailes são tocadas no prostíbulo. Mas a atmosfera difere radicalmente:

A gritaria agora era de tal maneira intensa, que da música Floriano só ouvia os rancos ritmados da tuba, marcando a cadência dum samba. Os pares dançavam colados, peito contra peito, ventre contra ventre, coxa contra coxa. Havia algo de resvaladio, de repugnantemente sebo e ao mesmo tempo azedo naquelas caras, naqueles corpos, naquela atmosfera (A3, p. 835).

Nesse ambiente se dá a conversa entre Floriano e Toríbio, em que as diferenças deste para com Rodrigo são expostas. O notável discernimento de Toríbio com relação à posição do irmão e a mudança de comportamento de toda a família constitui um ponto decisivo da formação de Floriano, da tomada de decisões relativas à sua carreira de escritor e o afastamento do poder onde a maior parte de sua família circula.

Em termos de estilos musicais, há uma aproximação com o repertório dos outros bailes, o que sugere um mesmo espectro de músicas que são tocadas em todos os lugares à época, no Brasil, dentro do plano de unificação nacional de Getúlio Vargas.

A festa prossegue, em meio à balbúrdia geral: “O soalho gemia ao peso dos dançarinos, que agora pulavam e cantavam ao compasso do *Mamãe eu Quero*” (A3, p. 837). Mesmo no prostíbulo a marchinha se destaca, abafando ruídos de brigas e desentendimentos, de negócios escusos, de amores proibidos. Como a reafirmar a decadência de um país tomado pela corrupção, a forma festiva com que o esquecimento e o não questionamento das questões sociais eram tratados.

A morte de Toríbio apenas reafirma a tragédia de Rodrigo, a morte do pai, da filha, de Toni Weber, o afastamento de seus ideais e da esposa. Assim, *Noite de Ano Bom*, com seus bailes múltiplos, deixa a sensação do excesso. Excesso de festas, de corrupção, de caminhos díspares, como um retrato da fragmentação da sociedade da época.

6 A ESPERANÇA COMO GUIA

Profundamente enraizada na concepção de humanismo de Erico Verissimo está a crença no poder da arte, e particularmente da música, de questionar sem palavras, de curar, de servir como um bálsamo que contenha tanto a resposta como a indagação, capazes de colocar a alma do homem a nu; poder esse que em um momento de lucidez pode levá-lo a compreender suas loucuras e a entrever a possibilidade de um futuro melhor.

Esse aspecto que a música adquire na obra do escritor transparece em variados momentos de sua trajetória e tem em comum com um importante pensador contemporâneo, Ernst Bloch, a crença no sentido da construção de um mundo mais justo onde a arte tenha um papel primordial. Essa confluência de pensamentos de Ernst Bloch e Erico Verissimo é o objeto do derradeiro capítulo deste estudo.

6.1 Um farol na tempestade

“O que importa é aprender a esperar,” nos diz Ernst Bloch no prefácio de *O princípio esperança (PE)*. “O ato de esperar não resigna: ele é apaixonado pelo êxito em lugar do fracasso” (*PE*, 2005, p. 13). Se a crítica social é uma constante da obra de Erico Verissimo, a esperança na construção de um mundo mais justo é também um elemento basilar, que surge metamorfoseado de diferentes maneiras no decorrer de sua obra, retrabalhado ao longo do tempo. A representação da esperança é muitas vezes conectada à arte e ao poder de todas as artes, mas especialmente da música, de curar, de enlevar, de revisar e revitalizar o mundo.

Já em *Clarissa* encontramos esse aspecto. A menina que cresce e descobre o mundo a partir da pensão de Tia Zina é a encarnação mesma da inocência que, ao ser descoberta por Amaro, transforma-se na portadora de novas possibilidades para o tímido compositor. Desesperançado da vida e das pessoas, Amaro encontra em Clarissa a promessa de um mundo melhor. Esse mundo não se concretiza, já que Clarissa permanece um amor platônico, mas se realiza na forma da arte, inspirando

composições. Assim como o Eugênio de *Olhai os lírios do campo* guarda semelhanças com o tenente de *O prisioneiro*, Amaro pode ser considerado um antecessor dos personagens desses romances, pois também ele faz parte de uma engrenagem social que o aprisiona e a qual ele não compreende inteiramente. Essa incompreensão do meio circundante e da possibilidade de construção da vida, que Bloch chama de “esperança fraudulenta” (PE, p. 15), concorre para o deslocamento de Amaro no tecido social. Esse deslocamento, essa sensação de estranheza, tão presentes em *O prisioneiro*, evocam inevitavelmente a questão da ignorância, da incompreensão das possibilidades de construção do futuro. Segundo Bloch, “o grandioso evento da utopia no mundo quase não foi esclarecido. De todas as singularidades da ignorância, esta é uma das mais evidentes” (PE, p. 16).

Em *Clarissa*, Amaro ainda guarda resquícios de felicidade, que se manifestam de forma musical. A música contém a esperança e a felicidade do mundo, e a representação sonora da realidade é um de seus sonhos, “a rapsódia da pensão de D. Eufrasina” (CL, p. 5), uma música “colorida e viva” (CL, p. 5) onde os ruídos cotidianos possam ser representados sonoramente num todo coerente.

Amaro sonha com um mundo diferente, distante das picuinhas do dia-a-dia, das fofocas, dos mexericos, embora esses mesmos ruídos cotidianos possam fazer parte de suas composições: ele sonha com um mundo onde a música ocupa quase todos os espaços. Para Bloch, “enquanto o ser humano se encontrar em maus lençóis, a sua existência tanto privada quanto pública será perpassada por sonhos diurnos, por sonhos de uma vida melhor que a que lhe coube até aquele momento” (PE, p.15).

Para Amaro, Clarissa é a personificação da inocência e da esperança, e esses atributos formam o corpo da inspiração do compositor: Fatalmente, Clarissa deve se transformar em música. Não há como fugir à idéia da idealização: para Amaro, a menina assume uma condição quase sobre-humana. O desejo, embora existente, jamais se concretiza. Esse fato estabelece uma relação com outra figura literária que possui ressonâncias musicais, que é o maestro Kreisler, criado por E.T.A Hoffmann “que no amor via apenas as imagens celestiais, no matrimônio apenas as sopeiras quebradas e, sendo assim, não queria trocar as imagens pelas sopeiras” (PE, p. 316). Também Amaro sofre desse mal. E o desdobrimento se dá nos romances posteriores, notadamente em *Um lugar ao sol*, quando a relação que se cria com Dona Doce, a proprietária da pensão em que Amaro passa a viver, se

torna regular. Clarissa continua a encarnar um ideal, inspiradora de obras também ideais, pois seu autor não encontra força para realizá-las. De outro lado, Doce encarna a realidade e todos os seus males, trazendo à tona as contradições e preconceitos de Amaro. Doce se torna a *anti-musa*, a pessoa que destrói a possibilidade de compor, de criar, enfim, a antítese do mundo ideal.

Se Amaro sonha com um mundo diferente, mas permanece preso às engrenagens do dia-a-dia, Noel, de temperamento semelhante, tímido, sonhador, recluso, aos poucos encontra forças para construir seu sonho. Se em *Caminhos cruzados* ele permanece preso à vida familiar, aos seus discos e livros, em *Um lugar ao sol* ele se liberta, lentamente, dos grilhões que o atormentam e consegue dar direção aos seus sonhos. Fernanda permanece a força que o guia, mas essa dependência não seria efetiva sem a percepção pessoal de Noel de que é preciso mover a roda do destino: aos poucos ele conquista as rédeas de sua vida e toma algumas decisões, poucas, mas fundamentais: sair de casa, trabalhar longe da tutela do pai e da influência da mãe, ter um filho. A relação que torna o mundo de Noel e Fernanda tão sólido está permeada pela música, pelos serões onde se ouve e conversa ao som de Beethoven, Mozart ou Bach. Nos momentos de tensão, sejam eles por questões familiares ou por acontecimentos externos, escutar música é um refúgio e um farol para a esperança. É possível sonhar e rever o mundo. É possível esperar sem medo, ou ao menos domar o medo.

Para Noel, no início, ouvir música era um ato recluso e pessoal. No círculo quase impenetrável de sua reclusão aos poucos admite Fernanda, que com ele compartilha as audições, as conversas, os poemas. Em *Saga*, esse círculo se amplia, admitindo Clarissa e Vasco, que terminam por formar um novo círculo em sua casa no sítio onde moram. Lá, como em Porto Alegre, Vasco ouve os sons de Bach ressoando na serra, e é aí que encontra forças para resistir e esperar: a esperança não pode ser banida da terra sob a pena de nos aniquilarmos, de soçobrarmos sob o peso dos erros humanos.

6.2 Os sonhos diurnos

Ernst Bloch nos fala de sonhos diurnos, tão diferentes dos sonhos noturnos:

O desejo de ver as coisas melhorarem não adormece. Nunca nos livramos do desejo, ou então nos livramos apenas ilusoriamente. Seria mais cômodo esquecer esse anseio do que realizá-lo, mas para onde isso nos levaria hoje? Os desejos ainda assim não cessariam, ou se travestiriam em novos, ou até nós, os sem-desejo, seríamos os cadáveres que os maus pisariam no caminho para a sua vitória. Não é hora de desistir dos desejos. Os que sofrem privação sequer pensam nisso: eles sonham que seus desejos um dia serão realizados. Sonham com isso, como diz a expressão coloquial, dia e noite, portanto não só à noite. Isso também seria muito estranho, já que o dia é o momento em que a privação e o desejo mais se fazem presentes (PE, p. 79-80).

Amaro sonha com um mundo diferente, se alonga em divagações onde Clarissa é a musa, mas sua arte brilha e acontece num mundo que é o oposto do mundo real, refratário àquele tipo de música. O sonho de Amaro é tanto mais intenso quanto é distante de sua realização concreta. O homem comum “exercita sua imaginação em visões que cintilam em sua direção provindas da sala de estar da vida, onde ele nunca pôs o pé” (PE, p. 38). Mas o sonho de Amaro é fundamental para sua existência, mesmo a obra irrealizada contém a esperança de sua realização. A obra sonhada é uma obra potencial, depositária de todas as possibilidades.

Assim como Amaro, também Noel deposita seus sonhos diurnos em embalagens musicais. Tanto o Noel inseguro de *Caminhos cruzados*, quanto o personagem mais maduro dos romances posteriores vive envolto em atmosferas onde a música proporciona o invólucro perfeito para o sonho: Debussy, Chopin, Mozart. No princípio, ainda solteiro e morando na casa dos pais, a música altamente flutuante de Debussy, com suas cadências suspensas e irresoluções, é a trilha sonora de suas viagens ao passado, à infância, à atmosfera das histórias contadas por madrinha Angélica, dos passeios com Fernanda. A música de caráter flutuante de Debussy serve de trilha sonora para o seu caráter ainda inseguro. Chopin é a trilha sonora de sua melancolia, suas dúvidas, seu medo da vida.

O sonho se dá naquele espaço que é só seu: o quarto. Bloch nos relata que o poeta alemão Clemens Brentano (1778-1842) e sua irmã haviam edificado para si no sótão de sua casa um reino a que eles deram o nome de Vaduz. Outro poeta alemão, Eduard Möricke, também possuía um espaço só seu para a fantasia:

No tempo em que ainda freqüentava a escola, eu tinha um amigo cuja maneira de pensar e busca estética andavam de mãos dadas com as minhas. Nas horas livres, fazíamos o que nos vinha à cabeça. Logo criamos para nós uma esfera poética própria (...) Inventamos para nossa poesia um chão situado fora do mundo conhecido, uma ilha isolada que teria sido habitada por um vigoroso povo de heróis. A ilha se chamava Orplid, e sua localização era imaginada no Oceano Pacífico, entre a Nova Zelândia e a América do Sul (MÖRICKE apud BLOCH, 2005, p. 97-98).

Esses espaços que edificam o sonho são fundamentais para o desenvolvimento do que está por vir. Ainda que Noel navegue de forma insegura pelos mares de suas lembranças, naquele espaço de reflexão é possível imaginar o futuro e preparar os sonhos: aquele é um espaço para a esperança. Para Noel, todos os objetos de seu quarto “são como gênios bons: fazem tudo para manter a ilusão de que dentro destas quatro paredes cabe inteiro o mundo da fantasia” (CC, p. 59). Tanto a fantasia quanto a esperança encontram uma forma musical de expressão no mundo de Noel:

Noel vai até o gramofone, escolhe um disco, põe-no no prato, fá-lo girar, ajusta o diafragma e senta-se de novo na poltrona. De dentro da caixa de madeira a música salta num jorro luminoso. A melodia se retraça no ar num arabesco ágil. Parece que a atmosfera fica mais clara. A luz do sol desaparece, devorada pela luz maior. Debussy. O disco gira. Noel escuta deixando o pensamento correr ao ritmo da música (CC, p. 59).

Ernst Bloch associa a música de Debussy a certa lassidão, “a essa essência da disposição de humor o mais cômoda possível, isto é, de elaboração fraca e sem compromisso” (PE, p. 108), o mesmo estado de espírito de Noel em *Caminhos cruzados*.

6.2.1 Outros espaços do sonho

Outro personagem que edificou um espaço só seu de esperança e construção dos sonhos é o escritor Tônio Santiago de *O resto é silêncio*. O espaço de sua casa, carinhosamente chamado de a “Torre”, é um espaço de união para a família e os

amigos, mas também de reflexão sobre o mundo circundante. É ali que Tônio conversa com os filhos, lê e ouve música. É ali que sonha seus romances, e ao som de Bach, Mozart ou Beethoven, vê os membros de sua família vivendo e movendo-se envoltos em possibilidades que já são estudos para obras futuras.

Há em *O resto é silêncio* duas torres: uma, a da casa do Tônio adulto, escritor, casado; outra, a da sua infância, construída por um bisavô quase lendário. Na mais antiga, o menino se deslumbrava com o espaço de sonho, reforçado pelas histórias de tias e tios que ali se aventuraram:

Para Tônio a torre era um território mágico. Gostava de sua sala circular, de suas paredes onde o tempo, a umidade e a poeira haviam desenhado figuras fantásticas. Os móveis antigos (céus, aquele espelho de moldura bronzeada dava à gente medo de se mirar nele) os móveis também tinham uma fisionomia particular que não era bem deste mundo; contavam histórias, prometiam segredos. Para a imaginação de Tônio a torre era sucessivamente o esconderijo do tesouro dum pirata, refúgio dum gênio bom, farol, ilha, barco, balão... Uma hora era o deserto africano, na outra transformava-se numa cidade da China, num navio perdido no mar ou num planeta povoado de monstros. Tônio enfurnava-se na torre para ler novelas e folhetins, velhas brochuras amareladas com cheiro de coisa antiga. *João de Calais e a Princesa Magalona. Os Três Mosqueteiros. Cinco Semanas em Balão...* (RS, p. 170).

A posterior perda da casa pela família deixa em Tônio o desejo de um dia reencontrar sua torre, ter novamente um espaço seu, o que a passagem dos anos e seu trabalho como escritor acabaram proporcionando:

Num áspero agosto o minuano cruel levou o velho Leonardo. Nos anos que se seguiram, numa sucessão de erros, negligências e prodigalidades, os filhos jogaram fora os bens herdados e acabaram perdendo o casarão da família. Tônio, a quem prometiam a oportunidade de estudar numa universidade européia, teve de abandonar os estudos superiores para ir trabalhar atrás dum balcão de secos e molhados. Muitas vezes à noite ficava parado a uma esquina da “quadra dos Santiagos”, olhando para a Torre com saudade e tristeza, vendo-lhe nas velhas janelas a luz dum lar estranho. Certa madrugada, ao contemplar mais uma vez a silhueta da casa onde nascera, tomou uma resolução: esquecê-la e seguir o seu caminho... Apesar disso, daí por diante, através do tempo, dos sonhos, das pessoas, dos trabalhos e dos livros – sua vida foi toda ela orientada no sentido da busca de outra família, outro teto, outro abrigo. Sua bússola sentimental apontava para um único norte: uma torre. Ao cabo de muitos anos Tônio conseguira erguer a “sua casa”. Essa casa também tinha uma torre (...) Na torre Tônio instalara seu gabinete de trabalho, a sua “oficina”, uma espécie de santuário cuja entrada estava vedada às arrumadeiras e a qualquer pessoa estranha à família. Era uma sala circular com uma janela para o nascente e outra para o poente (RS, p. 172).

A delimitação daquele espaço para o sonho torna-o também um espaço de construção, de idealização:

Para a Tribo aquela sala possuía também um sentido mágico. O Tônio adulto procurara transmitir à sua gente o segredo do menino com relação à torre (...) Era ali que Tônio até hoje contava histórias aos filhos. Era ali que ele escrevia os seus livros. Era ali que a família se reunia às vezes para discutir seus problemas, não só os relacionados com o aumento da conta do verdureiro, como os que diziam respeito ao curso de Gil ou ao último amor de Nora. Corria na Tribo uma lenda segundo a qual a Torre tinha a virtude de resolver todas as dificuldades (RS, p. 172-173).

A Torre se torna um espaço onde construção e sonho andam de mãos dadas. É nesse espaço que Tônio se deixa levar pela corrente, distanciado do burburinho do mundo, embalado pelas possibilidades. É ali que a música assoma, dando à esperança outras forças no sentido da construção:

De ordinário, vestido duma armadura feita dum metal que era uma liga de fatalismo com uma invencível esperança, ele se enfurnava no seu trabalho, perdia-se, esquecido e feliz, no mundo hipotético de seus romances, diluía-se na doce rotina de sua casa e, com amigos, música e livros ia levando a vida num milagroso equilíbrio interior que se fazia cada vez mais sólido à medida que o tempo passava e a sua experiência enriquecia (RS, p. 177).

A presença da música na Torre reforça o sentido sonoro da esperança, e confere a ela um papel primordial como parte da imaginação criadora.

6.3 Imagens musicais da esperança

A esperança se revela através de miríades de formas, entre elas a arte. Na obra de Erico abundam imagens musicais da esperança, imagens que se apropriam da música para reforçar a idéia de que o futuro é possível de uma forma diferente, de que o presente pode ser melhor, mais ameno, menos cruel e desigual.

As imagens musicais da esperança perpassam toda a obra do escritor, dando um sentido sonoro da existência como guia em momentos difíceis e também como possibilidade de aprofundamento dos momentos felizes.

Não apenas Noel, mas também outros personagens de *Caminhos cruzados* expressam seus desejos e esperanças de forma musical. Chinita paira em atmosferas cinematográficas, e a trilha sonora de um filme imaginário a acompanha nos movimentos, nos gestos ensaiados, nos olhares estudados. Em outros personagens, a música também serve de trilha sonora, mas para atuações sociais: Salu em suas conquistas, Dr. Armênio nas suas evoluções afetadas para conquistar Vera; Vera nos seus esforços para conquistar Chinita. A trilha desses personagens não é imaginada, mas concreta. Ela surge em determinados momentos da narrativa (num baile, por exemplo) onde os personagens se encontram, interagem, e a música é um elemento concreto daquele momento, através da presença de uma orquestra, de músicos, de instrumentos, ou de um rádio, gramofone ou outro aparelho onde a música possa ser reproduzida.

Mas o personagem de *Caminhos cruzados*, excetuando-se Noel, cujas imagens musicais expressam de forma mais acentuada o desejo de esperança é João Benévolo. João possui, devido à sua condição social, e também por sua personalidade de características sonhadoras, uma imagem musical de enorme vigor na forma como tenta escapar das condições em que se encontra, o que evidencia também a fragilidade do personagem perante o mundo que o cerca, dada a sua falta de capacidade de lidar com a situação. Ao se deparar com o desemprego, com as contas que se acumulam à porta de casa, com o assédio à esposa por um antigo

namorado dela, João só sabe fugir, e tenta se refugiar no sonho, único lugar onde vislumbra dias melhores:

João Benévolo dobra a primeira esquina e sobe rumo da parte alta da cidade. A fila de combustores se estende como um colar de luas. Lá no alto, o Edifício Imperial se recorta contra o céu da noite: em cima dele o grande letreiro luminoso brilha - num apaga e acende vermelho e azul – diz: FIQUE RICO. LOTERIA FEDERAL. João Benévolo caminha e vai aos poucos esquecendo Ponciano, a mulher, o seu drama. O letreiro colorido evocou-lhe um conto das *Mil e Uma Noites*. Agora ele caminha por uma rua de Bagdá. O perfil das mesquitas se desenha contra o céu oriental. Ele é Aladim, que achou a lâmpada maravilhosa. Sim. Fique rico. Basta esfregar a lâmpada, o gênio aparece. Eu quero um palácio, eu quero um reino, eu quero muito ouro, escravos e odaliscas. João Benévolo agora é feliz. E como não tem outro meio de exprimir o seu contentamento, põe-se a assobiar com bravura o *Carnaval de Veneza* (CC, p. 76).

Muito além da alegria, o assobio é uma manifestação inequívoca daquilo que poderia ser melhor. Na falta de qualquer possibilidade de realizar seus sonhos, a melodia assobiada é a expressão musical da esperança.

6. 3.1 Um piano na guerra

Em *Saga*, romance que tem recebido um olhar pouco atento por parte da crítica, há um rico manancial que põe em evidencia as imagens musicais da esperança. Bloch, citando Hölderlin, nos diz: “Onde há perigo, cresce também o que salva” (PE, p. 113). Nos momentos extremos uma luz brilha trazendo a possibilidade de um futuro melhor. “A esperança se projetou, em vez disso, justamente no momento da morte, como orientada para a luz e a vida, como aquela que não cede a última palavra ao fracasso” (PE, p. 113). A marcha dos voluntários rumo à frente de batalha é uma marcha da esperança, com seus olhos voltados para um futuro melhor, livre da tirania, do fascismo, em busca de igualdade social. Nesse contexto a música expressa a esperança através de canções em várias línguas, cantadas pelos componentes da Brigada Internacional.

A riqueza das descrições da caminhada para a guerra evoca sonhos e questionamentos. Vasco repensa seus valores enquanto “cerca de duzentos voluntários comem, falam, fumam e cantam” (S, p. 27). A música inevitavelmente está presente nesse contexto que tenta se acercar da esperança. A presença humanizante das canções reforça o sentido daquela guerra. Claro está que a violência e a vacuidade de algumas ações serão questionadas por Vasco mais tarde, mas nos momentos em que o conflito ainda não existe, em que a violência ainda não disse a que veio, a música sustenta o que há de bom naquele ideal.

Quando um bombardeio acontece no meio da noite e vários voluntários se encontram festejando em um bordel, a música é a única que permanece como lembrança de que, apesar de tudo, todos são humanos:

De repente um homem surge à porta do salão e grita:

- *Los aviones!*

Apagam-se imediatamente os lampiões e as velas. Mas o gramofone continua a gemer. A valsa dos patinadores (...) Ouve-se um estrondo. Outro. Mais outro. Tenho a impressão de que as bombas explodem dentro de meu peito. A vitrola continua a encher a sala com a serena alegria dos patinadores (S, p. 33).

Há, em *Saga*, momentos em que a música se constitui no último fio de esperança, e a iminência da destruição de tudo que é reconhecível como humano leva ao desespero, ao fim. Um desses momentos cruciais acontece com um dos voluntários: o pianista polonês⁴⁹. Um piano é encontrado intacto depois de um ataque a uma casa. A reação de Vasco e seus companheiros ante aquela cena é pungente:

⁴⁹ Há diversas semelhanças entre esse episódio e o argumento do filme *O pianista*, de Roman Polanski, produzido em 2002.

Entram outros homens. O polaco está parado à porta olhando para os cadáveres com olhos vagos. Ergue a cabeça e de repente seu rosto ganha uma expressão indescritível. Precipita-se através da sala e pára junto do piano, ergue-lhe a tampa e fita longamente o teclado amarelento. Senta-se na banquetta e deixa cair as mãos pesadas sobre as teclas. Um acorde dissonante que para os meus nervos soa como uma explosão. Mas de súbito, inexplicavelmente, é o paraíso. Brota do piano uma melodia inesperada e doce que inunda o ar. Flutua neste lusco-fusco, envolve os móveis mutilados, os mortos e os vivos. A princípio cuido que tudo não passe dum milagroso acaso e que de um momento para outro a melodia se vai quebrar. Mas não, ela perdura, o seu desenho delicado se desdobra no ar, simples, puro e transparente. A música parece contar uma história de amor. *Für Elise*, de Beethoven. As notas pingam nas minhas feridas como um bálsamo – um estranho bálsamo que é ao mesmo tempo sedativo e pungente. Os outros homens se fecham como eu num mutismo embasbacado, enquanto aquele macaco obscuro de mãos brutais ali fica encurvado sobre o piano (S, p. 141).

A presença de Beethoven em meio à guerra, à destruição, além de contrapor-se ao caráter heróico do capítulo, renunciado pela *Sinfonia Eroica*, como já vimos anteriormente, antecipa o capítulo posterior, *Sórdido Interlúdio*. A mudança para uma obra de Chopin desnuda a estupidez da guerra: a peça instrumental aguça os sentidos dando espaço para a reflexão e a emoção. O desfile de obras e compositores naquele cenário improvável soa como um veemente protesto musical:

Silêncio. As últimas notas se esvaem no ar. De novo o polaco começa a tocar. Chopin. Suas mãos são como asas sobre o teclado. A melodia nos fala dum mundo para nós perdido. Conta as delícias do céu para quem está irremediavelmente condenado ao inferno. Tudo isso é comovente, belo e absurdo. O crepúsculo... Os cadáveres... o tiroteio longe... as mãos enormes do pianista... Agora é Bach. Algo de tumultuoso, uma cavalcada para a distância, um arremesso, um desafio ao infinito e a Deus. O piano vibra, a casa toda parece ficar tomada dum estremecimento. Tenho a impressão de que os mortos vão despertar, quero gritar ao pianista que pare para não nos matar... Perco o domínio dos nervos e desato a chorar como uma criança. O polaco se põe de pé, fecha o piano com carinho, atravessa a sala sombria, apanha o fuzil e sai sem dizer uma palavra (S, p. 142).

Mais tarde, quando convalesce de um ferimento num hospital de Barcelona, Vasco relembra o episódio que o faz pensar em não mais voltar para a frente de batalha. Nesse momento, mais uma vez é a música que desencadeia as lembranças. Um dos feridos possui uma caixinha de música que contém na sua melodia singela a possibilidade da esperança:

Numa outra noite, quando tudo está silencioso, ouço pingar inesperadamente a melodia do velho minueto. Já sabemos que é a caixinha-de-música de Alfonsito. A enfermeira de plantão aproxima-se da cama do meu vizinho e num cochilo zangado repreende-o, ameaçando-o de lhe arrebatá-lo para sempre “o brinquedo”. Enroscado e quieto debaixo dos cobertores, o velho fica muito calado, como uma criança obediente. A música cessa. Mas continua na minha imaginação – agora é o *Für Elise* que o polaco toca com suas mãos enormes no piano da quinta invadida. Vejo os cadáveres no chão sangrento, e, sobre o fundo musical, desfilam-me na memória as negras imagens desta guerra. Apodera-se de mim o horror de voltar para a trincheira (S, p. 159).

Em meio à guerra, à destruição, à fome, a todo tipo de seqüelas produzidas pela insanidade humana, a música, quando surge, possui uma força insuspeita. Mesmo os menos habituados à sua presença se dobram ao peso dos sons em um momento inesperado. A lembrança do piano em meio ao caos ressoa inequivocamente como uma possibilidade de esperança num mundo tomado pela escuridão.

6.3.2 O gramofone abandonado

A música ouvida num meio hostil também provoca outras sensações. Em outra passagem de *Saga*, Vasco diz: “Acordo no meio da noite com a impressão de que estou sendo vítima duma alucinação auditiva. Chega-me aos ouvidos a melodia do *Bolero* de Ravel” (S, p. 172). A presença daquela melodia naquele lugar é implausível:

Impossível... Esfrego os olhos, ergo-me ainda sonolento e começo a procurar... Não há dúvida. Anda uma música no ar. Levanto-me. Perto de mim outros camaradas dormem. Vejo luz numa das casamatas. É de lá que vem a melodia. Aproximo-me dela. De entrada vejo quatro soldados sentados ao redor duma mesa, em cima da qual está a funcionar um gramofone portátil. Os homens escutam em silêncio. E aqui fico eu como que parado na fronteira de dois mundos: o abrigo cheio de sons musicais e a grande noite povoada de destroços e cadáveres (S, p. 173).

A “fronteira entre dois mundos” delimita os territórios do caos e da esperança. O “abrigo cheio de sons musicais” proporciona uma sensação de aconchego, de humanidade, em contraposição à “grande noite povoada de destroços e cadáveres”. A música é o fator de separação entre esses dois mundos. Mas, ao mesmo tempo, ela está inserida naquele contexto caótico, sendo indissociável dos acontecimentos: “O *Bolero* soa tragicamente. Ele agora como que se associa à nossa vida de imundície e pavor, fica para sempre manchado de sangue, lama e aflição” (S, p. 173).

Não por acaso a obra que aí surge é o *Bolero* de Ravel. Obra importante da música do século XX, o *Bolero* foi composto em 1928 por encomenda de Madame Rubinstein e consiste basicamente em uma peça para *ballet* em um único ato. O que realmente torna o *Bolero* uma obra *sui generis* é que ele consiste na repetição ininterrupta de um mesmo tema. A melodia, item fundamental da música anterior ao século XX, se repete, havendo variação de outros parâmetros, notadamente a dinâmica e os timbres. Enquanto Beethoven e centenas de outros compositores se contentavam com o trabalho harmônico e melódico de uma obra, Ravel propõe a repetição incessante da mesma melodia, porém com um riquíssimo trabalho tímbrico, apresentado pela entrada de diferentes instrumentos para tocar a melodia ou acompanhá-la, e uma dinâmica que cresce do *pianissimo* quase inaudível do começo até o *fortissimo* do final da peça. Essa repetição melódica com um *crescendo* gradativo produz uma tensão que se torna quase insustentável e explode no acorde final da obra.

A melodia segue num crescendo enervante, e seu ritmo tem uma beleza pressaga. O disco termina. No silêncio ouço o chiar da agulha a passar pelas estrias sem música. Convidam-me para entrar. – De onde saiu isso? – pergunto, apontando para o gramofone. – O Gambini que voltou anteontem do hospital encontrou essa coisa numa casa abandonada explica-me um dos homens. – Tinha só esse disco (...) Um dos soldados põe o gramofone a funcionar. Outra vez o *Bolero*. No dia seguinte pela manhã torno a ouvir a mesma melodia. Uma, duas, três, cinco vezes seguidas. As agulhas se gastam. O gramofone está rouco (S, p. 173).

A “beleza pressaga” da música a integra naquele ambiente. O “crescendo enervante” se deve à repetição incessante do mesmo tema. A obra expressa de maneira tão cabal o momento vivido pelos personagens que é sinônimo tanto de

esperança como de desespero. As dissonâncias existentes naquela música a princípio tão tranqüila, que surgem à medida que ela se desenvolve, tornam o *Bolero* insuportável para alguns:

No meio das explosões ouço trechos da música de Ravel – serena no meio do caos, recusando-se com feroz orgulho a seguir o ritmo irregular dos estrondos. Está ainda a rouquejar dentro do abrigo, parece um desafio, um protesto dos homens enfurnados contra a fúria dos canhões. E depois que o canhoneio termina, ouvimos ainda o *Bolero*, cada vez mais áspero e obstinado. E a seu ritmo os feridos sofrem, gemem e morrem. Um catalão cujos nervos os constantes bombardeios abalaram, precipita-se para dentro da casamata, investe furioso contra o fonógrafo, agarra o disco e parte-o em cacos. Mas o *Bolero* continua a soar na minha cabeça (S, p. 174).

A guerra, em seu processo desumanizante, destrói os signos do cotidiano, mas os sons da humanidade que aguarda dias melhores continuam ecoando, ainda que na memória dos homens. A lembrança intangível dos sons do *Bolero* repete, na sua insistência, a melodia da esperança.

6.4 Os sons que o vento leva: a esperança no outro

Na obra de Erico Verissimo, os signos da esperança transparecem de forma musical também n'*O tempo e o vento*. A música dos jesuítas em *O continente* contém o germe da esperança num mundo melhor, mais justo e igualitário. A construção de uma cultura sustentada pela religião e pela arte no meio do continente inexplorado, longe duma Europa tomada pela cobiça e imersa nas conquistas coloniais trai o signo da esperança nos coros indígenas do Novo Mundo, nos instrumentos fabricados por mãos que expressavam a habilidade da construção sutil, e talvez da (re)construção de sonhos que em outros lugares parecia impossível.

Mais tarde, desfeitas as reduções jesuíticas e dispersos seus habitantes, Pedro Missioneiro tenta encontrar um rumo num continente que já não é o seu. O sopro de sua flauta contém algo quase indefinível, uma mescla de possibilidade com resignação: a esperança da conquista de Ana, mas também a melancolia do

irremediável. O sopro de Pedro reflete as perdas pelas quais passou: seu povo, as pessoas que lhe eram próximas, o seio da cultura em que se desenvolveu. Talvez por isso a tristeza intangível da melodia que toca, dispersa nos ventos que cruzam a fazenda do pai de Ana. A música se lança na direção dela, na possibilidade de um tempo diferente, da recuperação da família, da casa e do povo perdidos. Mas sua melancolia também reflete a sensação da impossibilidade, a antevisão do que não será, senão através de seu filho. A esperança de Pedro é depositada em cada nota tocada, soprada na direção do futuro. O sopro dos lábios de Pedro, os ventos. A música, uma arte temporal. Mais tarde, em dias de vento, Ana relembra Pedro, com sua inalienável ligação musical, que a jogou na direção do seu tempo presente, e que a fez resistir e encontrar um novo lugar para criar o filho de ambos e tornar reais os sonhos contidos na melodia de Pedro.

Criar o filho numa cidade que nasce, a dura lida dos primeiros tempos, a vida que não se torna necessariamente mais tranqüila. Nessa cidade onde, anos depois, o Capitão Rodrigo, um forasteiro, um estranho como Pedro Missioneiro (embora de outra estirpe), deposita no seu canto e nos sons de seu violão a esperança de romper barreiras sociais, de vencer o preconceito dos familiares de Bibiana Terra, de se casar com ela. Cada um destes personagens traz em si a essência da esperança, manifesta de forma musical. De certa maneira, a esperança é depositada sobre o público. O dos Jesuítas: os indígenas; o de Pedro: Ana; o de Rodrigo: Bibiana. No outro reside a esperança de mudança, de crescimento, de renovação do mundo. E sobre esses que recebem, o público que ouve e é conquistado, repousa a escolha do ir adiante, do renovar, do mudar. Num processo cíclico que começa a partir da dualidade: padres-indios; Pedro-Ana; Rodrigo-Bibiana.

Essa dualidade se amplia no decorrer da narrativa, e se modifica. A esperança de Luzia é de mudar Santa Fé, ou sair dali. A tentativa de conquistar Bolívar (que também ocorre de forma musical, através dos sons de sua cítara) não a ajuda a concretizar seus desígnios. Daí em diante, Luzia perde as esperanças e se entrega ao seu destino: se deixar ficar num lugar que não sente seu.

Dr. Carl Winter, que compreende a angústia de Luzia, deposita suas esperanças na música, em montar uma banda marcial em Santa Fé, em contribuir com seu conhecimento para o desenvolvimento cultural da cidade. Winter compara o passado com o presente, vê o que foram as Missões e projeta o futuro, ainda que embrionário, ainda que humilde em suas pretensões iniciais. Winter concretiza suas

esperanças, monta sua banda, muda a paisagem musical da cidade, contribui com sons ali nunca ouvidos, revela a possibilidade do sonho, do festivo, do que constrói.

Em *O retrato*, as esperanças musicais de Rodrigo são quase sempre confusas e mal dirigidas. A arte o estimula, mas a esperança de mudança e contribuição do sonho é ofuscada pela vivência de aventuras eróticas. A musa sonora não resiste a eros e quando esta dualidade é posta à prova, no seu momento de maior dúvida, intensidade e equívoco, Rodrigo encontra na música a união de eros e tânatos: a esperança que se dilui na morte de Toni Weber.

6.5 Um violão na revolução

Em *O arquipélago*, encontramos Neco Rosa, amigo e fiel companheiro de Rodrigo em tempos de paz e guerra, abandonado numa cama de hospital durante a Revolução de 1923. A cidade de Santa Fé, tomada pela facção contrária, manda múltiplos avisos para o barbeiro: apenas esperam que ele saia do hospital para assassiná-lo.

Ao se deparar com aquela situação absurda, apossado pelas circunstâncias, Neco se descobre em um beco sem saída, onde o desespero predomina:

Um dia, depois de verificar-lhe a temperatura e o pulso, Dante Camerino sentou-se na cama e murmurou: - O Madruga sabe que foste tu quem comandou o grupo que atacou a Intendência pela retaguarda. Anda dizendo a Deus e todo o mundo que degolaste com tuas próprias mãos dois prisioneiros provisórios...

- Mentira! - vociferou Neco, soerguendo-se bruscamente como se lhe tivessem aguilhoado as costas. - É uma infâmia! Tu sabes que não sou bandido.

- Eu sei. Mas o Madruga anda furioso, não ignora que estás aqui e jurou te pegar. "Aquele barbeiro canalha não me sai com vida do hospital." É o que vive dizendo (A2, p. 347).

Nesse momento, sem encontrar qualquer saída para a situação, e pressentindo a presença da própria morte, ele se agarra à única réstia de esperança que consegue vislumbrar:

Neco permaneceu em silêncio por um instante, fumando e olhando para as pontas dos próprios pés, metidos nas meias de lã que Maria Valéria lhe fizera.

- Preciso então ir pensando num jeito de fugir daqui...

Camerino ergueu-se.

- Não te preocupes. Enquanto continuares neste hospital estás garantido. Uma patrulha do Exército se mantém de guarda aí fora, dia e noite.

Neco olhava ainda, taciturno, para a ponta dos pés. Foi com voz grave que tornou a falar:

- Vou te pedir um favor. Não me leves a mal.

- Que é?

- Pelo amor de Deus, me arranja um violão! (A2, p. 347).

Uma pintura do século XVIII, de artista anônimo, nos mostra um músico tocando alaúde preso em uma masmorra, com os pés trancafiados, tendo ao fundo as grades da janela de um cubículo, sua cela.



Figura 6 - Anônimo, séc. XVIII: alaudista preso.

Em meio ao maior desespero, a música pode trazer um consolo que não se pode esperar encontrar em outro lugar. “Pensar significa transpor” (PE, p. 14), nos diz Ernst Bloch. Transpor o sonho, transcender o presente, escapar às garras do óbvio, da guerra, da violência. A necessidade impõe ao homem novas direções, que

se tornam novas possibilidades. “Em primeiro lugar, todo ser humano, na medida em que almeja, vive do futuro: o que passou vem só mais tarde, e o presente autêntico praticamente ainda não está aí” (PE, p. 14). E o amparo é buscado onde é possível, naquilo que pode trazer um desafogo à angústia:

(...) um som é capaz de expressar melhor que qualquer cor ou palavra também aquela transição em que não se sabe mais: há aqui lamento ou consolo (...) O caminho da música é mais longo que o da pintura, e mais longo que o poético. Em decorrência, não é nem de longe tão objetiva como as outras artes, ainda que mais intensamente relacionada a objetos que não se situam no horizonte das sensações, mas da emoção (...) entre todas as artes a música está mais direcionada para e em virtude de sua natureza consoladora, é mais intensamente capaz de propiciar uma pré-aparência de desaguamento (PE2, p. 379).

Como o alaudista na prisão, envolto na angústia produzida pelos dias incertos, o pedido de Neco por um violão almeja salvá-lo da loucura; ter, como o músico da pintura, a paciência e uma válvula para escapar através da música do pesadelo que lhe foi imposto. O pedido de Neco ecoa de forma contundente o sentido musical da esperança.

6.6 Os cânticos da beleza

No primeiro volume de *Princípio esperança*, Ernst Bloch nos fala reiteradamente dos processos de construção da imagem, na tendência do ser humano em tentar transcender sua condição, principalmente o tentar fazer-se mais belo do que se é:

Nem todos aparentam ser algo. Mas a maioria quer chamar agradavelmente a atenção e almeja isso. O jeito mais fácil, nesse caso, é também o mais exterior. O pálido ganha cor como se estivesse em brasa. Há os que se dão certos ares diante de outros, os que procuram sobressair-se (PE, p. 331).

Também a música torna mais belos aqueles que dela se apropriam. Quão belo era Pedro? Quão belo era o Capitão Rodrigo? Quanto da beleza de Pedro advinha do fato de ela se estender, sonoramente, pelos campos onde soava sua flauta, e era preciso que Ana preenchesse as lacunas de sua memória com a melodia que ressoava, bela e incessante. Ou pelas ruas de uma Santa Fé nascente, onde o vento carregava o som da voz e do violão do capitão, que como esse vento, rebatia em paredes e se enrolava nas árvores, entrando pelas frestas da janela do quarto de Bibiana, que tudo ouvia e imaginava, na falta da presença física imediata do homem que intuía amar?

Nesse sentido, toda obra de Erico é cíclica, já que retoma temas em diferentes formas, se repetindo e se alterando, decalcando-os pelo tempo. Amaro não quer fazer-se mais belo quando toca para Clarissa, na única forma de comunicar um amor impossível? Vasco não quer tornar-se mais belo quando toma lições de música já no final de *Saga*, mais belo para si mesmo, um homem melhor, que espera uma utopia que é a antítese do tempo em que vivia?

6.7 A esperança no exótico

Outro aspecto que se evidencia é a esperança manifesta através do sonho, expressa através das viagens e no que Ernst Bloch chama de busca romântica pela “bela terra estrangeira”:

Para divertir, toda viagem deve ser voluntária. Para isso, ela necessita de uma situação que se deixa para trás com gosto, ao menos não de má vontade. O primeiro sentimento no carro ou no trem, quando finalmente dão a partida, é decisivo para o que virá a ocorrer. Se a viagem se dá por obrigação ou profissão, logo, não como feliz interrupção, não se trata de uma viagem (*PE*, p. 360).

É exatamente esse espírito que move Vasco no início de *Saga*. Inadvertidamente, na sua busca por uma luta que não é a sua, Vasco quer também

escapar da rotina de seus dias em Porto Alegre, colocando suas esperanças numa luta que considera justa, mas também na fuga de seu meio:

Viver cada dia as mesmas coisas vai matando aos poucos. O prazer de viajar ajuda bastante a renovar anseios. Ele não só revigora a expectativa antes da partida para a viagem, mas o faz também enquanto se desfruta a vista. São excluídos os desejos que não tem mais jeito, que se tornaram caducos, antiquados. É excluído também o claudicante que possivelmente é próprio não só do cotidiano sempre igual, mas também dos desejos alimentados por um tempo demasiadamente longo (*PE*, p. 360).

A busca de Vasco, em que pese toda a sua boa intencionalidade referente à luta por um ideal, guarda intacto o desejo por novas faces, novos mundos. E essa “bela terra estrangeira” (*PE*, p. 360) se revela nas canções dos voluntários, na sua Babel de línguas, cores e sons. A terra estranha tem sua sonoridade original. O romantismo da situação é evidente: enquanto alguns lutam por um ideal seguro e definido, muitos voluntários, com seus cantos peculiares, marcham para a luta sem qualquer ponto ideológico firmado; fogem de suas terras e de si mesmos, buscam o novo, independente de suas conseqüências. Esse momento inicial de *Saga*, que coincide com os ímpetos heróicos da sinfonia de Beethoven, longe da tristeza e desilusão do segundo movimento (Marcha Fúnebre), fornece inúmeros sinais sonoros da esperança: entre cânticos e hinos, seguindo um impulso romântico e idealista, a terra estranha se descortina como um painel de sonhos. O decorrer da narrativa desmente esse impulso inicial, retirando da guerra a possibilidade da esperança, mas o arcabouço romântico do livro permanece até o final.

6.8 Os gritos do silêncio

Em meio ao otimismo reinante na obra de Erico Verissimo, existem pontos onde a esperança rareia, se torna tênue, um fio sonoro dentro do silêncio.

Em *Noite (N)*, o Desconhecido e seus companheiros vagueiam por uma cidade que é a antítese do aconchego: é irreconhecível, agressiva, ruidosa. Seus companheiros são crápulas, aves noturnas que rapinam o que lhes passa perto,

aproveitando qualquer oportunidade para o roubo, a extorsão, a chantagem. O Nanico guarda traços de sadismo, nas suas visitas a velórios, a hospitais, na sua forma de lidar com as pessoas com quem se relaciona. O mundo que se apresenta é sombrio, violento, sem alma. O clima de angústia que perpassa o livro nos faz pensar no quadro *O grito*, do pintor expressionista Edvard Munch:

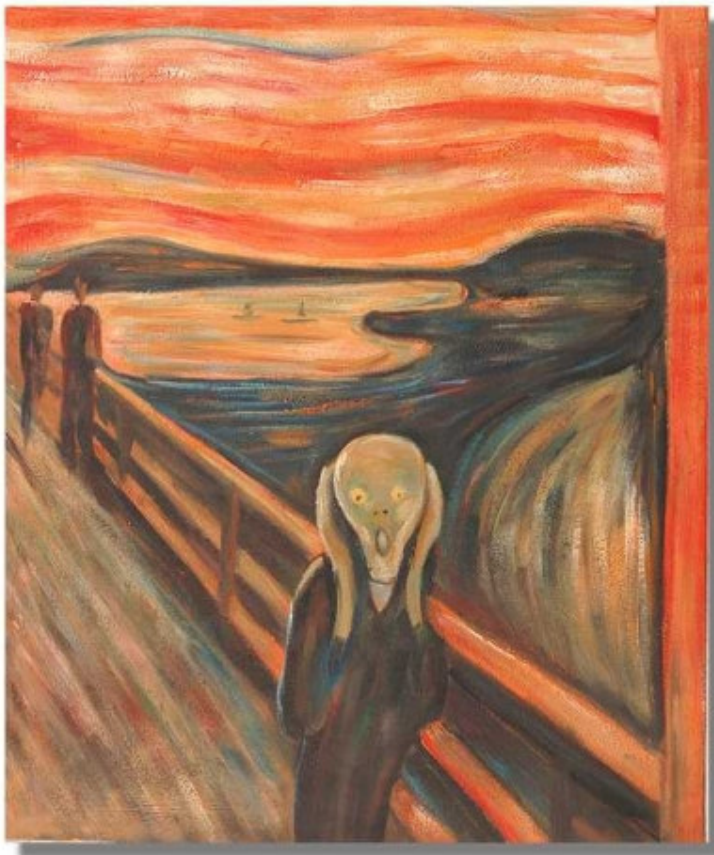


Figura 7 - Edvard Munch, O grito. Óleo e pastel sobre cartão, 1893.

No quadro, um homem caminha pela rua, atravessando uma ponte, enquanto o mundo ao seu redor está envolto numa cor crepuscular, difusa entre o dia e a noite. Imerso na atmosfera que parece queimá-lo, num céu que se apresenta em tons sangüíneos, em meio à dor e ao absurdo, um homem desprende um grito. Em *Noite*, o homem que anda pela cidade também sente a dor de um mundo que ele não compreende, e por não compreendê-lo, sente-se imerso no desespero e na angústia. A única voz de esperança na noite é emitida pelo homem da gaitinha, que

de vez em vez aparece na narrativa, tocando a sua melodia singela, que tem uma força inusitada em meio à descrença que perpassa o livro: a melodia tocada no instrumento consegue iluminar a noite e fazer com que o Desconhecido consiga atravessá-la com uma tênue luz a guiá-lo. Perdida em meio à noite, o som da gaitinha ecoa a voz da esperança:

A musiquinha parecia contar uma história. Era doce e nostálgica, tristonha mas cheia de claras promessas, a um tempo pueril e grave - valsa de serenata para a primeira namorada, valsa de circo de cavalinhas quando nosso coração palpita de amor pela moça do trapézio, valsa dos realejos e carrosséis da infância, valsa de bailes para sempre perdidos... (N, p. 34).

A serenidade da música da gaitinha se contrapõe ao ruído, sempre assustador e disforme, e mesmo aos sons musicais destituídos daquele tom enternecedor da melodia emitida pelo homem de branco, como as tentativas entrecortadas e agressivas do Nanico de produzir música; e, principalmente, a música se contrapõe ao silêncio, um silêncio feito de angústia, e que é tão aterrorizador quanto os ruídos da cidade.

A imbricação da música da gaitinha com a esperança é uma constante em *Noite*, e ela ocorre em meio à noite submersa na desesperança. “Não há mais esperança para ninguém” (N. p. 43), diz um dos companheiros de jornada do Desconhecido em um velório. A música se contrapõe à morte, ao desespero, oferecendo uma luz-guia na escuridão:

O Desconhecido franziu a testa, num esforço para identificar a melodia. Por um instante sentiu que naquela música lhe falavam vozes familiares, estava a explicação de tudo: parecia-lhe que a valsinha poderia livrá-lo dos abismos vazios, levá-lo de volta para casa, libertá-lo da morte e seus medonhos habitantes (N. p. 43).

A música do homem de branco ressoa através da noite como se fosse a lembrança tanto de um passado feliz como de esperança de um futuro melhor.

6.9 Os sons da mudança

Em *O senhor embaixador*, as esperanças de diversos personagens se depositam na mudança, na revolução na República do Sacramento. Assim, Leonardo Gris, no seu retiro, sonha uma revolução para o seu país. Também o sonho de mudança está envolto em música, muito embora a perspectiva da luta armada e da violência cause um conflito no velho professor. Por um lado, tocar violoncelo, ouvir os mestres barrocos; por outro, a luta que o espera, um sonho que possui uma face difícil de ser aceita, embora, segundo suas conclusões, necessária. Pablo Ortega herda essas concepções, e também ele, como um fiel discípulo, sente as mesmas inclinações: de um lado a possibilidade de ouvir música, sonhar o mundo em paz; por outro, a necessidade da ação. Se a música traz a esperança, o silêncio evoca os gritos dos desvalidos, e o conflito entre ambos, som e silêncio, é o que leva Leonardo e Pablo a uma posição combativa.

Em *O prisioneiro*, não há sons de esperança para os personagens que transitam no local onde ocorre o conflito. Todos vivem em meio aos ruídos do dia-a-dia de uma guerra, numa rotina opressiva que os faz perceber a prisão que suas vidas encerram. Para o Tenente, os únicos momentos em que a música aponta na direção da esperança estão no passado, mesmo assim num momento de extrema opressão, quando relembra o cortejo fúnebre de seu pai. Os sons do *jazz* ouvidos no funeral provocam-lhe inequívocos sinais de esperança. Ainda assim, há em *O prisioneiro* sons que lembram a mudança dos tempos. As guitarras de uma banda de *rock*, através de gravações, soam na cidade, e embora os seus sons sejam insuportáveis para o Tenente, eles evocam os protestos contra a guerra que ocorrem no seu país natal. Talvez o que seja insuportável para ele, assim como para diversos personagens do livro, é ouvir algo *contra* a engrenagem da qual fazem parte, já que escapar dela parece algo impossível.

Na obra de Erico Verissimo, nota-se que os espaços da esperança se tornam cada vez mais estreitos à medida que o tempo passa e o escritor amadurece. O otimismo crítico das primeiras obras cede lugar a uma crítica mais contundente, e embora ele não deixe de revelar sua crença na possibilidade de mudanças, há um nítido avanço do pessimismo. Por isso mesmo, os sinais sonoros da esperança se tornam mais veementes quando aparecem.

6.10 A fé basilar

Apesar da crítica mais acirrada à sociedade, de que esse acirramento revele certo pessimismo e de uma maior seletividade nas obras finais, o uso da música como um sinal de vida, de esperança no futuro, de fé, é uma das características que permanecem ao longo da carreira literária de Erico Verissimo. Muitos pontos de sua obra apontam inequivocamente para essa direção. Mesmo que a situação esteja deteriorada, em algum lugar toca a música da esperança, seja ela no passado ou apenas na memória. A fé inabalável nas possibilidades do futuro ecoa as palavras de Ernst Bloch: “Os homens, assim como o mundo, carregam dentro de si a quantidade suficiente de futuro bom; nenhum plano é propriamente bom se não contiver essa fé basilar” (BLOCH, 2005, p. 433).

A expressão de humanidade contida nas imagens musicais é afirmada e reafirmada continuamente e em seu último romance publicado, *Incidente em Antares*, que se apresenta como uma revisão de muitos aspectos presentes em sua trajetória, a música aparece como um elemento pungente em meio a um mundo em dissolução.

A fé na música como um elemento que ilumina a escuridão sobrevive até mesmo à morte de Menandro Olinda. Desfacelado pelos múltiplos fracassos de sua vida, o pianista mantém a fé na música apesar de tudo, em que pese a ignorância e o desprezo de seus conterrâneos.

Também o professor Martim Terra crê, embora numa linha de pensamento próxima de Tônio Santiago, num ideário onde os homens possam desfrutar da arte em paz e construir o futuro, engendrado a partir do trabalho e do sonho, com justiça e criatividade. Ao criticar o caráter excessivamente “fascinado pela tecnologia” (IA, p. 144) numa conversa com seu discípulo Xisto sobre um ensaio escrito por ele, o professor observa:

- De acordo, até certo ponto... Mas deixa também um lugarzinho na tua Sociedade Nova para os humanistas. A Filosofia não é tão inútil como parece. *E o homem necessita de música, de poesia e – que diabo! – precisa também aprender a usar bem o lazer que um dia a ciência, ajudada pela técnica, lhe há de proporcionar.* Em suma, a técnica nos fornece os meios. O humanismo nos orienta quanto aos fins (IA, p. 144).

Antares contém múltiplas facetas: a cidade do interior gaúcho, como Santa Fé ou Jacarecanga, mas também um local onde a angústia se manifesta de forma cabal, como na grande cidade de *Noite*. A insensibilidade dos seus habitantes, que produz frutos tão maléficos em Menandro, engendra certo paralelismo com *Noite*. Ali, o Desconhecido também está imerso numa situação de total rejeição, num mundo em dissolução, onde apenas ele é capaz de reconhecer a música da esperança. Como ele, Menandro deposita suas esperanças na música em um lugar onde todos parecem insensíveis a quaisquer vozes que não sejam as suas próprias.

No final do romance, quando tudo parece se desfazer no descaso e no esquecimento, ainda é a música que surge como portadora de uma metáfora de esperança. Envolto em pensamentos, olhando o outro lado da margem do rio Uruguai, pensando nos mortos e nos exilados, Pe. Pedro-Paulo encontra Alambique a vagar pela cidade com o seu violão:

Um homenzinho aproximou-se dele, cambaleante, e saudou-o com voz pastosa:

- Boa noite, padre. Feliz Ano Novo!

- O mesmo para você, amigo - respondeu Pedro-Paulo, reconhecendo o Alambique, envolto na sua aura de cachaça e com um violão a tira-colo.

- Não repare, mas estou num porre medonho... Mal me agüento nas pernas.

- Por que não vai para casa? Se quer, eu o acompanho...

- Não, padre, muitas gracias. Vou esperar o nascer do dia. Quero fazer uma serenata para o sol, já que fiz tantas para a lua. E vai ser a última da minha vida.

- Por que a última?

- Ora, com essas músicas loucas que andam por aí, não vale mais a pena um vivente cantar as modinhas de antigamente. Ninguém mais aprecia. E quer saber duma coisa? Vou enterrar o meu violão.

O Pe. Pedro-Paulo sorriu:

- Não faça isso. A gente não deve nunca enterrar as coisas que ama (*IA*, p. 480).

A dimensão musical da esperança, presente desde o início da obra de Erico Verissimo, permanece ao longo de sua carreira como um farol sonoro a apontar a direção em tempos obscuros. Através da música o ideário humanista se manifesta em toda a sua plenitude tendo a esperança como guia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em seus mais de quarenta anos de vida literária Erico Verissimo criou uma obra que tem sobrevivido à voragem do tempo e se afirmado como uma das mais importantes da literatura brasileira. Apesar disso, a humildade com que o escritor sempre tratou tanto sua posição como artífice das letras como a importância atribuída a seus livros, terminou por obscurecer muitos aspectos relevantes de sua obra.

Também a autocrítica severa, talvez como uma forma de defesa contra as possíveis resenhas negativas que seus livros pudessem obter, gerou certa acomodação dos críticos que se debruçaram sobre sua obra, já que muitos concordaram com o escritor em seus comentários, tanto nos seus aspectos positivos quanto nos negativos. Isso gerou um costume poucas vezes rompido, como se a maior parte do que merecia ser dito sobre certas obras já houvesse sido feito pelo próprio escritor.

Esses aspectos, somados a certa má vontade da crítica do centro do país, fizeram com que múltiplos elementos originais de sua obra deixassem de ser vistos e estudados. Principalmente o que Erico possui de inovador dentro da literatura brasileira, que é o uso bastante original da técnica do contraponto, numa flexibilidade e domínio técnico que o tornam, apenas por esse prisma, digno de uma posição que muitas vezes é ocupada, no Brasil, segundo o cânone tradicional de nossa literatura, por escritores que não possuem uma obra com a estatura como a de Erico Verissimo.

A partir da hipótese original deste estudo, de mapear a música na obra do escritor, múltiplos caminhos se abrem ao pesquisador interessado no assunto. A presença musical nos romances se estende aos livros de viagens e memórias, aspecto ainda a ser estudado, assim como sua presença na literatura infantil e infanto-juvenil.

Não seria plausível descrever todas as possibilidades que surgiram no decorrer dos quase cinco anos em que este estudo foi escrito. Muitos romances oferecem variadas possibilidades analíticas relacionadas à música, que por questão de tempo e concisão, foram deixadas para trabalhos futuros. Um desses aspectos

está relacionado com a inserção da música no mundo do consumo, numa crítica que transparece em diversas obras, mas que se torna mais contundente nos últimos romances. Esse aspecto, previsto no plano original da tese, é outra possibilidade que se abre para o futuro.

Também a presença do contraponto na obra do escritor merece um trabalho à parte, onde se possa aprofundar a questão de seu uso em romances que não apresentam a aplicação linear da técnica (como ocorre nos livros analisados neste estudo). Nesses casos, como em *Um lugar ao sol* e *O tempo e o vento*, há grande desenvoltura na utilização do contraponto, o que leva à utilização alternada do mesmo, em prol de uma maior liberdade da narrativa.

A coerência com que Erico Verissimo trabalhou, e também o relativo recolhimento a um espaço de sombra em relação a escritores que foram saudados como grandes promessas quando de seu surgimento, protegeram o escritor, mas também acobertaram a variedade de possibilidades para as quais sua obra se abre, e que o tempo e o trabalho da crítica têm encarregado de revelar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Flávio. Caminhos literários. **Zero Hora**, Porto Alegre, 30 abr. 2005.

ALMEIDA, Lélia. **A sombra e a chama**: as mulheres d'*O tempo e o vento*. Santa Cruz do Sul: Editora da UNISC; Porto Alegre: Ed. da Universidade/UFRGS, 1996.

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942.

AMORIM, Sônia Maria de. **Em busca de um tempo perdido**: Edição de literatura traduzida pela Editora Globo (1930-1950). São Paulo: Edusp: Com-Arte; Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

ANDRADE, Oswald. **Feira das sextas**. São Paulo: Globo, 2004.

ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

ATHAYDE, Tristão de. Erico Veríssimo e o antimachismo. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). **Caderno de pauta simples**. Porto Alegre: IEL, 2005.

BAPTISTA FILHO, Zito. **A ópera**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. 5. ed. São Paulo: Anna Blume: Hucitec, 2002.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENZON, William. **Beethoven's anvil**. New York: Basic Books, 2001.

BILLARD, François. **No mundo do jazz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BLOCH, Ernst. **O princípio esperança** (PE). Rio de Janeiro: EdUERJ/Contraponto, 2005. v.1.

_____. **O princípio esperança** (PE2). Rio de Janeiro: EdUERJ/Contraponto, 2006. v. 2.

BORDINI, Maria da Glória. **Criação literária em Erico Verissimo**. Porto Alegre: L&PM/EDIPUCRS, 1995.

_____. O continente: um romance de formação? Pós-colonialismo e identidade política. In: GONÇALVES, Robson Pereira (Org.). **O tempo e o vento: 50 anos**. Santa Maria, RS: UFSM; Bauru, SP: EDUSC, 2000.

_____. Do moderno ao pós-moderno. **Cadernos de literatura brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.16, 2003.

_____. (Org.). **Caderno de pauta simples**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2005.

BORDINI, Maria da Glória; ZILBERMAN, Regina. **O tempo e o vento: história, invenção e metamorfose**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

BRUXEL, Arnaldo. **Os trinta povos guaranis**. Caxias do Sul: EDUCS; Porto Alegre: Sulina, 1978.

CANDIDO, Antonio. Erico Verissimo de trinta a setenta. In: CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). **O contador de histórias: 40 anos de vida literária de Erico Verissimo**. Porto Alegre: Globo, 1972.

_____. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: TA Queiroz, 2000.

_____. Erico Verissimo de 1930 a 1970. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). **Caderno de pauta simples: Erico Verissimo e a crítica literária**. Porto Alegre: IEL, 2005.

CANDÉ, Roland de. **Os músicos: a vida, a obra, os estilos**. São Paulo: Martins Fontes, 1985.

_____. **História universal da música.** São Paulo: Martins Fontes, 2001. v.1.

_____. **História universal da música.** São Paulo: Martins Fontes, 2001. v.2.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada.** 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

CAZES, Henrique. **Choro:** do quintal ao municipal. 2. ed. São Paulo: 34, 1999.

CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). **O contador de histórias:** 40 anos de vida literária de Erico Veríssimo. Porto Alegre: Globo, 1972.

_____. (Org.). **O ensaio literário no Rio Grande do Sul (1868-1960).** Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1979.

_____. A narrativa da solidão. In: VERISSIMO, Erico. **Noite.** 12. ed. Porto Alegre: Globo, 1980.

_____. **Erico Veríssimo:** realismo & sociedade. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

_____. **Erico Veríssimo:** o escritor e seu tempo. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2001.

CRAVO ALBIN, Ricardo (Org.). **Dicionário Houaiss Ilustrado – Música Popular Brasileira.** São Paulo: Paracatu, 2006.

CRUZ, Juarez Guedes. Enquanto fazemos planos. In: MASINA, Lea; CARDONI, Vera (Orgs.). **Literatura e psicanálise:** interdisciplinaridade, interdiscursividade. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2002.

DAVID, Ron. **Jazz para principiantes.** Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura:** uma introdução. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI:** o dicionário da língua portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIELD, John. Ludwig van Beethoven. In: **Beethoven, melodic masterpieces**. Polydisc 470 200, 1995.

FRANCIS, André. **Jazz**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRESNOT, Daniel. **O pensamento político de Erico Veríssimo**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

FREUD, Sigmund. (1911) **Formulações sobre os dois princípios do funcionamento mental**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1976. 12 v.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll, uma história social**. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V. **Historia de la música occidental**. 4 ed. Madrid: Alianza, 1993. v. 1.

GROVE. **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Editado por Stanley Sadie. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

HILDESHEIMER, Wolfgang. **Mozart**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

HILTON, James. **Adeus, Mr. Chips**. Porto Alegre: Globo, 1941.

_____. **Não estamos sós**. Porto Alegre: Globo, 1943.

_____. **Appassionata**. Porto Alegre: Globo, 1949.

HOHLFELDT, Antonio. Terra de contrastes. **Cadernos de literatura brasileira**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n.16, 2003.

JOURDAIN, Robert. **Música, cérebro e êxtase**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

KERN, Arno Alvarez. **Missões: uma utopia política.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu.** 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1983.

_____. **Música e dança popular.** 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1983.

_____. **História e significado das formas musicais.** 6. ed. Porto Alegre: Movimento, 1990.

MARTINS, Wilson. **O modernismo.** São Paulo: Cultrix, 1965.

MARSTON, Nicholas. Sinfonias. In: COOPER, Barry (Org.). **Beethoven, um compêndio.** Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

MORETTO, Fúlvia M. L. (Org.). **Erico e seu tempo.** Porto Alegre: Ediplat, 2005.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa.** 32. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

MUGGIATTI, Roberto. **Blues, da lama à fama.** São Paulo: 34, 1995.

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

PEPPERCORN, Lisa. **Villa-Lobos.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

POTASH, Chris. **The Jimi Hendrix companion: three decades of commentary.** New York: Omnibus Press, 1996.

PREISS, Jorge Hirt. **A música nas missões jesuíticas nos séculos XVII e XVIII.** Porto Alegre: Martins, 1988.

REAL, Antônio Corte. **Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul.** 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1984.

REESE, Gustave. **La musica em la Edad Media**. Madrid: Alianza, 1989.

ROSA, Ronoel Alberti da. **A gênese do progresso**: influências estéticas na Filosofia da Nova Música de Theodor W. Adorno. Caxias do Sul: EducS, 2003.

SPINA, Segismundo. **A lírica trovadoresca**. 2. ed. São Paulo: USP, 1972.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2001.

SURO, Joaquim Rodrigues. **Erico Veríssimo**: história e literatura. Porto Alegre: D.C. Luzzatto, 1985.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. São Paulo: Circulo do Livro, 1983.

TELES, Gilberto Mendonça. A retórica do silêncio. In: CHAVES, Flávio Loureiro. **O contador de histórias**: 40 anos de vida literária de Erico Veríssimo. Porto Alegre: Globo, 1972.

VELLINHO, Moysés. **Letras da província**. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1960.

VERISSIMO, Erico. A música e eu. In: KIEFER, Bruno. **Elementos da linguagem musical**. 5. ed. Porto Alegre: Movimento, 1987.

_____. **A volta do gato preto**. Porto Alegre: Globo, 1947.

_____. **Caminhos cruzados (CC)**. 27. ed. Porto Alegre: Globo, 1985.

_____. **Clarissa (CL)**. 50. ed. São Paulo: Globo, 1995a.

_____. **Fantoches e outros contos**. 14. ed. São Paulo: Globo, 1997a.

_____. **Gato preto em campo de neve**. Porto Alegre: Globo, 1941.

_____. **Incidente em Antares (IA)**. 49. ed. São Paulo: Globo, 1997b.

- _____. **Música ao longe**. 34. ed. Porto Alegre: Globo, 1983.
- _____. **Noite (N)**. 12. ed. Porto Alegre: Globo, 1980.
- _____. **O arquipélago (A1)**. 17. ed. São Paulo: Globo, 1995b. t.1.
- _____. **O arquipélago (A2)**. 17. ed. São Paulo: Globo, 1996a. t.2.
- _____. **O arquipélago (A3)**. 18. ed. São Paulo: Globo, 1997c. t.3.
- _____. **O continente (C1)**. 29. ed. São Paulo: Globo, 1994a. t.1.
- _____. **O continente (C2)**. 25. ed. São Paulo: Globo, 1994b. t.2.
- _____. **O retrato (R1)**. 21. ed. São Paulo: Globo, 1995c. t.1.
- _____. **O retrato (R2)**. 22. ed. São Paulo: Globo, 1996b. t.2.
- _____. **Olhai os lírios do campo (OLC)**. Porto Alegre: Globo, 1956.
- _____. **O prisioneiro (OP)**. 21. ed. São Paulo: Globo, 1997b.
- _____. **O resto é silêncio (RS)**. Porto Alegre: Globo, 1960.
- _____. **O senhor embaixador (OSE)**. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1967.
- _____. **Solo de clarineta**. 11. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. t.1.
- _____. **Saga (S1)**. 1. ed. Porto Alegre: Globo, 1940a.
- _____. **Saga (S2)**. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1940b.
- _____. **Saga (S)**. Porto Alegre: Globo, 1953a.

_____. **Um lugar ao sol** (*ULS*). Porto Alegre: Globo, 1953b.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WORMS, Luciana Salles; COSTA, Wellington Borges. **Brasil século XX: ao pé da letra da canção popular**. Curitiba: Nova Didática, 2002.

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