

**FRONTEIRAS ENTRE HISTÓRIA E FICÇÃO:  
O DIÁLOGO E A VOZ OCULTA DE UMA CANTATA<sup>1</sup>**

*BORDERS BETWEEN HISTORY AND FICTION:  
DIALOGUE AND THE VOICE HIDDEN FROM CANTATE*

**Rosângela Beatriz Buhse<sup>2</sup> e Inara de Oliveira Rodrigues<sup>3</sup>.**

**RESUMO**

A partir de estudos sobre as relações entre a História e a ficção, desenvolve-se, neste trabalho, uma análise sobre o romance *Música Perdida*, de Antônio de Assis Brasil. Trata-se de uma trama narrativa que, por meio de um protagonista que marcou a música sul-rio-grandense, Joaquim José de Mendanha, resgata o sujeito do século XIX em constante conflito na busca de sua realização artística e pessoal. Nesse sentido, ganha relevância a intertextualidade, aqui centrada no diálogo que se pode estabelecer entre esse conflito do romance e o dos protagonistas de contos machadianos, como Romão Pires, em “Cantiga dos Esponsais”, e Pestana, em “Um homem célebre”. Dessa forma, pretende-se contribuir com as investigações que apontam a relevância da arte literária como privilegiado espaço para o resgate de uma situação em que, especialmente no caso da narrativa em foco, a personagem pode ser compreendida como sujeito que sofre as forças do processo histórico tanto quanto é atuante na e para a História.

**Palavras-chave:** Literatura e História, intertextualidade, música.

***ABSTRACT***

*Up from studies on the relationship between history and fiction, we develop, in this work, an analysis of the novel *Música Perdida* (Lost Song) by Antonio de Assis Brasil. This is a narrative plot that, through a protagonist that marked the Rio-Grandense music, Joaquim José de Mendanha approaches the subject of the nineteenth century in constant conflict in the search of his artistic and personal*

---

<sup>1</sup> Monografia do Curso de Especialização em Literatura Brasileira - UNIFRA.

<sup>2</sup> Aluna do Curso de Especialização em Literatura Brasileira - UNIFRA.

<sup>3</sup> Orientadora - UNIFRA.

*achievement. In this sense, the intertextuality gains relevance, here centered on the dialogue that we can establish between the conflict of the novel and the one of the protagonists in Machadian short stories as Romão Pires in “Cantiga Esponsais,” and Pestana, from “A famous man.” Thus, we intend to help with the investigations that show the relevance of literary art as a privileged space for the rescue of a situation where, especially in the narrative in focus, the character can be understood as a subject who suffers the forces of the process as far as he is active in and for history.*

**Keywords:** *Literature and History, intertextuality, music.*

## INTRODUÇÃO

Neste trabalho, analisa-se como se estabelecem as relações entre a História e a ficção presentes na narrativa **Música Perdida**, de Luiz Antônio de Assis Brasil (2006), último romance que faz parte do ciclo por ele intitulado de “Visitantes ao Sul”, constituído por **A margem imóvel do rio** (BRASIL, 2003) e **O pintor de retratos** (BRASIL, 2005).

Ao eixo de abordagem referido, soma-se a questão do papel da intertextualidade, visando-se a perceber como se processa, na narrativa selecionada, o resgate crítico da realidade brasileira durante o século XIX, por meio de um personagem ainda relativamente obscuro para os registros históricos, como é o caso da figura de Joaquim José de Mendanha – compositor do Hino Rio-grandense.

Nesse sentido, não se pode deixar de analisar, e é objetivo central deste trabalho, o possível diálogo que o romance estabelece com contos de Machado de Assis, como “Cantiga dos Esponsais” e “Um Homem Célebre”: neles, também temos compositores que vivem em busca da arte perfeita. No primeiro, ressalta-se o Mestre Romão Pires, que não conseguiu compor durante sua vida e ouve na cantoria de uma moça a música que nunca viera a sua mente; e, no segundo, tem-se a figura de Mestre Pestana, que não possui nenhum bloqueio para compor, mas não consegue escrever nenhuma música erudita.

Resgata-se, nessa perspectiva, no decorrer deste trabalho, o entrecruzamento entre História e ficção na narrativa de Assis Brasil, para desvelar o possível diálogo que se estabelece com os dois contos machadianos referidos, para, assim, problematizarmos a representação de sujeitos que, inseridos no século XIX, debatem-se entre a trajetória de vida que querem seguir e a constante instabilidade do mundo da vida que se encontra na e para a História.

## HISTÓRIA E FICÇÃO: APROXIMAÇÃO, DISTANCIAMENTOS E A INTERTEXTUALIDADE

*O próprio monólogo é dialogizado.*

(M. M. Bakhtin)

As relações entre História e ficção consiste em um assunto que vem sendo abordado desde a Antiguidade até os dias atuais. De modo geral, narrar os fatos ocorridos na vida dos povos, abordando questões que envolvem acontecimentos, ações, a partir de métodos científicos que permitem elaborá-los e transmiti-los, designa o objetivo da História.

Nos séculos XV e XVI, o conhecimento histórico desenvolvia-se com a busca de fontes orais, como dizia o grego Heródoto: “Desejoso de saber, interrogo.”<sup>4</sup> Essa interrogação para a reconstrução do passado era feita por meio da memória dos indivíduos. Essa memória, muitas vezes, trazia a influência do contexto social pertencente ao interrogado e seus diferentes valores tornavam-se presentes nos relatos, ou seja, os fatos testemunhados sofriam alterações dependendo da visão particular do narrador.

Por isso, no século XVIII, essa fonte de pesquisa passou a ser questionada e, de certa forma, anulada, pois tais variações da memória tornavam pouco confiáveis os resultados da abordagem histórica. Até então, não havia uma distinção efetiva entre o que se entendia por História e o que pertencia ao âmbito da criação, da “poesia”. Burke (1997, p. 111), no entanto, menciona o seguinte: “a fronteira entre os gêneros começou a se fechar na metade do século XVIII ou, para variar a metáfora, houve uma divergência ou um ‘divórcio’ entre ficção e História.” A História constitui-se, assim, em uma ciência a ser examinada por meio de documentos escritos, para atestar sua veracidade.

Na atualidade, porém, esse ponto de vista vem sendo questionado e as fontes ancoradas na oralidade que ressaltam, de certa forma, a memória, novamente utilizadas já que, segundo alguns historiadores, estão impregnadas de reflexões críticas sobre o passado e, por isso, permitem relevantes conclusões sobre acontecimentos antes desconhecidos. Isso, contudo, não diminui a importância das pesquisas em textos e os registros da oralidade são apenas mais um recurso metodológico para os estudos históricos.

---

<sup>4</sup> **MEMÓRIA é matéria prima do trabalho do historiador.** Disponível em: <[www.comciencia.br/reportagens/memoria/04.shtml](http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/04.shtml)> . Acesso em: jun. 2006.

Em geral, quando se tem a palavra História grafada com letra maiúscula, possui-se um termo qualificado cientificamente, ainda que relativizado pelas inúmeras discussões a respeito de sua inserção no campo das chamadas ciências humanas. De todo modo, à História é imputado, via de regra, o compromisso com a veracidade dos fatos.

Quanto à ficção, as obras literárias apresentam um mundo imaginário. Segundo Reis e Lopes (1994, p. 159-163), o conceito de ficção é o seguinte: “Trata-se do ato ou efeito de fingimento, coisa imaginária, irreal, criação, construção de mundos possíveis.” A literatura, desse modo, não tem compromisso com a veracidade dos fatos, mas, de certa maneira, quando os escritores nos apresentam um determinado pano de fundo histórico real em suas obras ficcionais, com ações que se desenrolam nesse respectivo tempo e espaço, o ficcional “funde-se” ao real.

Os valores sociais, os fatores históricos e econômicos que movem e são movidos pelos personagens estão relacionados ao real, apesar do “fingimento” que envolve a sua constituição. O escritor não quer mostrar uma “mentira” a seus leitores e nem estes querem ser enganados, mas, ao contrário, procuram, por meio da representação da realidade, da sociedade e da História, refletir sobre os acontecimentos ocorridos no passado mais ou menos próximo. Dito de outro modo, a ponte que pode ser estabelecida entre a História e a ficção foi traçada por inúmeros escritores que, por via da representação literária, apresentam aspectos fundamentais da realidade histórica a partir da dimensão simbólica de seus textos. Então, ao inventar, reinventar, simular, imaginar, a criação literária permite um conhecimento sobre o mundo que pode contribuir para o desvendamento de aspectos do processo histórico que, não poucas vezes, são esquecidos devido às atrocidades, às injustiças, aos desmandos cometidos em função de interesses de poder.

Nota-se, assim, a relevância da narrativa ficcional enquanto processo de (re)construção de fatos que realmente aconteceram, pois instiga a reflexão crítica sobre a realidade histórica, relativizando-a, problematizando-a e colocando em suspenso o sentido de “verdade histórica”.

Nessa perspectiva, no estudo entre a relação ficção e História, Costa (2001) cita Aristóteles e apresenta o seguinte:

Desvinculando a arte da verdade, demos-lhe a autonomia ao relacioná-la ao princípio da verossimilhança, que significa, em primeiro lugar, que a obra artística tem como objeto de representação o possível e não o historicamente verdadeiro (verossimilhança externa); e, em segundo lu-

gar e com grau de importância maior, o verossímil significa o princípio interno ordenador da construção mimética, baseado nas relações de causa, lógica e necessidade, o qual faz da obra um todo coesa, uno e exclusivo (verossimilhança interna) (p. 16).

A obra de arte literária, nesse contexto, se não tem compromisso com a verdade estabelece relações com alguns elementos externos, mas, sobretudo importa a garantia da sua unidade interna. Entretanto, entende-se que não há como fugir da realidade na qual estamos inseridos, de onde vem o texto literário e a quem se dirige, das mais variadas formas críticas. O que se configura, de todo modo, como efetivamente comum entre a História e a ficção literária, é a constituição narrativa desses dois tipos de discursos que, assim, estabelecem sentidos para a compreensão do mundo. Essa “fundação” de sentido tem, de acordo com Ricoeur (1997), uma grande importância:

A História tem de fazer a memória dos erros e das vítimas. O recurso à História é uma necessidade vital, uma vez que o humanismo não é perene, exigindo constante crítica e revisão. [...] não é, no entanto, a narrativa histórica o único lugar de onde brota a revolta perante o que está mal. A narrativa de ficção permite-nos, por vezes mais facilmente, reconhecer homens, situações e mundos que precisamos rejeitar [...] O escritor é aquele que nos dá novas propostas de mundo [...]. Os textos ficcionais dão-nos muitas vezes o possível não realizado (p. 54-55).

Assim, a Literatura inventa e reinventa situações que a História, muitas vezes, nega ou acaba não problematizando. Ambas, porém, procuram relatar episódios marcantes da humanidade, ou seja, não se constituem exteriormente uma a outra, mas estão desde logo articuladas, como afirma Lucas (1982).

Como uma espécie de definição sintética, as aproximações e distanciamentos entre a narrativa histórica e a ficcional são assim compreendidas por Gay (1990):

Por mais que possamos apreciar as histórias de ficção pelas verdades que revelam, apreciamo-las ainda pelas mentiras que contam. Pois o que não se requer da arte é o que se quer da História: descobrir, por chocante que seja a descoberta,

como era o velho universo, ao invés de inventar um novo. A diferença é simplesmente decisiva (p. 175).

Acredita-se, então, que a ficção comporta uma representação do mundo que pode incluir a própria representação do processo histórico dentro de um universo diegético, isto é, a narrativa ficcional envolve as relações entre História e ficção dentro de determinado contexto histórico e, assim, procura envolver o leitor num mundo no qual ou está vivendo ou foi vivido, cujas ações podem ter profundas marcas para o presente.

Assim sendo, o romance **Música Perdida**, de Assis Brasil, é marcado em sua narrativa por um protagonista, Joaquim José de Mendanha, compositor do Hino Rio-Grandense, que vive num período conturbado para o Rio Grande do Sul. No século XIX, período em que o narrador destaca a vinda do personagem ao sul do Brasil, estava em curso a Revolução Farroupilha.

Segundo Pesavento (2003, p. 58), as principais causas para o início da Revolução Farroupilha foram as seguintes: má gestão do dinheiro público; processo de discriminação das rendas entre gerais e provinciais com prejuízo ao Rio Grande do Sul; política tributária (altas taxas sobre o sal e baixas tarifas de importação sobre o charque platino); impostos mais baixos eram pagos pelos produtos de exportação; o dinheiro do RS era desviado para outras províncias. É nesse contexto que a história e a ficção se unem, em **Música Perdida**, para inserir o protagonista num momento conturbado da realidade sulina e brasileira.

Quanto à intertextualidade, o seu propósito, nas obras literárias, é fazer o diálogo entre textos, que podem pertencer a diferentes épocas ao trazer para o presente textos de um passado mais ou menos remoto, de forma explícita ou implícita. O texto literário resgata vozes antigas, retornando palavras que ainda revelam conflitos, permitem questionamentos, enfim, articulam sentidos na atualidade.

Como afirma Barros (2003, p. 4), “é a intertextualidade ‘interna’ das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos.” Dessa forma, a intertextualidade propicia a interação entre textos que, muitas vezes, encontram-se de forma obscura na atualidade. Entretanto, a narrativa literária não tem o poder de esclarecer palavras já ditas e, sim, resgatá-las de forma reflexiva, buscando na essência o objetivo do texto, produzido em novo contexto histórico.

Além disso, as narrativas ficcionais mantêm-se em constante diálogo com outros textos, pois são o resultado de várias vozes sociais que neles se fazem ouvir de diferentes modos e intensidade. Nessa perspectiva, Bakhtin ressalta que a

linguagem é “povoada” por “vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance [...], expressando a posição socioideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos da sua época” (BAKHTIN, 1988, p. 106).

A intertextualidade, então, no texto literário, permite a abrangência de outros discursos apresentados nos períodos literários anteriores, para resgatar, de forma polêmica, o que já foi colocado em outro discurso. Como confirma Maia<sup>5</sup>, “a nossa compreensão de textos [...] muito dependerá da nossa experiência de vida, das nossas vivências, das nossas leituras. Determinadas obras só se revelam através do conhecimento de outras”.

Deve-se considerar, então, que “a linguagem não é um meio neutro que se torne fácil e livremente a propriedade intencional do falante, ela está povoada ou superpovoada de intenções de outrem. Dominá-la, submetê-la às próprias intenções e acentos é um processo difícil e complexo” (BAKHTIN, 1988, p. 100). A palavra, desse modo, não pertence a um único sujeito histórico, pois a partir de outros discursos resgatamos, nos textos, palavras alheias, vozes de outras e distantes realidades sociais, gerando, enfim, a completude do texto, no presente.

Como afirma Fiorin (2003, p. 29), “o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista de outro.” É o que se depreende das afirmações de Kristeva, para quem a linguagem poética se constitui como um “diálogo de textos: toda sequência se faz em relação a uma outra proveniente de um outro corpus, de maneira que toda sequência está duplamente orientada: para o ato de reminiscência [...] e para o ato de intimação (a transformação dessa escritura)”<sup>6</sup>.

O texto literário, dessa forma, está em constante construção a partir de outros textos. Em uma narrativa, temos discursos de outros que transparecem implícita ou explicitamente. Todo diálogo não é neutro nem autônomo, pois o discurso se constrói a partir do embate de várias vozes sociais.

A partir desses pressupostos, desenvolve-se, sequencialmente, a análise de **Música Perdida**, romance em que o protagonista se encontra em constante conflito com seus objetivos profissionais quase inatingíveis. Nessa narrativa, assim, como em certos contos machadianos, a música insere-se no enredo para qualificá-lo e problematizá-lo por meio da temática do drama humano em buscar, constantemente, o verdadeiro reconhecimento como sujeito de sua própria História.

---

<sup>5</sup> MAIA, Maria Christina de Motta. **Intertextualidade**. Disponível em: <http://acd.ufrj.br/~pead/tema02/intertextualidade2.htm>. Acesso em: jun. 2008.

<sup>6</sup> **DIALOGISMO E INTERTEXTUALIDADE**. Disponível em: <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/ensino/dialogismo.htm>. Acesso em: jul. 2008.



## UM ARTISTA E A MÚSICA EM TEMPOS DE GUERRA

O romance **Música Perdida** encontra-se dividido em cinco partes não lineares, sendo que, em cada uma, consta o início do resgate da vida de Joaquim José de Mendanha durante sua estada na região sulina, onde chegou num período de guerra, a Guerra dos Farrapos.

Como afirma Piccolo (1992, p. 41), a Revolução Farroupilha “era uma guerra civil, que é a guerra que se faz entre membros de uma mesma sociedade política quando estão de um lado os cidadãos descontentes e de outro o soberano e os que lhe obedecem”. Assim, em 1835, teve início esse conflito contra a opressão exercida pelo Império.

De acordo com Pesavento (2003, p. 23), no século XIX, “o Rio Grande do Sul tinha definido o seu perfil básico: uma economia mercantilizada e fornecedora do mercado interno brasileiro e uma sociedade militarizada que se forjava nas lutas contínuas com os castelhanos.” Nesse sentido, a principal produção do sul era o charque e a criação de gado. Além disso, servia como uma região estratégica para as guerras com os países vizinhos.

Em tal contexto encontra-se Mendanha, protagonista em constante fuga, no sul, das três mortes que o perseguem e não o deixam compor a música na qual acreditava ter valor: do pai, de Bento Arruda Bulcão e de Maurício Nunes Garcia. Essas mortes, coincidentemente, acontecem na mesma data. Nessa circunstância de guerra e de procura da composição verdadeira, Mendanha destaca-se como compositor de hinos, principalmente, com a composição do hino Rio-grandense. Porém, para Mendanha pouco importava o seu reconhecimento como compositor de hinos.

Nessa perspectiva, na primeira parte de **Música Perdida**, tem-se a data de 1885, quando o Maestro Mendanha, protagonista da narrativa, encontra-se nos últimos dias de sua vida na capital da Província do Sul. O maestro Mendanha:

Foi músico toda a vida. Foi mestre de banda militar e compositor sacro e profano. Por seu magistério passaram todos os tocadores de rabeca, viola, órgão, bandolim, violoncelo e percussão da Província. Escreveu cerca de quarenta hinos, patrióticos, ocasionais e festivos.<sup>7</sup>

Na narrativa, o início da diegese é marcada pelo final da carreira de Mendanha. Nesse momento, o protagonista encontra sentido para a sua

---

<sup>7</sup>BRASIL, Antonio de Assis. **Música Perdida**. Porto Alegre: L&PM, 2006, p. 9. Todas as demais citações foram retiradas dessa edição, passando-se a indicar apenas as páginas respectivas.



existência, pois finalmente encontra a cantata que compôs no início de sua carreira como compositor. “A procura pela Cantata foi constante. O Maestro jamais irá esquecê-la e ela só vem ao seu encontro quando “experimenta a presença da morte” (p. 10). Dessa forma, com a chegada da cantata, o Maestro sente que cumpriu com sua trajetória instável de compositor, mas sabia que grande parte dela não fizera com a verdadeira perfeição de um Maestro.

Assim como o romance de Assis Brasil narra o caminho incerto de um compositor, isso também acontece com personagens de contos machadianos. Em “Cantiga dos Esponsais”, Romão Pires descobre a inspiração musical somente quando encontra a presença da morte e, além disso, no momento em que a ouviu na voz de uma moça traduzindo, assim, o que procurava sentir e expressar numa composição que nunca viera. Em “Um homem célebre”, Pestana, por uns dois anos, estuda composições, porém não consegue colocar no papel um Réquiem para o aniversário da morte da esposa. Restou-lhe somente a composição de polcas.

Desse modo, a narrativa **Música Perdida** e os contos machadianos tratam protagonistas frustrados durante a constante instabilidade profissional por não acreditarem em seu trabalho e no seu significado. A inconstância diante do que almejavam como compositores os acompanhou durante muito tempo. A angústia atrás da perfeição da composição fez com que esses personagens (Mendanha, Romão Pires e Pestana) vivessem em constante ansiedade para que sua arte pudesse, enfim, ser considerada verdadeira.

Sobre Mendanha, o romance descreve que, na infância, era chamado de Quincazé e “aprendeu teoria e solfejo com o pai, mestre de uma Lira em Itabira do Campo, nas Minas Gerais” (p. 14). Assim, Medanha aprendeu a arte da música inicialmente com seu pai, que era “um homem seco, filho de escravo com branca e propenso a inesperadas dores no peito [...] A regência da Lira garantia seu sustento, apenas. Ele julgava, de maneira enigmática para si mesmo, estar cumprindo algum desejo de Deus” (p. 14).

Nesse contexto, o pai de Quincazé limitou-se apenas a compor e reger músicas para a Lira. Além disso, foi o primeiro indivíduo a tentar controlar e aprisionar a habilidade de Joaquim José, pois queria que o filho o sucedesse na Lira. A descoberta da relação do menino com a música foi numa pescaria em que seu pai começou a analisar que o filho conseguia reconhecer nas simples ações das pessoas as notas musicais isoladas. Ele tinha o ouvido absoluto.

Assim, “aos seis anos Quincazé tocava numa rabeça – e aos dez fazia parte da Lira. Aos treze tocava flautim e qualquer outro instrumento, substituindo

quem faltava. Tocava até a trompa, o instrumento mais falso que existe” (p. 19). Nessa perspectiva, Quincazé para os olhos minuciosos de um verdadeiro compositor seria, enfim, um artista que poderia desenvolver-se na composição de músicas.

Quincazé começou a estudar no teclado único de um juiz de sua cidade. Em seis meses e com cinco horas diárias tocava perfeitamente: “-É um novo Mozart – o juiz dizia às visitas” (p. 21) . Desse modo, fica demarcado que ele teve o sentido para a música desde a infância, porém seu pai acreditava que “ser famoso é só um luxo [...] Nosso luxo é a nossa Lira” (p. 22). Assim sendo, o princípio de sua trajetória musical foi tocar na Lira e dar aulas particulares de viola e rabeça. Porém, com o tempo, o pai decidiu mandá-lo estudar composição: “Vá – disse-lhe o pai. – aprenda o que for necessário para compor para a lira e volte logo” (p. 26).

Chegando em Vila Rica, Quincazé começou a ter aulas com o organista da Igreja da Ordem Terceira de São Francisco de Assis da Penitência, mas como não gostou da maneira que o organista aplicava suas aulas jamais lhe disse que possuía ouvido absoluto e “isso fazia com que estivesse sempre na classe dos atrasados: podia fingir que estava aprendendo” (p. 27).

Num certo dia, em Vila Rica, Quincazé vê a banda militar do regimento de Vila Rica e tira a conclusão de ser uma música desafinada: “eu, eu nunca vou ser músico militar [...] isso é coisa de gente sem arte” (p. 28). Porém, Mendanha, mais tarde, ironicamente torna-se o grande mestre militar nas províncias sul-rio-grandenses.

Machado de Assis, no século XIX, representava em suas narrativas a visão trágica e amarga da existência humana, diante das limitações sociais. O sujeito, nesse caso, estava exposto a sua condição de ser apenas uma peça para um jogo que o domina, o aprisiona diante de um contexto no qual se sente impotente. Romão Pires e Pestana encontram-se, de diferentes modos, nesse mundo ao mesmo tempo silencioso e impetuoso.

No caso do romance de Assis Brasil, nesse processo de relações que são impostas pelas forças representativas do poder econômico e de uma certa concepção de ‘cultura’ (erudição), outro sujeito irá controlar a vocação de Quincazé: é Bento Arruda Bulcão. Quando o jovem músico estava na cidade de Vila Rica, ele procura Bento, que foi um compositor conhecido em sua cidade de origem, mas perdera a vontade de compor. Entretanto, Bulcão recomeça a tocar quando descobre a improvisação.

O protagonista começa, então, a fugir todas as noites da casa do organista para estudar a improvisação com Bento Arruda Bulcão, que descobre um músico que também sabia improvisar – Quincazé. E dizia-lhe: “- Só homens livres, só cidadãos conseguem improvisar variações” (p. 35).

Mendanha não deixara, porém, de permanecer nas aulas do organista da igreja de São Francisco de Assis. Em um dia de estudos com o organista, encontra num livro a palavra “cantata”. O jovem músico, neste dia, descobrira pelo organista que cantata era “uma composição para orquestra, coral e solistas vocais. Um poeta escrevia versos e o compositor escrevia a música. Caiu de moda” (p. 38). Quincazé deparou-se com um conceito de composição que fará com que o jovem músico explore essa nova forma de composição musical desconhecida por ele e a busque constantemente durante seus desencontros com a música.

Primeiramente, entretanto, Bento aprova o verdadeiro conhecimento que Quincazé tinha sobre música, porém sabia que seu pupilo não poderia permanecer em Vila Rica. Mendanha, num primeiro momento, diz-lhe que seu futuro é “compor músicas para a Lira do meu pai, em Itabira do Campo.” (p. 38). Bento, porém, tinha planos para o discípulo.

Bento fez, numa noite, uma cerimônia em sua casa para que outras pessoas ouvissem a música do jovem artista, ocasião em que pediu para Quincazé reger. Foi ouvido pelos convidados um minueto e um hino. No fim da cerimônia, Bento diz-lhe que “-Não esqueça [...] isso que você tocou por último, esse hino, isso não tem nada a ver com a verdadeira música” (p. 40).

O organista, no entanto, sabendo que Mendanha estava tocando e regendo na casa de Bulcão, manda-o embora. Bento acolhe, assim, o seu pupilo. Quincazé temia as cartas do pai e acabou não as abrindo por um tempo. Enfim, numa carta, esclarece ao pai tudo e envia-lhe uma Ladainha de São José.

Bento Arruda Bulcão, passados dois anos, explica ao jovem músico que ninguém da província das Minas Gerais seria capaz de ensinar-lhe a compor. Desse modo, incentiva-o a ir ao Rio de Janeiro para estudar composição com Padre Mestre José Maurício Nunes Garcia. Assim, Bento paga-lhe todos os seus gastos.

Quincazé, antes de partir para o Rio de Janeiro, passa na casa dos pais para buscar as roupas e receber a bênção paterna, porém recebe a repreensão:

- Não me diga, agora que deseja compor música para os salões. Eu queria que você fosse um músico e agora quer ser artista. Não, eu não o abençôo. Que Deus o abençoe, se assim quiser. Você tem o seu trabalho, que é escrever peças para a Lira. Já perdeu muito tempo. – O pai estava de costas ao dizer: - Não demore. (p. 52)

Mendanha promete que voltará logo e o pai sente-se desonrado “por não ser ele a providenciar o futuro do filho”. (p. 52)

Na segunda parte da narrativa, inicialmente, o texto retoma os idos de 1885, em que Mendanha encontra-se na Capital da Província ao Sul. Nesse momento, ele esclarece aos jornalistas o porquê de sua vinda ao sul e que algo seria revelado sobre suas composições após sua morte. Mendanha apenas diz-lhes:

Nasci neste século e nele vou morrer. Foi neste século que aconteceram as minhas três mortes, todas no mesmo dia. Calma. Alguém só morre uma vez. Foram mortes de outros. Os três mortos eram muito mais velhos do que eu. Agora eu sou o mais velho de todos. A próximo a morrer sou eu. Por causa dessas mortes, me foi tirada uma coisa muito importante, uma coisa que eu procurei por quarenta anos. Por causa dessas três mortes eu vim para o Sul. Foi esse purgatório de quarenta anos que me ajudou a recuperar o que eu julgava perdido. Aquele pacote que os senhores me trouxeram, ele vai mudar a minha biografia, mas só depois da minha morte. A notícia que os senhores esperam virá depois (p. 57-58).

O Mestre Mendanha, então, resgata seu passado através das três mortes presentes ainda em sua vida, mas que serão narradas nas próximas partes do romance.

Voltando para os grandes passos dados pelo músico, Quincazé, após sua chegada ao Rio de Janeiro, recebe a seguinte avaliação do Padre-Mestre José Maurício Nunes Garcia: “- Você é melhor músico do que eu pensava. Posso aceitá-lo como aluno de composição e instrumentação. Saber compor sem saber instrumentar é o mesmo que não saber nada” (p. 62).

Esse personagem, José Maurício Nunes Garcia, foi um compositor reconhecido no Rio de Janeiro e na Europa durante o Império. Aos 25 anos,

foi ordenado sacerdote e, em 1798, nomeado Maestro de Capela da Sé e Catedral do Rio de Janeiro, onde, no entanto, já atuava como músico e compositor. As atividades musicais nas igrejas, na época, eram intensas. José Maurício atuava como organista, compositor e regente, não apenas na Catedral, mas em outros templos, destacando-se a Igreja da Irmandade de S. Pedro dos Clérigos, da qual também fazia parte.<sup>8</sup>

Assim, José Maurício Nunes Garcia é resgatado, na narrativa, como um personagem que foi uma verdadeira personalidade na História musical de nosso país. Hoje, é ainda lembrado com as inúmeras composições feitas para a música brasileira.

---

<sup>8</sup> PADRE José Maurício Nunes Garcia. Disponível em: [www.abmusica.org.br/patr05.htm](http://www.abmusica.org.br/patr05.htm). Acesso em: ago. 2008.

Mendanha, dessa forma, começou a ter aulas com Garcia no palco do Teatro de São João. Nesse meio tempo, Joaquim José tem um romance com Adelaide: “amava-a ao anoitecer, depois que ele, muito alegre como um sabiá, ia à janela, olhava para os lados e fechava os tampos” (p. 70). O caso, porém, durou pouco tempo.

No Rio de Janeiro, a palavra cantata surgira novamente nos estudos de Quincazé. A mesma questão que fizera ao organista é retomada para o Padre-Mestre – “a cantata não é apenas um poema a que se põe música. A cantata é a consagração suprema de um músico compositor. Não se pratica mais porque as pessoas hoje em dia só querem escutar frivolidades” (p. 78). E José Maurício resgata-lhe o poema “Olhai, cidadãos do mundo” feito pelo Doutor Silva Alvarenga para que, enfim, o Padre-Mestre pudesse passar para a música, mas nunca chegou a fazer isso.

O poema, como explica o Padre-Mestre, “é um poema grande. Do que me lembro, fala em como nosso Império é belo, descreve o rumor das cachoeiras, o pio dos pássaros e toda a saudade dos negros e dos índios. E que um dia vamos ser a maior nação do mundo” (p. 79). Porém, o Padre-Mestre, somente depois de um tempo de estudo passa às mãos de Quincazé o poema “Olhai, Cidadãos do mundo”.

Nesse tempo, Joaquim José recebe novas cartas do pai, exigindo o retorno do filho para Itabira do Campo. Quincazé envia-lhe novas músicas para a Lira, mas, na seguinte carta, recebe apenas a frase: “Volte, com as músicas ou sem elas” (p. 89). O jovem músico permanece no Rio de Janeiro, garantindo ao pai que retornaria no começo do verão.

A cantata começa a ser feita por Quincazé que “dividiu o poema em partes que lhe pareceram ter algum sentido comum. Depois do Prelúdio instrumental, viriam duas partes e um Finale” (p. 90). Ficou em torno de três semanas em torno da Cantata, pois tinha o desejo de terminar sua música.

Na terceira parte da narrativa, novamente é retomado o ano de 1885 em que o Maestro Mendanha chega em casa, cansado, após sua entrevista com os jornalistas, em que exaltou as suas três mortes.

Em outra carta a Bento Arruda Bulcão, Quincazé, afirma-lhe que nunca mais voltaria para Vila Rica, porém “seria, contudo, sempre reconhecido a seu benfeitor. Desejava-lhe sorte e felicidade.” Em poucas palavras, Mendanha despede-se, num jogo de culpa e de conflito, de seu grande mestre.

Logo após, Joaquim José entrega sua cantata ao Padre-Mestre que, indignado, explica:

[...] não quisera ouvir as palavras de quem não tinha melhor capacidade, mas era mais velho e experiente. De novo insistira em escrever coisas impossíveis de serem execu-

tadas e, pior, de serem entendidas. Que não iria chegar a lugar algum daquele jeito pretensioso. Deixara-se dominar por seu talento, incidira em pecado.

- Reescreva tudo. Você quer ensurdecer os ouvintes? Tire a confusão dessa orquestra que não existe no nosso país. e tire fora esse ridículo dos instrumentos fingindo que são bichos (p. 104).

E a resposta forte de Joaquim José justificando sua cantata: “- Padre-Mestre, o próprio Hayden escreveu assim” (p. 104). O questionamento de Padre-Mestre é claro em afirmar que

- Hayden é Hayden, o Sublime, e você é Joaquim José de Mendanha, brasileiro das Minas Gerais. Posso até escutar os risos da plateia. E como explica [...] uma mulher cantando a raça negra. Isso é escandaloso. Em vez de emoção, você irá provocar risos de deboche. Reescreva” (p. 104).

O jovem Quincazé, assim, apesar de dominar o que seria a verdadeira arte, é criticado, pois outros conhecem o verdadeiro significado dela, mas silenciam-se num contexto extremamente submisso e vivido em aparências. O Mestre tenta sufocar o jovem músico, pois reconhecia em Quincazé uma arte que não era apreciada no país. Isso também acontece com o compositor Pestana, no conto machadiano, o qual se esconde em músicas populares que não tinham nenhum significado para ele. A essência da música esconde-se por meio de um relacionamento de conflito e culpa na existência dos compositores verdadeiros para os respectivos narradores.

Nesse contexto, Joaquim José jamais imaginava a fúria na qual Padre-Mestre teria durante sua análise da partitura. E aceitou reescrever a partitura, porém o pupilo permanece com a “Verdadeira Cantata”, pois “precisava dela para saber que não sucumbia de todo. Era bela, audaz e rica. Iria permanecer com ela, mas escondida do Padre-Mestre” (p. 107). Quincazé, nesse sentido, acreditava em sua composição.

O Padre-Mestre fica doente e acaba falecendo em poucos dias. Entretanto, antes de sua morte, aconselha ao seu pupilo que “Pratique a sua arte, mas não a ponto de escrever aquilo que deve ficar apenas para os ouvidos dos mortos.[...] Aquela primeira cantata que você escreveu, aquilo era só para Deus. Aquilo foi um pecado. Aquilo foi um ato de soberba” (p. 109).

Assim, o Mestre Joaquim José conviveu com a primeira morte, mas “desconhecia que, nesse mesmo instante, operavam-se mais duas mortes”. (p. 112) Em Itabira do Campo, falece seu pai, notícia da qual toma conhecimento somente

semanas depois com o recebimento de uma carta da mãe. Já, em Vila Rica, Bento Arruda Bulcão é encontrado pela criada: “jazia sobre a cama, com as calças des-cidas até o joelhos. Abaixo do ventre, o sexo fora retalhado de maneira selvagem, estraçalhado em postas sanguinolentas. A cabeça estava irreconhecível estourada pelo tiro [...] E assim completavam-se as três mortes” (p. 114).

As três mortes jamais esquecidas por Joaquim José de Mendanha o aprisionam numa culpa silenciosa de que estes três sujeitos, presentes em sua trajetória, estavam certos que a verdadeira música dele não tinha valor algum. Esse conflito o acompanhará durante os quarenta anos que se encontra no Rio Grande do Sul. A ambição e a vocação surgem como pontos antagônicos, na narrativa, para resgatar o sujeito limitado nos caminhos que pretende construir ao longo de sua história. O sentido incerto dos caminhos de Quincazé fizeram o protagonista retornar para a casa da mãe em Itabira do Campo. Restou-lhe dar aula para os instrumentistas mais fracos.

Em Itabira do Campo, Quincazé acaba conhecendo Pilar, que obtivera noções de músicas dadas pelo tio e aprendera a arte de copiar partituras. A jovem “era filha de um meirinho que não saía sem a garrafa de cachaça no bolso. Viúvo, gastando tudo em bebedeiras, o meirinho queria encaminhar a filha” (p. 124), Num encontro na casa de Pilar, Quincazé afirmou-lhe: “Eu vou casar com você, Pilar” (p. 125).

Pilar passa a ser, nesse sentido, o ponto de equilíbrio na história de Mendanha. A esposa acompanhará o Maestro pelo resto de sua vida, resgatará no compositor a sensação de apreciar sua música, apesar de Mendanha afastar-se do verdadeiro sentido da arte.

Na quarta parte da narrativa, em 1885, na noite de 28 de agosto, Pilar inicia a cópia detalhada do grande Finale da cantata, obra que poderia acrescentar à figura de Joaquim José de Medanha o marco de seu reconhecimento frente à verdadeira arte.

Em Vila Rica, chegam à cidade três franceses no intuito de retratar em desenhos e quadros a óleo as cidades de Minas Gerais e da Bahia. E Mendanha foi convidado pelo Presidente da Câmara para tocar algumas músicas aos visitantes. Iria, então, tocar a “Cantata Verdadeira” - “Quem sabe alguém a entendesse, os franceses talvez” (p. 137).

Tocou e improvisou variações, então, aos estrangeiros e recebeu a seguinte declaração de um deles: “- Pois só um milagre explica que haja, aqui no Brasil, um artista com essa qualidade. Nosso jovem músico merecia ter nascido em Paris” (p. 138).

No outro dia, os visitantes pediram ao jovem músico que tocasse novamente sua cantata por completo. Joaquim José veio e tocou a cantata. Porém, não esperava dos franceses a seguinte saudação:



- Bravo! - disse Charles de Lavasseur. – Corresponde ao que havíamos imaginado. – e fez um pedido. Queria levar a cantata consigo. Gostaria de enviá-la para a França, para o grande Gioacchino Rossini (p. 140).

Joaquim José surpreende-se com as palavras dos estrangeiros e decide entregar-lhes sua única cópia da cantata para que a levassem à França, pois segundo os franceses – “Sua música tem arte e o poema é de acordo com nossas ideias filosóficas. Aqui no Brasil ninguém irá entender e você ainda se arrisca a ser preso” (p. 141). Isso fora dito ao jovem músico por seu antigo protetor – José Maurício Nunes Garcia, mas de maneira um pouco diferente.

Nesse tempo em Vila Rica, Joaquim José veio a saber da morte de Bento Arruda Bulcão e volta à antiga casa do amigo. A data da morte de Bento é contada pela antiga empregada e ele reflete sobre o significado de todas as suas perdas: “Não havia coincidência. Se ele era tão mau a ponto de provocar três mortes, era porque sua arte não possuía qualquer valor. Um bom artista deve ser, sempre, um bom homem” (p. 142). Assim, o jovem permaneceu em constante conflito interior por mais dois dias em Vila Rica.

Pilar solicita ao Presidente da Câmara de Vila Rica, que intercedesse para a volta da cantata, de Joaquim José. Porém, a cantata só chegaria ao país após 40 anos de espera entre um jogo de culpa e aflição. Joaquim José até tentou reconstituir sua cantata a partir da partitura da escrita para o Padre-Mestre, mas lembrou-se apenas de alguns fragmentos e exclamou exaltado a Pilar:

- Não sou um artista. Sou o que meu pai queria que eu fosse.  
– Joaquim José olhava para a partitura, folheava-a. – Agora posso entender essas três mortes – falava para si mesmo e para Pilar. – Devo abandonar essa maldita música (p. 146).

Esse parâmetro entre a música e o distanciamento de tentar inutilmente escrever a essência do que acreditava ser verdadeiro aconteceu não somente com Mendanha como também com o protagonista, Romão, de “Cantiga de Esponsais”. Romão procura construir durante muito tempo uma peça, porém somente na presença da morte descobre no assobio de uma moça, a música silenciosa e escondida durante sua trajetória existencial.

Romão e Mendanha, personagens inseridos no século XIX, são sujeitos que se sentem culpados por acreditarem ser os responsáveis pelo distanciamento de suas composições do verdadeiro e do real. Esses sujeitos são resgatados por

Assis Brasil e Machado de Assis para o indivíduo refletir sobre as limitações entre a vontade e a realidade, entre as ações e as implicações do aprisionamento constante pelo qual o ser humano é colocado na História.

O jovem músico, Quincazé, queria fugir daquelas três mortes que o cercavam numa dominação musical. Iria, enfim, fugir para uma região bem longe da sua para tentar esconder-se da sua trajetória musical. Pediu ao Coronel do comando do Regimento para alistá-lo num lugar bem distante dali. E recebeu a seguinte resposta do Coronel: “- Posso alistá-lo como Sargento-Mestre da banda do 2º de Caçadores” (p. 148). Joaquim José aceitou a oferta do Comandante sem nenhuma resignação: “- Por mim, iria até de soldado-músico, desde que vá para bem longe daqui” (p. 148).

Em outro trajeto, em Paris, Rossini vê a correspondência de Charles de Lavasseur e tem a seguinte reação frente ao empregado, que não sabia o que fazer com o envelope:

- Queime, venda a peso de papel, dê à sua sogra, limpe a bunda com ele, faça o que bem entender. Não conheço nenhum Charles de Lavasseur. Deve ser mais um desses aristocratas pseudomúsicos que me pedem para ler suas obras-primas de amadores (p. 152).

A Cantata, de Joaquim José, não fora para o lixo, apenas a sobrecapa serviu como forro para os calçados do criado de Rossini e o restante colocou sobre o seu armário e, ali, esquecera para sempre. Joaquim José partiria em direção à região sul, mais especificadamente, à Capital da província ao Sul que, segundo o narrador,

era uma região inóspita e solene. As solidões do pampa deixavam melancólicos os soldados legalistas. Não imaginavam que no mundo houvesse um lugar tão remoto, de tanto frio, tão deserto e tão plano. O frio rachava os lábios, as mãos e os pés, quebrava o couro das botas (p. 155).

O jovem músico chegava, assim, no sul, num tempo de guerra e no momento em que a cidade estava “cercada pelos melhores comandantes rebeldes”. (p. 155) Por bons dias nada aconteceu, porém numa noite acordou com pontapés – era um rebelde. Assim, “toda a banda, inclusive ele, era prisioneira” (p. 160). Os rebeldes não lhe tirariam a vida, mas queriam “o Mestre que passasse para o lado dos rebeldes e que escrevesse o hino da República. Assim, a República ficava com seu hino e os músicos com suas vidas” (p. 161).

As relações entre História e ficção, na narrativa, são perseguidas para resgatar a figura de Joaquim José de Mendanha durante a Revolução Farroupilha, pois Mendanha pertencia ao 2º Batalhão de Caçadores do Rio de Janeiro, vindo somente para a região sulina, em 1837, para a Província de São Pedro em defesa das tropas imperiais.

Como afirma Franco<sup>9</sup>,

O mestre da banda era Joaquim José de Mendanha, um mineiro de Itabira do Campo, município de Ouro Preto da província de Minas Gerais. Aos 23 anos, ele se mudara para o Rio de Janeiro onde se alistou, na condição de músico, em uma unidade de infantaria do exército.

Desse modo, o músico veio para o sul e terminou sendo preso no final do combate de Rio Pardo pelos rebeldes, quando que lhe foi pedido a criação do Hino Farroupilha regido, enfim, em seis de maio de 1838.

Na narrativa, ele não sabia nem por onde começar um hino, mas iniciou a partir de “um compasso marcial, duas frases de música épica e está pronto. Escrever músicas épicas é mais fácil do que músicas do coração” (p. 161). O grande Mestre Joaquim José, então, inicia a composição que jurou para si mesmo que jamais faria, mas determinado a fugir das três mortes que o perseguiam conseguiu fazer uma música que encantou os rebeldes. Para o jovem músico, o hino, foi “uma ninharia que eu compus em duas horas” (p. 162).

Como ressalta Carpinejar<sup>10</sup>,

Mendanha seria como amálgama machadiano entre Romão e Pestana: a cisão entre ambição e vocação, o desacordo entre a solidão criadora e a aprovação social, além de questionar a identidade nacional, o que é nativo e o que é herdado e a refração histórica ao estranho e minoritário.

Os três protagonistas, nesse sentido, reconhecem-se como um fracasso existencial de encontrar-se numa distância profunda da verdadeira arte musical.

Na narrativa, enquanto a guerra evitava os músicos:

a tropa rebelde ia para o norte, os legalistas iam para o sul. Marchavam pelo pampa. Paravam em barracas, mas às vezes um estancieiro os acolhia. O Coronel-Comandante vi-

<sup>9</sup> FRANCO, Arthur Torelly. **O Hino dos Farrapos**. Disponível em: [revistadigital.com.br/adagio.asp?NumEdicao=217&CodMateria=1691](http://revistadigital.com.br/adagio.asp?NumEdicao=217&CodMateria=1691). Acesso em: ago. 2008.

<sup>10</sup> CARPINEJAR, Fabrício. **A música reencontrada de Assis Brasil**. Disponível em: [www.laab.com.br/obras.htm](http://www.laab.com.br/obras.htm) Acesso em: mar. 2008.

via irado e de maneira gradual sua tropa se desmoralizava. Os legalistas não tinham pressa. Esperavam que os rebeldes se rendessem pelo frio e pela fome (p. 164).

A guerra sulina, então, mantinha-se e não havia período próximo para terminá-la. Os músicos permaneciam nas mãos dos rebeldes, que não os animavam de maneira alguma, nem com o hino composto por Joaquim José. Além disso, o músico fora novamente preso, só que pelos legalistas, e o chefe proibiu-lhe tocar o hino feito aos rebeldes.

Os músicos foram levados à capital que, ainda, era mantida pelo Império e, enfim, Joaquim José encontrou Pilar no cais. O jovem músico gostou da capital até porque “aqui era longe” (p. 167). O único problema para Joaquim José foi descobrir que, na Província, não havia compositores e o deboche de interlocutor: “-Aqui todos são gente séria” (p. 168).

Assim acabou entrando no posto de Mestre de Música da Matriz. Conseguiu músicos da banda militar e de outros lugares e, desse modo, formou uma orquestra. Transformara-se em Maestro Mendanha – tocava em bailes, dava aulas. Quanto à guerra, já havia cessado – “paz com honra para ambas as partes em luta” (p. 170).

Nessa perspectiva, a Revolução Farroupilha termina em vinte e oito de fevereiro de mil oitocentos e quarenta e cinco, em campos de Dom Pedrito, onde ocorre a assinatura da Paz de Ponche Verde. Como ressalta Pesavento (2003, p. 64) o acordo atendia aos revoltosos em muitas das suas reivindicações. Porém, o atendimento às reivindicações somente ocorreram devido à intencionalidade do Império em querer apoio militar e econômico do Rio Grande do Sul para a disputa no Prata. Ou seja, tudo era apenas uma estratégia do Império.

Para Piccolo (1992, p. 48), “o cessar-fogo conveniado ao ponche-verde não só representou a submissão dos farroupilhas ao projeto imperial bragantino, mas também mostrou a relativamente pequena expressão do republicanismo na província, incapaz de empolgar, na conjuntura, o Rio Grande do Sul.” A Revolução Farroupilha teve longa duração, dez anos, porém pouco atingiu seus objetivos principais: atender às aspirações do povo gaúcho.

Com o tempo, encomendaram do jovem músico também outros hinos, como aquele que compôs durante a guerra, para os rebeldes, o que não deveria ser tocado com pena de ser preso. Nesse período, já se considerava do sul e havia composto onze hinos. Joaquim José começa, então, a ser reconhecido no pampa.

Mendanha, assim como Pestana, em “Um Homem Célebre”, não consegue colocar no papel a verdadeira expressão que a música deveria exclamar com a alma viva de um artista. Pestana conhecia a música erudita, mas “não lhe sentia

a alma sacra, nem ideia, nem inspiração, nem método” (ASSIS, 1958, p. 198.). No momento em que deseja escrever um Réquiem aprisiona-se, por fim, nas polcas. A arte não é esquecida e o conflito existencial tanto para Mendanha quanto para Pestana é inserido na vida de ambos. O hino e as polcas é o que controla a composição dos dois personagens.

Um dia o Monarca entregou-lhe a insígnia do grau de cavaleiro da Ordem da Rosa, pelo seu trabalho em prol da música. O próprio Monarca diz-lhe que o músico compõe “hinos como ninguém” (p. 178). E a resposta de Joaquim José: “- Isso mostra que não sou artista” (p. 178).

Drevnovicz<sup>11</sup> ressalta o seguinte:

A criação do hino que poderia ser considerada por muitos como a maior criação de Mendanha – afinal foi a que deixou seu nome registrado na história – é um acontecimento menor dentro da intrincada construção psicológica do personagem e surge como um mero fruto do acaso dentro de uma trajetória de vida muito mais densa do que se poderia imaginar.

Assim, o hino dentro da História de Mendanha foi apenas um desvio no qual o personagem inseriu-se para esconder-se dentro de um contexto que não era significativo na construção profissional para o protagonista.

Nesse contexto de turbulências na vida do Maestro, em Paris, no ano de 1868, falecia Rossini. A cantata de Mendanha só foi encontrada, nesse momento, por uma empregada do atual morador da antiga casa de Rossini.

Em meio ano, a carta com a cantata estava no Rio de Janeiro sendo, então, enviada a Porto Alegre, onde se encontrava seu compositor. Um dia, porém, os jornalistas de A Federação bateram à porta de Joaquim José e entregaram-lhe o pacote encontrado na antiga casa de Rossini. Estava ali a bela cantata: Olhai, Cidadãos do Mundo. E a indagação de quem trouxera até ali sua composição: “- Eles. Os três” (p. 199). Iria, agora, terminar o seu trabalho no coro do alto da Catedral, onde trabalhara e envelhecera – instrumentar a cantata. Pilar copiaria as partes dos instrumentos.

Joaquim José cancelara tudo: suas aulas e os compromissos com a orquestra. Queria, assim, ser reconhecido pela sua arte com a composição de músicas que tivesse sentido para ele, e não de hinos.

---

<sup>11</sup> DREVNOCICZ, Luís Henrique Abreu. Música Perdida, uma cantata de Assis Brasil. Disponível em: [www.laab.com.br/obras.htm](http://www.laab.com.br/obras.htm). Acesso em: 15 /03/2008.

Por fim, na quinta parte da narrativa, destaca-se a noite de 28 de agosto de 1885, em que Mendanha acaba falecendo. No dia seguinte, Pilar encontra Joaquim José “com os olhos fechados. Deixou de viver” (p. 215). A esposa parte para a casa do Vice-Mestre e diz-lhe: “-Tudo está dito aí dentro – ela diz. – A música perdida” (p. 215). O Vice-Mestre já sabe o que lhe cabe.

Os instrumentistas passam o dia e a noite ensaiando a música, que é a “mais original e bela que já tocaram” (p. 217). No dia seguinte, a Igreja estava cheia como nunca antes estivera. Os músicos executavam a Cantata como ensaiaram e, por fim, chegam ao Finale e, ali, “algo de profundo e impossível faz com que as mãos pratiquem os instrumentos como se muito elas conhecessem aquela música” (p. 219).

A música erudita de Mendanha só é realmente reconhecida após sua morte. Mendanha mostra ao público a glória e a beleza de sua música quando suas composições já não mais faziam sentido para ele.

A criação da arte para os protagonistas dos contos machadianos e o de Assis Brasil, a constante busca da inspiração durante a trajetória musical, veio somente no leito da morte. Pestana acaba refugiando-se nas polcas por não conseguir compor músicas eruditas. Romão vive angustiado por não conseguir compor. Ambos os personagens possuem o mesmo destino: não serem reconhecidos em vida como verdadeiros artistas.

Quanto a Medanha, por fim, deixou assinalada a seguinte inscrição, encontrada ao pé da folha uma pequena anotação copiada em todas as partituras pela mão de Pilar:

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

Mendanha, dessa forma, refugiou-se em músicas que, para ele, não tinham importância, considerando-se seu ideal de compositor verdadeiro. O reconhecimento que os indivíduos tinham dele frente à composição de hinos não tinha nenhuma relevância. Ele queria, assim como Romão e Pestana, ser um artista e, entretanto, a verdadeira arte escapa a seus intentos e o sofrimento de não poder atingi-la passa a ser constante na vida dos personagens.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estabelecimento das fronteiras entre a História e a ficção sofre as alterações do próprio processo histórico. Ao longo dos tempos, esses dois campos do conhecimento humano ora distanciavam-se, como no século XIX, ora aproximaram-se, como no século XX, dependendo, portanto, do contexto e dos diferentes paradigmas em que sustentam as concepções sobre o papel e o significado da História e da arte literária.

Reconhecendo-se que ambas, História e ficção, constituem-se em narrativas que representam o mundo, a primeira, contudo, encontra-se fundamentada na necessidade de que essa representação se faça mediante fontes documentais, ao passo que a segunda se fundamenta no processo criativo. Sobretudo, não se deve perder de vista que, no diálogo que se estabelece entre a arte e a vida, de forma mais ou menos explícita, a ficção encontra-se mediada pela História.

**Música Perdida**, de Antonio de Assis Brasil, estabelece o entrecruzamento da História com a ficção por intermédio do resgate, na narrativa, de uma figura presente no século XIX no Rio Grande do Sul: Joaquim José de Mendanha. O protagonista, no romance, foge para o sul num tempo em que ocorria a Revolução Farroupilha. É nesse contexto, conturbado tanto para o povo gaúcho quanto para Mendanha, que o jovem músico sofre com o aprisionamento no qual se encontra sua verdadeira composição.

Assis Brasil, por meio de um personagem reconhecido no sul por compor hinos, como o Hino Rio-Grandense, traz um artista do século XIX, sufocado por não conseguir compor o que desejava, pois vivia numa sociedade que apreciava somente a música popular. A música de Mendanha torna-se, então, silenciosa e distante da música erudita, que era o principal objetivo do jovem músico durante sua trajetória existencial. Restou-lhe, então, o conflito e a culpa em seu percurso pessoal e profissional.

Além disso, ressalta-se o papel da intertextualidade no romance em que se pode estabelecer um diálogo entre Mendanha e personagens de contos machadianos, como Romão Pires, de “*Cantiga dos Esponsais*”, e Pestana, de “*Um homem célebre*”. Ambos os protagonistas encontram-se inseridos no século XIX e com um objetivo em comum: compor a música verdadeira. Entretanto, o desvio de tal finalidade para a composição torna-se inalcançável para os três personagens.

Romão Pires encontra a inspiração no fim de seus dias no assobio de uma moça. Pestana esconde-se por detrás das polcas, pois não conseguiu terminar um Réquiem para o aniversário da morte da esposa. Mendanha, durante sua carreira, sofre com suas composições controladas pelo pai, logo após, por Bento Arruda



Bulcão e, por fim, pelo Mestre José Maurício Nunes Garcia – personagem presente na música brasileira. A história de vida do protagonista, dessa maneira, foi estar constantemente distanciado do que realmente queria compor. O reconhecimento da sociedade sobre a composição de hinos, para Mendanha, não era relevante, pois queria ser prestigiado por sua música erudita, em especial, pela cantata perdida.

A obra, **Música Perdida**, portanto, enquanto ficção, aponta um mundo imaginário que, não tendo compromisso com a verdade, permite refletir, no entanto, por meio de um protagonista presente na História Rio-grandense, sobre o conflito e a voz silenciosa de um sujeito histórico. Desvelar esses possíveis sentidos da trama narrativa é o objetivo central deste trabalho, para que possa contribuir com os estudos que relacionam a literatura com história e que buscam aprofundar reflexões sobre a ficção literária deste reconhecido autor sul-rio-grandense que é Luiz Antonio de Assis Brasil.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. **Histórias reais**. São Paulo: Cultrix, 1958.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Dialogismo, Polifonia e Enunciação**. In: Dialogismo, polifonia, intertextualidade. 2 ed. São Paulo: Editora da USP, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: UNESP, 1988.

BRASIL, Antonio de Assis. **A margem imóvel do rio**. Porto Alegre: L&PM, 2003.

\_\_\_\_\_. **O pintor de retratos**. Porto Alegre: L&PM, 2005.

\_\_\_\_\_. **Música perdida**. Porto Alegre: L&PM, 2006.

BURKE, Peter. As fronteiras instáveis entre história e ficção. In: AGUIAR, Flávio et al. (Org.). **Gêneros de fronteira: cruzamentos entre o histórico e o literário**. São Paulo: Xamã, 1997.

CARPINEJAR, Fabrício. **A música reencontrada de Assis Brasil**. Disponível em: [www.laab.com.br/obras.htm](http://www.laab.com.br/obras.htm) Acesso em: jul. 2008

COSTA, Lígia Militz da. **Representação e Teoria da literatura: dos gregos aos pós-modernos**. 2 ed. Cruz Alta: UNICRUZ, 2001.

DREVNOSZ, Luís Henrique Abreu. **Música perdida, uma cantata de Assis Brasil**. Disponível em: [www.laab.com.br/obras.hhtml](http://www.laab.com.br/obras.hhtml). Acesso em: mar. 2008.

DIALOGISMO e intertextualidade. Disponível em: [www.cce.ufsc.br/~nupill/ensino/dialogismo.htm](http://www.cce.ufsc.br/~nupill/ensino/dialogismo.htm). Acesso em: jul. 2008.

FIORIN, José Luiz. **Polifonia textual e discursiva**. In.: Dialogismo, polifonia, intertextualidade. 2. ed. São Paulo: Editora da USP, 2003.

FRANCO, Arthur Torelly. **O Hino dos farrapos**. Disponível em: [revistadigital.com.br/adagio.asp?NumEdicao=217&CodMateria=1691](http://revistadigital.com.br/adagio.asp?NumEdicao=217&CodMateria=1691). Acesso em: ago. 2008.

GAY, Peter. **O estilo na História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

LUCAS, Fábio. **Literatura e História: História da Literatura**. Revista Letras, 1982.

MAIA, Maria Christina de Motta. **Intertextualidade**. Disponível em: [acd.ufrj.br/~pead/tema02/intertextualidade2.htm](http://acd.ufrj.br/~pead/tema02/intertextualidade2.htm). Acesso em: jun. 2008.

MEMÓRIA é matéria prima do trabalho do historiador. Disponível em: [www.comciencia.br/reportagens/memoria/04.shtml](http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/04.shtml). Acesso em: jun. 2006.

PADRE José M. N. Garcia. Disponível em: [www.abmusica.org.br/patr05.html](http://www.abmusica.org.br/patr05.html). Acesso em: ago. 2008.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **A Revolução Farroupilha**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PICCOLO, Helga I. L. **Vida política no século XIX**. Porto Alegre: UFRGS, 1992.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Narratologia**. 4. ed. Coimbra: Almedina, 1994.

RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa**. v. 3. São Paulo: Papirus, 1997.