

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Dissertação de mestrado

**A INTERTEXTUALIDADE
NO ROMANCE *O INVERNO
E DEPOIS*, DE LUIZ
ANTONIO DE ASSIS
BRASIL: LITERATURA E
MÚSICA**

EDEMILSON ANTÔNIO BRAMBILLA



Edemilson Antônio Brambilla

A INTERTEXTUALIDADE NO ROMANCE *O INVERNO E
DEPOIS*, DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL:
LITERATURA E MÚSICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade de Passo Fundo, como requisito para a obtenção do grau de mestre em Letras sob a orientação da Profa. Dra. Ivânia Campigotto Aquino.

Passo Fundo
2022

CIP – Catalogação na Publicação

B815i Brambilla, Edemilson Antônio

A intertextualidade no romance *O inverno e depois*, de Luiz Antonio de Assis Brasil [recurso eletrônico] : literatura e música / Edemilson Antônio Brambilla. – 2022.

1.7 Mb : PDF.

Orientadora: Profa. Dra. Ivânia Campigotto Aquino.
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, 2022.

1. Intertextualidade. 2. Narrativa (Retórica). 3. Romance brasileiro. 4. Brasil, Luiz Antonio de Assis, 1945-. 5. Música e literatura. 6. Teoria literária. I. Aquino, Ivânia Campigotto, orientadora. II. Título.

CDU: 869.0(81).09

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a dissertação

**“A intertextualidade no romance O inverno e depois, de Luiz Antonio de Assis Brasil:
literatura e música”**

Elaborada por

Edemilson Antônio Brambilla.

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Humanidades, Ciências,

Educação e Criatividade, da Universidade de Passo Fundo, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Letras, Área de concentração: Letras, Leitura e Produção Discursiva”

Aprovada em: 02 de agosto de 2022

Pela Comissão Examinadora



Prof.^a Dr.^a Ivânia Campigotto Aquino
Presidente da Banca Examinadora



Prof.^a Dr.^a. Regina Kohlrausch
Pontifícia Universidade Católica



Prof. Dr. Luis Francisco Fianco Dias
Universidade de Passo Fundo



Prof.^a. Dr.^a. Claudia Stumpf Toldo Oudeste
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras

AGRADECIMENTOS

Dedico o presente trabalho primeiramente à Deus, pela vida, por minha trajetória, e por sempre me iluminar e apontar os melhores caminhos a seguir.

A meu pai, Antoninho Brambilla, e à minha mãe, Neiva Rigo Brambilla (*In memoriam*), pelo amor, apoio e atenção de sempre. Dedico também à toda minha família, em especial à minha irmã Adriana Carmen Brambilla, pela profunda crença em minhas escolhas, pelas inúmeras conversas, e pelo apoio incondicional ao longo da minha trajetória pessoal e profissional.

À Morgana Carniel, pelos motivos que ela bem sabe! Pelo amor, pelo carinho, pelo companheirismo, pelas conversas, por ter entrado na minha vida, por tudo aquilo que vivemos e pelo que ainda iremos viver, e principalmente por me mostrar que sempre se pode ser aquilo que se é. Obrigado.

Aos meus muitos amigos, pelo apoio em todos os momentos. Não vou listá-los aqui, pois poderia omitir algum nome. Gostaria, no entanto, de agradecer a Ivan Cegerza, pela amizade e pela parceria desde sempre. Muito obrigado pelos bons conselhos e dicas.

À minha orientadora, Profa. Dra. Ivânia Campigotto Aquino, pela amizade, pelo incondicional apoio na realização desta pesquisa, por todos os bons conselhos, e por ter me ensinado tanto ao longo de minha trajetória enquanto acadêmico. Agradeço também à Profa. Dra. Marlete Sandra Diedrich, pela amizade, pelos conselhos e experiências que em muito engrandeceram minha formação pessoal e profissional.

Aos professores do PPGL/UPF e do Curso de Letras, pelos ensinamentos e orientações recebidos ao longo da realização das disciplinas de ambos os cursos.

Aos professores do Curso de Música da Universidade de Passo Fundo. Também não vou listá-los aqui, pois poderia omitir algum nome, mas gostaria de agradecer especialmente a Alexandre Saggiorato, Gérson Luís Werlang e Gerson Luís Trombetta, pela amizade, pelos ensinamentos, e pelo incentivo e inspiração na pesquisa acadêmica.

Aos professores que compuseram a banca avaliadora, Dra. Regina Kohlrausch e Dr. Luis Francisco Fianco Dias, pela disponibilidade, pela leitura atenta, pelas sugestões, e pelos ensinamentos que enriqueceram significativamente a presente pesquisa e minha formação pessoal e profissional.

À Fundação Universidade de Passo Fundo, pela bolsa FUPF 50%, através da qual pude me dedicar de forma mais significativa às atividades de pesquisa e acadêmicas.

Muito obrigado a todos!

RESUMO

Esta pesquisa volta-se ao estudo da intertextualidade entre música e literatura na construção do romance *O inverno e depois*, do escritor sul-rio-grandense Luiz Antonio de Assis Brasil. Tem como objetivo principal compreender a intertextualidade presente na narrativa construída por Luiz Antonio de Assis Brasil em *O inverno e depois*, atentando para como esta é influenciada em seu aspecto estruturante pelo *Concerto para violoncelo e orquestra* e em seu aspecto narrativo pela obra *Todas as manhãs do mundo*. Os corpora são compostos por duas obras literárias, o romance *O inverno e depois* (2016), de Luiz Antonio de Assis Brasil, e a novela *Todas as manhãs do mundo* (1993), de Pascal Quignard, e uma obra musical, o *Concerto para violoncelo e orquestra* (1896), de Antonín Dvořák. As análises ancoram-se nos estudos acerca da intertextualidade, e a escolha dessa abordagem justifica-se pelo fato de que esta teoria se volta ao estudo do processo de produtividade do texto literário, construído por meio da absorção ou transformação de outros textos. Assim, a base teórico-analítica deste trabalho ampara-se, principalmente, nos estudos de Julia Kristeva (2005); Tiphaine Samoyault (2008); Tânia Franco Carvalho (2006); Ingedore Grunfeld Villaça Koch (1991; 1997); Ingedore Grunfeld Villaça Koch, Anna Christina Bentes, Mônica Magalhães Cavalcante (2012); e Ingedore Grunfeld Villaça Koch, Vanda Maria Elias (2015). Quanto aos procedimentos metodológicos, esta corresponde a uma pesquisa comparada, que também carrega outras características quanto a sua tipologia, já que trata-se de uma pesquisa aplicada quanto a sua natureza, exploratória quanto a seus objetivos, bibliográfica e documental quanto a seus procedimentos técnicos, e, qualitativa quanto a sua abordagem. Como resultados, é possível perceber que o romance de Luiz Antonio de Assis Brasil aproxima-se da novela *Todas as manhãs do mundo*, de Pascal Quignard, por meio de um intertexto temático, que possui como eixo norteador os personagens principais das duas narrativas, seus dilemas e conflitos pessoais e profissionais. No caso da relação entre *O inverno e depois* e o *Concerto para violoncelo e orquestra*, além do intertexto temático, semelhante às características que compõem o intertexto com Pascal Quignard, evidencia-se também um diálogo no plano estrutural, que acaba por aproximar as duas obras, sendo que o romance assisiano está construído de maneira a espelhar cada um dos movimentos do concerto de Antonín Dvořák.

Palavras-chave: intertextualidade; música e literatura; *O inverno e depois*; Luiz Antonio de Assis Brasil.

ABSTRACT

This research focuses on the study of the intertextual presence between music and literature in the construction of the novel *O Winter and Later*, by the writer from Rio Grande do Sul, Luiz Antonio de Assis Brasil. Its main objective is to understand the intertextuality present in the narrative constructed by Luiz Antonio de Assis Brasil in *O Winter and Later*, paying attention to how it is influenced in its structuring aspect by the *Concerto for Cello and Orchestra* and in its narrative aspect by the work *All Mornings of world*. The corpora are composed of two literary works, the novel *O Winter and Later* (2016), by Luiz Antonio de Assis Brasil, and the novel *All Mornings of the World* (1993), by Pascal Quignard, and a musical work, the *Concerto for Cello and Orchestra* (1896), by Antonín Dvořák. The analyzes are anchored in studies about intertextuality, and the choice of this approach is justified by the fact that this theory focuses on the study of the productivity process of the literary text, built through the absorption or transformation of other texts. Thus, the theoretical-analytical basis of this work is supported, mainly, in the studies of Julia Kristeva (2005); Tiphaine Samoyault (2008); Tânia Franco Carvalhal (2006); Ingedore Grunfeld Villaça Koch (1991; 1997); Ingedore Grunfeld Villaça Koch, Anna Christina Bentes, Mônica Magalhães Cavalcante (2012); e Ingedore Grunfeld Villaça Koch, Vanda Maria Elias (2015). As for the methodological procedures, this corresponds to a comparative research, which also carries other characteristics regarding its typology, since it is an applied research regarding its nature, exploratory regarding its objectives, bibliographical and documentary regarding its procedures. technical, and qualitative as to their approach. As a result, it is possible to notice that the novel by Luiz Antonio de Assis Brasil is similar to the novel *Todas as Manhãs do Mundo*, by Pascal Quignard, through a thematic intertext, which has as its guiding line the main characters of the two narratives, their dilemmas, personal and professional issues. In the case of the relationship between *O Inverno e Depois* and the *Concerto para Violoncelo e Orquestra*, in addition to the thematic intertext, similar to the feature that makes up the intertext with Pascal Quignard, there is also a structural dialogue, which ends up bringing the two works closer together, as the Assisian novel is building in such a way as to mirror each of the movements of Antonín Dvořák's concert.

Keywords: intertextuality; music and literature; winter and later; Luiz Antonio de Assis Brazil.

LISTA DE FIGURAS

Quadro 1 – Estrutura do primeiro movimento	85
Quadro 2 – Estrutura do segundo movimento	88
Quadro 3 – Estrutura do terceiro movimento.....	90
Quadro 4 – Estrutura completa	91

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 A INTERTEXTUALIDADE: ORIGEM, CONCEITO E APLICABILIDADE	15
2.1 EM BUSCA DE UMA POSSÍVEL NOÇÃO DE TEXTO.....	15
2.2 AS RAÍZES DO TERMO INTERTEXTUALIDADE: O DIALOGISMO BAKHTINIANO ...	19
2.3 A INTERTEXTUALIDADE: DAS CONTRIBUIÇÕES DE KRISTEVA ÀS FORMULAÇÕES CONTEMPORÂNEAS	23
2.4 A INTERTEXTUALIDADE E O ESTUDO DA LITERATURA COMPARADA: PERSPECTIVAS E DESAFIOS.....	31
3 O CÓDICE E O CINZEL: REFLEXÕES ACERCA DA OBRA DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL	36
3.1 A OBRA DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL: PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS	36
3.2 A MÚSICA NA FICÇÃO DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL	44
4 A MÚSICA NO ROMANCE <i>O INVERNO E DEPOIS</i>: DIÁLOGOS COM PASCAL QUIGNARD E ANTONÍN DVOŘÁK	53
4.1 PASCAL QUIGNARD E A MÚSICA EM <i>TODAS AS MANHÃS DO MUNDO</i>	57
4.2 <i>O INVERNO E DEPOIS</i> E <i>TODAS AS MANHÃS DO MUNDO</i> : A INTERTEXTUALIDADE ENTRE ASSIS BRASIL E QUIGNARD.....	62
4.3 ANTONÍN DVOŘÁK E O CONCERTO PARA VIOLONCELO E ORQUESTRA	76
4.4 <i>O INVERNO E DEPOIS</i> E O <i>CONCERTO PARA VIOLONCELO E ORQUESTRA</i> : DIÁLOGOS MUSICAIS ENTRE DVOŘÁK E ASSIS BRASIL	81
4.4.1 Primeiro movimento: <i>Allegro</i>	82
4.4.2 Segundo movimento: <i>Adagio ma non troppo</i>	86
4.4.3 Terceiro movimento: <i>Finale, Allegro moderato</i>	88
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	96

1 INTRODUÇÃO

As relações entre o universo literário e o musical, embora encontrem suas raízes ao longo de praticamente toda a história humana, configuram-se, ainda, como uma área de pesquisa em emergência no âmbito da Literatura Comparada, um campo que só mais recentemente tem suscitado estudos sistemáticos a seu respeito. Não são raras, no entanto, as referências à música em um texto literário, uma vez que vários autores costumam valer-se desse artifício para construir suas narrativas. Na cena literária brasileira, por exemplo, há inúmeras alusões à música presentes em obras de escritores renomados, especialmente em textos de autores do século XIX, como Machado de Assis e, em menor grau, nas obras de José de Alencar, Joaquim José de Macedo, e Manuel Antônio de Almeida; ou, então, em narrativas de escritores sul-rio-grandenses, como Erico Verissimo, Luis Fernando Verissimo, Charles Kiefer e Luiz Antonio de Assis Brasil, escritores cuja influência musical perpassa, de modo direto ou indireto, boa parte das suas obras, e assume um importante papel, seja no aspecto narrativo, ou no aspecto estruturante de suas criações ficcionais.

Meu interesse pelo estudo das relações entre literatura e música, de um modo especial, deriva justamente da percepção de que o elemento musical, para autores como os supracitados, desempenha um papel fundamental no seu percurso ficcional, sendo que, cada qual ao seu modo, procura valer-se da música de modo a possibilitar ao leitor ou crítico de suas obras essa faceta analítica. Minha proximidade com essa perspectiva de estudo, então, remete ainda ao período da minha primeira graduação, em Música (L), cursada na Universidade de Passo Fundo, e que se intensificou a partir da minha entrada na segunda graduação, em Letras – Português/Inglês, na mesma instituição.

O tema deste estudo, portanto, deriva desse percurso acadêmico, e volta-se de forma especial à presença da intertextualidade entre música e literatura na construção narrativa do romance *O inverno e depois*, do escritor sul-rio-grandense Luiz Antonio de Assis Brasil, e sua delimitação volta-se, de um modo específico, à presença intertextual do livro *Todas as manhãs do mundo* e do *Concerto para violoncelo e orquestra* na construção da narrativa assisiana. Tema e delimitação complementam-se à medida que compreendemos a obra *O inverno e depois*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, como uma construção intertextual que toma o elemento musical como basilar para a sua construção, seja por meio da influência literária oriunda do livro *Todas as manhãs do mundo*, do escritor francês Pascal Quignard, ou então através de sua semelhança estrutural e narrativa com o *Concerto para violoncelo e orquestra*, do compositor checo Antonín Dvořák.

Para seu desenvolvimento, este estudo possui a seguinte problemática: de que modo a intertextualidade entre música e literatura influencia o aspecto estruturante da obra *O inverno e depois*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, pelos elementos do *Concerto para violoncelo e orquestra*, e o aspecto narrativo, pelos elementos da novela *Todas as manhãs do mundo*? Deste problema de pesquisa, decorre o objetivo geral que norteia o estudo, a saber: compreender a intertextualidade entre música e literatura presente na narrativa construída por Luiz Antonio de Assis Brasil em *O inverno e depois*, atentando para como esta é influenciada em seu aspecto estruturante pelo *Concerto para violoncelo e orquestra* e em seu aspecto narrativo pela obra *Todas as manhãs do mundo*. Este objetivo geral desdobra-se, conseqüentemente, nos seguintes objetivos específicos: a) descrever as relações entre o texto literário e o universo musical; b) investigar de que modo o *Concerto para violoncelo e orquestra*, do compositor Antonín Dvořák, influencia o plano estrutural da narrativa de Luiz Antonio de Assis Brasil em *O inverno e depois*; c) evidenciar a intertextualidade presente entre a obra *Todas as manhãs do mundo*, de Pascal Quignard, e a narrativa construída por Assis Brasil em *O inverno e depois*.

Para tanto, baseamo-nos no conceito de intertextualidade, teoria difundida pela pesquisadora russa Julia Kristeva, que encontra nos escritos de Mikhail Bakhtin e seu Círculo de pensadores a sua base fundante. Além de Kristeva (2005), autores como Samoyault (2008), Sant'Anna (1985), Carvalhal (2006), Koch (1991; 1997), Koch e Elias (2015), e Koch, Bentes e Cavalcante (2012) auxiliam-nos neste estudo comparado das relações entre textos.

Outros conceitos também se tornam basilares para a construção desta pesquisa, a exemplo das contribuições de Bakhtin (2011) e Seaton (2020) com relação à própria noção de texto, entendido aqui em seu sincretismo, formando um todo de sentidos, dialogando, de modo especial, com o universo literário e o musical. Além disso, a presente dissertação também aborda, a partir dos escritos de Bakhtin (2010; 2011), Volóchinov (2017), Samoyault (2008), Sobral (2005), Bezerra (2005), e Fiorin (2011; 2016), o conceito de dialogismo, uma vez que a intertextualidade deriva diretamente dessas formulações teóricas vinculadas ao pensamento de Mikhail Bakhtin e seu Círculo de pensadores. Tais conceitos, quando aplicados aos *corpora* dessa pesquisa, também nos auxiliam a refletir sobre questões mais abrangentes, como por exemplo: os conflitos do próprio sujeito, e a relação deste indivíduo com o meio em que está inserido; e os conflitos com o fazer artístico (em especial o musical). Essas questões materializam-se no texto de cada uma das obras desses *corpora*, e encontram na narrativa assisiana construída em *O inverno e depois* seu ponto de contato intertextual.

No que diz respeito aos *corpora* de análise deste trabalho, portanto, estes constituem-se de duas obras literárias e uma obra musical, quais sejam: o romance *O inverno e depois* (2016),

de Luiz Antonio de Assis Brasil, obra central deste estudo; a novela *Todas as manhãs do mundo* (1991), do escritor francês Pascal Quignard; e o *Concerto para violoncelo e orquestra* (1896), do compositor checo Antonín Dvořák. É importante destacar que, ainda que o romance de Assis Brasil seja o *corpus* principal deste estudo, as outras duas obras com as quais o livro assisiano dialoga estão sendo tomadas, aqui, de forma igualitária em sua importância, dado seu evidente diálogo e interdependência, fazendo com que, tanto a novela de Pascal Quignard quanto o concerto de Dvořák não possam ser encarados – ao menos na perspectiva que assumimos neste estudo –, como obras secundárias em nossa análise, uma vez que há, como afirmamos anteriormente, entre as três criações, um intenso diálogo intertextual, onde temas comuns influenciam e interligam ambas as obras.

Quanto à metodologia de pesquisa, este estudo utiliza como percurso metodológico os pressupostos oriundos do método comparativo, conforme as perspectivas assumidas por Gil (2008), Lakatos; Marconi (2007), Prodanov; Freitas (2013), Carvalhal (2006), e toma os *corpora* que compõem este estudo de forma dialógica, encontrando no romance *O inverno e depois* seu eixo norteador. A ótica comparatista e interdisciplinar, oriunda dos teóricos mencionados, também carrega outras características quanto a sua tipologia, já que trata-se de uma pesquisa aplicada quanto a sua natureza; exploratória quanto a seu objetivo; bibliográfica e documental quanto a seus procedimentos técnicos; e, qualitativa quanto a sua abordagem.

É, portanto, a partir dessa perspectiva teórico-metodológica comparatista que buscamos compreender as relações intertextuais entre literatura e música no romance de Luiz Antonio de Assis Brasil. A partir dos *corpora* que compõem este estudo, e dos demais estudos teóricos que embasam a análise, esta dissertação contará com as seguintes etapas de pesquisa: i) reflexões a partir do referencial teórico-metodológico, a fim de compreender as fontes que abordam o assunto e conjecturar hipóteses; ii) Análise dos *corpora* de pesquisa à luz dos pressupostos teórico-metodológicos que embasam o estudo; iii) Identificação das características intertextuais que aproximam *O inverno e depois* do livro *Todas as manhãs do mundo*; iv) Identificação das características intertextuais que aproximam o romance *O inverno e depois* do *Concerto para violoncelo e orquestra*; v) Transcrição dos dados analisados; vi) Avaliação dos resultados alcançados por meio do método comparativo.

No que diz respeito à justificativa para a realização deste trabalho, salienta-se que a pesquisa se justifica pela importância delegada à música na obra ficcional de Luiz Antonio de Assis Brasil, uma vez que, antes de se tornar escritor e professor universitário, ele atuou, durante quinze anos, como músico violoncelista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA). A experiência enquanto músico profissional influenciou diretamente os percursos estéticos

assumidos pela ficção assisiana, tendo em vista que a presença do universo musical pode ser percebida em praticamente todas as suas obras, seja no aspecto estruturante, ou nas ações narradas em tais construções ficcionais.

Dentre as obras de Luiz Antonio de Assis Brasil que abordam as relações músico-literárias – destacam-se títulos como *Concerto Campestre* (1997), *O homem amoroso* (1986) e *Música Perdida* (2006) –, a narrativa construída pelo romancista em *O inverno e depois* (2016) parece ser a que apresenta ao leitor um escritor mais maduro em comparação às obras anteriores, especialmente com relação a seu percurso criativo e estético. Isso se deve, em grande medida, à atividade de Assis Brasil à frente da Oficina de Escrita Criativa, ministrada na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), e a seu consequente aperfeiçoamento no trabalho com a estrutura da narrativa, de modo mais evidente com o enredo e com as personagens.

Nesse sentido, dentre as contribuições desta pesquisa aos estudos literários, destaca-se que, além de auxiliar na compreensão do importante papel delegado à música nas obras de Luiz Antonio de Assis Brasil, e no romance *O inverno e depois* de um modo específico, a abordagem confere visibilidade às construções teóricas a respeito das relações musicais e literárias na ficção brasileira contemporânea. Torna-se relevante, sob o aspecto dessas relações, construir conhecimentos sobre o tema proposto ao se constatar que a área de pesquisa ainda se encontra em emergência no âmbito da Literatura Comparada, e, só mais recentemente, tem suscitado estudos sistemáticos a esse respeito.

Em meio à fortuna crítica que toma a obra de Luiz Antonio de Assis Brasil como seu objeto principal de estudo, por exemplo, poucas são as pesquisas que abordam de modo direto as relações entre música e literatura em suas criações ficcionais, destacando-se apenas o estudo feito por Lahm (2009) a nível de pós-graduação. A pesquisa de Lahm aborda a presença da temática musical em algumas das obras de Luiz Antonio de Assis Brasil, mas é uma abordagem anterior ao lançamento do romance *O inverno e depois* (2016), *corpus* central deste estudo. No caso específico da obra que nos propomos a estudar, a análise mostra-se inédita, uma vez que, a única abordagem existente é um artigo publicado em periódico, escrito por Cury e Souza (2018), que contempla as possíveis relações entre a obra de Assis Brasil e o *Concerto para violoncelo e orquestra*.

Desse modo, esta pesquisa está de acordo com o Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo (PPGL/UPF), e vincula-se à linha de pesquisa “Produção e recepção do texto literário”. O trabalho organiza-se, então, da seguinte forma: o primeiro capítulo apresenta a introdução, onde buscamos contextualizar e apresentar o estudo a ser

realizado. No capítulo dois, discorremos sobre a noção de intertextualidade, conceito norteador de todo o estudo, em especial tomando como base autores como Kristeva (2005), Samoyault (2008), Sant’Anna (1985), Carvalhal (2006), Koch (1991; 1997), Koch e Elias (2015), e, Koch, Bentes e Cavalcante (2012). Além disso, abordamos aqui os demais conceitos que dialogam com essa perspectiva intertextual, em especial as noções de texto e de dialogismo, propostas por Bakhtin (2010; 2011), Seaton (2020), Volóchinov (2017), Samoyault (2008), Sobral (2005), Bezerra (2005), e Fiorin (2011; 2016). Finalizamos o capítulo localizando essa pesquisa intertextual dentro de seu respectivo percurso teórico-metodológico, detalhando os procedimentos utilizados com relação à análise dos *corpora* de pesquisa. Tais discussões encontram respaldo nos estudos de autores como Gil (2008), Lakatos; Marconi (2007), Prodanov; Freitas (2013), e Carvalhal (2006).

No capítulo três, localizamos o romancista Luiz Antonio de Assis Brasil e sua ficção no cenário da literatura sul-rio-grandense. Desse modo, partimos de uma breve análise das temáticas que norteiam suas criações ficcionais, suas relações, o percurso estético assumido em tais narrativas. Para tanto, servirão como base teórica os escritos de Assis Brasil (2015; 2019b), Mutter (2008; 2017), Machado (2007), Lahm (2008), Santos (2009), Cury e Souza (2018), e Oliveira (2002). Analisamos aqui, também, a proximidade entre o escritor e o universo artístico, sua relação com a música, e os diálogos ficcionais entre a literatura e outros campos da arte (em especial com o universo musical).

O quarto capítulo engloba as análises comparativas entre as obras que compõem os *corpora* deste estudo, tanto com relação à proximidade entre *O inverno e depois* e a novela *Todas as manhãs do mundo* – analisadas com base nas perspectivas assumidas por Assis Brasil (2015; 2019a, 2019b), Machado (2007) –, quanto na relação entre o romance assisiano e o *Concerto para violoncelo e orquestra*, do compositor checo Antonín Dvořák, analisada aqui com base nos escritos de Seaton (2020), Smaczny (1999), Mota (2015), Bian (2017); Butterworth (1984), Assis Brasil (2015; 2019b), Oliveira (2002), e Scher (1992).

Por fim, no capítulo cinco, tecemos as considerações finais.

2 A INTERTEXTUALIDADE: ORIGEM, CONCEITO E APLICABILIDADE

Este capítulo versa sobre o conceito de intertextualidade, que delinea toda a análise proposta neste estudo. Para tanto, em um primeiro momento, abordamos a noção de texto, da qual nos ocupamos para aproximar os *corpora* de análise desta pesquisa. A partir disso, abordamos a concepção de intertextualidade, com suas origens no pensamento de Mikhail Bakhtin e seu Círculo de pensadores, e sua consequente formulação e conceituação no pensamento de Julia Kristeva. Após, localizamos a intertextualidade e seu estudo dentro dos pressupostos teórico-metodológicos da Literatura Comparada.

Na seção subsequente, portanto, buscamos esclarecer a noção de texto e suas implicações para o estudo intertextual que ora propomos, uma vez que faz-se necessário evidenciar qual a perspectiva textual norteia a leitura dos textos que compõem os *corpora* de análise desta pesquisa.

2.1 EM BUSCA DE UMA POSSÍVEL NOÇÃO DE TEXTO

Tomando como base o estudo do texto, feito por Mikhail Bakhtin em *O problema do texto nas áreas da linguística, da filologia e em outras ciências humanas* – capítulo integrante da obra *Estética da criação verbal* (2011) –, e as contribuições de Seaton (2020), ao propor o estudo de uma obra musical instrumental sob a ótica textual, esta seção visa discutir a noção de texto que norteará toda a presente pesquisa, e que possibilitará uma análise comparativa dos três textos que compõem os *corpora* de estudo em questão, quais sejam: as obras literárias *O inverno e depois* (2016) e *Todas as manhãs do mundo* (1991), e o *Concerto para violoncelo e orquestra* (1896).

Em *O problema do texto nas áreas da linguística, da filologia e em outras ciências humanas* (2011), o pensador russo Mikhail Bakhtin já inicia seu estudo nos alertando para a abordagem da qual se ocupará no referido ensaio. Sua abordagem não irá se voltar especificamente a nenhuma especialização, seja ela linguística, filológica ou literária. É do intuito do autor, na verdade, investigar o problema do texto nas zonas limítrofes a todas essas áreas, em sua junção, em seu cruzamento. Bakhtin (2011) entende o texto, seja ele oral ou escrito, como sendo o dado primário de todas essas disciplinas, e, de um modo mais geral, de qualquer pensamento filosófico-humanista (que inclui o pensamento religioso e filosófico em suas origens). O texto representa uma realidade imediata (do pensamento e da emoção), a única

capaz de gerar essas disciplinas e esse pensamento. Onde não há texto, segundo sua perspectiva, também não há objeto de estudo e de pensamento.

As críticas expostas pelo pensador nesse ensaio dirigem-se, como muitas de suas postulações, à noção de texto vinculada aos estudos dos formalistas russos, que encaram o texto apenas como um conjunto coerente de signos. Sua perspectiva, mais abrangente, toma o texto como um objeto onde o ser humano exprime seus pensamentos, e onde este indivíduo enuncia sua subjetividade, sua posição ideológica perante o social. Dessa forma, o estudo do texto deixa de estar voltado exclusivamente à abordagem da significação interna do sistema linguístico, centrada na análise das estruturas da língua, dando lugar ao estudo dos aspectos externos que compõem o referido texto. Na interpretação de Barros (2003), o texto é abordado por Bakhtin levando em conta tanto os aspectos internos quanto externos da linguagem, concebido, então, como um “tecido”, organizado e estruturado mediante convenções sociais, mas também tomado enquanto objeto de comunicação, moldado por questões discursivas, sociais e históricas.

Para Bakhtin (2011, p. 309), o texto ocorre “como enunciado incluído na comunicação discursiva (na cadeia textológica) de dado campo. O texto como mônada original, que reflete todos os textos (no limite) de um dado campo do sentido”. Tomar o texto como enunciado, nessa concepção, deve-se justamente ao fato de, segundo Bakhtin (2011), interessar-nos, primordialmente, as formas concretas dos textos e as condições concretas da vida dos textos na sua interrelação e interação, ou seja, analisarmos o seu uso em situações cotidianas reais, na concretude viva de determinado grupo social.

A formulação desses enunciados pelo sujeito irá implicar, portanto, dois fatores definidores e determinantes de seu caráter, quais sejam: seu projeto (a intenção), e a execução desse projeto. No primeiro caso, o seu projeto discursivo, podemos entender como referindo-se ao autor e seu querer dizer. No segundo caso, a realização desse projeto, parece referir-se à produção do enunciado, bem como às condições de interação e sua conseqüente relação com os demais enunciados, sejam esses já ditos por outrem, ou previstos em sua inevitável dialogicidade.

Esse texto/enunciado bakhtiniano, como se percebe, possui sempre um autor que se posiciona axiologicamente, que reflete e refrata, de modo direto ou indireto, todos os textos possíveis, em um caráter dialógico e responsivo, que sempre o coloca em relação com o *outro*, a quem o seu querer dizer – inevitavelmente – se dirige, e de quem espera um posicionamento, uma vez que, por assumir essas características, determinado texto/enunciado jamais será pautado pela neutralidade. Nesse sentido, de acordo com Paulino, Walty e Cury (1995, p. 15):

[...] esses objetos (textos) não estão ainda prontos, pois destinam-se ao olhar, à consciência e à recriação dos leitores. Cada texto constitui uma proposta de significação que não está inteiramente construída. A significação se dá no jogo de olhares entre o *texto* e seu destinatário. Este último é um interlocutor ativo no processo de significação, na medida em que participa do jogo [...] tanto quanto o autor.

O que Bakhtin faz, ao encarar o texto/enunciado sob essa perspectiva, é apropriar-se da definição de texto em sentido mais restrito vinculada aos estudos estruturalistas, para construir seu pensamento entendendo o texto de uma forma mais ampla, enquanto um fenômeno sociodiscursivo, em que um sujeito-enunciador se posiciona axiologicamente perante outro sujeito (enunciatário). Essa ótica textual bakhtiniana também amplia consideravelmente a abrangência do que se pode considerar como sendo um texto, uma vez que:

Se entendido o texto no sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte). São pensamentos sobre pensamentos, vivências das vivências, palavras sobre palavras, textos sobre textos. Nisto reside a diferença essencial entre as nossas disciplinas (humanas) e naturais (sobre a natureza)” (BAKHTIN, 2011, p. 307).

Nessa perspectiva, percebe-se que, qualquer que seja o objeto de dado estudo, este, inevitavelmente, estará partindo de uma abordagem textual, materializada em forma de enunciados, a partir dos quais pode-se compreender o agir humano em sociedade. Assim, independente do código semiótico em que estiver exposto, seja verbal, não-verbal, ou sincrético, todo texto materializado em enunciados carrega o discurso de seu autor, seu querer dizer, sua posição ideológica, sua dialogicidade.

Ao abordar a noção de texto corrente em alguns estudos semióticos e intertextuais relacionados às manifestações artísticas, Clauss Cluver (2006) respalda essa perspectiva, afirmando que uma obra de arte é entendida como uma estrutura – geralmente complexa –, o que faz com que tais objetos sejam denominados “textos”, independente do sistema sógnico a que pertençam. Portanto, um balé, um soneto, um desenho, uma sonata, um filme e uma catedral, todos figuram como “textos” que se “leem”; o mesmo se pode dizer de selos postais, uma procissão litúrgica e uma propaganda na televisão. Nas palavras de Paulino, Walty e Cury (1995, p. 15), o texto – entendido nos moldes do que está sendo exposto nesta pesquisa – “tem uma existência física que pode ser apontada e delimitada por nós: um filme, um romance, um anúncio, uma música”.

Ao compreender que os conceitos e princípios supracitados orientam o agir humano em sociedade, essa concepção textual bakhtiniana pode ser interpretada a partir de diferentes óticas. O próprio autor, no referido ensaio, buscou formulá-la sob diversos pontos de vista. Interessamos, de um modo especial, as contribuições bakhtinianas examinadas à luz do discurso artístico,

e as possíveis relações entre esses textos (as obras de arte), seu autor/criador, e a dialogicidade inerente a seu contexto histórico e social de produção.

Torna-se relevante, para esta pesquisa, compreender essas ocorrências textuais no âmbito musical, uma vez que, conforme afirmamos, as contribuições bakhtinianas incidem também sobre outras áreas do saber. Em *Estética da comunicação musical* (2008), Eduardo Seincman discorre sobre a música, e a relação entre esse fazer artístico e seus autores, uma vez que, estes enunciam considerando sua posição histórica e social, exprimindo sua visão de mundo, e se dirigindo ao outro (ouvinte). Vejamos o depoimento de Seincman (2008, p. 7) a esse respeito:

Entendo comunicação musical como duas palavras inseparáveis por natureza, já que a música é escrita e interpretada em função de sua comunicabilidade, de sua interação com todos os agentes que a realizam enquanto fenômeno material – autores, obras, intérpretes, ouvintes – e imaterial – história, cultura, repertório, visão de mundo.

A interpretação de uma obra musical pressupõe, sob essa perspectiva, ao menos duas consciências, quais sejam: um enunciador (autor/artista) e seu querer dizer, que se dirige a um enunciatário (ouvinte), por meio de um texto (obra de arte). Essa interação, materializada em forma de um texto/enunciado (música), pode ser lida conforme o exposto por Mikhail Bakhtin em *O problema do texto*, já que temos aqui uma relação dialógica, e um posicionamento axiológico por parte do autor (artista/compositor).

Dessa maneira, pode-se considerar a obra musical como um texto, já que de acordo com a leitura bakhtiniana discutida na primeira parte da presente seção, isso independe do código semiótico em que determinado enunciado se apresenta. Aproximando ainda mais esse fazer musical de uma construção textual, pode-se traçar paralelos entre determinadas composições musicais e uma narrativa textual literária. Essa é a perspectiva assumida por Seaton (2020), ao entender que a música instrumental dos séculos XVIII e XIX pode ser comparada, ao menos em alguns aspectos, como enredo e voz, a uma narrativa literária. Vejamos:

[...] inteiramente desassociada do conteúdo literário, uma obra musical pode satisfazer dois requisitos da narrativa que transcendem a mídia artística: enredo e voz. O enredo está estabelecido na música instrumental dos séculos XVIII e XIX por meio da definição de personagem através das identidades rítmicas/melódicas e da articulação da ação através de padrões harmônicos de estabilidade, tensão crescente, clímax, resolução e desfecho. A voz – a *persona* narrativa – é criada de várias maneiras, algumas vezes incorporada nas formas musicais, mas frequentemente, também, em pistas verbais, em comportamentos musicais, circundando a performance e a audição de uma obra, ou na recepção (SEATON, 2020, p. 241-242).

Para Seaton (2020), o autor/compositor cria uma espécie de *persona*, responsável por dar voz ao seu enredo musical. Assim, o compositor, em sua criação, passa a “narrar uma

história”, semelhante, sob esses aspectos, ao que pode ser encontrado em um texto literário. Essa narrativa musical, ainda segundo o pesquisador, é criada a partir do ponto de vista de seu autor-compositor e de seu querer dizer, e para tanto, este considera e retrata na obra em questão sua visão de mundo, seu ponto de vista sobre o narrado, construído com base no experienciado por ele, e mediado pelos acontecimentos ligados à sua biografia.

Dessa forma, em meio às obras que compõem os *corpora* de análise desta pesquisa, não só as narrativas construídas por Luiz Antonio de Assis Brasil em *O inverno e depois* (2016), e por Pascal Quignard em *Todas as manhãs do mundo* (1991), podem ser lidas sob a perspectiva textual – literária, nos dois casos –, mas também o *Concerto para violoncelo e orquestra* (1896), obra musical instrumental do compositor checo Antonín Dvořák, pode ser lido como um texto, já que, de acordo com a leitura bakhtiniana discutida anteriormente nesta seção, isso independe do código semiótico em que determinado enunciado se apresenta, e, para além disso, conforme a interpretação dos escritos de Seaton (2020), obras como a de Dvořák podem ser entendidas através de suas possíveis relações com outros textos, como por exemplo, as narrativas literárias que compõem o *corpora* desta dissertação.

Ao passo em que destacamos nesta seção o que entendemos por texto, localizando-o nos estudos de Mikhail Bakhtin e seu Círculo de pensadores, torna-se necessário vincular essa acepção e compreendê-la dentro do conceito de dialogismo proposto por esses pensadores, uma vez que é a partir dessa formulação conceitual que a intertextualidade, perspectiva norteadora da presente pesquisa, está enraizada. Para tanto, cabe-nos investigar, na seção subsequente, as raízes do termo intertextualidade que, a exemplo da noção de texto supracitada, também encontra nos estudos de Bakhtin e do Círculo sua estrutura fundante.

2.2 AS RAÍZES DO TERMO INTERTEXTUALIDADE: O DIALOGISMO BAKHTINIANO

A perspectiva textual assumida na seção anterior, conforme afirmado, é delineada a partir de conceitos e discussões teóricas mais abrangentes, oriundas do pensamento de Mikhail Bakhtin e seu Círculo de pensadores. Essas discussões são as mesmas que proporcionaram o surgimento do termo intertextualidade junto às ideias formuladas pela pensadora russa Julia Kristeva. Nesse sentido, faz-se necessário discutir as raízes do termo intertextualidade no pensamento bakhtiniano, uma vez que é a partir das teorias acerca do dialogismo que o conceito de Kristeva pôde encontrar sua matriz embrionária. Essa é a tarefa da qual ocupamo-nos neste

subcapítulo, tomando como base os escritos de Bakhtin (2010; 2011), Volóchinov (2017), Samoyault (2008), Sobral (2005), Bezerra (2005), e Fiorin (2011; 2016).

Apesar da complexidade dos escritos bakhtinianos, e das múltiplas interpretações feitas a partir deles, há conceitos que alicerçam boa parte de suas teorias, merecendo especial destaque dentre as formulações do autor e seu Círculo. As ideias embrionárias do conceito de dialogismo, por exemplo, podem ser percebidas, ainda que em estado de crisálida, em *Para uma filosofia do ato responsável* (2010), livro publicado somente em 1986, mas escrito originalmente nos anos 1920, o primeiro de autoria de Bakhtin. Nessa obra, ao perceber que nem as correntes filosóficas ou estéticas, nem os sistemas éticos dão conta da concretude humana, o autor propõe que isso seja alcançado por meio da linguagem, de modo especial através da linguagem literária.

Para Volóchinov (2017), é por meio da linguagem, e da palavra de um modo mais específico, que me defino em relação ao *outro* e ao coletivo. O enunciado, sob essa ótica, é o produto da interação entre esses dois indivíduos socialmente organizados, determinados por sua condição real e por sua situação social mais imediata. Esse sujeito, ao expressar-se por meio da palavra, faz com que esta seja determinada tanto pelo fato de que procede *de* alguém, como pelo fato de que se dirige *para* alguém, constituindo-se como o produto da interação entre o locutor e seu interlocutor. Tem-se aqui, segundo Fiorin (2011), um sujeito histórico e social, enraizado num *aqui e agora*, que é o centro concreto de emanações de valores, de afirmações, de atos reais, e que mantém relações dialógicas com *outro* centro de valores, de afirmações, e de atos reais. O dialogismo bakhtiniano, portanto, consiste nas relações de sentido que se estabelecem entre os enunciados oriundos desse processo de interação dos indivíduos.

De acordo com Sobral (2005), o dialogismo se faz presente nas obras do Círculo de três maneiras distintas, a saber: a) como princípio geral do agir – só se age em relação de contraste com relação a outros atos de outros sujeitos: o vir-a-ser, do indivíduo e do sentido, está fundado na diferença; b) como princípio da produção dos enunciados/discursos, que advém de “diálogos” retrospectivos e prospectivos com outros enunciados/discursos; c) como forma específica de composição de enunciados/discursos, opondo-se nesse caso à forma de composição monológica, embora nenhum enunciado/discurso seja constitutivamente monológico nas duas outras acepções do conceito.

Ao analisar de modo mais detalhado tal conceito, Fiorin (2016, p. 21-22) afirma que:

[...] todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos. Neles, existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva

em conta o discurso de outrem, que está sempre presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio.

Ao enunciar, portanto, tem-se uma multiplicidade de discursos expressos pela palavra do autor-enunciador. O texto, de acordo com Samoyault (2008), aparece então como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores. Não se trata, a partir daí, de determinar um intertexto qualquer, já que tudo se torna intertextual; trata-se antes de trabalhar sobre a carga dialógica das palavras e dos textos, os fragmentos de discursos que cada um deles introduz no diálogo.

Para exemplificar essa ocorrência dialógica, Mikhail Bakhtin analisa-a de diferentes ângulos e em suas múltiplas manifestações, mas é a partir de sua aplicabilidade no universo literário que nos interessa compreendê-la na presente seção. Nesse sentido, Bakhtin (2011), afirma que o autor de uma obra literária (romance) cria uma obra (enunciado) que é única e integral, mas ele sempre o faz a partir de enunciados heterogêneos, como que alheios, uma vez que, até o discurso direto do próprio autor é cheio de palavras conscientizadas dos outros, dialogizadas, como toda espécie de enunciados oriundos da comunicação discursiva, já que, dois enunciados, sejam eles quais forem, se confrontados em um plano de sentido, resultam em uma relação dialógica.

Para elucidar melhor essa perspectiva dialógica da narrativa literária, convém analisarmos o nível máximo dessa multiplicidade de vozes presente em uma narrativa ficcional, ou seja, a polifonia da construção romanesca. Em *Problemas na poética de Dostoiévski* (1997), Bakhtin afirma que a polifonia só é encontrada a partir dos escritos de Dostoiévski. Nas palavras de Bakhtin:

Dostoiévski é criador do *romance polifônico*. Criou um gênero romanesco essencialmente novo. Por isso sua obra não cabe em nenhum limite, não se subordina a nenhum dos esquemas histórico-literários que costumam aplicar às manifestações do romance europeu. Suas obras marcam o surgimento de um herói cuja voz se estrutura do mesmo modo como se estrutura a voz do próprio autor no romance comum. A voz do herói sobre si mesmo e o mundo é tão plena como a palavra comum do autor; não está subordinada à imagem objetificada do herói como uma de suas características, mas tão pouco serve de intérprete da voz do autor. Ela possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis (BAKHTIN, 1997, p. 07, grifos do autor).

De acordo com Bezerra (2005), o estudo da prosa romanesca, em especial a de Dostoiévski, levou Bakhtin à formulação de uma tipologia universal do romance que se estriba no que ele concebeu como as duas modalidades do romance: o monológico e o polifônico. No caso do romance monológico – representado pela escola realista, em especial Liev Tolstói –, este caracteriza-se por seu monologismo, ou seja, pelo autoritarismo associado à

indiscutibilidade das verdades veiculadas por um tipo de discurso dogmático; pelo acabamento, onde tem-se o apagamento dos universos individuais das personagens e sua sujeição ao horizonte do autor. O romance polifônico – Dostoiévski, Rabelais e Swift –, por sua vez, caracteriza-se por sua realidade em formação, pela sua inconclusibilidade, pelo não acabamento, e pela presença marcante tanto da polifonia quanto do dialogismo, uma vez que estes conceitos vinculam-se à natureza ampla e multifacetada do universo romanesco, ao seu povoamento por um grande número de personagens, à capacidade do romancista para recriar a riqueza dos seres e caracteres humanos traduzida na multiplicidade de vozes da vida social, cultural e ideológica representada.

Essa polifonia vocal, em que reverberam diferentes vozes de modo igualitário, é responsável por configurar o dialogismo na esfera romanesca, onde “os enunciados das personagens dialogam com os do autor e ouvimos constantemente esse diálogo nas palavras, lugares dinâmicos onde se efetuam as trocas” (SAMOYAULT, 2008, p. 19). Para Bezerra (2005), é através desse diálogo que as personagens se comunicam entre si, com o outro, se abrem para ele, revelam suas personalidades, suas opiniões e ideais, mostram-se sujeitos de sua visão de mundo, sujeitos esses cuja imagem o autor do romance polifônico constrói de sua posição distanciada, dando-lhes o máximo de autonomia, sem lhes definir a consciência à revelia deles, deixando que eles mesmos se definam no diálogo com outros sujeitos-consciências, pois os sente a seu lado e à sua frente dialogando com ele. O autor aparece, portanto, como o regente desse grande coro de vozes que participam do processo dialógico, um regente que é dotado de um ativismo especial, que rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um *outro*, infinito e inacabável.

Se pensarmos essa realidade dialógica e polifônica com relação ao percurso teórico e aos *corpora* desta dissertação, percebe-se que essa perspectiva comparatista e intertextual envolvendo literatura e música pressupõe, também, o diálogo e essa multiplicidade de vozes oriundas do pensamento de Bakhtin e seu Círculo de pensadores, uma vez que isso pode ser percebido, na interpretação de Koch (1991), quando incorporamos ao texto vozes de enunciadores reais ou virtuais, que representam perspectivas, pontos de vista diversos ou põem em jogo “*topoi*” diferentes daqueles que em se apoia o locutor. Ainda que seja preciso destacar que os conceitos de dialogismo e polifonia são mais abrangentes que o de intertextualidade, sendo que, enquanto nem toda polifonia configura-se como um caso de intertextualidade, toda intertextualidade será, necessariamente, polifônica, pois denuncia essa multiplicidade de vozes, que são influenciadas e formuladas, como vimos, levando em conta o contexto histórico, político e social vivido pelo autor-enunciador que as originou. Assim, se é verdade que todo

texto evoca outros textos, e é perpassado por vozes de diferentes enunciadores, não se pode deixar de caracterizar o fenômeno da linguagem humana como essencialmente polifônico, fazendo com que conceitos como polifonia e intertextualidade – entendida em seu sentido mais amplo –, possam ser aproximados.

Ainda que na presente pesquisa trabalhem de modo mais direto com a noção de intertextualidade, é preciso que tenhamos em mente as questões discutidas nessas duas primeiras seções, onde nos ocupamos da definição de texto e das raízes do termo intertextualidade, vinculadas ao dialogismo oriundo do pensamento de Bakhtin e seu Círculo, uma vez que são essas perspectivas teóricas que estão por trás de toda a discussão que será apresentada na seção subsequente, onde discutimos o próprio conceito de intertextualidade, desde sua formulação e delimitação nos estudos de Julia Kristeva, até sua recepção e difusão nos estudos contemporâneos.

2.3 A INTERTEXTUALIDADE: DAS CONTRIBUIÇÕES DE KRISTEVA ÀS FORMULAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

A presente seção visa abordar o conceito basilar para toda a análise a ser realizada nesta pesquisa, uma vez que trata especificamente da intertextualidade, sua formulação nos estudos da semióloga russa Julia Kristeva, e os consequentes desdobramentos de tal conceito no meio acadêmico, através das delimitações propostas por pesquisadores contemporâneos que encontraram em Kristeva seu ponto motivador para reflexões acerca desse campo de estudo. Para tanto, fundamentam essas reflexões, além da obra de Kristeva (2005), as abordagens de Samoyault (2008), Carvalhal (2006), Sant’Anna (1985), Koch, Bentes e Cavalcante (2012), e Koch e Elias (2015).

O termo intertextualidade, cunhado por Julia Kristeva, ganha projeção a partir de dois ensaios publicados pela autora na revista *Tel Quel*, um importante periódico literário vanguardista veiculado na França entre os anos de 1960 e 1982. O primeiro dos textos de Kristeva, intitulado *A palavra, o diálogo e o romance* – publicado originalmente em 1966 –, apresenta “a noção de intertextualidade como procedimento real da constituição do texto” (FIORIN, 2006, p. 163). Ainda que essa seja a primeira ocorrência do termo, é só a partir de seu ensaio *O texto fechado* (1967), que a autora precisa a definição do termo como sendo o cruzamento, em um texto, de enunciados tomados de outro texto. Transposição de enunciados anteriores ou sincrônicos, a intertextualidade é um elemento essencial do trabalho da língua no texto.

Nesse sentido, de acordo com Carvalhal (2006, p. 88) o termo cunhado por Julia Kristeva “designa o processo de produtividade do texto literário que se constrói como absorção ou transformação de outros textos”. Ainda conforme o entendimento de Carvalhal (2006, p. 50), esse processo de escrita é visto, então, como resultante também do processo de leitura de um corpus literário anterior. O texto, portanto, é absorção e réplica a outro texto (ou vários outros)”. Para Jenny (1979, p. 14), “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”.

A teoria postulada pela semióloga russa, conforme já afirmamos, encontra nos escritos de Mikhail Bakhtin e de seu Círculo de pensadores sua base fundante – ainda que o termo intertextualidade nunca tenha aparecido nos escritos do grupo. O que Kristeva faz é chamar de *texto* aquilo que Bakhtin denomina *enunciado*. Assim, dialogismo e intertextualidade passam a ser sinônimos, sendo que qualquer relação dialógica é denominada de intertextual. Essa possibilidade interpretativa decorre, conforme apontado nas seções anteriores, do fato que:

As produções humanas, embora aparentemente desconexas, encontram-se em constante inter-relação. Na verdade, constrói-se uma grande rede, com o trabalho de indivíduos e grupos, onde os fios são formados pelos bens culturais. Se se considerar toda e qualquer produção humana como texto a ser lido, reconstruído por nós, a sociedade pode ser vista como uma grande rede intertextual, em constante movimento (PAULINO; WALTY; CURY, 1995, p. 12).

Para que essa interpretação possa se concretizar, de acordo com Kristeva (2005), no pensamento bakhtiniano e do Círculo, há um rompimento com o estudo do texto de vertente estruturalista, uma vez que Bakhtin é um dos primeiros a substituir essa *découpage* estatística dos textos por um modelo no qual a estrutura literária se *elabora* em relação a uma *outra* estrutura. Assim, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de *intersubjetividade*, instala-se a *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68, grifos da autora).

Essa relação pode ser evidenciada a partir do que Bakhtin denomina como *estatuto da palavra*, noção utilizada por ele para situar “o texto na história e na sociedade, encaradas por sua vez como textos que o escritor lê e nas quais ele se insere ao reescrevê-las” (KRISTEVA, 2005, p. 66). Esse *estatuto da palavra*, então, define-se em duas direções: a) *Horizontalmente*: a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário; e, b) *Verticalmente*: a palavra no texto está orientada para o corpus literário anterior ou sincrônico. Esse sujeito da escritura, como vimos, mostra-se no seu discurso, se posiciona axiologicamente

em direção ao seu destinatário que, de acordo com Kristeva (2005), passa a integrar esse universo discursivo literário, fundindo-se também com aquele outro discurso (aquele outro livro), em relação ao qual o escritor escreve seu próprio texto, de modo que o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto).

Esse processo só é possível, de acordo com Kristeva (2005), a partir de uma concepção segundo a qual a *palavra literária* não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras, quais sejam: do escritor, do destinatário, e do contexto cultural atual e anterior. Ao ser espacializada, então, a palavra funciona em três dimensões que se relacionam de maneira dialógica, a saber: sujeito-destinatário-contexto. Diante dessa concepção espacial do funcionamento poético da linguagem, tem-se também a definição das três dimensões do espaço textual, onde se realizam as diferentes operações dos conjuntos sêmicos e das sequências poéticas, quais sejam: o sujeito da escritura; o destinatário; e os textos anteriores. A pensadora compreende, portanto, que o processo de escrita é resultante de um processo de leitura feito anteriormente, onde o texto lido passa por um processo de absorção, e o novo texto torna-se uma espécie de réplica ao(s) texto(s) anterior(es). Esse círculo dialógico, nos leva a uma impossibilidade de saber quem é, de fato, o autor de determinado escrito. Nas palavras da autora:

[...] o diálogo não é só a linguagem assumida pelo sujeito; é uma escritura onde se lê o outro. [...] Assim, o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade; face a esse dialogismo, a noção de pessoa-sujeito da escritura começa a se esfumar para ceder lugar a uma outra, a da ambivalência da escritura (KRISTEVA, 2005, p. 71).

Essa perspectiva apontada por Kristeva torna-se relevante, especialmente porque ela “abala a velha concepção de influência, desloca o sentido de dívida antes tão enfatizado, obrigando a um tratamento diferente do problema” (CARVALHAL, 2006, p. 51). Desse modo, percebe-se que a antiga noção de dependência e dívida de um texto em relação a outro passa a ser entendida como um processo natural, uma vez que um texto irá, sempre, constituir-se a partir de textos anteriores, de modo que os textos passam a ser rotineiramente reescritos de forma contínua. Em sua obra *Intertextualidades: teoria e prática*, Paulino, Walty e Cury (1995, p. 22), apontam justamente para esse fato, afirmando que essa apropriação, enquanto prática intertextual, “transita do estatuto de um ato legítimo e, às vezes, inevitável, até a ilegalidade do

plágio. Contemporaneamente, o estabelecimento de tais limites torna-se difícil, já que a prática da apropriação é um traço assumido pela literatura que se quer devoradora de outros textos”.

São esses desafios inerentes à apropriação e aplicação do termo intertextualidade no cenário contemporâneo que serão retratados a partir desse momento, uma vez que, após essa formulação do conceito nos estudos de Julia Kristeva, o termo passou a ser interpretado sob diversas perspectivas ligadas aos estudos das relações entre os textos. Para a maioria dos autores, a intertextualidade possui, portanto, uma dupla interpretação, quais sejam: em sentido mais amplo, a intertextualidade refere-se a qualquer relação entre textos; em sentido mais restrito, diz respeito às relações intertextuais manifestas e identificáveis na construção de dado texto, fazendo com que se possa encontrar, mesmo que de modo indireto, certa noção de autoria e vínculo com outros textos anteriores ou sincrônicos. A análise intertextual ocorre, nesse caso, por meio de um processo de verificação da presença efetiva de um texto em outro, que pode ocorrer, principalmente, por meio da imitação, apropriação, cópia literal, paráfrase, ou paródia do texto fundante.

As apropriações extensivas do termo intertextualidade, expressas primeiramente no pensamento de Julia Kristeva, encontram nos escritos de outros autores do período um importante meio de difusão e de gradual delimitação. Podemos citar, a título de exemplificação, as apropriações do termo feitas por Roland Barthes que, em seu artigo intitulado *Teoria do texto*, delega um importante papel à intertextualidade, uma vez que, na sua perspectiva, todo texto configura-se como um tecido novo de citações passadas. Nas palavras de Barthes (2004, p. 275-276), “todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis; [...] todo texto é um tecido novo de citações passadas”. Essa perspectiva intertextual barthesiana está intimamente relacionada com a perspectiva proposta por Julia Kristeva, uma vez que, na interpretação feita por Barthes (2004), a intertextualidade não se reduz, evidentemente, a um problema de fontes ou de influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas.

Outra perspectiva intertextual decorrente dos estudos supracitados apontada por Samoyault (2008) é a de Michael Riffaterre que considera intertexto como sendo a percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precedam ou a seguirem. Para Riffaterre, o intertexto é uma categoria da interpretância e designa qualquer índice, qualquer traço, percebidos pelo leitor, sejam eles citação implícita, alusão mais ou menos transparente ou vaga reminiscência, que podem esclarecer a organização estilística do texto. A localização desse intertexto, na perspectiva do autor, é facilitada, uma vez que sua presença no texto deriva de

uma resistência semântica ou gramatical. Desse modo, estendida ao conjunto do *corpus* literário, a noção de intertextualidade reduz seu campo de ação e torna-se um instrumento decisivo para a análise, fundada sobre microfenômenos estilísticos, da literariedade.

A partir dessa concepção intertextual supracitada tem-se, gradualmente, uma maior delimitação e especificação do termo e de seu conseqüente uso na análise comparativa dos textos. À essa percepção mais restrita do termo intertextualidade filiam-se, por exemplo, os estudos de Gérard Genette – em obras como *Introduction à l'Architexte* (1979), *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), e *Seuils* (1987) –, cuja interpretação do texto volta-se a uma análise mais ampla, denominada *transtextualidade*, onde o intertexto é somente um dos aspectos que constituem as possíveis relações entre os textos, uma vez que este é composto pelo conjunto de cinco categorias distintas, dentre as quais a intertextualidade passa a figurar.

De acordo com Samoyault (2008), essas categorias são: a) *intertextualidade*: trata-se da relação de copresença entre dois ou vários textos, identificáveis por meio das práticas da citação, do plágio, e da alusão; b) *paratextualidade*: é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com aquilo que o constitui enquanto tal, a saber: sua capa, orelha, o título, o subtítulo, prefácios, posfácios, notas de rodapé, epígrafes, ilustrações, etc.; c) *metatextualidade*: descreve a relação de comentário que une um texto ao texto do qual ele fala; d) *hipertextualidade*: trata-se da relação que une um texto B (hipertexto) a um texto A (Hipotexto), do qual ele deriva; e) *arquitectualidade*: determina o estatuto genérico do texto.

A interferência central dos estudos de Genette recaem sob as distinções feitas por ele acerca de duas relações textuais que, para o autor, não podem mais ser analisadas de forma una, quais sejam: as categorias *intertextualidade* e *hipertextualidade*. Tais categorias são separadas, de acordo com Samoyault (2008, p. 31), “sob pretexto de que uma designa a copresença de dois textos (A está presente com B no texto B) e outra, a derivação de um texto (B deriva de A mas A não está efetivamente presente em B)”. Ao abordar as manifestações intertextuais, de um modo mais específico, Genette (2010, p.14) afirma que:

Sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sua forma menos explícita e menos canônica é a do plágio, [...] que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sua forma ainda menos explícita e menos literal é a alusão, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete.

De acordo com Samoyault (2008), a principal diferença entre a concepção intertextual proposta nos estudos de Genette para aquelas concepções extensivas apontadas anteriormente

(Kristeva e Riffaterre, por exemplo) é que, ao contrário dessas últimas, a perspectiva de Genette trata intertexto e hipotexto como produções possíveis de ser determinadas e localizadas, independentemente do quão implícitas elas estejam. Ademais, essa restrição feita pelo teórico francês valida a noção de intertextualidade no discurso crítico, e torna possível seu uso no estudo concreto de uma obra.

Dentre as várias possibilidades de interpretação desse conceito formuladas a partir do que fora supracitado, no presente estudo, interessa-nos especialmente as postulações de Ingedore Grünfeld Villaça Koch, Anna Christina Bentes e Mônica Magalhães Cavalcante (2012) acerca da intertextualidade, uma vez que a apropriação feita por essas autoras do referido conceito parece abarcar de forma mais completa as manifestações intertextuais que ligam a narrativa construída por Luiz Antonio de Assis Brasil em *O inverno e depois*, às outras duas obras que compõem os *corpora* de análise desta dissertação.

Em *Intertextualidade: diálogos possíveis* (2012), as pesquisadoras Ingedore Grünfeld Villaça Koch, Anna Christina Bentes e Mônica Magalhães Cavalcante abordam a intertextualidade sob suas duas facetas interpretativas, a saber: a intertextualidade em sentido mais amplo – denominada intertextualidade *lato sensu* –, constitutiva de todo e qualquer discurso; e a intertextualidade em sentido mais restrito – denominada intertextualidade *stricto sensu* –, onde tem-se, necessariamente, a presença e a identificação de um intertexto.

A intertextualidade *lato sensu* é marcadamente influenciada pelos estudos que tomam o intertexto em sua perspectiva mais abrangente, onde “as ligações que podem ser estabelecidas entre um texto e outro(s) texto(s) ocorrem não apenas com enunciados isolados, mas com modelos gerais e/ou abstratos de produção e recepção de textos/discursos” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2012, p. 85). Ainda nesse sentido, Koch e Elias (2015, p. 86) afirmam que “em sentido amplo, a intertextualidade se faz presente em todo e qualquer texto, como componente decisivo de suas condições de produção. Isto é, ela é condição mesma da existência de textos, já que há sempre um já-dito, prévio a todo dizer”. É especialmente nessa perspectiva intertextual que o sujeito exprime sua subjetividade, sua posição perante as questões históricas e sociais que o circundam, uma vez que essas características constitutivas da perspectiva *lato sensu* refletem-se na trama, nos fios que compõem o texto/enunciado criado pelo autor/enunciador.

Dessa ocorrência intertextual, tem-se uma delimitação mais específica, onde o intertexto, agora identificado, pode ser entendido de acordo com certas categorias, derivadas de uma compreensão intertextual mais restrita, à qual dá-se o nome de intertextualidade *stricto sensu*. De acordo com Koch, Bentes e Cavalcante (2012), a intertextualidade *stricto sensu*

ocorre quando, em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores. Isto é, em se tratando de intertextualidade *stricto sensu*, é necessário que o texto remeta a outros textos ou fragmentos de textos *efetivamente* produzidos, com os quais estabelece algum tipo de relação. Dessa percepção restrita do termo, decorrem quatro tipologias propostas por Koch, Bentes e Cavalcante (2012)¹, em que a intertextualidade *stricto sensu* ocorre, vejamos:

a) *Intertextualidade temática*: a intertextualidade temática é encontrada, por exemplo, entre textos científicos pertencentes a uma mesma área do saber ou uma mesma corrente do pensamento, que partilham temas e se servem de conceitos e terminologias próprios, já definidos no interior dessa área ou corrente teórica; entre matérias de jornais e da mídia em geral, em um mesmo dia, ou durante um certo período em que dado assunto é considerado focal; entre as diversas matérias de um mesmo jornal que tratam desse assunto; entre as revistas semanais e as matérias jornalísticas da semana; entre textos literários de uma mesma escola ou de um mesmo gênero, como acontece, por exemplo, nas epopeias, ou mesmo entre textos literários de gêneros e estilo diferentes (temas que se retomam ao longo do tempo, como o do usurário, na *Aululária* de Plauto, em *O avaro*, de Molière e em *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna) e o tema da *Medeia* de Eurípedes, da *Medeia* de Sêneca e de *A gota d'água*, de Chico Buarque/Paulo Pontes; entre diversos contos de fadas tradicionais e lendas que fazem parte do folclore de várias culturas, como é o caso do *dilúvio* e da *caixa de Pandora*, que são encontrados em muitas mitologias, embora, é claro, em versões diferentes; histórias em quadrinhos de um mesmo autor; diversas canções de um mesmo compositor ou de compositores diferentes; um livro e o filme ou novela que o encenam; as várias encenações de uma mesma peça de teatro, as novas versões de um filme, e assim por diante.

b) *Intertextualidade estilística*: A intertextualidade estilística ocorre, por exemplo, quando o produtor do texto, com objetivos variados, repete, imita, parodia certos estilos ou variedades linguísticas: são comuns os textos que reproduzem a linguagem bíblica, um jargão profissional, um dialeto, o estilo de um determinado gênero, autor ou segmento da sociedade. Descartamos a possibilidade de existência de uma intertextualidade apenas de forma, como por vezes se costuma postular, já que defendemos a posição de que toda forma necessariamente emoldura, enforma determinado conteúdo, de determinada maneira.

¹ Essas tipologias formuladas por Koch, Bentes e Cavalcante (2012) estão expostas também em outros textos, em especial os de Koch (1991; 1997), e Koch e Elias (2015).

c) *Intertextualidade explícita*: a intertextualidade será explícita quando, no próprio texto, é feita menção à fonte do intertexto, isto é, quando um outro texto ou fragmento é citado, é atribuído a outro enunciador; ou seja, quando é reportado como tendo sido dito por outro ou por outros generalizados (“Como diz o povo...”, “segundo os antigos...”). É o caso das citações, referências, menções, resumos, resenhas e traduções; em textos argumentativos, quando se emprega o recurso à autoridade; e, em se tratando de situações de interação face a face, nas retomadas do texto do parceiro, para encadear sobre ele ou contraditá-lo, ou mesmo para demonstrar atenção ou interesse na interação.

d) *Intertextualidade implícita*: tem-se a intertextualidade implícita quando se introduz, no próprio texto, intertexto alheio, sem qualquer menção explícita da fonte, com o objetivo quer de seguir-lhe a orientação argumentativa, quer de contraditá-lo, colocá-lo em questão, de ridicularizá-lo ou argumentar em sentido contrário. No primeiro caso, verificam-se paráfrases, mais ou menos próximas, do texto-fonte; no segundo caso, incluem-se enunciados parodísticos e/ou irônicos, apropriações, reformulações de tipo concessivo, inversão da polaridade afirmação/negação, entre outros. Nos casos de intertextualidade implícita, o produtor do texto espera que o leitor/ouvinte seja capaz de reconhecer a presença do intertexto, pela ativação do texto-fonte em sua memória discursiva, visto que, se tal não ocorrer, estará prejudicada a construção do sentido, mais particularmente, é claro, no caso da subversão. Também nos casos de captação, a reativação do primeiro se afigura de relevância; contudo, por se tratar de uma paráfrase, mais ou menos fiel, do sentido original, quanto mais próximo o segundo texto for do texto-fonte, menos é exigida a recuperação deste para que se possa compreender o texto atual (embora, é claro, tal recuperação venha incrementar a possibilidade de construção de sentidos mais adequados ao projeto de dizer do produtor do texto).

Cumprido destacar que, ao propor essas tipologias intertextuais, Koch, Bentes e Cavalcante (2012), também nos alertam para a multiplicidade de tipologias existentes nos estudos acerca da intertextualidade vinculados ao ambiente acadêmico, especialmente em pesquisas mais recentes. A título de exemplificação, as autoras apontam denominações como: intertextualidade temática, intertextualidade estilística; intertextualidade explícita, intertextualidade implícita; autotextualidade, intertextualidade com textos de outros enunciadores, inclusive um enunciador genérico; intertextualidade “das semelhanças” e “das diferenças”²; intertextualidade intergenérica; e intertextualidade tipológica.

² A esse respeito, ver as contribuições de Sant’Anna (1985).

Apesar dessa extensa variedade e multiplicidade dos estudos acerca das manifestações intertextuais, é a partir da perspectiva intertextual *stricto sensu* e suas consequentes tipologias que nos valem para realizar esta pesquisa. Na interpretação feita dos textos que serão analisados nos capítulos seguintes, as ocorrências intertextuais que relacionam o romance *O inverno e depois* às outras duas obras que compõem os *corpora* assemelham-se, ao menos em alguns aspectos, às características presentes nos tipos de intertextualidade *stricto sensu* delimitados pelas autoras em seus estudos.

Na próxima seção, portanto, buscamos localizar este estudo intertextual dentro dos pressupostos teóricos-metodológicos da Literatura Comparada, área que engloba essa e outras aproximações entre disciplinas distintas, uma vez que a intertextualidade, considerada como o ponto de convergência em toda Literatura Comparada, além de ser um produto comum a todos os textos, também é um processo pelo qual os autores exercitam sua criatividade e técnica literária.

2.4 A INTERTEXTUALIDADE E O ESTUDO DA LITERATURA COMPARADA: PERSPECTIVAS E DESAFIOS

Nesta seção, buscamos localizar a presente pesquisa sobre a existência de outros textos na temática e na estrutura do romance *O inverno e depois*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, dentro de seu percurso teórico-metodológico, tomando como base norteadora os princípios oriundos da Literatura Comparada, em especial por meio dos estudos de Gil (2008), Lakatos; Marconi (2007), Prodanov; Freitas (2013), e Carvalhal (2006). Além disso, partiremos dos estudos de Brown (1948; 1987), Oliveira (2002), e Seaton (2020), para situar o estudo das relações músico-literárias no escopo da perspectiva comparatista.

Analisar o texto literário de acordo com a perspectiva intertextual exposta na seção anterior, conduz o pesquisador a uma atividade comparatista que busca explicar os procedimentos utilizados para que um texto se relacione com outro. Cabe ao crítico literário, portanto, não limitar sua análise à “simples identificação de relações, mas que as analise em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações” (CARVALHAL, 2006, p. 51). Sob essa ótica, a intertextualidade não se limitaria a simplesmente analisar, comparar e identificar as possíveis relações entre os textos, ou seja, compreender de que forma um texto resgata uma obra anterior, mas buscaria analisar com profundidade os procedimentos utilizados para gerar esse novo texto, uma vez que buscaria

responder às seguintes indagações: quais as razões que levaram o autor recente a ler os textos anteriores? Que novo sentido o autor atribui àqueles textos anteriores?

Para responder esses e outros questionamentos, a análise intertextual do presente estudo utiliza, como percurso metodológico, os pressupostos oriundos do método comparativo. De acordo com Gil (2008, p. 16), o método “procede pela investigação de indivíduos, classes, fenômenos ou fatos, com vistas a ressaltar as diferenças e similaridades entre eles”. Ao realizar comparações, conforme Lakatos e Marconi (2007, p. 107), este método possui como finalidade verificar similitudes e explicar divergências, permitindo a análise do dado concreto, e deduzindo desse os elementos constantes, abstratos e gerais.

Ainda de acordo com Lakatos e Marconi (2007, p. 107), o método comparativo é usado “tanto para comparações de grupos no presente, no passado, ou entre os existentes e os do passado, quanto entre sociedades de iguais ou de diferentes estágios de desenvolvimento”. Embora, às vezes, o método seja visto como o mais superficial quando comparado a outros, “existem situações em que seus procedimentos são desenvolvidos mediante rigoroso controle e seus resultados proporcionam elevado grau de generalização” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 38).

Dentre as inúmeras vertentes que utilizam os pressupostos comparatistas, interessa-nos os estudos oriundos da Literatura Comparada. De acordo com Carvalhal (2006), ainda que as perspectivas comparatistas tenham, durante muito tempo, adotado uma abordagem conservadora no tratamento de suas fontes, gradualmente essa perspectiva deu lugar a estudos comparatistas cujas abordagens relacionavam a literatura com outras áreas do conhecimento, como a psicologia, o folclore, a história e as artes, área na qual estão voltados os estudos de Henry Remak (1994), por exemplo, ao dedicar-se exclusivamente às relações da literatura com as demais áreas artísticas, como o cinema, a pintura, e a música. Na presente pesquisa, interessa-nos, mais especificamente, os fundamentos teórico-metodológicos que versam sobre o estudo comparado das relações músico-literárias, uma vez que essa perspectiva se aproxima diretamente do tratamento dado aos corpora deste estudo.

Pesquisadores oriundos dessa abordagem, como Calvin S. Brown (1948; 1987), Scher (1992), e Seaton (2020) voltaram-se exclusivamente ao estudo dessas relações entre literatura e música em perspectiva comparada. No cenário brasileiro, a influência desses estudos pode ser percebida através dos trabalhos de Oliveira (2002) e Luiz Tatit (1997; 2002; 2008), que auxiliam, cada um a seu modo, na consolidação desse campo de estudo no país. O próprio Luiz Antonio de Assis Brasil, em textos como *A criação literária e música* (2015), e *Música e Literatura* (2019), dedicou-se a escrever a respeito da proximidade entre o universo literário e

o musical. É, portanto, a partir dessa perspectiva teórico-metodológica que buscamos compreender as relações intertextuais entre literatura e música no romance assisiano.

Do ponto de vista teórico-metodológico, Brown (1948) afirma que essas relações músico-literárias podem voltar-se a analisar, ao menos, três perspectivas distintas, quais sejam: a presença da música *na* literatura; a literatura *na* música; e, literatura *e* música. A primeira delas, a música *na* literatura, de acordo com Oliveira (2002), possui, dentre seus objetos de estudo, a figura do músico na literatura, e as técnicas de estruturação literária semelhantes a formas musicais, como o emprego do contraponto e da forma sonata na poesia e na ficção. O estudo da música na literatura pode conter ainda a referência à música como recurso dramático, ou como metáfora literária – enfim, qualquer elemento que, de natureza originalmente musical, contribua para a construção do texto literário.

O segundo campo de estudo – a literatura *na* música – constitui-se de forma contrária, incluindo temas que, inicialmente pertencentes aos estudos literários, acabam por se projetar na música. A título de exemplo, pode-se citar a análise do narrador onisciente na ópera de Wagner; do solista como protagonista; o estudo da imitação de estilos literários pela música – como a linguagem musical do Iluminismo e do *Sturm und Drang*; o uso de citações em composições musicais; formas de diálogo identificáveis na música de câmara e na sinfonia. A terceira modalidade de pesquisa, volta-se para criações que combinam literatura e música, como a ópera, o *lied*, e o teatro musical (*Gesamtkunstwerk*) de Wagner, abrange também o estudo da sinestesia, da melopeia, o conteúdo musical de vocábulos e a música verbal encontrada na poesia.

A perspectiva comparatista da qual se ocupa a presente dissertação é a de compreender a presença da música *na* literatura, uma vez que, em nossa análise, abordamos vários dos propósitos abarcados por esse campo, que se encontram refletidos e/ou representados nos corpora deste estudo, a saber: a figura do músico na literatura; e as técnicas de estruturação literária semelhantes a formas musicais, como o emprego do contraponto, da forma sonata, ou do concerto – pensando mais especificamente nas obras aqui estudadas.

Com efeito, abordando de modo mais específico o estudo comparado entre os corpora desta dissertação, para a análise da relação entre a obra de Luiz Antonio de Assis Brasil e o primeiro de seus contatos intertextuais, a novela *Todas as manhãs do mundo*, de Pascal Quignard, interessa-nos especialmente o estudo de categorias como o *personagem* e o *enredo* da obra de Pascal Quignard, uma vez que são esses os principais aspectos que influenciam a narrativa assisiana em *O inverno e depois*. Ao todo, no texto de Assis Brasil, constam cerca de quinze ocorrências que se referem, de modo direto ou indireto à obra de Pascal Quignard.

Dentre essas ocorrências, interessa-nos pelo menos dez, uma vez que estas representam o momento em que Julius, personagem da ficção assisiana, lê a obra *Todas as manhãs do mundo*, configurando-se, desse modo, como intertextualidades diretas envolvendo as duas narrativas ficcionais, e por isso, passam a ser de grande valia para a análise comparada que propomos fazer neste estudo.

Com relação à segunda obra da qual Luiz Antonio de Assis Brasil passa a valer-se para construir sua narrativa, o *Concerto para violoncelo e orquestra*, de Antonín Dvořák, interessa-nos questões ligadas à forma, à estrutura e ao enredo. No primeiro aspecto, sua forma (ex. binária, ternária, sonata, rondó, etc.), tem-se uma visão macro da composição musical, e segundo Bennett (1986), diz respeito à maneira como o compositor dispõe e ordena suas ideias musicais, ou seja, a maneira como o compositor projeta e constrói sua música. Podemos conceber a forma de uma peça musical como sendo a estrutura total da peça, mas o compositor tem de preencher essa estrutura básica com detalhes interessantes, e para esse fim utiliza uma variedade de materiais musicais. A estrutura, por sua vez, volta-se a uma análise mais específica da composição, e diz respeito às partes que integram cada uma dessas formas (ex. A, B, A', C, etc.). Trata-se da maneira como o compositor preenche determinada forma musical, quais materiais e elementos ele utiliza para fazê-lo.

Por meio do estudo da forma e da estrutura, abordaremos toda a arquitetura envolvida em cada um dos três movimentos do concerto de Antonín Dvořák. No caso do enredo, buscaremos compreender seu contexto de produção, suas motivações, e, a partir das contribuições de Seaton (2020), traçar um paralelo entre a narrativa criada por Dvořák em seu texto musical e a narrativa criada por Luiz Antonio de Assis Brasil em *O inverno e depois*, uma vez que, o romance assisiano parece valer-se dos aspectos supracitados para construir sua narrativa ficcional.

No que diz respeito aos demais aspectos referentes à abordagem que fazemos nesta pesquisa, a perspectiva comparatista e interdisciplinar oriunda dos teóricos e da análise dos corpora supracitados também carrega outras características quanto a sua tipologia, já que trata-se de uma pesquisa aplicada quanto a sua natureza, pois, busca “produzir conhecimentos para aplicação prática dirigidos à solução de problemas específicos” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 126); exploratória quanto a seu objetivo, pois, “visa a proporcionar maior familiaridade com o problema, tornando-o explícito ou construindo hipóteses sobre ele” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 127); bibliográfica e documental quanto a seus procedimentos técnicos, uma vez que, de acordo com Gil (2008), utiliza tanto materiais já publicados, quanto materiais que ainda não receberam tratamento analítico; e, qualitativa quanto a sua abordagem, tendo em

vista que, “o ambiente natural é fonte direta para coleta de dados, interpretação de fenômenos e atribuição de significados” (PRODANOV; FREITAS, 2013, p. 128).

Assim, no capítulo subsequente, buscaremos localizar a ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil no cenário da literatura sul-rio-grandense, atentando, especialmente, para as principais características que norteiam seu processo criativo – que acabam conferindo certa unidade à obra assisiana –, e para a proximidade do romancista com o universo musical, uma vez que, é com base nessa perspectiva comparada, entre o literário e o musical, que a presente pesquisa está fundada.

3 O CÓDICE E O CINZEL: REFLEXÕES ACERCA DA OBRA DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

Este capítulo busca localizar o romancista Luiz Antonio de Assis Brasil e sua ficção no cenário da literatura nacional. Desse modo, na sua primeira parte, faz-se uma breve análise das temáticas que norteiam as criações ficcionais assisianas, suas relações e características unificadoras, e a formação de um percurso estético expresso pelo autor em tais narrativas. Em seguida, analisa-se a relação de Assis Brasil com o universo musical, e a consequente importância atribuída à música em suas criações ficcionais, seja no aspecto narrativo ou estruturante de suas obras. Para tanto, servirão como base teórica os escritos de Assis Brasil (2015; 2017), Mutter (2008; 2017), Santos (2009), Mesina (1988), Lahm (2008), e Machado (2007).

3.1 A OBRA DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL: PRINCIPAIS CARACTERÍSTICAS

Na presente seção, buscamos fazer uma breve reflexão e análise das temáticas que norteiam as criações ficcionais de Luiz Antonio de Assis Brasil, visando compreender as relações e características unificadoras que permeiam a maior parte de suas obras, o que acaba por formar, de certo modo, um percurso estético expresso pelo autor em tais narrativas. Tais reflexões derivam do fato de que Luiz Antonio de Assis Brasil figura entre os principais escritores de sua geração, com atuações significativas tanto como romancista, quanto professor e crítico literário, especialmente por meio de seu vínculo com a Oficina de Escrita Criativa, em atividade ininterrupta desde o ano de 1985, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Com relação à sua atividade como romancista, de um modo mais específico, Mutter (2017, p. 62) busca localizar Assis Brasil na ficção sul-rio-grandense, afirmando:

Um breve inventário da literatura gaúcha mostra que a etapa de Erico Verissimo definiu uma identidade regional; depois veio Josué Guimarães, que investiu contra os sistemas institucionais do período colonial e mais recentes; temos também Cyro Martins, que desmistificou (como representação do Bem, do Belo e do Bom) e desmitificou o monumento de palavras que erigiu o gaúcho heroico. Cyro desnudou o modelo social que culminou com a tragédia anônima do gaúcho-peão. Assis Brasil, apesar de situar seus romances no passado, excede as etapas anteriores ao investir no aperfeiçoamento estético do gênero romanesco de fundo histórico.

Nascido em Porto Alegre/RS, em 21 de junho de 1945, Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva é descendente de uma família de imigrantes açorianos, fato que marcou profundamente sua ficção e sua relação com a História e com o território sul-rio-grandense. Aos cinco anos,

mudou-se com a família para o município de Estrela, localizado na região central do Estado do Rio Grande do Sul, local onde o escritor realizou seus estudos primários. A família de Assis Brasil retornou para a capital em 1957, e este conclui o Curso Clássico no tradicional Colégio Anchieta, sob administração dos padres jesuítas, no ano de 1963.

No ano seguinte, em 1964, eclode a ditadura civil-militar brasileira, mesmo ano em que Assis Brasil presta o serviço militar obrigatório no exército. Um ano mais tarde, ingressa no curso de Direito da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), e também passa a atuar como violoncelista na Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA) – à época, uma das principais orquestras do país. Forma-se em Direito no ano de 1970, e exerce a profissão por dois anos. Em 1975 torna-se professor da PUCRS, cargo ocupado por Assis Brasil até os dias atuais. Nesse mesmo ano, passa a escrever sobre questões históricas e literárias no *Caderno de Sábado*, do jornal *Correio do Povo*.

Sua estreia no universo ficcional data do ano de 1976, com a publicação do romance *Um quarto de légua em quadro*, obra que retrata a imigração açoriana para os Estados do Rio Grande do Sul e Santa Catarina, em meados do século XVIII. De acordo com Mutter (2008, p. 10), nessa obra “o romancista gaúcho foi um dos primeiros a recusar a reflexão sobre o presente encapsulado pelos problemas políticos e pensar a história mais remota. Uma opção que busca as origens e por isso faculta a revisão do passado para melhor compreender o presente”. De acordo com Zilberman (1982, p. 94):

Utilizando a forma do diário, o texto apresenta os acontecimentos relacionados à viagem ao Brasil e fixação na Província dos casais açorianos que deveriam se constituir nos propulsores da conquista do território mais meridional da Colônia. Seu autor fictício é o Dr. Gaspar de Fróis, que acompanha os três momentos da viagem dos colonizadores: de Açores à Ilha de Santa Catarina, testemunhando a travessia do oceano, durante a qual tantos perderam a vida; do Desterro ao porto de Rio Grande, onde os imigrantes deveriam receber as terras prometidas e condições materiais para exercer seu trabalho; de Rio Grande a Viamão, quando são acolhidos por Jerônimo de Ornellas.

A partir da publicação desse primeiro romance, tem-se uma gradual formação estética do percurso ficcional assisiano, cujas características perpassam, em maior ou menor grau, todas as obras que se seguiram. Uma das características mais marcantes da ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil, já presente desde a publicação de *Um quarto de légua em quadro*, é o interesse, por parte do autor, pelo retrato histórico, político, social e cultural de determinada época, em especial dos séculos anteriores ao do romancista, assumindo uma abordagem revisionista, com o intuito de desmitificar o cenário narrado. Nesse sentido, Mesina (1988, p. 16) afirma que:

Tanto nesse primeiro romance, quanto em *A prole do corvo*, de 1978, encontram-se muitas das características que compõem seu processo de criação literária e que permanecerão, visíveis ou latentes, no decorrer da obra. São elas: a presença da História como fonte temática e ordenadora da narrativa e a consciência profissional do escritor, ambos com repercussão tanto no plano ideológico, quanto no plano propriamente estético.

Enquanto *Um quarto de légua em quadro* (1976) aborda a imigração açoriana para o Sul do Brasil, a narrativa de *A prole do corvo* (1978), seu segundo romance, é ambientada durante a Guerra dos Farrapos (1835 – 1845), e narra a história de Filhinho, personagem que é filho de um estancieiro, um anti-herói que vê-se obrigado pelo pai a lutar na guerra. Por meio das ações desse personagem, a narrativa assisiana nos apresenta uma perspectiva que visa desmitificar e questionar os fatos vinculados à historiografia oficial. Com esse livro, de acordo com Santos (2007, p. 36), “Luiz Antonio de Assis Brasil não só vai mostrar o absurdo da guerra, mas também proceder a uma dessacralização do movimento que, de certo modo, se constitui numa das mais exaltadas manifestações de orgulho para os gaúchos”.

Um dos personagens que é dessacralizado pela ficção assisiana é Bento Gonçalves, reconhecido pela historiografia oficial como uma das mais importantes figuras políticas do período, frequentemente retratado pela ótica mitificadora e heróica de suas ações, uma vez que figurava como um dos principais representantes dos ideais revolucionários farroupilhas. Nesse sentido, Zilberman (1982, p. 99), afirma que:

[...] embora B. Gonçalves não seja a personagem principal, ele é o ídolo derrubado de um altar consagrado pela tradição oficial rio-grandense. Em vez da figura exemplar e leal que figura nos textos regionalistas, temos um líder tirânico e muito pouco amado por seus seguidores. É a esta dessacralização que procede o romance, invertendo o modelo heroico corroborado pelo discurso oficial e pelos interesses da classe proprietária, que tinha em Bento Gonçalves o seu grande emblema.

À essas duas obras iniciais, vincula-se a sua terceira publicação, o romance intitulado *Bacia das almas* (1981), onde o autor também se ocupa de uma reflexão crítica sobre a História e o cenário provinciano sulino. Ambientada na primeira metade do século XX, suas ações transcorrem na fazenda Santa Flora e em Aguacalara, e possuem como figura central o prefeito Coronel Trajano que, por meio da corrupção e da violência busca exercer poder político perante a sociedade. Seu filho Gonçalo, por sua vez, fracassa em todas as tentativas de se perpetuar na política, apesar do dinheiro e do apoio oriundo de seu vínculo familiar. Percebe-se, nessa obra, a influência positivista responsável pelo exercício autoritário e arbitrário no Estado, que acabou produzindo um panorama político conflituoso durante aquele período.

A respeito da unidade temática que norteia as três primeiras obras de Luiz Antonio de Assis Brasil, Santos (2007, p. 27) afirma:

Os três primeiros romances trazem para a discussão aspectos significativos da história do Rio Grande do Sul, os quais, a par de sua importância para a conformação da sociedade, têm sido vistos ao longo do tempo de forma acrítica. Trata-se de episódios que são reverenciados sem ser rigorosamente conhecidos na sua inteireza cultural, política ou social. O romancista, por isso, apropria-se dos eventos como um modo de ampliar o repertório da memória coletiva, aprofundando tal conhecimento em razão de seu grau de entendimento e iluminação.

Com a publicação dessas três primeiras obras, estabelece-se a primeira fase da escrita assisiana, que dará lugar, nas obras seguintes, a um novo modelo norteador para as escritas ficcionais de Luiz Antonio de Assis Brasil. De acordo com Mesina (1988), se nas primeiras obras assisianas personagens e episódios compõem o macrocosmo da Província, numa visão interpretativa da trajetória do Estado, a partir de *Manhã transfigurada* (1982), o escritor investe em um novo modelo. Compondo células dramáticas fortemente interligadas, cujo fundamento se encontra na dialética entre personagens e contexto, o conflito central da novela decorre da transgressão de normas. Ao violar os padrões de comportamento vigentes no Rio Grande do Sul do século XVIII, as personagens Camila, Bernardo e Ramiro criam uma ordem nova, pela adesão quase absoluta entre enredo, atmosfera, local e tempo. A paixão de Camila pelos homens da Casa Paroquial e toda a ambivalência da religiosidade e sensualismo, transmitidas pela linguagem do escritor, nada mais são do que manifestações do Barroco. Além disso, *Manhã transfigurada* inova também no tocante à apreensão e ordenação da matéria: se o escritor escolhe, inicialmente, o fato social – a vinda dos imigrantes, a guerra, o despotismo político –, a partir de então irá buscar seus motivos nos aspectos mais inéditos e singulares da experiência humana.

Desse processo de amadurecimento da escrita de Assis Brasil, a preocupação com a arquitetura do texto literário, e a busca pela palavra certa ao narrar, somam-se à representação dos conflitos internos ao sujeito, e a consequente relação desse indivíduo representado com o meio em que está inserido. Para Masina (1988, p. 16), o eixo desloca-se, pois, do contexto às personagens, já não mais com o intuito de desmitificar. Importa ao escritor iluminar as paixões humanas. E, na melhor tradição do romance europeu do século XIX, apreendê-las como um recorte sociológico, ligadas à engrenagem social contra a qual se debatem.

À essa nova fase da ficção assisiana filiam-se obras como *As virtudes da casa* (1985), narrativa ambientada nos primórdios do século XIX, que recria a peça dramática de Ésquilo, o *Agamêmnon*, em meio ao pampa rio-grandense; *Cães da província* (1987), está centrado em torno do dramaturgo José Joaquim de Campos Leão (1829-1883), autodenominado Qorpo-Santo, e as particularidades que envolvem esse personagem no cenário sul-rio-grandense do século XIX; *Videiras de cristal* (1990), romance ambientado na colônia germânica de Padre

Eterno, no morro do Ferrabrás, entre os anos de 1872 e 1874. Essa narrativa assisiana reconstituiu a revolta dos colonos alemães contra as instituições da época e o exército imperial, sob liderança de Jacobina Maurer.

Também à essa nova fase da ficção de Assis Brasil, podemos vincular sua trilogia intitulada *Um castelo no pampa*, composta pelas obras *Perversas famílias* (1992), *Pedra da memória* (1993), e *Os senhores do século* (1994). Centrados em um castelo medieval, construído pelo intelectual e político sul-rio-grandense Doutor Olímpio, Assis Brasil explora os conflitos das relações familiares e as questões políticas e sociais da sociedade gaúcha dos séculos XIX e XX. Nas palavras de Santos (2007, p. 97):

Um castelo no pampa, de certo modo, revela muito da grandeza perdida que significou o conturbado mundo político rio-grandense. Se o romance busca as fontes que reportam historicamente a cultura gaúcha em situações traduzidas como invenção literária, seu delineamento formal projeta-se na exata proporção em que se consolida o espaço geográfico, configura-se a problemática humana e se dispõem os dramas que serão vivenciados. No primeiro volume da série, *Perversas famílias*, o que se mostra é a situação em que se encontram, no plano familiar, os interesses e os gestos marcados pelo poder, circunstância que não se exime de uma forma de desvirtuamento; em *Pedra da memória*, as dificuldades de expressar com clareza as próprias hesitações; em *Os senhores do século*, valendo-se de soluções narrativas inovadoras de técnica de linguagem, Assis Brasil traz à cena um mundo caótico em busca de ordenação.

Outra marca importante que caracteriza a ficção escrita por Luiz Antonio de Assis Brasil é o retrato do Estado e do território sul-rio-grandense visto sob a ótica de estrangeiros e/ou viajantes. Soma-se a isso, de acordo com Mutter (2017), outra característica importante em suas obras, que é o paralelo, feito pelo autor, entre a realidade regional e a europeia, uma espécie de dicotomia entre a *civilização* – oriunda dos aspectos culturais europeus –, e a *barbárie* – encontrada na região sulina, um estigma que é bastante tematizado e satirizado ao longo de toda a ficção assisiana.

São relevantes para representar essa condição os livros que compõem a tetralogia intitulada *Visitantes ao Sul*, composta pelas obras: *O pintor de retratos* (2001), ambientada na segunda metade do século XIX, narra a história do italiano Sandro Lanari. Descendente de uma família de pintores de retratos, Sandro Lanari é enviado pelo pai, Curzio Lanari, à Paris, com o intuito de aprimorar seus talentos na pintura e no estudo da arte. Na França, Sandro entra em contato com a fotografia, atividade em plena ascensão naquele período, e, apesar da efervescência artística obtida por esta atividade no cenário francês, Sandro Lanari encara com enorme descrédito tal exercício. Tomado por intensa repulsa ao exercício dos fotógrafos e sua suposta apreensão da realidade, Lanari encontra no Brasil – país onde, segundo ele, a nova arte ainda não havia se perpetuado –, a possibilidade de exercer seu ofício de pintor de retratos; A

margem imóvel do rio (2003), aborda a história de um cronista da corte de Dom Pedro II, incumbido da missão de viajar ao interior do pampa gaúcho em busca de um estancieiro, denominado Francisco da Silva, a quem o Imperador prometera um título de barão; em *Música perdida* (2006), de acordo com Lahm (2008), retrata a história de Joaquim José de Mendanha, conhecido como Quincazé, músico mineiro que viaja para o Rio Grande do Sul com o intuito de fugir de seus dramas e conflitos pessoais; e, *Figura na sombra* (2012), romance que ficcionaliza a história de dois importantes botânicos e exploradores do século XIX, o naturalista francês Aimé Bonpland (1773 – 1858), e o alemão Alexander von Humboldt (1769 – 1859). Ambos viajam em direção à América, com o intuito de catalogar e aprimorar seus conhecimentos em botânica.

Ao analisar algumas das obras que compõem a série *Visitantes ao Sul* sob a ótica desses personagens estrangeiros-viajantes, Débora Mutter (2008, p. 194) afirma que:

Tanto em *A margem* como em *O pintor*, os protagonistas são viajantes que se deslocam por vários pontos do Estado. Ambos são estrangeiros, sendo que em *O pintor* é um estrangeiro de fato – italiano. Já o cronista de *A margem* e Mendanha são estrangeiros em seu próprio país. Nasceram e viveram no Brasil, mas possuem diferenças culturais regionais importantes, sendo que o cronista, além da cultura, tem alma portuguesa. É um produto típico da colonização, revelando um duplo estranhamento. Com relação à *Música perdida* e *O pintor*, entretanto, há outro lado que os assemelha e os distingue de *A margem*. À diferença do Historiador, Sandro e Mendanha vêm para o Sul, espontaneamente. É assim que decidem viajar para o fim do mundo. Movidos pelo que os seus imaginários lhes oferecem sobre essa realidade. O primeiro fugindo de sua mediocridade artística, e o segundo fugindo de seus fantasmas ou de si mesmo.

Cumprir também outra característica da ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil, que é a representação artística, uma vez que o autor aborda diálogos ficcionais envolvendo a literatura e outros campos da arte – em especial o universo musical. De acordo com Santos (2007, p. 120), “ao fazer a opção pela carreira literária, Assis Brasil vem imprimindo à sua obra uma marca na qual a questão artística se torna um componente fundamental”, fazendo com que a ficção de assisiana esteja, sem nenhuma dúvida, tocada pela questão artística, especialmente por abordar, em suas narrativas, diversos campos da arte, e por representar personagens que são (também) artistas. Em entrevista à TV Câmara, de Porto Alegre, no ano de 2012, Luiz Antonio de Assis Brasil respalda justamente essa perspectiva, afirmando que, para além de abordar aspectos culturais de determinada época, o que o autor procura fazer é tratar a arte como uma possibilidade norteadora de seu processo criativo, retratando em diversas de suas narrativas aspectos relacionados à música, à pintura, e à escultura, por exemplo.

Dessa perspectiva derivam obras como *Cães da província* (1987) que, ao valer-se do teatro, retrata a vida do dramaturgo José Joaquim de Campos Leão (1829-1883),

autodenominado Qorpo-Santo. Para tanto, Assis Brasil aborda, direta ou indiretamente, não só aspectos ligados à biografia do artista, ou ao imaginário envolto na relação do personagem e de sua arte com o cenário político e social sul-rio-grandense do século XIX, mas passa a valer-se, também, de questões ligadas ao fazer artístico de Qorpo-Santo, especialmente considerando as dificuldades inerentes ao seu contexto de produção, diante dos ideais conservadores e incivilizados da sociedade gaúcha daquele século.

Em *Breviário das Terras do Brasil* (1997), a perspectiva artística retratada é a da escultura, uma vez que a narrativa, dentre outros aspectos, aborda o fazer artístico de um índio guarani chamado Francisco Abiaru, que atuava como escultor nas Missões Jesuíticas durante o século XVIII. O índio, preso por esculpir santos de madeira com feições indígenas, viu-se acusado de heresia e preso no Rio de Janeiro, a fim de aguardar seu julgamento pelo Tribunal da Santa Inquisição, tendo em vista que os ideais oriundos da Igreja Católica proibiam e cerceavam qualquer manifestação artística que pudesse ser considerada uma afronta ao conservadorismo da instituição. Ao longo da narrativa assisiana, portanto, tem-se um importante debate acerca da arte – especialmente por meio da dicotomia entre o que pode ser entendido como uma arte sacra ou profana; tem-se também a representação do fazer artístico vinculado às Missões, bem como descrições das técnicas e/ou materiais utilizados por jesuítas e indígenas na fabricação desses objetos artísticos.

O pintor de retratos (2001) – conforme exposto anteriormente –, contempla o período de transição entre a pintura e a fotografia durante o século XIX. Essas duas manifestações artísticas são narradas com base na trajetória de Sandro Lanari, pintor de retratos italiano que busca subsistir com seu ofício ao passo em que a fotografia, considerada a nova arte, se apresentava em ascensão no cenário europeu. Na visão dos pintores como Lanari, a fotografia jamais seria capaz de substituir a pintura, muito menos conseguiria captar os aspectos mais particulares do indivíduo retratado, algo que só seria alcançado por meio da pintura. Tem-se, a partir dessa perspectiva, uma reflexão que permeia toda a construção do romance de Assis Brasil, e centra-se nessa rivalidade estabelecida entre a pintura e a fotografia, uma disputa travada em torno da noção de arte e da representação mimética da realidade. Durante aquele período, a pintura já possuía status artístico, enquanto a fotografia, por ser uma atividade emergente, encontrava enorme resistência na busca pelo estatuto de arte, sendo encarada somente como um ofício inferior, se comparado ao trabalho exercido pelos pintores. Vejamos um trecho da narrativa assisiana em que temos o posicionamento de um dos mestres de Sandro Lanari a respeito desse embate entre as duas artes:

– Se você pensa que a fotografia é uma arte, está equivocado quanto ao que seja arte. Nós, os pintores de retratos, somos insubstituíveis, e sabe por quê, sabe? – e René La Grange já gritava. – Porque nenhuma fotografia conseguirá captar a psique do modelo! E isso porque a fotografia é uma máquina, tem a mesma natureza da locomotiva a vapor. Como pode um processo químico e físico substituir a emoção? (ASSIS BRASIL, 2001, p. 26).

Além dessas discussões, os materiais e técnicas utilizadas pelos pintores e fotógrafos durante aquele período também são amplamente retratados ao longo da ficção construída por Luiz Antonio de Assis Brasil, o que acentua ainda mais o tratamento dado às questões artísticas ao longo dessa narrativa, e corrobora a perspectiva da qual nos ocupamos para interpretar e conferir unidade temática às obras assisianas.

Outra manifestação retratada na ficção de Assis Brasil é a literária, em duas perspectivas, quais sejam: por meio da inserção, no texto literário, de personagens escritores, e pela representação, na narrativa ficcional, de personagens leitores. Quanto aos personagens que são apresentados como escritores, pode-se citar como exemplo o cronista, retratado em *A margem imóvel do rio* (2003), responsável pela escrita da biografia e das memórias relacionadas ao Imperador do Brasil e à sua época. Gradualmente, o cronista passa a questionar a própria importância de sua escrita, e o fato de seus registros poderem ser usados como representativos do real. Na interpretação da obra assisiana feita por Lajolo (2004, p. 22-23), percebe-se essa inquietação do cronista com relação a seu ofício, vejamos:

Nesta obra, o enredo tem como protagonista um pacato e meio melancólico historiador, obrigado a refazer o trajeto de uma viagem na qual acompanhara o imperador ao Sul do país. Precisa tirar a limpo se o imperador prometera ou não um título nobiliárquico a Francisco da Silva, um estancieiro de Serra Grande. Descobre, no caminho que retrata, que são muitos os Franciscos da Silva e muitas as Serras Grandes. [...] A tradicional falta de certezas do leitor se transfere para o protagonista. Assim como nós, [...] a personagem-historiador também ganha uma pulga atrás da orelha: ele pode ou não pode confiar no que dizem os papéis? E nós? Que diferença há entre os papéis que são *história de romance* e os que são [...] *história*?

Em *Figura na sombra* (2012) esses personagens escritores também podem ser evidenciados, uma vez que, tanto Aimé Bonpland quanto Alexander von Humboldt registram e catalogam suas descobertas botânicas. No caso de Humboldt, por exemplo, após realizar a viagem com o intuito de desbravar a América, volta à Europa com o objetivo de escrever sua obra máxima e conquistar a glória acadêmica. Na série *Um castelo no pampa* essa perspectiva também pode ser percebida, através de personagens como Doutor Olímpio, representante da elite intelectual sul-rio-grandense, responsável pela escrita de textos que abordam o cenário político e social gaúcho daqueles anos, além de dedicar-se à escrita e publicação de obras de poesia e prosa.

A segunda perspectiva dessa inserção literária na ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil, conforme afirmado, diz respeito à representação, ao longo das narrativas, de personagens leitores, como Aimé Bonpland e Alexander von Humboldt, personagens de *Figura na sombra* (2012), ambos leitores assíduos, e importantes intelectuais de seu tempo. Pode-se citar, também, o estudo de Francieli Borges (2015), que aborda justamente essas representações de leitores e leitoras na série *Um Castelo no Pampa*. Ainda que o estudo de Borges tenha como enfoque sobretudo a análise de personagens como Doutor Olímpio, Beatriz e Páris, a influência literária na trilogia assisiana é tão significativa que praticamente todas as personagens possuem alguma relação, direta ou indireta, com o universo literário.

Como se percebe, esse é um recurso bastante utilizado por Assis Brasil em suas obras, e no caso do romance *O inverno e depois* (2016), objeto central da presente pesquisa, também há a presença de personagens leitores, uma vez que Julius, figura central da obra assisiana, é apresentado como um exímio leitor, sendo versado nos mais variados temas; e Constanza Zabala, além de musicista, é descrita como leitora de livros de poesia, especialmente as obras de Pablo Neruda e Gabriela Mistral, autores que a personagem lera desde a adolescência. Nesse ponto, é importante destacarmos que é com base nessa perspectiva que fundamentamos parte da presente dissertação, uma vez que, é através de um dos livros lidos pelo personagem Julius ao longo do romance – a novela *Todas as manhãs do mundo*, do escritor francês Pascal Quignard –, que Assis Brasil parece estruturar parte de sua narrativa construída em *O inverno e depois*, configurando-se em uma aproximação intertextual que encontra nas relações entre música e literatura seu ponto de contato.

A relação de Luiz Antonio de Assis Brasil com outros campos artísticos é notável, especialmente através das narrativas supracitadas, mas é, sem dúvida, o universo musical o mais privilegiado dentre as abordagens artísticas feitas pelo autor, uma vez que, a música assume um papel importante em suas narrativas, tanto no aspecto temático quanto estruturante de suas criações ficcionais. É essa relação que nos ocupamos em analisar na próxima seção, uma vez que, é essa proximidade músico-literária que norteia a presente dissertação, merecendo uma abordagem especial dentre essa multiplicidade temática presente na obra assisiana.

3.2 A MÚSICA NA FICÇÃO DE LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

A presente seção visa discutir, com base em autores como Assis Brasil (2015; 2019b), Machado (2007) Lahm (2008), e Mutter (2008; 2017), a importância delegada à música na ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil, uma vez que, para além de ser o foco central desta dissertação, é a arte com a qual Assis Brasil dialoga mais diretamente. Essa sua relação com a

música é diferenciada, quando comparada a outros autores que também se valem desse universo em suas criações ficcionais, uma vez que, especificamente no caso de Luiz Antonio de Assis Brasil, a proximidade com as questões musicais ultrapassa o campo ficcional, e dizem respeito também à sua atuação como músico profissional, e ao fato de Assis Brasil dedicar-se à escrita de ensaios teóricos que visam refletir justamente sobre essas aproximações músico-literárias. Essa ligação, conforme entendemos, é pouco comum entre os intelectuais de sua área de atuação. É essa a perspectiva assumida na presente seção, onde buscamos elucidar melhor de que forma as questões musicais e literárias se inserem na trajetória pessoal e profissional assisiana.

O primeiro contato de Luiz Antonio de Assis Brasil com o universo musical (executado fora do rádio), ocorreu na infância, quando residia com a família no município de Estrela/RS. Assis Brasil morava próximo à Igreja da cidade, e foi nesse ambiente que teve contato direto com a música que era executada durante os ofícios religiosos da Igreja. Em *O códice e o cinzel* (2007), documentário sobre sua vida e obra, organizado por Douglas Machado, Assis Brasil relembra tais momentos, vejamos:

Tinha um harmônico, que corresponde ao órgão, digamos assim. Harmônico de foles. [...] E havia dois violinistas que eram pessoas aqui da comunidade. E era muito bonito ouvir aquilo! Então, eu ouvia o coro lá em cima, o coro alto, e a imagem de Santa Cecília, padroeira da música. Eu dizia: – Bom, aqui é um lugar realmente importante na minha vida.

Essa primeira experiência musical se complementava no ambiente familiar, uma vez que, além da mãe, com formação em piano, o pai ouvia rotineiramente as transmissões de concertos realizadas pela Rádio Belgrano, da cidade argentina de Buenos Aires. Foi essa experiência familiar que despertou em Luiz Antonio de Assis Brasil o interesse pela ópera, e a música erudita de um modo geral. Como se percebe, suas primeiras experiências musicais estão vinculadas à música de concerto, em detrimento da música popular, opção pela qual Assis Brasil fez logo cedo, e que, como veremos nesta pesquisa, é uma escolha importante também para as relações posteriores que o autor fará entre o universo literário e o musical.

Ao partir para Porto Alegre, na segunda metade da década de 1950, Assis Brasil passa a ter uma experiência diferente com a música, uma vez que integra, como cantor, o coral do Santuário Santo Antônio do Pão dos Pobres. A experiência significativa para os acontecimentos seguintes de sua trajetória musical se deu quando, durante a missa solene de inauguração da Igreja, Assis Brasil apresentou-se juntamente com os colegas do coral, acompanhados por alguns músicos convidados da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA). Foi nesse episódio que Assis Brasil teve seu primeiro contato com o violoncelo, instrumento do qual passou a

dedicar-se a partir de então, atuando profissionalmente por mais de uma década, primeiro em pequenas orquestras, até prestar seleção e ser aprovado para integrar a Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA), considerada, à época, uma das mais importantes orquestras do país.

Luiz Antonio de Assis Brasil atuou como violoncelista da OSPA durante quinze anos, tempo em que, além de dedicar-se ao estudo musical e à realidade de um músico profissional, dividiu seu tempo com outras duas atividades: a graduação em direito, onde ingressou por influência familiar, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS); e a atividade de escritor, sendo que data desse período o lançamento de seu primeiro romance, intitulado *Um quarto de légua em quadro* (1976) – analisado na seção anterior. Gradualmente, a atividade musical foi dando lugar ao exercício literário e à docência universitária. A respeito dessa transição entre o universo musical e o literário, Assis Brasil, em *O códice e o cinzel* (2007), afirma:

[...] a transição da música, como prática, e a literatura, não foi traumática. [...] Não houve um processo doloroso. Simplesmente a literatura foi se tornando mais importante. Pelo seguinte: eu sabia que na música – porque eu não tinha talento suficiente –, que eu jamais seria um solista. Isso era coisa que eu sabia. Por outro lado, também me frustrava um pouco aquela coisa de: eu não estou fazendo arte aqui. Quem é que está fazendo a arte? A arte de quem é? A arte é do compositor e é do maestro. Eles são os artistas! Os músicos de fila, como a gente diz, são executantes, não é? E então eu disse: isso não está me agradando! Então, eu não criava, eu era um executante. E isso estava me incomodando muito por que eu estava me encaminhando por um brete que é o seguinte: eu vou ser um músico profissional e um músico da fila e isso vai me frustrar muito. Aí eu tinha publicado o meu primeiro livro e ele foi muito bem recebido e tal. Eu disse: bom, eu acho que é possível, quem sabe, transitar de uma coisa para outra. Mas então pensei: do que é que eu vou viver? Aconteceu que, como eu tinha curso de Direito, o atual ministro Paulo Brossard – ele foi eleito para o Senado e ele era professor da Faculdade de Direito – então, me convidou para ficar no lugar dele na PUC. E, de fato, eu entrei naquele tempo e sou professor da PUC até hoje, só que não mais do Direito, mas sim das Letras, não é? Foi também uma outra transição muito lenta e sem nenhum trauma. Então, na literatura eu podia fazer algo que fosse só meu, que eu podia controlar. Aí, então, muitos me perguntam: – Ah, está bem, está bem, mas então porque não continuas fazendo música por passatempo? Não posso. Porque a minha exigência sempre foi profissional em relação à música.

A experiência musical oriunda desse período da vida de Luiz Antonio de Assis Brasil tornou-se bastante significativa, seja em sua formação pessoal, ou em sua formação profissional, especialmente enquanto escritor, uma vez que a música está intimamente refletida em boa parte de suas criações ficcionais, seja em seu aspecto narrativo – enquanto temática para a construção romanesca –, mas também enquanto estrutura, pois formas musicais são utilizadas para servir de modelo estruturante de suas narrativas literárias. É essa influência musical nas narrativas assisianas que nos ocupamos na presente pesquisa. Sobre sua atual relação com a música, e a apropriação que faz do universo musical para a construção de suas obras ficcionais, Luiz Antonio de Assis Brasil (*apud* MACHADO, 2007), afirma:

Eu me considero, hoje, mais músico do que era antes, quando exercia, profissionalmente, a música na Orquestra Sinfônica de Porto Alegre. Porque agora eu posso fruir a música sem que as notas estejam passando pela minha cabeça, sem que eu me veja empenhado no esforço, com o meu instrumento, de realizar aquelas notas que o artista compôs. E que nem sempre saem como a gente quer. Então, agora é assim: agora eu posso ouvir uma música, sentar e ouvir só a música. Não ver a partitura na minha frente, não é? E isso está, com relação a meus livros, então, isso também – talvez uma recorrência disso – surja ao natural, não é? Acaba acontecendo que as minhas escolhas, quando implica em música, significam algo que espontaneamente acontece. [...] Mas, então, eu procuro a música em um duplo aspecto: como tema, o tema literário, mas também como sonoridade. Aí é no plano textual, a sonoridade da frase, por isso eu sempre leio em voz alta. Porque aí eu percebo se há uma sonoridade ou não há. E quando não há sonoridade, eu por vezes preciso mexer na frase, eu preciso escandir a frase até que ela fique harmoniosa para mim. Então, nesses dois aspectos que a música é importante.

O depoimento assisiano supracitado nos faz refletir acerca da perspectiva assumida pelo autor com relação ao modo como o texto literário pode valer-se dos elementos musicais. Segundo Assis Brasil (2015; 2019b), há duas maneiras principais pelas quais a música relaciona-se à literatura, quais sejam: por um lado, as formas musicais podem representar-se na música e, por outro, a música poderá dar o andamento rítmico ao período gramatical. Quanto ao primeiro aspecto – as formas musicais representadas na narrativa – é preciso que se informe, de modo esquemático, a questão da forma na arte dos sons. As peças de música erudita a que estamos acostumados a ouvir submetem-se a esquemas mais ou menos rígidos: assim, a sonata, a sinfonia e o quarteto, por exemplo, articulam-se dentro de um padrão fixo que os divide em quatro movimentos, que no período clássico fixaram-se em *allegro* – *andante* – *menuetto* e *finale*, em geral um *presto*. Interiormente, esses movimentos – em especial o primeiro – desenvolvem-se com a exposição do tema, reexposição, segundo tema, desenvolvimento, *coda*. Tudo isto pode parecer, como alguém disse, uma matemática da música; permito-me corrigir para uma arquitetura da música, que me parece mais apropriado, pois implica no construir segundo cânones.

Ainda conforme o autor, em segundo lugar – e esta é uma influência mais do que clara –, a música é importante no próprio escandir das frases. Sem falar na poesia, que é o gênero literário sonoro mais evidente, tanto que a métrica ou o simples ritmo é um dos pontos capitais de qualquer texto dessa natureza, é impossível negar que também a narrativa, quando bem tratada, leva em consideração a cadência da frase. A música, dessa forma, articula-se à literatura de duas maneiras: no primeiro caso, que diríamos extrínseco, a música estabelece formas exteriores ao texto; no segundo, a música colabora especialmente com o ritmo. O leitor, mesmo desconhecendo os cânones musicais, percebe, de modo difuso – mas nem por isso menos verdadeiro – o quanto o texto pode agradar por uma instância extra literária, que é a instância musical.

A respeito da escrita ficcional assisiana, e de sua conseqüente relação com esse universo musical, Jane Tutikian, em *O códice e o cinzel* (2007), afirma:

Luiz Antonio, eu diria assim, é um dos escritores que eu conheço que tem uma consciência muito grande do fazer literário. Significa, é o fim da inspiração divina. O fazer literário é uma técnica. E ele próprio diz que o momento de criação é o momento em que ele concebe, que ele tem a ideia do que vai escrever. Agora, o momento de escrever mesmo, é um momento de técnica. Então, ele é extremamente lúcido em relação ao trabalho que ele desenvolve. As frases, eu acho, terminam trazendo o ritmo do escritor. E quando eu falo em ritmo, eu falo em ritmo pessoal, naquilo que o escritor é. A frase do Luiz Antonio é uma frase muito trabalhada. E ela é trabalhada até no sentido de ser uma frase enxuta. Numa linguagem enxuta. Mas ela traz, sim, a musicalidade. E eu não sei até que ponto a gente pode separar essa musicalidade que atravessa a criação literária de Luiz Antonio, ou seja, a escrita do Luiz Antonio, dessa outra música que compõe personagens. Eu não sei, por exemplo, como é que a gente pode separar a musicalidade da frase, de alguém que tocou numa orquestra sinfônica e que tem esse ouvido. Então, talvez a coisa seja assim: de um lado, diz respeito à essência do escritor; e de outro lado – e também somando-se a isso – a própria experiência na vida dele. Então, ele não teria, o Luiz Antonio, músico, não tem como dizer: “– Agora eu deixo de ser um músico e vou ser um escritor”. Não, de alguma maneira o músico entra na escrita assim como o escritor entra na música!

Essa apropriação do material musical por Luiz Antonio de Assis Brasil pode ser percebida ao longo de praticamente todo o percurso ficcional do escritor. Em algumas de suas obras, essas relações podem ser facilmente evidenciadas, como é o caso de *O homem amoroso* (1986), *Concerto Campestre* (1997), *Música Perdida* (2006) e *O inverno e depois* (2016), sendo que, em ambas, Assis Brasil toma o elemento musical como motivo central para a construção de suas narrativas.

No caso da novela *O homem amoroso* (1986), a narrativa possui fortes acentos autobiográficos, uma vez que narra o cotidiano de uma orquestra sinfônica em exercício durante os anos da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). O personagem principal, Luciano, é um homem que está prestes a completar quarenta anos, e vivencia uma intensa crise pessoal e profissional. Ao analisar os conflitos apresentados na obra, Assis Brasil (*apud* MACHADO, 2007), afirma:

O Homem Amoroso, talvez seja o meu romance que – novela, no caso – mais contemporâneo, digamos. Isso ocorreu em um momento que eu estava naquela transição dos 40 anos, que sempre é uma coisa um pouco complicada. Eu dizia: não será comigo. Mas, foi! Então, acho que foi... é duplamente a coisa: uma coisa é acertar as contas com a Orquestra Sinfônica e outra também representa essa transição de idade. São as duas coisas juntas.

Como se percebe, o autor compara as experiências vivenciadas pelo personagem Luciano às experiências que viveu enquanto músico de orquestra durante o período ditatorial brasileiro. Assis Brasil faz isso com o intuito de transmitir ao leitor as vivências e a intensa

rotina de uma orquestra sinfônica, seus ensaios, a escolha das músicas do repertório, os conflitos pessoais e profissionais, a hierarquização dos sujeitos que compõem esse grupo de músicos.

Além disso, de acordo com Lahm (2008), a ficção assisiana também aborda a realidade da música sinfônica feita em uma cidade interiorana, distante dos grandes centros culturais europeus, uma vez que tanto Luciano quanto seus colegas de orquestra lutam para sobreviver no meio artístico em um país subdesenvolvido como o Brasil, pois o intenso preconceito e a desvalorização com relação à profissão de músico acaba se refletindo na situação financeira desses artistas, tendo em vista que seus salários são bastante inferiores aos recebidos por músicos que atuam em orquestras nos países desenvolvidos. A evidência mais direta desses problemas financeiros pode ser percebida em dois colegas de orquestra de Luciano, Paco e Jean, que, ao mesmo tempo que integram a orquestra, também atuam como músicos em uma boate, com o intuito de completar sua renda salarial.

Em *Concerto Campestre* (1997), o enredo narra a história de amor entre Clara Vitória e Miguel (o Maestro). A narrativa se passa em uma estância no interior do Rio Grande do Sul, durante o século XIX, onde o proprietário da fazenda, Major Antônio Eleutério, ex-Major da Guerra dos Farrapos, motivado pelo grande apreço que sente pela música, anseia montar uma orquestra em sua propriedade. Para comandar os índios (remanescentes das missões jesuíticas), e demais instrumentistas que aí se instalaram, Antônio Eleutério, atendendo a sugestão feita pelo Vigário da região, decide contratar para comandar sua Lira (Lira Santa Cecília) o maestro Miguel, antes vinculado aos afazeres musicais da Igreja. De acordo com Lahm (2008), para além de narrar a história de um amor impossível entre Clara Vitória e o maestro Miguel, a narrativa assisiana aprofunda-se na rotina da vida no campo no Rio Grande do Sul do século XIX, e, principalmente, retrata a paixão do Major pela música, e as consequentes mudanças que essa arte proporcionará às personagens da novela.

A obra *Música Perdida* (2006), por sua vez – conforme afirmamos na seção anterior –, retrata a história de Joaquim José de Mendanha, conhecido como Quincazé, músico mineiro que viaja para o Rio Grande do Sul com o intuito de fugir de seus dramas e conflitos pessoais.

Em *O códice e o cinzel* (2007), Urbano Bettencourt analisa essa narrativa, afirmando:

Música Perdida [...] faz todo um questionamento sobre o sentido da arte, a relação do homem com a arte, com a música, naquele caso, mas, também, em termos mais [...] gerais, sobre a própria arte. O que é que faz com que um homem se queira dedicar, em exclusivo, à arte como um sentido de missão. E, depois, é... O fracasso, digamos, daquela personagem acaba por ser, também, os fracassos mais vastos de outros artistas. E, em último caso, também, o sentido da própria arte na relação com a comunidade e na relação que o artista estabelece com a arte, com o seu tempo, com a sociedade em que vive. Em último caso, também, o relacionamento do artista com a sua própria arte.

Se até agora abordamos a utilização da música como referência temática para a construção da ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil, em obras onde a proximidade entre literatura e música pode ser facilmente identificada, é preciso que atentemos também para outro aspecto importante dessa apropriação feita pelo autor, que refere-se à estrutura de suas narrativas ficcionais, uma vez que pode-se encontrar correlações entre o texto literário assisiano e formas musicais. É o caso de narrativas como *Concerto campestre* que, de acordo com Mutter (2017, p. 174), “exige considerar a forma estrutural do concerto”, em especial a forma sonata, já que, se entendida paralelamente a um drama musical, possui dois temas contrastantes, um masculino e outro feminino, que correspondem às duas histórias dos personagens assisianos, Clara Vitória e Miguel, respectivamente.

Em *O códice e o cinzel* (2007), a professora e pesquisadora Maria Eunice Moreira propõe que se interprete o livro *Música perdida* tomando como base a estrutura de uma sonata, vejamos:

Bem, o primeiro movimento, digamos assim, de exposição daquilo que estou pensando na *Música Perdida* como uma sonata, corresponde exatamente aquilo que, na forma sonata, se chama de *exposição*. É quando, então, se apresentam os elementos que vão constituir essa forma musical. No caso do livro “*Música Perdida*” – se eu pensar o *Música Perdida* como uma sonata – se dá exatamente na apresentação da personagem do Mendanha, ainda pequeno, e quando ele começa seus estudos musicais em Itabira do Campo, de onde ele é natural. E depois, quando ele vai, então, para Vila Rica, sob a influência e a orientação, digamos, do seu mecenas, o Bulcão. Isso é exatamente o momento, então, em que começa essa apresentação e esse encaminhamento dessa personagem. O segundo movimento, espacialmente, ele decorre do Rio de Janeiro, já sob a orientação e a influência do Padre José Maurício. É no Rio de Janeiro que o Mendanha cumpre aquela parte mais importante daquilo que é também a forma musical sonata, que é o grande desenvolvimento da partitura. Esse segundo movimento culmina com as três mortes de três figuras muito representativas dessa personagem, que é o pai dele, que é esse mecenas, o Bulcão, e também o Padre Maurício. O terceiro plano ou o terceiro movimento, é no Rio Grande do Sul que, portanto, digamos, liberto de todas essas circunstâncias que compuseram a sua vida e a sua formação musical, ele agora, então, compõe a sua cantata, a “cantata para os cidadãos do mundo”. O final, digamos assim, a *coda* que é também uma expansão dessa sonata, dessa forma musical sonata, eu acho que ela se verifica nessa narrativa, no momento culminante do texto, quando Pilar, na sua dor, contempla, distanciada pela sua dor, mas ainda uma figura muito importante da narrativa, ela observa todos esses fatos. Ela observa tanto a execução da cantata, quanto observa também o sepultamento e o desligamento daquela figura que ela acompanhou durante todo tempo, numa dor, na sua dor, digamos assim – até usando um reforço, dolorosa – mas que também é de uma grande musicalidade. Fechando o romance e, conseqüentemente, fechando aquela estrutura que é própria da sonata.

Outra influência musical que parece conferir particularidades estruturais às obras de Luiz Antonio de Assis Brasil é a utilização do contraponto, técnica oriunda do universo musical, e que, ao ser aplicada no texto literário, trata-se de combinar duas ou mais linhas narrativas simultâneas, ou seja, tem-se uma voz basilar, à qual acrescenta-se, ao menos, uma outra voz narrativa. Ao realizar uma narrativa contrapontística, o escritor tende a focalizar uma mesma

cena por vários ângulos, conforme os personagens envolvidos, em sucessão ao longo do texto. Tal recurso foi amplamente utilizado por Luiz Antonio de Assis Brasil.

No caso de *Música perdida*, por exemplo, de acordo com Mutter (2008), a utilização da técnica narrativa do contraponto é o elo mais evidente entre tema e forma. Nesse caso, pode-se dizer que três vozes compõem *Música perdida* numa espécie de contraponto, porque há uma voz inicial, correspondente a uma linha melódica primeira (*cantusfirmus*), à qual se unem duas vozes contrapontísticas, que prosseguem metodicamente a partir de combinações mais simples até outras mais complexas. Ao analisar as obras de assisianas com relação ao emprego dessa técnica narrativa do contraponto, o pesquisador Luís Augusto Fischer (1997) afirma que, apesar de a técnica ter sido experimentada por Assis Brasil ao longo de várias de suas narrativas ficcionais – dentre as quais pode-se destacar *Bacia das almas* (1981), *Manhã transfigurada* (1982), e as narrativas que compõem a trilogia *Um castelo no pampa* –, é em *As virtudes da casa* (1985) que Assis Brasil acerta de forma mais significativa o emprego desse recurso narrativo.

Se, até o momento destacamos as obras de Luiz Antonio de Assis Brasil em que o autor delega à música um importante papel dentro de sua criação ficcional, tanto no aspecto narrativo – com enredos que tomam a música como elemento central –, quanto estruturante – com obras que se assemelham a formas musicais, ou então utilizam recursos narrativos oriundos desse universo –, convém destacarmos também as obras em que a música é inserida no enredo de determinada ficção, mas de forma indireta, fazendo com que sua presença passe, possivelmente, despercebida aos leitores mais desavisados desse importante recurso assisiano. Isso costuma ocorrer, por exemplo, quando o autor insere nessas narrativas personagens que são músicos amadores, ou então, quando retrata aspectos musicais da época que está sendo narrada, inserindo seus personagens em bailes, festas, ou demais cenários que possuem a música como plano de fundo das cenas representadas.

Dessa perspectiva derivam excertos presentes em obras como a trilogia *Um castelo no pampa*, cujos romances representam vários cenários de luxo e requinte da aristocracia sul-riograndense, com seus bailes e saraus musicais, organizados pela nobreza gaúcha dos séculos XIX e XX; os contos intitulados *Este é o caso do alemão que chegou a São Leopoldo trazendo uma cítara*, e, *Tradução da carta que escreveu Giuseppe Formolo, músico, a seu irmão na Itália (respeitou-se a forma como foi escrita e deixou-se no original o que pareceu mais expressivo)*, presentes na coletânea *Anais da Província-Boi* (1997), onde Assis Brasil passa a valer-se de aproximações com a temática musical para construir duas narrativas que encontram nos aspectos carnavalesco e burlesco uma forma de criticar a sociedade sul-riograndense de

seu tempo, especialmente pela relação desta com o exercício musical e artístico; em *Figura na sombra* (2012), tanto Aimé Bonpland quanto as personagens Emma, Adeline Delahaye, e Rose são apresentadas por Assis Brasil como musicistas amadoras. Vejamos um trecho de *Figura na sombra*, onde essas referências são evidenciadas:

Conheci melhor Emma, uma menina gorducha sempre vestida de cor rosa, em homenagem à Imperatriz. [...] Descobri que tocava piano bastante bem para sua idade. Recebi um convite para participar de uma récita na Malmaison. Eu não teria como faltar sem grave grosseria. Eu não queria ver Rose. Toquei com Emma o segundo movimento de uma pequena sonata. Depois, Adeline cantou, com sua voz sofrível. Cantava canções avulsas e algumas árias de Susana de *As bodas de Fígaro*. Rose acedia em acompanhá-la ao piano ou na harpa, quando Adeline cantava canções românticas. Ao ouvir Adeline Delahaye cantar, minha atenção logo se desviava para as mãos de Rose sobre o teclado. Se nunca me senti atraído por Adeline, o senhor me pergunta? É uma pergunta absurda. Eu deveria me casar com ela, apenas. Foi o que fiz, numa tarde, perante o prefeito de Rueil, na sala de música da Malmaison (ASSIS BRASIL, 2012, p. 155-156).

No caso específico do romance que analisamos nesta dissertação, *O inverno e depois*, esse mostra-se como a obra mais madura no que tange às aproximações entre música e literatura feitas por Luiz Antonio de Assis Brasil. Nesse romance, a música parece estar sendo utilizada tanto como tema narrativo quanto estruturante, sendo que, na interpretação que fazemos do texto assisiano, o autor apropria-se da estrutura do *Concerto para violoncelo e orquestra*, de Antonín Dvořák, com o intuito de arquitetar sua narrativa ficcional. A esta análise nos dedicamos no capítulo seguinte desta dissertação, buscando compreender de que forma Luiz Antonio de Assis Brasil passa a valer-se do elemento musical para construir sua narrativa ficcional.

4 A MÚSICA NO ROMANCE *O INVERNO E DEPOIS*: DIÁLOGOS COM PASCAL QUIGNARD E ANTONÍN DVOŘÁK

O presente capítulo focará nas análises comparativas entre as obras que compõem os *corpora* deste estudo, a saber: o romance *O inverno e depois*, o *Concerto para violoncelo e orquestra*, e a novela *Todas as manhãs do mundo*. Para tanto, servirão como base teórica autores como Koch, Bentes e Cavalcante (2012), Eco (1991), Assis Brasil (2015; 2019a; 2019b), Quental (2009), Vilela (2009), Alvarenga (2017), Noriega (2020), Díez (2004), Seaton (2020), Smaczny (1999), Mota (2015), Butterworth (1984).

Publicado no ano de 2016, pela editora L&PM, *O inverno e depois* é um romance que, para além das referências autobiográficas do escritor, faz com que música e literatura relacionam-se mutuamente no campo ficcional da obra. Ao buscar inseri-lo no percurso ficcional de Luiz Antonio de Assis Brasil, ainda que se assemelhe às várias obras que abordam, de algum modo, a temática musical, este romance se distingue da maioria das criações ficcionais assisianas em um aspecto, uma vez que, de acordo com Mutter (2017), juntamente com *O homem amoroso* (1986) e *Bacia das almas* (1981), *O inverno e depois* (2016) é uma das poucas obras cujas ações narradas situam-se no tempo presente do romancista, as duas primeiras no século XX, e *O inverno e depois* no século XXI, enquanto as demais obras assisianas estão situadas em um tempo anterior ao do escritor, em sua grande maioria no século XIX.

Quanto ao enredo, a obra narra a história de Julius, um violoncelista da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo, que decide passar um período em isolamento na Estância Júpiter, localizada em sua cidade natal, no interior do pampa gaúcho, com o intuito de executar o difícil *Concerto para violoncelo e orquestra*³, de Antonín Dvořák. No entanto, conforme Cury e Souza (2018), a busca pela musicalidade da peça de complexa execução excede o campo técnico da música e torna-se alvo de outros dois grandes conflitos ainda não resolvidos: o não enfrentamento com a meia-irmã Antônia e a brusca interrupção de um relacionamento amoroso, sua grande paixão da juventude. Assim, neste romance, conforme Mutter (2017, p. 37):

[...] apesar de a música ser quase uma personagem, o conflito é de ordem pessoal. O herói, Julius, é um gaúcho, violoncelista da Orquestra Sinfônica de São Paulo, que enfrenta uma guerra com seu próprio talento para conquistar uma música e um amor dos quais desistiu no passado. Trinta anos depois, seus fantasmas reaparecem para cobrar a dívida consigo mesmo e com o seu grande amor.

³ O concerto pode ser conferido, em sua íntegra, através do link:

https://www.youtube.com/watch?v=t6fJO4hhRtQ&ab_channel=symphony7526. E sua partitura pode ser encontrada em: <https://musopen.org/pt/music/4560-cello-concerto-op-104/>.

Tais conflitos, centrados especialmente na figura de Julius, ditam os acontecimentos de todo o romance assisiano, e dizem respeito ao fato de Julius ser descrito como um sujeito com intensos dilemas pessoais e profissionais, que o acompanham desde a infância, refletindo-se, conseqüentemente, na sua relação com o meio social em que ocupa, e com sua arte enquanto músico profissional. Por conta disso, o personagem considera-se um fracassado em seu exercício musical, e uma sucessão de fatos – a perda de um professor da infância, a quem prometera executar o concerto de Dvořák; a má relação com a meia-irmã Antônia; e um amor mal resolvido no passado pela colega de escola Constanza Zabala –, levam-no a se isolar em sua casa localizada no interior sulino, a fim de executar o difícil *Concerto para violoncelo e orquestra*, considerada uma das obras de maior complexidade para o instrumento, e que passa a ser encarada, por conta dos motivos supracitados, como uma questão de honra para Julius, sendo que, só conseguindo executá-la, o personagem acertaria as contas com seu passado e com sua arte.

Assim sendo, no que se refere à estrutura do romance, o que Luiz Antonio de Assis Brasil faz é construir sua narrativa ficcional que se passa em três espaços-tempos, baseados nos acontecimentos da vida de Julius, quais sejam: a *infância* (no interior gaúcho), a *juventude* (em São Paulo e em Würzburg, na Alemanha), e a *vida adulta* (regresso à casa da infância). Tais espaços-tempos subdividem-se em dez capítulos, numerados de forma crescente, sendo que somente o décimo capítulo carrega em seu título a indicação “10. [O concerto]”, fato que o difere dos demais, pois é nele que Julius executará o tão ambicionado concerto de Dvořák, e onde conseguirá, de fato, resolver os conflitos pessoais e profissionais que o acompanham ao longo de todo o romance.

Para além da simples relação de Julius com sua biografia conturbada e os dilemas de seu passado, a ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil em *O inverno e depois* nos faz refletir acerca de outros aspectos importantes, presentes também, conforme já abordado anteriormente, em outras de suas obras, a saber: reflexões acerca da arte (em especial o fazer musical); e os conflitos pessoais e profissionais mal resolvidos, uma vez que proporciona reflexões acerca dos conflitos e dilemas do indivíduo, especialmente abordando a sensação de deslocamento sentida por esse sujeito diante do local em que está inserido.

Diante disso, podemos apontar algumas questões norteadoras e basilares para a compreensão de *O inverno e depois*, quais sejam: tem-se a representação de um *amor mal resolvido*, pela colega de escola Constanza Zabala; um desejo de *regresso a casa*, no interior do pampa gaúcho, como forma de reencontrar suas origens e resolver tais conflitos. Esse desejo de regresso a casa, por sua vez, trata-se de um *deslocamento*, tanto geográfico, uma vez que

Julius volta à casa da infância para estudar o concerto de Dvořák, quanto psicológico, tendo em vista que, envolto em seus conflitos pessoais e profissionais, a personagem assisiana busca resolver os conflitos internos ao próprio sujeito, especialmente relacionados a seu fazer artístico e a relação desse indivíduo com seu passado e com o meio que o cerca; e, tem-se também *reflexões acerca da arte e do fazer artístico* expressos nos personagens assisianos.

Para tanto, Luiz Antonio de Assis Brasil parte de um diálogo intertextual com outras duas obras – a novela *Todas as manhãs do mundo*, de Pascal Quignard; e o *Concerto para violoncelo e orquestra*, de Antonín Dvořák –, as quais possuem pontos de contato bastante similares aos abordados por Assis Brasil em *O inverno e depois*, uma vez que, no caso da novela *Todas as manhãs do mundo* (1991), Quignard retrata as relações entre o músico Marin Marais e seu mestre, o violista Monsieur de Sainte Colombe. Após a perda da mulher amada, Sainte Colombe se isola do mundo à sua volta, passando a viver em uma cabana construída nos fundos de seu jardim, local onde executa longos e melancólicos exercícios musicais, que refletem o luto pela perda da mulher amada, a quem dedica sua principal composição, a peça intitulada *O túmulo dos lamentos – Le tombeau des regrets*.

Tem-se, na novela de Quignard, a representação de um *amor mal resolvido*, uma vez que Sainte Colombe não aceita a perda da mulher amada, e tem-se também, em decorrência disso, um *deslocamento* por parte do personagem, que é tanto geográfico quanto psicológico, uma vez que Sainte Colombe se isola em uma cabana construída nos fundos de sua casa entregue ao luto e ao seu sofrimento pessoal. Além disso, ao longo de toda a novela de Quignard, Sainte Colombe e Marin Marais, mestre e discípulo, se relacionam de modo conflituoso, uma vez que Marin Marais busca dominar seu instrumento (viola de gamba) e tornar-se um exímio instrumentista, entendendo o verdadeiro significado da arte musical, como o faz seu mestre Sainte Colombe, o que acaba por acentuar as reflexões acerca da arte e do fazer artístico presentes nessa obra.

No caso do *Concerto para violoncelo e orquestra* (1896), por sua vez, apesar de ser uma obra instrumental, Dvořák parte de questões ligadas à sua biografia que também se assemelham às temáticas abordadas por Assis Brasil e Pascal Quignard, quais sejam: à época da composição do concerto, Dvořák residia nos Estados Unidos, e vinha sendo acusado de abandonar suas raízes musicais checas, em detrimento da influência americana, e o *Concerto para violoncelo e orquestra* marca a volta do compositor para seu país natal (*regresso à casa*), e representa a retomada e predominância das influências musicais nacionalistas em suas obras. Tem-se, portanto, um *deslocamento*, que é geográfico, pelo seu retorno à terra natal, e é, também, psicológico, pois em certo ponto, o concerto simboliza as reflexões, por parte de Dvořák, acerca

da arte e de seu fazer artístico durante aquele período, ressignificando-os. Além disso, o concerto também carrega referências a um *amor mal resolvido* do compositor por sua cunhada Josefina, que morrerá à época da composição.

Como se percebe, ambas as obras que compõem os *corpora* desta dissertação – das quais trataremos mais detalhadamente nas seções seguintes –, dialogam com temas bastante similares – guardadas as particularidades de cada uma. Nos parece notável o fato de que, tanto o *Concerto para violoncelo e orquestra*, quanto a novela *Todas as manhãs do mundo*, possuam como temas comuns a representação de um *deslocamento* (geográfico e psicológico), um *amor mal resolvido* (a perda da mulher amada por parte de Sainte Colombe e Dvořák), e façam reflexões diretas sobre a arte e o fazer artístico de suas personagens centrais.

Essas questões parecem encontrar um ponto de contato na narrativa construída por Luiz Antonio de Assis Brasil em *O inverno e depois*, pois, ao dialogar intertextualmente com essas duas obras, a ficção assisiana passa a ter os seguintes temas norteadores: a representação de um *deslocamento* (geográfico, Julius se isola no interior do pampa sulino; e psicológico, fazendo com que Julius volte-se aos próprios conflitos e dilemas); um *amor mal resolvido* (de Julius por Constanza Zabala); e, com base na relação de Julius com a música, apresenta reflexões diretas acerca da arte e do fazer artístico.

Se aproximarmos essa familiaridade temática com as discussões acerca da intertextualidade expostas no segundo capítulo desta pesquisa, percebe-se que as três obras que compõem os *corpora* de análise desta dissertação parecem dialogar intertextualmente no plano temático, uma vez que, conforme afirmamos, a intertextualidade temática, na perspectiva de Koch, Bentes e Cavalcante (2012), é encontrada entre textos científicos pertencentes a uma mesma área do saber ou uma mesma corrente do pensamento, que partilham temas e se servem de conceitos e terminologias próprios, já definidos no interior dessa área ou corrente teórica, ou então, entre textos literários de uma mesma escola ou de um mesmo gênero, ou mesmo entre textos literários de gêneros e estilo diferentes, por meio de temas que se retomam ao longo do tempo. É essa intertextualidade temática que parece estar ocorrendo entre as obras que compõem os *corpora* desta pesquisa, uma vez que, a narrativa assisiana construída em *O inverno e depois* retoma temas anteriormente abordados, tanto por Antonín Dvořák no *Concerto para violoncelo e orquestra*, quanto por Pascal Quignard na novela *Todas as manhãs do mundo*.

Vale destacarmos que essa multiplicidade temática que julgamos estar presente em ambas as obras destes *corpora* de estudo, se deve ao fato de que, para Eco (1991), as obras de arte, sejam elas literárias ou musicais, por exemplo, possuem como características principais a ambiguidade e a auto-reflexibilidade, de tal modo que, nas palavras do autor:

[...] uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original (ECO, 1991, p. 40, grifos do autor).

Desse modo, ainda que os autores de cada uma das obras analisadas construam suas narrativas tomando como base uma forma acabada em si, esperando que tal forma seja compreendida e fruída do modo como os autores a conceberam, segundo Eco (1991), o que ocorre é que, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria.

Deriva dessa perspectiva a leitura que fazemos das obras criadas por Pascal Quignard, Antonín Dvořák e Luiz Antonio de Assis Brasil, enquanto obras abertas, que possuem diferentes possibilidades interpretativas acerca de suas temáticas. É claro que, conforme já discutimos no segundo capítulo desta pesquisa, ao apropriar-se de temáticas trabalhadas em obras anteriores à sua, Luiz Antonio de Assis Brasil as ressignifica, as manipula a seu modo, conferindo-lhes novos sentidos, seja a fim de concordar com suas fontes primárias, ou então com a intenção de subvertê-las.

Essas questões mais específicas sobre a apropriação feita por Assis Brasil das obras de Quignard e Dvořák serão abordadas nas seções subsequentes, nas quais buscamos analisar de modo mais detalhado tais aproximações intertextuais. Desse modo, em um primeiro momento abordamos a vida e a obra de Pascal Quignard, e a conseqüente relação intertextual de sua novela *Todas as manhãs do mundo* com a ficção assisiana construída em *O inverno e depois*. Em seguida, tratamos da vida e da obra de Antonín Dvořák, e as possíveis aproximações entre o *Concerto para violoncelo e orquestra* e o romance de Assis Brasil.

4.1 PASCAL QUIGNARD E A MÚSICA EM *TODAS AS MANHÃS DO MUNDO*

Esta seção visa discutir a obra de Pascal Quignard e a presença da música na novela *Todas as manhãs do mundo*. Além disso, analisamos a influência que Quignard exerce na atividade romanesca de Luiz Antonio de Assis Brasil. Para tanto, tomamos como base os

escritos de Assis Brasil (2019b; 2020), Machado (2007), Vilela (2009), Alvarenga (2017), e Noriega (2020).

Pascal Quignard nasceu em 23 de abril de 1948, em *Verneuil-sur-Avre*, na Normandia, França. É o mais jovem de quatro irmãos, e passou sua infância e parte da adolescência na cidade de *Havre*, que foi devastada pelos bombardeios durante a Segunda Guerra Mundial. De acordo com Alvarenga (2017), Quignard cresceu nesse cenário pós-guerra, que o levou a refletir diretamente a respeito dos intensos conflitos políticos e sociais de sua época. Neto de avós gramáticos e músicos, e filho de professores de línguas e literaturas clássicas, Quignard é fruto dessa proximidade entre o som e a letra. De formação intelectual variada, estudou grego, latim, violino, viola, violoncelo, órgão e piano, graduou-se em Filosofia, foi professor universitário e, durante muitos anos, desempenhou os cargos de leitor e diretor da editora Gallimard, além de ser fundador do Festival Internacional de Ópera e Teatro Barrocos de Versalhes.

Em 1968, foi para Paris e dedicou-se à escrita de seu primeiro texto, um ensaio sobre *La Délie*, de Maurice Scève. A partir de então, residindo na capital francesa, dedicou-se de forma mais concreta à escrita, inicialmente produzindo ensaios, e depois passando à escrita de romances e tratados. Com uma obra vasta e multifacetada, sua escrita caracteriza-se por uma deliberada ruptura das fronteiras entre os gêneros. Tornou-se conhecido no cenário francês com os livros *Le Salon de Wurtemberg* (1986) e *Les Escaliers de Chambord* (1989), e ultrapassou as fronteiras de seu país com a publicação da novela *Tous les matins du monde* (1991). No mesmo ano, acompanhou diretamente a filmagem do longa-metragem *Tous les matins du monde*, cujo filme é uma versão fiel ao livro homônimo, dirigido por Alain Corneau. De acordo com Alvarenga (2017), este livro-filme foi responsável por despertar no público contemporâneo o interesse pela música barroca, e pelo contato com a obra de Sainte Colombe e Marin Marais, entre outros compositores do século XVII. Atualmente, Pascal Quignard ganha notoriedade mundial, e sua produção literária chega a 81 livros publicados.

Por conta da grande proximidade familiar de Pascal Quignard com a literatura e a música, as relações músico-literárias ganham especial atenção ao longo da vasta produção intelectual e literária do escritor. Tal como ocorre em *Todas as manhãs do mundo*, a música figura como tema principal em várias de suas narrativas, a exemplo de: *Le salon de Wutemberg* (1986), *La leçon de musique* (1987), *Le Nom sur le bout de la langue* (1993), *La haine de la musique* (1996), *Vie secrète* (1998), e *Boutès* (2008). Em *La leçon de musique*, de acordo com Noriega (2020), Quignard aborda as consequências psicológicas e filosóficas da mudança vocal durante a adolescência masculina, explorando a mudança na carreira artística de músicos e compositores que, por conta da mudança na voz, tiveram seu fazer musical diretamente

impactado. Em *La haine de la musique*, por sua vez, o autor busca definir a música e a relação do ser humano com a questão sonora. Analisa as consequentes implicações disso nos aspectos da cultura e do mundo natural, uma vez que o autor busca comparar o som com outros sentidos, bem como evidenciar a relação da música com as demais artes.

Nesta pesquisa, interessa-nos o estudo de *Tous les Matins du monde*, novela publicada originalmente no ano de 1991, e traduzida para o português em 1993, sob o título *Todas as manhãs do mundo*. Em seu enredo, Quignard retrata as relações entre o músico Marin Marais e seu mestre, o violista Monsieur de Sainte Colombe. Pai de duas filhas – Madeleine e Toinette –, após a perda da mulher amada, Sainte Colombe decide se isolar do mundo à sua volta e passa a viver recluso em uma cabana que fora construída nos fundos do jardim de sua casa, à beira do rio *Bièvre*. Na solidão de sua cabana, passa a executar longos e melancólicos exercícios musicais, motivados pelo luto da perda de sua mulher. Nesse isolamento, rotineiramente presencia o fantasma de sua esposa, que passa a visitá-lo, especialmente quando este executa a obra intitulada *O túmulo dos lamentos – Le tombeau des regrets*, composta em homenagem à morte da esposa.

De acordo com Assis Brasil (2019b), Monsieur de Sainte Colombe foi um músico de existência real do século XVII, compositor de várias peças para viola de gamba, um antepassado do violoncelo. Do Sainte Colombe real nos restam pouquíssimos documentos: seu nome e uma ou outra referência de contemporâneos, que se fixam nos aspectos apenas musicais, dizendo, por exemplo, que era um exímio violista. O homem, esse, não sabemos como era. Pascal Quignard, entretanto, deu-lhe vida através da novela *Tous les Matins du monde* (1991). Vejamos como Quignard (1993, p. 5-6, 10) construiu a imagem de seu personagem:

Na primavera de 1650, Madame de Sainte Colombe morreu. Ela deixou duas filhas, uma com dez anos, e outra com seis. Monsieur de Sainte Colombe não se conformava com a morte da esposa. Ele a amava. Foi nessa ocasião que compôs o *Tombeau des Regrets*. Ele vivia com as duas filhas numa casa que tinha um jardim que dava para o rio Bièvre. O jardim era estreito e cerrado e se estendia até o rio. Tinha salsos pendentes sobre as margens e uma canoa na qual Sainte Colombe costumava sentar-se à tarde quando fazia bom tempo. Não era rico, mas não podia se queixar de pobreza. Ele possuía uma terra em Berry que lhe dava um pequeno rendimento e vinho que trocava por tecidos e às vezes por peças de caça. Ele detestava a caça e repugnava-o percorrer as florestas do vale. O dinheiro que seus alunos lhe pagavam completavam seus recursos. Ele ensinava viola, que era admirada em Londres e Paris. Era um mestre reputado. Tinha a seu serviço dois criados e uma cozinheira que se ocupava das crianças. [...] As meninas se pareciam mais a Sainte Colombe e não evocavam os traços da mãe; a lembrança dela, entretanto, estava intacta dentro dele. Ao fim de três anos a figura da esposa ainda estava em seus olhos. Ao fim de cinco anos, a voz dela ainda murmurava em seus ouvidos. Na maior parte do tempo, ele se mostrava taciturno e não ia a Paris nem a Jouy. Dois anos após a morte de Madame de Sainte Colombe ele vendeu seu cavalo. Não podia conter o pesar por não estar presente no momento em que a esposa morreu. [...] Era maníaco. Esmagava os escaravelhos e os besouros com o fundo dos castiçais. Isso produzia um ruído singular das mandíbulas e dos

élitros estalando lentamente sob a pressão do metal. [...] Era tão violento como irritável e, no entanto, podia ser carinhoso. Se as escutava chorar durante a noite, pegava uma vela e subia ao andar de cima, e lá, ajoelhado entre as duas filhas, cantava: *Sola vivebat in antris Magdalena/ Lugens et suspirans die ac nocte...*, ou então: *Ele morreu pobre, eu viverei pobre/ E o ouro/ Dorme/ No palácio de mármore onde o rei ainda canta.*

Para Assis Brasil (2019b), a descrição de Monsieur de Sainte Colombe coloca-nos frente a uma pessoa em que acreditamos, e isso é obtido pela hábil seleção das informações transmitidas ao leitor. Um homem com essa complexa personalidade, capaz de sofrer saudades dilacerantes da esposa, triturar insetos com um castiçal e escrever refinadas composições musicais, esse homem poderá praticar as ações mais ferozes, como ameaçar com uma cadeira e expulsar com os maiores improperios os afetados emissários de Luís XIV que foram convidá-lo a tocar viola para o rei. E assim ele será em toda a novela: ora se mostra de uma ternura infinita, ora de uma cólera cega. Brillhante, enérgico, taciturno e íntegro, ele é a sustentação de uma história em que colocamos fé.

O outro personagem da narrativa, Marin Marais, por sua vez, havia sido expulso do coral da Igreja de *Saint-Germain l'Auxerrois*, uma vez que, por conta de sua entrada na puberdade, sua voz havia mudado, tornando-se mais grave. Diante do ocorrido, Marais desejava que Sainte Colombe o tomasse como discípulo ensinando-lhe viola de gamba, mas, apesar de seu notável talento musical, Marais não foi aceito pelo mestre. Na interpretação de Vilela (2009), Marais havia tocado para o rei, o que, aos olhos de Sainte Colombe, era uma falta imperdoável, um significado de que Marais exercia a música com o objetivo de agradar a elite, e não com o intuito de dominar tal manifestação artística.

Inconformado com o desprezo do mestre, Marais passa a frequentar a casa de Sainte Colombe às escondidas, ajudado por uma de suas filhas, de quem se torna amante. O jovem músico se esconde sob a cabana do mestre a fim de ouvir os seus exercícios musicais e desvendar o segredo de seu domínio artístico. Ainda de acordo com Vilela (2009, p. 73):

Marais tornou-se um importante músico da corte do rei Luis XIV; no entanto, o enigma da arte de Sainte Colombe nunca deixou de persegui-lo. Assim, anos mais tarde, já consagrado como músico, Marais volta à casa de Sainte Colombe pedindo-lhe novamente que o aceite como aluno, convencendo o mestre a lhe dar a primeira lição de música após ter-lhe dito que começava a perceber que os sons podem servir a algo bem diferente de dançar ou de agradar aos ouvidos do rei.

Nesse sentido, percebe-se que, para além da simples utilização da música como recurso temático, Pascal Quignard passa a valer-se desse universo musical para construir uma narrativa onde os sujeitos representados encontram-se em constante reflexão acerca de seus conflitos pessoais, e visam desvendar o verdadeiro sentido da arte e de seu fazer artístico-musical. Tais

questões, como se percebe, encontram nos personagens da ficção, em especial Sainte Colombe, seu ponto central de expressão.

Se o personagem é importante para essa representação dos conflitos criados por Quignard, podemos traçar um paralelo com a construção romanesca de Luiz Antonio de Assis Brasil, uma vez que o autor delega ao personagem e aos conflitos desse herói, tal como o faz Quignard, a importância central na narrativa ficcional. Enquanto *Todas as manhãs do mundo* parte dos dilemas e conflitos de Sainte Colombe, no romance assisiano *O inverno e depois*, é entorno do herói – no caso Julius –, que o romance se estrutura. Essa afirmação pode ser evidenciada em uma análise do próprio Assis Brasil (2020) com relação à personagem, onde o escritor afirma que a personagem é o centro da narrativa, tudo decorre da personagem. É essa personagem – e não a história narrada, como geralmente se acredita –, que faz acontecer e cria o romance. Nas palavras do próprio Assis Brasil: “a personagem não é uma entidade que a gente faz viver o capítulo um, faz viver o capítulo dois, faz viver o capítulo três, faz viver o final. [...] A personagem é que vai determinar esses eventos que constituem o romance, mesmo aqueles eventos que não tem explicação lógica” (ASSIS BRASIL, 2020).

Sob essa ótica, o trabalho ficcional do autor confere total autonomia ao personagem na construção do enredo da obra, o que acentua ainda mais a complexidade da trama psicológica criada por Assis Brasil, que encontra na música, e mais especificamente em referências intertextuais com outras obras musicais, um caminho para constituir-se. O mesmo pode ser dito das relações músico-literárias presentes nas obras de Pascal Quignard, em especial na novela *Todas as manhãs do mundo*.

O trabalho com o personagem, e a abordagem formal do próprio texto literário, conforme já discutimos no terceiro capítulo desta pesquisa, parecem ser aspectos caros à Assis Brasil, possibilitando encontrar na obra de Pascal Quignard uma importante fonte de diálogo e afinidades. Em *O códice e o cinzel* (2007), Luiz Antonio de Assis Brasil parece respaldar justamente essa relação da qual falamos, vejamos:

Bom, e aí eu tenho também os meus irmãos, não é? A gente poderia colocar um Milton Hatoum, por exemplo; o Pascal Quignard, lá na França, – que são autores, digamos assim, da minha geração, com quem eu gosto de dialogar literariamente. Estabelecer pontos de contato. Porque são autores que, em certa medida, eles têm essa contenção que eu espero tanto nos romances. E que eu procuro fazer, também.

Diante dessa familiaridade e notável influência que Pascal Quignard exerce na ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil, é possível percebermos que, ao passo em que *O inverno e depois* dialoga intertextualmente com a novela *Todas as manhãs do mundo*, tal proximidade não é apenas superficial ou pouco importante para a construção romanesca assisiana. Do contrário,

nos possibilita evidenciar um diálogo significativo entre as duas obras, sendo que a novela de Quignard é fundamental para a construção do enredo e dos conflitos que envolvem o herói do romance de Assis Brasil.

Ao analisarmos a novela *Todas as manhãs do mundo*, podemos identificar características caras à análise que propomos nesta pesquisa, quais sejam: um *amor mal resolvido* (a perda da mulher de Sainte Colombe, e sua conseqüente relutância em aceitar o fato); um *deslocamento* (tanto geográfico, com o isolamento de Sainte Colombe em uma cabana nos fundos de sua casa, quanto psicológico, uma vez que Sainte Colombe se entrega a um doloroso processo reflexivo (mediado pela música) acerca de sua condição); *reflexões acerca da arte e do fazer artístico* (a relação entre mestre e discípulo de Sainte Colombe e Marin Marais). Essas mesmas características, como apontado na seção anterior, estão presentes no romance *O inverno e depois*, e nos possibilitam aproximar a novela de Pascal Quignard e o romance de Assis Brasil mediante a intertextualidade temática, uma vez que, os temas supracitados, presentes na novela *Todas as manhãs do mundo*, são os mesmos temas retomados por Luiz Antonio de Assis Brasil em *O inverno e depois*.

Desse modo, a partir dessa aproximação temática entre os textos, na seção subsequente buscaremos compreender como essa influência intertextual pode ser evidenciada na construção ficcional de *O inverno e depois*, atentando para a autonomia delegada ao personagem assisiano para a junção e mescla de tais referências.

4. 2 O INVERNO E DEPOIS E TODAS AS MANHÃS DO MUNDO: A INTERTEXTUALIDADE ENTRE ASSIS BRASIL E QUIGNARD

A presente seção busca fazer uma análise comparada entre o romance *O inverno e depois*, de Luiz Antonio de Assis Brasil, e a intertextualidade com o livro *Todas as manhãs do mundo*, de Pascal Quignard. A relação entre essas duas obras é o principal e mais evidente dos intertextos utilizados por Assis Brasil para construir sua narrativa ficcional. Para evidenciar essa proximidade, tomamos como base teórica os escritos de Koch, Bentes e Cavalcante (2012) e Paulino, Walty e Cury (1995), com relação à abordagem intertextual exposta também em capítulos anteriores.

A inserção da narrativa de Pascal Quignard em *O inverno e depois* por parte de Luiz Antonio de Assis Brasil, como vimos nas seções anteriores, não é casual, e se deve, em primeiro lugar, pela clara influência que Pascal Quignard exerce na escrita literária assisiana, seja pela abordagem temática, próximas com as questões musicais e os dilemas humanos, ou então pela

estrutura frasal, cara à construção textual de Assis Brasil. Em segundo lugar, essa aproximação intertextual entre Pascal Quignard e Assis Brasil decorre, como vimos no terceiro capítulo da presente dissertação, por uma característica comum a várias das obras assisianas, que é a representação, no texto ficcional, de personagens leitores. É por meio dessa característica que a novela *Todas as manhãs do mundo* é inserida em *O inverno e depois*. Conforme abordado no capítulo anterior, tal como ocorre com vários de seus personagens, Julius, figura central do romance que ora analisamos, é representado como um exímio leitor. Vejamos como o narrador assisiano descreve-o a esse respeito:

Para as outras coisas além da música ele desejava ser um diletante aplicado. Com isso, alcançava a necessária liberdade para ler ao acaso obras de História Universal, artes plásticas, romances e livros de poemas. Leu Hermann Hesse e Tagore até cair fulminado pelo sono. Impressionou-se com as lágrimas do desventurado Werther, perguntando a si próprio como isso seria possível. Por essa época começou a usar óculos, escolhendo uma pesada armação de tartaruga. [...] Tornou-se um sábio por retalhos e sem costuras, como viria a dizer para justificar sua fragmentação intelectual (ASSIS BRASIL, 2016, p. 26).

Como se percebe, o personagem Julius costuma ser leitor de obras bastante diversas, vinculadas às mais variadas áreas do saber. Dentre suas leituras, conforme veremos em outros momentos do romance assisiano, Julius revela-se conhecedor e leitor também das obras de Pascal Quignard, vejamos o trecho onde isso fica mais evidente:

Ele quer compreender este instante em que ensaia a elusiva sensação de que não apenas retorna ao pampa, um território apresentado nas imagens dos satélites como uma vasta planície que ocupa quase todo o extremo meridional da América do Sul. O sentimento é mais raro porque, se ele veio apenas à busca de um *espaço* para estudar o concerto de Dvořák, eis que se defronta com um *tempo*, impossível de ser medido em anos, séculos ou milênios, pois sobrevive numa época para além da barreira do pretérito imediato de uma vida, e que apenas uma palavra pode expressar: é o *Outrora*. Nunca disse essa palavra, nunca a escreveu, jamais pensou nela; apenas a encontrava nos romances e poemas românticos, como uma expressão de duvidosa sentimentalidade. Encontrou-a nos dias de hoje na capa de um livro de Pascal Quignard. Mas o *Outrora* está aqui, nestes campos e animais, e é feito de tudo que habita o domínio da lenda, que marcou a vida dos que já morreram e que ainda existe a comandar os vivos e os que vierem depois que esses vivos forem apenas uma sombra e, porventura, um nome. Se o passado resulta de uma lembrança, o *Outrora* não pode ser lembrado, mas apenas evocado (ASSIS BRASIL, 2016, p. 87, grifos do autor).

O narrador assisiano, ao referir-se à palavra “*outrora*”, e sua conseqüente presença na capa de um dos livros de Pascal Quignard, parece estar aludindo à obra intitulada *Sur le jadis* (2002), na qual Quignard desenvolve uma reflexão sobre o sentido do passado, esse *outrora*, semelhante ao que está sendo vislumbrado por Julius, que é envolto em mitologias, e só é alcançado por meio da imaginação e da fantasia. Como se percebe, tem-se, nesse caso, uma ocorrência intertextual indireta, já que, segundo a perspectiva de Koch, Bentes e Cavalcante (2012), o narrador espera que o leitor seja capaz de reconhecer a obra da qual está se referindo

em seu intertexto, pela ativação deste texto-fonte em sua memória discursiva. Para Paulino, Walty e Cury (1995), referências intertextuais como essa permitem ao leitor interpretar a associação entre os dois textos de forma a enriquecer a construção da personagem com a marca do texto com o qual dialoga.

Essa é a primeira referência a Pascal Quignard e sua obra feita pelo narrador assisiano em *O inverno e depois*. Além de demonstrar a familiaridade de Julius com a obra de Quignard, tal ocorrência intertextual passa a inserir o escritor francês e seu universo literário na narrativa de Luiz Antonio de Assis Brasil, precedendo, portanto, todo o diálogo intertextual presente nos capítulos seguintes. Ao viajar para o isolamento do pampa sulino, após o voo de São Paulo para o Rio Grande do Sul, ainda no aeroporto, Julius se dá conta de que uma de suas malas fora perdida ao longo do trajeto até o Sul. Na mala, entre outros objetos, haviam livros que seriam lidos em sua estada na Estância Júpiter. Vejamos como esta cena é descrita pelo narrador:

Com a desolação já transformada no mau humor genérico com que enfrentamos as burocracias, ele pede o formulário e registra o desaparecimento de uma mala Rimowa com muito uso, tamanho grande, rígida, de alumínio canelado, com quatro rodas, contendo cinco ou seis livros usados, uma partitura musical nova, uma câmera fotográfica Nikon usada – não sabe o modelo –, um MacBook, um monitor LED Samsung de 27 polegadas, DVDs e CDs, e duas caixas de som, tudo isso com algum uso (ASSIS BRASIL, 2016, p. 15).

Esse é um fato importante para o decorrer de toda a narrativa construída por Luiz Antonio de Assis Brasil em *O inverno e depois*, por um duplo motivo: o primeiro diz respeito ao fato de que, além de objetos pessoais, constavam na mala perdida os recursos que seriam utilizados para o estudo do concerto de Dvořák. “Daqui por diante, e sem a mala, portanto sem as gravações em áudio e vídeo do concerto de Dvořák, nas quais esperava se inspirar, é ele e sua arte e, com a arte, a esperança de, como se diz e todos desejam sempre, ser feliz” (ASSIS BRASIL, 2016, p. 21). Para acertar as contas com seu passado e com seu exercício musical, a partir desse momento, Julius conta apenas com sua boa memória musical e com a antiga partitura que estudara na escola de música em Würzburg, na Alemanha; o outro motivo importante é que, também em meio aos objetos extraviados com a mala, estavam os livros que seriam lidos por Julius ao longo do período de isolamento no interior gaúcho.

Tal fato passa a ditar toda a particular relação que Julius terá com os *corpora* que compõem este estudo, o *Concerto para violoncelo e orquestra*, e a novela de Pascal Quignard, uma vez que, ao chegar na estância onde ficaria hospedado, o herói assisiano se depara com o único livro que restara para ler, *Todas as manhãs do mundo*, um presente de sua mulher Sílvia, colocado em outra de suas bagagens. “Agradece por Sílvia ter posto esse livro na mala das

roupas, porque os romances que esperava ler, esses estão na bagagem extraviada” (ASSIS BRASIL, 2016, p. 117).

A partir de então, uma relação muito estreita entre Julius e as duas obras se forma: no caso do concerto de Dvořák, é um dos principais motivos que o levaram a viajar até ali; e no caso da novela de Pascal Quignard, além de ser o único dos livros que restara para ler, não por acaso é uma obra cujo enredo reflete muitos dos conflitos vivenciados pelo próprio personagem assisiano, com os quais Julius passará a se identificar. Desse modo, a respeito deste segundo caso, a relação de Julius com a obra de Pascal Quignard, com o intuito de construir os dramas a serem vivenciados por esse seu personagem, a ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil em *O inverno e depois* passa a dialogar diretamente com a obra *Todas as manhãs do mundo*, onde a segunda obra torna-se basilar para a construção narrativa da primeira.

Tal como o personagem de Quignard, Julius, personagem do romance de Assis Brasil, também se isola do mundo à sua volta em uma estância no interior do pampa sulino. Ao isolar-se na sua casa de infância, após os diversos percalços de viagem supracitados, Julius encontra, no estojo de seu violoncelo, o livro de Pascal Quignard, um presente dado por Sílvia com o intuito de que, em sua estada no isolamento do Sul, Julius leia o livro que dera nome ao filme assistido outrora pelo casal, vejamos:

Escorrega sua mão para dentro da mala e apanha o presente de Sílvia, um livro, ainda dentro da embalagem da Livraria Francesa, que ela lhe deu antes da partida, abre o pacote, de onde cai um bilhete: *Para um músico, uma história sobre músicas. Li um pouco na livraria antes de colocarem na embalagem. Sílvia. PS: Nós gostamos do filme, lembra? [...]* O livro é *Tous les matins du monde*, de Pascal Quignard, numa edição pocket da Gallimard de 1991. Eis o porquê do PS: por sugestão dele assistiram de novo, há menos de um mês, ao *Todas as manhãs do mundo*, sensível filme de Alain Carneau, com Jean-Pierre Marielle no papel do austero Monsieur de Sainte Colombe, o compositor de viola de gamba do século XVII que depois da morte da esposa escreveu músicas de um luto dilacerante (ASSIS BRASIL, 2016, p. 116, grifos do autor).

Na sequência do trecho citado, além de uma longa descrição do romance de Quignard por parte do narrador, comparando-o também ao filme homônimo, lançado em 1991, ainda temos a indicação da proximidade entre a viola de gamba, instrumento de Sainte Colombe, com o violoncelo executado por Julius, já que aquele é tido como predecessor deste. Vejamos:

[...] A viola da gamba é um instrumento predecessor do violoncelo, e por isso muitos músicos de hoje, com imaginação e alguma técnica, se atrevem a tocar essas peças no violoncelo. Julius abre numa página ao acaso e murmura, traduzindo com seu francês do Colégio São Luís: *Sainte Colombe sabia interpretar todas as inflexões da voz humana, do suspiro de uma jovem aos soluços de um homem de idade; do grito de guerra de Henri de Navarre à doçura da respiração de uma criança que se aplica e desenha...* Ainda de pé, lê mais algumas páginas salteadas, depois senta-se na borda da cama e começa a ler o início do Capítulo Primeiro: *Na primavera do 1650, Madame*

de Sainte Colombe morreu. Deixou duas filhas, uma com dois anos e outra com seis. Monsieur de Sainte Colombe não se conformou com a morte da esposa. Ele a amava. Foi nesta ocasião que ele compôs o Túmulo dos Pesares. No filme, Sainte Colombe chega em casa e encontra a esposa já morta, vestida com a melhor roupa, em sua cama, preparada para o ataúde. Muito depois disso, aparece no castelo um jovem que deseja estudar viola da gamba com o mestre. Ao escutá-lo, Sainte Colombe o recusa por não ver nele vocação alguma para a música. O jovem, seguindo outros caminhos, acaba por ganhar notoriedade, sendo admitido à orquestra de Luís XIV, em Versailles, onde fez carreira. Passaria à história da música como Marin Marais, compositor e instrumentista que hoje começa a ganhar um bom lugar na literatura musical, respeitado por grupamentos que tocam obras da época do Rei-Sol. Não segue na leitura. Está cansado, e terá de encontrar para isso um momento de maior lazer emocional (ASSIS BRASIL, 2016, p. 116-117, grifos do autor).

A extensão do intertexto presente no romance de Luiz Antonio de Assis Brasil – os dois trechos supracitados aparecem em sequência no enredo assisiano –, já nos alerta para o fato de que a relação traçada entre as duas obras não é casual e pontual, mas sim merecedora de especial atenção por parte do leitor. Ainda que esses primeiros trechos sejam mais descritivos acerca da obra de Quignard e seu filme homônimo, e estejam sendo inseridos por Assis Brasil possivelmente com o intuito de situar seu leitor com relação ao enredo da narrativa com a qual dialogará a partir de então, já é possível perceber diversos aspectos caros à aproximação intertextual proposta nesta pesquisa, uma vez que fica evidente que a narrativa de *Todas as manhãs do mundo* aborda temas comuns à narrativa assisiana construída em *O inverno e depois*, especialmente, nestes casos, uma relação amorosa mal resolvida, e os consequentes conflitos pessoais e profissionais vivenciados por seus personagens a partir de tal acontecimento.

Sainte Colombe, após a perda da mulher amada, passa a viver entregue ao sofrimento e à dor, expressos em sua atividade musical, realizada no isolamento de sua cabana. A música funciona como o único elo entre ele e o mundo que o cerca, como a única ferramenta capaz de expressar verdadeiramente os seus sentimentos. Não à toa Sainte Colombe era capaz de interpretar em seu instrumento todas as inflexões da voz humana (QUIGNARD, 1993). Do mesmo modo, Julius, personagem assisiano, é descrito ao longo de todo o romance como um sujeito incapaz de externar o que sente, e, para tanto, faz uso de frases mentais previamente elaboradas por ele. “Na verdade, as frases mentais eram sua forma de estilizar suas emoções” (ASSIS BRASIL, 2016, p. 334). Gradualmente, o que sente passa a ser representado somente atrás de seu exercício musical, tal como o faz Sainte Colombe. Enquanto Sainte Colombe se viu desolado após a morte da mulher amada, para a qual compôs sua obra *Túmulo dos Pesares*, Julius também se vê inconformado com o fim abrupto de seu relacionamento de infância com a colega de escola Constanza Zabala, e toma a obra composta por Sainte Colombe como a representação, em forma de música, de seu sofrimento pela não realização amorosa.

Além disso, o intertexto assisiano supracitado aborda o fato de a novela *Todas as manhãs do mundo* discutir o papel do músico e a consequente relação deste com sua arte, tendo em vista que retrata a recusa, por parte de Sainte Colombe, em tornar-se mestre de Marin Marais, uma vez que passa a questionar a vocação deste para o exercício musical. Esse mesmo conflito se faz presente na trajetória musical de Julius, já que, ao estudar na Alemanha, vê-se envolto em conflituosas relações com seus mestres, fato que constantemente o faz questionar sua real aptidão para o exercício musical, fazendo disso mais um conflito a ser resolvido durante a sua estada no isolamento da estância.

Ao relacionar esses primeiros trechos analisados com a teoria que embasa o presente estudo, é necessário destacar o fato de que estamos respeitando o uso do recurso itálico feito pelo próprio Luiz Antonio de Assis Brasil ao incorporar em seu texto trechos derivados da novela de Pascal Quignard, explicitando, assim, as relações intertextuais traçadas pelo autor, uma vez que, de acordo com o exposto no segundo capítulo deste estudo, Koch, Bentes e Cavalcante (2012, p. 28) afirmam tratar-se de um intertexto explícito todas as ocorrências onde, “no próprio texto, é feita menção à fonte do intertexto, isto é, quando um outro texto ou um fragmento é citado, é atribuído a outro enunciador”. Ao pensarmos de modo mais específico a forma como Assis Brasil se apropria do texto de Pascal Quignard, é comum, de acordo com Paulino, Walty e Cury (1995), nos casos de intertextualidade explícita, o fato de encontrarmos marcações textuais, como o uso de aspas, ou então, nesse caso, o uso de itálico, para sinalizar a presença do texto do outro para o leitor. A mesma perspectiva é respaldada por Koch, Bentes e Cavalcante (2012), ao afirmarem que, tem-se, nessa ocorrência intertextual explícita, marcas convencionalmente aceitas de inserção de um texto em outro, cuja finalidade é instruir o leitor a identificar uma divisão de vozes, de alteridades, que, tal como ocorre nos excertos supracitados, estão bastante demarcadas e evidentes. Ainda conforme essa perspectiva, são recursos como o empregado por Assis Brasil que separam o que denominamos como relações intertextuais, daquilo que pode ser considerado como plágio ou apropriação indevida do texto de outrem.

A partir dessa aproximação inicial entre as duas obras, o personagem do romance assisiano, Julius, começa a encarar seus conflitos e dilemas pessoais e profissionais, permeados pela leitura de *Todas as Manhãs do Mundo*, um símbolo de como ele se sente enquanto sujeito, do quanto lamenta e sofre por ver-se na situação em que ora se encontra. Dois fatos influenciam diretamente a rotina de Julius a partir de dado momento, e apontam para o enfrentamento deste com alguns dos conflitos que lhe afligem e o motivaram a buscar o isolamento do pampa gaúcho, quais sejam: o primeiro deles é a notícia, recebida por meio de uma carta, de que

Antônia, sua meia-irmã, virá até a estância para visitá-lo. O motivo da visita, no entanto, não é revelado na carta. Tal fato faz Julius encarar um dilema pessoal que o acompanha desde a infância, vejamos:

Meios-irmãos, ainda mais sendo o resultado de paterno adultério – na fórmula dos tribunais que ele pouco entende, mas com a qual os advogados tiveram de lidar nos imbróglis processuais –, pairam numa região de afeto variável, que precisa ser cultivado para existir. Pois se irmãos-irmãos têm assegurados os alicerces desse afeto, já a atenção mútua que se devem os meios-irmãos exige cuidado em dobro a quem se acha em débito com a nobreza de seus próprios sentimentos. Como ele fará se Antônia *aparecer* de fato, e não lhe for apresentada? Por decisão dele – que também decretou um férreo interdito familiar ao assunto – nunca se falaram, nem se telefonaram, nem se corresponderam, e ele não poderá parodiar Henry Stanley ao encontrar o doutor Livingstone em plena selva africana e dizer: “*Bom dia, você é Antônia, eu acho*” (ASSIS BRASIL, 2016, p. 12-13, grifos do autor).

A notícia de que Antônia virá visitá-lo em breve, a insegurança acerca do primeiro encontro entre os dois, e a certeza de que seu passado conturbado está gradualmente vindo à tona fazem com que Julius, temendo uma reação adversa da irmã ao conhecê-lo, pense em recorrer novamente às suas frases mentais quando o encontro entre os dois ocorrer. Tal desejo, no entanto, não expressará verdadeiramente o que sente por Antônia, e é nesse ponto que o contato intertextual com a novela de Pascal Quignard nos evidencia o dilema do personagem assisiano, vejamos:

Volta ao quarto e toma do criado-mudo o livro de Pascal Quignard. Ele se deita. Não é fiel à leitura desde o início, como se dispusera. Na página 113 há uma fala do Monsieur de Sainte Colombe a Marin Marais: *A música existe para dizer o que a palavra não pode dizer*. O que a palavra não pode dizer. Essa é uma grande verdade. As confrangedoras frases mentais, por mais elaboradas que sejam, nunca expressarão o que de fato ele sente. As palavras são sempre inferiores aos sentimentos. Com um sorriso amargo, ele se diz que um dia tocará, para si mesmo, o *Túmulo dos Pesares*, de Monsieur de Sainte Colombe. Sabe bem essa obra. Consegue tocar algumas partes de cor. É feita para ele. Suspende a leitura e olha para fora, para o retângulo de céu que ali aparece. Não podia imaginar todos esses percalços no estudo do concerto, como se ele não fosse capaz de manter um propósito (ASSIS BRASIL, 2016, p. 196, grifos do autor).

Por meio de uma intertextualidade explícita, na frase: “*a música existe para dizer o que a palavra não pode dizer*”, Assis Brasil relaciona o fato de Sainte Colombe encontrar na música um meio de expressão dos seus sentimentos, com o fato de que Julius, ao não conseguir mais expressar suas emoções somente utilizando suas corriqueiras e angustiantes frases mentais, passa a valer-se também da música, em especial de seu violoncelo, para dizer aquilo que sente às pessoas que ama, uma vez que, “*no violoncelo você não deve apenas tocar as notas; deve narrar uma história*” (ASSIS BRASIL, 2016, p. 131). O que Julius fará, portanto, é valer-se da música para contar sua história, seus dilemas e conflitos mais íntimos, para que de alguma forma, possa resolvê-los, expressando aquilo que, com palavras, não consegue dizer. Como

seus conflitos ainda não estão resolvidos, a música que executa é, tal como a de Sainte Colombe, infeliz e pesarosa, conforme se percebe na seguinte afirmação:

À noite, a pilha de cobertores está maior, e não adiantou colocar tudo ao sol, pois o cheiro de mofo não se despegou. Ele se deita, retoma o livro de Pascal Quignard, lê um parágrafo em que é descrita a música de Monsieur de Sainte Colombe, cheia de infelicidade e pesar (ASSIS BRASIL, 2016, p. 197).

O segundo fato – ainda mais significativo – a influenciar diretamente a rotina do personagem assisiano, é a descoberta de um garrafão de vinho proveniente do Uruguai, cuja marca é Zabala, mesmo sobrenome de sua amada Constanza. Vejamos como esse fato é inserido na narrativa construída por Luiz Antonio de Assis Brasil:

Ele pega o garrafão e o traz para perto da chama. Quer decifrar este rótulo que tem a gravura rudimentar de uma jovem colhendo uvas acima do nome *La Iglesia* e aperta os olhos para ler as letras pequenas. Firma a visão e lê mais uma vez: *Bodega Zabala e Hijos y Cia. Ltda.* “Vinícola Zabala e filhos”. “Zabala. Zabala”. Não pode ser. “Zabala”. Pode ser um sobrenome comum no Uruguai. Pode ser. Pode não ser (ASSIS BRASIL, 2016, p. 213).

Outra passagem da narrativa assisiana também demonstra claramente o incômodo causado por tal descoberta no personagem Julius:

“Zabala. Vinícola Zabala”. Como pode o nome de Constanza estar associado a um vulgar empreendimento industrial? Constanza disse ser descendente do fundador de Montevideú, e essas famílias nobres são uma só. Não será, não, um sobrenome comum. Mas quantos Zabala terão vinícola, no Uruguai? (ASSIS BRASIL, 2016, p. 215).

A descoberta da vinícola Zabala, possível empreendimento familiar de sua amada, passa a se refletir diretamente no exercício musical do personagem, uma vez que logo após ler o sobrenome de Constanza gravado no rótulo do garrafão de vinho, Julius põe-se a estudar seu instrumento, e mais uma vez temos uma intertextualidade com o livro de Pascal Quignard, especialmente ao mencionar a obra *Túmulo dos Pesares*, composta por Sainte Colombe, relacionando-a aos dilemas vivenciados por Julius, vejamos:

A casa está em silêncio, e a natureza é apenas este silvo constante que entra pelas janelas e faz oscilar a chama do lampião. Tudo respira paz e olvido. Ele está só. Começa pela Sarabanda. [...] Ele sabe, ele conhece a sequência das notas, tocou tantas vezes a Sarabanda que pode escutá-la como se não fosse ele a tocar essa música que vem do território do sonho, de uma saudade infinita de um passado perdido nas lonjuras. E a Sarabanda, em seus novelos de notas, leva os dedos descoloridos de Julius, à margem do congelamento, a um domínio insólito, percorrendo modulações instintivas de clave e, quando se dá conta, ele toca a parte da primeira viola do *Túmulo dos Pesares*, de Monsieur de Sainte Colombe, que sua memória gravou – e a parte da segunda viola ele imagina, formando assim um diálogo de frases musicais que apenas ele escuta. O contraponto das duas melodias enche a casa de um langor espesso, tangível. Mas já não tem sensibilidade nas mãos. Os dedos já não respondem ao vibrato. O frio desafina as cordas, e a música começa a se deformar. E, quanto mais

desafinada a música, mais sombria se torna. Ele para de tocar. Depõe o arco na estante metálica. Lê de novo o nome do rótulo. Ali está. Zabala. Leva as mãos à frente da boca, para aquecê-las com o hálito. O mesmo gesto que fez na Ponte, ao tomar, entre as suas, as mãos geladas de Constanza (ASSIS BRASIL, 2016, p. 214-215).

No trecho acima, é possível perceber que a solidão e o frio da estância se (con)fundem com a solidão e o vazio do próprio sujeito (no caso, o personagem Julius), e reverberam em sua arte que, tal como a de Sainte Colombe na novela de Pascal Quignard, é cheia de pesar e sofrimento, especialmente pela não realização amorosa e pelo conflito com seu exercício artístico. Assim sendo, os reais motivos que impedem o pleno exercício artístico do personagem estão metaforizados através do frio que Julius sente em sua estada na região sulina, uma vez que, na verdade, o que acaba por fazer com que sua música se torne sombria e triste é, conforme aponta a sequência da citação, o fato de Julius ter encontrado, no isolamento da estância, o rótulo do garrafão de vinho com o sobrenome da mulher amada, algo que o fez lembrar o seu passado, seus dilemas e conflitos pessoais ainda não resolvidos.

O *Túmulo dos Pesares* trouxe à memória uma recordação difusa a unir rostos perdidos, mas que ele sabe existem em sua alma, e é esse frio, é um frio que une rostos que ele custa a identificar, mas que surgem pela força de seu drama, e logo fica tudo muito claro. Ele descobre enfim com quem se parece a jovem do túmulo que ele fotografou no cemitério de campanha: ela é a jovem que chorava inconsolável junto a um túmulo, o de Walther von der Vogelweide, em Würzburg, onde está escrito: *sob uma tília... no campo... estava o nosso leito, onde jaziam flores e ervas...* Ele escuta a voz de Constanza Zabala na Ponte, recitando o poema de Vogelweide que o levava a um túmulo; e ele, o duro de coração, ele a abandonou quando ela mais precisava. Esses *pesares* também são os dele. (ASSIS BRASIL, 2016, p. 215, grifos do autor).

Tal intertexto inserido na narrativa de Luiz Antonio de Assis Brasil possui como fio condutor, conforme percebe-se nos dois trechos supracitados, a menção direta à música *Túmulo dos Pesares*, composta por Sainte Colombe, personagem de Quignard em *Todas as manhãs do mundo*. A música alude ao sentimento que aflige ambos os personagens, tanto Sainte Colombe quanto Julius, e Assis Brasil passa a valer-se desse aspecto para realizar seu jogo intertextual, uma vez que, o *Túmulo dos Pesares* é inserido em sua narrativa sempre como um gatilho intertextual que aproxima, de forma explícita, ambas as obras. Isso se efetiva a partir do momento em que tal aproximação deriva das semelhanças existentes entre os dois personagens principais. Se, para Sainte Colombe, os pesares vinculam-se à perda da mulher amada, que havia morrido, para Julius, personagem do romance assisiano, os pesares também representam uma não realização amorosa pela colega de escola Constanza Zabala, mas no caso deste, trata-se de uma paixão que permanece viva dentro do personagem e é passível de solução ao longo da narrativa.

A partir de então, essas semelhanças entre os dois personagens levam Julius cada vez mais à compreensão de seus dilemas pessoais expressos em *Sainte Colombe*. Vejamos como Assis Brasil se vale de recursos da intertextualidade explícita para causar tal efeito:

Soergue-se para soprar a chama do lampião. Em vez disso, pega *Tous les matins du monde*. Agora, o mestre Sainte Colombe, viúvo que nem as filhas conseguem consolar, se retira do mundo, construindo para si uma cabana aos fundos de seu castelo para tocar a sua viola. E ele estuda como um insano para honrar o que lhe resta de vida e para manter acessa a lembrança da adorada esposa. Ao folhear o livro para abri-lo ao acaso, ele nota que na página quatorze há três linhas sublinhadas. Sílvia, claro, na livraria. A luz é péssima, o tamanho das letras é minúsculo, mas ele consegue ler: *O homem – Monsieur de Sainte Colombe – não era frio como se o descreveu; ele era apenas desajeitado – um gauche – na expressão de suas emoções; ele não sabia fazer os gestos carinhosos que as crianças tanto gostam; ele era incapaz de manter uma conversação com alguém...* Não segue. Não deve provocar a si mesmo (ASSIS BRASIL, 2016, p. 216, grifos do autor).

Vejamos como o trecho de *Todas as manhãs do mundo* lido por Julius aparece em sua íntegra na obra de Quignard:

O homem não era frio como se o descreveram; era desajeitado na expressão das suas emoções; não sabia fazer os gestos de afago de que as crianças tanto gostam; era incapaz de ter uma conversa seguida com alguém, exceto com os Senhores Baugin e Lancelot. Sainte Colombe fizera os seus estudos em companhia de Claude Lancelot e encontrava-o às vezes nos dias em que a Senhora de Pont-Carré recebia. No físico, era um homem alto, anguloso, muito magro, amarelo como a cidra, brusco. Mantinha as costas muito direitas, de uma forma surpreendente, olhar fixo, lábios apertados um sobre o outro. Cheio de acanhamento, mas capaz de jovialidade (QUIGNARD, 1993, p. 09-10).

A descrição das características de Sainte Colombe passa a ganhar importância na medida em que a narrativa de Assis Brasil avança e seu personagem Julius adentra ainda mais em um processo de autoconhecimento, fazendo-o compreender que algumas de suas atitudes comportamentais são as mesmas que caracterizam Sainte Colombe em *Todas as manhãs do mundo*. Desse modo, Julius percebe que a novela *Todas as manhãs do mundo* expressa dilemas que também são os seus e que, por esse motivo, a narrativa de Quignard pode tornar-se uma chave para que possa resolvê-los. É como se tal narrativa representasse um caminho a ser traçado pelo personagem assisiano com o intuito de resolver seus conflitos amorosos com Constanza Zabala, bem como seus demais conflitos pessoais e profissionais, vejamos:

Fecha o livro, sopra a chama do lampião e volta a se cobrir. Decide levar junto a si o *Tous les matins du monde*. Há os fundamentalistas que carregam seus livros religiosos e os invocam a todo momento. Este de Pascal Quignard, além de tudo, pode ser uma chave. Espere, espere. “Zabala e Filhos.” Vinícola. Constanza disse que o pai dela começara uma plantação de videiras com os filhos? E não só, iniciara um olival. Disse ou não disse? (ASSIS BRASIL, 2016, p. 217).

Nesse ponto da narrativa, Julius lembra com mais propriedade que, de fato, a família de Constanza Zabala possui atividades vinculadas ao cultivo de uva. Ao passo em que todos os conflitos a serem resolvidos foram expostos no romance assisiano, é a partir desse momento que, gradualmente, Julius tratará de resolvê-los, primeiro voltando sua atenção ao conflito com a meia-irmã Antônia, depois ao amor mal resolvido que sente por Constanza Zabala, e, por fim, aos seus conflitos profissionais, uma vez que no caso destes, só poderão ser resolvidos depois que Julius acertar as contas com seu passado afetivo.

Eis o ponto em que a história de Julius, a de Antônia, e a de Constanza Zabala se cruzam. Julius e sua meia-irmã finalmente se encontram, com o intuito de resolver seus conflitos pessoais. A música permeia a reconciliação entre ambos, e o intertexto entre Assis Brasil e Pascal Quignard novamente pode ser evidenciado, vejamos:

– Ok – ele diz. – Vou tocar. Assim tem começo uma audição privada de músicas que ele tem de cor, como toda a quinta suíte para violoncelo solo de Bach, terminando com o *Túmulo dos Pesares*, em que elas escutavam apenas a voz de um violoncelo, e ele cantava a outra parte. A comprovação de que Constanza Zabala vive num lugar tão próximo ao seu, isso o deixa num estado de expectativa e incerteza que só a arte é capaz de expressar. Ele está destinado à arte, a mais ingrata das atividades humanas. Toda alegria é acompanhada de uma imensa e intransferível dor, e, no entanto, não pode renunciar à arte, porque só através dela ele sabe dizer algo que aos outros passa por contraditório, mas que também os outros não sabem dizer melhor. Ao puxar o arco para finalizar a obra de Sainte Colombe, Antônia e Maria Eduarda estão abaladas. – Que lindo, meu irmão – ela diz. – Nunca pensei que houvesse uma música tão linda. E que fosse conhecê-la por ti, aqui no campo (ASSIS BRASIL, 2016, p. 278, grifos do autor).

Na sequência da narrativa assisiana, ao passo em que resolve os conflitos com Antônia, Julius toma conhecimento de que a meia-irmã conhece sua amada Constanza Zabala, e comprova sua suspeita de que esta, de fato, reside muito próximo da estância, em território uruguaio, responsável por cuidar da vinícola que herdara de sua família. Para que possa, então, resolver mais este conflito, a meia-irmã Antônia promete levar Julius ao encontro de Constanza.

Gradualmente, o que antes era um empecilho para o exercício musical, agora se torna um incentivo, e a presença da meia-irmã, antes temida, agora faz com que parte dos conflitos pessoais que lhe afligiam sejam resolvidos. Com isso, sua música, antes triste e melancólica, carregada pelo seu sofrimento, agora passa a ganhar contornos cada vez mais alegres, ao passo em que Julius compreende que está destinado à arte, e que só por meio dela conseguirá resolver os conflitos que o levaram até ali, como a execução do difícil concerto de Dvořák, e o amor que sente por Constanza Zabala.

Como se percebe, as questões conflitantes expostas no romance assisiano são sempre permeadas pela leitura ou por referências diretas à novela de Pascal Quignard, sendo que,

novamente tem-se uma alusão à obra *Túmulo dos Pesares*, de Sainte Colombe, inserida aqui possivelmente com o intuito de alertar ao leitor o fato de que a tristeza que ainda resta na música executada por Julius deve-se justamente ao seu amor mal resolvido por Constanza Zabala, e aos conflitos artísticos que ainda esperam resolução, fatos que o deixam em um estado que só pode ser expresso por meio de sua arte, já que, como vimos, é só através dela que Julius consegue dizer verdadeiramente aquilo que sente.

O intertexto seguinte parece aludir novamente para essa perspectiva, uma vez que as relações do sujeito com sua arte, os conflitos artísticos que permeiam as narrativas de Assis Brasil e Pascal Quignard, são novamente retomados. No enredo de *Todas as manhãs do mundo*, Sainte Colombe encontrava na mulher amada a merecedora de sua expressão musical. No caso do romance assisiano, Julius parece encontrar sentido no exercício de sua arte somente vinculando-a ao que sente por Constanza, uma vez que ela figura como a única merecedora de contemplar sua verdadeira arte, tal qual a relação estabelecida entre Sainte Colombe e sua falecida esposa, vejamos:

Agora, à luz do lampião, em meio ao cheiro de querosene da mecha que arde há uma hora, ele lê o livro de Pascal Quignard. Está no capítulo final. Numa noite iluminada pela lividez da lua cheia, Marin Marais galopa pelo campo. Há muitos anos está instalado em Versailles, já tendo vendido sua arte ao rei em troca de dinheiro, privilégios e medalhas. Faz um frio brutal, e Marin Marais sente suas nádegas geladas, seu sexo pequeno e frio, e diz para si: *Ah, esta noite é pura, o ar é úmido e frio, o céu mais frio e mais eterno, a lua é redonda, e eu ouço os cascos de meu cavalo sobre a terra.* Marin Marais galopa para ir escutar, às ocultas, Monsieur de Sainte Colombe, o mesmo que no passado não lhe reconheceu o talento. Marin Marais, que jamais se conformou em ser rejeitado por Sainte Colombe e, assim mesmo, reconhecendo nele o melhor instrumentista da França, se aproxima da cabana do velho mestre para escutar sua música através das paredes. Quer escutar apenas música, mas Sainte Colombe, depois de tocar algumas peças, e o fez de modo soberbo, larga o violoncelo e se põe a monologar: *Ah, eu não me dirijo senão às sombras que já se tornaram muito antigas! Que não mais se movem! Ah, se fora de mim houvesse no mundo um ser vivo que apreciasse a música! Nós conversaríamos! Eu confiaria a música a ele, e eu poderia morrer.* Esse capítulo vinte e sete é de uma infinita nobreza. Que dignidade, que força (ASSIS BRASIL, 2016, p. 279).

Ao contrário de Sainte Colombe, cuja morte da esposa não pode ser remediada, o amor mal resolvido de Julius e Constanza pode ganhar um novo capítulo, e é nesse ponto que Assis Brasil se apropria da novela de Pascal Quignard para traçar novamente um paralelo entre ambas, já que no exato momento em que Julius lê que na novela de Quignard o personagem Sainte Colombe está desolado por não ter mais a mulher amada ao seu lado para dedicar sua música, restando-lhe somente o fiel discípulo Marrin Marrais à escuta do lado de fora de sua cabana, Maria Eduarda bate à porta de Julius, a fim de levá-lo, juntamente com Antônia, até o Uruguai, para que possa rever Constanza Zabala, e assim resolver um conflito que, somente na narrativa assisiana pode ter tal desfecho. Vejamos:

E volta à lembrança o ridículo “*Você é Antônia, eu acho*”, e como não soube dizer, depois, tudo o que se passava em seu sentimento em relação a ela, e como será ainda mais difícil enfrentar o dia de amanhã quando, por sua própria vontade, irá encontrar Constanza Zabala, quem sabe ao encontro de um destino – pois até no destino começa a crer. No momento em que Sainte Colombe percebe a presença de alguém atrás de sua porta e diz *quem está aí, que suspira no silêncio da noite?*, Julius escuta baterem à porta do quarto. É a hora combinada. Ele põe o marcador de livros na página e veste mais roupa. Pega a lanterna, liga-a e sopra a chama do lampião. Abre a porta. Maria Eduarda é uma visão em meio à noite. Todo o rosto brilha de expectativa. Ela diz: – Ela já está lá, nos esperando (ASSIS BRASIL, 2016, p. 280).

Antes de iniciar a viagem que fará juntamente com Maria Eduarda e a meia-irmã Antônia, Julius lembra do livro de Pascal Quignard e da importância que a obra tem para a resolução de seus conflitos, decidindo, então, levar a novela *Todas as manhãs do mundo* consigo rumo ao território uruguaio e ao encontro de Constanza Zabala, vejamos:

– Espere – ele diz. – Espere aí. – Ele desce e vai buscar o *Tous les matins du monde*. Ao vê-lo com o livro, Maria Eduarda pede para olhar a capa. – O que diz aqui? – Em português é *Todas as manhãs do mundo*. – Que bonito. É uma história de amor? – Todos os livros são histórias de amor (ASSIS BRASIL, 2016, p. 281).

Esse é o último conflito pessoal que impede com que Julius acerte as contas com seu passado afetivo, restando-lhe, depois, somente as questões artísticas a serem resolvidas. Antes disso, Luiz Antonio de Assis Brasil fornece ao leitor um panorama bem claro da importância que a viagem até o Uruguai e o conseqüente encontro com a amada Constanza Zabala terão para o personagem Julius e para o desfecho do romance, vejamos:

Ele já descartou a viagem pela estrada federal, e não apenas porque é o trajeto maior. Para a empreitada que tem pela frente, para o arrepio de dúvidas que causa pensar no encontro com Constanza Zabala, ele precisa da vastidão simbólica do pampa. [...] Assim, terá toda a concentração possível para lembrar o que foi o último dia em Würzburg. Só assim terá o necessário controle de tudo o que aconteceu, no plano da memória e das intenções. Isso o deixará forte e, sabendo-se sem a humildade suficiente para pedir desculpas a Constanza quando a encontrar, terá a necessária coragem para expor todo o acontecido, quando ele era vítima de sua própria juventude e de seu amor (ASSIS BRASIL, 2016, p. 281-282).

A viagem pelo campo faz Julius rememorar os últimos dias de sua estada em Würzburg, na Alemanha, e os acontecimentos que culminaram em sua volta para o Brasil, e o abrupto fim de sua relação com Constanza Zabala. Nesse ponto, Assis Brasil lança mão novamente de uma aproximação intertextual explícita com a novela de Pascal Quignard, desta vez comparando as atitudes comportamentais do personagem Sainte Colombe com a forma insegura e sem determinação com que Julius se comportou frente aos acontecimentos em que esteve envolvido na cidade alemã, vejamos:

E a atenção dele vagueia pela paisagem. É a forma de se dar a si mesmo uma pausa no pensamento fixo na véspera de sua volta ao Brasil, tão cheia de acontecimentos, e

que só agora ele vê como foram tristes. Foi quase insuportável lembrar daquela última noite na cidade e no apartamento que iria abandonar para sempre. E agora esse mesmo olhar que vaga pelos campos e se lança, compassivo, sobre aquele jovem que foi engolfado numa infelicidade, à mercê de sua inexperiência e, por que não, de sua dificuldade de entender todas as sutilezas do amor e, ainda mais, as deformações sentimentais que levam as pessoas aos atos inconsequentes. Sim, no seu caso faltou a lucidez para entender e, em especial, para externar seus sentimentos – como sempre, ele foi um *gauche*, tal como Sainte Colombe (ASSIS BRASIL, 2016, p. 285, grifos do autor).

Para acentuar ainda mais as semelhanças entre Julius e o personagem Sainte Colombe, da novela *Todas as manhãs do mundo*, Assis Brasil retoma o trecho que trata da introspecção de Sainte Colombe, lido por Julius na página 216 de *O inverno e depois*, e utiliza-o novamente para mostrar ao leitor as semelhanças entre os dois personagens, uma vez que agora, ao passo em que Julius se reconhece tal qual o personagem de Quignard, as duas narrativas se (con)fundem, e o intertexto explícito se efetiva por meio de uma mescla de trechos e de conflitos comuns às duas narrativas, vejamos:

No banco de trás Maria Eduarda dorme, agarrada ao celular. Julius tira o casaco e o põe sobre os ombros dela. Ao fazer isso, ela acorda. Do bolso de Julius desliza o *Tous les matins du monde*. Eduarda o pega: – Quem sabe me lê um pouco? Só uma frasezinha. Antônia acende a luz do teto da cabine. – Sabia que me pediriam isso. Julius pega o livro, abrindo-o onde pôs o marcador. Ali está um dos trechos sublinhados por Sílvia. Começa a ler, traduzindo – e alterando o nome do protagonista: – *...ele era incapaz de manter uma conversa com alguém... ...era um desajeitado na expressão de suas emoções; Julius não sabia fazer gestos carinhosos...* As duas, juntas: – Julius? – E a frase termina assim: *...mas Julius não era tão frio como diziam... não era...* – Que incrível – diz Antônia. – O mesmo nome. Não deve ser fácil viver sempre se contendo, sempre representando, e parecer para os outros que é frio. – Um inferno (ASSIS BRASIL, 2016, p. 324-325).

Já com a evidente identificação entre Julius e o personagem Sainte Colombe, Assis Brasil reafirma essa proximidade entre os dois personagens em um último intertexto explícito, desta vez retomando em sua narrativa a presença da esposa de Julius, Sílvia, responsável por fazer com que o marido lesse o texto de Quignard, dando-lhe o livro de presente para que lesse durante sua estada na estância. A passagem, ao acentuar a ótica de Sílvia, faz com que o leitor retome, mesmo que de forma implícita, os motivos que levaram Julius até o isolamento do pampa sulino, e como estes aspectos aproximam o personagem assisiano das características que envolvem Sainte Colombe em *Todas as manhãs do mundo*. Tais dilemas só puderam ser percebidos com a ajuda de Sílvia, quem primeiro reconheceu a semelhança entre Sainte Colombe e Julius, e presenteou o marido com o livro que se tornaria a chave para a resolução de seus conflitos pessoais e profissionais. Vejamos como o narrador nos apresenta esses fatos:

[...] você leu o livro do Pascal Quignard que eu coloquei na sua mala? Leu ao menos as passagens sublinhadas? – Sim – ele respondeu, já atento. – E, se era essa a intenção, me reconheço por inteiro na figura de Sainte Colombe. Suporto isso há muitos anos.

– E eu – ela disse – há vinte e cinco anos e três meses. [...] – Não pense que eu estava recriminando você, quando eu disse aquilo. Nem recriminando a mim, por estar nesse casamento há tantos anos. – Nem eu entendi isso – ele disse, demorando-se em acomodar o arco em seu lugar. [...] Julius se voltou para ela. Olharam-se. Ele foi tocado por uma conhecida sensação, [...] de que a relação que os une é algo que se obstina em pairar num nível superior ao entendimento de ambos; só que agora sabem fazer jus ao que construíram, ainda que contenha, ao final, uma despedida – ou uma consonância. Em silêncio, se abraçaram, e ele a sentiu como nunca a sua mulher de todos esses anos, ela que deseja o seu bem dando-lhe Pascal Quignard a ler (ASSIS BRASIL, 2016, p. 334-335).

Ao passo em que os conflitos pessoais e profissionais de Julius parecem estar gradualmente sendo resolvidos, resta-lhes o acerto de contas com sua arte e com seu exercício musical, em especial com o difícil *Concerto para violoncelo e orquestra*, de Antonín Dvořák. Conforme proposto no início deste estudo, juntamente com a novela *Todas as manhãs do mundo*, o concerto do compositor tcheco é o segundo diálogo intertextual utilizado por Luiz Antonio de Assis Brasil. Para entender como a obra de Dvořák alicerça *O inverno e depois* ao lado da novela de Quignard, se faz necessário que analisemos tal aproximação intertextual de modo mais pormenorizado, atentando para como aspectos comuns unem as duas narrativas (a de Quignard e a de Dvořák) e originam um novo texto (o romance assisiano). Essa é a tarefa da qual nos ocuparemos nas seções seguintes desta pesquisa.

4.3 ANTONÍN DVOŘÁK E O CONCERTO PARA VIOLONCELO E ORQUESTRA

Esta seção visa abordar aspectos biográficos do compositor checo Antonín Dvořák, situando a composição do *Concerto para violoncelo e orquestra* em sua trajetória artística. Servirão como base teórica os estudos de Seaton (2020), Butterworth (1984), Smaczny (1999), Mota (2015), Coelho (2009), e Leiderfarb (2005).

Nascido em 8 de setembro de 1841, em Nelahozeves, uma pequena aldeia rural situada no interior da Boêmia, a poucos quilômetros de Praga, o compositor checo Antonín Dvořák foi o primeiro dos oito filhos do casal Anna Zdenkova e Frantisek Dvorak, família onde o pai exercia o ofício de açougueiro e a mãe de doméstica no castelo vizinho dos Lobkovic, uma família de nobres apreciadora de música. Antonín Dvořák, por sua vez, revelou seu talento musical logo cedo, tendo suas primeiras aulas de música com o pai, citarista e violinista amador, e com Josef Spitz, docente da escola de sua comunidade. De acordo com Coelho (2009, p. 14), “Dvořák estudou música desde os 6 anos com os *kantor* da cidade, práticos musicais que faziam de tudo: de manhã tocavam na igreja e, à noite, animavam os bailes”.

Aos oito anos, Dvořák ingressou no coro da igreja, e aos treze fora enviado pelo pai para “a casa do tio Antonín Zdenek. A meta era que estudasse o ofício de açougueiro e também a

língua alemã, necessária para se estabelecer no comércio” (COELHO, 2009, p. 14). “O seu professor, Antonín Liehmann, apercebendo-se dos dotes do rapaz, ensinou-lhe também harmonia, órgão, piano e viola” (LEIDERFARB, 2005, p. 18). Suas primeiras composições, para piano, datam dos anos 1855 e 1856. Apesar do interesse familiar em fazer com que Dvořák exercesse o ofício da família, o jovem convenceu os pais de que, a partir da música, seria capaz de subsistir financeiramente e, apesar da inicial relutância paterna, passou a frequentar a Escola de Órgão de Praga, sendo aluno de Josef Foerster, entre os anos de 1857 e 1859.

Nos anos seguintes, de acordo com Coelho (2009), passou a ter dois empregos: tocava viola na Orquestra da Ópera de Praga, e órgão na Igreja de Santo Adalberto. Nesses locais, entre os anos de 1862 e 1873, pôde ter contato com influentes compositores do período, em especial com a música de Brahms, um dos compositores que mais o influenciaram, e onde também pôde mostrar ao público suas primeiras obras autorais. O reconhecimento local enquanto músico compositor veio em 9 de março de 1873, com a estreia, em Praga, de sua cantata patriótica *Hymnus: os Herdeiros da Montanha Branca*. Os meses seguintes foram de intenso trabalho profissional para Dvořák, rendendo-lhe inúmeras composições. Nesse período, casou-se com Anna Cermaková, e passou a atuar como organista na Igreja de São Adalberto. De acordo com Coelho (2009, p. 15):

O sucesso lhe permitiu candidatar-se a uma bolsa de estudos em Viena e conhecer Brahms, que o ajudou a conseguir um contrato para a publicação de suas obras com o editor Simrock, de Berlim. O êxito das *Danças Eslavas* foi extraordinário. Abriu-se diante de Dvořák um novíssimo universo, feito de uma vida financeiramente confortável, que lhe propiciou se consolidar como o grande compositor boêmio da época.

O reconhecimento internacional de Dvořák deu-se a partir de 1884. No ano seguinte, apresentou em Birmingham, na Inglaterra, sua obra coral *The spectre's bride*, o que acabou lhe rendendo a nomeação como membro honorário da *London Philharmonic Society*. Em 1890, recebeu o doutoramento *honoris causa* pela Universidade de Cambridge. Ao retornar à Boêmia, passou a integrar a Academia Checa de Ciência e Arte e, em 1891, ocupou uma cátedra no Conservatório de Praga.

Ao longo de todos esses anos, tanto Dvořák quanto seus contemporâneos, em especial Bedrich Smetana, seu mestre e antecessor, fizeram parte de uma série de compositores que, ao longo das décadas que se seguiram à Revolução Francesa, foram responsáveis por buscar desenvolver uma identidade nacional através da música. Dvořák, em particular, notabilizou-se por buscar expressar, ao longo de várias de suas obras, o caráter de seu povo, descrever as

paisagens de sua terra natal, e preservar a cultura e o folclore de seu país. Nesse sentido, Coelho (2009, p. 21) afirma:

Compositor prolífico, que explorou praticamente todos os gêneros musicais, Dvořák destila em sua obra acentos de inegável sabor nacionalista. As *Danças Eslavas*, o *Quinteto para piano e cordas, Opus 81*, e a *Oitava Sinfonia* utilizam canções e danças do leste europeu e contêm material temático em que a coloração modal e as flutuações maior-menor exibem um indisfarçável caráter eslavo. Ele preferia também o ritmo anapesto (ideia poética que, aplicada à música, sugere duas notas curtas e uma longa), recurso diretamente derivado da língua tcheca, em que se acentua sempre a primeira sílaba das palavras.

Em 1891, conforme Butterworth (1984), com sua carreira de compositor já consolidada, Dvořák recebeu um convite de Jeanette Thurber, fundadora do Conservatório de Nova York, para que dirigisse a instituição e lecionasse composição. Apesar de certa relutância, em setembro de 1892 mudou-se para os Estados Unidos com sua esposa e filhos. De acordo com Coelho (2009, p. 17-18), logo que chegou à Nova York, “o compositor escreveu em carta a um amigo: “Os norte-americanos esperam grandes coisas de mim. Devo mostrar-lhes o caminho para a Terra Prometida, o reino de uma arte nova e independente. Em resumo, um estilo nacional em música””. Ao analisar esse importante momento da biografia do compositor, Leiderfarb (2005, p. 27-28) afirma:

A criação do Conservatório de Nova Iorque assentava a ideia de que os EUA possuísem uma música nacional e a escolha de Antonín Dvorak para levar à prática não foi inocente. Naquela cidade, longe do seu país, dedicou-se a assimilar ritmos negros e melodias indígenas até então desconhecidas – como os “*spirituals*”, por exemplo. Apesar de não se sentir particularmente feliz, este período caracterizou-se por intensa criatividade.

Também de acordo com Coelho (2009), em seus três anos de trabalho em Nova York, Dvořák tratou de mergulhar fundo na cultura musical do país. Assistiu a cantos indígenas, à música negra popular e aos arremedos imitativos da música europeia, que então praticavam os compositores eruditos norte-americanos. Em 1893, menos de um ano depois de sua chegada, ensinava os americanos a fazer música levando em conta suas raízes não por meio de discursos – detestava falar em público –, mas pela música.

Como se percebe, durante o período em que residiu nos Estados Unidos, Dvořák desenvolveu um estilo composicional marcadamente influenciado pela música americana e pela proposta pedagógica da escola à qual estava vinculado, o que acabou caracterizando grande parte de suas composições seguintes. Compôs nesse cenário uma de suas mais importantes obras, a *Sinfonia n° 9, “Do novo mundo”*, para celebrar o 4º centenário da chegada de Colombo às Américas; também compôs o *Quarteto em Fá maior*, apelidado “*Americano*”.

Outra de suas obras, que foi composta nesse período – entre 8 de novembro de 1894 e 9 de fevereiro de 1895 –, é o *Concerto para violoncelo e orquestra em Bm, Op. 104*, estreado na Inglaterra, em março de 1896. Ainda durante a composição do concerto “as saudades da sua Boêmia natal conduziram Dvořák de novo a Praga. [...] Transladou-se de seguida para a sua casa de campo, situada em *Vysoká*. Em 1895, reiniciou a sua atividade como docente no Conservatório de Praga, do qual se tornou diretor” (LEIDERFARB, 2005, p. 28-29).

É esta obra, em especial, que analisaremos a partir de agora, uma vez que compõe os *corpora* de análise desta pesquisa, sendo que, ao escrever *O inverno e depois*, Luiz Antonio de Assis Brasil passa a valer-se do *Concerto para violoncelo e orquestra* de Dvořák, tanto como recurso temático, quanto estruturante de sua narrativa ficcional. Para compreendermos essa apropriação, é necessário refletirmos de modo mais concreto sobre o cenário de produção e elaboração do concerto, compreendendo suas principais características motivadoras e sua estrutura fundante, para que, assim, possa-se perceber os diálogos traçados pelo romance assisiano.

Para Mota (2015), o *Concerto para violoncelo e orquestra*, de Antonín Dvořák, pode ser encarado como um concerto de *regresso a casa*, já que, nessa composição, as influências composicionais americanas foram reduzidas, dando lugar ao estilo nacionalista tcheco, um possível reflexo da falta que o compositor sentia de sua terra natal e de seu círculo social: na sua vertente emocional, o concerto é nutrido pela saudade do lar, e pelas memórias do seu país e do seu povo. Cumpre lembrar que, conforme supracitado, à época de sua composição, Dvořák voltou dos Estados Unidos para Praga, sua terra natal, por conta da saudade que sentia daquele ambiente, fazendo com que a obra tenha sido composta e finalizada justamente no período desse seu *regresso à casa*. Ainda nesse sentido, nesse período, Dvořák vinha mostrando-se extremamente descontente com as questões que o prendiam aos Estados Unidos – especialmente por conta do atraso no pagamento de seu salário –, e o *Concerto para violoncelo e orquestra*, de certo modo, marca justamente esse momento de reflexão, por parte do compositor, com relação a seu *exercício profissional e a seu fazer musical e artístico*.

Além disso, de acordo com Smaczny (1999), um outro tema motivador pode ser facilmente identificado nessa obra. Trata-se de um *amor mal resolvido* do compositor por sua cunhada Josefina, cuja morte era iminente no período da composição do concerto, o que levou o compositor a sinalizar, introduzindo um trecho de uma de suas composições, intitulada *Lasst mich allein*, especialmente no segundo movimento da peça, como forma de homenagear a mulher amada. Antes de se apaixonar por sua futura esposa Anna Cermaková, o compositor havia se apaixonado por sua irmã mais velha, Josefina, enquanto esta era sua aluna. No final de

1894, quando Dvořák começou a composição do *Concerto para violoncelo e orquestra*, recebeu cartas de uma angustiada Josefina, que se encontrava acamada por conta de uma doença cardíaca. Dvořák associou o trecho musical supracitado a ela, uma vez que tal música era uma das favoritas de Josefina; a maneira terna como é incorporada ao segundo movimento parece revelar diretamente a empatia e o amor que o compositor sentia pela cunhada.

Se retomarmos os princípios teóricos que orientam a presente pesquisa, expressos no segundo capítulo desta dissertação, veremos que, esses motivos temáticos (*o regresso à casa; o amor mal resolvido; e as reflexões acerca do exercício musical*) presentes na composição de Dvořák são, de acordo com Seaton (2020), uma espécie de *persona* criada pelo autor/compositor, que passa a dar voz ao seu enredo musical. Assim, o que faz Dvořák em seu concerto é “narrar uma história”, fragmentada e nem sempre linear, é claro, mas semelhante, sob esses aspectos, ao encontrado em um texto literário.

Segundo Seaton (2020), a narratividade na música não se apoia em princípios convencionais tão convenientemente quanto o enredo o faz. Desse modo, essa voz narrativa pode ser audivelmente identificada *na própria obra musical*, ou então, *externa a ela*. Assim sendo, tal enredo é construído de duas maneiras: a) por meio de *evidência músico-interna da persona*: dentre suas várias possibilidades, pode se apresentar através do estabelecimento da identidade da *persona* narrativa pela *citação* de ou *alusão* dentro da peça para um repertório específico de música; ou então, pela intrusão no enredo da peça de uma *música que claramente não participa da ação*. b) *identificação extramusical da persona* que, por sua vez, dentre as maneiras mais comuns em que se apresenta, podemos citar a *identificação da persona com o compositor* na posteridade, pelo menos como o compositor é conhecido ou compreendido pela sabedoria convencional gerada pela sua biografia ou autobiografia.

Podemos relacionar os aspectos supracitados com a *persona* que Dvořák criou no enredo de seu concerto, já que, no que se refere à *evidência músico-interna* dessa *persona*, há o estabelecimento de uma identidade a partir da *citação* ou *alusão* a um repertório musical específico (as influências sonoras nacionalistas de Antonín Dvořák); e, tem-se uma intrusão, no enredo da peça, de uma *música que claramente não participa da ação*, (a música *Lasst mich allein*, que inicialmente não integrava a obra, e foi inserida no concerto como uma homenagem de Dvořák à cunhada Josefina). Quanto ao segundo ponto, referente à *identificação extramusical da persona*, tem-se claramente a identificação dessa *persona* com o compositor do concerto (Dvořák), expressa por vários de seus aspectos biográficos.

Nota-se que, de um modo geral, essa *persona* criada por Dvořák em seu *Concerto para violoncelo e orquestra*, ao abordar temas como o *deslocamento* (que é tanto geográfico, pois

coincide com o *regresso à casa* do compositor; quanto psicológico, por conta das *reflexões acerca da arte e do exercício musical*), e o *amor mal resolvido* (de Dvořák pela cunhada Josefina), parece assimilar-se diretamente aos temas abordados por Luiz Antonio de Assis Brasil em *O inverno e depois*, respaldando, nessa perspectiva interpretativa mais ampla de ambas as obras, a intertextualidade temática da qual tratamos no início do presente capítulo, e que julgamos nortear e relacionar os *corpora* que compõem esta pesquisa.

Na seção seguinte, abordaremos mais detalhadamente as aproximações entre os textos de Dvořák e de Assis Brasil, uma vez que, conforme já mencionado, essas aproximações parecem ir além das semelhanças temáticas supracitadas, e dizem respeito também a uma proximidade estrutural entre tais obras.

4.4 O INVERNO E DEPOIS E O CONCERTO PARA VIOLONCELO E ORQUESTRA: DIÁLOGOS MÚSICAIS ENTRE DVOŘÁK E ASSIS BRASIL

Esta seção visa analisar as possíveis semelhanças estruturais entre o *Concerto para violoncelo e orquestra* e o livro de Luiz Antonio de Assis Brasil. Parece-nos que Assis Brasil vai além das relações temáticas já apontadas, e busca construir uma obra em que o *Concerto para violoncelo e orquestra* torna-se a base influenciadora de sua estrutura romanesca. Para tanto, servirão como base teórica os estudos de Cury e Souza (2018), Assis Brasil (2015), Mota (2015), Bian (2017), e Oliveira (2002).

De acordo com o exposto na seção anterior, na construção do *Concerto para violoncelo e orquestra*, Dvořák elabora um enredo, que passa a ganhar voz através de uma *persona*, a qual aborda, através de aspectos musicais, temáticas que são motivadoras da composição, quais sejam: um *deslocamento* (geográfico, já que coincide com o *regresso à casa* do compositor e as influências nacionalistas; e psicológico, por meio de *reflexões acerca da arte e do seu exercício musical*); e um *amor mal resolvido* (pela cunhada Josefina). Nesse sentido, as características temáticas encontradas na relação entre a novela *Todas as manhãs do mundo* e o romance *O inverno e depois*, teorizadas na primeira seção deste capítulo, são as mesmas presentes no texto (obra musical) de Antonín Dvořák. Essa perspectiva é respaldada pelo estudo comparativo do concerto de Dvořák e da obra de Assis Brasil feitos por Cury e Souza (2018), que também identificam essas semelhanças temáticas nas obras dos dois autores, mostrando que, possivelmente, Luiz Antonio de Assis Brasil, ao construir seu romance *O inverno e depois*, tenha dialogado intertextualmente com o *Concerto para violoncelo e orquestra* nessa perspectiva temática, da qual tratamos no segundo capítulo desta pesquisa.

Ainda tomando como referência o estudo de Cury e Souza (2018), julgamos ser possível interpretar as relações entre o romance de Assis Brasil e o concerto de Dvořák para além dessa intertextualidade temática, podendo aproximar ambas as obras por meio de suas estruturas narrativas, pela composição propriamente dita dos textos, já que são três os espaços-tempos onde a história de Julius se passa, a saber: *a infância do personagem* – uma parte no Rio Grande do Sul, outra em São Paulo; *a juventude*, em Würzburg, na Alemanha; e *a vida adulta*, no tempo presente, focalizando seu retorno à casa da infância; e, assim como há esses três espaços-tempos no romance, o concerto de Dvořák é dividido em três movimentos (*Allegro*, *Adagio ma non troppo* e *Finale*). Cada parte da narrativa de Assis Brasil se assemelha a cada um dos movimentos do concerto, tanto em questões técnicas (andamento, tonalidade, sequência narrativa), quanto na intenção musical do concerto (efeitos pretendidos a partir de determinadas construções musicais).

Para Cury e Souza (2018), o *Concerto para violoncelo e orquestra*, dividido em três movimentos: *Allegro*, *Adagio ma non troppo* e *Finale*, possui partes melódicas diferentes em seus formatos, nas suas intenções, no modo como os instrumentos dialogam entre si. Embora tenha sido escrito em dez capítulos, podemos também extrair do romance *O inverno e depois* três partes principais que se articulam no espaço e tempo narrativos. Cada espaço-tempo do romance se assemelha a um movimento do concerto, como já dito anteriormente. Mas não somente isso, uma vez que a arquitetura da narrativa se sofisticava pelo entrelaçamento, no decorrer dos dez capítulos, das três estruturas características de cada movimento da peça de Dvořák. A estrutura da forma sonata, oriunda do primeiro movimento do concerto, reverbera nas passagens da narrativa que encenam a infância do personagem Julius. A estrutura de forma ternária, proveniente do segundo movimento, espelha-se nas partes relacionadas ao que Julius viveu na Alemanha. E, finalmente, a estrutura da forma rondó, originária do terceiro movimento, guarda correspondência com o tempo presente da narrativa.

Vejamos, nas próximas subdivisões, as comparações possíveis entre a estrutura do *Concerto para violoncelo e orquestra*, de Antonín Dvořák, e o romance *O inverno e depois*, de Luiz Antonio de Assis Brasil.

4.4.1 Primeiro movimento: *Allegro*

O primeiro movimento do *Concerto para violoncelo e orquestra*, denominado *Allegro*, estrutura-se na forma de uma sonata clássica – também conhecida como forma de primeiro movimento, sonata-*allegro*, ou então, simplesmente como forma sonata. De acordo com Cury

e Souza (2018), tal forma consiste na utilização, no decorrer do movimento, de dois materiais melódicos distintos denominados temas, uma espécie de refrão que é moldado e modificado de acordo com a necessidade e vontade do compositor, sendo que cada tema apresenta uma tonalidade diferente. Tonalidade refere-se, basicamente, a um sistema de utilização de notas que determinarão a característica de determinada música, baseando-se em torno de uma nota principal, como se fosse a sua cor, a sua essência.

Então, na estrutura musical da forma-sonata tem-se, necessariamente, dois temas com tonalidades e características distintas um do outro, que passam a ser trabalhados numa sequência narrativa estruturada da seguinte maneira: *exposição*, onde ambos os temas contrastantes são apresentados. Em seguida, tem-se o *desenvolvimento*, parte em que os temas passam por uma remodelação e reestruturação, havendo novamente um conflito entre os dois. Após, tem-se a *reexposição*, onde ocorre a recapitulação do material melódico utilizado na *exposição*, havendo, dessa maneira, a resolução da tensão criada entre os dois temas iniciais. Por fim, tem-se uma seção de encerramento do movimento, denominada *coda*.

A maneira como Assis Brasil estrutura e descreve a infância da personagem Julius em *O inverno e depois* se assemelha com a forma como Dvořák trabalha os elementos musicais do *Concerto para violoncelo e orquestra*, uma vez que o primeiro movimento da obra de Dvořák, representado pela *exposição*, possui dois temas contrastantes entre si, que são expostos tanto pela orquestra quanto pelo violoncelo solo, “um tema viril e rítmico e um outro melódico, de certa forma feminino” (MOTA, 2015, p. 101). O material da parte correspondente ao *desenvolvimento*, por sua vez, apresenta elementos do primeiro tema, que acabam sofrendo todo tipo de transformação e, até mesmo, acaba evoluindo para conjuntos inteiros de variações melódicas (SUPKA, 2013). A *reexposição* do concerto ocorre com a utilização do material melódico do segundo tema, numa seção que, de acordo com Bian (2017, p. 23), “parece expressar um estado de ser confiante, majestoso e alegre”. Para finalizar o primeiro movimento do concerto de Dvořák, temos uma *coda*, construída principalmente com o material melódico do primeiro tema, remetendo a uma sensação festiva e alegre.

Em *O inverno e depois*, portanto, podemos perceber reflexos dessa estrutura musical. A infância da personagem assisiana, Julius, é marcada pelos intensos conflitos deste com sua meia-irmã Antônia, uma vez que ela é filha de seu pai com uma amante. Dessa maneira, Antônia assume um papel primordial nos conflitos, dramas e cenas da infância de Julius que são apresentados ao longo de toda a narrativa de Assis Brasil. Assim, podemos considerar que cada tema do *Concerto* seja representado no romance por cada um desses dois personagens: Julius, o primeiro tema (Tema A), e Antônia, o segundo tema (Tema B).

A seção denominada *exposição*, portanto, apresenta o primeiro tema, isto é, Julius, onde é feita uma longa descrição dessa personagem, começando pelo seu nascimento, até o período que antecede sua viagem de estudos à cidade alemã de Würzburg. De acordo com Bian (2017, p. 23), a exposição do primeiro tema sugere uma “canção de lirismo extático e profundamente triste”. Para Cury e Souza (2018), profundamente triste e num lirismo em êxtase se constituem, também, as primeiras descrições da história de Julius: o menino *precoce, mas de um jeito errante*, que teve que lidar com a saída traumática do Rio Grande do Sul, da qual *ele se recorda com dor e angústia*, com a perda do pequeno violino branco e com a morte dos pais num acidente de carro, levando-o a depositar no violoncelo, e, portanto, na música, *todos os matizes de sua alma órfã*.

O segundo tema do *Concerto* de Dvořák, conforme Pombo (2007), é exposto primeiramente pela trompa em *pianissimo*, como um sussurro misterioso. Esta é também a forma como Antônia, personagem que representa nosso segundo tema da *exposição* é apresentada na narrativa assisiana, de maneira “pianíssima”, breve e envolta em intensos mistérios. Descrita sob a ótica de Julius, a conflituosa e triste relação entre os dois irmãos é denunciada pelo narrador em afirmações como: “Ele (Julius) não tem espaço interior para nele acrescentar uma meia-irmã” (ASSIS BRASIL, 2016, p. 33).

Após a exposição inicial dos dois temas conflitantes – Julius, tema A, e Antônia, tema B –, tem-se o *desenvolvimento* da narrativa, e, assim como no concerto de Dvořák, é construído com base no material do primeiro tema e em sua história, ou seja, Julius. Podemos considerar, então, como partes referentes a esse *desenvolvimento* cenas como a reminiscência de Julius com relação à partida da família do Rio Grande do Sul para São Paulo; a passagem onde Julius recorda dos pais, e, agora já adulto, rememora cenas da infância e momentos íntimos de sua família. Vejamos como o narrador nos apresenta esses fatos:

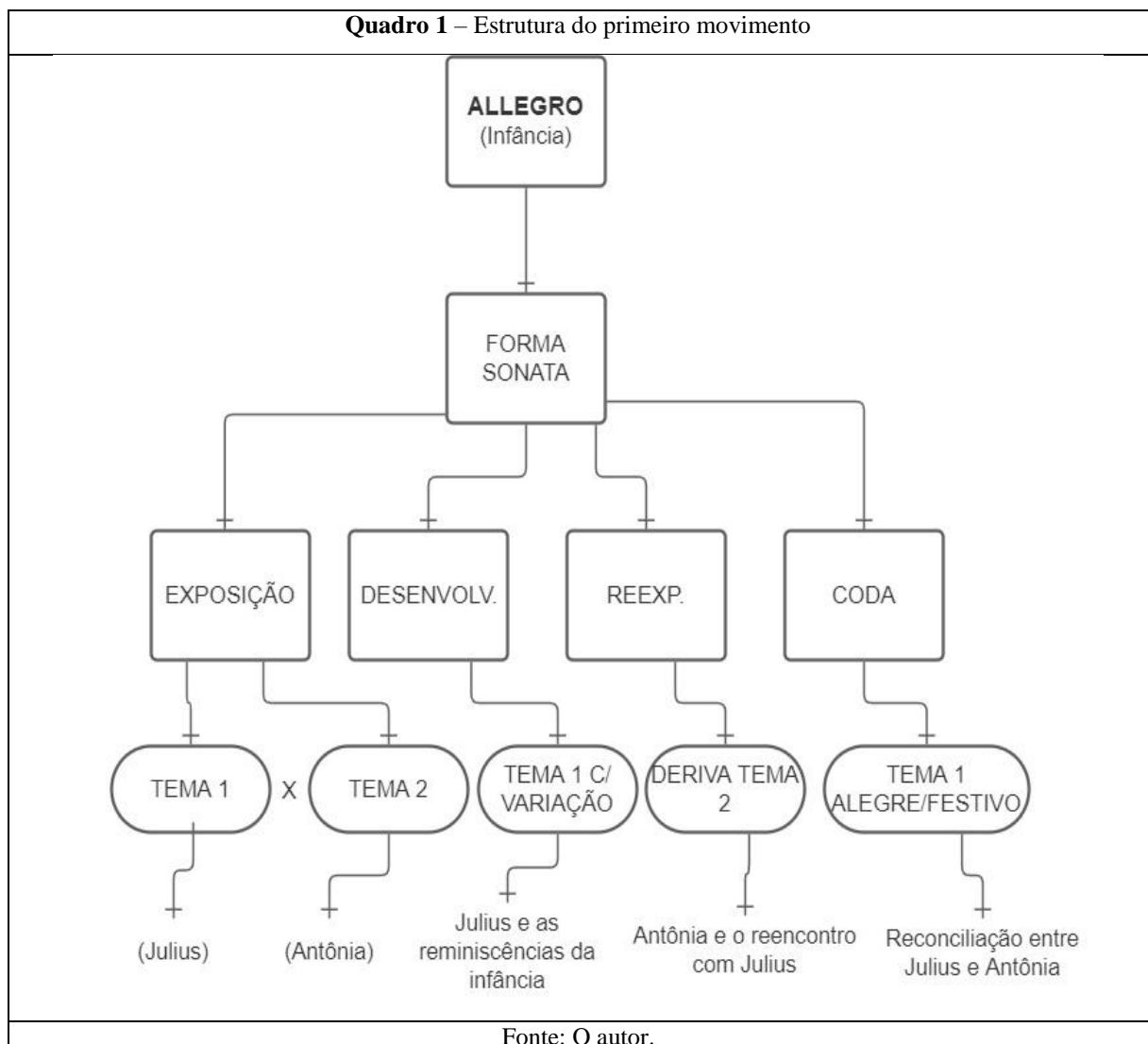
Julius se aproxima da penteadeira. Seus passos fazem ranger as tábuas do assoalho. [...] No grande espelho basculante e oval ele vê refletido aquele homem maduro, de óculos, que quer disfarçar sua estranheza ao se enxergar de poncho. Ao lado do espelho, uma pequena foto. É ele, criança. [...] Nesta mesma foto, atrás de si, de pé, está o pai Latinista, com um lenço branco no pescoço e botas de fole [...]. Já pensa na mãe. Sempre que a traz à lembrança, nunca é de maneira completa (ASSIS BRASIL, 2016, p. 112-113).

Após o *desenvolvimento* temos, portanto, a seção denominada *reexposição*. Esta, como já se disse, construída com base em materiais oriundos do segundo tema. Tal como ocorre no segundo movimento do concerto, temos novamente a presença de Antônia na narrativa, ainda que isso só ocorra em um momento já bastante avançado do romance de Luiz Antonio de Assis Brasil. De acordo com Cury e Souza (2018), nessa *reexposição*, Julius traz à memória os

diversos conflitos relacionados com a existência de Antônia e, finalmente, consegue estabelecer um diálogo com a irmã. Tudo isso abre o caminho para a *coda*, um encerramento festivo, tal como no concerto, desta parte da vida de Julius. Ela ocorre quando Julius pede perdão à irmã e sente que só então essa parte do passado não mais o assombrará. Vejamos um trecho que parece representar essas questões:

– Antônia, [...] não vou conseguir explicar. O importante é que você saiba disso. [...] Vencendo um tabu, ele se vê dizendo: – Preciso te pedir que me perdoe. [...] Por todos esses anos de perseverança. Você nunca desistiu. Você veio à minha procura. Você achou um motivo. [...] – Nunca perdi a esperança de que um dia, muito no futuro – ela gagueja –, nós nos encontraríamos. – Este é o dia, Antônia, – Ele põe o braço sobre os ombros dela, e a traz junto a si (ASSIS BRASIL, 2016, p. 323-324).

Observemos como a estrutura desse primeiro movimento do concerto de Antonín Dvořák parece estar refletida nos capítulos do romance de Luiz Antonio de Assis Brasil:



Percebe-se, portanto, que parte da narrativa construída por Assis Brasil em *O inverno e depois* parece encontrar sua correspondência com a estruturação da forma-sonata oriunda do primeiro movimento do *Concerto para violoncelo e orquestra*, de Antonín Dvořák, uma vez que, de acordo com Cury e Souza (2018, p. 09), “tanto os temas contrastantes, como o conflito entre áreas tonais podem ser caracterizados como a questão central do movimento”. A respeito desse conflito, Oliveira (2002, p. 132-133) afirma:

[...] apresentado na exposição e posteriormente desenvolvido, mas por uma *instabilidade inicial*, sob a forma de duas áreas tonais conflitantes. Essa tensão acentua-se durante o desenvolvimento, que não apenas entrelaça os temas, mas, sobretudo, aventura-se por áreas harmônicas mais distanciadas. A recapitulação [reexposição] resolve essas tensões eliminando o conflito de tonalidades. [...]. Tem-se, assim, uma estrutura ABA’, representando instabilidade/intensificação da instabilidade/resolução.

Na interpretação de Cury e Souza (2018), a *instabilidade*, metaforicamente associada às passagens iniciais em que o personagem Julius tem uma relação não resolvida com a irmã Antônia. A *intensificação da instabilidade*, associada aos trechos em que Julius volta à casa da infância e os sentimentos negativos em relação à irmã são nutridos pelas memórias do passado. A *resolução*, associada às partes em que Julius consegue estabelecer um diálogo com Antônia, a possibilidade da reconciliação entre ambos e a expectativa de uma nova amizade.

Como se percebe nesse primeiro trecho analisado, as referências que aproximam o texto de Luiz Antonio de Assis Brasil e o concerto de Antonín Dvořák parecem se ancorar nos aspectos emotivos e sentimentais presentes nas duas narrativas, o que aponta, até mesmo, para uma leitura um tanto subjetiva na comparação de ambas as obras. Sobre a influência da forma sonata no texto literário e a complexidade em delinear de um modo claramente bem definido suas relações, o próprio Assis Brasil (2015, p. 12) afirma:

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

Na seção subsequente, portanto, abordaremos a continuidade dessas aproximações estruturais, que aproximam o romance de Assis Brasil e o segundo movimento do *Concerto para violoncelo e orquestra*, de Antonín Dvořák.

4.4.2 Segundo movimento: *Adagio ma non troppo*

Após esse primeiro movimento do *Concerto para violoncelo e orquestra*, construído com base na forma-sonata, temos o segundo movimento, intitulado *Adagio ma non troppo*, construído com base em uma forma ternária, ou seja, dividida em três seções (ABA'), sendo que as seções A e A' são similares, enquanto a seção B apresenta um novo material melódico, sendo contrastante com as demais. A seção A traz elementos do primeiro tema (Tema A) presente no primeiro movimento do concerto, no entanto, aqui apresentado de maneira modificada, se revestindo, conforme Bian (2017, p. 24), de “um caráter pacífico e silencioso semelhante a uma canção de ninar”. Na seção B, por sua vez, Dvořák introduz uma nova melodia pacífica e melancólica. Na seção A', por fim, tem-se o encerramento do movimento e, de acordo com Mota (2015, p. 153), esta apresenta um “caráter de resignação, de aceitação pacífica de todos os acontecimentos”.

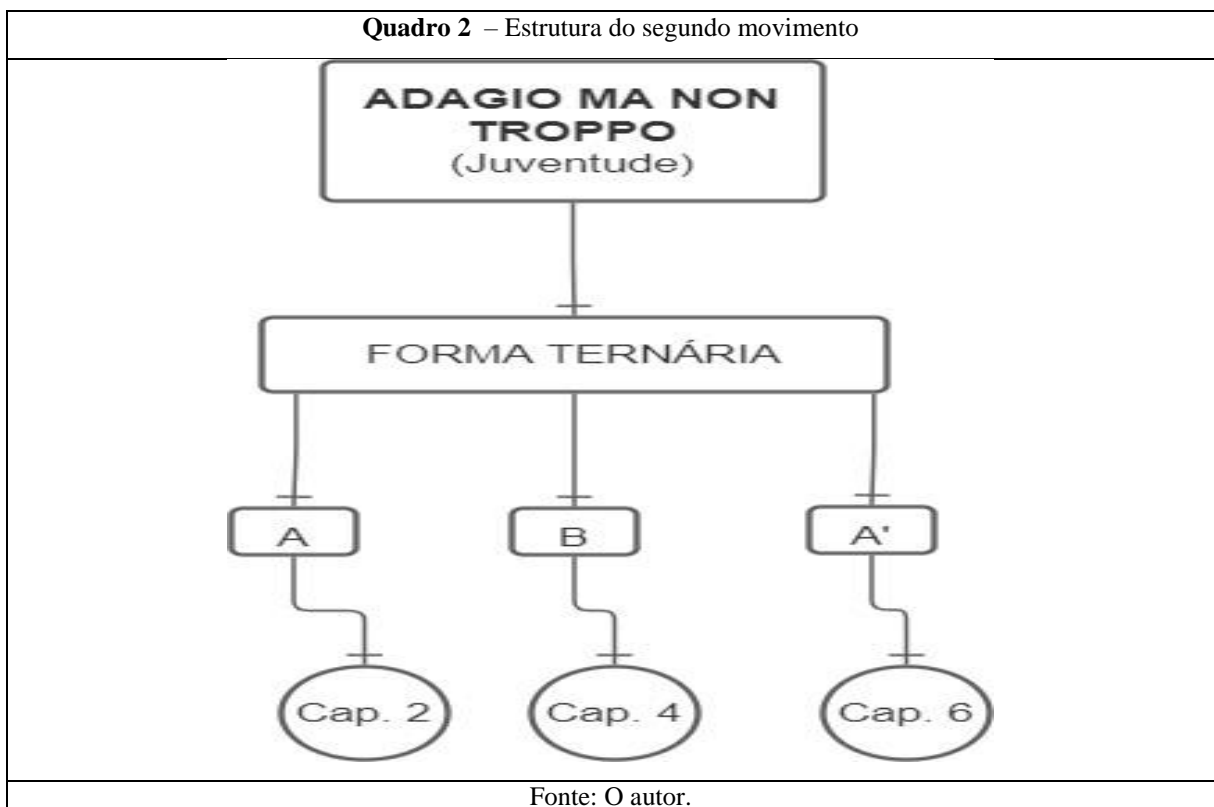
No caso de *O inverno e depois*, as partes do concerto referem-se aos trechos do romance cujo foco narrativo é o período em que Julius passou em Würzburg, na Alemanha, bem como à história de amor vivida entre ele e a flautista uruguaia Constanza Zabala. Assim como o segundo movimento do *Concerto para violoncelo e orquestra* divide-se em três seções, são também três os capítulos da narrativa de Assis Brasil que se passam inteiramente em Würzburg, a saber: os capítulos 2, 4 e 6. Conforme supracitado, os capítulos 2 e 6 (correspondentes às seções A e A') possuem as mesmas características, uma vez que narram a estada de Julius em Würzburg, quando este conhece Constanza Zabala, perpassando também as cenas do romance vivido pelos dois, culminando no dramático fim do relacionamento entre ambos.

O capítulo 4, então, referente à seção B do concerto, apresenta um contraste temático na representação da estada de Julius na cidade alemã, uma vez que intercala, de acordo com Cury e Souza (2018), tal como ocorre com a seção B do concerto, com a narrativa da história de Julius antes de se envolver com Constanza, desde sua chegada à Alemanha, o processo de adaptação na cidade, o estabelecimento de relações sociais, a morte chocante do seu professor de violoncelo e, sobretudo, a ousada decisão, que permeia toda a história, de executar o *Concerto para violoncelo e orquestra*, de Dvořák. Além disso, a semelhança entre a parte da narrativa de Julius na Alemanha e esse movimento do concerto também se dá pelas intenções emocionais e pelas temáticas propostas por ambos, como já se disse: a nostalgia da terra natal, a expressão de lamento e dor do protagonista (Julius/violoncelo solo), e as fortes sensações de amor, paixão e solidão.

A título de exemplificação do que fora exposto sobre as semelhanças entre a seção B do segundo movimento do concerto de Dvořák e o romance de Assis Brasil, podemos citar uma passagem da narrativa onde Julius se encontra desacreditado após a morte de seu professor e a

despedida de uma amiga. No trecho, o narrador do romance assisiano afirma: “O que Julius sentia era pesar, revolta e abandono. Em poucos dias ele perdera duas pessoas que lhe davam a certeza de que era ainda possível acreditar na Arte e, por extensão, no ser humano” (ASSIS BRASIL, 2016, p. 162).

Vejam os como a estrutura ternária desse segundo movimento do concerto parece se refletir na organização dos capítulos do romance assisiano:



Na seção subsequente, abordaremos a continuidade dessas aproximações estruturais, que aproximam o romance *O inverno e depois* do terceiro e último movimento do concerto de Antonín Dvořák.

4.4.3 Terceiro movimento: *Finale, Allegro moderato*

O terceiro e último movimento do *Concerto para violoncelo e orquestra*, por sua vez, denomina-se *Finale, Allegro moderato*. Nele, tem-se uma narrativa construída na forma rondó, onde “o tema principal (A) continua sempre retornando, existindo, porém, seções contrastantes (B, C, etc.) entre cada retorno ao A anterior” (BENNETT, 1986, p. 51). No caso da construção musical feita por Dvořák, de acordo com Supka (2013), a abordagem desse terceiro movimento “se dá num contexto de ‘mover-se da escuridão para a luz’, o que reflete a alegria de Dvořák

por seu retorno definitivo à sua terra natal: o último movimento do concerto foi escrito poucas semanas antes de sua partida de Nova York”.

Tal intuito do compositor checo associa-se também a alguns fatos contidos na narrativa de Assis Brasil, já que Julius decide fazer uma viagem de volta à casa onde passou os primeiros anos de sua vida, na Estância Júpiter, com o intuito de encontrar ali um local sossegado para que possa estudar o concerto de Dvořák, distante da turbulência e agitação da cidade de São Paulo, e onde também possa resolver os conflitos e dramas que o acompanham desde a infância, configurando-se, assim, em uma espécie de acerto de contas com seu passado.

A respeito das semelhanças entre as ações de Antonín Dvořák e de Julius, Cury e Souza (2018, p. 11), afirmam:

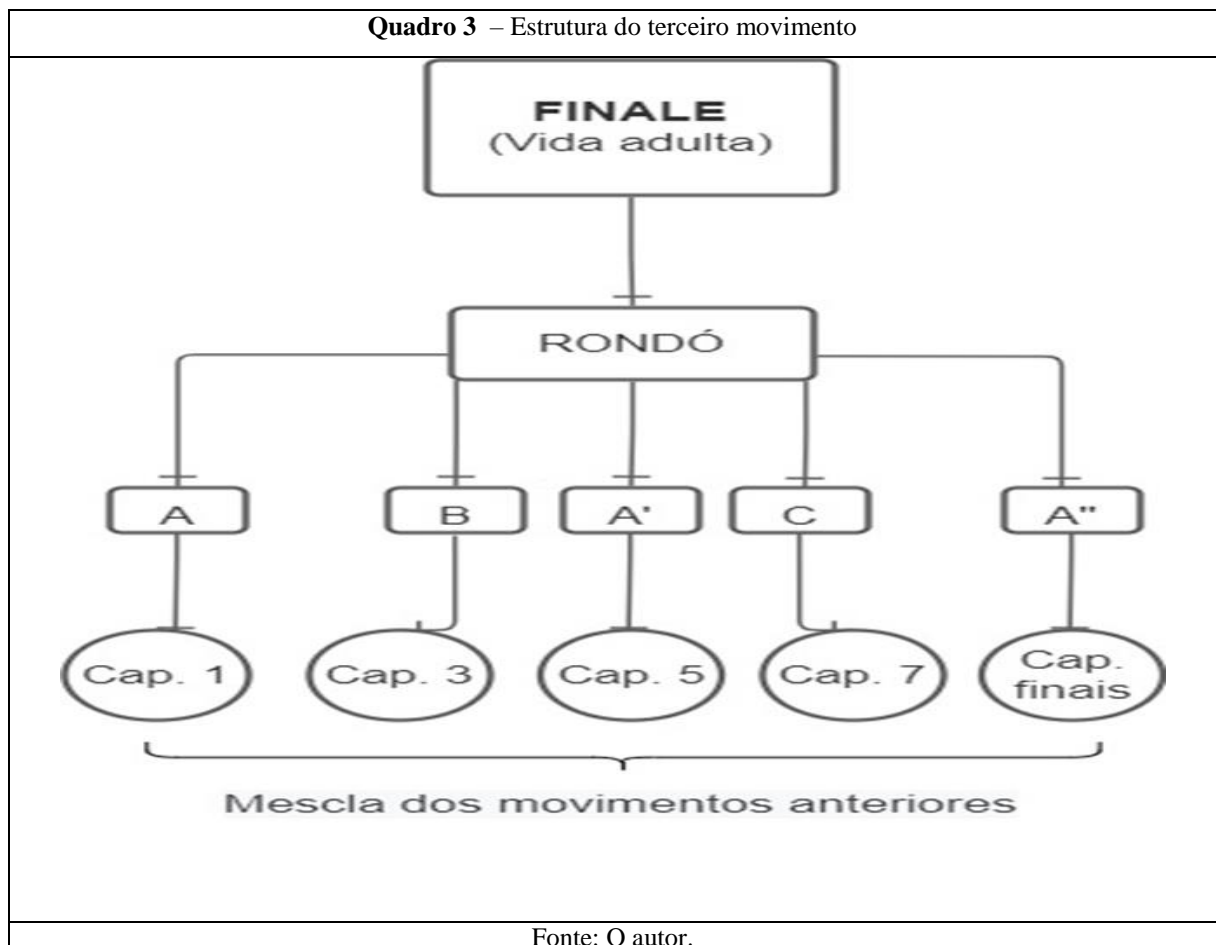
Podemos considerar, então, que o personagem entra numa espécie de “escuridão”, sendo um homem saudoso e que, melancolicamente, se considera incompleto. O regresso à casa da infância para estudar o *Concerto*, marcado já nas primeiras páginas do romance, bem como toda sua trajetória até finalmente conseguir dominar o violoncelo e executar a peça – como exposto no último capítulo – também representam, por assim dizer, uma passagem da “escuridão para a luz”, uma vida que ganha, de fato, um significado, uma história.

No que diz respeito às seções deste movimento do concerto, a forma rondó apresenta a seguinte sequência temática: ABA’CA”, sendo que as seções A, A’ e A” derivam do mesmo material melódico, enquanto as seções B e C são seções contrastantes, construídas com material melódico diferente das demais. Desse modo, as seções A, A’ e A”, quando transpostas para a narrativa de Luiz Antonio de Assis Brasil, dizem respeito às partes em que Julius viaja e se hospeda na Estância Júpiter, enquanto que as seções contrastantes, B e C respectivamente, fazem referência às partes intercaladas na narrativa que, embora situadas no tempo presente da personagem, formam um elo temporal com os demais aspectos da história narrada por Assis Brasil.

De acordo com Cury e Souza (2018, p. 11-12), a seção A se localiza no primeiro capítulo (intercalada por lembranças da infância), em que é narrada a desventura de Julius ao ter sua mala extraviada, e a viagem de carro de Porto Alegre até a Estância Júpiter. A seção B se localiza no terceiro capítulo, quando Julius se depara com a casa da infância e se sente estrangeiro no seu próprio lar, na sua própria memória. Após essa parte, encontra-se a seção A’, no quinto capítulo, no qual a narrativa se volta mais para uma descrição da casa de Julius – mas também as impressões psicológicas do protagonista. A seção C, por sua vez, encontra-se no sétimo capítulo da obra de Assis Brasil, uma parte também repleta de lembranças do passado de Julius.

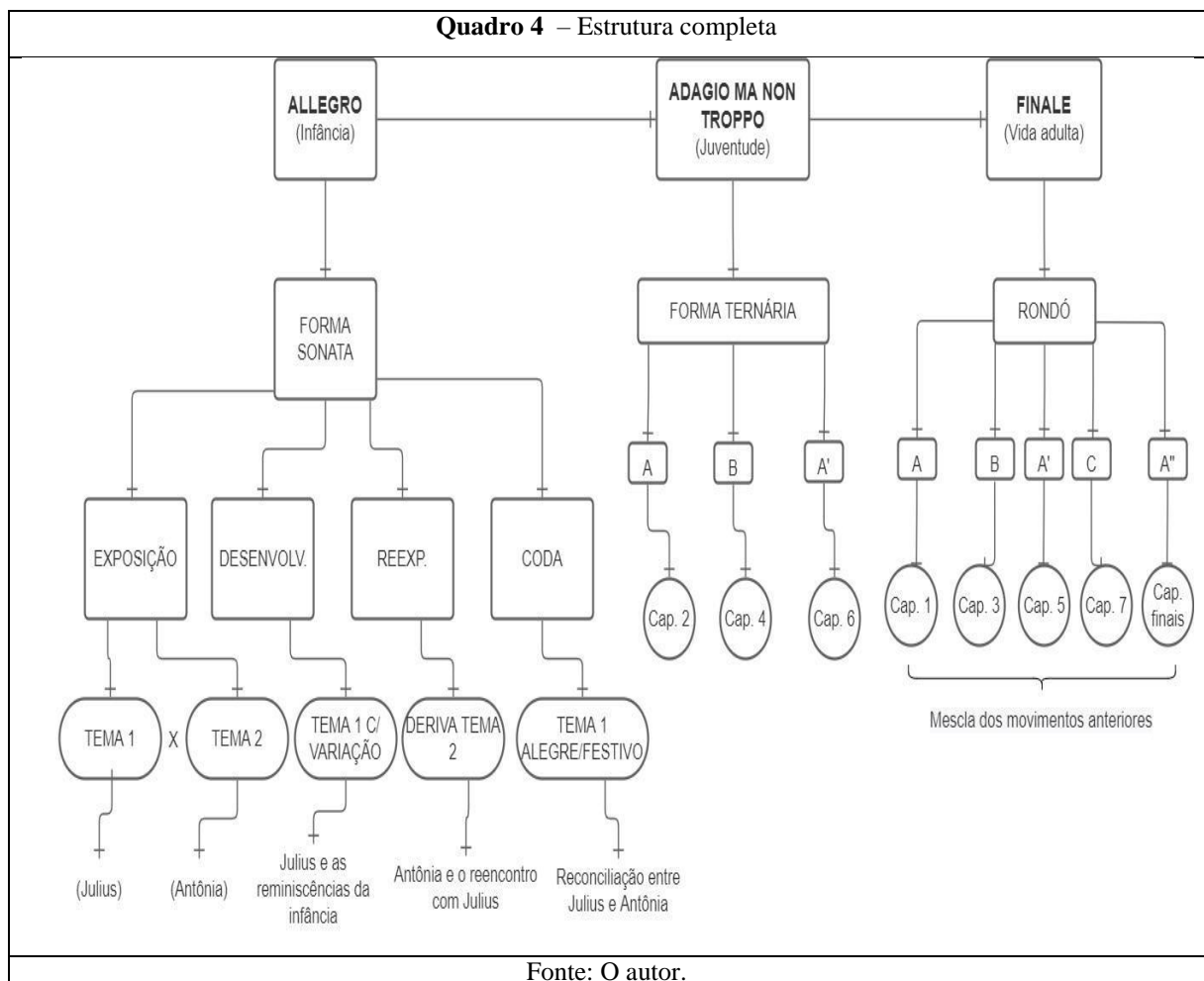
A última seção do concerto, A”, conforme Cury e Souza (2018, p. 13), é onde Dvořák utiliza material do primeiro e segundo movimentos anexado a uma longa *coda*, que caminha para um final festivo. Mesmo no clima de festividade, acontece novamente uma referência à canção *Lasst mich allein (Deixe-me só)* – referência que também aparece no segundo movimento do concerto –, colocada pelo compositor em homenagem melancólica a sua amada Josefina, que no momento da composição já havia falecido. Na narrativa, por contraste, essa seção ocorre nos últimos capítulos, em que são lembradas passagens da infância de Julius e da sua estada em Würzburg, bem como ocorre o reencontro com Constanza Zabala. Tal como o concerto, o romance de Assis Brasil termina num clima festivo, após Julius conseguir executar o concerto, mas ainda assim atravessado por uma reflexão introspectiva, melancólica: “no entanto, para sempre saudoso, solitário e incompleto, tal como os personagens dos romances” (ASSIS BRASIL, 2016, p. 344), e a suspensão da narrativa, dando ao leitor a sensação de que fomos excluídos de um mundo que só existirá para os personagens.

Vejamos a ilustração dessas relações entre o concerto de Dvořák e os capítulos correspondentes em *O inverno e depois*:



Percebe-se, especialmente nesse último movimento do concerto de Dvořák, que as partes correspondentes da narrativa de Assis Brasil dizem respeito, principalmente, às lembranças de Julius dos motivos que o levaram ao isolamento na Estância Júpiter e ao estudo do *Concerto para violoncelo e orquestra*, funcionando como uma espécie de autorreflexão da personagem, localizadas, como vimos, no tempo presente, mas com grande significância para a compreensão dos fatos ocorridos no passado de Julius.

Diante do exposto, pode-se vislumbrar um panorama geral da relação entre o *Concerto para violoncelo e orquestra*, de Antonín Dvořák, e a estrutura romanesca construída por Luiz Antonio de Assis Brasil em *O inverno e depois*, onde os capítulos ou temas presentes na narrativa assisiana podem ser relacionados com cada um dos movimentos do concerto, seja por meio de questões técnicas (andamento, tonalidade, sequência narrativa), ou através da intenção musical do concerto (efeitos pretendidos a partir de determinadas construções musicais), oriundos da *persona* criada por Dvořák. Vejamos a estrutura completa com tais aproximações:



Ainda que não tenhamos analisado de modo pormenorizado as possíveis relações entre a obra de Luiz Antonio de Assis Brasil e o concerto de Dvořák, a partir dessa relação músico-literária, percebe-se que Assis Brasil parece criar um texto em que sua narrativa ficcional e o concerto do compositor tcheco relacionam-se mutuamente no plano estruturante da narrativa. Tal perspectiva é respaldada por Cury e Souza (2018), e também parece assemelhar-se, conforme abordamos no terceiro capítulo desta dissertação, com o tratamento dado pelo autor ao texto literário em outras de suas obras, onde a música, para além de recurso temático, passa a servir como modelo estruturante de suas criações ficcionais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizar um estudo como o que ora nos propomos é sempre um desafio a qualquer pesquisador, especialmente por saber que sempre há algo por dizer com relação aos teóricos e às obras analisadas. Nesse sentido, diante do exposto na presente pesquisa, ainda que não tenhamos abordado por completo a multiplicidade interpretativa que o romance de Luiz Antonio de Assis Brasil nos proporciona, acreditamos ter identificado aspectos que parecem alicerçar a narrativa construída em *O inverno e depois*, que toma como base a novela *Todas as manhãs do mundo*, de Pascal Quignard, e o *Concerto para violoncelo e orquestra*, de Antonín Dvořák, para criar um texto que encontra na proximidade entre o universo literário e o musical seu ponto de contato.

Diante dessa evidente proximidade entre as obras que norteiam a pesquisa, é possível chegarmos a algumas conclusões, quais sejam: a noção de texto bakhtiniana, analisada no segundo capítulo deste trabalho, pode ser considerada como apropriada para a análise dos *corpora* que compõem a presente dissertação, uma vez que tanto o romance de Luiz Antonio de Assis Brasil e a novela de Pascal Quignard, quanto o concerto de Antonín Dvořák podem ser interpretados à luz de tais contribuições teóricas, figurando enquanto textos, que podem ser lidos independentemente do código semiótico a que estejam expostos, seja o literário ou o musical; vinculado a esse entendimento da noção de texto, percebe-se que tanto a novela de Pascal Quignard, quanto o concerto – entendido também como um texto –, interferem e participam na construção do romance de Assis Brasil.

Deriva dessa noção de texto a concepção de intertextualidade, conceito unificador de toda a presente pesquisa, que também cremos estar adequada aos limites que desejamos alcançar com este estudo. É possível perceber que em seu romance, Luiz Antonio de Assis Brasil aproxima-se da novela *Todas as manhãs do mundo*, de Pascal Quignard, por meio de um intertexto temático, que se mostra, ora explícito, ora implícito, e possui como eixo norteador os personagens principais das duas narrativas, seus dilemas e conflitos pessoais e profissionais. Assim sendo, as características que imaginávamos presentes nos dois textos, como a representação de um *amor mal resolvido*, um *deslocamento* (tanto geográfico quanto psicológico), e a representação dos *conflitos pessoais e profissionais do sujeito*, ainda que não estejam visivelmente demarcados e/ou evidentes ao longo dos intertextos traçados por Assis Brasil, claramente estão norteando, direta ou indiretamente, todos os acontecimentos de seu romance.

Chama a atenção o fato de, enquanto na novela de Pascal Quignard os conflitos e dilemas do personagem Sainte Colombe dificilmente possam ser solucionados, sendo que sua mulher amada havia falecido, e sua dor mostra-se irremediável, se refletindo, por conseguinte, em seu exercício artístico, e fazendo do personagem um sujeito cada vez mais isolado, solitário e triste, no caso do personagem Julius, em *O inverno e depois*, ainda que Assis Brasil trace um paralelo bastante claro entre seu personagem e o da novela *Todas as manhãs do mundo*, é dado ao personagem assisiano a possibilidade de resolução dos seus conflitos e aflições. O isolamento geográfico em meio ao pampa sulino mostra-se benéfico, e tanto o dilema amoroso (com a colega de escola Constanza Zabala), quando seus dilemas pessoais e profissionais (os conflitos com a meia-irmã, e com seu exercício musical), mostram-se gradualmente solucionáveis à medida em que a narrativa se encaminha para seu desfecho.

Para tanto, Assis Brasil lança mão de intertextos temáticos, com temas comuns às duas obras, e inúmeras referências diretas à novela de Pascal Quignard, na maioria das vezes intertextos explícitos, representados pelos momentos de leitura do personagem Julius. Assim, Luiz Antonio de Assis Brasil acabou criando uma narrativa onde seu texto se mostra tão próximo ao de Quignard, que só recursos próprios da intertextualidade, como o uso de itálico, nos possibilitam identificar claramente os trechos que pertencem a cada uma das obras.

No caso da relação entre *O inverno e depois* e o *Concerto para violoncelo e orquestra*, além do intertexto temático, semelhante às características que compõem o intertexto com Pascal Quignard, evidencia-se também um diálogo no plano estrutural, que acaba por aproximar as duas obras, sendo que o romance assisiano está construído de maneira a espelhar cada um dos movimentos do concerto de Antonín Dvořák. Tal abordagem, que cremos inovadora no estudo das relações entre música e literatura, aponta para alguns desafios a serem enfrentados em pesquisas futuras acerca do tema, especialmente aqueles estudos que considerarem a intertextualidade como sua teoria basilar, uma vez que não se pode deixar de mencionar que o conceito postulado por Julia Kristeva (2005), bem como suas delimitações contemporâneas, especialmente a postulada pelas autoras Koch, Bentes e Cavalcante (2012), parece estar sendo melhor aplicado quando temos como objetivo analisar as relações entre dois textos que pertençam ao mesmo código semiótico, a exemplo do romance de Luiz Antonio de Assis Brasil e da novela *Todas as manhãs do mundo*, de Pascal Quignard. Quando abordado à luz de textos expressos em códigos semióticos distintos, como a proximidade entre o livro *O inverno e depois* e o *Concerto para violoncelo e orquestra*, a noção de intertexto, ainda que válida para análise, tendo em vista que as duas obras estão sendo lidas enquanto textos que dialogam entre si por

meio de intertextos temáticos, esbarra em algumas questões referentes à abrangência e profundidade das análises dos *corpora*.

Isso se deve ao fato de que entre o livro de Assis Brasil e o concerto de Dvořák, identificamos um diálogo estrutural que ultrapassa os limites propostos pelas abordagens que encontram na intertextualidade sua base fundante. Como possível solução, a relação entre esses dois textos, em sua concretude, pode ser alcançada por meio de teorias como a intermedialidade, ou a concepção de literatura como campo expandido, uma vez que, em ambos os casos, a atenção é deslocada da noção de “texto” para a de “mídias”, e os critérios de análise parecem abranger de forma mais completa a multiplicidade semiótica existente entre as duas narrativas.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, A. C. S. *Escuta afetada de uma partitura sonoro-literária em Pascal Quignard*. 2017. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

ASSIS BRASIL, L. A. de. A criação literária e música. *Letras em Revista*, Teresina, v. 06, n. 01, p. 08-15, jan./-jun, 2015. Disponível em: https://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/14751/2/A_criacao_literaria_e_a_musica.pdf. Acesso em: 14 ago. 2021.

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

ASSIS BRASIL, L. A. de. *A prole do corvo*. Porto Alegre: Movimento, 1978.

ASSIS BRASIL, L. A. de. *Anais da província-Boi*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

ASSIS BRASIL, L. A. de. *As virtudes da casa*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

ASSIS BRASIL, L. A. de. *Bacia das almas*. Porto Alegre: L&PM, 1981.

ASSIS BRASIL, L. A. de. *Breviário das terras do Brasil*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

ASSIS BRASIL, L. A. de. *Cães da Província*. Porto Alegre: Mercado Aberto 1987.

ASSIS BRASIL, L. A. de. *Concerto campestre*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

ASSIS BRASIL, L. A. de. *Escrever ficção: um manual de escrita literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a.

ASSIS BRASIL, L. A. de. *Figura na Sombra*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

ASSIS BRASIL, L. A. de. *Manhã transfigurada*. Porto Alegre: L&PM, 1982.

ASSIS BRASIL, L. A. de. Música e literatura. **In:** BRITO, J. D. *Literatura e música: depoimentos de escritores e músicos – ensaios e bibliografia*. São Paulo: Editora Tiro de Letra, 2019b. p. 11-17.

ASSIS BRASIL, L. A. de. *Música perdida*. Porto Alegre: L&PM, 2006.

ASSIS BRASIL, L. A. de. *O homem amoroso*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

ASSIS BRASIL, L. A. de. *O inverno e depois*. Porto Alegre: L&PM, 2016.

ASSIS BRASIL, L. A. de. *O pintor de retratos*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

ASSIS BRASIL, L. A. de. *Os senhores do século*. Porto Alegre: Mercado Aberto 1994.

ASSIS BRASIL, L. A. de. *Pedra da memória*. Porto Alegre: Mercado Aberto 1993.

- ASSIS BRASIL, L. A. de. *Perversas famílias*. Porto Alegre: Mercado Aberto 1992.
- ASSIS BRASIL, L. A. de. *Um quarto de légua em quadro*. Porto Alegre: Movimento, 1976.
- ASSIS BRASIL, L. A. de. *Videiras de cristal*. Porto Alegre: Mercado Aberto 1990.
- BAKHTIN, M. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. **In:** _____. *Estética da criação verbal*. 6.ed. São Paulo: Editora WMF, 2011. p. 307-335.
- BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARHTES, R. Texto (teoria do). **In:** _____. *Inéditos*. V. I – Teoria. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARROS, D. L. P. de. Dialogismo, polifonia e enunciação. **In:** BARROS; FIORIN, J. L. (Orgs). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da USP, 2003. p. 01-10.
- BENNETT, R. *Forma e estrutura na música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- BEZERRA, P. Polifonia. **In:** BRAIT, B. *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 191-200.
- BIAN, Z. *A Pedagogical Analysis of Dvorak's Cello Concerto in B Minor, Op. 104*. 2017. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – The Faculty of Graduate and Postdoctoral studies, The University of British Columbia, Vancouver, 2017.
- BORGES, F. D. *Representações de leitores e leitoras na série Um Castelo no Pampa, de Luiz Antonio de Assis Brasil*. 2015. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.
- BROWN, C. S. *Music and literature*. London: University Press of New England, 1987.
- BROWN, C. S. *Music and literature: A comparison of the Arts*. Athens, GA: University of Georgia Press, 1948.
- BUTTERWORTH, N. *Dvořák*. London: Omnibus Press, 1984.
- CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. 4.ed. São Paulo: Ática, 2006.
- CLÜVER, C. Inter textus / interartes / inter media. *Aletria*, v. 14, n. 2, p. 10-41, jul.-dez. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067/14857>. Acesso em: 10 ago. 2021.
- COELHO, J. M. *Dvořák*. Coleção Grandes Compositores da Música Clássica. São Paulo: Editora Abril, 2009.

CURY, M. Z. F.; SOUZA, G. A. L. Entre modulações musicais e literárias: O inverno e depois, de Luiz Antonio de Assis Brasil. *Navegações*, Porto Alegre, v. 11, n. 1, p. 3-14, jan.-jun. 2018. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/33012/17667>. Acesso em: 20 jul. 2021.

DVOŘÁK, Antonín. *Concerto para violoncelo e orquestra em Bm*: Op. 104. Orquestra. Berlin: N. Simrock, 1896. 1 partitura. Disponível em: <https://musopen.org/pt/music/4560-cello-concerto-op-104/>. Acesso em: 14 ago. 2021.

ECO, U. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8. Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

ESPECIAL escritores: Luiz Antonio de Assis Brasil. Porto Alegre: TV Câmara, 2012. 1 vídeo (16 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W-RMnmpQ7o8>. Acesso em: 10 ago. 2021.

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-193.

FIORIN, J. L. O dialogismo. **In:** _____. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. 2. Ed. São Paulo: Contexto, 2016. p. 21-65.

FIORIN, J. L. Resenha. *Bakhtiniana*, São Paulo, v.1, n. 5, p. 205-209, 2011.

FISCHER, L. A. Pesqueiro: sobre um livro e o seu autor. **ABC**. São Leopoldo, 21 dez. 1997.

GENETTE, G. *Introduction a l'architexte*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.

GENETTE, G. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Editora Viva Voz, 2010.

GENETTE, G. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE, G. *Seuils*. Paris: Editions du Seuil, 1987.

GIL, A. C. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

JENNY, L. A estratégia da forma. **In:** JENNY, L. et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KOCH, I. G. V. Intertextualidade e polifonia: um só fenômeno? *D.e.l.t.a.*, v.7, n. 2, p. 529-541, 1991. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/45998>. Acesso em: 10 ago. 2021.

KOCH, I. G. V. O texto e a (inevitável) presença do outro. *LETRAS – Revista do Mestrado em Letras da UFSM*, p. 107-124, jan.-jun. 1997. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11467/6934>. Acesso em: 14 ago. 2021.

KOCH, I. G. V.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

KOCH, I. G. V.; ELIAS, V. M. *Ler e compreender: os sentidos do texto*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2015.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LAHM, A. C. S. *A união das artes: música e literatura na obra de Luiz Antonio de Assis Brasil*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

LAHM, Alexandra Cristina da Silva. *A união das artes: música e literatura na obra de Luiz Antonio de Assis Brasil*. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. *Fundamentos da metodologia científica*. São Paulo: Atlas, 2007.

LEIDERFARB, L. *Smetana/Dvořák*. Coleção Grandes Compositores. Barcelona: Editorial Sol 90, 2005.

LUIZ Antonio de Assis Brasil em casa. Flism em casa, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dr0NpbSZjG0&list=PLnKT0R6HLgh6_87c8O9zsUEOoQ5rcrriG2&index=12>. Acesso em: 15 ago. 2021.

MACHADO, D. *Luiz Antonio de Assis Brasil – O Códice e O Cinzel*. Porto Alegre: TRINCA/FILMES, 2007. Disponível em: <http://www.laab.com.br/roteiro.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2021.

MASINA, L. O código e o cinzel. **In:** *Autores Gaúchos: Luiz Antonio de Assis Brasil*, v. 18, p. 15- 18. 1988.

MOTA, R. P. R. B. *Concerto para violoncelo e orquestra em Si menor, Op. 104, de Antonín Dvořák: a obra enquanto objeto para a elaboração de um documento pedagógico*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Curso de Pós-Graduação em Ensino de Música, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Lusíada de Lisboa, Lisboa. 2015.

MUTTER, D. *Imagens do século XIX na ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil*. 2008. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MUTTER, D. T. *Um romancista ao sul: a ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil*. Porto Alegre: BesouroBox, 2017.

NORIEGA, G. D. P. *Los espacios físicos y emocionales creados por la música en la novela Tous les matins du monde (Todas las mañanas del mundo) (1991) de Pascal Quignard*. 2020.

Tese (Licenciado/a en Comunicación con mención en Comunicación y Literatura) – Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2020.

OLIVEIRA, S. R. *Literatura e Música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PAULINO, G.; WALTY, I.; CURY, M. Z. *Intertextualidades*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

POMBO, F. *Concerto para violoncelo e orquestra em Si menor, op. 104*. 2007. Disponível em: <<https://www.casadamusica.com/artistas-e-obras/obras/c/concerto-para-violoncelo-e-orquestra-em-si-menor-op104-antonin-dvo%C5%99ak/#tab=0>>. Acesso em: 20 ago. 2021.

PRODANOV, C. C.; FREITAS, E. C. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

QUIGNARD, P. *Boutès*. Paris: Galilée, 2008.

QUIGNARD, P. *La Haine de la musique*. Calmann-Lévy, 1996.

QUIGNARD, P. *La Leçon de musique*. Paris: Hachette, 1987.

QUIGNARD, P. *Le Nom sur le bout de la langue*. POL, 1993.

QUIGNARD, P. *Le salon de Wurtemberg*. Roma: Gallimard, 1986.

QUIGNARD, P. *Les escaliers de Chambord*. Roma: Gallimard, 1989.

QUIGNARD, P. *Todas as manhãs do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

QUIGNARD, P. *Tous les matins du monde*. Paris: Gallimard, 1991.

QUIGNARD, P. *Vie secrète*. Paris: Gallimard, 1998

REMAK, Henry H. H. Literatura comparada: definição e função. Tradução Monique Balbuena. **In:** CARVALHAL, T. F.; COUTINHO, E. (Orgs). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 175-190.

SAMOYAUULT, T. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothchild, 2008.

SANT'ANNA, A. R. de. *Paródia, paráfrase & cia*. 7. ed. São Paulo: Editora Ática, 1985.

SANTOS, V. *Luiz Antonio de Assis Brasil: romance & história*. Porto Alegre: Rígel, 2007.

SCHER, S. P. *Music and Text: Critical Inquiries*. Cambridge University Press, 1992.

SEATON, D. Narrativa na música: o caso da sonata “A tempestade”, de Beethoven. **In:** *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020. p. 241-264.

- SEINCMAN, E. *Estética da comunicação musical*. São Paulo: Via Lettera, 2008.
- SMACZNY, J. *Dvorák: Concerto para violoncelo*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- SOBRAL, A. Ético e estético: na vida, na arte e na pesquisa em Ciências Humanas. **In:** BRAIT, B. *Bakhtin: conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 103-121.
- SUPKA, O. *Concerto for cello and orchestra*. 2017. Traduzido para o inglês por Karolina Hughes. Disponível em: <<http://www.antonin-dvorak.cz/en/concerto-for-cello2>>. Acesso em: 15 ago. 2021.
- TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1997.
- TATIT, Luiz. *O cancionista*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- VILELA, Y. F. *Ler, traduzir, escrever: um percurso pela obra de Pascal Quignard*. 2009. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.
- VOLÓCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ZILBERMAN, Regina. *A literatura no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.



UPF

UNIVERSIDADE
DE PASSO FUNDO

UPF Campus I - BR 285, São José
Passo Fundo - RS - CEP: 99052-900
(54) 3316 7000 - www.upf.br