

A música na ficção de Luiz Antonio de Assis Brasil: um estudo a partir da intermedialidade

Music in fiction by Luiz Antonio de Assis Brasil: a study from intermediality

Edemilson Antônio Brambilla

Universidade de Passo Fundo

Ivânia Campigotto Aquino

Universidade de Passo Fundo

Resumo: O elemento musical está presente ao longo de praticamente todas as narrativas do escritor sul-rio-grandense Luiz Antonio de Assis Brasil, tanto no aspecto narrativo com enredos que tomam a música como seu elemento central, quanto estruturante, com obras que se assemelham à formas musicais, ou então que utilizam recursos narrativos oriundos desse universo. No presente trabalho, de um modo especial, atentamos para o diálogo entre música e literatura no aspecto estruturante da ficção assisiana. Para tanto, os estudos acerca da intermedialidade nos permitem interpretar essas aproximações feitas pelo autor.

Palavras-chave: Música e literatura; Intermedialidade; Luiz Antonio de Assis Brasil

Abstract: The musical element is present throughout practically all the narratives of the writer from Rio Grande do Sul, Luiz Antonio de Assis Brasil, both in the narrative aspect, with plots that take music as its central element, as well as the structuring element, with works that are they resemble musical forms, or they use narrative resources from this universe. In the present work, specially, we pay attention to the dialogue between music and literature in the structuring aspect of Assisian fiction. Therefore, studies on intermediality allow us to interpret these approximations made by the author.

Keywords: Music and literature; Intermediality; Luiz Antonio de Assis Brazil

Introdução

Um dos traços característicos da escrita de Luiz Antonio de Assis Brasil é o fato de o autor delegar à música um importante papel na sua ficção, sendo que esta é a arte com a qual Assis Brasil dialoga mais diretamente, valendo-se dela tanto no aspecto narrativo, com enredos que tomam a música como seu elemento central, quanto estruturante, com obras que se assemelham à formas musicais, ou então que utilizam recursos narrativos oriundos desse universo. Essa sua relação com a música é diferenciada, quando comparada a outros autores que também se valem da música 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.

Diante disso, no presente trabalho, de um modo especial, atentamos para o diálogo entre música e literatura no aspecto estruturante da ficção assisiana. Para tanto, os estudos acerca da intermedialidade nos permitem interpretar essas aproximações feitas pelo autor, já que, dentre as formas em que as relações intermédias podem se apresentar, está a apropriação, em uma mídia, de técnicas e demais recursos oriundos de outra mídia, neste caso, o literário que se apropria do musical, tanto como tema quanto como estrutura.

Desse modo, este trabalho está estruturado da seguinte maneira: após esta exposição introdutória, buscaremos refletir acerca da noção de intermedialidade, e as implicações desse conceito para os estudos das relações entre música e literatura; em seguida, buscaremos compreender de que modo a intermedialidade pode lançar luz à apropriação feita por Luiz Antonio de Assis Brasil do elemento musical em suas criações ficcionais, sendo que o autor utiliza esse recurso tanto como possibilidade temática, quanto como estrutura de suas ficções, o que acaba por delinear uma intermedialidade direta envolvendo essas duas áreas do saber.

Intermedialidade: um breve percurso teórico

O conceito de intermedialidade, enquanto princípio teórico básico, vem ganhando cada vez mais espaço em estudos voltados às relações entre campos distintos do saber, e sua aplicabilidade perpassa o universo artístico, das ciências humanas, da antropologia, da sociologia, da semiótica e dos estudos de comunicação. A abrangência do termo demonstra, em um primeiro momento, a dificuldade em delimitar e/ou definir de um modo mais específico seu objeto de estudo. De maneira geral, de acordo com Clüver (2011, p. 9), “intermedialidade” implica todos os tipos de interrelação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar as fronteiras” que separam as mídias”. Assim, conforme Oliveira (2012, p. 12), “o conceito tem sido utilizado para tratar das várias maneiras pelas quais as mídias podem se relacionar, ou seja, para examinar as relações gerais entre as mídias, as transformações de uma mídia para outra, as combinações de mídias e os fenômenos inerentes a várias delas”.

É claro que, por conta dessa sua vasta possibilidade interpretativa, variando de acordo com a maneira com a qual cada área do saber se apropria do termo, uma noção mais uniforme do que se entende por intermedialidade acaba sendo de difícil formulação. A primeira barreira para isso, é que, o conceito de intermedialidade está, necessariamente, ligado ao conceito de mídia, e sua delimitação também é pautada por controvérsias no meio acadêmico, recebendo interpretações distintas que irão depender da perspectiva acadêmica assumida, do campo de estudo e dos objetivos de cada pesquisa. Em uma das definições amplamente aceitas acerca da noção de mídia, Wolf (2011, p. 2) afirma:

Mídia, como utilizada em estudos literários e de intermedialidade, são meios de comunicação convencionalmente e culturalmente distintos, especificados não apenas por canais institucionais ou técnicos particulares (ou por apenas um canal) mas, prioritariamente, pelo uso de um ou mais sistemas semióticos na transmissão pública de conteúdos que incluem, mas não se restringem, a ‘mensagens’ referenciais. De maneira geral, a mídia faz diferença no tipo de conteúdo que pode ser evocado, em como esses conteúdos são apresentados e em como são experimentados.

No que diz respeito a noção de intermedialidade, por sua vez, temos também essa dificuldade de definição. De acordo com Rajewsky (2012, p. 18), a intermedialidade é:

[...] um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter) de alguma maneira acontecem entre as mídias. “Intermediático”, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos intramediáticos assim como dos fenômenos transmediáticos, por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes.

A intermedialidade, ainda de acordo com a autora, além de designar o fenômeno supracitado, também serve ainda como uma importante ferramenta de pesquisa que não se relaciona apenas às mídias individuais, mas também volta-se às configurações híbridas, onde elementos verbais, visuais, auditivos, cinéticos e performativos agem de maneira conjunta, criando, assim, formas mistas. Ainda sobre o conceito de intermedialidade, Wolf, em seu texto intitulado (*Inter*) *mediality and the Study of Literature*, afirma:

Assim como no caso de uma mídia, a (inter)medialidade também pode ser concebida de modo mais restrito ou mais amplo: o sentido restrito foca na presença de mais de uma mídia dentro de um artefato humano. Ao contrário dessa definição “intracomposicional”, eu proponho uma definição mais ampla que segue o pensamento de Irina O. Rajewsky: “intermedialidade, nesse sentido amplo, se aplica a qualquer transgressão de fronteiras entre mídias convencionalmente distintas...” e compreende, assim, tanto relações “intra-“ como “extra-composicionais” entre diferentes mídias (WOLF, 2011, p. 3, tradução nossa).

A fim de elucidar melhor tal interpretação feita acerca do conceito de intermedialidade, pode-se citar o estudo feito por Rajewsky (2012), que sugere três subcategorias analíticas para o uso de tal conceito, vejamos:

a) Intermedialidade no sentido mais restrito de *transposição midiática*: trata-se da transformação de determinado produto de mídia, seja ele um texto, um filme, etc., ou de seu substrato em outra mídia. Pode-se citar como exemplos as adaptações cinematográficas

cas e romantizações, onde um texto ou filme “originais” são a “fonte” de um novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediário;

b) Intermedialidade no sentido mais restrito de *combinação de mídias*: a qualidade intermidiática dessa categoria é determinada pela constelação midiática que constitui um determinado produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação. Cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto. Assim, nessa categoria, a intermedialidade é um conceito semiótico-comunicativo, baseado na combinação de, pelo menos, duas formas midiáticas de articulação. Podemos citar como exemplos fenômenos como ópera, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos, etc.

c) Intermedialidade no sentido mais restrito de *referências intermidiáticas*: tratam-se de referências, em um texto literário, por exemplo, a um filme, através da evocação ou da imitação de certas técnicas cinematográficas; ou então, a musicalização da literatura, a écfrase, referências em filmes a pinturas, ou em pinturas à fotografia. Neste caso, as referências intermidiáticas devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para aderir a uma obra individual produzida em outra mídia, seja para se referir a um subsistema midiático específico, ou a outra mídia como sistema. Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente em relação à obra, sistema ou subsistema a que se refere. Este produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos.

É, principalmente, a partir dessa terceira subcategoria de intermedialidade que buscamos analisar a apropriação da música feita por Luiz Antonio de Assis Brasil em seus textos ficcionais, uma vez que, como veremos na seção seguinte, o autor parte da aproximação entre duas mídias (a literária e a musical), para construir o que entendemos como *referências intermidiáticas*, pois, em seu texto literário, Assis Brasil busca referenciar, evocar e imitar elementos, técnicas e estruturas que são próprias de outra mídia distinta (a música). Ou seja, em diversas oportunidades o romancista parte da literatura para referir-se tanto a uma obra individual específica produzida nessa outra mídia, quanto para referir-se a essa outra mídia como sistema ou subsistema midiático específico.

A música na ficção assisiana: um percurso intermidiático

Nascido em Porto Alegre, Luiz Antonio de Assis Brasil atuou como violoncelista da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (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). 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. 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 (2019), 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 corrigir para 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.

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), uma vez que, em ambas, Assis Brasil toma o elemento musical como motivo central para a construção de suas narrativas. Nessas obras, tem-se a utilização da música como referência temática direta, mas é preciso que atentemos também para outro aspecto importante dessa apropriação feita pelo autor, que se refere à estrutura de algumas dessas narrativas ficcionais, já que, pode-se encontrar correlações entre o texto literário assisiano e determinadas formas musicais.

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.

De acordo com Mutter (2017), no caso de narrativas como as construídas em *Concerto campestre*, exige que se considere também a forma estrutural do concerto, em especial a forma sonata, já que, se tomarmos a obra literária entendida de forma paralela a um drama musical, esta possui dois temas contrastantes, um masculino e outro feminino, que correspondem às duas histórias dos personagens da ficção assisiana, Clara Vitória e Miguel, respectivamente. Tem-se aqui, portanto, uma intermedialidade no sentido mais restrito do termo, como referências intermediárias, de acordo com o apontado na seção anterior, uma vez que a narrativa assisiana evoca, tematiza e imita a estrutura de outra mídia (a musical), através do uso de seus próprios meios.

O mesmo parece ocorrer com a obra intitulada *Música Perdida* (2006) que, por sua vez, 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.

Para além da tematização musical da obra, tem-se em *Música perdida* a mesma ocorrência intermediária em sentido restrito de *referências intermediárias* apontada na obra anterior, uma vez que, ao analisar a estrutura da narrativa assisiana, a professora e pesquisadora Maria Eunice Moreira (*apud* MACHADO, 2007), 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, especialmente, ele decore 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, consequentemente, fechando aquela estrutura que é própria da sonata.

Em seu mais recente romance, *O inverno e depois* (2016), temos também a possibilidade interpretativa de o compreender a partir do conceito de intermedialidade, uma vez que o autor parte da literatura para referir-se a uma obra individual específica produzida em outra mídia distinta, sendo que, Assis Brasil faz referência, em seu texto literário, ao *Concerto para violoncelo e orquestra*, obra composta pelo compositor tcheco Antonín Dvořák, valendo-se dessa peça musical tanto como tema norteador para seu enredo, quanto modelo estruturante de seu romance, conforme veremos a seguir.

Em seu enredo, temos o retrato da história de Julius, um violoncelista da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo. O personagem decide passar um período em isolamento na Estância Júpiter, localizada em sua cidade natal, no interior gaúcho, com o intuito de executar o difícil *Concerto para violoncelo e orquestra*, de Antonín Dvořák. Nesse sentido, Mutter (2017, p. 37) afirma que 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.

Tal como ocorre no romance de Assis Brasil, o concerto de Dvořák pode ser compreendido, nas palavras de Mota (2015), como um concerto de regresso à 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. Ainda nesse sentido, Cury e Souza (2018) afirmam que, além de toda a nostalgia da terra natal e de ser marcada pela memória, a peça de Dvořák ainda tem outra motivação: o amor não resolvido de Dvořák por sua cunhada Josefina, cuja morte era iminente no período da composição do concerto, o que levou o compositor a sinalizar, especialmente no segundo movimento da peça, uma homenagem à mulher amada.

Além disso, as relações entre o romance de Assis Brasil e o concerto de Dvořák podem ser evidenciadas também em sua estrutura narrativa. 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. Segundo Cury e Souza (2018), assim como há três espaços-tempos no romance, o concerto 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). Ainda que essas relações ocorram, não são evidenciadas de modo direto, rígido ou facilmente identificáveis em uma primeira leitura, já que Assis Brasil (2019) afirma tratar-se mais de uma 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.

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 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.

Tal como ocorre nas relações intermidiáticas apontadas anteriormente, ao se apropriar da técnica musical do contraponto para construir suas narrativas ficcionais, o escritor Luiz Antonio de Assis Brasil está, novamente, evocando e imitando elementos que são oriundos de outra mídia distinta (a música), transpondo-os para o universo literário, e usando seus próprios meios específicos para fazê-lo, configurando-se, assim, também como uma intermedialidade em sentido mais restrito de *referências intermidiáticas*, de acordo com o que fora exposto na segunda seção deste estudo.

Considerações finais

Não nos cabe analisar de modo pormenorizado e fastidioso as relações entre música e literatura na obra de LAAB, tampouco compreender como as estruturas musicais se fazem presentes nas obras assisiana supracitadas. O que queremos é, na verdade, lançar luz acerca de uma possibilidade interpretativa das narrativas ficcionais assisianas que, por vezes, podem não ser percebidas em uma primeira leitura de tais obras, conexões que encontram na proximidade entre música e literatura seu eixo norteador.

Desse modo, o que se percebe por meio das análises feitas no presente estudo é que, ao longo de praticamente todas as suas principais obras, Luiz Antonio de Assis Brasil valeu-se do elemento musical não só como tema para suas narrativas ficcionais – com enredos que tomam a música como seu elemento central –, mas também como base estruturante de suas obras – com obras que se assemelham a formas musicais, ou então que utilizam recursos narrativos oriundos desse universo.

Além disso, a presença da música nessas criações literárias é derivada de um modo de apropriação que, como verificamos na seção anterior, também é possível de ser interpretada à luz da noção de intermedialidade, conceito que parece nos fornecer recursos interpretativos bastante sólidos para interpretar tais relações músico-literárias na ficção assisiana, em especial por meio da intermedialidade no sentido mais restrito de *referências intermidiáticas*, já que, em seu texto literário, Assis Brasil busca referenciar, evocar e imitar elementos, técnicas ou estruturas próprias de outra mídia distinta (a música), ou seja, parte da literatura para referir-se a uma obra individual específica produzida em outra mídia (como é o caso das relações entre o

romance *O inverno e depois* e o *Concerto para violoncelo e orquestra*); para referir-se a um subsistema midiático específico (como as relações de seus textos literários com gêneros musicais como o concerto – no caso de *Concerto campestre* (1997) e *O inverno e depois* (2016) –, e a sonata – no caso de *Música Perdida* (2006)); ou então, para referir-se a outra mídia como sistema, como é o caso da combinação entre a mídia literária e a musical.

Referências

- 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. **Concerto campestre**. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- 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, 2019. 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. **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.
- CLÜVER, C. Intermedialidade. **Pós**: Belo Horizonte, v. 1, n. 2, nov. 2011, p. 8 - 23. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413/12270>. Acesso em: 10 out. 2021.
- 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: 12 out. 2021.

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

LAHM, A. C. S. **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.

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: 11 out. 2021.

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.

OLIVEIRA, S. R. *Intermedialidade e estudos interartes: uma breve introdução*. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020, p. 11-14.

RAJEWSKY, I. O. *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade*. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.

WOLF, W. *(Inter)mediality and the Study of Literature*. **CLCWeb: Comparative Literature and Culture** 13.3, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789>. Acesso em: 10 out. 2021.