

O INVERNO E DEPOIS

ou

Uma nota fora de tom

Luiz-Olyntho Telles da Silva

Outono /2018

A música existe para dizer o que a palavra não pode dizer.

PASCAL QUIGNARD, *Le Jadis*.

No romance, o importante são as transformações do personagem.

CRISTOVÃO TEZZA, Comunicação oral.

Arte, a mais ingrata das atividades humanas.

LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL, *O inverno e depois*.

I

A vida é como uma viagem: embarca-se em um ponto e desembarca-se em outro. Assim foi para Julius, o personagem de Luiz Antonio de Assis Brasil, em *O inverno e depois*. Relatada por um narrador onisciente, em terceira pessoa, a história, desenvolvida em dez capítulos, começa com sua chegada ao aeroporto Salgado Filho, em Porto Alegre, vindo de São Paulo e, enquanto aguarda sua bagagem, sobrenadando na leitura dos acontecimentos, vai mostrando seus anseios, preocupações e ideais. Absorto nos pensamentos, o olhar passeando descuidadamente, num instante sua atenção é desviada para o ruído da esteira de bagagens que chega aos seus ouvidos como um *estertor*. A escolha precisa das palavras, *le mot juste*, como diria Flaubert, antecipa-nos o anúncio de uma tragédia: alguém está à beira da morte. Um Julius precisa morrer para que, depois, outro Julius viva.

Falar de sua bagagem é dizer de sua constituição. Enquanto revisa mentalmente a arrumação das malas para ver se não esqueceu nada, o primeiro pensamento que lhe vem à mente é Sílvia, sua mulher – que ficara na capital paulista –, a quem deveria ter avisado de sua chegada. O final de sua viagem, porém, ainda está longe e ele, autorizado por isso,

enquanto posterga o telefonema, imagina-a em seu escritório decorado com bom gosto e sofisticação. Ao descrever esse ambiente, na seleção dos objetos delineados, é como se estivesse falando de si, vendo-se ao espelho. *A grande onda*, de Katsushika Hokusai, por exemplo, com seu tom desbotado, indicando tratar-se da reprodução de uma gravura de época, *circa* 1830-1833, na qual esse mestre do estilo *ukiyo-e* retrata um mundo flutuante, diz, por um lado, do estado d'alma de um Julius em busca de terra firme (representado quiçá pelo caro tapete *Tabriz*), enquanto, por outro, insinua a valorização, por parte do personagem, do século XIX, se posso me arriscar a uma prolepse, tão ao gosto do autor e frequentemente repetida no livro. O horário de trabalho de Sílvia, aprisionada – *nine to five* –, das nove as dezessete, faz pensar, por contraste, também no dele, ditado pela própria consciência. É como se esse fosse seu jeito de olhar para si mesmo, na verdade seu contínuo foco de atenção, vendo-se sempre refratado pelos reflexos.

As notícias no televisor do aeroporto, ainda que trágicas e importantes na busca da paz para a humanidade, sem maiores ponderações, servem para o leitor adivinhar a data da chegada em Porto Alegre: estamos no dia 25 de junho de 2014. O inverno está recém começando.

A equipagem está aí. As roupas e o violoncelo chegaram, mas falta uma mala.

II

Julius é músico. Violoncelista. Cuidadoso, trouxe cordas extras para seu instrumento, um clássico, fabricado por Giuseppe Baldantoni, muito provavelmente em 1836, em Ancona, seguindo a forma B, de *Stradivari*, com a redução do arco dos tampos superior e inferior. O som de seu *cello* é muito bom, mas vale mais pelo brilho, excepcional! Suas cordas preferidas são as Thomastik, possivelmente do tipo *Spirit*, cuja tensão mediana é ligeiramente mais alta em todas as cordas; isso, é preciso dizer, em relação às cordas do tipo *Dominant*, mais elásticas, o que melhora sensivelmente a definição do som. Na sua revisão mental também não se esqueceu do breu Andrea que, no seu entender, possibilita uma melhor resposta das cordas, evitando sobremaneira os ruídos indesejados.

Sofisticado, detalhista, sempre ocupado com a pureza do som, Julius vem em busca do silêncio. Logo embarcará no automóvel que o levará à estância Júpiter, onde terá o ambiente necessário para estudar uma difícil sinfonia de Dvořák. Não quer ruídos indesejados de nenhum tipo.

Mas falta uma mala. Justamente a querida e cara Rimowa, à prova de água e fogo. Vinham nela, ironicamente, por segurança, partituras, computador e caixas de som de alta fidelidade, mais DVDs e CDs com interpretações de Dvořák por grandes instrumentistas. Solícito, o funcionário do aeroporto informa que, não tendo desembarcado, sua mala seguiu viagem até Santiago do Chile, com escalas em Montevideu e Buenos Aires. A cada parada, a empresa fará o possível para tentar retirá-la do avião e entregá-la diretamente na porta da Estância Júpiter. É com essa inacreditável garantia que Julius embarca no Hyundai Azera dirigido por Adão-Jarbas-Mickey Rooney, um falastrão.

Julius nasceu aí, na estância Júpiter, e aí passou sua infância, até o dia em que sua mãe descobriu o caso de seu pai com uma empregada. Paulista de nascimento, ela exigiu, como condição para manter o casamento, a imediata mudança para São Paulo. E no dia seguinte se foram! Na pressa, muitas coisas ficaram para trás, inclusive um violino branco, de brinquedo, presente da tia Herna, ao qual o pequeno Julius já se afeiçoara. Dois anos depois, os pais morrem em um acidente de carro e ele fica aos cuidados dessa tia que se ocupa especialmente de sua educação musical. Ganha o Baldantoni e vai aprimorar suas habilidades na Alemanha, em Würzburg, onde se formaram alguns músicos que depois se tornaram famosos, entre os quais alguns dos que vieram abrilhantar a nossa OSPA. Aí, na *Schüle für Musik*, conheceu Constanza Zabala, uma estudante uruguaia, e se apaixonou; inseguro, contudo, não acreditou na reciprocidade do amor e, não acreditando na constância de Constanza, abandonou-a, ao mesmo tempo em que, frente ao fracasso na execução de um Concerto de Dvořák, desiste também dos estudos e retorna a São Paulo, resignado a ser um músico de fila. Tudo parece seguir um ritmo monocórdio, até o surgimento da oportunidade de recuperar-se do fracasso de Würzburg com uma apresentação solo em um programa da OSESP. Tocar a Abertura do *Concerto para Violoncelo e Orquestra*, de Dvořák, em Si menor, cumprindo assim antiga promessa.

III

É nesta circunstância que Julius segue em direção ao que o autor chama de *a mais afastada fronteira do Rio Grande do Sul*, mas possivelmente será lá para os lados de Bagé. Seu estado de espírito, ao mesmo tempo em que reflete o entusiasmo, pela oportunidade, pela identificação com a peça, mostra-o nostálgico. Uma visita a um antigo cemitério, na beira da estrada, dá o tom de seu retorno, de seu *nostos*. Depois de quarenta anos da partida para a capital paulista, é a primeira vez que volta. Vem em busca do silêncio e da solidão dos pampas. Julius quer estar só. Como diz a música que marca a entrada do violoncelo no Adágio do concerto, e que marca todos os andamentos, *Lasst mich allein, Deixeme só*.

O concerto de Dvořák, em Si menor, op. 104, tem esse tom nostálgico. Quando de sua composição, seu autor estava nos Estados Unidos e, saudoso, prestes a voltar para casa. Estava aí a convite de Jeannette Thurber, presidente do Conservatório Nacional de Música da América, em Nova Iorque. Ela convidara Dvořák para assumir a direção dessa instituição e também a não menos importante função de professor de composição. Já no seu segundo contrato em Nova Iorque, as dificuldades econômicas sofridas pelos Estados Unidos na segunda metade do século XIX, somadas à doença e à morte de sua cunhada, um antigo amor de juventude, mais à saudade de casa, fizeram-no lembrar-se de uma dívida com o passado: antes de viajar, o famoso violoncelista checo Hanuš Wihan havia lhe pedido para escrever um concerto para seu instrumento. A composição era uma espécie de dívida com seus conterrâneos checos e com o resgate do valor da música de sua gente.

As coisas que nos acontecem em geral não têm uma única causa. O concerto de Dvořák – troço de Julius –, é, por si mesmo, de difícil execução. Importantes músicos já reconheceram essa dificuldade. Além do mais, os dois temas da Abertura parecem intimamente relacionados com os problemas pessoais de Julius; na época, sua desconfiança com Constanza Zabala e, depois, sua dúvida a respeito do objeto de seu amor, a música ou a esposa, como se esses amores fossem da mesma ordem. A abertura do concerto, um *allegro*, na forma de uma sonata clássica, na opinião do violoncelista Márcio Carneiro, tem dois temas, um viril e

rítmico, e outro melódico, feminino. É como se fosse um diálogo, com perguntas e respostas entre um *Monsieur* e uma *Madame*, uma conversa que Julius não consegue levar adiante. Desde a descoberta do valor do violoncelo, ao assistir a *performance* de uma jovem russa de dezoito anos, interpretando o concerto de Lalo – num vestido de seda verde-folha que permitia adivinhar-lhe um corpo exuberante, ao mesmo tempo que lhe provocara a imaginação mais libertina –, que, ao perceber a luta dela com o instrumento, contudo – por não ser como ele imaginava, decepcionado, quiçá, como frente às fotografias de sua meia-irmã –, deu mais atenção aos sons, mais atenção à música do que à mulher. Embora ele então não soubesse, o concerto de Édouard Lalo é obrigatório na formação de todo violoncelista e, mais importante, *o prodigioso leque expressivo do violoncelo preenche o vazio de sua alma órfã* (p.27). A mesma dissociação manifestou-se também com Dora Hartman: travado na hora de dizer que a amava, foi fazer pipoca. Era o milho, não ele, a saltar de alegria. Do mesmo modo, fazia ouvidos moucos às declarações de sua colega no naipe dos violoncelos. De seu casamento, de vinte e cinco anos e três meses, não sabemos absolutamente nada, nem como a conheceu, nem quando, nem por que se casou, nem notícias de qualquer atividade nupcial.

A diferença entre Antonin Dvořák e Julius é que enquanto o primeiro elabora os motivos de seu retorno, o segundo simplesmente retorna ao que supõe ser um mundo conhecido, e só o faz por presumir o que lá irá encontrar. Veremos como se engana!

IV

Na fronteira ficara a meia-irmã, cuja conceição fora o motivo da ida da família para São Paulo. Nunca quisera ter nenhum contato com ela e agora teria de conhecê-la. Sua recusa, porém, como tudo o mais, não parece relacionada com nada que possa ajudá-lo a melhor compreender suas dificuldades. Não queria, e pronto. Algo assim como a inclusão de uma cópia de Turner em sua pequena coleção de quadros: não há nada que indique ter compreendido a relação de diálogo entre luz e sombra nessa pintura; gostou dela e, pronto. Do mesmo modo, também ainda não compreendeu esse diálogo no *Allegro* do concerto. As motivações que o movem estão inteiramente inconscientes. Embora ele pense em fogo, nem imagina que o ardor possa estar em si mesmo. A imagem que lhe ocorre é

de uma chama imortal sempre acesa, mas isso lá no galpão da fazenda Júpiter, para onde se dirige – e que custa a reconhecer como sua –, ardendo há cento e cinquenta anos (88). Julius pensa que esse fogo é uma dessas lendas em que o melhor é nelas acreditar (30), e nem desconfia que Assis Brasil fosse buscar essa ideia na fazenda Boqueirão, em São Sepé, onde, acesa pela família Simões Pires, adure uma fogueira há mais de duzentos anos. Foi daí que surgiu a *chama crioula* queimada nas comemorações da *Semana Farroupilha* para inflamar o brio no coração dos gaúchos. Na verdade, para Julius, a fazenda, ou, para usar o termo fronteiriço, a *estância* Júpiter, interessava-lhe apenas como fonte de renda. O narrador diz que, para Julius, ela não tinha o valor messiânico como o dado à sua propriedade por Jacinto de Tormes (p.35), o personagem de Eça de Queiroz, em *As cidades e as serras*, que abandona as comodidades da cidade pela vida simples da serra de Tormes, nem o valor dado por Tolstoi à sua *dacha*, onde vivia. E podemos acrescentar que tampouco dava o mesmo valor atribuído por Dvořák ao sítio comprado com o primeiro dinheiro que lhe sobrara.

O Julius que volta aos pagos é um homem assombrado. Assombrava-se com a própria sombra. Nesse sentido, uma coisa que parece ser verdade é o mais alto grau de educação dos estudantes europeus em relação aos brasileiros. Digo que parece porque, enfim, alguns se mostram suficientemente fortes para escapar ao estereótipo; Villa-Lobos, por exemplo, que se autorizou a dialogar com Bach, e também Carlos Gomes, que triunfou na Itália, entre outros. Julius estava nesse caminho de superação quando lhe faltaram forças para suplantar as comparações. Pouco reconhecia, ou não reconhecia nada, da distância interposta entre ele e seu ideal. Assustado com a explosão irascível do maestro durante um ensaio para tocar *La mer*, de Debussy, no momento em que um trompista não interpretava o tempo preciso, ele talvez não percebesse que, para esse compositor, especialmente, *o tempo é sempre uma caprichosa aventura* (p.35). Mas, se tomarmos em conta que justamente Debussy é quem reconstrói a noção de tempo, desmontando a fórmula rememoração-expectativa, tão previsível em Beethoven, por exemplo, para praticar uma harmonia não funcional, quer dizer, uma harmonia que deixa o ouvinte – como na vida –, sem saber para onde a música irá, podemos presumir que sua anotação o implica. Entre ele e Haydn, por

outro lado, reconhecia a distância, mas não acreditou no esforço, não no seu, mas no esforço de Haydn e de todos os grandes músicos para chegar aonde chegaram. E, embora soubesse, é bem possível não ter reconhecido que, com todo o esforço, Haydn não era igual a Brahms, nem Brahms a Bach, nem Bach a Mozart, nem Mozart a Dvořák. Haydn, por exemplo, cujo concerto em Dó maior Julius esteve estudando, compôs o moderato inicial na forma de uma sonata clássica, com os três movimentos, o da exposição, o do desenvolvimento e o da reexposição, bem marcados e com os ritmos bem pontuados, de modo a facilitar a memória, contudo, para a entrada do violoncelo, após a orquestra expor o primeiro movimento, o violoncelista, para a repetição rápida das notas e de seus contrastes, precisa de um certo virtuosismo, virtuosismo do qual Haydn dispunha e que orientou sua composição. O fato de Julius ter assistido a uma execução de Janos Stárker, o violoncelista a quem Assis Brasil agradece veementemente na abertura de seu livro, e ver a insatisfação do próprio artista com seu desempenho, não foi suficiente para ele reconhecer que o verdadeiro artista está sempre em busca da autossuperação. Sua colega de violoncelo, a húngara Klarika Király, já havia lhe chamado à atenção, em um momento em que ele citava as palavras de Bruno Brandt, professor de ambos, como argumento para seu descrédito. Quando o mestre lhe disse que *o mais doloroso na música é que nem todos podem ser o que desejam, apesar de todo o esforço que façam*, Julius estava certo de que Bruno Brandt dirigia-se a ele, e Klarika, menos ambiciosa, contrapõe-lhe então: - *Você não vê que é assim mesmo? Ele se referia a ele mesmo, a mim, a seus alunos, a Janos Stárker, a todos os artistas do mundo*. Em seguida, ela o diagnostica: Julius é muito *Kindheit und Darstellung, infância e representação*. Contudo, embora tenha tropeçado, Julius está outra vez a caminho. Na revisão da infância e na superação do reprimido abrir-se-ão as portas das soluções e logo saberá que o esforço de cada um não deve ser na direção de uma máxima identificação com o outro, mas sim na direção de um estilo próprio.

V

Na medida em que o automóvel avança em direção aos limites sulinos, junto com o gelado minuano começam a surgir, franqueando as fronteiras da memória, lembranças de outros frios, das temperaturas abaixo de zero de além-mar, da alemã Würzburg, daquele dia em que,

decidido a abandonar o curso e voltar para casa, ao atravessar a *Alte Mainbrücke*, com a Estátua de S.Kilian, o patrono da Francônia, encontrou Constanza Zabala, estudante como ele da Escola de Música, e nascida no Uruguai, logo do outro lado do rio. O amor que ela lhe inspirou, mesmo ele considerando-o como *sempre à beira da tragédia*, mesmo *do desastre*, conforme mais adiante suas frases mentais o fazem pensar, foi como o inspirado pelo lago Constança a Carlos Magno, para sempre.

Ao que tudo indica, Julius saiu ao pai, ambos da linhagem dos inconsequentes conquistadores. Ao chegar com ela ao apartamento, quentinho, sua primeira preocupação é apagar os traços da última visita da *orquestra de alunas* porque, ainda que fossem as *mil e tre* da *orquestra de câmara* (*camera da letto*, por certo), tal Don Juan, ele as tomava uma a uma.

Constanza Zabala, ao contrário da jovem violoncelista russa, de movimentos abruptos, tinha a harmonia das idealizadas trapezistas de sua infância. E o esforço para ela chegar ao apartamento parecia também o de uma ginasta, porém cansada. Enquanto Julius acaricia seu rosto, ela adormece. Teria sido o contraste entre o calor da casa, em meio ao gelo da Katzengasse, ou o prelúdio de amor que se descortinava? O caso é que, enquanto ela dorme, dos livros de sua estante, Julius escolheu *Fraulein Else* para ler (p.66). Um drama. Esse monólogo, de Arthur Schnitzler, aliás, faz lembrar a importância dos monólogos desse romancista para a literatura. Seu *Lieutenant Gustl*, de 1920, antecede mesmo os monólogos de Dorothy Richardson, Joyce e Virgínia Woolf, pois parece ter sido ele o primeiro a reconhecer a importância do monólogo no romance *Os loureiros estão cortados*, de Édouard Dujardin. Aqui, ao interpor a narrativa da senhorita Else, o narrador antecipa ao leitor o que está por vir: uma insipiente história de amor que, entremeada ao *crash* econômico da família, se torna um drama. No aconchego do luxuoso Hotel Carlton, em St. Moritz, refúgio dos esportes de inverno em meio às geladas montanhas Conrad, Else (como quem diz *something else*, antecipando para breve o conhecimento de *algo a mais*), que começava a abrir seu coração para uma aventura amorosa, vê-se obrigada a dar atenção também a outro, no caso, ao perverso Herr Dorsday. Mas Julius não avança na leitura além das primeiras quinze páginas. Ainda está nos momentos de *glamour*, quando tudo é festa e champanhe. O drama, ainda não sabe, ele mesmo terá de

viver. Interrompe então a leitura, abre uma garrafa de *Domina* e oferece-lhe um cálice do varietal típico da Francônia, com sua garrafa bojuda, a famosa *Bocksbeutel*, e o aroma frutado, o vinho preferido de Mozart, como o autor nos conta, e também de Goethe. Porém, interessante, Julius, que sente o cheiro de tudo, parecendo mesmo sofrer de uma hiperosmia, do vinho não diz nada! Certamente está intoxicado pela água Farina Gegenüber, aqui um eufemismo para *perfumo di donna*.

Quando Julius olha para Constanza, embora ainda não saiba, o que ele vê é um exercício de superação. Sim, para o artista superar-se, antes de tudo é preciso, como diz nosso hino, constância. Clarinetista, ela está preparando o concerto de Stamitz (81), relativamente simples se comparado ao de Mozart, seu projeto seguinte. Uma das características desse concerto de Stamitz, em Si bemol, são as *cadenzas*, improvisos com mais notas do que as semifusas permitem escrever, uma oportunidade para o músico mostrar suas habilidades. E quando ela pensa no Mozart, no concerto em Lá maior, K622, para clarinete e orquestra, evidencia-se a importância da identificação do músico com seu instrumento. O *alegre, lírico e divertido* do clarinete fazem contraponto com o bom humor de Constanza e com seu gosto pela poesia de Gabriela Mistral, de Walther von Vogelweide e também de sua conterrânea Juana de Ibarborou. Composto em 1791, para Anton Stadler e um clarinete especial, o *clarinete basset*, capaz de tocar notas mais graves do que o normal, a peça de Mozart – seu último trabalho puramente instrumental –, é notável pela interação do clarinete com a orquestra e pela falta de *cadenzas* na parte do solista. Por outro lado, e isto Julius sabe, a complexidade técnica desse concerto consiste no *sentido capital a dar às notas*, pois em toda a composição há uma grande variedade interpretativa. Aliás, era o segundo movimento dessa peça que Constanza estava tocando, na ponte, quando, por um deslize em um Ré grave, tocado abaixo do tom necessário – justamente nessa peça que tanto exige das graves –, Julius a identificou. Por todos seus comentários, mais a vocação musical revelada desde seus cinco-seis anos no singelo violino branco, não será inverossímil reconhecer em Julius um ouvido absoluto. Contudo, enquanto Constanza sabe que a interpretação feita pelo artista é o artista, as sensibilidades de Julius parecem não ter nada a ver com ele. Servem sim para os outros.

Reconhecê-las, como valores seus, como Haydn fez um dia, será parte de sua viagem à fronteira.

A afinidade de um músico com seu instrumento passa pelo modo como sente melhor reproduzir a voz humana. O clarinete expressa o sopro da voz, o *flatus vocis*, como diria Boécio, e o violoncelo a vibração das cordas vocais. Pois parece ter sido por aí o desentendimento de Julius com seu professor. O coração do conflito estava no modo ofensivo como o professor Dietz-Eggert – um canalha, em sua opinião; aquele dublê de Peter Ustinov, quando velho e gordo –, criticou o seu *vibrato* na execução do concerto em Lá menor, de Schumann. Para vingar-se do professor, na aula seguinte, Julius, colérico, toca deliberadamente as notas da entrada do violoncelo sem o *vibrato* que valoriza a sustentação do Si natural, transformando assim sua execução em uma grande ofensa e também em seu último ato. Virou a mesa e foi embora. Foi sua maneira de poder continuar na Escola. Mais tarde, a sós, ele se recupera com Schumann alcançando um *vibrato pleno de musicalidade*. É a força do amor renovando a fé na vida.

VI

A antiga ponte de Würzburg é agora a estrada que atravessa o pampa. A planície sem fim, os cemitérios e as casas abandonadas evocam a dimensão do tempo. Tudo recorda a Julius um texto de Pascal Quignard, *Le Jadis*, o *Outrora* (87) em que ele imagina penetrar. Diferente do *passado*, associado à aquisição da linguagem, às convenções sociais, o *outrora (jadis)* é, para Quignard, um tempo mítico, anterior ao passado petrificado pela linguagem formal. Debussy está certo: *o tempo torna as coisas imprevisíveis*.

Nos novos horizontes, o extravio da Rimowa talvez não tivesse sido uma tragédia completa. Na volta para dentro de si, proporcionada pelos ermos, a falta das gravações dos mestres poderiam propiciar a criação de uma interpretação própria. As perdas sofridas em sua vida começavam a fazer sentido e a ajudar a melhor entender o concerto de Dvořák. Há um *risoluto* a vencer.

Na passagem pela porteira da estância, a presença do frio, que, quando aí vivia, nunca tinha reparado, faz pensar em sua própria idade. As

lembranças da infância voam nas asas do carancho e vão pousar na sede da estância Júpiter. Aí, o primeiro encontro é com o capataz que vem dar-lhe as boas-vindas. Baldomero Sánchez que, quando ele foi levado, às pressas, para São Paulo, tinha apenas vinte anos, agora é um homem barbudo, mas, não fosse por isso, parecer-se-ia muito com Anthony Quinn, no filme *This Can't Be Love*.

A esta altura do romance, já sabemos do gosto do personagem em tornar os desconhecidos mais conhecidos, aproximando-os de figuras apreciadas por todos, o que é também um recurso do autor para dar o clima do tema a seguir. Esse filme, de 1984, em que Anthony Quinn contracena com Katherine Hepburn, nós o conhecemos sob a eloquente tradução de *Vestígios de uma paixão*. E entre os vestígios da infância destaca-se o tamanho da casa. Como que inspirado pela *chave do tamanho*, de Monteiro Lobato, a casa já não parece tão grande como antes, embora o impressionante *Anno de 1828* continuasse encimando a porta principal, com os dois enes autenticando o século XIX, de Dom Pedro I e também de Venâncio Flores,¹ um de seus hóspedes ilustres.

Ao entrar, o frio que já sentira na porteira se intensifica. Verdade que as habitações da fronteira eram despreparadas para os rigores do inverno, mas, aqui, ele vem para aumentar o sentimento de si, de um Si bemol, diria, beirando um oximoro, de um Si bemol que se sustém. Então, inesperadamente, ao tocar no tampo da mesa da sala de jantar, como um relâmpago, a lembrança da dramática cena dos pais decidindo a ida urgente para São Paulo. O conflito entre a raiva do pai e a vergonha da mãe persiste ainda dentro dele e só é amainado com a presença da jovem Maria Eduarda e seu perfume de Alfazema, a Dada, sobrinha do capataz, por quem já se sente pronto a reencenar a desventurada aventura paterna. Com se diz na fronteira, *cachorro comedor de ovelha...* Mas, enfim, antes de se recolher ao seu quarto, há também outras coisas para ver sobre o *lintel* da lareira (p.109). (Ora, ora, lintel! Que belo sinônimo o Prof. Assis Brasil inventou para *consolo*. Em inglês, se diz *mantelshelf*, mas dizer *prateleira da lareira* não soa bem e *consolo*, como *mísula*, também usado, acredito ter o sentido de apoio – de modo mais específico –, para *uma* peça. Como o sentido original de *lintel* é sustentação, por sua

¹ Presidente do Uruguai nos anos 1854-55 e 1865-68.

extensão – é usado como sustentação da parede acima das portas –, parece-me ser a palavra apropriada para o deslocamento semântico inerente à criação da obra de arte, conforme aconselham os formalistas russos; e *lintel*, convenhamos, também é mais sonoro do que *consolo*.) O relógio que aí está condensa agora cada um dos tempos presentes. A única coisa que aí não está é Agripina Antônia, sua meia-irmã. Contudo, mesmo depois de ter encontrado tantas lembranças, depois mesmo de ter lido uma carta de Antônia, que faz mudar em 180 graus sua opinião sobre ela, a casa lhe faz sentir como se nela *tudo fosse vazio*. Vazia, porém, está sua alma.

Julius precisava sentir o valor das lembranças, das coisas em geral que ainda não sabia nomear. Então, as recordações das importantes aprendizagens com o Prof. Bruno Brand, o cuidado com o corpo, a posição dos dedos, os movimentos dos cotovelos, a antecipação das notas, as diferentes arcadas, o dia em que, ao tocar Haydn, o mestre reconheceu que era Haydn. E a anotação de Paul Tortelier (cujo filho foi Diretor da OSESP): *no violoncelo não se deve apenas tocar as notas, deve-se narrar uma história*. Bruno Brandt ensinava com sua própria vida, com as desventuras de amor, com a educação do filho, com a dedicação aos alunos, como na vez em que organizaram uma *Jam session* – com esse *jam* que muitos acreditam ser uma referência às doces geleias, mas que não passa do acrônimo de *Jazz after midnight* –, e na aula seguinte voltara a ser *sério e atento* (bem como imagino o Prof. Assis Brasil em suas aulas de escrita criativa), bem como devem ser os bons professores. E, enquanto todos os alunos aproveitavam, ele, na sua própria percepção, menos que os outros. Estão no final de outono e a presença de um frio precoce traz-lhe, com os primeiros flocos de neve, a lembrança da última frase de *Os mortos*, de Joyce: *sua alma adormece ao ouvir a neve cair sobre o universo, [...] sobre todos os vivos e sobre os mortos*.

Foi nesse tempo que Julius viu Constanza pela primeira vez, sob o signo da despedida e, também, ele não sabia que sabia, da tragédia. Foi na despedida de um professor que se jubilava. Viu-a efusiva, com seus cabelos ruivos, abraçando e cumprimentando os amigos. E, quando sua colega de naípe se recusa a dizer-lhe o nome, ele cantarola: *Afinal, o que há num nome? Isso a que chamamos de rosa...* (135). Julius, por certo, mal reconhece as implicações de estar trauteando um verso de *Romeu e*

Julieta, Ato II, Cena II, cujo final todos conhecem. Mas, enfim, naquele momento de sua vida, para ele, tudo era tragédia.

Também foi nessa época que Julius se encantou com o concerto de Dvořák.

VII

Não existe o um sem o dois; existisse, nadaríamos na indiferença. Também com os acontecimentos é assim: para eles terem importância, precisam repetir-se, de algum modo. Julius, agora na estância Júpiter, começa a juntar os episódios que resultaram no seu interesse e na sua decisão pelo concerto de Dvořák: o dia em que chegou à aula, um pouco antes do horário, e o professor Bruno Brand estava aí – com sua cara de eterna surpresa, que muito lembrava Peter O’Toole, em *Lawrence das Arábias* (128) –, tocando os primeiros compassos do solo do concerto (147); a insistente afirmativa de Klarika Király de que cada um toca a sua maneira; as recriminações de Janos Stárker; e também, novamente, a cobrança de Klarika Király, para ele cumprir sua promessa.

Bem posso imaginar Julius, no trem, voltando de Viena, onde fora assistir Janos Stárker, e repassando o concerto. Certa vez fui de Zurique a Viena, também em trem. Embora Würzburg fique mais para o norte, a distância a Viena é praticamente a mesma. O comboio se chamava *Wiener Walzer* e a viagem deixava muito tempo para pensar na importância dos diferentes momentos, entre os quais os primeiros são sempre decisivos. Sem eles, nada vai adiante. Assim é a infância para a vida adulta; assim são as primeiras linhas de uma notícia, o que os jornalistas chamam de *lide*, para o seguimento da matéria; assim é a primeira frase de cada capítulo e, no caso, a primeira frase do solo. Toda a interpretação a seguir se define a partir daí. É nesse momento que da música se pode dizer o mesmo que do desejo: ambos são a sua interpretação. E na música, em particular, estão presentes o momento do compositor e também o momento do intérprete. É como se suas almas tocassem em uníssono, mas sempre com uma disparidade subjetiva que torna cada intérprete único. E à alma de Julius soma-se agora também a morte de Bruno Brand. Como elaborar a perda de seu mentor? Sua atuação será dedicada a ele. A promessa continua viva, mas, para isso, terá de dominar a passagem pelo *risoluto* e vencer as armadilhas preparadas pelo professor Dietz-Eggert. Agora, separados por

um oceano, podia reavaliar todos os conselhos recebidos, até mesmo os deste canalha: para o *risoluto*, como par o amor, é preciso vigor e não brutalidade.

É verdade que, neste momento, o narrador, que fizera uma aproximação desse professor Eggert com um aluno conhecido pelo apodo de *Boots*, um excelente pianista para acompanhamentos, para descrever seu variável temperamento, usa a palavra inglesa *mood*, acrescentando que seus colegas a usavam por não encontrar um correspondente alemão (165). Ora, ora! (Tenho de repetir). *Mood*. Se o Prof. Assis Brasil usa esse termo para descrever um personagem, temos de pensar que algo a mais espera dele. Indo aos dicionários, logo encontramos uma tradução para *mood*: *humor*, aliás, uma boa tradução; em alemão, poderíamos dizer *stimmung*, mas não é bem a mesma coisa. *Stimmung* é mais uma *disposição*; na música, é usado para afinação, e desafinado por certo não é coisa que se diga de Boots. O que me autoriza a dizer que o autor espera mais desse personagem é o uso de um termo da teoria literária introduzido por Northrop Frye quando discorre sobre o poema: *mood* evoca *estados de alma*, diz esse autor. Se bem fale do poema, no seu *Anatomia da crítica*,² ele generaliza sua análise para toda o gênero literário. Então, se *Boots* tem um caráter duvidoso, não podemos esquecer que também tem uma alma. O que ele diz não pode ser desprezado: *é preciso prestar atenção à intimidade entre a orquestra e o violoncelo*.

E assim, agora, em tudo o que faz e em tudo o que lhe acontece, Julius está voltado para seu aprendizado e sua reformulação. Quando vai cavalgar pelo campo, com Maria Eduarda, por exemplo, acha bom que alguém lhe mostre o caminho. Afinal, é o que espera de Bruno Brand, de Janos Stárker, de Jacqueline Du Pré e também de Pablo Casals, de Pierre Fournier, de Mischa Maisky e de Yo-Yo Ma. De todos, espera sempre que lhe apontem o caminho. Mas, durante o passeio, quando Maria Eduarda, inconsciente da amplitude de suas palavras, lhe responde: - *Mas o senhor é o dono, e não reconhece seu campo?* Julius escuta e começa a compreender que precisa mesmo se apropriar de seu campo. E seu campo, sem dúvida, é a música. Das pastagens, metade da propriedade pertence à sua meia-irmã.

² N. Frye, *Anatomy of Criticism*. Princeton, Princeton University Press, 1957, p. 27.

VIII

Julius, embora ainda não saiba, está à espera de Agripina Antônia. O que sabe é que ela tem uma agência de viagens, gosta de acompanhar os clientes nos passeios e que as pessoas gostam dela. Mais nada. Enquanto ela não chega, sua angústia manifesta-se pela azia, não sabe se causada pelo vinho ou pelo nome do fabricante, *Família Zabala*; uma insônia leva-o às estrelas, onde descobre a constelação do Escorpião, visível nestas latitudes somente durante o inverno (236) – não há dúvidas, a estação mais fria mostra sua cara e os embates das diferentes frentes térmicas, características do paralelo 31, repicam em seu corpo e em sua alma: sua boa saúde se enfrenta com a iminência de um resfriado e sua decisão pelo concerto choca-se com a vontade de desistir de tudo. Mas está presente também a lembrança de seu último, e recente, encontro com Klarika Király, em São Paulo, em um restaurante dos Jardins, sob a foto de Carmen Miranda, onde fora temeroso das lembranças do passado comum. Klarika viera com a orquestra MAV da Hungria para tocar a *Protofonia à Il Guarany*, a abertura de *Guilherme Tell*, de Rossini, e também *O Mandarin Miraculoso*, de Béla Bartók. Uma cena perfeita, com fundo musical perfeito, para abrir o epílogo da *ópera* de Assis Brasil. O retrato de Carmen Miranda, ladeado por Dean Martin e Jerry Lewis é uma cena do filme *Morrendo de Medo*, de 1953, e diz bem do estado de espírito com o qual Julius vai ao encontro de Klarika, ao mesmo tempo em que Carmen Miranda representa aí a Constanza Zabala, entre ele e Boots. Contudo, após a conversa, tocado pelo tema da sedução do concerto de Bartók, e animado pela cavalaria ligeira de Rossini, ele pode, enfim, junto com o Pery de José de Alencar, na voz do libreto de Antonio Scalvini para a entonação de Carlos Gomes, declamar o conhecido verso da *Scena Quinta do Atto Primo: Sento una forza indômita*. Fora aí que decidira que sim, iria tocar a abertura do concerto de Dvořák.

IX

Enfim, junto com um dia de calor, em meio ao rigoroso e contrapontístico inverno sulino, aparece Antônia, enchendo a casa de sol. Quando ela lhe dá bom dia, imitando e troçando de sua voz nasalada, de quem acabara de espirrar, Julius ri, e com o riso desfazem-se todas as suas prevenções. Sua meia-irmã é linda, independente, espirituosa e, quando

ela vem beijá-lo, com um abraço pelo qual ela ansiava há quarenta anos, ele, que ao mesmo tempo o temia, sente seu corpo, seu cheiro de mulher, e suas partes respondem com um entumescimento constrangedor, mas logo controlado. Mais que o corpo rijo de Antônia, era a evocação do corpo erótico de Constanza. E Antônia, em mais uma mostra de generosidade, traz-lhe de presente o perdido violino branco de sua infância e também notícias que lhe conta, como na entrada do solo do violoncelo – só depois de um *stacatto* em seu relato –, de Constanza Zabala.

Ela a procurara na agência de viagens para saber de Würzburg, só de Würzburg, onde, há trinta anos, conhecera um estudante brasileiro, e, embora morasse em Montevidéu, dissera-lhe que naqueles dias estaria logo ali, do outro lado do rio, esperando por Julius.

Nesse dia, Julius ainda toca, para Antônia e Maria Eduarda, toda a quinta sinfonia para violoncelo, reflexiva e nobre, de Bach, que sabe de cor, terminando com o *Tumulo dos Pesares*, de Sainte Colombe que aí compartilha seus sentimentos sobre a dor da ausência.

Muito do brilho de uma composição musical deve-se à repetição de seus compassos. Em seu romance, com o jogo de *flashbacks* e *flashforwards* da história, Assis Brasil estabelece um ritmo próprio, picotado também por repetições mais simples, como a do uso de uma camiseta com a fotografia do monólito do Parque Yosemite, por Anselm Adams (pp.239 e 260); também quando aproveita a presença de Antônia para mais uma vez reclamar do extravio da mala, com todas suas nuances, o que dá lugar, como em uma *cadenza*, ao contraponto de Antônia: - *Mas você veio à estância para tocar seu violoncelo ou para escutar música?* Julius pensava que *todo o desejo é involuntário e surpreendente* e talvez por isso dele nunca se apropriasse.

Uma vez na camioneta de Antônia, em direção ao *mas allá*, ao outro lado do rio, sua cabine funciona como uma máquina do tempo que o leva de volta a Würzburg e à sua despedida de Constanza. Enquanto ele atravessa o pampa, pelas estradas de campo, poderia, com uma paráfrase à Robert Walser, dizer que *pela pradaria*, agora às claras, *passa um solitário caminhante*, embora o mais provável fosse sua lembrança deixar-se guiar pela leitura da noite, com Marin Marais galopando pela noite em

busca de seu mestre. Afinal, é bem possível que, como música de fundo, a marcha do Rossini de Klarika ainda ressoe em seus ouvidos. No campo, as três emas, curiosas, são como as oportunidades para Julius externar seus sentimentos, cada vez mais raras.

De volta à Sala de Concertos, onde Constanza apresenta seu Mozart, ele percebe que, além de todas as suas desculpas, *vai embora porque a vida em si o leva a abandonar as ousadias* (p.287), sua versão pessoal da shakespeariana consciência que faz de nós todos covardes.³ Mas a camioneta, essa não se detém por nada em sua rota de cupido, inspirado por Quignard, em direção ao *outrora*. Antônia quer música. *Made in Heaven*, de Freddie Mercury. Julius Gosta? - Sim, principalmente com a parceria de Montserrat Caballé. E, nesse momento de luta consigo mesmo para reconquistar uma história em que se esforça para postergar o encontro, diria que a música lembrada tinha sido *How Can I Go On*. Como Julius pode continuar e seguir em frente? E o uruguaio Jorge Drexler canta, na voz de Maria Eduarda, *He visto una luz al otro lado del rio*. Mas a luz que Julius vê é a dos olhos de Constanza, quando ele abandona o concerto pela metade, negando-se às suplicas desses lindos olhos que ele não veria nunca mais e fazendo pouco caso da carta que ela lhe enviara.

Mas agora estão chegando aos vinhos Zabala. Alcançaram o rio, atravessaram-no e Julius está à espera de Antônia, que se adiantou, como um batedor. Lembra-se de seu último dia em Würzburg, quando pensou que jamais voltaria a ver Constanza e, num instante, lá estava Antônia a chamá-lo. Tinha que ir. Não podia mais retardar o encontro.

Como em uma série de fusas e semifusas descendentes, rápidas, Julius experimenta, como o João Maria de Gustavo Corção, no tempo que se precipita, a *consciência do abismo*. Começam falando em alemão, a língua a que eram estimulados a praticar quando se conheceram. Renovam-se a intensidade e a ternura das oito semanas de idílio, de trinta anos atrás, um tempo em que ela, nas sombras, acompanhou a vida de Julius, assistindo até a alguns dos concertos dos quais ele participou. Pela janela, a paisagem marcada pelas videiras adormecidas dá o clima invernos do encontro no qual o *depois* inicia sua enunciação. Descubrem que os pontos de vista de um e de outro não são os mesmos e podem

³ W.SHAKESPEARE, *Hamlet*, III, I. *Thus conscience does make cowards of us all*.

corrigir suas lembranças, o que pensava ter sido um sonho, as tolices da juventude, e até mesmo o lugar de Boots na vida de Constanza. Mas o *plat de resistance* dessa conversa é a apresentação de Dvořák. Fosse um humorista, como sua irmã, Julius, parodiando alguma esfinge tcheca, teria jaculado: - *Apresenta-me, ou te devorak!*

O concerto faz parte da vida de ambos e eles o conhecem bem. Os papéis agora se invertem: as críticas que Julius fizera para a apresentação de Mozart, naquele último dia, chamando sua atenção para a importância do que ela já sabia, agora são feitas a ele, por ela. *Julius tem todas as condições para se apresentar no Municipal*, ela diz. E mais, a apresentação desse concerto, como a resolução de um enigma, será importante para o prosseguimento de sua própria vida, para o *depois*. E aí, na medida em que a conversa se desenvolve, no exame dos detalhes, surge a decisão de apresentá-lo por inteiro. Já não haverá mais *amputações*. O dia está se pondo – como no final de *O homem que era Quinta-feira* –, com suas cores irisadas, do rosa ao violeta, colorindo o *outrora*. E começa o *depois* com a execução do segundo movimento do concerto de Mozart, em Lá maior, para clarinete e orquestra: o *Adagio*, tocado – em um tom subdominante em relação ao primeiro e ao terceiro movimento –, em Ré maior, o desafinado Ré, marca de sua história. Agora é Julius que vai acompanhá-la, como gostaria de ter feito em Würzburg. Reconhece algumas notas desafinadas no piano de pouco uso e as aproveita para fazê-las coincidir com o desafinado Ré de Constanza. Errarão juntos, felizes por compartilharem de uma experiência comum. Depois do *tutti*, em que o piano faz às vezes de toda a orquestra, o desenvolvimento seguinte, que na peça se torna o tema secundário, para eles, é o tema principal, com sua nota fora de tom. E depois da reexposição do tema primário pelo clarinete, reforçado pelo piano, alcançam o ápice do concerto, sua *coda*. Entra a noite e Julius tem que ir embora.

Tocar com Constanza, desde o lugar da orquestra, permite-lhe valorizar os riscos do descompasso, as sutilezas de dinâmica e articulação, a sutilidade da leitura requeridas pelas anacruses e, finalmente, percebe que junto à anotação do *risoluto*, em Dvořák, está também a anotação de *quase improvisando*, que além da liberdade para algum improviso, chama a atenção para o *conhecimento da orquestra*.

De volta à estância Júpiter, uma coruja, levantando-se na noite, faz um contraponto ao carancho da chegada. Antes era o anúncio do frio do *outrora*; agora é a inteligência de Atena indicando o *depois*. A mala extraviada já está à sua espera, mas não precisa mais dela. Com Constanza descobriu que na verdade conhece a obra, há muito tempo, e de cor. Julius está pronto. Sua necessidade dos mestres, na verdade, era só um corolário do seu obsessivo uso do que ele chamava de *frases mentais* (p.321). Agora não mais as necessita: Julius consegue dizer as coisas a partir de dentro de si mesmo (p.323). Sua vida não estará perdida.

Na viagem para Porto Alegre, ainda reconhece no motorista o fleumático personagem representado por Max Von Sidow em *O deserto dos Tártaros*. Verdade que o narrador não perde oportunidade de mais uma alegoria, pois o romance homônimo que deu lugar a esse filme, publicado em 1940, por Dino Buzetti (e traduzido ao português, em 1984, por Aurora Fornoni, e outros), contando a história de Giovani Drago, diz da necessidade, vivida também por Julius, de dar sentido à vida e de seu desejo de imortalidade pela conquista da glória, no caso de Drago, frustrada.

X

Em São Paulo, depois de convencida a Administração da OSESP da importância de tocar todo o concerto, sem *amputações*, é chegado o último dia do projeto *Primavera da Música*, data de sua apresentação. O programa abre com *Lo Schiavo*, de Antônio Carlos Gomes. Sem dúvida uma boa introdução com o vibrante tema do abolicionismo e da liberdade. Julius vai para o palco sem a partitura. Já a conhece *par coeur*. Combinado com um sobrinho que filmará a apresentação em transmissão exclusiva para Kalrika Király, ele aguardará os três segundos antecedentes à entrada do solo, tempo pelo qual olhará diretamente para a câmera e, por seu intermédio, para Klarika. Na plateia estão Antônia e Maria Eduarda, e Silvia, e também a discreta Constanza Zabala.

Em casa, Silvia conta da remodelação de seu escritório. Trocou *A grande onda* por um quadro de Frida Kahlo, e sua mesa pesado por uma com tampo de vidro que expõe seu *Tabriz* por inteiro. Julius está agora em terra firme. Talvez até viajem juntos, para Würzburg.

Enquanto o maestro aguarda o silêncio da plateia, surpreende-se de ver Julius mandar retirar sua estante metálica, mas ele está calmo e sorridente. Tocaré como os grandes solistas. O maestro então toma posição, as luzes se apagam e, *da cappa*, a orquestra abre o *Allegro* com um *tutti*, forte, *maestoso*, e depois vai em direção a um *diminuendo*, até um *stacatto*, para marcar a entrada do solo. Julius, por três segundos, olha para a luzinha vermelha da câmara, lá no fundo do teatro, dentro dos olhos de Klarika, e dá início aos primeiros compassos, usando com maestria a liberdade oferecida pelo *quasi improvisando*. O segundo movimento, o *Adagio*, marcado pela canção preferida do amor de Dvořák, *Lasst Mich Allein*, em certo ponto tem a indicação de *molto appassionato*: Julius, agora, pode narrar, apaixonadamente, junto com Dvořák, sua própria história. No *Allegro Moderato* do terceiro andamento, vivaz, alegre e rápido, duas notas lhe escapam, mas não lhe roubam o concerto que agora termina e é aplaudido calorosamente, pela plateia, pelo maestro e pelos colegas. Tocou o seu Dvořák.

Os mais próximos sobem ao palco para cumprimentar os músicos e Antônia lhe entrega uma carta de Constanza que ele guarda no bolso, sem ler, numa última repetição de seu pouco caso, em Würzburg. Só a lerá depois de encontrar Constanza. E sai a sua procura, por todos os lados, sem encontrá-la. Desolado, senta-se nos degraus fronteiros do Teatro, até que a vê, no outro lado da praça.

Só então Julius lê a carta.

E então nos perguntamos: morreu um Julius para nascer outro? Sem dúvida, tornou-se um músico mais seguro, mas, como pessoa, não estou tão certo. Talvez continuasse, como diria Musil, um homem sem qualidades.

Dispa-me, amante! Dispa-me, amante!
Sob teu olhar surgirei como uma
Estátua vibrante sobre um plinto negro
*Até ao qual se arrasta, como um cão, a lua.*⁴
 JUANA DE IBARBOROU, *O Encontro*.

⁴ *¡Descíñeme, amante! ¡Descíñeme, amante! / Bajo tu mirada surgiré como una / Estatua vibrante sobre un plinto negro / Hasta el que se arrastra, como un can, la luna. La Cita.* – Trad. do autor.