

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

**AS PEVIDES DO ROMANCE DE ADRIANA LISBOA: PROSA POÉTICA,
PICTURALIDADE E FICÇÃO MUSICALIZADA EM *UM BEIJO DE COLOMBINA***

ARIANE REGINA DE OLIVEIRA HIDALGO

CURITIBA
2022

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

**AS PEVIDES DO ROMANCE DE ADRIANA LISBOA: PROSA POÉTICA,
PICTURALIDADE E FICÇÃO MUSICALIZADA EM *UM BEIJO DE COLOMBINA***

ARIANE REGINA DE OLIVEIRA HIDALGO

Dissertação de mestrado apresentada
ao Programa de Pós-Graduação em
Letras, área de concentração Teoria
Literária da Uniandrade.
Linha de Pesquisa: Literatura e
Intermedialidade.
Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh
Camati.

CURITIBA
2022

TERMO DE APROVAÇÃO

ARIANE REGINA DE OLIVEIRA HIDALGO

**AS PEVIDES DO ROMANCE DO ADRIANA LISBOA:
PROSA POÉTICA, PICTURALIDADE E FICÇÃO
MUSICALIZADA EM "UM BEIJO DE COLOMBINA"**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Anna S. Camati

Profa. Dra. Anna Stegh Camati (Orientadora – UNIANDRADE)

Solange Ribeiro de Oliveira

Profá. Dra. Solange Ribeiro de Oliveira (UFMG)

Brunilda T. Reichmann

Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann (UNIANDRADE)

Curitiba, 31 de março de 2022.

Como sempre digo, tudo o que eu faço dedico à minha filha, Ana Beatriz.
Filha, você pode ser o que desejar, acredite!

AGRADECIMENTOS

Ao Criador e ao universo, por permitirem o meu acesso a essa tão sonhada, incrível e enriquecedora experiência.

À Uniandrade, por ter concedido a bolsa para que eu chegasse até aqui – não seria possível sem ela.

A todo o corpo docente da Uniandrade, tanto da graduação quanto do mestrado, por todos os ricos ensinamentos e incentivo à pesquisa.

À minha amada família, por me entender e incentivar em todas as minhas escolhas, vocês são o motivo de tudo!

À professora Solange Ribeiro de Oliveira, pela disponibilidade e pelas riquíssimas contribuições tanto no seminário, na seção, dissertações em andamento, quanto na qualificação!

À professora Brunilda Reichmann pela leitura cuidadosa, inspiradora e musical, obrigada pela doçura, comigo e com a pesquisa!

À professora Anna Stegh Camati, por ter extraído o melhor de mim, mesmo quando eu não acreditava, pela acolhida, pelo olhar atento a tudo, por ter me guiado com a pesquisa desde o final da graduação até agora. Minha gratidão e reconhecimento eternos!

A viagem nos ensina algumas coisas. Que a vida é o caminho e não o ponto fixo no espaço. Que nós somos feitos a passagem dos dias e dos meses e dos anos, como escreveu o poeta japonês Matsuo Bashō num diário de viagem, e aquilo que possuímos de fato, nosso único bem, é a capacidade de locomoção. É o talento para viajar.

“Hakushisha”, Adriana Lisboa

SUMÁRIO

RESUMO	VII
ABSTRACT	VIII
INTRODUÇÃO	1
1 PERSPECTIVAS TEÓRICAS	6
1.1 INTERTEXTUALIDADE E INTERMIDIALIDADE.....	6
1.2 PICTURALIDADE E FICÇÃO MUSICALIZADA	11
2 COLCHA DE RETALHOS: PROSA POÉTICA E METAFICÇÃO	16
2.1 A POESIA DE MANUEL BANDEIRA COMO BASE DO PROCESSO CRIATIVO	16
2.2 A CONSTRUÇÃO METAFICCIONAL DO ROMANCE	28
3 LINGUAGENS VISUAIS: A PICTURALIZAÇÃO DO TEXTO	33
3.1 CONFIGURAÇÕES PICTURAIIS EXPLÍCITAS E IMPLÍCITAS.....	33
3.2 MENÇÕES À HISTÓRIA DA ARTE E À CULTURA VISUAL.....	48
4 FICÇÃO MUSICALIZADA: INFERÊNCIAS, REFERÊNCIAS, CORRESPONDÊNCIAS	52
4.1 VESTÍGIOS E REFERÊNCIAS MUSICAIS	52
4.2 A PERSONAGEM TERESA E A MÚSICA.....	63
4.3 JOÃO, O NARRADOR, E A MÚSICA.....	74
4.4 A RELAÇÃO COM O GÊNERO SONATA	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	93
ANEXO A – REFERÊNCIAS MUSICAIS	99
ANEXO B – REFERÊNCIAS IMAGÉTICAS	100

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo discutir as relações intertextuais entre a poética de Manuel Bandeira e o romance *Um beijo de colombina* (2003), da escritora brasileira Adriana Lisboa, bem como investigar como o texto combina e integra diferentes mídias em sua estrutura, entre elas a poesia, as artes visuais e a música. Lisboa é romancista, poeta, tradutora e musicista, o que explica a sua inclinação de incluir as mais variadas referências nos seus textos narrativos. Esta pesquisa, além de explorar os diálogos intertextuais e intermediários do romance, também mostra como essas relações estão intimamente ligadas à estrutura do texto e à proliferação de significados. De acordo com essas perspectivas, o estudo pretende mostrar que as referências cumprem funções temáticas e estéticas, além de serem parte integrante da narrativa. Para validar nossos pontos de vista, recorreremos à contribuição teórica de estudiosos que se debruçam sobre os fenômenos da intertextualidade e da intermedialidade, como Julia Kristeva, Tiphaine Samoyault, Gérard Genette, Irina Rajewsky, Solange Ribeiro de Oliveira, Liliane Louvel, Steven Paul Scher e outros.

Palavras-chave: Adriana Lisboa. Poesia. Artes Visuais. Música. Relações intertextuais e intermediárias.

ABSTRACT

This dissertation aims to discuss the intertextual relations between the poetics of Manuel Bandeira and the novel *Um beijo de colombina* (2003), by the Brazilian writer Adriana Lisboa, as well as to investigate how the text combines and integrates different media in its structure, among them poetry, the visual arts and music. Lisboa is novelist, poet, translator, and musician, which explains her inclination to include the most varied references in her narrative texts. This research, besides exploring the novel's intertextual and intermedial dialogues, also shows how these relationships are closely linked to the textual structure and to the proliferation of meanings. According to these perspectives, the study intends to show that the multiple references perform thematic and aesthetic functions, in addition to being an integral part of the narrative. To validate our points of view, we resort to the theoretical contribution of scholars who focus on the phenomena of intertextuality and intermediality, such as Julia Kristeva, Tiphaine Samoyault, Gérard Genette, Irina Rajewsky, Solange Ribeiro de Oliveira, Liliane Louvel, Steven Paul Scher and others.

Keywords: Adriana Lisboa. Poetry, Visual arts. Music. Intertextual and intermedial relations.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objeto de análise o romance *Um beijo de colombina* (2003)¹, da escritora brasileira Adriana Lisboa. A pesquisa objetiva discorrer sobre o modo como Lisboa mistura e integra a poesia, as artes visuais e a música na tessitura do romance, isto é, trata-se de um texto que combina elementos de diferentes mídias. O romance apresenta inúmeras ocorrências intertextuais e intermediáticas como, por exemplo, referências a canções, gêneros musicais, pinturas, artistas plásticos, esculturas, cantores e intérpretes musicais, poetas e poemas, movimentos artísticos, eventos musicais e espaços culturais.

A recorrente menção às “pevides” da maçã que alojam as sementes, nas quais “palpita a vida prodigiosa, infinitamente” (LISBOA, 2015, p. 12), constitui o *Leitmotif* do romance. As “pevides” metaforizam as diversas ramificações do universo artístico: são as sementes que germinam e estruturam o texto, quais sejam a poesia, a imagem e a música, utilizadas por Lisboa em seu processo criativo.

Como pesquisadora de literatura brasileira, Lisboa debruçou-se a estudar a obra poética de Manuel Bandeira durante seu projeto de mestrado. Após a pesquisa, desenvolveu uma dissertação em forma de romance que dialoga com a poética bandeirina, tanto pelas marcas intertextuais quanto pelos aspectos da corrente modernista observados na obra, tais como a linguagem coloquial e subjetiva, a temática prosaica, a despreocupação com os padrões formais, a renovação estética e, sobretudo, a valorização da cultura e das artes brasileiras.

A partir das leituras dos poemas e de suas inferências, Lisboa deu vida à uma nova trama, a história da escritora Teresa, e de seu processo de criação artístico baseado em poemas de Manuel Bandeira. Além disso, a autora constrói uma trama que remete às relações amorosas das personagens da *Commedia dell'arte*, valendo-se de uma ideia desenvolvida por Bandeira, no livro “Carnaval” (1919), cuja temática versa sobre os festejos carnavalescos, ao mesmo tempo em que insere os personagens do teatro popular renascentista, tais como:

¹ A obra foi publicada em 2003, mas a edição utilizada nesta pesquisa é de 2015.

colombina, arlequim, pierrot e pierrette, no eixo das composições poéticas da referida coletânea.

O romance é narrado, quase sempre, por João, namorado de Teresa, que por sua vez, tenta compreender como ocorreu a morte de sua parceira, tão inesperada e misteriosa, por afogamento no litoral fluminense. Angustiado pela perda e com muitas perguntas sem respostas, ele entra no mundo da escritora, dos seus escritos e suas anotações e tece, alicerçado em lembranças, os principais acontecimentos relacionados aos oito meses de convivência juntos.

Teresa, a escritora-protagonista, é apresentada de forma metaficcional, permitindo ao leitor pensar na figura do escritor real, com as particularidades da profissão. Teresa era graduada em Letras e dava aulas particulares de português para compensar o tempo dedicado à atividade de escrita de seus textos. Ficamos sabendo por intermédio de um relato do narrador que Teresa já havia publicado dois livros, um por uma pequena editora e outro por uma editora de renome. Logo que a escritora é premiada por sua literatura, abandona as aulas de português e passa a dedicar-se exclusivamente aos seus projetos literários.

No romance, Lisboa privilegia a metaficção; ela escreve um texto que reflete sobre os mecanismos da escrita, qual seja um texto sobre outro texto que está sendo criado por Teresa, a escritora-protagonista. *Um beijo de colombina* é uma metanarrativa que oferece ao leitor uma perspectiva muito próxima da rotina artística de um romancista.

O romance começa *in medias res* com a misteriosa morte por afogamento no mar em Mangaratiba de Teresa, a escritora-protagonista. Ao longo da narrativa, o narrador João, perplexo e angustiado, percorre as ruas do Rio de Janeiro em busca de respostas. Neste percurso, há um mergulho na atmosfera cultural carioca, uma vez que ao procurar esclarecer as circunstâncias da abrupta morte de Teresa, o narrador percorre inúmeros espaços urbanos explorados por Manuel Bandeira em sua vida e coletânea poética, seguindo as pistas deixadas por Teresa que estudava a obra do poeta e demonstrava-se inclinada a descobrir detalhes da vida e escrita do modernista. Em meio às andanças para esclarecer o que poderia ter acontecido, ele reencontra um amor antigo e, ainda assim, continua investigando o que de fato aconteceu com Teresa, construindo uma série de hipóteses acerca do caso. Por fim, no desfecho do romance, compete ao leitor decidir se Teresa de fato morreu, se fora ela quem

escreveu realmente o livro ou se foram ambos (escritora-personagem e narrador) ou, ainda, se tudo o que fora narrado fazia parte do processo criativo do romance.

A trama é permeada pelo lirismo, dado que a prosa está explicitamente associada à poesia, como uma espécie de diluição dos versos de Bandeira – e de outros poetas –, inseridos no romance. Ressalte-se, ainda, que as menções à música e às artes visuais variam entre o popular e o erudito, o nacional e o internacional. Grande parte das referências intertextuais e intermediáticas contribuem para a criação do universo e da atmosfera do romance, porém, por vezes, nem sempre são facilmente identificadas, pois nem todas são explícitas ou expõem sua origem, isto é, muitas vezes são apenas alusivas, sem marcações, como um quebra-cabeça que necessita ser montado pelo leitor.

Na presente pesquisa, objetivamos investigar como se dá a integração das inúmeras referências poéticas, picturais e musicais, e verificar como elas estão intimamente ligadas à construção de sentido da obra. Por este viés, o estudo procura demonstrar que elas desempenham funções temáticas e estéticas, além de serem parte da estratégia compositiva de Lisboa.

Em relação ao estado da arte, o que se localizou de mais relevante e atual, em relação ao romance *Um beijo de colombina*, é a pesquisa de Jéssica Fraga da Costa, cuja dissertação, intitulada “Os labirintos da ficção: os mosaicos textuais de *Um beijo de colombina*, de Adriana Lisboa” (UFRGS, 2017), é centrada nas temáticas da metaficção, intertextualidade e nos narradores do romance, e a tese de Relines Rufino de Abreu, “Mulher de papel, mulher de talento: a representação da escritora na ficção em *Reparação*, de Ian McEwan, e em *Um beijo de colombina*, de Adriana Lisboa” (UFJF, 2016), bem como vários outros artigos publicados em revistas brasileiras, discorrem, em sua maioria, sobre a relação de Lisboa com Manuel Bandeira.

Em relação à temática, esta dissertação integra aspectos ainda inexplorados no âmbito das pesquisas a respeito do romance *Um beijo de colombina*, principalmente em relação à questão das relações intermediáticas entre a escrita, a imagem e a música que perpassam o romance como um todo.

Quanto à autora, cabe apresentar alguns dados biográficos a fim de contextualizar sua trajetória e produção artística. Nascida no Rio de Janeiro, em 1970, Adriana Lisboa é romancista, poetisa, contista, autora de livros infanto-

juvenis, musicista e tradutora. Bacharela em Música pela Uni-Rio, por um determinado período trabalhou como musicista no Brasil e na Europa. É, ainda, Mestre em Literatura Brasileira e Doutora em Literatura Comparada, ambos pela UERJ. Na literatura, estreou em 1999, com o romance *Os fios da memória*. O livro *Sinfonia em branco* (2001) lhe rendeu o prêmio José Saramago no ano de 2003, em Portugal. *Um beijo de colombina*, objeto desta pesquisa, foi um dos romances finalistas do Prêmio Jabuti de 2004. Em 2007, o Hay Festival/Bogotá Capital Mundial do Livro selecionou-a como um dos 39 mais importantes jovens autores latino-americanos. Além de outros reconhecimentos, destaca-se o prêmio Moinho Santista, pelo conjunto de sua obra. Em 2020, foi finalista do Prêmio Jabuti em duas categorias, poesia, com o título *Deriva*, e romance literário, com a obra *Todos os santos*.

Atualmente, possui dezoito obras publicadas, entre romances, contos e poesia, algumas já traduzidas para mais de dez línguas. Em sua maioria, suas produções descrevem com maestria os anseios da vida moderna, os conflitos das relações humanas, a beleza das banalidades diárias, tanto na prosa, quanto na poesia. Luiz Ruffato (2004, p. 16) afirma que Adriana Lisboa consegue criar “[...] pequenos cortes no cotidiano banal”.

Karl Erik Schøllhammer argumenta que alguns escritores brasileiros conseguem transcrever a vida cotidiana de forma minimalista em suas obras. O crítico ressalta que para Adriana Lisboa “[...] evocar e lidar com a presença torna-se sinônimo de consciência subjetiva e de uma aproximação literária ao mais cotidiano, autobiográfico e banal, o estofado material da vida ordinária em seus mínimos detalhes” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 15).

Quanto ao aporte teórico e metodologia, para iluminar a vasta incidência de relações intertextuais do romance, selecionamos autores como Julia Kristeva (2008), Tiphaine Samoyault (2008), Gérard Genette (2006), Laurent Jenny (1979) e Mikhail Bakhtin (2016). Para as relações intermediárias, especificamente as configurações picturais e a musicalização da ficção, embasamos a nossa análise com perspectivas teóricas de Irina Rajewsky (2012), Liliane Louvel (2012), Claus Clüver (2006), Steven Paul Scher (1982), Werner Wolf (2020), Solange Ribeiro de Oliveira (2002; 2003) e outras.

Este estudo está dividido em quatro capítulos. O primeiro intitulado “Perspectivas teóricas”, versa brevemente sobre os conceitos de

intertextualidade, intermedialidade, picturalidade e ficção musicalizada, os quais servirão como alicerce para desenvolver e iluminar os capítulos de análise do objeto de estudo desta dissertação, qual seja o romance *Um beijo de colombina*, de Adriana Lisboa.

Em um segundo momento, em “Colcha de retalhos: prosa poética e metaficção”, aborda-se a relação com a poética bandeirina e como ela é utilizada na sustentação do romance, além de apresentar uma análise acerca da construção metaficcional do texto.

O terceiro capítulo, “Linguagens visuais: a picturalização do texto”, a picturalidade presente no texto é examinada. São discutidas desde as formas mais sutis até as de maior saturação pictórica como a écfrase, bem como referências à história da arte e à cultura visual.

O último capítulo, “Ficção musicalizada: inferências, referências, correspondências”, traz para a discussão como a narrativa se configura nos moldes da forma musical sonata, qual a relação dos personagens com a música, além de examinar os efeitos estéticos dos vestígios musicais e a recorrente utilização dos gêneros musicais no romance.

1 PERSPECTIVAS TEÓRICAS

1.1 INTERTEXTUALIDADE E INTERMIDIALIDADE

A escrita literária se relaciona com escritos literários anteriores, contudo, para vislumbrar a riqueza intrínseca de um texto literário é necessário possuir um amplo acervo de leituras. Terry Eagleton (2020) afirma que,

As obras literárias além de relatos, são peças retóricas. Exigem um tipo de leitura especialmente alerta, atenta ao tom, ao estado de espírito, ao andamento, ao gênero, à sintaxe, à gramática, à textura, ao ritmo, à estrutura narrativa, à pontuação, à ambiguidade – de fato, a tudo o que entra na categoria de “forma”. (EAGLETON, 2020, p. 12)

Assim, é por meio desse exercício cuidadoso de perceber a obra literária de múltiplas maneiras é que se pretende explorar as facetas recônditas presentes no texto em questão, qual seja *Um beijo de colombina*, de Adriana Lisboa. Isto posto, abordaremos, primeiramente, a questão da intertextualidade em nossa análise, pois observamos que o romance apresenta uma vasta incidência de relações intertextuais com diversos autores.

Julia Kristeva ensina que “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, citada em SAMOYAL, 2008, p. 16). Logo, compreende-se que a intertextualidade, seja ela de natureza intencional ou não, sempre se faz presente nas construções textuais. Neste sentido, verificamos o texto objeto de estudo possui uma estreita ligação com a poética de Manuel Bandeira, visto que, ao ler a obra *Um beijo de colombina*, é possível fazermos inferências com diversos poemas do modernista, e até mesmo com textos de outros autores, sobretudo, com escritores que também compõe o cenário modernista da literatura brasileira.

Laurent Jenny (1979, p. 35) ressalta que “[...] o trabalho intertextual vai multiplicar as ligações destinadas a integrar o aproveitamento em vários níveis”. O autor declara, ainda, que a intertextualidade pode ser considerada como uma espécie de “estratégia de mistura” (p. 45). Considerando o pressuposto do autor, note-se que é precisamente dessa forma que se constata a presença de outros textos no romance de Lisboa, como uma junção de fragmentos devidamente

contextualizados e incorporados ao romance ou, ainda, como um “mosaico de citações”, como postula Kristeva (2008).

Tiphaine Samoyault (2008, p. 74) argumenta que escrever é reescrever, “Poderíamos assim enunciar sob forma de pleonasma: a literatura só existe porque já existe a literatura”. Mediante tal afirmação, infere-se que o texto de Lisboa e sua poética derivam também de textos de outros autores e, provavelmente, de outras expressões artísticas. Para além disso, afirma-se que a relevância de interpretar os desdobramentos da intertextualidade em um texto não se resume apenas a distinguir os textos que o constituem, mas, sobretudo, desvendar todas as demais possibilidades implícitas de interpretação e significados que o interpretante traz para esse processo.

Ademais, o arcabouço teórico de Mikhail Bakhtin (2016), especificamente a teoria do dialogismo, também fará parte do aporte teórico, afinal, o dialogismo é considerado o estudo precursor das pesquisas intertextuais. Para o autor, todo texto é duplamente dialógico, “[...] porque se constrói como um ‘diálogo entre discursos’, ou seja, porque mantém relações com outros discursos” (BAKHTIN, 2016, p. 141). O teórico russo sustenta, ainda, que na linguagem do “[...] romance encontramos as mais diversas modalidades de diálogo” (p. 141). Assim, o dialogismo contempla a relação entre seus interlocutores e com outros textos, como se todo texto demonstrasse alguma voz de um texto anterior, entende-se, então, que o dialogismo se faz presente em todos os textos, e, especialmente, no discurso do romance objeto desta pesquisa, o qual é, ostensivamente, construído a partir dos poemas de Manuel Bandeira.

Gérard Genette (2006, p. 7-11) divide as relações entre textos em cinco classes ou categorias que reúne sob o termo guarda-chuva “transtextualidade”², entre as quais a “intertextualidade” e a “paratextualidade” nos interessam para a análise do romance objeto de estudo. A intertextualidade é definida como “[...] uma relação de copresença entre dois ou vários textos” (p. 9), e a paratextualidade é constituída pela relação que o texto mantém com elementos periféricos:

[...] o texto propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos etc.;

² Transtextualidade: o teórico utiliza a expressão como uma terminologia mais abrangente, ou seja, um termo guarda-chuva que incorpora as demais relações entre textos.

notas marginais, de rodapé, fim de texto, epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa e tantos outros tipos de sinais acessórios. (GENETTE, 2006, p. 10)

O autor compara os fenômenos intertextuais com um palimpsesto, “um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo” (p. 5).

Acerca da intertextualidade, assevera-se, ainda, que sua incidência é significativa, uma vez que enriquece a obra e permite aos leitores acessarem novos textos e discursos. Sobre isso, Samoyault (2008, p. 44), menciona “[...] o termo intertextualidade adquire todo o seu sentido: não mais como no caso do dialogismo, pela abertura direta sobre o mundo, mas numa estrita relação dos textos entre si”. Desse modo, entendemos toda a amplitude que o termo intertextualidade apresenta, pois sua presença age como uma janela para outros textos, viabilizando oportunidades de o leitor(a) correlacionar uma leitura à outra e ampliar os seus significados.

Todavia, o nosso objetivo é analisar, além dos intertextos, outras linguagens que enriquecem o romance de Adriana Lisboa. Nesse sentido, vale destacar no primeiro capítulo do romance, intitulado “Maçã”, mais precisamente nas primeiras linhas do texto, a seguinte colocação: “O quarto verso do poema falava de pequenas pevides dentro da maçã. Eu não conhecia aquela palavra, pevides” (LISBOA, 2015, p. 11). Neste trecho, o narrador toma conhecimento do vocábulo “pevides” (os espaços que alojam as sementes da maçã), o qual no contexto da obra parece referir-se tanto às visões prismáticas do real, como às diferentes linguagens da estética compositiva de Lisboa. Apesar de que a linguagem verbal intertextual, um discurso poético interligado ao universo de Manuel Bandeira, constitui o principal vetor a partir do qual o texto ganha corpo, há inúmeros elementos que remetem a outras linguagens como o discurso visual e o musical. Estas referências às artes visuais e à música têm por objetivo demarcar a paisagem midiática da época em que os eventos são narrados e, além disso, contribuem na caracterização das personagens.

Para tanto, antes de refletirmos sobre o aporte teórico que irá nos auxiliar para iluminar as relações intermediárias presentes no texto de Lisboa, é válido lembrar do conceito de mídia teorizado por Marshall McLuhan (1974), o qual sustenta que mídias são sistemas sígnicos que transmitem informação, isto é,

comunicam e reúnem um aparato social e cultural. Lars Elleström (2017), por sua vez, diz que

As mídias podem ser entendidas como ferramentas de comunicação; elas são entidades intermediárias que fazem conexão entre dois ou mais pontos de vista possíveis. Se usado de maneira não especificada, o termo mídia refere-se genericamente tanto aos produtos de mídia individuais quanto aos tipos de mídia. Todas as mídias são multimodais e intermediáticas no sentido de que são compostas de vários recursos básicos e são especialmente entendidas em relação a outros tipos de mídia apenas, com os quais elas compartilham características básicas. (ELLESTRÖM, 2017, p. 201)

Para o estudo das relações intermediáticas presentes no texto *Um beijo de colombina*, lançaremos mão das contribuições de diversos críticos estrangeiros e brasileiros que se debruçam sobre questões de intermedialidade. Irina Rajewsky acredita que a intermedialidade é “[...] um termo genérico para todos aqueles fenômenos que [...] de alguma maneira acontecem entre as mídias. Intermediático, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias [...]” (RAJEWSKY, 2012a, p. 18).

Neste estudo, utilizaremos considerações teóricas de Claus Clüver (2006) em relação à transposição intersemiótica, pois o estudo busca identificar a ocorrência de tal fenômeno no romance de Adriana Lisboa. Clüver (2006) em seus estudos ressalta que:

Representações verbais de esculturas, pinturas, tapeçarias, trabalhos gráficos e fotografias, reais e imaginárias, são encontradas em muitas narrativas em prosa, e a imagem narrada de uma obra de arte existente pode ser muito bem considerada uma transposição. (CLÜVER, 2006, p. 119)

Para a análise, selecionamos, ainda, o que Rajewsky denomina de referências intermediáticas,

[...] referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante. As referências intermediáticas 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 se referir a uma obra individual específica em outra mídia. (RAJEWSKY, 2012, p. 25)

Tal conceito será empregado na análise visto que investigaremos na narrativa de Lisboa as menções e alusões a outras formas de mídia. As referências intermediáticas ocorrem quando há a presença material de apenas uma mídia, isto é, “[...] *uma única* mídia [...] que está materialmente “presente” e

que, através de seus meios e instrumentos próprios, estabelece uma *referência* a outro sistema midiático” (RAJEWSKY, 2020b, p. 82).

Utilizaremos, juntamente, técnicas da literatura comparada, pois serão relevantes para os estudos comparativos entre a obra e os demais textos, fontes ou vestígios de outras artes observados no romance. Tania Franco Carvalhal (2009) nos diz que a análise crítica de uma obra

[...] muitas vezes é levada a estabelecer confrontos com outras obras de outros autores, para elucidar e para fundamentar juízos de valor. Compara, então, não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados, mas, principalmente, para saber se são iguais ou diferentes. (CARVALHAL, 2009, p. 6-7)

Com efeito, o estudo comparatista será proveitoso visto que estabelece um diálogo entre os textos, com o intuito de estabelecer relações e ampliar a ideia das afinidades textuais presentes entre as obras. Carvalhal (2009, p. 86) afirma ainda “[...] o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por ‘um ar de parença’ entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais”.

Obviamente, Lisboa não foi a primeira ou a única escritora a desbravar-se em moldes diferenciais de escrita, com novos meios e estilos de estruturação literária. Ao mesmo tempo, acentua-se que sua escrita está intrinsecamente relacionada não apenas à poética bandeirina, mas, em especial, à características inovadoras que rompem com as diretrizes comumente utilizadas, pela utilização de outros artifícios que auxiliam no modo de fazer literatura.

A respeito dessa utilização de métodos inovadores, Umberto Eco (1991, p. 143) afirma que “Todo grande artista, dentro de um sistema dado, violou continuamente suas regras, instaurando novas possibilidades formais e novas exigências da sensibilidade”. Assim, note-se que Bandeira foi o poeta das reescritas, das paródias, das brincadeiras, pois se utilizava de recursos de estilização para criar uma nova arte, a sua arte. Conforme afirma Affonso Romano de Sant’Anna (2008, p. 61), “[...] Bandeira é um refazedor da tradição. Um leitor dos clássicos e um reescrevedor de poesia. Ele cultivava as formas clássicas dentro de um espírito de ‘imitação’”. Assim, infere-se que tanto Bandeira quanto Lisboa surgem como autores arrojados, já que suas atuações artísticas agem com um meio de experimentar novos modelos e fazeres da construção literária.

1.2 PICTURALIDADE E FICÇÃO MUSICALIZADA

Observa-se que a picturalidade dentro de um texto literário envolve diversos quesitos. De maneira objetiva, é possível afirmar que um texto apresenta traços de picturalidade ao fazer referência ao mundo das imagens, por exemplo. Evidentemente, há muitas outras formas desse desenvolvimento pictural acontecer em uma narrativa. Sobre isso, Liliane Louvel (2012, p. 47) afirma que “[...] o pictural seria o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual”.

A partir desta premissa, a picturalidade pode ser percebida sob diferentes prismas dentro de um texto, desde as formas mais subliminares até as mais explícitas, ou sejam “com maior ou menor grau de saturação pictural do texto” (LOUVEL, 2012, p. 48). Quanto à sua forma menos explícita, a autora denomina-a por efeito quadro: “O efeito é fugaz, acontece no nível da recepção, quando de repente o leitor tem a impressão de ver um quadro [...] é a forma mais diluída, a mais subjetiva da inscrição pictural no texto” (2012, p. 50). Por outro lado, há instâncias em que “O léxico pictural aparece com evidência, mas nenhuma referência direta é feita a um quadro de pintura em especial” (2012, p. 58). Neste caso, o uso de termos e expressões relacionadas à pintura indicam nuances, texturas e efeitos que evocam a memória de um quadro.

Entre outras configurações picturais, Louvel inclui o “arranjo estético” que conta com a presença de alguns marcadores mais específicos. Esta categoria encontra-se, principalmente, “[...] no olhar do sujeito, personagem e/ou narrador, cuja intenção consciente de produzir em efeito artístico, é assim, revelada” (LOUVEL, 2012, p. 57). E como exemplo de saturação máxima de picturalização do texto, a teórica francesa se refere à *écfrase*, “[...] um exercício literário de alto nível que visava descrever uma obra de arte” (LOUVEL, 2012, p. 60).

Note-se que os modos de surgimento do pictural no texto literário desempenham funções específicas, tais como de situar certas aparições ao leitor, como uma espécie de lente que possibilite “lerem” as imagens. Com isso, evidentemente, há uma notável ampliação das possibilidades de leitura de uma obra literária.

Ainda em relação às imagens, vale recorrer ao que diz Samain Etienne (2012, p. 22-23): “[...] *toda imagem é portadora de um pensamento*”, isto é, as imagens presentes na obra contribuem para a construção do sentido, não sendo apenas ilustrativas ou acessórias. A propósito, Solange Ribeiro de Oliveira (2019, p. 15) afirma que “[...] as alusões a elementos pictóricos, as vezes enganadoramente curtas, revelam-se metáforas de uma temática existencial, orientam a leitura, a interpretação das personagens e articulam a construção textual”. Portanto, as imagens e os elementos picturais participam integralmente da significância do texto.

Leo Hoek (2006) aponta que as descrições de uma obra de arte dentro do texto literário desempenham funções narrativas, a primeira delas sendo a função psicológica, que caracteriza as personagens a partir de suas reações à arte; em seguida, a função retórica relacionada ao efeito da arte produzido sobre um dos personagens da narrativa; ainda a função estrutural, a qual projeta a estrutura pictural sobre a obra literária – *mise en abyme* – do tema ficcional; e por fim, a função ontológica quando obra de arte simboliza o próprio sentido da obra literária. Posto isso, infere-se que as imagens concedem ao texto um caráter estético, mas também permitem que a narrativa ganhe diferentes efeitos.

Dada a quantidade de menções musicais na obra, como exemplo, referências a canções, gêneros, grupos musicais, cantores e cantoras, movimentos artísticos e musicais e até mesmo concertos e casas de espetáculo da cidade do Rio de Janeiro, objetivamos investigar os elementos relacionados à música que permeiam o texto literário, averiguando como ocorre o diálogo entre essas duas formas distintas de mídia: a literatura e a música. Oliveira (2002, p. 45) ressalta que os estudos entre essas duas expressões artísticas objetiva, sobretudo, “[...] destacar os elementos comuns às duas artes, partindo sempre do material usado pela literatura, a linguagem verbal”.

Oliveira (2003 p. 17) alega que “[...] é longa e venerável a história das relações entre a música e a literatura”, destacando, ainda, que “No Brasil, a relação entre literatura e música é exemplarmente ilustrada pela poesia de Manuel Bandeira, o mais musical de nossos poetas do século XX” (p. 22). Este fato sugere que o elo entre o romance de Lisboa, a poética bandeirina e a música são, certamente, mais profundos e com mais proximidades entre si. Por consequência, infere-se que a escrita poética de Adriana Lisboa, saturada pelas

referências à música, está relacionada aos seus estudos acadêmicos e seu trabalho como musicista, como já apontamos anteriormente.

Ainda acerca da utilização da estrutura musical na literatura, Oliveira (2002) faz a seguinte conjectura, “Consciente ou inconsciente, romancistas e poetas têm-se deixado seduzir pela forma sonata – representação [...] de um microcosmo, que projeta a impressão de um todo [...] integrado [...] com temas dispostos de modo a lembrar a composição musical” (OLIVEIRA, 2002, p. 133).

Em referência ao gênero musical sonata, constata-se que esta é uma forma estruturada em três blocos, ou seja, sua divisão se dá de maneira tripartite. Ulrich Michels (1987) menciona que a forma sonata possui particularidades específicas: “A sonata é uma composição instrumental de vários movimentos [...] Há muitas exceções com diferentes sequências dos movimentos [...] Assim, muitas vezes a exposição, desenvolvimento e recapitulação repetiam-se. À medida que o dramatismo crescia, a sua repetição desaparecia”³ (MICHELS, 1987, p. 149, tradução nossa).

Portanto, a sonata é uma forma musical que contém diversos movimentos e sequências, do mesmo modo, constata-se que o texto literário de Lisboa também apresenta uma variedade de movimentos e sequências, sobretudo se considerarmos a riqueza de intertextos presentes. A autora insere textos de sua autoria e textos de outros escritores que aliados às inúmeras menções musicais, por sua vez, oferecem ao texto uma espécie de variação rítmica, já que alude à música quando menciona ritmos variados, ou melhor dizendo, ao mover-se entre alguns gêneros, como exemplo, quando cita dentro do mesmo trecho alguns gêneros musicais, da bossa nova ao choro, do choro ao rock, entre outros.

Ainda sobre a estrutura do gênero sonata, Charles Rosen (1989) afirma que ela pode ser considerada “[...] menos como uma forma do que como um estilo [...] o fundamental é a simetria e a modulação” (ROSEN, citado em WISNIK, 1989, p. 139). Outrossim, como já exposto, o texto literário é uma das formas de arte que está mais propensa a absorver as alterações dos meios de

³ La sonata es una composición instrumental de varios movimientos [...] Hay muchas excepciones con diferentes secuencia de los movimientos [...] De ahí que muchas veces exposición, desarrollo y recapitulación se repetiam. A medida que crecía el dramatismo desapareció se repetición.

produção artística. Acerca desse fenômeno, Luiz Antonio de Assis Brasil faz a seguinte colocação,

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**. (BRASIL, 2015, p. 19, ênfase acrescentada)

Telênia Hill (1985, p. 26) argumenta “Diz-se comumente em filosofia da arte que toda arte aspira a atingir a condição da música. Por outro lado, poder-se-ia também afirmar que a música aspira à condição de todas as artes”. Por meio dessa afirmação, outras inferências surgem, pois note-se que a música é uma arte estreitamente relacionada com as demais artes e que o texto literário também objetiva alcançar outros patamares artísticos. Nesse sentido, podemos afirmar que o texto de Lisboa demonstra essas características, já que se utiliza de inúmeros trechos, menções a gêneros e cantores(as) e, sobretudo, por remeter à forma sonata.

Não obstante, a presença abundante de trechos musicais na obra, mesmo que apenas na materialidade do texto, obviamente, já que a linguagem acústica, com as ondas sonoras, não é acessível ao romance, cabe assinalar o que Hill (1985) afirma acerca da presença artística,

Mesmo que cada arte específica se instale, predominantemente, num sentido, registra-se na **sensibilidade estética** uma **emoção sinestésica**. Assim há quem afirme que o **conteúdo das imagens auditivas da música se identifica com o propósito das sensações visuais**. (HILL, 1985, p. 26, ênfase acrescentada)

Nesse sentido, apoiamo-nos no abordado pela autora para adentrar no quesito emotivo da presença dessas referências musicais. Sabe-se que essas referências desempenham funções temáticas e estéticas, pois possibilitam ao leitor o estímulo de suas lembranças, para os que tenham esse repertório, ou ainda instigar outras percepções para os que não têm esse acervo ao qual a obra se refere.

Steven Paul Scher (1982, p. 227, tradução nossa) ratifica que “Na interação entre texto e música, os poetas e músicos reconheceram sem dúvida uma oportunidade de transcender as limitações comunicativas da forma de arte

individual”⁴. O autor também discorre sobre a impossibilidade da música se fazer presente de maneira integral, afinal não há a presença da acústica musical no texto literário, entretanto, mesmo assim sua presença, a depender do modo de utilização, pode ser circunscrita e, posteriormente, classificada:

Os textos literários não podem transcender os limites da textura literária e tornar-se textura musical. A literatura carece da qualidade acústica única da música; somente através de meios linguísticos engenhosos ou técnicas literárias especiais pode implicar, evocar, imitar ou, de outra forma, aproximar-se indiretamente da música real e, assim, criar o que é, na melhor das hipóteses, um semblante verbal de música. (SCHER, 1982, p. 229, tradução nossa)

Ressalte-se que o autor denominou os estudos desenvolvidos no âmbito da relação entre a música e a literatura de “melopoética”. Ademais, em função das diversas possibilidades de interação entre a música e a literatura, Scher (1982) criou uma classificação para referir-se às ocorrências musicais manifestadas no texto literário. O autor considera as seguintes perspectivas: 1) música e literatura, são aqueles fenômenos que abrangem o texto enquanto este serve de inspiração, ou melhor, textos que dão origem para composições de madrigais e óperas, por exemplo; 2) literatura na música; quando sinfonias e programas musicais são inspirados em textos literários, 3) música na literatura, quando há o emprego de estruturas musicais e técnicas em obras literárias, uma espécie de imitação ou aproximação das macroformas ou gêneros, tais como a fuga ou a sonata.

Mais tarde, Werner Wolf (2020, p. 213) intitula essas relações entre palavra e música por “musicalização da ficção”, o autor propõe que esse gênero é uma espécie de “intermedialidade velada músico-literária que envolve o modo da imitação” (p. 224), pois consiste em utilizar as formas musicais na estruturação do discurso da narrativa evocando, então, a estrutura musical.

⁴ In the interaction between text and music, poets and musicians no doubt recognized na opportunity to transcend the communicative limitations of the individual art forms.

2 COLCHA DE RETALHOS: PROSA POÉTICA E METAFICÇÃO

2.1 A POESIA DE MANUEL BANDEIRA COMO BASE DO PROCESSO CRIATIVO

Como vimos anteriormente, o romance apresenta uma profunda relação com a poesia do poeta Manuel Bandeira, já que o texto surgiu em decorrência da pesquisa de mestrado de Adriana Lisboa. Assim, os poemas bandeirinos reverberam no texto de Lisboa nas mais variadas formas, por exemplo, na denominação dos capítulos do romance, nos nomes dos personagens e, sobretudo, na atmosfera carioca que se sobressai ao longo da narrativa. Percebe-se, então, que os poemas são incorporados ao texto literário figurando parte essencial da obra. Logo, de maneira sintética, constata-se que essas relações de convergência entre os poemas e o texto são representadas por fenômenos intertextuais.

Assim, a utilização dos poemas bandeirinos na denominação de cada um dos capítulos da obra, além de nomear as divisões do romance, os poemas também estruturam a obra como um todo, ou seja, o vínculo entre os textos é muito mais abrangente que a relação intertextual que os une. Logo, constata-se que são utilizados para fornecer o sentido e a condução da narração das unidades. Como já referido, o livro é dividido em quatorze partes, sendo eles: Maçã, Belo belo, Teresa, Sob o céu todo estrelado, Pierrot místico, Eu vi uma rosa, Cantiga, Marisa, Água forte, A estrela e o anjo, Poema do beco, Tempo-será, Pierrot branco, Unidade.

Também foi observado que Lisboa utiliza um poema de Bandeira como fonte de inspiração para compor o título de sua obra. O título é, muito provavelmente, oriundo do poema “Rondó da colombina” que após adaptado, então, tornou-se “*Um beijo de colombina*”. Sobre o poema-fonte, é preciso esclarecer que o rondó é uma forma musical. Assim, trata-se de uma:

Estrutura poética e musical da Idade Média [...] consistindo em um refrão seguidos de diferentes dísticos em tons contrastantes [...] forma amplamente usada nos movimentos finais de concertos, sonatas, sinfonias [...] desenvolveu-se a partir dos movimentos de rondó da música francesa [...] com o padrão [...] em que A é o rondó, ou tema que volta constantemente, entre os episódios contrastantes. (ISAACS; MARTIN, 1985; p. 322-324)

Por essa razão, compreende-se que Lisboa teve influência de Bandeira até mesmo na composição do título da obra. Contudo, não é apenas isso que pode ser inferido, uma vez que tanto o poema bandeirino quanto a formação acadêmica da autora parecem unidos no significado do rondó. Como já apontado, brevemente, nas perspectivas teóricas desta dissertação, o romance apresenta condições análogas à uma forma musical, condições estas que parecem ter sido planejadas de modo a ficarem por iguais, isto é, Lisboa parece ter sofrido a influência por meio dos intertextos, com a poesia, mas também, das referências musicais utilizadas pelo poeta em sua coletânea poética.

No que diz respeito ao capítulo primeiro, “Maçã” destaca-se o uso da metáfora das sementes, aliás, já explorada brevemente nesta dissertação. Já na primeira página do livro, a autora faz menção à expressão “pevides”. Segundo o Dicionário Aulete Digital (2021, n/p) o termo significa: “Semente achatada de alguns frutos carnosos, como a abóbora, o melão, o pepino, a melancia etc.” Vejamos, então, a abertura do romance com a expressão mencionada: “O quarto verso do poema falava de pequenas pevides dentro da maçã. Eu não conhecia aquela palavra, pevides” (LISBOA, 2015, p. 11).

Ressalte-se que as pevides mencionadas e o próprio nome do capítulo “Maçã” são oriundos de um poema de Bandeira, segue, abaixo, um trecho do poema-fonte:

Maçã

Por um lado, te vejo como um seio murcho
 Pelo outro como um ventre de cujo umbigo pende ainda o
 cordão placentário
 És vermelha como o amor divino
 Dentro de ti em **pequenas pevides**
 Palpita a vida prodigiosa
 Infinitamente [...] (BANDEIRA, 1993, p. 168, ênfase acrescentada)

Observa-se, então, que as pevides citadas no romance, dialogam com o texto do poema modernista e, mais, depreende-se que o vocábulo “pevides” é utilizado com o intuito de designar os diversos elementos do processo criativo da obra, ou seja, as próprias sementes. Portanto, referem-se ao espírito bandeirino aplicado de maneira explícita, mas, por vezes, também diluído no texto. Assim, atesta-se que as “pevides da maçã” demonstram uma visão prismática do

romance, pois incorporam ao texto tanto a poesia quanto a pintura e a música – explorados nos próximos capítulos desta dissertação.

Nesse sentido, essa conjectura torna-se ainda mais consistente, sobretudo, ao analisarmos a última frase dessa mesma página de abertura da obra: “Um caramujo lá dentro da concha” (LISBOA, 2015, p. 11). Este excerto retrata, mais uma vez, que a autora inicia e termina a primeira página da obra se referindo ao âmago das coisas, isto é, as sementes, ou melhor dizendo, as tais pevides sendo a poética de Manuel Bandeira, e as demais expressões artísticas, tais como a música e as expressões picturais que renovadas, adaptadas, reescritas, interpretadas, relidas, traduzidas ou, ainda, transpostas e transformadas compõem o romance.

Em vista disso, vale evocar a abordagem de Jean Chevalier (2001) a respeito da simbologia relacionada à menção ao caramujo. De acordo com o autor “Indica a renovação periódica [...] tema do eterno retorno” (2001, p. 198). Portanto, a menção ao caramujo não parece ser “ingênua”, mas sim, um modo de relacionar a obra de Bandeira à sua nova versão repaginada criada por Lisboa, isto é, trata-se de uma versão que poderia ser nomeada por “quebra-cabeça dos poemas bandeirinos” já que, por vezes, aparecem muito sutis, com breves alusões ou utilizados amplamente por meio de citações explícitas. Assim, esse repaginar do texto do poeta adquire novos significados, e conduz a novas descobertas na mudança de gênero, qual seja o romance.

Na abertura do livro, há, então, a referência às sementes da narrativa, aludidas pela figura “da maçã e das pevides”, que como já mencionado são extraídas da poética de Bandeira. Portanto, dessa maneira, identifica-se o que Hoek (2006) afirma ser o efeito da função estrutural, observada quando há a projeção da estrutura artística na obra literária, pois a obra de Lisboa ao abordar a temática e os intertextos, mesmo que de modo alusivo, segue a estrutura do referido poema “Maçã”, referindo-se às sementes do processo criativo.

Em continuidade, Lisboa relaciona Teresa à bossa nova no primeiro capítulo, já que o narrador a compara por diversas vezes com o ritmo musical. Dessa maneira, tanto a personagem como o gênero que a define também podem ser interpretados como a espinha dorsal de todo o romance.

Assim sendo, o texto de Lisboa é amplamente lido como uma prosa poética não somente pelo entendimento literal da expressão, mas, sobretudo,

porque o romance é uma prosa construída de maneira arrimada na produção poética de Bandeira, logo, o conceito torna-se ainda mais difuso no texto.

Quanto ao entrelaçamento entre a prosa de Lisboa e a poesia de Bandeira, destaca-se, primeiramente, o que diz respeito aos capítulos. A autora dividiu o seu romance em quatorze partes, além de incluir uma nota (esclarecedora) no fim do livro. Interessa ressaltar que, cada capítulo do romance é intitulado por um poema oriundo da obra *Estrela da vida inteira*, de Manuel Bandeira estabelecendo um diálogo entre a escrita de Lisboa e a poesia do escritor modernista.

Em relação às personagens, também se constata que são marcadas por uma série de vinculações com a coletânea poética de Manuel Bandeira. O romance é construído em torno da tríade: Teresa, João e Marisa. Podemos mencionar ainda a participação da cachorra Boy, já que sua aparição ocorre por diversas vezes e em mais de um capítulo. Alguns outros personagens até aparecem no decurso, porém de modo muito breve sem serem nomeados.

Previamente, é possível afirmar que a protagonista, “Teresa”, provavelmente, é oriunda de um poema de Manuel Bandeira e de outras expressões artísticas as quais discutiremos, mais profundamente, em um outro momento dessa pesquisa. De igual modo, sabe-se que o mesmo ocorre com a personagem “Marisa”. Conforme já explicitado, as duas personagens femininas foram extraídas da poética bandeirina, além de dominarem um capítulo da obra.

Assim, aferiu-se que os títulos dos poemas bandeirinos não são empregados unicamente na nomeação dos capítulos da obra *Um beijo de colombina*, dado que a autora os utiliza para denominar todas as personagens da narrativa, até mesmo as secundárias. O mesmo acontece com o personagem-narrador, João, pois se observou que na obra de Bandeira há um poema intitulado e/ou direcionado a “João Condé”,

João Condé

Se as cores perder o João
Condé, dê-se ao descorado
Uma condecoração:
Assim, do pé para a mão,
Ficará Condé corado. (BANDEIRA, 1993, p. 295)

De tal modo, pressupõe-se que da mesma forma como as demais personagens, o narrador muito provavelmente, também tenha sido extraído da

poética de Bandeira. Nesse caso, o poema “João Condé” mais se aproxima ao personagem. Outro aspecto relevante para essa suposição é de que João Condé (1917-1971) foi um escritor e jornalista, conterrâneo de Bandeira. Condé, de vasta trajetória na escrita, escreveu uma espécie de introdução à vida do modernista, publicada na obra *Estrela da vida inteira*, o texto denomina-se: “Flash Autobiográfico de Manuel Bandeira”. Infere-se, assim, que o personagem João, narrador do texto, estabelece uma relação intertextual com a obra poética de Manuel Bandeira.

Quanto à presença da cachorrinha Boy no romance, observamos sua existência no seguinte momento: “Isto é, se for mesmo preciso ver as coisas desse jeito, recordaria a sábia **cachorrinha Boy**, velha amiga de Teresa, se estivesse comigo agora” (LISBOA, 2015, p. 17, ênfase acrescentada). Já na antologia poética, constatou-se que há um outro poema de Bandeira que retrata um cão pelo mesmo nome:

Infância

Corrida de ciclistas.

Só me recordo de um bambual debruçado no rio.

Três anos?

Foi em Petrópolis.

[...]

Boy, o primeiro cachorro.

Não haveria outro nome depois

(Em casa até as cadelas se chamavam Boy).

(BANDEIRA, 1993, p. 208-209, ênfase acrescentada)

O excerto acima sugere que a cachorra Boy é oriunda da poética de Manuel Bandeira, especialmente extraída do poema “Infância”. Nesse sentido, conclui-se que as personagens foram ancoradas na poética de Manuel Bandeira, estreitando ainda mais a relação intertextual entre as obras.

Um outro aspecto relevante condizente com as artimanhas do jogo intertextual fora observado durante as observações em relação à condição de saúde da personagem Teresa. A personagem é descrita como tendo uma situação delicada no âmbito da saúde pulmonar.

Teresa (o sobrenome não importa) Nasceu no Rio mesmo [...] Tinha que manter o filtro do ar-condicionado sempre limpo. Fazia muitos anos que não tinha crise de asma. No quarto não havia cortina de pano, mas uma dessas japonesas, de madeira [...] De seis em seis meses, todos os livros desciam das estantes e eram limpos individualmente. Do contrário, uma crise indesejável podia estar espreitando [...] Bastaria abri-lo e pronto, começava o nariz a coçar, a ficar vermelho, vinham os espirros, vinha a tosse e por fim a temível falta de ar, os pulmões que não dão conta de abastecer o corpo, os

músculos que perdem a força, o peito quer inflar mas não há inspiração que chegue. (LISBOA, 2015, p. 57-58)

Note-se que a personagem Teresa é construída com atribuições semelhantes ao verdadeiro quadro de saúde de Manuel Bandeira. Sabe-se, também, que o poeta passou a vida tratando alguns problemas pulmonares. Mara Jardim (2008) afirma que ainda muito jovem, aos dezoito anos, Bandeira é diagnosticado com tuberculose, doença ainda sem cura na época. O poeta tenta tratamento na Suíça, sem melhoras retorna ao Brasil com praticamente nenhuma esperança de melhora ou de cura. Ainda sobre as afirmações do próprio autor inseridas em sua coletânea poética, Jardim (2008, p. 12) confirma que “Bandeira passa a viver na expectativa da morte, experiência que conta de forma bem-humorada no antológico poema “Pneumotórax”. Com isso, infere-se que até mesmo detalhes da construção da personagem foram iluminados pela vida ou obra de Manuel Bandeira.

De igual modo, o órgão do corpo no qual Bandeira e Teresa apresentam disfunções é citado por algumas vezes na obra, o que pode ser lido como um modo de ampliar a aproximação entre a ficção e a vida do poeta, bem como também pode servir para uma abertura para leituras metafóricas. Vejamos os trechos: “Não ouço nem a voz que ficou ecoando dentro dos meus pulmões, e não ouço o tique-taque do relógio” (LISBOA, 2015, p. 50). O substantivo “pulmões” poderia ser excluído ou substituído da sentença tanto por outro substantivo ou ainda pelo pronome “mim”, o que não causaria prejuízos ao conceito da frase. Vejamos como ficaria com a exclusão e com as substituições mais prováveis, por exemplo: *Não ouço nem a voz que ficou ecoando / Não ouço nem a voz que ficou ecoando dentro de mim / Não ouço nem a voz que ficou ecoando dentro de minha cabeça*. Como conjectura-se, nos três casos examinados não haveria nenhuma mudança tão brusca no entendimento geral do trecho. No entanto, o que se observa é que a autora fez questão de inserir exatamente o substantivo “pulmões”, muito provavelmente, como o intuito de manter a referência a Bandeira. Ademais, cabe rememorar que o pulmão é o órgão competente pela respiração humana, de modo que as diversas menções podem ser assimiladas como metáforas relacionadas “ao ar de Bandeira”, uma vez que Teresa apresenta um quadro respiratório “à la Bandeira”.

Adiante, mas ainda no mesmo capítulo do excerto recém-apresentado, localizou-se uma nova incidência em relação aos pulmões e ao contexto de vida do poeta:

Acendi o cigarro e traguei a fumaça e foi como se duas mãos viessem aninhar meus **pulmões**, o seda-cereja de meus **pulmões** e trinta e três anos de idade, de repente me lembrei que tinha trinta e três anos de idade e misturei Jesus Cristo e o poema de Manuel Bandeira, o médico instruindo diga trinta e três. Respire. [...] *O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o pulmão direito infiltrado. Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?* (LISBOA, 2015, p. 52-53, ênfase acrescentada, itálico no original)

Nessa passagem, além de duas novas menções aos pulmões, destaca-se a inserção da própria poesia, em itálico, também relacionada ao referido órgão, como mencionado há pouco, trata-se do poema “Pneumotórax” (1930), o qual Bandeira, de maneira descontraída, conta um pouco sobre de sua situação de saúde. Por meio dessas correlações, infere-se que Lisboa não apenas se utilizou dos poemas de uma forma intertextual, com utilização de pequenos trechos e alusões, mas também aplicou dados biográficos do autor, inserindo-os na caracterização da protagonista da trama.

Como já mencionado anteriormente, Lisboa recria personagens da *commedia dell'arte*, os quais também figuram na produção poética de Manuel Bandeira. Esses personagens são Colombina, Arlequim e Pierrot que formam um triângulo amoroso, representados na narrativa pelas figuras de Teresa, João e Marisa, conforme indica o excerto abaixo:

[...] era o romance baseado em poemas de Manuel Bandeira. Teresa me disse que queria usar alegoricamente os personagens do livro *Carnaval* – pierrô, colombina e arlequim. Quem sabe até uma pierrette também [...] Então, vamos ver. Temos uma colombina, escritora. E um triângulo amoroso. O arlequim fodão, e o pobre do corno pierrô. E a pierrette se encaixa em algum lugar no meio deles, mas ela tem que ser uma moça legal, e tem que ser amiga do pierrô. Teresa riu. É uma ideia inicial, quem sabe? Mas tenho muito o que ler antes disso. Os próximos meses eu quero passar lendo Manuel Bandeira. E só. (LISBOA, 2015, p. 49)

A alegoria mencionada no trecho acima nos revela muitos detalhes acerca da construção na obra, principalmente em relação à hierarquização das personagens da trama. Quanto à primeira afirmação do texto: utilizar alegoricamente os personagens, observa-se que de fato os personagens foram inseridos no texto, porém descritos no romance com o recurso de novas identidades, sendo elas, Teresa, como colombina, isto é, a “escritora colombina”, como dito acima; João, como pierrô, a ex-namorada de Teresa, denominada por

Teresa Dois, como arlequim; uma vez que insere na obra uma atmosfera de ciúmes e rivalidade entre o novo casal e, por fim, a personagem Marisa, representada pela provável figura da pierrette, já que além de ex-namorada de João, ambos são descritos como amigos na obra. Vejamos o que menciona o texto: “Havia pouca gente acampando, era meio de semana. Teresa, perto dali, estava tão longe. Estava em algum baile de Carnaval, entre os mascarados? E quem procurava? Pierrô? Arlequim?” (LISBOA, 2015, p. 74).

O trecho acima sugere que Teresa, a Colombina, está entre duas figuras, Pierrô, o atual relacionamento, e Arlequim, a ex-companheira. E a personagem Pierrette provavelmente é encarnada por Marisa (a outra namorada de João). De todo modo, o fato é que como demonstrado acima, Lisboa utiliza-se de quatro personagens para construir a narrativa, sendo: Teresa, João, Marisa e Teresa Dois. Portanto, observa-se que os personagens utilizados por Bandeira e pela comédia italiana foram realmente utilizados de maneira alegórica no romance.

Nesse sentido, observa-se que houve uma recriação da obra de Bandeira, ou seja, a autora se apropria de alguns poemas e personagens utilizados e desenvolvidos por Bandeira para embasar os detalhes do romance. Também se constata que Lisboa recria os personagens da comédia italiana, de forma alegórica, em um novo ambiente, isto é, os insere em uma narrativa contemporânea, pós-moderna.

Com isso, constata-se que os personagens da comédia renascentista, também utilizados por Bandeira, são recriados na obra, contribuindo para a estruturação da narrativa. Também nesse sentido, cabe ressaltarmos que pierrô, um dos personagens da comédia italiana, é introduzido por meio do intertexto de Bandeira já na epígrafe do livro. Lisboa, utiliza como abertura do romance o poema abaixo:

A chama que em suave lampejo
A esquálida tez me ilumina,
Não a ateou febre nem desejo
– Mas um beijo de Colombina.
“Pierrot branco”, Manuel Bandeira

Outro relevante excerto que menciona os personagens de forma figurada, mas que ao mesmo tempo traz indícios da aproximação dos personagens do romance com os mascarados da *commedia dell'arte*, é o trecho em que pierrô é

descrito como um peregrino do enredo criado por colombina, ou seja, como se ele atravessasse a trama. Com isso, acentua-se a presença de um pierrô recriado como o principal narrador do livro, na voz do personagem João:

Quem sabe Teresa pode pegar as folhas reais e virtuais e fazer delas um romance? Quem sabe este pierrô abandonado não passa de um personagem a trafegar meio sem jeito pelo enredo que ela, autora, colombina, já traçara de antemão? (LISBOA, 2015, p. 171)

Ainda sobre a recriação simbólica de pierrô para João, alguns elementos reforçam esta hipótese e nos possibilitam estreitar as relações entre ambos. Como mencionado anteriormente, pierrô é retratado como um palhaço de temperamento melancólico e apaixonado por colombina. Já a versão contemporânea da identidade de Pierrot também é delineada por uma tendência taciturna, o próprio personagem João se descreve como um ser um tanto enfadonho:

Minha relação com as palavras sempre fora bem diferente. Nunca tinha tido vontade de escrever, nem ficção, nem poesia, nem nada [...] me formei em Letras, assim como Teresa, mas nunca fui ambicioso de verdade, fui fazendo o meu curso pelo meio, não era um aluno excelente, não era um aluno de todo mau, aí simpatizei com o latim e as coisas se ajeitaram sem muito alarde. Havia um lugar para mim, aparentemente. (LISBOA, 2015, p. 23)

É notável que João não aparenta ser um sujeito de personalidade expansiva, jocosa ou exultante, o fato é que ele mesmo demonstra uma tendência mais introvertida e desanimada, sem grandes pretensões, assim como o personagem da comédia italiana do século XV. Com todas essas correlações e, de certa forma, recriações das personagens (do poeta e de Lisboa) infere-se que a poética bandeirina e as representações da tríade⁵ italiana servem como o alicerce do romance. Isto é, os poemas, a ambientação e o mote da obra são oriundos da produção modernista de Manuel Bandeira. Assim, embora, essas percepções já tenham sido evidenciadas, com menções diretas aos intertextos, também é possível interpretá-las por meio das inúmeras metáforas utilizadas pela autora na construção do romance.

Outrossim, é importante destacar a relação da obra de Lisboa com o movimento modernista e suas reverberações, como exemplo, o modo inovador

⁵ Tríade se pensarmos nos personagens: Teresa, João e Teresa Dois. Se incluirmos Marisa, pode-se, então, nomear por quarteto italiano.

de composição poética e o rompimento com padrões até então vigentes. Jomard Muniz de Britto (2009, p. 26-27) afirma que “[...] o modernismo brasileiro, situado enquanto movimento de destruição/renovação literária e amplamente cultural [...]” desenvolveu “o método das contradições [...] através de uma variedade de projeções ou multiplicidade de planos”. Nesse sentido, aproximamos ainda mais o texto de Lisboa com as características da escrita modernista, já que ambos rompem paradigmas, inovando não apenas na temática, mas, principalmente, ao investir em um modo arrojado de estruturação do texto, pois dispensa padrões estabelecidos. Alguns dos possíveis exemplos acerca dessa “ousadia modernista” que são encontrados na obra de Lisboa, seriam, em primeiro lugar, a presença de uma personagem mulher, professora e escritora que não omite e, aliás, demonstra-se muito bem resolvida com sua bissexualidade.

Não cheguei a conhecer pessoalmente Teresa Dois, embora ela e sua ex tivessem continuado amigas e se falassem de tempos em tempos [...] cheguei a ver fotos das duas numa férias mais ou menos recentes, na Serra Gaúcha. Fiquei com um pouco de ciúme. Bobagem, já acabou, disse a minha Teresa. (LISBOA, 2015, p. 19)

Por meio do excerto acima, fica evidente que a personagem-escritora trata o seu relacionamento passado com muita naturalidade, sem tentar omiti-lo, minimizá-lo ou algo semelhante. Aliás, a personagem tenta fazer com que João não sinta ciúmes, alegando que a relação com Teresa Dois era coisa do passado. Com isso, percebe-se que Lisboa traz à baila uma temática contemporânea que, por sua vez, remete aos arrosos modernistas. Em seguida, outros exemplos do vínculo com as temáticas revolucionárias e, portanto, modernistas, são observados. Destaca-se, oportunamente, o próprio amor não romântico entre os personagens, pois o relacionamento entre João e Teresa não parece ser dos mais convencionais, embasado em puro romantismo e perfeições, mas sim uma amostra de uma relação moderna e contemporânea, já que a narrativa revela que a convivência entre ambos se deu no início por conveniência, afinal, João aceitou ir cuidar de Teresa doente pois acreditava ser melhor que dividir apartamento com um amigo que já tentara ter um relacionamento com ele. Não obstante, cabe ressaltar também a própria divisão dos temas do romance que não segue com rigor uma ordem linear, com uma estrutura padrão e mais comum, com início, meio e fim, mas uma sequência aberta e repleta de digressões que, por sua vez, são essenciais na trama, pois

são elas que revelam diversos acontecimentos, por exemplo, a outra relação de João e o próprio ressurgimento de Teresa.

Por fim, o diálogo com os pressupostos dos modernistas, pode ser acentuado com a inserção de outras expressões artísticas, pela valorização poética do cotidiano, com os excertos relacionados à música, por exemplo e das diversas menções ao longo da obra relacionadas ao mundo sexual entre o casal, à libido e ao erotismo.

No capítulo intitulado “Eu vi uma rosa”, o narrador descreve Teresa e o seu comportamento. Na ocasião, Teresa e João estão acampando em um parque:

Havia pouca gente acampando, era meio de semana. **Teresa, perto dali, estava tão longe.** Estava em algum baile de Carnaval, entre os mascarados? E quem procurava? Pierrô? Arlequim? Enquanto a sopa cozinhava sem nenhuma pressa, **ela olhava para as montanhas imensas**, mais escuras que o céu escuro. (LISBOA, 2015, p. 74, ênfase acrescentada)

O trecho acima é uma espécie de tradução da atmosfera e da sensação transmitida pelo poema “Eu vi uma rosa”, de Bandeira, que também nomeia o capítulo. O ponto principal da ligação entre as obras nesse recorte diz respeito à temática. O eu-lírico do poema-inspiração nos remete a uma sensação de solidão e distanciamento.

Eu vi uma rosa

Eu vi uma rosa
 – Uma rosa branca –
 Sozinha no galho.
 No galho? Sozinha
 No jardim, na rua.
 Sozinha no mundo.
 Em torno, no entanto,
 Ao sol de mei-dia,
 Toda a natureza
 Em formas e cores
 E sons esplêndia.

Tudo era excesso.

[...]

Estava ali na rosa
 Sozinha no galho.
 Sozinha no tempo.

[...]

**Tão perto do chão,
 Tão longe na glória**

Da mística altura, [...]. (BANDEIRA, 1993, p. 186, ênfase acrescentada)

Em seu texto em prosa, Lisboa faz uso dos mesmos recursos lexicais empregados no poema, pois nota-se que a autora utiliza a mesma antítese: perto e longe, exatamente como Bandeira. Tal procedimento estético possibilita que o leitor sinta a mesma sensação ao lê-los. Tanto no poema, quanto na prosa, há uma consonância, pois ambos estão se referindo ao mesmo desígnio, o distanciamento, logo ocasionando uma certa convergência entre os textos. Assim sendo, identificamos que a relação transtextual que os une é hipertextual, conforme explica Genette (2006, p. 18) “Chamo então hipertexto todo texto derivado de um texto anterior por transformação”. Nesse caso, especificamente, embasamo-nos na categoria da hipertextualidade, visto que como o teórico ratifica, há uma modificação de um texto A criando então texto B, ou seja, a romancista cria o seu texto, com um conceito semelhante ao do poema, porém, modificando-o e o adaptando em prosa. Com isso, por meio dessa abertura para outras inferências, é possível considerar o pressuposto de assimilar a intertextualidade como uma espécie de mistura ambígua, pois é com essa ambiguidade que o texto ganha novas possibilidades de leitura e cria laços com outros textos, numa espécie de “colcha de retalhos” ou “mosaico de citações” aludido por Kristeva (2008).

Com efeito, entendemos que o texto de Lisboa apresenta uma estrutura congênere das conhecidas matrioscas, bonecas tradicionais na cultura russa. No caso do texto de Lisboa, em especial, um texto dentro do outro, isto é, o texto de Bandeira dentro do texto de Lisboa. Essa estrutura dialoga com o termo *mise em abyme*, proposto inicialmente por André Gide (1869-1951). Para ele, essa estrutura “em abismo” seria uma técnica de repetição, um mecanismo discursivo que pode se manifestar de variadas formas. Sobre isso, Gustavo Bernardo (2010) complementa ao detalhar que:

As babushkas são aquelas bonecas tchecas (os russos as chamam “matrioshkas”) que se encaixam umas dentro das outras. A criança abre a primeira e encontra em seu interior outra semelhante, mas menor. Abre essa boneca menor e encontra uma terceira, ainda menor, e assim por diante até a última. (BERNARDO, 2010, p. 21-22)

Com isso, é possível vislumbrar de maneira mais clara como se dá a construção do texto como um todo. Ressalte-se que a própria autora brinca com esse jogo literário em forma de colcha de intertextos, pois o narrador menciona

tanto as pevides, como sendo um artifício que revelará algum acontecimento quanto o próprio conceito das bonecas russas e sua estrutura em espiral, de modo que esses indícios servem de alicerce para interpretação de leituras mais acuradas e amplas:

As pequenas pevides aguardavam, pequenas promessas prontas para explodir. Mas não explodiam: seguiam sendo promessas, simples promessas de outra maçã dentro daquela maçã, como as bonecas russas que vão saindo umas de dentro de outras. Como as pessoas que somos, e que vão saindo umas de dentro das outras ao longo dos anos. Ao longo das horas. (LISBOA, 2015, p. 12-13)

O parágrafo acima transcrito ilustra um exemplo acerca da presença da poética de Bandeira inserida na prosa de Lisboa. A menção ao fruto e às sementes, uma dentro da outra, especificamente no trecho: “promessas de outra maçã dentro daquela maçã, como as bonecas russas” faz uma ampla figuração do que é, ou como é construído o romance. Novamente, a autora faz uso de uma alegoria para referir-se não apenas ao texto narrado, isto é, em sua forma poética de descrever a trama, mas, sobretudo, para esboçar o que há de recôndito na obra, para falar das entrelinhas.

Não obstante, a última frase do excerto acima faz uma nova revelação, dado que retoma o assunto das pevides, mas principalmente, complementa ao mencionar que nós, humanos, também somos compostos desta maneira, em um ciclo polifônico sem fim. Portanto, assim, em outras palavras, o texto apresenta uma reflexão filosófica a respeito da vida com toda a sua complexidade, porém com leveza, sem alardes.

2.2 A CONSTRUÇÃO METAFICCIONAL DO ROMANCE

A respeito de uma possível definição e origem do termo “metaficção”, Zênia de Faria (2012) sustenta que:

A História Literária registra, desde o século XVI, no Ocidente, o surgimento de um tipo de texto ficcional que se volta sobre si mesmo, que é uma ficção que contém, em seu bojo, questionamentos ou comentários sobre seu estatuto linguístico, narrativo e sobre seu processo de produção e de recepção. [...] Desde o último quartel do século XX, metaficção, narrativa metaficcional, ficção ou narrativa pós-moderna são os termos predominantemente utilizados para designar tais tipos de narrativas. (FARIA, 2012, p. 237-238)

Antes de abordarmos a metaficção no texto, recorreremos aos argumentos de Genette (2006) no que concerne as diversas possibilidades de aplicação dos sinais paratextuais em um texto. Assim, há de se fazer um adendo relevante, já que a autora por meio de um recurso pré-textual, realiza um agradecimento a um dos autores cujo nome é referência nos estudos que versam sobre a metaficção no Brasil e, ademais, é mencionado em outro momento nesta dissertação. Trata-se do escritor e pesquisador brasileiro Gustavo Bernardo. Vejamos o que diz o paratexto: “*Minha profunda gratidão a Flávio Carneiro, Beatriz Resende e Gustavo Bernardo*”. Este agradecimento indica que Lisboa, muito provavelmente, tenha obtido algum tipo de suporte, influência ou inspiração para tecer com riqueza de detalhes um romance metaficcional, ou seja, um romance que reflete sobre o processo da escrita.

Já Bernardo, na obra “*O livro da metaficção*” (2010, p. 33-34), demonstra-se interessado pela obra de Lisboa, pois seu texto analisa uma obra literária da autora sob a perspectiva metaficcional. Do mesmo modo, é preciso considerar que o agradecimento realizado pela escritora oferece aos leitores uma espécie de oportunidade ou indicativo de que o romance apresentará uma relação metaficcional, aos menos aos leitores que conhecem o trabalho de Bernardo como teórico do assunto.

Retornando ao uso metafórico das “pevides” da maçã e de suas sementes, abordado anteriormente, vale destacar o término do romance, no qual, novamente, a autora lança mão dessa alegoria e dos intertextos bandeirinos para finalizar a obra. Vejamos o que diz o último parágrafo do livro:

Os dois saem de casa, vão nadando pela areia seca, pela areia úmida. A água do mar talvez esteja um pouco fria, o que Teresa acha bom. Sua alma vem vindo, aos poucos, de muito longe. Ela olha para a superfície ondulante e escura, mas sabe que o que vê é só impressão. Sabe que lá dentro, em pequenas pevides, ou bolhas, estrelas, e pequenos silêncios, palpita a vida prodigiosa, infinitamente. (LISBOA, 2015, p. 176)

O fato de o texto de Lisboa começar e terminar com a metáfora das “pequenas pevides” onde se alojam as sementes, nas quais “palpita a vida prodigiosa, infinitamente”, é mais uma evidência de que ela constitui o *Leitmotif* do romance.

Ainda a respeito do excerto acima transcrito, constata-se que ele revela também, de modo muito sutil, que as primeiras impressões podem guiar

interpretações rasas, especialmente, no trecho: “[...], mas sabe que o que vê é só impressão. Sabe que lá dentro, em pequenas pevides, ou bolhas, estrelas, em pequenos silêncios, palpita a vida” (LISBOA, 2015, p. 176). Por meio dessas colocações entende-se que o narrador está se referindo ao conteúdo não tão explícito da obra, o qual não é percebido de imediato, mas sim, às sementes que tendem a germinar em uma leitura mais aprofundada.

Assim, acerca da abertura e das colocações finais do romance de Lisboa, Bernardo (2010, p. 52) complementa ao afirmar que a metaficção possui uma característica bastante específica, pois: “Voltando-se para dentro de si mesma, a metaficção procura sempre voltar ao começo de toda a sua narrativa – o que a leva ao fim (no duplo sentido de objetivo e término) de toda a sua narrativa”.

Outra questão levantada por Bernardo (2010, p. 9) é a autorreferência: “Trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma”. Bernardo (2010) ressalta ainda que uma das características da metaficção é utilizar recursos os quais oferecem um duplo sentido à obra. Nesse caso, em especial, observa-se uma espécie de parêntese de cunho filosófico sobre o fazer literário, vejamos o que diz o texto de Lisboa:

E no fundo minha história (a que conto, a que vivo) é como um texto que subitamente explodisse, e as frases se desconjuntassem, as palavras se desconjuntassem, as letras, os pedacinhos das letras. Quando isso acontece, para onde vai a alma do texto? (LISBOA, 2015, p. 166)

É notável que a ambiguidade do trecho acima apresenta uma possível reflexão sobre a própria construção literária que, por sua vez, pode tratar de uma ponderação da personagem literária, isto é, da personagem escritora (Teresa) ou da própria Adriana Lisboa enquanto romancista em processo de construção deste livro, uma vez que já sabemos que o processo de feitura desta obra está relacionado a um amplo processo de pesquisa, pois Lisboa investigou a obra bandeirina durante o curso de mestrado. Assim, a princípio, a reflexão abordada no trecho acima apresenta uma dupla possibilidade, já que o texto joga com os fazeres de uma personagem feminina cujo ofício é ser escritora de literatura.

Outra passagem que ratifica esse processo ambíguo, é constatado no seguinte momento: “Se a vida imita a arte, que imita a vida, que imita a arte,

Teresa era um personagem de Teresa. Ela se escrevia. A vida de Teresa era o romance da vida de Teresa” (LISBOA, 2015, p. 77). Por meio dessa proposição paradoxal infere-se a autora talvez esteja se referindo tanto a Teresa, com a construção do seu romance da ficção bem como ao processo real de Lisboa enquanto autora da obra. Ressalte-se, ainda, que a obra também pode ser lida como uma estratégia de fazer com que os leitores questionem o processo de escrita, pensem acerca dos bastidores e dos processos de criação das obras literárias.

Evidenciamos, assim, que a protagonista do romance em questão é escritora, em pleno processo de produção de uma obra ficcional, ou seja, a ficção faz dela mesma um tema, portanto, assim, observa-se uma escrita metaficcional. Assim, tem-se, então, uma narrativa mais próxima do leitor(a) e, que ao mesmo tempo, oferece um certo grau de confiança, pois estabelece uma linha mais verossímil com a figura de uma escritora não tão ilustre, mais real, ainda caminhando para consolidação e ascensão da carreira e com o detalhamento das especificidades do ofício de escrita.

Teresa me falou menos dele do que de seu próximo projeto, um romance baseado em poemas de Manuel Bandeira [...] Teresa dava aulas particulares de português para pagar o tempo do tlec, tlec, tlec. [...] em novembro ela ganhou o primeiro prêmio, no princípio de dezembro, como se fosse mágica, – como se fosse romance –, o segundo, e os alunos de português viraram águas passadas. (LISBOA, 2015, p. 23-24)

Haroldo de Campos (2017, p. 11) apresenta o conceito de metalinguagem em uma objetiva explicação: “Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto – a linguagem-objeto – dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade”. Nesse sentido, portanto, observa-se no romance que a escritora engendra uma forma de incluir a ficção criada por Teresa, a personagem, dentro da própria ficção, uma vez que a autora escreve um livro sobre o fazer de outro livro que está sendo produzido pela protagonista, cujo alicerce artístico são os poemas de Manuel Bandeira.

A questão que se destaca do trecho anterior está relacionada ao próprio feitio da escrita: “[...] seu próximo projeto, um romance baseado em poemas de Manuel Bandeira” (p. 23). Essa anúncio, por si só, pode ser confundida com o decurso de escrita da própria Adriana Lisboa, pois salienta-se que a produção poética de Bandeira também fora utilizada por Lisboa em sua pesquisa da pós-

graduação, a qual posteriormente, resultara no romance em questão. Assim, a escrita ficcional espelha a escrita real e origina o romance.

Por fim, vale destacar que a metaficção marca uma profusa presença no texto. Um exemplo dessa relevância é explicitamente observado em um dos momentos quase finais da obra:

Transformou-o em narrador, ele ainda não sabe, ela não quis lhe contar nada sobre o livro até que tivesse terminado. Ele vai tomar um susto [...] João não sabe que, ao longo de todos os doze meses que Teresa levou para escrever o livro, ele teve duas vidas, dupla personalidade [...] Na tela do laptop ainda brilha a última página do romance. Será que pode chamá-lo de romance? Talvez seja uma novela. Um romance curto [...] Teresa anotou algumas opções. Pensou em *A estrela do beco*, pensou em *Um beijo de colombina*. Pode escolher mais tarde. Relê o parágrafo final e não diz nada além de folhear sem pressa e com carinho o livro que está sobre a mesa, ao lado do laptop, as poesias reunidas de Manuel Bandeira. (LISBOA, 2015, p. 174-175)

A autora constantemente evidencia a construção metaficcional da obra literária. Como afirma Bernardo (2010, p. 42), a metaficção “[...] é uma ficção que não esconde que o é, mantendo o leitor consciente de estar lendo um relato ficcional, e não um relato da própria verdade”. Nesse sentido, temos um jogo de escrita, um modo peculiar de alinhar o texto que caminha entre o ficcional, de Teresa, e o real, de Adriana Lisboa ambos entrelaçados pela poesia de Manuel Bandeira.

3 LINGUAGENS VISUAIS: A PICTURALIZAÇÃO DO TEXTO

3.1 CONFIGURAÇÕES PICTURAIAS EXPLÍCITAS E IMPLÍCITAS

Além dos inúmeros intertextos que remetem à poesia de Manuel Bandeira, o romance *Um beijo de colombina* destaca-se pelas referências às artes visuais, principalmente da pintura e da escultura. Tânia Pellegrini, em seu ensaio “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações” argumenta que

[...] o texto literário vem sofrendo transformações sensíveis, expressas numa espécie de diálogo [...] cujas marcas estão claras na própria tessitura [...] Pode-se, nesse sentido, perceber uma conexão muitas vezes clara, outras vezes apenas sugerida entre os textos ficcionais e os elementos das linguagens visuais. (PELLEGRINI, 2003, p. 16)

As imagens que contribuem para o sentido do texto são muitas, desde obras de arte conhecidas, paisagens urbanas e outras. Cumpre assinalar que entre as menções picturais algumas são mais sutis, enquanto outras são mais explícitas, às vezes, diretamente declaradas e, portanto, podem ser mais facilmente identificadas, pois acionam rapidamente o imaginário visual do leitor.

Iniciamos a nossa análise com a discussão de um elemento paratextual, na acepção proposta por Gérard Genette (2006). A capa, a lombada e a contracapa do romance de Lisboa constituem importantes paratextos picturais do livro, porque a edição utiliza um recorte fotográfico do emblemático calçadão da orla carioca como matéria-prima para produção da arte.

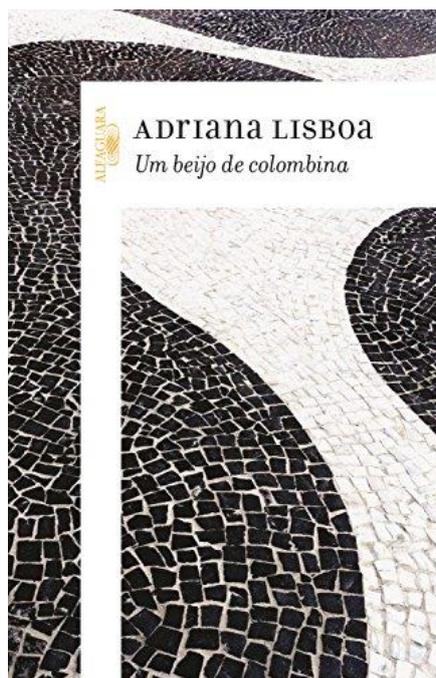


Figura 1 – Imagem da capa
 Fonte: <https://www.adrianalisboa.com/livros>

Assim sendo, é possível inferir que o paratexto, nesse caso a imagem fotográfica da capa que se estende através da lombada para a contracapa do livro, não apenas informa ao leitor que a narrativa possui relação com uma determinada paisagem urbana, como corrobora na construção da atmosfera poética e literária do romance, já que a imagem explorada evoca um universo que imediatamente remete ao calçadão da orla de Copacabana da cidade do Rio de Janeiro.

Sobre a função de elementos desta natureza, Genette explica:

Zona entre texto e extratexto – *transação*: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente.
 (GENETTE, 2009, p. 10)

Desse modo, fica evidenciado que o recurso paratextual é utilizado para seduzir o público, pois lança mão de uma ação sobre o público, sendo, então, uma estratégia compositiva – editorial, uma espécie de acordo entre a autora e os membros do corpo de editoração que arquitetam uma forma para enriquecer as impressões que os leitores terão ao ler a obra, ao apresentar uma imagem do mundo real.

Umberto Eco (2019, p. 131) sustenta que “na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance [...] o leitor passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos ficcionais”. A partir desta colocação, podemos acreditar que o recurso paratextual, nessa situação, confere ao livro uma certa sensação de confiança, como se o leitor conhecesse aquele espaço, proporcionando, assim, um grau de familiaridade entre leitor(a) e obra que está sendo apresentada.

Assim, a utilização desse tipo de recurso imagético paratextual, além de contribuir para que a obra possa ser interpretada de inúmeras formas, possibilitando múltiplas inferências é, ainda, reflexo das alterações do modo de produção dos textos literários, os quais se utilizam de outros elementos como um dos seus meios para a composição.

Prosseguindo, localizamos no romance outros momentos os quais valem ser abordados, visto que demonstram como a obra é permeada por menções às artes visuais. De acordo com Liliane Louvel (2006, p. 192), o termo “pictural” relaciona-se à imagem em sentido amplo e polissêmico – advém de *pictorial* dos Anglo-Saxões; *picture* aplica-se tanto à imagem, quadro e fotografia. É nesse sentido amplo que queremos chegar, visto que os vestígios picturais presentes no romance se configuram de modos distintos, desde discretas alusões, com apresentações de cenas, até as formas mais marcadas, com menções e descrições explícitas de formas de arte visual.

Vejamos como estas menções picturais aparecem no texto literário. Ainda no começo da obra, especificamente, no segundo capítulo, intitulado: “Belo belo”, notamos uma descrição que de acordo com Louvel (2012) pode ser classificada como uma descrição pictural sem a presença de marcadores explícitos, com saturação incompleta, na sua forma mais subjetiva.

Do outro lado da rua havia uma casa com uma enorme piscina de água podre. **Havia** uma mangueira azul mergulhada na piscina [...] **Havia** um pedaço de pano azul sobre a cadeira de ferro pintada de branco, ao lado da piscina, devia ser uma camisa. Depois que aquele homem veio e se foi, ficou outro pedaço de pano azul sobre a outra cadeira. (LISBOA, 2015, p. 26-27, ênfase acrescentada)

A partir destes detalhes, é possível associarmos tal descrição ao “efeito quadro” que Liliane Louvel (2012, p. 50) descreve da seguinte maneira: “O efeito

é fugaz, acontece no nível da recepção, quando de repente o leitor tem a impressão de ver um quadro [...] é a forma mais diluída, a mais subjetiva da inscrição pictural no texto”.

Adiante, notamos a presença de uma outra imagem. No entanto, desta vez, ela pode ser categorizada como um arranjo estético, de acordo com Louvel (2012). Essa ocorrência está inserida no capítulo denominado “Teresa”, quando o personagem João, descreve um cômodo da casa de Teresa:

Havia três vasos de plantas ali. Um bem grande, de cerâmica, com uma buganvília cor de telha que **era** a planta mais volúvel do mundo, às vezes nua e seca **como se** tivesse morrido, às vezes exuberante até demais com aquelas flores de cor escandalosa, muitas, e folhas tão verdes [...] **Havia** um outro vaso, um vaso de plástico, preto, com uma planta tipo arbusto cujo nome eu não sabia [...] O terceiro vaso **era** de xaxim e estava pendurado, de lá caía uma samambaia-chorona das mais comuns. (LISBOA, 2015, p. 39, ênfase acrescentada)

No excerto acima, percebemos uma série de impressões que nos levam a perceber que, desta vez, se trata de um arranjo estético. Primeiramente, podemos apontar a presença de alguns marcadores mais específicos, entre eles a presença das flexões do verbo ser: havia e era. Louvel (2012) menciona, por exemplo: “no olhar do sujeito, personagem e/ou narrador, cuja intenção consciente de produzir em efeito artístico, é assim, revelada” (2012, p. 57). Nesse caso, nos referimos à intenção do narrador em produzir um efeito estético, pois essa descrição é composta pelo olhar de João, em um momento saudosista, visto que ele está rememorando as experiências que teve com Teresa em seu apartamento, desse modo, não seria apenas um relato qualquer das plantas, mas uma descrição carregada de outros sentidos, com linguagem metafórica, pois cabe lembrar que ambos os personagens (João e Teresa) frequentemente recorrem à arte para expressar suas emoções, seja por meio de elementos da esfera artística, tais como, movimentos culturais, espaços de arte, artistas ou das próprias artes em si, com a poesia, a música, o cinema ou a pintura.

Louvel (2006, p. 211) assinala que “[...] uma imagem passará pelo olhar, donde a necessária presença de um personagem em posição de *voyeur* [...] um olhar que constitui a imagem como objeto de análise”, isto é, como uma forma de guiar o olhar do leitor. Ademais, cabe ressaltar que a descrição se encaixa nos pressupostos do gênero natureza-morta e, ainda, do aparecimento das cores e nuances; utilização da expressão “como se” intitulada por Irina Rajewsky

(2012); a qual interpreta uma mídia como se fosse outra, utilizando-se de recursos específicos, em que a materialidade não pode reproduzir integralmente elementos da outra mídia, sendo assim, são apenas evocadas. Para Louvel (2012) “O léxico pictural aparece com evidência, mas nenhuma referência direta é feita a um quadro de pintura em especial” (2012, p. 58).

Outrossim, é possível relacionarmos o efeito desse trecho, com uma conhecida passagem descrita no conto *Bliss*, de Katherine Mansfield, e analisada também por Louvel (2012). Em Mansfield, a saturação lexical remete à natureza-morta, mas não especifica nenhuma obra de arte, do mesmo modo como constata-se nesse trecho do romance em Lisboa. Por fim, Louvel (2012, p. 58) complementa ao afirmar que nessa modalidade “[...] percebe-se a insistência sobre o efeito e a incrível beleza do conjunto”.

No decorrer do romance, nos deparamos com uma outra ocorrência do efeito quadro. Desta vez, trata-se de uma ocasião em que há um relato de um momento de reflexão. Este episódio relaciona-se com recursos, muitas vezes, já explorados na literatura, nas artes e na cultura grega, pois a descrição evoca imagens (esculturas, pinturas, gravuras) associadas ao nu, ao universo aquático e ao banho. O excerto menciona: “No banho, cubro os ouvidos com as mãos espalmadas, apoio os cotovelos na parede de azulejos verdes, um tom feio e já bastante encardido, fecho os olhos e mergulho sob a ducha. Essa é a minha receita para suspender o mundo” (LISBOA, 2015, p. 50). Nesse relato, não há especificação a nenhuma obra de arte, afinal, trata-se de um efeito diluído, um tipo de sugestão, segundo o conceito de Louvel (2012). Todavia, é possível vislumbrarmos algumas imagens relacionadas aos subgêneros mencionados, como uma espécie de diálogo com essa recorrente figura que é explorada por diversas escolas de arte. Examinemos os exemplos a seguir:



Figura 5 – Francisco Panachão. *O banho* (2008), arte digital 120x80cm.
 Fonte: <http://www.panachao.com.br/obra/122/o-banho>

Outrossim, também é possível extrair um olhar colorido no referido trecho, a representação é percebida pelas escolhas lexicais que adjetivam a cena: “azulejos verdes, tom e encardido”. Aliás, reitera-se que por todo o texto há diversas menções ao vocabulário das artes plásticas, com suas nuances e seus efeitos (Ver listagem no Anexo B). Tais fenômenos nos propiciam uma impressão de que a paleta de cores e os recursos visuais estão amplamente presentes no romance, ocasionando uma extensiva carga imagética e uma ampla aplicação de metáforas relacionadas ao subjetivo mundo das cores.

Vejamos, então, exemplos dessas ocorrências na prática com alguns recortes, que além da inegável presença das cores, nota-se também a recorrência de impressões artísticas, tais como os efeitos de luz e sombra, texturas e, sobretudo, das escolhas lexicais que remetem à arte. O texto apresenta algumas expressões, sendo elas: “*pintar e criar*”, “*adjetivos que (com que) pintavam Teresa*”, “*o quase sorriso que se desenhou*”, “*uma moldura para tudo aquilo*”, “*a palidez do céu*”, “*vagamente coloridas na memória*”, “*pintar o céu com fogos de artifício*”, “*tínhamos em nós uma paleta, que ia do branco ao preto*”. Devido a essas inserções, percebemos esse fenômeno como uma espécie de simulacro da criação artística visual inserida na obra literária. Solange Viaro Padilha (2016, p. 283) afirma que “A forte presença de adjetivos, tons e cores [...] o vocabulário relativo às cores remete à pintura”.

Dessa forma, a sutileza apresentada nesses exemplos coaduna com o pressuposto de que a inferência do leitor é que será responsável por associar o

texto a alguma obra plástica ou movimento artístico. Padilha (2016, p. 277) menciona que “O forte apelo visual das imagens [...] apresentadas leva-nos à inevitável aproximação entre literatura e pintura”. Assim, por meio do surgimento desses recursos, constata-se um estreitamento entre o texto e a plasticidade, criando uma relação muito próxima, a ponto de gerar uma fusão entre linguagens.

Do mesmo modo, Oliveira (2019, p. 15) contribui ao afirmar que “[...] as alusões a elementos pictóricos, as vezes enganadoramente curtas, revelam-se metáforas de uma temática existencial, orientam a leitura, a interpretação das personagens e articulam a construção textual”. A autora ainda afirma que essas constatações fazem parte da “[...] modalidade mais diluída e subjetiva de inscrição pictural” (p. 25).

Outra menção pictural significativa ocorre durante uma conversa em um bar entre os personagens João e Marisa.

Um resto de sol vindo de algum lugar bordava uma franja mais clara no canto da mesa. A tulipa de Marisa reteve um pouco do batom cor de vinho que ela usava. As unhas **estavam** compridas, **reparei**, mas a manicure ainda não devia ter dado o ar semanal da sua graça. No canto da sobancelha esquerda, as duas bolinhas prateadas **eram como** um prêmio reservado a olhares mais atentos. Não **havia** anéis nas mãos de Marisa, pulseiras, colares no pescoço. Mas brincos **cintilavam** as orelhas, quase tão pequenos quanto o pequeno brilho duplo na sobancelha. Os cabelos curtos **me faziam pensar** numa ovelha recentemente tosquiada cujo pelo já começa a crescer um pouquinho. (LISBOA, 2015, p. 59-60, ênfase acrescentada)

Na passagem acima, percebe-se a presença de vocábulos pertencentes à arte pictórica que, por sua vez, nos induzem a compor uma sequência de imagens tal como numa obra de arte. Louvel (2012, p. 50) argumenta que essas ocorrências criam “um efeito de sugestão tão forte que a pintura parece assombrar o texto mesmo na ausência de qualquer referência direta [...] como um indício ou um rastro, uma evocação, a sombra do texto”. Desse modo, constata-se que as alusões à pintura – expressadas por meio das palavras – conferem ao texto uma atmosfera rica em efeitos plásticos e, assim, por meio dessa ocorrência o leitor consegue facilmente montar a cena proposta em seu imaginário visual.

Em outro momento do romance, o narrador menciona a presença de duas obras de arte plásticas. Uma delas, por sinal, relacionada ao título do romance. Ambas as obras são de artistas plásticos brasileiros que pertencem à geração

modernista. A propósito, ressalte-se que os ambos participaram com suas criações da Semana de Arte Moderna de 1922. A primeira menção é observada no seguinte trecho: “Lá dentro do livro encontrei uma bela reprodução de *O homem amarelo*, de Anita Malfatti, e outra bela reprodução da **Colombina de Ferrignac**” (LISBOA, 2015, p. 134, ênfase acrescentada). Nesse trecho, constata-se, então, uma dupla ocorrência intermediária, já que a autora cita duas diferentes obras de arte plásticas.

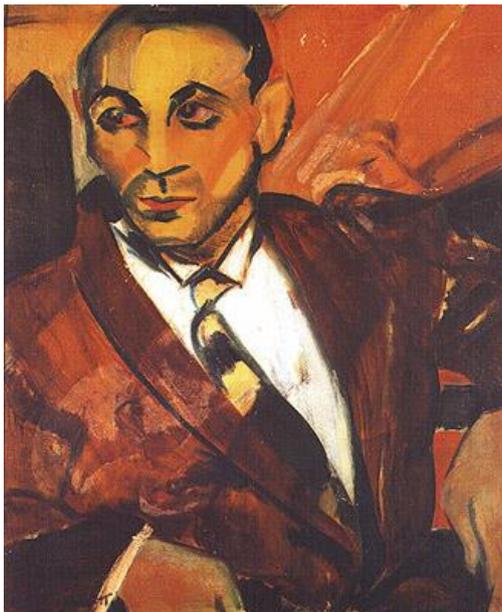


Figura 6 – Anita Malfatti (1889-1964). *O homem amarelo* (1915-1916). Óleo sobre tela. Coleção Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros – USP, São Paulo, Brasil. Reprodução fotográfica: Romulo Fialdini. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2054/o-homem-amarelo>

A menção a outra forma de mídia classifica-se como uma referência intermediária, uma vez que utiliza uma mídia (texto literário) para se referir à outra mídia (pintura). Irina Rajewsky (2012, p. 18) argumenta que tais relações intermediárias “[...] têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias” (RAKEWSKY, 2012, p. 18).

A descrição da colombina, tal como é plasmada no quadro de Ferrignac, destaca-se um outro momento, visto que o narrador realiza uma descrição da obra de arte plástica.

Mostrei para Marisa a aquarela de Ferrignac, naquele livro, ainda hoje eu guardo comigo. **Vimos a aquarela da esguia colombina de roupa colada ao corpo, as bolas azuis e marrons da roupa, a enorme gola cor de laranja e os olhos profundos, negros.**

O que eu não daria por um beijo de colombina, um beijo que fosse me resgatar do idílio, intervalo, que sabia ser impermanente. (LISBOA, 2015, p. 135, ênfase acrescentada)

No excerto acima é perceptível que a autora engendra uma minuciosa narração da obra plástica, de modo que mesmo o leitor(a) não conhecendo a pintura poderá imaginá-la com riquezas de detalhes apenas por meio dessa exposição verbal. Ademais, ressalte-se que por meio desse trecho fica evidente que o narrador se refere à colombina em referência a própria personagem Teresa, uma vez que pelo uso da expressão “O que eu não daria por um beijo de colombina, um beijo que fosse me resgatar do idílio, intervalo, que sabia ser impermanente”, nesse trecho, nota-se que a colombina aludida é a própria Teresa que, na ocasião, estava sendo lembrada pelo narrador com saudosismo, pois ainda nesse momento acreditava-se na sua morte.

Do mesmo modo, observa-se que no trecho acima o narrador dá ênfase à descrição dos olhos da colombina, da obra de Ferrignac, chamando-os por ‘profundos, negros’. O mesmo acontece com a descrição dos olhos da própria personagem Teresa: “Bonita pelos padrões vigentes eu nem a achei tanto assim [...] talvez nos olhos, os olhos pareciam mais velhos do que o resto, como se tivessem nascido primeiro e ficado anos esperando que o resto do corpo nascesse” (LISBOA, 2015, p. 29). Nessa comparação infere-se que ambas recebem as mesmas características, por mais que as adjetivações sejam distintas, o conceito entre os dois casos é muito semelhante, pois podemos aproximar a ideia de olhar profundo com um olhar que ficara aguardando o corpo para nascer, isto é, como se Teresa possuísse um olhar maduro e intenso.

Nesse sentido, observa-se que o narrador transpõe algumas características de Teresa em um diálogo com as características da referida obra plástica, esta aproximação reforça a conexão entre elas, como se a personagem colombina, de Ferrignac, estruturasse a personagem Teresa ao mesmo tempo em que se entrelaçam pela função retórica, pois é como se a personagem recebesse a mesma atribuição da obra de arte plástica, logo, ambas causam a mesma repercussão ao narrador. Segundo Hoek (2006), a função ontológica é configurada quando a obra de arte representa a própria obra literária, já a função retórica é reconhecida pelo efeito que a arte produz sobre um personagem da narrativa.

A descrição da colombina do excerto citado acima pode ser considerada uma descrição efrástica. Louvel (2012, p. 60) menciona que “A *éfrase*, enfim, fornece o maior grau de picturalização do texto [...] um exercício [...] que visava descrever uma obra de arte”. Vejamos, então, uma reprodução da obra de arte.



Figura 7 – Ferrignac (1892-1958). *Colombina* (s.d). Nanquim, aquarela e colagem sobre papel.
 Coleção de Artes Visuais – USP, São Paulo, Brasil.
 Reprodução fotográfica: Romulo Fialdini.
 Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra35399/colombina>

Destarte, compreende-se que os recursos intermediáticos empregados, além de enriquecerem o texto literário, ampliam o horizonte de sentidos da obra, promovendo novos espaços para interpretação. Samain Etienne (2012, p. 22-23) defende que “[...] toda imagem leva consigo [...] algo do objeto representado [...] toda imagem é uma “forma que pensa” [...] comunicam ou dialogam”. Isto é, as imagens contidas na obra corroboram para a construção da atmosfera, não sendo apenas ilustrativas ou acessórias, mas parte de um todo, exatamente como constata-se no trecho “ilustrado” pela menção à colombina, pois essa personagem da *commedia dell'arte* traz consigo uma carga ideológica que consiste na figura de uma mulher mascarada, sedutora e inconstante. Consequentemente, é inevitável perceber que há uma provável consonância com a colombina (personagem Teresa) protagonista do romance. Então, nesse sentido, constata-se que a inserção da obra de arte “colombina” projeta o próprio

sentido do texto literário, como mencionado anteriormente. Hoek (2006) afirma que esses casos são relacionados à função ontológica.

Ainda acerca da recorrente inserção e/ou menção de uma obra de arte em um texto verbal, Oliveira (1993) adverte que,

[...] as obras de arte têm inegáveis sentidos simbólicos, que, substituindo-se aos sentimentos, conflitos e buscas das personagens, constituem eixos paradigmáticos de cada obra, e, depois pela recorrência acabam por coincidir com a elaboração de enredo, estabelecendo assim também o eixo sintagmático. (OLIVEIRA, 1993, p. 198)

Nesse sentido, Marcilio de Souza Vieira (2012, p. 76) alega que “O texto, na *Commedia dell’Arte*, insere-se necessariamente numa construção extra-textual mais complexa, que guarda vários códigos capazes de transformar a linguagem”. Do mesmo modo, o texto de Lisboa recebe, por meio da inserção das referências relacionadas a esse movimento artístico, uma série de novos sentidos os quais ampliam a sua singularidade interpretativa. Assim, compreende-se que a menção à obra plástica de Ferrignac e aos personagens do movimento italiano conferem ao texto uma vasta simbologia. Para Oliveira (1993, p. 10) “A linguagem pictórica se converte em metalinguagem. Ou, alternativamente, a obra de arte transforma-se em metáfora do romance”.

De acordo com os pressupostos apontados por Oliveira (1993), conclui-se que a figura da colombina não pode ser desassociada do alicerce temático da obra, dado que remete à imagem de uma mulher mascarada e misteriosa, sobretudo, por estar envolvida em uma espécie de triângulo amoroso, cercada por dois pretendentes:

E o novo projeto, aquele, era o romance baseado em poemas de Manuel Bandeira. Teresa me disse que queria usar alegoricamente os personagens do livro *Carnaval – pierrô, colombina e arlequim*. Quem sabe até uma pierrette também. (LISBOA, 2015, p. 49)

No excerto acima, infere-se que a inserção da alegoria da colombina confere ao texto, em especial, à personagem Teresa essa imagem de mulher de máscara, enigmática e sedutora, uma vez que é rodeada por um arlequim e um pierrô que, aliás, também são mencionados nos títulos dos capítulos e no decorrer do romance, remetendo de modo inequívoco à *commedia dell’arte* italiana.

Como foi evidenciado, as referências intermediárias do romance *Um beijo de colombina* são muitas, no entanto, a identificação destas menções vai

dependem da bagagem cultural do leitor. Rajewsky (2012, p. 64) complementa “[...] a interpretação dessas referências em toda a sua potencialidade funcional vai depender, necessariamente, do reconhecimento prévio das diferenças midiáticas”, de todo modo, já servem como um primeiro contato, como uma forma de instigar os leitores a se envolverem com outras expressões artísticas.

Retornando às descrições picturais inseridas no texto, como já esboçado, Hoek (2006) aponta que essas ocorrências também desempenham funções narrativas. Depois de tantas evidências, em especial, no caso da obra plástica “Colombina”, podemos associá-la tanto à função estrutural, a qual projeta a estrutura pictural sobre a obra literária (*mise en abyme*) do tema ficcional; quanto à função ontológica ocorrida quando a obra de arte simboliza o próprio sentido da obra literária. Logo, infere-se que a representação artística de Ferrignac inserida na obra concede ao texto um caráter estético, mas, sobretudo, favorece para que a narrativa obtenha diferentes implicações. Um desses efeitos relaciona-se, diretamente, com a consonância entre a personagem Teresa, citada de modo alusivo na figura da aquarela de Ferrignac “Colombina”, com o próprio título do romance.

De acordo com Oliveira (1993, p. 200) existe uma proximidade indissolúvel entre uma obra de arte e seus valores representativos, a autora denomina por “A inevitável relação da obra de arte com a ideologia”. Nota-se, portanto, que nesse caso a obra de arte “Colombina” ratifica a cosmovisão que envolve a protagonista Teresa, agindo como uma certificação do que até então era apenas uma conjectura. Consequentemente, localiza-se um vínculo que conecta tanto a figuração da personagem colombina, do movimento artístico italiano, juntamente com a expressão plástica do pintor brasileiro que, por sua vez, interligam-se ao texto de maneira ontológica, já que se relacionam com o próprio sentido da personificação da simbologia da colombina, como uma mulher cercada de mistérios.

Os recursos imagéticos destacam-se na obra também por outras maneiras, em um novo momento, além de localizarmos um parágrafo inteiro repleto de referências às artes visuais, com uma nova ocorrência ecfrástica no final do trecho:

Vi o retrato de Bandeira pintado por Cícero Dias, outro pernambucano. Li que antes de pintar esse quadro ele tinha feito sua primeira exposição no Rio, com desenhos e

aquarelas. Alguém tentou destruir a navalhada uma das obras. Depois Cícero Dias fez aquele painel famoso, *Eu vi o mundo... ele começava no Recife*, vândalos destruíram parte da obra. E lá estava Bandeira de novo, no busto de bronze feito por Celso Antonio. E lá estava também a *Mulher ajoelhada*, sem a nobreza do bronze, mas com a grata simplicidade do granito cinza. Fiquei olhando para ela. As formas plenas. As mãos pousadas nas coxas. Cabelos compridos, partidos ao meio, caindo sobre as costas. A cabeça um pouco inclinada para a frente. Uma expressão simples no rosto, de tranquilidade, um meio sorriso, os olhos baixos. (LISBOA, 2015, p. 141)

O excerto acima, como mencionado, apresenta uma diversidade de referências imagéticas, pela ordem aparecem denominados oito diferentes elementos, sendo eles: um retrato de Manuel Bandeira; o artista plástico Cícero Dias; uma exposição de desenhos e aquarelas; o painel intitulado “Eu vi o mundo... ele começa no Recife”; o busto de Bandeira em bronze; o escultor Celso Antonio e a escultura denominada “Mulher ajoelhada”. Logo, percebemos que as menções aludidas demonstram que o texto está amplamente vinculado ao mundo artístico, além do mais reitera que o narrador está imerso numa atmosfera cultural, já que suas lembranças e acontecimentos narrados permeiam diversificadas formas de expressão artística. Nesse sentido, Hoek (2006, p. 168) ensina que há fenômenos os quais podem ser nomeados por “[...] literatura de arte, que visa a imitação, a transposição ou a descrição literária de obras artísticas”. Com essa perspectiva abordada pelo autor, entende-se que o trecho realiza uma descrição literária das obras de arte, dos artistas e de elementos secundários relacionados à arte.

Por fim, nas últimas linhas do referido trecho, após a menção à escultura “Mulher ajoelhada” observa-se uma descrição écfrástica, isto é, uma passagem da arte esculpida por Celso Antonio para o texto verbal.

Fiquei olhando para ela. As formas plenas. As mãos pousadas nas coxas. Cabelos compridos, partidos ao meio, caindo sobre as costas. A cabeça um pouco inclinada para a frente. Uma expressão simples no rosto, de tranquilidade, um meio sorriso, os olhos baixos. (LISBOA, 2015, p. 141)



Figura 8 – Celso Antônio (1896-1984). *Moça ajoelhada* (1935).
Gabinete presidente do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro.
Fonte: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-14042016-103524/publico/CADERNODEIMAGENS.pdf>

Temos aqui, “[...] a passagem entre o visível e o legível” (LOUVEL, 2012, p. 60), uma espécie de tradução do signo visual para o signo verbal, permitindo que o leitor vislumbre um esboço da escultura mencionada.

Curiosamente, a escultura mencionada pela autora corresponde com os detalhes e formas da obra acima descrita. Lisboa a denomina por “[...] mulher ajoelhada”. Entretanto, Marina Mazze Cerchiaro (2016) afirma, por meios dos registros localizados, que a pequena obra em granito rosa é designada pelo escultor por “moça ajoelhada”. Obviamente, percebe-se uma ligeira diferença entre a nomenclatura das obras, contudo, é perceptível que se trata, de fato, da referida obra de Celso Antônio, já que o autor foi citado e as características referenciadas, de forma minuciosa, realmente condizem com a escultura.

3.2 MENÇÕES À HISTÓRIA DA ARTE E À CULTURA VISUAL

Partindo para um novo horizonte de menções artísticas, localizamos inserções que, desta vez, estão relacionadas com outros conceitos. Vejamos o que o texto apresenta.

[...] Marisa olhando ora para a tela e suas palavras subitamente embaralhadas, ora para as lombadas invertidas dos seis volumes da *História da arte da Universidade de Cambridge* que serviam de base ao monitor. A arte de ver a arte. A Idade Média. O Barroco e o século XVIII. Grécia e Roma. A arte do século XVIII. O Renascimento [...] a arte de ver a arte. A arte de ver. De destapar os olhos. (LISBOA, 2015, p. 143)

Como o próprio texto prenuncia, observa-se uma mensagem metafórica nas entrelinhas do trecho. Além da referência aos volumes de Cambridge cuja temática é a própria arte, depreende-se, sobretudo, a metáfora da arte, isto é, uma alusão que se refere ao ato de ver, desvendar ou descobrir a arte em mais diversos recantos. Essa abordagem pode ser percebida como uma forma do leitor abrir-se para a arte, para novas leituras artísticas, novos meios de expressão e possibilidades que podem estar inseridos do texto literário e até mesmo fora do texto, no cotidiano dos leitores. Como ressalta Samoyault (2008, p. 51) “A alusão depende mais do efeito de leitura que as outras práticas intertextuais”. Com isso, ressalte-se que a identificação da alusão fica a cargo da perspicácia do leitor, é ele quem poderá reconhecer ou, ainda, estender a significância do trecho. Nesse caso, especialmente, optamos por inferir que o

texto usa esses artifícios como um meio de retratar a arte como a “base da sociedade”, como uma ferramenta que possibilita a evolução humana, uma maneira de descrever a essência social que vem se alterando ao longo dos séculos, Lisboa reitera esse pensamento pela sequência a seguir:

[...] ***História da arte da Universidade de Cambridge que serviam de base ao monitor. A Idade Média. O Barroco e o século XVIII. Grécia e Roma. A arte do século XVIII. O Renascimento [...] a arte de ver a arte.*** A arte de ver. De destapar os olhos. (LISBOA, 2015, p. 143, ênfase acrescentada)

Percebe-se que o primeiro trecho em destaque utiliza a expressão “base” para indicar que os livros da universidade em questão substituem o convencional suporte de monitor, com isso, a “base” mencionada acaba sustentando tanto o aparelho eletrônico como a própria sociedade, em uma leitura metafórica. Note-se que o narrador exprime o conceito de que a arte é um dos eixos basilares da nossa sociedade, sobretudo, ao analisar o restante do mesmo trecho, já que há uma retomada dos ciclos históricos até o momento da percepção artística, com a capacidade de distinguir “a arte de ver a arte”, como a própria autora descreve.

Por outro lado, há referências a artes visuais e plásticas do contemporâneo incorporadas ao texto de maneira sutil. Sobre isso, Oliveira (2012, p. 21) afirma que “A arte contemporânea habita assim um universo de profundo pluralismo e total tolerância, avesso a qualquer critério pré-estabelecido”. Desse modo, infere-se que a arte contemporânea não se curva a padrões, podendo ser observada em inúmeras circunstâncias até nas mais rotineiras, portanto, assim, suas menções poderão ser notadas em diferentes ocasiões da obra e da sociedade. A primeira delas é percebida por meio de uma menção a um espaço da capital fluminense:

Pelas ruas da Lapa até a pista do Aterro, por entre as colunas do MAM. Aquela estrutura arejada, cheia de vãos, sempre me fazia bem, assim como o enorme gramado de ondas, em dois tons verdes, e as pedras, a vastidão, o mar ali em frente, povoado de barcos, com suas velas e, às vezes, bandeirolas coloridas [...] as palmeiras, os pausmulatos no meio do gramado de ondas. (LISBOA, 2015, p. 139-140)

O local mencionado no trecho é o MAM- Rio, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Aqui, conforme os pressupostos de Louvel (2012) constata-se uma tênue narração, isto é, uma passagem sutil que pode ser percebida como uma hipotipose, já que é possível vislumbramos traços da fachada do referido prédio, nada muito detalhado, mas o suficiente para recordarmos – a quem

conhece o local – ou acionar a imaginação do leitor quanto à estrutura arquitetônica do museu. Louvel (2012, p. 61) afirma ainda que “[...] a hipotipose, modo híbrido entre narração e descrição [...] cabe ao olhar do leitor [...] com pertinência ou não, o pictural no texto”. Nesse sentido, a autora assevera também que a hipotipose seria como “[...] um lugar de forte concentração de figuras [...] A hipotipose pode estar reunida em uma frase em que estão reunidas várias características” (p. 54).

Outra ocasião em que uma referência à arte visual merece destaque é constatada no seguinte momento:

O amor, se existe, não é uma entidade. O amor é um milhão de pequenas coisas. Não é possível ter uma ideia genérica do que seja o amor ou procurar dicionarizá-lo. O amor é uma flor murcha, [...] uma chave de fenda [...] **a pequena escultura mexicana de um pássaro**. (LISBOA, 2015, p. 30, ênfase acrescentada)

Nesse trecho, observa-se uma especulação a respeito da vasta significância do amor, já que o narrador está elencando possibilidades para o sentido dessa emoção. Entretanto, o que se destaca é o fato de o narrador comparar o amor a uma forma de expressão artística, a escultura mexicana. Infelizmente, a escultura não fora detalhada a ponto de identificarmos de qual obra de arte se trata. Porém, mesmo que desconhecida e mencionada de maneira discreta, a menção enfatiza o formato de um pássaro. Em vista disso, cabe destacar o que Jenny (1979) menciona acerca da utilização e/ou menções de imagens em um texto. Para ele, toda imagem é saturada de representações.

Com isso, pode-se inferir que o amor é comparado ao pássaro, já que o narrador inicia o parágrafo contextualizando a ideia que ronda o significado da palavra. Quanto à figura do pássaro em si, sabe-se que ela é repleta de simbolismos, o primeiro desses significados sendo delineado pela característica natural e exclusiva das aves, o voo. Chevalier (2001, p. 687-688) menciona ainda que “[...] o pássaro é a representação da alma que se liberta do corpo [...] um símbolo das funções intelectuais [...] um dos símbolos da personalidade do sonhador”.

Em seguida, retornemos ao que já fora mencionado a respeito da personagem Teresa, lembremos que ela é considerada uma personagem complexa, associada, em diversos âmbitos uma mulher liberta, essa perspectiva, aliás, coaduna com a Teresa da canção: “Teresa da praia” e com o gênero

musical bossa nova associado a ela – gênero este difícil de ser categorizado e de origens imprecisas⁶. Logo, o que fica evidente com essa menção é que ambos possuem a capacidade de voar, pois Teresa assim como o pássaro é livre e, metaforicamente, consegue voar. Logo, evidencia-se que a menção à escultura latina de um pássaro não é apenas uma forma de manter o texto com mais referências artísticas, mas sim uma nova maneira de expandir a significância da narrativa.

Diante dessas considerações, pode-se, novamente, correlacionar essa análise com os pressupostos de Hoek (2006) acerca da função ontológica de uma obra de arte na literatura, visto que o conceito da escultura mencionada pode ser associado com a metáfora exposta pelo narrador naquele momento.

Em continuidade a essa perspectiva que envolve o encontro de uma ou mais artes no texto literário, Roland Barthes (2019, p. 64) prenuncia que “O artista pode passar a um outro significante: se é escritor, torna-se cineasta, pintor, ou, pelo contrário, se é pintor, cineasta, desenvolver intermináveis discussões críticas sobre o cinema, a pintura, reduzir voluntariamente a arte à sua crítica”. Com isso, identifica-se que, por mais que as linhas que conectam as artes, por vezes, sejam muito tênues, ainda assim permitem uma multiplicidade de diálogos. Nesse sentido, reiteramos que a obra de Adriana Lisboa, por dialogar com variadas modalidades de arte, amplia a capacidade imaginativa dos seus leitores.

⁶ Assunto discorrido no capítulo 4 desta dissertação.

4 FICÇÃO MUSICALIZADA: INFERÊNCIAS, REFERÊNCIAS, CORRESPONDÊNCIAS

4.1 VESTÍGIOS E REFERÊNCIAS MUSICAIS

Como já foi mencionado anteriormente, vale destacar que Adriana Lisboa possui formação musical, sendo graduada no curso de Música. Além disso, sabemos que por um determinado período de sua vida trabalhou como musicista. Logo, a partir destas constatações, a análise em busca de dados que nos mostrem como a música está entrelaçada à literatura, torna-se ainda mais profícua e com uma vastidão de possibilidades.

Observamos ao longo do romance mais de setenta e cinco referências musicais (ver listagem no Anexo A). De acordo com José Ramos Tinhorão (2002), há uma certa tendência de escritores cariocas inserirem o ambiente em que vivem em suas produções literárias. Para ele:

[...] autores de romances com cenário e ação no Rio de Janeiro [...] movimentaram também [...] seus personagens no ambiente de sua própria cidade [...] as citações destes cariocas autores de romances cariocas girariam quase sempre, em matéria de música popular. (TINHORÃO, 2002, p. 261)

Como enunciado por Tinhorão, há uma certa propensão por esse tipo de abordagem por parte de autores cariocas. Além do mais, dado ao montante de incidências, visto que o romance possui ao todo cento e setenta e seis páginas, ou seja, a quantidade de menções à música encontrada torna-se realmente expressiva, sobretudo porque muitas dessas referências remetem a artistas da região que, muitas vezes, inserem esse mesmo ambiente em suas produções musicais. Destarte, saliente-se que algumas referências ocorrem de forma explícita enquanto outras apenas de modo alusivo e, portanto, menos reconhecíveis. Tinhorão (2000, p. 8) explica ainda que, devido à riqueza de informações sobre a música popular no romance brasileiro, “o interessado na história da música popular passa a dever à literatura em sua movimentada visão de realidade”. Assim, infere-se que a presença da música em textos literários incita uma sensação mais realista, isto é, transmite ao leitor uma impressão mais real, mais verossímil daquilo que se propõe a contar. Nesse sentido, é apropriado ressaltar o que menciona Oliveira (2002, p. 44), “O estudo da música na literatura pode contemplar 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”.

Aliás, é inegável que a quantidade de referências musicais é significativa, diversas falam por si próprias, dado que são mencionados nomes ilustres do cenário musical nacional e internacional. Com tantas ocorrências musicais, infere-se que a trama e os personagens estão inseridos em uma atmosfera onde a música é um elemento intrínseco desse contexto e, ao mesmo tempo, estão envolvidas em recursos metafóricos relacionados à música que fazem parte da ampla significação do texto. Sobre isso, Tânia Pellegrini (2003) afirma que:

O texto literário vem sofrendo transformações sensíveis, expressas numa espécie de diálogo com ele, cujas marcas estão claras na própria tessitura. As profundas **transformações efetivadas nos modos de produção e reprodução cultural, desde a invenção da fotografia e do cinema** – que alteraram, antes de tudo, as maneiras pelas quais se olha e se percebe o mundo –, **estão impressas no texto literário**. (PELLEGRINI, 2003, p. 16, ênfase acrescentada)

Em consonância com a consideração de Pellegrini, percebemos que o texto literário de Adriana Lisboa retrata exatamente essas transformações, já que a autora se utiliza dos modos de produção cultural de outra mídia, no caso a música, para enriquecer o seu texto, concomitantemente, fazendo-o dialogar com outra forma de expressão artística e, portanto, criando um ambiente envolvido em música, além de possibilitar outras formas de sentido e interpretação ao seu texto. Em decorrência desse encadeamento, pode-se afirmar que a utilização de uma outra forma de expressão artística dentro do texto literário caracteriza uma relação intermediária. Conforme assinala Irina Rajewsky (2012, p. 18), as inserções de referências musicais no texto relacionam-se com “aquelas configurações que têm a ver com o cruzamento de fronteiras entre as mídias”, logo, infere-se que, além de intertextuais, as relações são intermediárias

A respeito dos vestígios musicais localizados na obra, observou-se que eles surgem ao longo de toda a narrativa e por diversas formas, ou seja, de maneiras explícitas, bem demarcadas, e alusivas, por vezes, muito sutis. O primeiro exemplo aqui apresentado exhibe diversos elementos do mundo musical em uma única menção, sendo eles: trilha sonora, CDs, o gênero choro, e os compositores João Gilberto, Tom Jobim, Pixinguinha e Stravinski. Um dos destaques desse fragmento fica por conta da veracidade das menções aludidas,

pois fizemos uma busca por cada uma dessas menções e constatamos que todas são condizentes com “personas” reais, isto é, todas as bandas, compositores, cantoras e cantores citados existem ou existiram de fato, uns nacionais, outros internacionais, alguns populares, outros eruditos, mas nenhum nome apresentado na obra é fictício, muito provavelmente, para manter a aura musical do livro e até mesmo por influência da formação cultural e acadêmica da autora, como já mencionado anteriormente. Vejamos o trecho:

Mais tarde, invadi sua estante de **CDS** com um silencioso carregamento de **Joões Gilbertos e Tons Jobins**. Também levei **Stravinski e Pixinguinha**. Ensinei para Teresa que a gente não deve dizer **chorinho**, que o nome é **choro, sem diminutivo**. Quando Teresa morreu, pus para tocar o *Requiem* de **Stravinski** [...]. Ouvi **Stravinski**. E chorei, é claro. (LISBOA, 2015, p. 16, ênfase acrescentada)

Aliás, aferiu-se que o modo como o narrador retrata o gênero choro, isto é, como ele menciona a correção de choro no lugar da expressão popular “chorinho” também é verídico, pois o dicionário musical consultado não tem registro do termo no diminutivo, mas apenas o substantivo sem derivações:

Gênero de música popular urbana do Rio de Janeiro que se referia inicialmente (por volta de 1870) aos instrumentistas que o executavam – os **chorões**. [...] Esses conjuntos incluíam usualmente flauta, clarineta, oficlíde, trombone, cavaquinho, violão e alguma percussão [...] o repertório próprio do choro, marcado desde o início pela improvisação e pela virtuosidade instrumental, mas também pelas inflexões melancólicas que justificam o seu nome. (ISAACS; MARTIN, 1985, p. 76, ênfase no original)

Ao mesmo tempo, para esclarecer melhor o que realmente vem a ser o gênero, podemos nos orientar pela definição de Oliveira (2002, p. 179), “Difícil de definir, o choro é geralmente mais um modo de tocar que um gênero musical. Um jeito, um jeitinho, brejeiro, buliçoso, provocante”. Então, voltando ao surgimento das referências no trecho acima, infere-se que elas permitem ao leitor acessar numa primeira vez ou rememorar outros nomes já conhecidos da música.

Luís Camargo discorre acerca das prerrogativas que envolvem o emprego da música na literatura:

Literatura e música abre, assim, uma janela sobre a vasta paisagem. Sua leitura certamente amplia nosso horizonte de expectativas em relação ao texto literário, ao mesmo tempo que amplia nosso conceito de literatura, ao mostrar as interações do literário com outros sistemas culturais. (CAMARGO, 2003, p. 15)

Quanto às referências intermediáticas contidas no trecho, infere-se que além de enriquecer o texto literário, a sua presença amplia o horizonte de sentidos da obra, promovendo novos espaços para interpretação. Rajewsky (2012, p. 25) corrobora a concepção debatida até o momento, quando acrescenta: “as referências intermediáticas devem, então, ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto”. Com isso, compreende-se que a literatura, além de estar ligada as histórias pregressas, com reminiscência de outros textos – de forma intencional ou não – consegue, quando associada à outras formas de expressão artística, promover um enriquecimento da bagagem cultural do leitor ainda maior, em virtude de que o fará abrir-se para novas possibilidades e sensações. Evidentemente, essa ampliação do acervo não acontece de forma espontânea.

Posteriormente, outra figura musical que tem presença marcante na obra é o compositor russo Igor Stravinski (1882-1971). A autora cita por várias vezes – ao longo da obra – não somente o compositor, mas também uma de suas composições mais aclamadas: *Requiem*, aliás, em dois parágrafos curtos e consecutivos Stravinski é mencionado em três momentos:

Mais tarde, invadi sua estante de CDS com um silencioso carregamento de Joões Gilbertos e Tons Jobim. Também levei **Stravinski** e Pixinguinha [...]. Quando Teresa morreu, pus para tocar o **Requiem de Stravinski**. Foi o enterro dela, porque não chegaram a encontrar o corpo, perdido nas águas de Mangaratiba. Ouvi **Stravinski**. E chorei, é claro. (LISBOA, 2015, p. 16, ênfase acrescentada)

É possível constatar, ainda, que as menções estão intimamente vinculadas ao referido trecho e ao contexto da narrativa, dado que, por se tratar de uma obra fúnebre, a referência expressa o pesar sentido e descrito pelo narrador na passagem acima. Assevera-se, aliás, que o “*Requiem*” de Stravinski (1966) é uma composição musical, normalmente, ligada a eventos fúnebres de acordo com a liturgia cristã, a propósito, como toda composição “réquiem” que também apresenta o mesmo caráter fúnebre. Ressalte-se que outros compositores também criaram suas versões de “réquiem”, entre eles Wolfgang A. Mozart (1756-1791), que também é citado em um outro momento do romance: “Quando Bandeira morreu, às doze horas e cinquenta minutos do dia 13 de outubro de 1968, acho que encontrou Mozart no céu” (LISBOA, 2015, p. 167).

Para Ana Guiomar Rêgo Souza (2019) “O gênero *Réquiem* era inicialmente reservado para o Dia de Finados, tendo sido instituído em 998 d.C. pela doutrina de São Tomás de Aquino (1225-1274) acerca do Purgatório” (SOUZA, 2019, p. 9). Ainda em relação ao uso do gênero, Souza (2019) afirma “[...] a realização de pompas fúnebres [...] funcionavam como pedagogia para o “bem morrer” [...]. Na construção do espetáculo da morte destacava-se a arte efêmera visual e sonora. Nesta última, destaca-se as Missas de Réquiem” (p. 1).

Dito isso, infere-se que a menção feita por Lisboa, além de aludir ao gênero fúnebre ao qual o “*réquiem*” pertence, reforça a existência de uma atmosfera enlutada que paira nesse trecho da obra, demonstrando por meio de uma referência intermediária a angústia sentida pelo personagem. Além disso, a inserção do autor e canção, por mais que alusiva e apenas condizente à materialidade do texto, amplia o leque de referências musicais, já que Stravinski é tido como um dos grandes nomes da música clássica russa “Certos críticos deram-me a honra de ver poesia no que faço, mas pinto segundo meu método, sem outra idéia (sic) no espírito” (STRAVINSKI; CRAFT, 1984, p. 14). Logo, nota-se que a utilização de tais recursos viabiliza uma potencialização no que diz respeito à construção de sentidos da obra, visto que esses elementos possibilitam ao leitor expandir as inferências veiculadas pela leitura.

Como já dito, este estudo não trata as ocorrências de forma quantitativa, embora seja difícil desassociarmos o montante de menções observadas, pois elas não apareceram isoladamente no texto, mas sempre envolvidas na tessitura da narração e dos fatos. Nesse primeiro capítulo, de apenas seis páginas, foram localizadas ao todo dezesseis referências relacionadas à música e suas derivações, tal fato evidencia que a música faz parte do cerne da obra literária.

Seguindo a trilha de vestígios musicais na obra, nos deparamos com um novo momento relevante, tal ocorrência fora localizada no capítulo segundo do romance, intitulado “Belo belo”. Vejamos o que diz o texto literário: “Teresa dava aulas particulares de português para pagar o tempo do tlec, tlec, tlec. Também não devia ser má professora, porque cobrava caro e mesmo assim tinha sob sua **batuta** pelo menos uns vinte adolescentes em fase de vestibular” (LISBOA, 2015, p. 23, ênfase acrescentada). Nesse excerto, há a presença de uma figura de linguagem envolvendo um componente do mundo musical, especificamente, um objeto utilizado por maestros, a batuta, uma “pequena vara com que o

regente de uma orquestra, coro etc., marca o compasso” (ISAACS; MARTIN, 1985, p. 37). Desse modo, infere-se que o uso dessa metáfora remete ao leitor a ideia de que a personagem não apenas leciona com maestria, mas sobretudo como se ela extrapolasse o ato de ensinar, como se ela, então, orquestrasse os seus alunos, sendo ela a maestra, e os alunos, por sua vez, os seus musicistas.

Laurent Jenny (1979, p. 22) afirma que “Basta uma alusão para introduzir no texto centralizador um sentido, uma reprodução, uma história, um conjunto ideológico”. O argumento do autor ratifica a significação acima apontada, uma vez que reitera que o uso de alusões expande o sentido do texto, nesse caso, não uma mera expansão, mas, uma ampliação de um conceito que está relacionado diretamente ao mundo da música.

No próximo capítulo denominado “Teresa”, novas relações musicais são observadas. Além de menções a gêneros, observamos também referências a músicos e demais profissionais que atuam no meio artístico.

Na sala não havia móveis, só um **batidão tecno** flutuando sob a luz vermelha. Virei um corredor e dei de cara com o **Fausto Fawcett** [...] Escritora, sim, pensei. O que mais a gente encontra hoje em dia são **escritores, cineastas, pintores, cantores, compositores, atores e todo um rol de artistas** que ainda não tiveram os seus minutos de fama. (LISBOA, 2015, p. 31-32, ênfase acrescentada)

No trecho acima, a autora insere no contexto da narrativa os elementos: gênero batidão tecno e, logo na sequência, o compositor e cantor carioca Fausto Fawcett (1957-). Por último, refere-se a outras categorias de profissionais do mundo artístico.

Poucas páginas adiante, nos deparamos com um novo episódio envolvendo figuras de linguagem, vejamos o texto: “Eu a abracei. Era fácil abraçá-la. Suas espáduas faziam **como uma bossa nova de João Gilberto, nã, nã, nããã, nã, nãã**” (LISBOA, 2015, p. 36, ênfase acrescentada). O trecho em destaque demonstra que há uma intencionalidade comparativa, ou seja, uma comparação entre uma parte do corpo humano – tórax – e o gênero bossa nova. Além disso, na continuidade percebe-se o uso de uma onomatopeia que, por sua vez, transmite mais intensidade ao ritmo musical aludido. Scher afirma que a inserção de onomatopeias oferece ao texto uma similitude ao efeito da acústica musical.

Experimentadores com tal poesia pura ou prosa de som intenso tentam evocar a sensação auditiva da música compondo estruturas verbais que consistem predominantemente em palavras onomatopeicas ou conjuntos de palavras. A onomatopeia é, naturalmente, a técnica mais usada para aproximar em palavras o efeito do som. Os constituintes particulares sobrepostos em estruturas e padrões organizados, tanto na música quanto na linguagem, também comprovam afinidade no material. (SCHER, 1982, p. 230)

Assim sendo, nota-se que a romancista, novamente, cria um modo de inserir elementos que fazem parte do universo musical dentro do contexto narrativo, tanto de um modo explícito, mencionando o gênero musical como de uma maneira mais branda, fazendo com que o leitor, ao decifrar a onomatopeia, possa sentir uma pequena amostra do ritmo musical aludido.

No quarto capítulo, denominado “Sob o céu todo estrelado”, há um trecho em que a autora, além de citar elementos musicais, como, por exemplo, um disco duplo da banda de rock progressivo Yes (o disco duplo citado chama-se: *Tales from Topographic Oceans*, lançado em 1974) e o rock progressivo, insere um excerto de uma canção do grupo *Beatles* dentro da própria narração. Cabe lembrar que o grupo *The Beatles* foi uma banda inglesa do gênero rock, formada em 1960, considerada uma das bandas mais populares e influentes de todos os tempos.

E em algum lugar desse mesmo livro tem uma nota de rodapé que inspirou aquele **disco duplo do Yes**, você sabe qual é? (Não, ela não sabia, Teresa não gostava de **rock progressivo**, que pena). É um **ótimo disco**.

Mas ela já não estava prestando muita atenção. ***She's leaving home, bye-bye***. Teresa tinha um laptop que comprara de segunda mão. Perguntou, você se incomoda se eu for trabalhar um pouco? (LISBOA, 2015, p. 46, ênfase acrescentada, itálico no original)

Nesta passagem, além das referências relacionadas a um outro mundo musical, digamos outro porque trata de um gênero totalmente diferente do que estava em evidência anteriormente, tais como as categorias nacionais, bossa nova e choro. Aqui, detectamos um excerto da canção cujo trecho utilizado também a denomina, ela está saindo de casa⁷. No entanto, mesmo assim, é apenas o texto escrito que está presente em sua materialidade. Assim sendo, nos deparamos com referências intermediáticas. Rajewsky (2012) afirma que:

⁷ No original: *She's leaving home, bye-bye*. Em português: Ela está saindo de casa, tchau tchau. A canção acima mencionada faz parte do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967.

[...] *referências intermediáticas*, por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme, através da evocação ou da imitação [...]. Outros exemplos incluem a musicalização da literatura, a *transposition d'art*, a *écfrase*, referências em filmes a pinturas ou em pinturas à fotografia e assim por diante. (RAJEWSKY, 2012, p. 25)

Aliás, podemos mencionar que o trecho da canção dentro do texto literário é um meio de verbalização mais sutil daquilo que o narrador está elucidando no excerto, seria como uma espécie de prenúncio do que ainda acontecerá com a personagem Teresa, quase uma preparação para o leitor do que ainda estará por vir ao longo da narrativa, ou seja, uma indicação muito branda, nas entrelinhas. Camargo (2003, p. 10) sustenta que “[...] o autor frequentemente expressa suas sensações ou as de um personagem a partir da audição de uma música – real ou fictícia –, o que nos faz enveredar pela recepção musical”. Evidentemente, no texto literário não há a reprodução acústica da canção. Apesar disso, a menção grafada é suficiente para transmitir ao leitor uma sensação semelhante e os mesmos efeitos conativos que a música em sua versão audível é capaz de fornecer ao indivíduo. Portanto, percebe-se que as conexões entre o texto literário e a evocação da música inserida nesse mesmo texto vão além das relações intertextuais mais convencionais, já que expandem os sentidos da obra por meio da letra da canção que fora acrescentada no texto literário. Sobre isso, Oliveira (2003, p. 43) faz a seguinte reflexão, “O território comum entre literatura e música parece, assim, inesgotável [...] Tal como na literatura, a música recorre frequentemente a citações, alusões intertextuais a outras composições”.

Dando continuidade à análise de outros fragmentos, observa-se uma nova inserção explícita de referências musicais relacionadas ao universo do rock.

Lembrei-me de umas aulas de música, quando eu queria aprender violão – a meta era nada menos do que tocar igual ao guitarrista do Yes, Steve Howe. Um professor me fez ouvir certa composição contemporânea [...] Pensei naquela música que eu tinha dificuldade em reconhecer como música. Pensei na música daquele final de tarde, não a dos Beatles, a outra. (LISBOA, 2015, p. 47)

Nesta passagem, é possível identificar que novamente a autora insere situações cuja música serve como pano de fundo do contexto a ser narrado, dando a impressão de que, de fato, o narrador e os acontecimentos estão mergulhados em um ambiente no qual a musicalidade se faz presente. Ao analisar as duas últimas frases do excerto, o narrador menciona por duas vezes

que “pensa em uma determinada música”, o que pode ser percebido até mesmo como uma tentativa de reproduzir algo que se assemelhasse à uma trilha sonora, utilizadas em outras mídias, com o objetivo proporcionar mais ênfase à música e fazer com que o leitor perceba melhor essa atmosfera, absorva-a pelo recorte sinestésico e até mesmo consiga interpretar de maneira mais ampla o texto, já que evoca a música com mais vigor.

A música, na obra, também é pronunciada por meio das referências às festividades carnavalescas, tais como as marchinhas e personagens. A propósito, o Carnaval é mencionado em diferentes momentos. Vejamos os excertos a seguir:

Cantarolei a marchinha. Por causa de uma colombina, acabou chorando. Pierrô místico, torce essa alma ingênua e extravagante, o que será que há nela além de um suspiro. (LISBOA, 2015, p. 63)

Ela é uma doidinha que se acaba nos bailes de Carnaval. (LISBOA, 2015, p. 72)

Teresa, perto dali, estava tão longe. Estava em algum baile de Carnaval, entre os mascarados? (LISBOA, 2015, p. 74)

Chegamos a decorar, em caráter compulsório, a letra do samba-enredo: quem é você pra me negar o seu amor? [...] o samba-enredo do Bloco dos Artistas. (LISBOA, 2015, p. 84)

Camisetas com as estampas das escolas de samba, ou apenas registrando, Carnaval no Rio. Adereços para foliões [...] Faixas para cabelo, tudo o que comportasse paetês, lantejoulas, purpurina. (LISBOA, 2015, p. 150)

É evidente que as referências ao Carnaval surgem por variados meios, desde menções relacionadas às marchinhas e aos sambas, à fantasia, ao vocabulário utilizado para designar os frequentadores dos bailes, e a variados ornamentos que, normalmente, integram os costumes e o figurino da festa. Com isso, nota-se que a autora elabora um outro modo de inserir referências musicais na obra, isto é, uma maneira mais tênue, mas que ainda assim pode ser notada. Para Oliveira (2003, p. 39), “A alusão musical potencializa os vários constituintes textuais, indispensáveis à leitura, ilustrando a importância da imagem musical para os estudos literários”. De modo igual, é perceptível que essa relevância trazida pela autora pode ser associada ao caráter estético, cultural e até mesmo ideológico que a música e os seus segmentos imprimem ao texto literário.

Outro exemplo de referência musical é configurado por meio de uma alusão. Segundo Tiphany Samoyault (2008, p. 51) “[...] a alusão depende mais do efeito de leitura que as outras práticas intertextuais: tanto pode não ser lida como pode também o ser onde não existe”. Assim, vemos que sua presença se

dá por meio de insinuações e alegorias, às vezes bem brandas, mas que leitores mais atentos, muito provavelmente, perceberão a mensagem implícita existente no texto. Um trecho que bem retrata esse tipo de alusão sobrevém do seguinte contexto:

Uma hora depois, ela disse que estava um pouco cansada, que dormira mal na noite anterior porque alguém na vizinha dera uma **feira de arromba** (eu gostei da gíria velha, quem sabe agora estava na moda usar gíria velha, tipo **feira de arromba, broto, chuchu beleza**). (LISBOA, 2015, p. 104, ênfase acrescentada)

A expressão “feira de arromba” é título da canção homônima (1965) de Erasmo Carlos e Roberto Carlos, ambos cantores e compositores, sendo, aliás, dois grandes representantes do movimento cultural brasileiro denominado Jovem Guarda, ocorrido na década de 1960. Lisboa não apenas faz uma alusão à canção e ao gênero vanguardista, como também inclui no trecho jargões empregados na época, sendo eles: broto, chuchu beleza e a proposição título da canção “feira de arromba”. Portanto, este é mais um modo de inserir traços de um movimento musical dentro da narrativa literária ao mesmo tempo que enriquece o texto demonstrando mais detalhes sobre a cultura musical brasileira.

Em continuidade aos resquícios musicais que se sobressaem ao longo da obra, Oliveira (2002, p. 204) apresenta uma afirmativa que dialoga muito bem com as circunstâncias observadas no texto de Lisboa “O percurso é marcado por alusões a música ouvidas pelo caminho [...] formando um variado repertório”. Na prática, é possível captar essas “músicas ouvidas pelo caminho” em situações como a que segue:

[...] sentavam-se na varanda e minha mãe às vezes tocava violão, faziam serestas. Lembro-me de um cara que gostava muito de cantar, com sua voz invejável, e bradava boemia, aqui me tens de regresso, era sua marca registrada. As vozes dos homens e das mulheres se dividiam em “Andança”. E todo mundo parava para ouvir minha mãe cantando “Gente humilde”. (LISBOA, 2015, p. 114)

No recorte aludido, há tanto a presença de referências explícitas quanto alusivas. Quanto às explícitas, observam-se os títulos das canções são grafados na obra entre aspas e, portanto, facilitam o reconhecimento por parte do leitor. Trata-se, então, de duas canções bem populares no cenário brasileiro, “Andança” (1968) composta por Paulinho Tapajós, Danilo Caymmi e Edmundo Souto, e “Gente humilde” (1970) de autoria de Aníbal Sardinha, Vinícius de Moraes e Chico Buarque. Ressalte-se, aliás, que ambas as canções são muito

conhecidas pelas vozes de diferentes intérpretes, entre eles, Beth Carvalho e Elis Regina, com “Andança”, e Chico Buarque e Angela Maria, com “Gente humilde”.

Também é possível identificar referências musicais inseridas pelas seguintes ações: “tocar violão, fazer serestas e cantar”. Além disso, há outra menção inserida, de modo bem sutil, que em uma leitura rasa poderá passar despercebida. O trecho do romance refere-se à canção a seguir:

Boemia, aqui me tens de regresso

E suplicante lhe peço a minha nova inscrição

Voltei, pra rever os amigos que um dia

Eu deixei a chorar de alegria

Me acompanha o meu **violão**

[...]

(ADELINO MOREIRA, 1957, ênfase acrescentada)

Assim, verifica-se que a expressão *aqui me tens de regresso* é extraída da canção “A volta do boêmio” (1957), composta por Adelino Moreira, mas famosa pela interpretação de Nelson Gonçalves (1919-1998). Ao que parece, Lisboa também se inspirou, em partes, de mais alguns itens da canção, por exemplo, com o uso dos vocábulos: boemia e violão, pois também aparecem igualmente no referido trecho do romance.

Nesse caso, Lisboa inseriu um excerto da canção dentro do contexto narrativo sem nenhuma marca tipográfica, de modo que apenas os leitores mais sagazes, com mais conhecimentos musicais poderão reconhecer tal artifício. Ou seja, o que acontece é uma forma de reutilização de um corpus musical para um corpus literário e, assim, por consequência, a criação de um novo sentido para o texto narrativo.

Com isso, observa-se que a inserção da música na prosa poética de Lisboa não apenas torna o romance mais expressivo, com multiplicidade semântica, mas sobretudo, porque reflete também o hibridismo da nossa sociedade atual que, como sabemos, permeia por diversas correntes artísticas e abarca uma expressiva quantidade de manifestações, formando o que conhecemos por cultura e identidade brasileira. A respeito desses fenômenos, José Miguel Wisnik explica:

[...] a música fala ao mesmo tempo ao horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um, sem se deixar reduzir às outras linguagens. Esse limiar está fora e dentro da

história. A música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar, na sociedade. (WINSNIK, 1989, p. 12)

Dessa maneira, novamente, podemos correlacionar esses reflexos com as alterações nos meios de composição artístico. De acordo com Pellegrini (2003, p. 23), assim como as demais mídias, a literatura também tem incorporado em suas tessituras certas inovações peculiares da contemporaneidade que podem ser observadas pelo uso da inserção mesclada de mídias, numa espécie de hibridismo que “[...] buscando fazer com palavras o que o cinema faz com imagens”, afinal, o cinema conta com as imagens, a linguagem verbal e não verbal e a trilha sonora, já o texto de Lisboa, por sua vez, parece se utilizar das referências musicais como uma tentativa de criar um efeito de trilha sonora, obviamente, sem o impacto sonoro, mas ainda assim criando uma atmosfera que envolva o leitor em um determinado clima. De acordo com Vera Pessagno Bréscia (2003, p. 25) “[...] a música é uma linguagem universal, estando presente em todos os povos, independentemente do tempo e do espaço em que se localizam”.

Destarte, observa-se que a presença das referências musicais dissolvidas ao longo do romance, além de criar uma certa atmosfera de musicalidade, insere novos indicadores e nomes relacionados ao mundo dos artistas do som e da voz. Sabe-se também que a música desenvolve aspectos culturais, sociais e, trata, especialmente, a respeito das emoções humanas, facilitando um melhor entendimento acerca das informações que nos cercam, aguçando nossas percepções sobre o mundo e nos fazendo compreender melhor enquanto seres que vivem em sociedade.

4.2 A PERSONAGEM TERESA E A MÚSICA

A respeito da relação da personagem Teresa com a música, destaca-se inicialmente a própria denominação da protagonista do romance cujo nome parece reverberar da canção “Teresa da praia” (1954), dos representantes da Bossa Nova, Antonio Carlos Jobim e Billy Blanco, sobretudo porque o próprio gênero musical “bossa nova” é mencionado de maneira recorrente no texto. Ademais, a protagonista também vive em uma cidade litorânea e é frequentadora

assídua da praia. Logo, ambas as “Terasas” são literalmente consideradas da praia. Entretanto, antes de iniciarmos a discussão em torno da personagem Teresa e suas convergências com a música, cabe abordarmos o conceito global do gênero musical bossa nova:

Na música popular brasileira, movimento do final da década de 1950 que trouxe drásticas mudanças estilísticas ao samba urbano do Rio de Janeiro. O termo aparece no “Desafinado” (1959) de Antonio Carlos Jobim, que já caracteriza o gênero com sua sofisticação melódica e harmônica. O violinista e cantor João Gilberto [...] foi figura essencial no movimento, com seu estilo intimista de interpretação, desprovida de toda ênfase [...] estilo brasileiro de música, onde as matrizes rítmicas do samba, em andamento mais lento que o original, chamavam menos atenção que as letras coloquiais e as sutilezas de melodia e harmonia. (ISAACS; MARTIN, 1985, p. 51)

Em tempo, se analisarmos o enredo do romance juntamente com a postura da protagonista como uma personagem redonda, isto é, com alterações de percurso durante a obra, desdobrando-se aos interesses pessoais, aos mistérios da escrita do romance e aos seus relacionamentos (passado e atual), é possível aproximar ainda mais as convergências entre o romance, especificamente, com a personagem Teresa e a letra da canção.

Oh, Dick?
 - Fala, Lúcio
 Arranjei novo amor no Leblon
 - Não diga!
 Que corpo bonito, que pela morena
 Que amor de pequena, amar é tão bom

Ela tem um nariz levantado?
 Os olhos verdinhos
 Bastante puxados
 - Uhum
 Cabelo castanho, né
 E uma pinta do lado

É a minha Teresa da praia
 Se ela é tua é minha também
 O verão passou todo comigo
 O inverno pergunta com quem
 Então vamos
 A Teresa na praia deixar
 Aos beijos do sol
 E abraços do mar

Teresa é da praia
 Não é de ninguém
 Não pode ser tua
 Nem minha também
 Teresa é da praia. (JOBIM; BLANCO, 1954, n/p)

Na referida letra, observa-se uma Teresa liberta, desprendida de seus pretendentes, quase uma transeunte desse espaço praiano. A Teresa de Lisboa se apresenta, em partes, nessa mesma perspectiva, pois transita pelo mesmo ambiente carioca, por vezes, liberta, por vezes, misteriosa e contraditória, sem declarar abertamente o que deseja ou com quem firmará um relacionamento.

A canção retrata a disputa de dois jovens por uma mesma garota. Em alguns momentos, nota-se até um diálogo entre eles, no entanto, de forma muito pacífica concluem que a amada não pertence a nenhum deles, mas sim a praia. Paralelamente, o texto literário também retrata uma Teresa que é, ou está, sendo amada por duas pessoas ao mesmo tempo, João, o narrador e ex-namorado e pela ex-namorada, mencionada no texto como Teresa Dois. Logo, observamos uma outra eventualidade que aproxima os detalhes da canção com a atmosfera do romance.

A partir destas referências é possível afirmar que a música está relacionada à obra desde o princípio, por exemplo, no nome da protagonista da trama, na ambientação praiana, mas também no que diz respeito ao discurso narrativo, no qual se notam algumas confluências, sobretudo, em relação à existência de um triângulo amoroso gravitando em torno de uma Teresa independente.

De acordo com Mônica Pedrosa de Pádua e Cecília Nazaré de Lima (2019), a análise musical depende também de elementos exteriores, uma vez que esses fatores contribuem diretamente para a significação do texto/produto midiático.

[...] as convenções de significados são encontradas em seu nível intrínseco, ou seja, possíveis significados surgem quando relacionamos os elementos [...] entre si [...] estabelecer inter-relações entre música e outras mídias [...] significações que podemos chamar de extrínsecas, que dizem respeito à criação de significados por meio da relação da música com aspectos extramusicais, como, por exemplo, os elementos do mundo que nos cerca, objetos ou sentimentos. (PÁDUA; LIMA, 2019, p. 106-107)

Ainda a respeito da inferência dessas perspectivas exteriores, Antoine Compagnon (1999) menciona que a percepção e significância dessas lacunas serão, normalmente, preenchidas tão somente pela leitura individual de cada leitor ou por suas suposições. Para o autor, o sentido é concluído à medida em

que o texto interage com o leitor. Portanto, as inferências poderão ser múltiplas e, concomitantemente, divergentes uma das outras.

O sentido é, pois, um efeito experimentado pelo leitor, e não um objeto definido, preexistente à leitura [...] O texto literário é caracterizado por sua incompletude e a literatura se realiza na leitura [...] O objeto literário autêntico é a própria interação do texto com o leitor. (COMPAGNON, 1999, p. 149)

Ao mesmo tempo, podemos estreitar com mais veemência todas essas hipóteses ao recorrermos ao texto literário: “Foi então que conheci Teresa, em toda sua intensidade e doçura – pois **Teresa** também **era isso**: doçura. **Ela parecia bossa nova. Parecia uma música de Tom Jobim**” (LISBOA, 2015, p. 14, ênfase acrescentada). O trecho por si dá indícios de que a personagem além de se assemelhar à bossa nova é, também, como se fosse uma criação de autoria do compositor Tom Jobim. Nesse sentido, constata-se que não há uma referência explícita à composição de Jobim, pois não menciona nenhum trecho da canção, muito menos o título, porém utiliza um recurso de linguagem, isto é, faz uso de uma comparação para relacionar à personagem ao compositor e, conseqüentemente, à música. Douglass Seaton (2020) faz uma observação em relação ao surgimento das nuances musicais:

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. 242)

Nesse trecho destaca-se também o emprego da função estética de cunho ontológico, uma vez que ao comparar a personagem Teresa com o gênero musical compreende-se a natureza da personagem, isto é, como se a bossa nova fosse a sua condição natural. Ainda sobre o viés ontológico citado, localizou-se um novo trecho que destaca a caracterização da personagem relacionada ao referido gênero musical e as suas significâncias: “Eu a abracei. Era tão fácil abraçá-la. Suas espáduas faziam como uma bossa nova de João Gilberto” (LISBOA, 2015, p. 36). Averigua-se, então, que novamente o temperamento de Teresa é comparado ao ritmo musical, como se tanto o gênero quanto a personagem fossem munidos do mesmo tom, da mesma vibração e da mesma energia. Por conseqüência, percebe-se que Teresa é retratada como

uma mulher serena e estável assim como são conhecidas as canções do movimento musical.

Portanto, assim, por meio desses recursos comparativos, sublinha-se a complexidade da caracterização da personagem, ao mesmo tempo que em enfatiza a afinidade entre o vigor acerca da personagem e do gênero musical.

Do mesmo modo, o próprio Tom Jobim (JOBIM, citado em BRITTO, 2009, p. 137) assevera que “A bossa não tem dono”, ou seja, o gênero não possui uma autoria explícita, logo, é como se fosse fruto de uma espécie de criação coletiva ou, ainda, misteriosa e subliminar. Dessa maneira, por meio de mais esta colocação, é possível depreender que a personagem Teresa é associada ao gênero como um modo de afirmar que a sua existência é complexa, pois sua autoria e origem suscitam diferentes suposições. Acentua-se, então, que sua origem pode ser proveniente de variados gêneros, contextos e com diversas influências. À vista disso, Teresa parece ser tanto da música quanto da poesia e, portanto, uma Teresa “sem dono”, sem autoria definida ou revelada como pressupõe a afirmação de Jobim.

Em relação a essas diversas inferências da presença da música, melhor dizendo, da presença de um recurso metafórico de cunho musical no texto literário, Sérgio Freire (2020) assevera que o estudo da música pode ser realizado a partir do aspecto das funções, por exemplo, “[...] concepção primordialmente funcional da música, concebida desta vez como portadora de significados e emoções, como linguagem descritivo-pictórica, como acompanhante de [...] cenas, como fundo sonoro etc” (FREIRE, 2020, p. 149).

Ainda nesse sentido mais extensivo de interpretação da obra, cabem os dizeres do maestro João Carlos Martins (2019, p. 17), “Não tenho dúvida de que diversas obras de arte, da literatura à música, foram feitas sob a inspiração do amor e assim devem ser interpretadas”. Martins lança luz em um quesito relevante da obra de arte, a inferência. Assim, reitera o conceito de que a mera inserção de uma obra de arte em algum texto ou outro produto cultural não seja apenas estético, com fins de “embelezamento”, mas com um objetivo mais abrangente, isto é, de trazer um significado ao contexto aludido. O autor (2019) menciona, ainda, que a arte revela, de alguma maneira, a cultura de um povo.

Logo, cabe reiterarmos que assim é a nossa cultura brasileira, multifacetada, plural, diversificada, bem como esta obra de Lisboa, que se

diferencia pela singularidade e, sobretudo, pela inserção de variadas formas de arte em um único texto literário, formando então uma miscelânea de vozes. Essa abordagem múltipla, além de ser uma amostra do reflexo da escrita de Bandeira pode, concomitantemente, relacionar-se ao reflexo da nossa sociedade atual. Sobre isso, como já proferido, há autores que mencionam que os processos de produção cultural estão em fase de rotação e translação, pois também se relacionam com o contexto contemporâneo. Sendo assim, esta turbulência midiática evidencia-se também no texto literário.

Ainda abordando a personagem Teresa, cabe frisarmos uma outra suposta origem de sua presença, pois, provavelmente, o nome da protagonista é oriundo ou inspirado em um poema homônimo de Manuel Bandeira.

Teresa

A primeira vez que vi **Teresa**
 Achei que ela tinha pernas estúpidas
 Achei também que a cara parecia uma perna
 [...]

 Os céus se misturaram com a terra
 E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas
 (BANDEIRA, 1993, p. 136, ênfase acrescentada)

Neste poema de Bandeira há referências que remetem a Teresa, porém elas não anulam a relação da personagem com a música. Logo, essa ocorrência reforça o vínculo da personagem, ou melhor, de sua existência e de sua criação com outras expressões artísticas que envolvem a obra literária como um todo.

Alguns versos do poema de Bandeira aparecem inseridos no romance de Lisboa, como, por exemplo, a descrição do momento em que o narrador se depara com a personagem Teresa pela primeira vez, durante uma festa: “A primeira vez que vi Teresa, reparei nas pernas. Achei estúpidas. Mais curioso ainda, achei que a cara parecia uma perna. Na festa, ela dançava. Eu devia apagar dos ouvidos a **música tecno e inventar outra trilha sonora** para Teresa” (LISBOA, 2015, p. 15-16, ênfase acrescentada). Nesse excerto, percebemos além da intertextualidade, mais um episódio da influência da música na obra literária, dado que a escritora se apropria da poética bandeirina e produz um novo texto envolvendo a música no contexto da narrativa, como uma espécie de pano de fundo que preenche literalmente o ritmo e as impressões dos acontecimentos.

Em síntese, conjectura-se que a personagem Teresa deriva, muito provavelmente, dessas duas expressões artísticas as quais mencionamos: a canção de Jobim “Teresa da praia” e o poema de Bandeira “Teresa”. Nas duas circunstâncias, encontram-se vestígios que nos levam a acreditar que a criação e denominação da personagem são inspiradas nessas obras. Além do mais, cabe considerarmos a bagagem intelectual, cultural e artística de Adriana Lisboa, pois como já dito, a autora é graduada em Música, já trabalhara como musicista, especificamente, com música popular brasileira e seu mestrado concentrou-se na escrita poética de Manuel Bandeira, “[...] o mais musical de nossos poetas do século XX”, de acordo com Oliveira (2003, p. 17).

Ainda a respeito de Bandeira ser um dos mais melódiosos poetas, Carlos Rennó (2003, p. 66) assevera, “[...] Pessoa e Bandeira foram dois poetas que ganharam cada um todo um disco contendo musicalizações de poemas por grandes compositores brasileiros da MPB”. Posto isso, em virtude de todos esses elementos, é perceptível que não faltaram subsídios para que a autora tivesse acesso a todo esse acervo literário e musical e os utilizasse em sua criação ficcional.

Adiante, mas ainda no primeiro capítulo da obra, há diversas novas menções associadas ao universo musical. Desta vez, a autora reaproveita o recurso metafórico utilizando um gênero musical para realizar uma comparação com a personagem Teresa: “Até hoje não sei como as mulheres conseguem, os saltos. Dançar, ainda por cima. Acabei inventando mesmo uma **trilha sonora** para Teresa, quando, no dia seguinte, descobri que ela era **bossa nova**” (LISBOA, 2015, p. 16, ênfase acrescentada). Nesse fragmento, há uma nova comparação, visto que o narrador mais vez associa Teresa ao gênero musical bossa nova e, assim, reitera o caráter e o comportamento multifacetado da protagonista. Logo, segundo Beth Brait (2002), é possível percebê-la como uma personagem redonda, em virtude de seu alto grau de complexidade. Além disso, a presença dessa metáfora reforça a importância e a amplitude da música no contexto.

Desse modo, ratifica-se a ideia de que tais referências comparativas – Teresa e bossa nova –, têm o objetivo de criar no leitor essa sensação de que apenas a música é capaz de acionar a imaginação e sensibilizar, pois, ao utilizar essa metáfora a autora expande os sentidos do texto e estreita ainda mais a

relação da literatura com a música na obra. Nesse sentido, ao relacionar a personagem ao ritmo aludido, Martins (2019, p. 126) contribui ao afirmar que “As artes, cada uma delas, têm [...] vida própria [...] podem ser unidas para transmitir emoções. Unidas ou isoladas, são capazes de traduzir toda a essência do ser humano”.

Ainda a respeito das comparações e inserções relacionadas ao gênero bossa nova no texto, cabe salientar que esse estilo musical é subsequente ao movimento modernista brasileiro que vigorou na década de 1920. Britto argumenta que:

Bossa nova, em seu desenvolvimento, reconstrói os passos da modernidade lírica brasileira, a partir da Semana de Arte Moderna de São Paulo, 1922. Começamos ouvindo o lirismo da sen-si-bi-li-da-de, de espontâneo, intimista, levemente irônico, que busca a poeticidade do cotidiano por meio de uma linguagem de queixa e desabafo. (BRITTO, 2009, p. 139-140)

Tais apontamentos levantados pelo autor coadunam com o lirismo empregado na prosa de Lisboa. Consequentemente, percebemos mais um indício do diálogo entre os movimentos culturais e musicais e o texto literário em questão, os quais reverberam na construção da personagem Teresa, assim, observa-se que cada uma das criações apresenta influências do movimento anterior, primeiramente, o modernismo, em seguida, a bossa nova.

Como já demonstrado anteriormente, a personagem Teresa tem uma enorme ligação com o mar. Apesar de não termos notado nenhuma referência explícita à canção intitulada “Como uma onda” (1983), de Lulu Santos e Nelson Motta, o romance e a personagem apresentam vários pontos que podem ser associados à atmosfera da referida canção. Vejamos a letra.

Nada do que foi será
De novo do jeito que já foi um dia
Tudo passa, tudo sempre passará
A vida vem em ondas
Como um mar
Num indo e vindo infinito
Tudo que se vê não é
Igual ao que a gente viu há um segundo
Tudo muda o tempo todo no mundo
Não adianta fugir
Nem mentir
Pra si mesmo agora
Há tanta vida lá fora
Aqui dentro sempre
Como uma onda no mar

Como uma onda no mar
 Como uma onda no mar
 Como uma onda no
 Nada do que foi será
 (De novo do jeito que já foi um dia
 Tudo passa, tudo sempre passará
 A vida vem em ondas
 Como um mar
 Num indo e vindo infinito)
 Tudo que se vê não é
 Igual ao que a gente viu há um segundo
 Tudo muda o tempo todo no mundo
 (Não adianta fugir
 Nem mentir
 Pra si mesmo agora
 Há tanta vida lá fora
 Aqui dentro sempre
 Como uma onda no mar
 Como uma onda no mar
 Como uma onda no mar
 Como uma onda no mar). (SANTOS; MOTTA, 1983, n/p)

Nota-se que a composição retrata vários temas que convergem com a temática da narrativa. Primeiramente, destaca-se a metáfora do mar e das ondas, uma vez que o movimento de ir e vir das ondas e a afluência dos oceanos e mares remetem aos diferentes ciclos que rondam a espécie humana, a natureza e o próprio romance em questão. Analisemos o trecho:

A vida vem em ondas
 Como um mar
 Num indo e vindo infinito
 (SANTOS; MOTTA, 1983, n/p)

Aqui, temos uma aproximação com o modo de construção do texto, ou seja, a narrativa nos é revelada em camadas, não ficamos sabendo das diversas facetas do romance, por exemplo, a não morte da personagem logo de começo, mas vamos descobrindo aos poucos, com o “vai e vem das ondas” da narração. Este movimento de “ir e vir” revela fatos cruciais para o desfecho da narrativa, afinal é por meio dele que os enigmas em torno de Teresa são multiplicados.

Ainda sobre a metáfora das ondas, Chevalier (2001, p. 658) afirma que a simbologia ao redor desse elemento consiste em “[...] uma *ruptura* com a vida habitual, mudança radical de [...] comportamento [...] simbolismo do batismo com as suas duas fases: imersão e ressurgência”. Nesse sentido, é possível entender que as menções ao mar evocam ou prenunciam uma sensação de renovação, de

novos ciclos e acontecimentos, seja um novo ciclo relacionado aos objetivos da personagem ou seja pelo novo rumo que a narrativa passa a ter.

Na primeira página do romance observa-se uma referência ao movimento das ondas: “[...] descobrem monstros psicológicos abissais ou uma vontade secreta que agita a superfície das águas” (LISBOA, 2015, p. 11). Este trecho pode ser lido como um manifesto que dialoga com o desejo de renovação apresentado pelo agitar das águas do mar. De igual modo, aponta-se o irreal afogamento da personagem, pois primeiro ela é dada como morta por ter submergido nas águas de Mangaratiba, no entanto, como sabemos, ela não morre e acaba reaparecendo mais tarde, com isso, entende-se que Teresa tenha ressurgido das águas e mais do que isso, é como se a personagem tivesse retornado para um novo ciclo, renovada, uma Teresa com outros propósitos. Essa leitura torna-se possível, principalmente, se levarmos em consideração o parágrafo final da obra:

Vamos nadar? Enquanto ainda tem sol?

Os dois saem de casa, vão andando pela areia seca, pela areia úmida. **A água do mar talvez esteja um pouco fria**, o que Teresa acha bom. **Sua alma vem vindo, aos poucos, de muito longe**. Ela olha para a superfície ondulante e escura, mas sabe que o que vê é só impressão. Sabe que lá dentro, em pequenas pevides, ou **bolhas, estrelas**, em pequenos silêncios, palpita a vida prodigiosa, infinitamente. (LISBOA, 2015, p. 176, ênfase acrescentada)

O trecho acima parece retratar um encontro transcendental de Teresa com as águas, como se nesse momento sua alma tivesse reencontrado o corpo ou finalizado o processo de renovação, como uma possível demonstração da conexão de Teresa com o seu próprio eu interior por meio do mar. As últimas palavras do romance reforçam a concepção que tudo ocorre ou se transforma dentro das pevides, as tais sementes já debatidas, mas também indica que as bolhas e estrelas, uma clara alusão para demonstrar a relevância do mar para essa personagem, também são responsáveis pelo processo criativo, pois é onde Teresa se recompõe para seguir adiante. Do mesmo modo, como já analisado anteriormente, a capa do livro também exprime uma relação com o mar e a praia, uma vez que o recorte se utiliza das ondas do calçadão em frente ao mar que, por sua vez, deixa transparecer que tudo que circunda o romance, do início ao fim, desemboca no mar.

Outros traços que nos permitem construir essa ideia de aproximação dos fatos da obra literária com a letra da canção são observados no seguinte trecho:

Tudo que se vê não é
Igual ao que a gente viu há um segundo
Tudo muda o tempo todo no mundo
(SANTOS; MOTTA, 1983, n/p)

Toda a estrofe acima converge com suposto sumiço de Teresa no mar – “tudo que se vê não é”. Aqui é possível imaginarmos a retratação do desaparecimento, que parece ter sido uma morte, mas na realidade não é, não foi. Além disso, os três versos coadunam com o sentimento descrito pelo personagem João, pois é ele quem faz inúmeras confissões em um tom saudosista, como se as coisas não fossem mais as mesmas em função da ausência de Teresa. Vejamos o texto literário:

Hoje é tempo de colher as dúvidas. Sinto como se estivesse metido em mim mesmo por pura inércia, seguinte adiante porque me deram duas pernas e ossos e músculos que movem as pernas e sinapses e nervos e um cérebro. Não sei se um dia fui outro homem ou uma mulher [...] (LISBOA, 2015, p. 14)

O sentimento da perda e da dúvida atordoam o personagem, ele mesmo se percebe diferente, mudado, como se aquilo que ele visse não fosse ele próprio. Portanto, assim, constata-se uma sintonia de ideias, pois tanto o trecho da canção quanto o trecho do romance oferecem uma mesma atmosfera.

No romance, as ondas também são mencionadas por meio de uma referência a um poema de Bandeira que Teresa havia prendido na porta da geladeira. Em uma primeira leitura ou imaginando o texto apenas até aquele momento, os versos podem apontar para um possível suicídio. Analisemos o trecho: “*Nas ondas da praia, nas ondas do mar, quero ser feliz, quero me afogar*” (LISBOA, 2015, p. 69). Como dito, de acordo com o contexto da obra o poema de Bandeira poderia apontar para uma mulher suicida. Entretanto, em uma leitura mais abrangente, levando em consideração o todo da obra e, principalmente, se levarmos em consideração que tudo é cíclico, desde as ondas do mar, as marés e toda as demais particularidades da vida humana e marinha são compostas por períodos, então, infere-se que Teresa está em um momento de renovação, em uma pausa para ressurgir, como se ela necessitasse das

ondas para ser feliz, para se encontrar de alguma maneira ou ainda como se aqueles versos que tratam das ondas e do mar fossem inspiradores de novos ciclos.

Por meio dessas reflexões, constata-se que Teresa associa-se tanto a música quanto ao mar. A personagem está envolvida em dois núcleos distintos, mas como visto se complementam em vários aspectos. A música é composta por combinações de movimento, se expressa por diversos meios, apresenta balanço, com recursos praticamente inesgotáveis de criação. O mar, por sua vez, manifesta atributos que convergem com a música, por exemplo, o movimento e a sonoridade, aliás, a sonoridade que se altera de acordo com a afluência das águas, numa espécie de “ir e vir infinito, da canção de Lulu Santos”. Já Teresa apresenta um pouco da mistura de todos esses aspectos. Como dito, a personagem parece ter sido inspirada em uma canção da bossa nova, do mesmo modo, observa-se uma simetria com a poesia de Bandeira e, por fim, sua personalidade e ambientação apresentam traços de equivalência com uma canção da música popular brasileira, ou seja, a personagem está tanto para a música quanto para o mar, sendo todos esses elementos responsáveis por sua existência e singularidade.

4.3 JOÃO, O NARRADOR, E A MÚSICA

Em relação ao personagem João, o narrador do romance, foram constatados momentos os quais seus sentimentos e sua caracterização podem ser aproximados à música, isto é, há uma relação de proximidade entre o personagem e os gêneros e canções mencionados na obra. Como já enunciado, alguns gêneros musicais são recorrentemente citados e apresentam uma espécie de relação ontológica com o personagem, como no caso de Teresa e a bossa nova. Dito isso, vejamos como o ocorre essa relação em torno do personagem João.

Eu ouvia os Beatles, “Dig a Pony” – *all I want is you. Everything is got to be just like you want it to.* Depois ouvi mais Beatles, *Stg. Pepper’s* [...] E em algum lugar desse mesmo livro tem uma nota de rodapé que inspirou aquele disco duplo do Yes, você sabe qual é? (Não, ela não sabia, Teresa não gostava de rock progressivo, que pena). É um ótimo disco. (LISBOA, 2015, p. 45-46)

Nessa passagem, é evidente que há uma abrupta mudança das associações com os estilos musicais. Anteriormente, notou-se que o personagem-narrador compara Teresa com a bossa nova, mas ele mesmo demonstra gostar e ouvir um estilo diferente, o rock. Inferiu-se também que Teresa não aprecia o gênero mencionado por João, o que pode ser considerado como uma forma de mantermos a imagem de Teresa conectada à bossa nova, mesmo que ela não tenha assumido essa identidade musical por ela própria, esse simulacro se mantém no imaginário do leitor já que ele foi reiteradas vezes mencionado pelo narrador.

Em outros momentos, nota-se que o narrador utiliza a menção à música para expressar um determinado sentimento, como a seguir: “[...] eu não chorava), mas a solidão era abafada, suada, pesada, era um batidão tecno reverberando em minha dor de cabeça” (LISBOA, 2015, p. 86). Nesse trecho, João se auto compara, ou melhor dizendo, equipara a dor sentida com o gênero musical, com isso, a referência musical torna-se uma extensão do próprio pensamento do narrador. Portanto, aqui, além da referência musical observa-se a menção ao gênero como uma forma de descrever tal situação, com fins de transmitir uma determinada sensação ao leitor. Embora cada indivíduo tenha uma perspectiva do conceito de dor, infere-se que a dor é correlacionada a uma certa turbulência e desconforto, como uma repetição incômoda que dialoga com a marcação e ritmo do gênero batidão tecno.

Algumas páginas adiante, uma nova inserção do gênero batidão é observada. Vejamos como essa menção é apresentada:

Alguns dias depois da morte de Teresa, fui remexer em seus escritos, por não saber o que fazer [...] o amor que não amadurecera, a possibilidade de que o amor não fosse o amor ou o fosse até demais, a desumana velocidade com que tudo acontecera, **batidão tecno**, os pezinhos frios de Teresa [...] e o **Requiem** de Stravinski. (LISBOA, 2015, p. 91, ênfase acrescentada)

No contexto acima, João não está em um bom momento, ele está passando pelo recente luto, pela suposta perda de Teresa. O que se denota nesse excerto é que a referência musical ao gênero batidão tecno, mais uma vez, é utilizada como um meio de representar o sofrimento e a perturbação vivenciadas pelo personagem. Ademais, ao término de trecho, há um reforço dessa atmosfera de amargura por meio da referência fúnebre “Requiem”, de

Stravinski. Portanto, o que se observa nesse recorte é que a novamente há uma forma de estender a atmosfera musical para dentro do contexto narrativo, isto é, de relacionar o pensamento e as ações com as ocorrências musicais.

Uma última amostra da relação de João com a música fora percebida na seguinte situação:

Na casa vizinha estavam ouvindo The Who. Eu me lembrei da ocasião em que ganhara um disco do The Who, talvez uns doze ou treze anos antes, em uma promoção da Rádio Fluminense. Quis dar o disco de presente para a garota que estava namorando na época, a Adriana, e fomos os dois, eu e a Adriana, de barca até Niterói buscar o disco. (LISBOA, 2015, p. 154-155)

No excerto acima, o texto apresenta um contexto de memórias da juventude de João, no entanto, memórias alegres, ou pelo menos brandas, sem nenhum pesar. Também se verifica que as referências musicais estão associadas à banda The Who⁸, ou seja, ao gênero rock. Dessa maneira, pode-se compreender que as boas memórias do personagem ou ele em sua forma mais pacata, isto é, em sua essência e plenitude, são representadas pelas variantes do rock e rock progressivo.

Com isso, depreende-se que a caracterização do personagem João não é construída pelos mesmos mecanismos de comparações e metáforas, como no caso de Teresa, mas, sobretudo, pela anunciação de seu gosto musical que sempre está atrelado às diversas bandas do gênero rock e ao mundo das guitarras. Da mesma forma, percebe-se que o personagem é aproximado do gênero batidão tecno somente quando há algum desconforto em percurso, como uma dualidade entre o rock e o batidão tecno, sendo o rock, o João em sua essência e bons momentos, e o batidão tecno relacionado aos conflitos e dissabores enfrentados pelo personagem.

Nesse sentido, analisa-se que a função da música, nesse caso, é de estruturar ambos os personagens, ou seja, a música os insere em um ambiente infiltrado pela musicalidade, ao mesmo tempo em que determina tanto a caracterização desses personagens quanto os sentimentos manifestados por eles no decorrer da narrativa.

Salienta-se que as canções além de prenunciarem a atmosfera descrita em um determinado momento da narrativa, como no caso das lembranças que

⁸ The Who, grupo de rock britânico surgido em 1964.

João guardara de Teresa, com um sentimento de luto, são compatíveis com “réquiem”, de Stravinski ou, ainda, em relação ao gênero batidão tecno e a dor descrita pelo personagem em um dado momento, com isso, observa-se que as referências musicais auxiliam também na composição da personalidade de João. Como dito, o personagem-narrador externa apreço pelo gênero rock, contudo, ao analisar com mais profundidade algumas referências musicais citadas por ele, é possível interpretar que essas referências também exibem a mesma característica que o personagem atribui a ele próprio, a melancolia. Sobre isso, Camargo (2003) declara que escritores, muitas vezes, expressão as emoções das personagens por meio de referências musicais. No caso a seguir, além da transposição do sentimento que paira o instante da narrativa, percebe-se uma consonância com a personalidade do próprio narrador. Nessa ocasião, João está elencando as possibilidades que poderiam explicar o sumiço de Teresa, na última hipótese mencionada ele diz:

Possibilidade número cinco: o problema é comigo. Nunca houve Teresa, não se perde o que jamais se teve [...] Estou notando como são macias as paredes. E o chão: fluido, líquido. O chão é um solo de trompete, as paredes são Ella Fitzgerald cantando “Misty”. *Look at me. I’m as helpless as a kitten up a tree*. As janelas são João Gilberto cantando “Da cor do pecado”. (LISBOA, 2015, p. 69-70)

Na passagem acima, o narrador faz menção a um ritmo ainda não mencionado na obra, o jazz. Não obstante, é preciso anunciar que de acordo com Isaacs; Martin (1985, p. 189) o gênero jazz é considerado “[...] essencialmente, uma forma imediata e emocional de expressão musical”. Nesse sentido, não se pode deixar de lado que o nome e a letra da canção também remetem a uma cosmovisão um tanto quanto tristonha e angustiante. Ao analisar o sentido do trecho citado, percebe-se que o eu-lírico está sofrendo, acuado por alguma coisa: “*Look at me. I’m as helpless as a kitten up a tree*”.⁹ A sentença afirma que há um desconforto, talvez um sentimento próximo ao abandono, exatamente como parece estar a aura de João no momento que em descreve tais possibilidades. Já o nome da canção oferece ainda mais evidências sobre o assunto, “*misty*” em tradução livre pode ser interpretado como algo: nebuloso ou

⁹ *Look at me. I’m as helpless as a kitten up a tree*, em português: Olhe para mim. Eu sou tão indefeso quanto um gatinho em uma árvore.

confuso, que também culmina com os sentimentos do personagem nesse episódio.

Por fim, para certificar que toda a temática abordada na canção interpretada por Ella Fitzgerald¹⁰, coaduna com o trecho mencionado pelo narrador e, principalmente, com a conjuntura apresentada naquele momento, examinemos a letra.

¹⁰ Ella Fitzgerald (1917-1996) cantora e compositora estadunidense do gênero jazz, blues e soul.

Confuso¹¹**Olhe para mim****Estou tão indefeso quanto um gatinho em uma árvore**

E eu sinto como se estivesse agarrando uma nuvem
 Não consigo entender
 Fico confuso
 Apenas segurando sua mão

Ando meu caminho
 E mil violinos começam a tocar
 Ou será o som de seu 'olá' a música que eu ouço?
 Fico confuso quando você está por perto

Você não consegue enxergar que está me guiando?
 É exatamente o que eu quero que você faça
 Você não percebe quão irremediavelmente perdido eu estou
 É por isso que estou te seguindo
 Sozinho

Quando vago só por esse mundo de maravilhas
 Nunca sei a diferença entre meu pé direito e o esquerdo
 Entre meu chapéu e minha luva
 Estou confuso demais e muito apaixonado
 Muito confuso, e muito
 Apaixonado
 (ERROLL GARNER, 1954, n/p, ênfase acrescentada)

O restante da letra da canção do pianista Erroll Garner (1921-1977) demonstra um eu-lírico apaixonado, mas ao mesmo tempo, indefeso, confuso e sozinho, como se estivesse sido recentemente abandonado. Dessa maneira, mais uma vez, percebe-se uma aproximação entre personagem e referência musical, tendo em vista que João, do mesmo modo, declara um sentimento semelhante ao exposto na música:

Nem sei se amei Teresa (amei, é claro), se ainda a amo, se vou amá-la sempre, desta maneira enviesada. Ou se, por outro lado, tenho por ela raiva, ou mágoa, ou desprezo – vendo a situação pelo ângulo que tenho evitado, isso seria mais do que natural (e mais natural do que o amor) [...] embora fique sempre evitando a reflexão sobre os motivos. (LISBOA, 2015, p. 25)

¹¹ Misty/

Look at me / I'm as helpless as a kitten up a tree/ And I feel like I'm clingin' to a cloud / I can't understand / I get misty / Just holding your hand. Walk my way, / And a thousand violins begin to play, / Or it might be the sound of your hello that music I hear, / I get misty, the moment you're near. / Can't you see that you're leading me on? / And it's just what I want you to do, / Don't you notice how hopelessly I'm lost / That's why I'm following you. / On my own, / When I wander through this wonderland alone, / Never knowing my right foot from my left / My hat from my glove I'm too misty, and too much in love. / Too misty, And too much / In love...
 Tradução nossa

O trecho exhibe um certo conflito vivido pelo personagem, uma vez que ele a ama, mas sente-se no direito de extravasar a mágoa sentida, como uma forma de expor a dor e a tristeza vivida. Já a canção, por sua vez, desenvolve uma reflexão congênere, sobretudo em alguns trechos: “*É por isso que eu estou te seguindo/Sozinho*”. Aqui, tem-se a impressão de que o eu-lírico refere-se ao seguir o sujeito amado, no entanto, seguindo só, isto é, seguindo seus rastros, seus exemplos, no sentido figurado, seguindo-o individualmente, sem a presença física do outro. Já os três últimos versos da música afirmam a desorientação e o sentimento: “*Estou confuso demais e muito apaixonado/ Muito confuso e muito/ apaixonado*”. Com esse encerramento da canção, observa-se outra similaridade, pois João além de afirmar o amor por Teresa também ostenta uma dúvida, uma espécie de elucubração acerca do envolvimento entre eles.

Assim, as diversas menções musicais auxiliam na composição das características individuais do personagem, do mesmo modo que reforçam o sentimento expressado pelo personagem em determinados momentos na narrativa. Observa-se, ainda, que os encadeamentos ultrapassam as sugestões descritas explicitamente pelo texto, ou seja, por meio do uso de metáforas, comparações e alegorias é possível criar no imaginário a configuração do personagem, também com esse movimento é possível perceber a atmosfera musical envolvida no cerne dos acontecimentos narrados.

4.4 A RELAÇÃO COM O GÊNERO SONATA

A respeito da organização do texto, o romance de Lisboa apresenta uma sequência que difere do esquema padrão, uma vez que a obra, ao apresentar uma divisão não convencional, remete ao modo de composição de um gênero musical, o que, aliás, já encantou diversos outros escritores, os quais utilizaram estruturas musicais como mote para estruturação de suas obras literárias. Um deles é, também, o caso de Manuel Bandeira que, por volta de 1912 tentou, segundo ele, se aventurar pelos caminhos da escrita poética regida pela estrutura musical.

Maior ainda foi em mim a influência da música. Não há nada no mundo de que eu goste mais do que de música [...] andei me intrometendo na música e até ousei querer

entender o tratado de composição [...] tentei [...] reproduzir num longo poema a estrutura da forma sonata [...] desejei estruturar os meus versos (eram versos livres) segundo a severa arquitetura musical. (BANDEIRA, 2012, p. 64)

Evidentemente, Bandeira arriscou-se a escrever uma poesia com a estrutura do gênero musical sonata de forma intencional, enunciada por ele próprio. Já Lisboa apostou na construção de um texto em prosa que se assemelha com a estrutura de composição do mesmo gênero sonata. A respeito da consciência musical do escritor, Oliveira (2003, p. 41) afirma que “A função exercida pela referência musical no texto não esgota [...] seus aspectos teóricos. Pode-se indagar, por exemplo, se o elemento musical resulta sempre de uma intenção consciente do artista”. Essa hipótese levantada pela teórica reforça, em parte, o fato de que o texto de Lisboa é com muita frequência atravessado pela música de maneira espontânea, natural, já que a autora possui formação musical. Contudo, essa é apenas uma conjectura, não cabe julgarmos ou analisarmos se a construção realizada pela autora foi proposital ou não.

Ao analisarmos as ocorrências musicais do texto, percebemos que a estrutura do romance possui algumas características que se assemelham ao modo de composição do gênero musical sonata¹², isto é, trata-se de um texto verbal que alude à forma de composição musical, pois apresenta uma sequência temática semelhante à utilizada no gênero musical.

Scher (1982) menciona que a revelação de tais estruturas, ou seja, a prática de localizar e desvendar as formas musicais dentro de um texto literário proporcionam uma outra expectativa e oportunidade de interpretação. Para ele:

Claramente, a imitação de formas e características musicais padrão baseadas em afinidades estudiosas concretas merece atenção crítica especial quando a organização musical é integrada de forma tão discreta e completa quanto possível à obra literária. Em tais raros casos, a análise pode fazer avançar o mero reconhecimento para uma avaliação crítica dos contornos semelhantes à música. As correspondências demonstráveis ocasionadas pela transferência entre as partes constituem uma dimensão interpretativa adicional dentro da obra literária de inspiração musical. (SCHER, 1982, p. 231)

A disposição da estrutura sonata é percebida ao longo da narrativa literária, uma vez que ao ler o texto averigua-se que há uma espécie de divisão

¹² Sonata: gênero musical de origem um tanto hermética, uma forma de composição musical clássica, com características específicas, bastante difundido entre os séculos XVII e XVIII na construção de sinfonias e concertos.

de momentos, como uma separação das sequências narrativas e dos acontecimentos da obra. Oliveira (2002, p. 132) explica como essa segmentação acontece na prática: “[...] a sonata consiste em uma introdução opcional, uma exposição de material básico (que muitas vezes é repetida), um desenvolvimento desse material e uma recapitulação”. Assim, o que encontramos é o que Oliveira designa por estrutura tripartite. Essa sequência em três fragmentos faz parte da essencialidade da sonata e, de maneira facultativa, pode haver uma introdução que é ou não inserida, a depender do interesse do autor(a).

Ainda dentro dessa perspectiva, há de se atentar que os movimentos da sonata devem, geralmente, apresentar um padrão, ou melhor dizendo, um tipo de método, uma forma particular de revelar os acontecimentos da narrativa. Sobre isso, Oliveira menciona,

[...] a forma sonata não se caracteriza tanto pelo tema 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 resolve essas tensões eliminando o conflito de tonalidades, pois, na recapitulação, tanto o primeiro como o segundo tema reaparecem na tônica. (OLIVEIRA, 2002, p. 132-133, ênfase no original)

Wisnik (1989, p. 139) também se pronuncia a respeito, “[...] trata-se de uma forma que começa por uma exposição de dois temas, seguidos de um desenvolvimento de relação entre os dois, que desemboca por sua vez na sua reexposição”.

Assim, ao analisarmos o texto literário, conseguimos vislumbrar como ocorre esse desencadeamento na prática. Destarte, nesse primeiro momento, cabe reiterarmos que a obra em questão se divide em narrar dois temas contrastantes, a saber: a relação amorosa ocorrida entre Teresa e João, e uma outra relação amorosa, desta vez, entre João e Marisa. Falaremos a respeito das diferenças entre esses dois temas a seguir. Paralelamente, a autora descreve o processo de estudo e escrita romanesca produzida pela personagem Teresa, inspirados na poética bandeirina. Assim, a escrita do romance elaborado por Teresa e as referências artísticas servem com um pano de fundo, no sentido basilar da expressão, que realiza a ligação entre os temas. Dessa maneira, pode-se correlacionar esses dois eixos narrativos como sendo os dois temas previstos pelo gênero sonata. Nesse sentido, os argumentos de Wisnik (1989) aplicam-se

integralmente ao texto, já que a obra possui um eixo temático com dois motivos, acima mencionados, que no decorrer da narração, encontram-se e esclarecem os pormenores da obra.

Quanto à estrutura do gênero sonata, cabe ressaltar que além da existência dos dois temas dentro de uma mesma obra, há um outro quesito primordial na ordenação da narrativa, o contraste entre os temas. Maria Luiza Ramos (2000, p. 141) explica que os elementos de destaque são:

Lembrando de início uma forma-sonata, a narrativa trabalha dois temas que se contrapõem em tonalidades distintas [...] O paralelo reside na contradição, venha ela do contexto marxista – de uma “unidade estrutural articulada à dominante” – ou de uma trama romanesca em que dois mundos disputam um espaço comum. (RAMOS, 2000, p. 141)

Obviamente, muitos outros detalhes, de modo periférico, compõem a efabulação, bem como o surgimento de alguns outros personagens secundários, no entanto, nada que altere o cerne da narrativa.

Para seguirmos ilustrando os demais itens da relação entre o texto literário e o gênero sonata, faremos um apanhado, de modo mais acurado, a fim de relembra a conjuntura do romance. Vejamos, a seguir, os acontecimentos mais relevantes do texto, de acordo com o desenvolvimento dos capítulos, ao mesmo tempo em que abordaremos as consonâncias do texto condizentes ao gênero musical sonata.

1) Capítulos “Maçã; Belo belo e Teresa”: nesses três primeiros capítulos, há uma detalhada exposição dos personagens principais e da ambientação da narrativa. Também há a descrição de como Teresa e João se conheceram e quais os seus ofícios, servindo, assim, como uma introdução da narrativa. Estas páginas oferecem ao leitor um primeiro contato com a atmosfera carioca, já nesse começo é possível constatar os primeiros prenúncios das passagens musicais, principalmente, observar as diferentes associações realizadas pelo narrador em relação à personagem Teresa e a música. Também nesse início, ficamos sabendo do acidente que acontecera com Teresa e breves lembranças das aventuras vivenciadas pelo casal, ou seja, a exposição do tema, de acordo com Ramos (2000). Há, ainda, a menção a existência de uma ex-namorada de Teresa cujo nome é referido como Teresa Dois e, sobretudo, informa que o poeta Manuel Bandeira é objeto de estudo e inspiração da personagem escritora.

Dessa maneira, encontra-se o que Oliveira (2002) define por introdução opcional, dado que fornece informações introdutórias, mas com caráter de familiarizar o leitor ao enredo abordado na obra. Ressalte-se que mesmo tratando-se de três capítulos – curtos -, ainda assim são introdutórios, pois não avançam na exposição dos acontecimentos da trama ou veiculam conflitos.

2) Capítulos “Sob o céu todo estrelado; Pierrot místico; Eu vi uma rosa; Cantiga; Marisa; Água forte; A estrela e o anjo”: ao longo destes sete capítulos, a narrativa ganha um novo horizonte, ou melhor dizendo, um indício de que algo a mais está para acontecer. No decorrer dessas narrações, a autora menciona, de maneira alegórica, os personagens da *commedia dell'arte*, que também foram utilizados por Manuel Bandeira em alguns poemas, para fornecer evidências de que existe/existirá um triângulo amoroso cercado de conflito na obra ou a existência de novos romances. Logo, com essa articulação, o percurso da narrativa ganha novos contornos. O namorado-narrador vive um dilema entre as lembranças da ex. (Teresa) e a atual namorada (Marisa) que, aliás, também já fora uma ex-namorada do passado. Nesse momento, há a constituição de um novo romance, isto é, a história entre João e Marisa. Com isso, observa-se a presença de um outro tema contrastante. Ramos (2000, p. 143) menciona que: “A contradição interna, que a partir dos temas iniciais vai se desenvolver ao longo da narrativa”. Durante esses capítulos, João, mesmo com a presença de um novo amor, tenta esclarecer o mistério acerca do afogamento da ex-namorada, Teresa, já que nunca encontraram o corpo. Então, a partir desse momento, tem-se o desenrolar da trama e, com isso, a configuração do desenvolvimento da obra em si. Oliveira (2002, p. 135) sustenta que no desenvolvimento “[...] os temas são modulados [...] entrelaçam-se os acontecimentos”. Portanto, assim, observa-se a narração da obra já com os dois temas – contrastantes – expostos, João e sua relação com Teresa que, aliás, nesse momento está tentando ser esclarecida, isto é, clarificar o caso da morte sem o corpo, respectivamente, com a narração do novo e atual relacionamento com a personagem Marisa.

3) Capítulos “Poema do beco; Tempo será”: no decorrer dessas páginas há uma revelação, a protagonista que fora dada como morta, pois desaparecera misteriosamente no mar, é descoberta viva, causando espanto a todos, especialmente, em João. Por conta desta reviravolta, há um retorno ao episódio do suposto desaparecimento e da morte da personagem. Para Ramos (2000, p.

144) “[...] os dois tons que vão dialogar, há todo um desenvolvimento deles, que retornam depois da exposição”. Nesse sentido, infere-se que essa ação de retornar a um fato anterior para continuá-lo e, principalmente, de esclarecê-lo antes de prosseguir para a finalização e desfecho da narrativa, caracteriza o que Oliveira (2002) denomina por “recapitulação”, afinal há uma pequena retomada a um determinado fato ou ponto, para daí, então, continuar com a exposição da narrativa.

4) Capítulos “Pierrot branco, Unidade”: nos dois últimos capítulos do romance, observa-se uma quantidade expressiva de referências musicais, além disso, há o desfecho que une os dois grandes eixos temáticos abordados na obra, o relacionamento amoroso entre o casal João e Teresa; o relacionamento de João com Marisa e, conseqüentemente, a produção literária da obra escrita por Teresa cuja inspiração e base são os poemas de Manuel Bandeira que, finalmente, fora concluída.

Teresa sorri e olha para João, que lê, deitado no sofá [...] Por que ela não escreveu, em todo o livro, o nome de João, nem uma única vez? Aquele espécime curioso e adorável [...] Transformou-o em narrador, ele ainda não sabe, ela não quis lhe contar nada sobre o livro até que tivesse terminado. Ele vai tomar um susto [...] Na tela do laptop ainda brilha a última página do romance. Será que pode chamá-lo de romance? Talvez seja uma novela. Um romance curto [...] E qual será o título? Teresa anotou algumas opções [...] Relê o parágrafo final e não diz nada, não faz nada além de folhear sem pressa e com carinho o livro que está sobre a mesa, ao lado do laptop, as poesias reunidas de Manuel Bandeira. (LISBOA, 2015, p. 173-175)

Como visto, os trechos finais da obra são permeados por uma reflexão a respeito do fazer poético e da própria composição literária que estava sendo dada por finalizada naquele momento. Assim, nota-se que esses capítulos finais além de retomarem o relacionamento entre Teresa e João, com a narração da convivência entre ambos que até então havia se desfeito, promove também um esclarecimento acerca da temática que havia sido iniciada, mas não concluída, isto é, nos informa detalhes relacionados à elaboração do romance que ainda não estavam claros. Sendo assim, por meio dessas reflexões e confissões, percebemos, então, aquilo que Oliveira (2002, p. 135) denomina por “Resolução dos temas, conferindo um sentido de acabamento à obra”. De acordo com Ramos (2000, p. 144) esse episódio também é descrito por um modo “[...] que retornam depois da exposição e terminam numa *coda* [...] quando os dois temas se fundem – ou a vitória de um sobre o outro”. Para fins de esclarecimento, o

movimento de *coda* está relacionado ao retorno, ou melhor, como a “Parte final de um movimento, cujo propósito é servir de arremate à peça” ISAACS; MARTIN (1985, p. 82).

Ainda em relação aos dois temas conflitantes do romance, que como sabemos são comuns na forma sonata, cabe sublinhar que eles apresentam características distintas, sobretudo no que concerne as referências musicais. Como dito, o primeiro tema do romance trata da relação de João e Teresa. Durante os capítulos em que há a narração da relação deste casal percebe-se uma vastidão de referências musicais, é no começo da obra que constatamos, por exemplo, as diversas menções à bossa nova, à metáfora “Teresa bossa nova”, ao momento fúnebre, com o aparente sumiço da personagem, com menção ao compositor Stravinski, e a Teresa Tom Jobim e de João Gilberto. Nesse tema, observa-se que o narrador investe em referências musicais justamente para criar ou, ainda, para rememorar a imagem de Teresa sempre relacionando-a com a música, como nos momentos em que Teresa participava de bailes de Carnaval ou simplesmente colocava músicas para tocar.

O outro tema diz respeito à relação de João com Marisa, durante esses capítulos, observa-se que a narração obtém um tom mais trivial, ou seja, diferentemente do tom que envolve o primeiro tema, isto é, sem a riqueza das referências musicais no que se refere às menções à Marisa e aos períodos que envolvem esse casal, assim, as memórias e acontecimentos que envolvem esse núcleo não envolvem a musicalidade do mesmo modo que no tema anterior.

Com isso, fica evidente que há duas tonalidades divergentes, uma para cada tema da obra. Os momentos relacionados à personagem Teresa ganham uma tonalidade repleta de menções à música mesmo a relação entre eles tendo durado apenas oito meses, assim, temos a impressão de que João define a intensidade dessa relação por meio das associações musicais. Por outro lado, as narrações que envolvem Marisa não apresentam teor equivalente. João nos conta que namorou Marisa por dois anos e pouco (LISBOA, 2015, p. 55), mesmo assim as menções relacionadas a ela não têm a mesma tonalidade, pelo contrário se destacam por serem triviais, sem ostentar alegorias e referências musicais até no que diz respeito ao reencontro e demais experiências vividas por eles.

Com essa análise mais esmiuçada do desenrolar da trama, verifica-se que a obra apresenta, de fato, uma formatação que realmente pode ser associada à estrutura utilizada na forma sonata, pois contempla as fases preconizadas no gênero musical, além de apresentar os dois temas contrastantes do romance, culminando, por fim, com o elo que une as ações que, nesse caso, podem ser considerados tanto a ambientação, relacionada tanto à cidade e aos arredores cariocas, quanto a própria poética bandeirina que perpassa e suporta os dois temas do romance. Dessa maneira, além da aproximação com o gênero sonata, encontramos também o que Scher (1982) denomina por música na literatura, tendo em vista que há aplicação de uma forma musical empregada em uma obra literária, o que pode ser interpretado como uma típica produção artística de uma artista que é, sobretudo, musicista.

Ainda nesse sentido, em uma entrevista para o jornal Rascunho (2011), Lisboa declara: “Venho de uma família de músicos amadores, meus pais faziam seresta, e sempre escutei música popular dentro de casa. E aí quis estudar música na faculdade” (SCHWARTZ, 2011, n. p). Depreende-se, então, que as raízes musicais estão marcadas na base cultural da autora e, por conta disso, transparecem em suas produções literárias, causando uma espécie de rastro musical e artístico em suas obras. Aliás, destaca-se que tais fenômenos são observados de maneira explícita, até mesmo na denominação de outros títulos também publicados pela autora, por exemplo, no caso dos romances, *Sinfonia em branco* (2013); *Hanói* (2013), cuja capa da obra apresenta a imagem de um instrumento musical de sopro, o trompete e, também, da coletânea poética intitulada *Pequena música* (2018). Acerca desta sucessão de episódios relacionados à influência musical e cultural da autora, Roland Barthes (2019) salienta que há uma explicação para tal ocorrência, sendo ela:

Alguns querem um texto (uma arte, uma pintura) sem sombra [...] mas é querer um texto sem fecundidade, sem produtividade, um texto estéril [...] O texto tem necessidade de sua sombra: essa sombra é um pouco de ideologia, um pouco de representação, um pouco de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias; a subversão deve produzir seu próprio claro-escuro. (BARTHES, 2019, p. 40-41)

A partir destas colocações, torna-se evidente que o texto estará relacionado ao acervo cultural da autora, as experiências e, até mesmo ao meio que a cerca, já que a escrita não oculta traços específicos da sua trajetória

artística, familiar e cultural que, aliás, foram descobertos por meio da análise do romance e de pesquisas utilizadas para o embasamento desta dissertação.

No que diz respeito à relação específica entre música e literatura, Oliveira (2002, p. 44) reitera ao afirmar que “O estudo da música na literatura [...] como recurso dramático ou metáfora literária”, uma vez que, como sabemos, a autora apresenta formação musical e não distingue suas criações literárias da sua erudição musical. Nessa perspectiva, a própria autora se declara vinculada à arte musical.

O ouvido de alguém que estudou música, ou que trabalhou com música, é um ouvido preocupado com consonâncias, dissonâncias, ritmos, pausas, silêncios e outras coisas dessa natureza. Muitas vezes, eu as vejo quando releio o que escrevo. Sei que há um ouvido ali atrás. É o ouvido da ex-musicista que sou, norteador de certas coisas. (LISBOA, 2011, n. p)

Em síntese, destaca-se que além da organização do gênero musical sonata ser composto por uma sequência de três partes, os seus personagens de cunho amoroso também são formados por uma tríade, sendo eles: a colombina, o arlequim e o pierrot. Dessa maneira, observa-se que tanto as macroformas do gênero sonata e do romance de Lisboa, apresentam similitudes entre si, pois apresentam do mesmo modo uma estrutura dividida no modelo tripartite. Ademais, essa mesma formatação em três momentos, isto é, os moldes da tripartite culminam na existência dos três personagens de destaque da narrativa, sendo eles a tríade: Teresa, João e Marisa.

Dessa maneira, observa-se que há uma espécie de teia que conecta o texto literário aos inúmeros desdobramentos da atmosfera musical inseridos na obra. Essas correlações envolvem desde a presença das personagens, com a escolha do eixo narrativo em torno do triângulo Teresa, João e Marisa. Também engloba os modos de criação literária, com a aproximação da estrutura sonata. Além disso, sobretudo, a respeito da inserção de uma escrita musical, com as incontáveis referências ao mundo da música, oriundas do acervo cultural e intelectual da autora e, paralelamente, refletem a essência da cultura musical brasileira. Portanto, essas conexões são muito mais amplas do que se pressupunha anteriormente, uma vez que se sobressaem por toda a obra e são percebíveis no fundamento do livro, de modo que é possível afirmar que o texto é atravessado pela música.

Nesse sentido, é possível, ainda, realizar uma outra aproximação do texto literário com a música. No entanto, desta vez, com o “caráter como se”, de Rajewsky (2012), pois como fora observado, o texto literário é arquitetado e subdividido como se fosse uma composição musical do gênero sonata, na estrutura tripartite. Evidentemente, ressalte-se que o texto de Lisboa é uma narrativa, isto é, caracterizado pela escrita romanesca e não por um texto musical. Contudo, ainda assim apresenta algumas correspondências, uma vez que também converge na sequência de três partes e se utiliza de três personagens para descrever a trama.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio deste estudo, evidenciou-se que o romance *Um beijo de colombina*, de Adriana Lisboa, se destaca não somente pelas múltiplas referências a diversas artes, mas, sobretudo, pelo modo como essas inserções aparecem no texto e, assim, captam o interesse e despertam a imaginação do leitor. Como já foi dito, a romancista, ao mesmo tempo em que constrói a narrativa, incorpora ao texto um variado acervo artístico que engloba a literatura, as artes plásticas e a música. Estas diferentes formas de expressão são metaforicamente relacionadas às “pevides” da maçã onde se alojam as sementes, nas quais “palpita a vida prodigiosa, infinitamente”. Considerando que esta notável metáfora aparece não somente na abertura e no desfecho da narrativa, mas permeia o texto como um todo, é válido afirmar que ela constitui o *Leitmotif* do romance.

A respeito da relação com a literatura, a pesquisa demonstrou que o vínculo entre as obras de Bandeira e Lisboa é extenso e percorre toda a narrativa, seja por meio da inserção da poesia atrelada à voz do narrador, ou aos nomes das personagens e títulos dos capítulos, a presença de Bandeira é inegável, uma vez que a obra do poeta modernista faz parte do processo criativo do romance e o próprio título também está relacionado à obra bandeirina.

Por outro lado, foi evidenciado que há uma retomada ao longo dos capítulos e no próprio enredo, com a atmosfera relacionada à vida e à obra de Bandeira que, por sua vez, nos insere em muitos recantos da cidade maravilhosa. Ao mesmo tempo, salientou-se que o romance é construído por meio de mecanismos metaficcionalis, não somente pela utilização de recursos que conferem um duplo sentido à obra, mas por retratar uma imagem muito próxima de uma escritora em seu real ofício e por flagrar os mecanismos de construção ficcional no texto do romance.

Em relação às artes plásticas, destacam-se as referências a pinturas, esculturas e à arquitetura carioca, bem como a frequente menção à paleta de cores e ao vocabulário relacionado ao mundo visual. Grande parte dessas referências possibilitam ao leitor aguçar o olhar para a contemplação das belezas escondidas na arquitetura do espaço em que transita, seja sua cidade ou por onde quer que venha a passar. Esse refinamento do olhar nos torna mais

sensíveis e conscientes do espaço que ocupamos e onde transitamos e, conseqüentemente, favorece para que com esta consciência possamos contribuir para a preservação desses ambientes.

Quanto à musicalidade do texto, além das inúmeras referências musicais observadas ao longo da obra e da relação com o gênero musical sonata, verificou-se uma aproximação do romance com a canção “Como uma onda”, de Lulu Santos, uma vez que a canção e a trama de Lisboa, por vezes, parecem referir-se, de maneira figurada, ao movimento das ondas do mar, o qual nos remete aos ciclos da vida. Em nossa leitura, propusemos uma aproximação da personagem Teresa com uma canção da bossa nova “Teresa da praia”, dado que ambas as Teresas possuem características similares e estão ambientadas em locais semelhantes, assim, como se fossem fundidas uma na outra. Aliás, é válido destacar que as referências musicais indicam a qualidade e a intensidade dos relacionamentos do personagem-narrador: João com Teresa e João com Marisa.

Cabe frisar que todas as referências observadas ao longo do romance não apenas o tornam mais rico, mas contribuem para a difusão e manutenção da produção artística, sobretudo, da brasileira que é a mais recorrente na obra e, evidentemente, ampliam o campo de interpretação do texto, tornando-o plural e instigante. Como já exposto, as múltiplas referências à música, além de homenagearem os seus autores e autoras, promovem o tom da narrativa, numa espécie de trilha sonora sem a acústica, isto é, elas movimentam a obra, oferecem caminhos, direções ao percurso da trama, do mesmo modo em que prenunciam certos acontecimentos e sensações descritas pelo narrador.

Constatou-se que todo esse fenômeno intertextual e intermediário que cerca o romance demonstra estar relacionado à própria formação acadêmica e cultural da autora que, indissociavelmente, inclui em sua produção literária rastros da sua experiência como musicista e estudiosa da literatura. Ainda nessa perspectiva, inferiu-se que a paisagem e a cultura da cidade natal da autora também são visivelmente exploradas na narrativa. Nesse sentido, sublinha-se também a visível representatividade do mar no texto em questão, este, muito provavelmente, também interligado, de algum modo, à trajetória pessoal da romancista que é nascida na capital fluminense. Igualmente, por esse motivo, infere-se que o mar é tão presente na vida da protagonista Teresa. A

personagem tem no mar uma ligação transcendental, como uma espécie de refúgio onde consegue se recompor na presença das ondas. Assim, vemos em Teresa uma figura quase mística, uma mulher “anfíbia” que necessita da proximidade com as águas do mar para seguir adiante, em seu propósito de escrita e de vida.

Nessa perspectiva, compreende-se tanto a obra quanto a protagonista como uma espécie de extensão do mar, afinal, tudo no texto compartilha do movimento de “vem e vai” das ondas e não são digressões propriamente ditas, mas uma cadência que oferece harmonia e vai nos revelando os eventos da trama.

A riqueza que as referências à poesia, às artes plásticas e à música conferem à obra e o próprio desenrolar da trama nos mostram a relevância de apreciarmos e, repararmos, com cuidado o percurso e não apenas o destino, ou seja, não nos centrarmos exclusivamente no término, na conclusão, se é que há uma, mas nos detalhes quase escondidos do romance. Parafraseando o que Adriana Lisboa disse em outra obra¹³ “A vida é o caminho e não o destino”. Logo, compreendemos esse efeito como um paradoxo da vida contemporânea, uma vez que, como sabemos, o ritmo da vida atual é frenético e, com isso, muitas vezes os detalhes e as sutilezas, carregadas de significados, tanto da vida quanto das leituras podem passar despercebidas sob um breve olhar ou em um olhar mais impaciente.

Todavia, como se trata de uma obra plural, esta é apenas uma possibilidade de leitura e análise, novas observações e aspectos podem ser investigados e apreendidos, bem como outras percepções intertextuais e intermediárias, dado que a intenção deste estudo não é de exaurir o tema, mas de demonstrar uma possível forma de interpretação do texto literário em questão.

¹³ Citação original contida na epígrafe desta dissertação.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- BANDEIRA, M. **Itinerário de pasárgada**. 7. ed. São Paulo: Global, 2012.
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. 6. ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- BERNARDO, G. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BOSI, A. **Reflexões sobre a arte**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.
- BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 2002.
- BRASIL. L. A. de A. Música e literatura. In: BRITO. J. D. (Org.). **Literatura e música**: volume 6. São Paulo: Tiro de letra, 2015.
- BRÉSCIA, V. P. **Educação musical**: bases psicológicas e ação preventiva. Campinas: Átomo, 2003.
- BRITTO, J. M. de. **Do modernismo à bossa nova**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- CAMARGO, L. Apresentação. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música**. São Paulo: Editora Senac São Paulo/ Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 9-16.
- CAMPOS, H. de. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. 4. ed. São Paulo: Ática, 2009.
- CERCHIARO, M. M. **Esculpindo para o ministério**: arte e política no Estado Novo. Dissertação (Mestrado em Cultura e Identidades Brasileiras) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-14042016-103524/publico/MarinaCerchiaroDissertacao.pdf>>. Acesso em: 12 mai. 2021.
- CHEVALIER, J; ALAIN, G. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 16. ed. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CLÜVER, C. Inter textus/ Inter artes/ Inter media. Tradução do alemão de Elcio Loureiro Cornelsen. **Aletria**, Revista de Estudos de Literatura – Intermidialidade, Belo Horizonte, v.14, p. 14-41, jul./dez. 2006.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COSTA, J. F. da. **Os labirintos da ficção: os mosaicos textuais de *Um beijo de colombina***, de Adriana Lisboa. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/172980/001060302.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 20 jun. 2019.

EAGLETON, T. **Como ler literatura**. Tradução de Denise Bottmann. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2020.

ECO, U. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. Tradução de Giovanni Cutolo. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ECO, U. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ELLESTRÖM, L. **Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermidialidade**. Ana Cláudia Munari Domingos; Ana Paula Klauck; Glória Maria Guiné Mello (Orgs). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017.

FARIA, Z. de. A metaficção revisitada: uma introdução. **Signótica**. v. 24, p. 237-251, jan-jun, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/sig/article/view/18739/12292>>. Acesso em: 20 jul. 2021.

FERRIGNAC, In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa211037/ferrignac>>. Acesso em: 07 dez. 2020.

FREIRE, S. O “extramusical” como elemento de composição: partituras e ambientação sonora em dois filmes de Bergman. In: VENEROSO, M. do C. de F.; DINIZ, T. F. N.; MENDES, A. M. (Org.). **Escrita, som e imagem: novas travessias**. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Artes da UFMG, 2020. p. 147-171.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HILL, T. As manifestações artísticas. In: SAMUEL, R. (Org.). **Manual de teoria literária**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

HOEK, L. H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 167-189.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Tradução de André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

ISAACS, A; MARTIN, E. **Dicionário de música**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

JARDIM, M. Apresentação. In: BANDEIRA, M. **Bandeira de bolso**: uma antologia poética. Porto Alegre: L&PM, 2008. p. 11-24.

JENNY, L. et al. **Intertextualidades**. (Poétique n. 27: revista de teoria e análise literárias). Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, p. 5-49, 1979.

JOBIM, A. C.; BLANCO, B. **Teresa da praia**. Rio de Janeiro: Continental: 1954. (2'46).

LISBOA, A. **Os fios da memória**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISBOA, A. **O coração às vezes para de bater**. São Paulo: Publifolha, 2007.

LISBOA, A. **Hanói**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LISBOA, A. **Sinfonia em branco**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

LISBOA, A. **Rakushisha**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

LISBOA, A. **Um beijo de colombina**. 2. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

LISBOA, A. **Pequena música**. São Paulo: Iluminuras, 2018.

LISBOA, A. Um beijo de colombina: diálogo com a poesia de Manuel Bandeira. **Revista Palimpsesto**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 153-155, 2002. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/35514>>. Acesso em: 22 set. 2019.

LISBOA, A. **Deriva**. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

LISBOA, A. **Todos os santos**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.

LISBOA, A. **O vivo**. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

LOUVEL, L. Nuanças do pictural. Tradução de Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaís F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. p. 47-69.

MARTINS, J. C. **João de A a Z**. Rio de Janeiro: Sextante, 2019.

MALFATTI, A. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em:

<<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2054/o-homem-amarelo>>. Acesso em: 22 abr. 2021.

McLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1974.

MICHELS, U. **Atlas de música**, 1. Madrid: Alianza Editorial, 1987, p. 149.

MÜLLER, J. E. Intermidialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito. Tradução de Anna Stegh Camati e Brunilda Reichmann. In: DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (Orgs). **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Rona Editora, FALE/UFMG, 2012. p. 75-95.

MÜLLER, J. E. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

OLIVEIRA, S. R. de. **Literatura & artes plásticas: o künstlerroman da ficção contemporânea**. Ouro Preto: Editora da UFOP, 1993.

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

OLIVEIRA, S. R. de. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. In: _____ (Org.). **Literatura e música**. São Paulo: Editora Senac São Paulo/ Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 17-48.

OLIVEIRA, S. R. de. **Perdida entre signos: Literatura, artes e mídias, hoje**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

OLIVEIRA, S. R. de. **Alvorço da criação: a arte na ficção de Clarice Lispector**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2019.

PADILHA, S. V. *O livro das provas: palavra e imagem*. In: REICHMANN, B. (Org.). **Assim transitam os textos: ensaios sobre a intermidialidade**. Curitiba: Appris, 2016. p. 277-293.

PÁDUA; M. P de; LIMA, C. N. Interações intermediáticas em música, literatura e pintura: Schubert, Müller e Friedrich. In: ARBEX, Márcia; VIEIRA, Miriam de Paiva; DINIZ, Thaís F. N. (Org.). **Escrita, som, imagem: perspectivas contemporâneas**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2019. p. 103-120.

PLAZA, J. **Tradução intersemiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PELLEGRINI, T. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo/ Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 15-35.

PEVIDE. In: Dicionário digital Aulete. 2021. Disponível em:<<https://aulete.com.br/pevide>>. Acesso em: 15 jun. 2021.

RAJEWSKY, O. I. Intermidialidade, Intertextualidade e “Remediação”. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 25-26.

RAJEWSKY, O. I. O termo intermedialidade em ebulição: 25 anos de debate. Tradução de Ana Luiza Ramazzina Ghirardi. In: **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020. p. 55-96.

RAMOS, L. M. Maísa: leitura/escritura. In: RAMOS, L. M. **Interfaces**: literatura mito inconsciente cognição. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. p. 141-163.

RENNÓ, C. Poesia literária e poesia de música: convergências. In: _____ (Org.). **Literatura e música**. São Paulo: Editora Senac São Paulo/ Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 49-71.

SAMAIN, E. **Como pensam as imagens**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

SAMOYAULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

SANT'ANNA, A. R. de. **Paródia, paráfrase & cia**. 8. ed. São Paulo: Ática, 2008.

SANTOS, L.; MOTTA, N. **Como uma onda**. Rio de Janeiro: Warner Music Group: 1983. (3'33).

SCHER, S. P. Literature and music. In: **Interrelations of literature**. New York, 1982, p. 225-249.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARTZ, C. Entrevista com Adriana Lisboa. **Jornal Rascunho**, Curitiba, n. 127, nov. 2011. Disponível em: <https://rascunho.com.br/noticias/adriana-lisboa/>. Acesso em: 24 mai. 2021. Não paginado.

SOARES, A. **Gêneros literários**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007.

SOUZA, A. G. R. O espetáculo das Pompas Fúnebres: o Réquiem de 1816 de José Maurício Nunes Garcia. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 39, p. 1-22, ago. 2019.

STRAVINSKI, I.; CRAFT, R. **Conversas com Igor Stravinski**. Tradução de Stella Rodrigo; Octavio Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 1984.

SEATON, D. Narrativa na música: o caso da sonata “A tempestade”, de Beethoven. Tradução de Erika Viviane Costa Vieira. In: FIGUEIREDO, Camila, A. P.; OLIVEIRA, Solange Ribeiro; DINIZ, Thaís F. N. (Org.). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020. p. 241-264.

TINHORÃO, J. R. **A música popular no romance brasileiro**: vol. II século XX [1ª parte]. São Paulo: Editora 34, 2000.

TINHORÃO, J. R. **A música popular no romance brasileiro**: vol. III século XX [2ª parte]. São Paulo: Editora 34, 2002.

VELOSO, M. do C. de F. A visualidade da escrita: a aproximação entre imagem e texto nas artes do século XX. In: CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (Org.). **Interartes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 35-57.

VIEIRA, M. de S. A poética do texto teatral na Commedia dell'Arte. **Revista do Lume**, Campinas, n. 1, p. 74-85, 2012.

WERNER, W. Ficção musicalizada e intermedialidade: aspectos teóricos dos estudos sobre palavra e música. Tradução de Flávio Barbeitas. In: FIGUEIREDO, Camila, A. P.; OLIVEIRA, Solange Ribeiro; DINIZ, Thaís F. N. (Org.). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020. p. 213-240.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ANEXO A – REFERÊNCIAS MUSICAIS

- Página 13 Referência ao gênero batidão tecno
- Página 14 Referência à Bossa nova e à música de Tom Jobim
- Página 15 Teresa bossa nova
- Página 16 Menção à música tecno e a trilha sonora
- Página 16 Comparação de Teresa ao gênero bossa nova
- Página 16 Referência aos CDS de Joões Gilbertos e Tons Jobins
- Página 16 Stravinski e Pixinguinha
- Página 16 *Requiem* de Stravinski
- Página 16 Stravinski
- Página 23 Batuta
- Página 29 Nova menção à Teresa comparada à bossa nova
- Página 31 Batidão tecno e Fausto Fawcett
- Página 32 Música tecno
- Página 32 Menção a artistas da música: cantores, compositores
- Página 34 Amigo violista
- Página 36 Bossa nova de João Gilberto
- Página 37 Síncopes [...] contratempos, harmonia rica de bossa nova
- Página 42 Tango argentino
- Página 45 Referência aos Beatles “*Dig a Pony*”
- Página 46 Referência ao álbum *Sgt. Pepper’s* dos Beatles
- Página 46 Referência a uma capa do disco dos Beatles
- Página 46 Referência ao disco duplo da banda Yes
- Página 46 Referência ao rock progressivo
- Página 46 Referência à canção *She’s leaving home*
- Página 47 Aulas de música e violão
- Página 47 Guitarrista do Yes, Steve Howe
- Página 47 Música do acaso
- Página 47 Música dos Beatles
- Página 47 Acorde eletrônico
- Página 52 “Pus uma música para tocar e voltei para varanda”
- Página 63 Cantarolei a marchinha
- Página 66 Referência ao tango argentino – quatro referências ao gênero
- Página 69 “O chão é um solo de trompete, as paredes são Ella Fitzgerald cantando “Misty”
- Página 70 “As janelas são João Gilberto cantando “Da cor do pecado”
- Página 72 Referência aos bailes de Carnaval
- Página 72 Teresa colocou uma música
- Página 75 Mulheres tranquilas entoavam acalantos
- Página 84 Referência ao Carnaval e aos ensaios do Bloco de Artistas
- Página 84 Trecho do samba-enredo: “quem é você pra me negar o seu amor?”
- Página 84 Samba-enredo do Bloco dos Artistas
- Página 84 “[...] estava tocando Beatles”
- Página 86 Batidão tecno
- Página 87 Aquela cifra intermediária
- Página 89 Há várias figuras da cultura brasileira, entre elas o compositor Heitor Villa-Lobos
- Página 91 Batidão tecno e *Requiem* de Stravinski
- Página 104 Expressão: “festa de arromba”

- Página 113 Ao som de um batidão tecno
- Página 114 [...] minha mãe às vezes tocava violão, faziam serestas
- Página 114 Aqui me tens de regresso, trecho da canção “A volta do boêmio”, de Nelson Gonçalves
- Página 114 Canção “Andança”
- Página 114 Canção “Gente Humilde”
- Página 117 Caixinha de música tocou duas notas
- Página 119 Músico que tocava numa banda de heavy metal
- Página 123 Shows do Circo Voador
- Página 123 Toninho Horta (compositor, 1948 –)
- Página 123 Premê (grupo musical)
- Página 123 Hermeto Pascoal (compositor, 1936 –)
- Página 125 Menção: *Sing like there is nobody listening*
- Página 126 CDS falsificados
- Página 132 Teatro Municipal
- Página 150 Escolas de samba e o Carnaval no Rio
- Página 150 Elton John
- Página 150 Circo Voador
- Página 152 Olhava os CDS
- Página 153 “As músicas foram se seguindo no rádio, baladas e mais baladas. Eu não estava gostando daquelas músicas e não sei por que o rádio continuava ligado e sintonizado naquela estação!”
- Página 154 Banda The Who
- Página 155 Rádio Fluminense
- Página 156 Menção ao ritmo
- Página 165 Livro de música que fala sobre Pixinguinha, Tom Jobim, João Gilberto e Stravinski
- Página 166 Guitarra vermelha e branca
- Página 166 Jimi Hendrix
- Página 166 Hino dos Estados Unidos
- Página 167 Dori Caymmi
- Página 167 Chico Buarque de Hollanda
- Página 167 Mozart
- Página 170 Nova menção “*Sing like there is nobody listening*”

ANEXO B – REFERÊNCIAS IMAGÉTICAS

- Página 12 [...] de um pingo cor-de-rosa
- Página 14 No começo, tudo era claro, quase transparente [...] brotando do chão em muitas cores, povoam todo o espaço até onde meus olhos enxergam
- Página 17 [...] a cabeça preta enterrada entre as patas e os olhos marrons [...] trilhas fluorescentes verdes ou amarelas, às vezes cor-de-rosa
- Página 18 [...] memória de um verde-limão
- Página 20 [...] canecas coloridas
- Página 21 [...] piscavam os sinais. Vermelho. Verde. Amarelo. Vermelho [...] toldo cor de laranja
- Página 27 [...] um xampu cor-de-rosa

- Página 28 Os adjetivos que (com que) pintavam Teresa
- Página 29 [...] o rosto assumia um leve brilho gorduroso sob a luz do abajur
- Página 30 [...] marcador amarelo de textos [...] peso de papel azul [...] a pequena escultura mexicana de um pássaro
- Página 31 [...] flutuando sob a luz vermelha
- Página 32 [...] figurinhas brilhantes
- Página 33 [...] vai pintar o céu com fogos de artifício [...] figurinhas luminosas [...] formas geométricas, um losango, um triângulo, círculos concêntricos
- Página 34 O mundo estava turvo
- Página 35 [...] uma luz sutilíssima [...] mas a janela cor de fogo
- Página 36 [...] círculo escuro nas costas da camiseta de malha cinzenta
- Página 40 [...] uma bola vermelha pelo chão
- Página 43 [...] num papel amarelo
- Página 47 [...] fotografias [...] em preto e branco – em sépia, melhor dizendo
- Página 47-48 [...] camiseta de malha preta
- Página 50 [...] coisa compacta, alaranjada
- Página 51 [...] vestido de seda cor de cereja [...] aquela cor, seda-cereja [...] o céu estava seda-cereja
- Página 52 Um azul-pensativo [...] o seda-cereja de meus pulmões
- Página 56 Marisa, mulata [...] com umas estampas geométricas [...] Duas bolinhas prateadas reluziam
- Página 58 [...] a ficar vermelho
- Página 59 [...] batom cor de vinho
- Página 60 [...] lábios cor de vinho
- Página 61 [...] dois olhos vermelhos [...] a luz cansada de uma lâmpada brilhou por um instante sobre as bolinhas prateadas
- Página 64 [...] luz iridescente dispersa por aquele prisma
- Página 65 [...] cinquenta arco-íris de um pequeno prisma [...] água translúcida do mar [...] com um tom indefinível: era verde? Era azul? [...] ela dizia verde-piscina e eu, azul-piscina. Para mim, era azul
- Página 66 [...] vagamente coloridas na memória
- Página 67 Boy era preta, com uma faixa branca na barriga
- Página 68 [...] e os olhos amendoados [...] retângulos amarelos extraídos de jornais
- Página 71 [...] a palidez do céu
- Página 73 [...] e ali eu vi uma rosa. Branca. [...] a natureza que em formas e cores
- Página 74 [...] o rosto mal iluminado pela fraca chama azulada
- Página 76 Uma vez um carro preto [...] coberto por um plástico preto
- Página 81 [...] branca feito cal e sempre de preto
- Página 84 Fiquei sentado na cadeira amarela, diante da mesa e de uma outra cadeira de mesma cor
- Página 85 [...] vestido de seda cor de cereja
- Página 90 Um peixe prateado

- Página 93 [...] à capa azul do livro, às letras brancas e douradas, à fotografia em preto e branco
- Página 99 [...] trilhas escuras
- Página 101 [...] uma porta de madeira escura
- Página 102 Vi meus próprios cílios ficarem cor de laranja
- Página 103 [...] o letreiro mais azul da universidade
- Página 104 [...] teclinhas brancas
- Página 107 [...] ou criar, uma moldura para tudo aquilo que acontecera
- Página 111 [...] uma tampa cinzenta sobre nossas cabeças [...] uma esteira azulada [...] O mar era um azul-escuro e sólido
- Página 112 [...] numa esteira suja de azul?
- Página 113 [...] tapete gasto, de cores desbotadas
- Página 115-116 [...] no vestido comprido cor de telha, e nas contas do longo colar verde-musgo [...] A luz amarelada do hall deixava toda aquela cena com uma tez de outro [...] terracota
- Página 117 [...] anéis brilhando num disco luminoso ao redor do globo luminoso do planeta
- Página 118 O céu estava vermelho [...] rosa cor de carmim [...] terracota e carmim
- Página 119 [...] bicos escuros
- Página 120 [...] preto no branco, mas antes, um pássaro espalmado no turvo céu [...] num mar escarlate
- Página 121 [...] madrugada vermelha
- Página 123 [...] chapéu-coco e uma saia roxa [...] um lugar feio, cinzento
- Página 124 [...] havia uma porção de gatos. De todas as cores [...] um fusquinha verde
- Página 125 [...] a loura oxigenada na mesa ao lado descascar o esmalte vermelho
- Página 126 O céu opaco era como uma pintura feita com nanquim sobre papel de arroz, veios cor de chumbo em meio a nuvens mais claras
- Página 129 [...] livro grosso de capa prateada, atravessado por uma faixa cor-de-rosa
- Página 129-130 [...] braços mulatos dela
- Página 130 [...] o céu amanheceu céu azul [...] o jardim oriental brilhando [...] A poça d'água estava dourada. A poça d'água era dourada
- Página 131 [...] flor amarela [...] vaso originalmente pintado de branco [...] plantas pretas [...] amarelado pelo tempo
- Página 134 Todas essas imagens capazes de rasgar o papel e cair no vazio [...] *O homem amarelo*, de Anita Malfatti e *Colombina*, de Ferrignac
- Página 136 [...] tapetes vermelhos
- Página 137 [...] o azul do céu morria dentro da noite [...] vultos escuros
- Página 140 [...] em dois tons verdes [...] bandeirolas coloridas [...] mármore verde [...] disforme e branco [...] líquido marrom
- Página 141 [...] retrato de Bandeira pintado por Cícero Dias [...] busto de bronze feito por Celso Antonio [...] *Mulher ajoelhada*

- Página 144 [...] cúpula de cristal azul [...] num sorriso pálido [...] art nouveau
- Página 145 [...] as palavras sujavam a tela branca do computador [...] bem pálida
- Página 149 [...] espetos prateados [...] maravilha de luzes e cores e brilhos
- Página 150 [...] penachos na cabeça, coloridos, prateados, dourados [...] turistas vermelhões
- Página 151 [...] no preto e branco do filme
- Página 152 [...] camiseta com a pintura da artista plástica famosa estampada [...] sorrisos das Marilyn Monroes coloridas de Andy Warhol, num chaveirinho
- Página 153 [...] luz mortiça [...] o quase sorriso que se desenhou no rosto
- Página 155 Com botões transparentes nas costas. A pele [...] parecia quase encerada
- Página 156 Um pequeno e cristalino grão de areia
- Página 157 [...] seu halo luminoso [...] Talvez os sinais de trânsito estivessem piscando amarelos
- Página 158 [...] enormes lixeiras cor de laranja [...] outra vez com a escuridão
- Página 159 [...] fachada de azulejos roxos, porta e janelas verdes
- Página 161 [...] óculos escuros [...] fotografias
- Página 163 [...] tínhamos em nós uma paleta, que ia do branco ao preto e novamente ao branco, passando por todas as nuances possíveis de cor
- Página 164 [...] com cores para distinguir grupos genéricos (na escola, era o azul, para os fatos políticos, o amarelo para os nomes das personalidades, o rosa para fatos relevantes [...] linhas coloridas
- Página 165 [...] uma bromélia de folhas avermelhadas
- Página 166 Paredes laterais verdes e chão verde, marcado com um círculo cor de vinho bem no meio e com as linhas brancas, amarelas e azuis [...] Uma guitarra vermelha e branca
- Página 169 [...] o céu guardava a claridade na memória, uma espécie de escuro pálido
- Página 170 [...] em meio ao escuro pálido, e era tão suave
- Página 173 [...] encapou na véspera com plástico transparente [...] marcador fluorescente, o amarelo que já emoldura algumas páginas
- Página 174 Na tela do laptop ainda brilha
- Página 175 [...] pratos tão brancos cintilam no armário