

Pedro e Paula ou os abismos da arte na escrita de Helder Macedo

*Teresa Cerdeira*¹

Resumo

Este ensaio se insere numa pesquisa sobre a literatura entendida como lugar de cruzamento de saberes. Retomando a metáfora da Biblioteca de Babel, a leitura do romance *Pedro e Paula*, de Helder Macedo, constitui o lugar de interseção entre música, pintura, cinema, tradição literária.

Palavras-chaves: literatura e outras artes, citação, Casablanca, Schoenberg, Debussy, Menez.

Abstract

This essay is part of a larger research on literature as a crossroad of knowledges. As in the metaphor of the Library of Babel, the reading of Helder Macedo's novel *Pedro e Paula* constitutes a point of intersection between music, painting, cinema, literary tradition.

Key words: Literature and other arts, citation. Casablanca, Schoenberg, Debussy, Menez.

¹ Professora de Literatura Portuguesa da UFRJ. Bolsista do CNPq.

Há versos célebres que se transmitem através das idades do homem, como roteiros, bandeiras, cartas de marear, sinais de trânsito, bússolas – ou segredos.

(José Saramago. A bagagem do viajante)

Escreve-se obsessivamente sobre o mesmo. De certo modo, estamos sempre a repetir, com Borges, que o novo é possivelmente uma ilusão, porque está desde sempre metaforicamente previsto na fantástica biblioteca de Babel, alegoria de uma produção humana não punida pelos deuses, ou – se quisermos – inutilmente punida, porque esses mesmos homens descobriram o poder de reverter a *confusão*, imposta como castigo, na *fusão* prodigiosa que nasce de uma saudável convivência com a diversidade.

Levada em conta essa premissa, incorreríamos certamente em tautologia se começássemos por dizer que Helder Macedo é um escritor que escreve obsessivamente sobre o mesmo e, no entanto, será necessário passar por essa obviedade conceitual – mas possivelmente polêmica, se avaliada a partir de parâmetros como invenção, novidade, ineditismo – para falar das relações singulares entre esse autor e o universo ficcional e/ou intelectual que ele cria.

Bagagem do viajante. Para além da epígrafe, tomo de empréstimo também o título em homenagem ao seu autor. Cumpre agora definir o sintagma: qual a matéria e o peso dessa bagagem que é tão pessoal que, ao abrir-se a mala, salta lá de dentro toda uma semiótica comportamental, com seus segredos, seus perfumes, suas obsessões, suas idiossincrasias? Ora, também o escritor é viajante que carrega uma bagagem pessoal acumulada ao longo do tempo, em que se surpreendem reunidas as sobras da memória vivida, os fantasmas das reminiscências, a biblioteca da cultura. Essa Babel em que o artista mergulha no ato da produção é justamente aquilo que lhe permite os trânsitos, que lhe dá a certeza da inconsistência dos limites impostos por uma temporalidade sequencial, que lhe faculta o vislumbre da convivência dos espaços díspares e a intuição da noção de fronteira, tomada – no avesso das ideologias de segregação – como espaço de intercâmbio, de troca, de contrabando feliz.

Quando hoje temos um acesso tão extraordinariamente facilitado às bibliotecas virtuais, acentua-se a crença no imenso poder de o homem ter alargado radicalmente o limite quantitativo da preservação e da veiculação do saber. Mas o que, por vezes, se esquece é do fato de estarmos – paradoxalmente – muitíssimo perto de soluções do passado para este mesmo fim; de termos como modelo um século iluminista que pensou pela primeira vez a ideia da enciclopédia, ou a aventura de copistas medievais que punham em letra escrita a arte oral do seu tempo para que não se perdessem, por exemplo, “as cousas de folgar e gentilezas” que só aparentemente poderiam parecer supérfluas. Em diversos níveis estão todos pensando em armazenar o saber. Os cancioneiros são as nossas enciclopédias de poesia.

É assim que a nossa memória é alimentada: pelo acesso facilitado aos documentos da cultura que são preservados e que permanecem, sabemo-lo hoje muito bem, não para se tornarem monumentos de um saber fixado e asfíxiante, mas para se transformarem em fontes inesgotáveis de metamorfose. E se em matéria literária, difer-

entamente do campo das ciências, o novo saber não se substitui necessariamente ao anterior, eliminando-o por obsoleto ou falso, poderemos dizer que a grandeza de *Os Lusíadas* tem como lastro as epopeias homéricas, mesmo que alguns daqueles pressupostos estruturais da epopeia da antiguidade, tão brilhantemente resgatados pela *Poética* de Aristóteles, tenham sido voluntariamente corrompidos pelo genial poeta português, como, por exemplo, a função de um narrador não interveniente que, em Camões, não é apenas contestado, mas ultrapassado, atingindo nele o limite do confessional, do discurso de exortação, do lamento e da desistência final.

Este ensaio deseja abrir a bagagem do viajante Helder Macedo. Ousadia conceitual (quando não uma ousadia ética) capaz de levantar a velha polêmica da autoridade da autoria. Não teria sido já por longos anos execrada a leitura do literário a partir de uma voz autoral, espécie de fonte de onde emanariam os sentidos? Seria, então, como fazer retroceder os estudos críticos a mais de 70 anos, sem qualquer ganho em matéria teórica. Por outro lado, o autor, sabemos hoje muito bem, não está morto. Esteve um dia vivo, em seguida precisou morrer, para enfim ganhar uma sobrevida que se constrói *à rebours*, do texto para o mundo. Entrevistem-se os autores vivos, vasculhem-se os pertences dos que já morreram, examinem-se as inscrições de livros pessoais, violem-se cartas e cadernos de anotações, diários até, tudo parecerá alheio ao literário se o ponto de partida não for a própria literatura. Porque ela, e só ela, poderá provocar as perguntas que gostaríamos de lhe poder fazer.

Vamos, portanto, partir do universo da literatura de Helder Macedo para encontrar ali as perguntas a serem feitas sobre a sua bagagem de viajante. Uma investigação propriamente literária, fundada num corpo a corpo com a textualidade, conduzida pelo desejo de intuir os modos como este autor negocia com os saberes que o perseguem de modo fantasmático, intuindo ainda que, a partir desse manancial comum da cultura, dentro do qual os homens se debatem, há evidentemente os seus recortes pessoais; há eleições; há incêndios até. Modos não castradores de filtrar aquilo que, na imensidão do que se lhe oferece, faz eco aos seus anseios, desperta suas vontades, alumbrava a sua imaginação.

O recorte eleito terá por objeto o diálogo com outras artes, universo em que a biografia autoral seria profícua em revelações. A música, e dentro dela a ópera, por uma desde sempre confessada paixão de encantado fruidor que – desde a juventude, nos anos 1950 em Lisboa e a partir dos anos 1960 em Londres – o arrebatava. Era o tempo da *swinging London*, e o mundo parecia querer ser feliz.

Quanto à pintura, pode-se dizer que a sua produção literária de jovem poeta de 20 anos era praticamente inseparável da experiência pictórica de um grupo jovem e brilhante que marcaria presença nos anais da vanguarda portuguesa. O grupo do *Café Gelo*, espécie de *Flore* em tonalidade lisboeta, ainda menos acadêmico que a sua referência francesa, compunha uma tertúlia que reunia, entre poetas e pintores, nomes que ficariam célebres nas artes: os dois Helder – o Herberto e o Macedo, além do Mário Cesariny e dos pintores, como o João Vieira, e o José Escada, além do nunca obliterável Luís Garcia de Medeiros, espécie de heterônimo coletivo que ainda daria frutos na produção narrativa do ficcionista Helder Macedo a partir dos anos 90 do século XX.²

2 Lembre-se de que em *Partes de África*, romance de 1990, o mesmo Luis Garcia de Medeiros,

Essas referências biográficas, além de outras, que poderiam incluir o gosto pessoal por uma cinematografia mais clássica do que atual, não podem nem pretendem obviamente funcionar como ponto de partida para a questão do tratamento literário das artes na sua escrita. Elas podem – quando muito – corroborar uma evidência ou justificar uma escolha cujo tratamento, este sim, caberá analisar, de modo a ir além da constatação de uma presença e perceber a funcionalidade estrutural que elas ajudam a construir.

Roland Barthes, em *O prazer do texto* (1967), referia-se à literatura como uma “Babel feliz”, e ao leitor como aquele que experimenta o gozo da convivência com as variadas linguagens que o texto literário lhe revela. O roubo que se pode operar nessa metáfora barthesiana consiste em relançar a imagem da Babel feliz para designar não apenas o leitor, mas também o produtor do texto, aquele que da sua bagagem de viajante, da multiplicidade de vozes da cultura que o habitam, das diferentes linguagens com que convive, da imensidão das citações, da avalanche de imagens e de sons que a sua biblioteca pode conter, é capaz de produzir um objeto próprio, fantasmaticamente invadido por toda essa herança que ele trabalha, ajusta, contradiz, mimetiza, parodia.

O que talvez haja de novo nesse processo, e que está longe de ser uma prerrogativa do discurso contemporâneo, é possivelmente a maior consciência teórica do artista moderno sobre o uso que faz da tradição. O que equivale mais ou menos a sugerir, como paralelo argumentativo, a obviedade de que o artista não passou a ser um fingidor depois que Fernando Pessoa fez desse conceito um verso tão inesperado quanto radical. Fingidores os poetas sempre o foram, mesmo antes de essa verdade ganhar estatuto de lei, e o seu poeta ocupar justificadamente o panteão dos iluminados. Fingidores os poetas sempre o foram mesmo quando defendiam, como os românticos e, antes deles, como um trovador genial, que a “sinceridade” era critério para o poético. No que tange ao mecanismo consciente de saber produzir sem temer a “angústia da influência”,³ sem perder-se na profusão e na diversidade da herança, de modo a experimentar o gozo da Babel feliz, também se poderá dizer que o artista moderno sabe perfeitamente que escrever sobre o mesmo não é uma escolha, mas uma fatalidade, como sabe também que o novo não é o supremo avatar do objeto que produz, porque a novidade existe, sobretudo, no tratamento que lhe é dado. Ao escrever, ele sabe que produz com as ruínas que herdou, mesmo quando as reverte, mesmo quando as cala, mesmo quando as renega, porque o avesso é, ainda assim, uma denegação.

Por outro lado, não se trata aqui de fazer um levantamento da série de alusões plásticas ou musicais ou cinematográficas ou outras quaisquer que estejam presentes na série de romances de Helder Macedo. Trata-se, antes, de adentrar os modos como o escritor lida com algumas dessas referências,

LGM, aparece como autor de uma peça de teatro cujos excertos tornam-se capítulos do romance, intermediados por comentários do narrador.

3 BLOOM, 2002.

tornando-as verdadeiramente estruturais, de modo a perseguir, na sua textualidade, o ganho desses empréstimos, desses contrabandos felizes advindos de outros espaços da cultura e que ajudam a compor a lógica interna de uma personagem ou da própria sequência narrativa.

Um olhar abrangente sobre os romances – *Partes de África, Pedro e Paula, Vícios e virtudes, Sem nome e Natália* – pode sugerir uma inesperada coincidência na utilização que faz o seu autor dessa retórica de diálogo com outras artes e outros saberes. Como se para cada romance pudéssemos intuir a presença de uma ou mais referências fundadoras, a partir das quais ora uma personagem ora a própria narrativa viessem a funcionar como reescrita de um quadro, de uma peça musical, de uma referência fílmica ou literária. Dentre esses romances, *Pedro e Paula*⁴ será o escolhido para o exercício de leitura dessas relações sobre os abismos da arte na escrita de Helder Macedo. Nesse corpo a corpo com a matéria literária, o intuito será o de pôr em evidência certas estratégias de aproveitamento da bagagem cultural, aí presente, como memória ou reminiscência.

Em *Pedro e Paula*, três vertentes artísticas – o cinema, a música e a pintura – disputam o lugar de referência estruturadora, a começar pelo cinema e pela citação de *Casablanca*, de que o romance se faz uma insidiosa continuação. Uma espécie de abertura-charada – “O que certamente não aconteceu foi talvez o seguinte” –, cujas dúbias insinuações o narrador não se apressa em dirimir, pode à primeira vista parecer mero jogo de palavras para confundir o leitor, o que teria, convenhamos, um efeito bastante discutível. O que se percebe, contudo, é que nessa asserção sobrecarregada de dubitativos a lógica interna está primorosamente mantida e, através dela:

1. anuncia-se a cena que dá início ao romance, em que as aparentes divagações *ekphrásticas*, para além de retomarem cenas fulcrais do filme, servem também à sua própria economia interna para situar o espaço e o tempo em que a narrativa terá início: Lisboa, 1945, fim da guerra, dia em que nascerão os gêmeos que darão título ao romance;

2. explica-se a surpresa da primeira incongruência (“o que certamente não aconteceu”) já que, se podemos concluir que a história do romance manterá relações pontuais com algumas das cenas mais notáveis do filme *Casablanca*, o fato é que o que se começa a narrar, como sugere o narrador consciente da retórica utilizada, é realmente uma suposta continuação da ficção cinematográfica, em outras palavras, os hipotéticos atos, gestos e palavras de personagens cujas vidas teriam ficado, em princípio, definitivamente suspensas depois da emblemática cena final do filme, quando um avião, saído de Casablanca com refugiados de guerra, decola em meio à bruma, deixando, entre emocionados e aturdidos, os expectadores que veem surgir sobre essa imagem, para além dos créditos, uma indicação a não desprezar – “The end” –, responsável por lhes impor uma única certeza: a de que aquela estória cheg-

⁴ As referências a este romance foram feitas a partir da edição brasileira: Helder Macedo, *Pedro e Paula*, Rio de Janeiro, Record, 1999.

ara ao fim. Não será, pois, desprezível que no primeiro capítulo do romance, a propósito de uma latente ameaça feita pela polícia portuguesa ao casal de heróis do filme, traidoramente instados a hospedarem-se no Hotel Vitória, base oficiosa da Gestapo naquela Lisboa da guerra, o narrador comente: “Mas já não havia perigo, o filme estava terminado” (p.15). Logo, tal como se anunciara, seria perfeitamente coerente afirmar que a narrativa que abre o romance “certamente não aconteceu”, porque afinal o filme não é a vida, e, nesse sentido, não admite continuação para além do momento em que se acendem as luzes da sala de projeção;

3. entende-se, enfim, que essa nova narrativa do que “certamente não aconteceu” só poderá constituir uma outra ficção, criada agora em mídia escrita, e não mais em imagens impressas em celulose, o que justifica ainda a inserção de um “talvez” (“foi talvez o seguinte”), conceito fundador para a base ideológica de uma história que recusa os binarismos (sim/não, certo/errado, verdade/mentira, trágico/cômico), em nome das relações triádicas e das salutares ambiguidades que diluem o peso do poder: *sim, não, talvez*.

Ecos do filme aparecerão ainda ao longo da narrativa, como modo de fazer lembrar ao leitor que aquele primeiro capítulo não constitui um *hors-d'oeuvre* estrutural e, ao contrário disso, terá consequências concretas para trama romanesca. O trabalho de releitura de *Casablanca* desmonta, aliás, em ironia séria, possíveis *happy-ends* da história de referência, ao introduzir aqui e ali um elemento ético complicador. Cenas emblemáticas do filme se transformam, assim, em *mise en abyme* de cenas do romance, que as repete na diferença que toda citação carrega em si.

Assim vejamos: a *ekphrasis* da cena do filme em que um velho casal austríaco se põe a treinar as horas num arremedo de inglês, modo de se irem ambos adaptando à vida com que sonhavam na América da liberdade, ganha no romance uma dimensão que excede o corte cinematográfico. Com palavras, afinal, pode-se ir além do que a economia dos gestos construíra no cinema, desvendando pensamentos, afetos, lembranças, ao inscrever no romance não apenas o diálogo realmente travado, mas também tudo aquilo que a velha senhora *não* dissera ao marido, ou, mais autorreferencialmente, no roteiro do filme de que era personagem.⁵

Mas a revitalização dessa cena não para aí, pois, em fase adiantada da narrativa, quando já não se esperavam outras remissões citacionais do filme, reaparecerá um novo registro não menos comovente da mesma referência modelar: um velho casal de negros africanos oferecendo-se como prisioneiros à polícia política portuguesa para que, em seu lugar, fossem libertados os netos, que não sabiam já mortos por acusação de terrorismo, antes mesmo de

5 “o que não disse, e a fizera pensar como o filho era alto, é que se lembrara do último abraço, da cara encostada ao peito dele, e depois, quando ele começou a afastar-se e ela ainda o abraçasse, de raspar a cara na estrela amarela cosida na manga do casaco, uma textura rugosa, artesanal, caseira. Levou a mão à face direita, tateando onde a sentira: “Liebchen, mein kleines :iebchen”, como se afinal já pudesse ser tarde demais” (*Pedro e Paula*, p. 13).

terem podido lucrar com as benesses de uma “recuperação” pela “política dos espíritos”. Em jogo paródico consciente, também aqui aparecem o desconcerto da língua que dificulta a comunicação⁶ (alemão-ínglês transformado em língua africana-português), a ignorância do destino trágico dos filhos ou netos, suposto no primeiro caso, concreto no segundo, e a atitude resistente da velha senhora (judia ou negra), que incita, neste caso, o marido tímido e humilde a propor a desesperada troca. Mas se no filme é a generosidade dos filhos e dos netos que permite a sobrevivência do velho casal judeu, fazendo-os escapar antes de todas as garras do nazismo, no romance, em suplemento doloroso, é o casal de negros velhos que ingenuamente se quer oferecer pelos netos em inútil holocausto consentido.

O romance produz ainda outros exemplos de *ekphrasis* (cinema/literatura) como a da micronarrativa do jovem casal búlgaro: ela a ser desejada pelo chefe de polícia, que a alicia em troca dos passaportes desejados; ele a perder na roleta até que a generosidade veladamente heroica do dono do Rick’s Café altera a sua sorte em prova de corrupção benfazeja. Mais uma vez, fica evidente que esses personagens não estão lá por dispêndio narrativo, por divagação ou digressão desprovida de função, mas como modo de exemplificar que os afetos – incluindo aí, mais que a já referida hipótese de uma traição consentida, sobretudo as fantasias de uma traição não realizada – podem ser muito mais complexos que uma moral excludente que só se pauta pelo certo e errado, incluindo, de modo exemplar, na esfera ideológica do romance, uma terceira via, em outras palavras, um “talvez”.⁷

A tríade famosa do cinema – Ilsa, Rick e Victor Laszlo – coloca

6 “Mas José insistiu em falar com eles, o que era difícil porque a velha não falava português e o velho pouco. Mas ela dizia muitas coisas ao marido, incitando-o a traduzi-las para José, e ele só abanava a cabeça, sem sequer lhe responder”.

“Bom. Então o que é que há?”, perguntou José fazendo sinal ao velho para que se aproximasse.

Ele foi, curvando-se mais do que quando estava parado, começando a esfregar as mãos em sinal de respeito, virando-se um pouco para mostrar que já fizera jus à borboleta. E disse num português de palavras soltas entremeadas:

“Mim cocuana. Essa cocuana. Buisa mufana. Teca cocuana.”

Ricardo Vale então explicou que já se lembrava, que os velhos queriam os netos, coitados. Trocar de lugar com eles. Tinha sido assim desde que chegaram, a querer os netos, não havia maneira de entenderem. E ainda não queriam entender. Mas o que é que ele podia fazer? Ressuscitar-lhes os netos? (*Pedro e Paula*, p. 98).

7 “[...] ela só lhe tinha perguntado se o comandante da polícia costumava cumprir as promessas, se era mesmo muito mau comprar assim a liberdade, a felicidade possível em tempo de sofrimento. [...] Mas a decisão fora-lhe tirada num capricho de deus sentimental, e ela agora deixou-se imaginar como seria, como teria sido com o comandante da polícia, que gestos, que palavras ou silêncios, que preferências, sensações, e ela imóvel, assustada, sem escolha, se no fim de tudo estariam ali mesmo, talvez nos mesmos lugares do avião, com um segredo a separá-la do marido. Talvez. Só que havia um novo segredo que os separava agora, e este ela não sabia como esconder de si própria porque era o segredo do que poderia ter sido e a mudara para sempre, contaminando a inocência que no impossibilitado sacrifício talvez nunca tivesse perdido” (*Pedro e Paula*, p. 14).

desde sempre em questão um problema de escolha entre sentimentos muito dignos: de um lado a paixão incontida, de outro, um misto de gratidão, respeito e amizade, num jogo perverso de que os três personagens, afinal, estão plenamente conscientes. Bela abertura – em *mise en abyme* – para a triangulação afetiva que fundaria a relação entre Ana, Gabriel e José, personagens principais da primeira fase do romance. Como Ilsa, Ana não escolhe; como Rick, Gabriel se afasta dos dois ex-companheiros de universidade, não sem confessar o encontro de despedida entre ele e Ana, cujos desdobramentos, contudo, prefere deixar em elipse (mas não é também assim a cena de Ilse e Rick no apartamento em Casablanca?). Quanto a Ana, sabemos que ela ostentará, concreta e metaforicamente ao longo da vida, “um sorriso de lágrimas” (atributo de Ilse, quando no romance se descreve a sua entrada no avião) que são justificadoras das fantasias que manterá para sempre com Gabriel e que serão evidentemente exacerbadas quando a sua filha – a Paula, a que sabe escolher – encontrar no mesmo Gabriel (padrinho /paizinho) o amante perfeito para a sua vida.

Não bastassem esses exemplos, o piloto do avião, de importância insignificante na trama fílmica, transita para o romance como piloto de uma avioneta em Lourenço Marques, a serviço de José e posteriormente de Paulo, em outras clandestinidades consentidas. E em plena crise para os colonos portugueses em África, em tempos do 25 de Abril, o Hotel Polana, em sua bela majestade colonial, é ponto de encontro de dúbios transeuntes e pretensos viajantes, futuros retornados que ouvem, vindas do bar agora quase deserto, a música do pianista Samuel, também negro, a tocar *As time goes by* antes que uma sombra de desejo não consentido os fizesse sugerir ao mesmo pianista a evocação saudosista de alguns compassos da “Portuguesa”, espelho contraditório da gloriosa “Marseillaise” em tempos do nazismo. Não se precisará de muito mais para julgar a otimização das referências fílmicas no romance *Pedro e Paula*, de Helder Macedo.

Um ficcionista é certamente um contador de histórias, mas não será menos um criador de personagens que constituem a versão concretamente realizada de uma via psicótica autoral, entendida como aquela capacidade de dar corpo e voz a fantasmas, de criar em torno de si próprio uma parceria, uma vizinhança simbólica, gente imaginária com quem coabita, com maior ou menor intimidade, enquanto dura o estranho processo de criação em que realidade e ficção convivem. A Paula, de Helder Macedo, ocupa o lugar especial de personagem solar no conjunto da sua ficção. É a partir dela que vamos, portanto, começar a falar dessas intersecções produtivas entre a pintura, a música e a literatura.

Paula é irmã gêmea de Pedro, tal como se pode deduzir da referência literária a um outro romance escrito em língua portuguesa: *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, com quem o autor não cessa de manter um diálogo seduzido. Nascida em 1945, em plenos festejos do fim da guerra, ela experimentará os conflitos da ditadura portuguesa, a vida como filha de colonos na África, mas também a festa da liberdade em maio de 1968 em Paris, a eufórica suavidade de uma Londres dos anos 1960, onde reencontra Gabriel, o padrinho, que deixara de ver em criança, e que se tinha tornado o centro de suas

fantasias infantis compartilhadas com as memórias do passado que a mãe alimentava em segredo. Ele se tornará o homem de sua vida, paixão vivenciada em plenitude até a morte do amado, ao lado de quem assistira à reconquista da liberdade em Portugal, em Abril de 1974, e que lhe dera uma filha, Filipa. É essa, em brevíssimo resumo, a sua história pessoal, sempre atada à história do país. Para além disso, é pintora e personagem central do romance.

Quatro cenas, colhidas não ao acaso, se tornarão o suporte de uma leitura dos empréstimos pictóricos e musicais que habitarão fantasmaticamente a linguagem literária de *Pedro e Paula*. A primeira delas – que dá azo às reflexões sobre a pintura – lucrará se aludirmos, como na técnica das passagens paralelas,⁸ a uma espécie de crônica-homenagem do autor à amiga pintora Menez para o volume póstumo que lhe foi dedicado.⁹ É, em parte, o que segue:

MENEZ

ou das presenças ausentes

Num livro recente,¹⁰ procurei construir a personagem de uma pintora. Exercício duplamente perigoso, para um escritor no masculino: transpor-se imaginativamente para o feminino e transformar uma narrativa feita de palavras nas não palavras das imagens visualizadas.

Inventei o seguinte:

“...quadros difíceis de tornar simples... Pintar esses quadros sem o suporte de uma visível figuração era para ela uma espécie de alto trapézio sem rede, a exigir uma atenção total, o mais pequeno deslize e era tarde para recuperar. Porque o segredo dos quadros, que tinha de estar lá para não ser notado mas tinha de estar, era que por detrás das cores e das texturas queria que houvesse o que ela sabia serem pedaços de corpos a desarticularem-se e a reorganizarem-se em novas combinações, lábios, ventres, dedos, dorsos, seios, uma espécie de plasma fértil.”

E avancei com a minha história, que tinha menos a ver com pintura do que com as desarticulações reorganizadas em novas combinações que nesta imaginada pintura eu havia representado literariamente. (MACEDO, 2007, p. 254)

Parece que está tudo aí: o autor inventa uma personagem feminina, que é pintora; comenta em seguida a necessidade da sua dupla despersonalização – fazer-se, de dentro, pintor e não escritor, feminino e não masculino – quando precisa descrever no romance um quadro hipotético, fazer uma *ekphrasis* do vazio. Em outras palavras, seria como imaginar-se ficcionalmente uma pintora em ação. Coisa surpreendente, porém, escrito o livro, ficcionalizada a *ekphrasis*, ele confessa:

8 COMPAGNON, 1999.

9 O mesmo texto foi recolhido pelo autor para o volume *Trinta leituras*, conjunto de ensaios de sua autoria, publicado pela Presença em 2007.

10 Alusão ao romance *Pedro e Paula*, publicado em 1998 pela Presença.



Só que, terminado o livro e independentemente dele, essa pintura não existente passou a ser como se uma difusa memória retrospectiva de outros quadros que tivesse visto, o reconhecimento de qualquer coisa que não podia conhecer.

Onde é que o tinha visto? Continuei a pensar nisso durante algum tempo, sem pensar.

Até que percebi que nunca tinha visto porque nunca tinha olhado dessa maneira. Mas a essência do que imaginara no meu livro estava na memória de um quadro que eu via – que vejo – todos os dias, um quadro da Menez que tenho em casa. E para o qual diariamente olhava habitualmente como se olha o mundo, se veem os outros. De fora para dentro. Tinha reconstruído o quadro da Menez, do outro lado do espelho. (MACEDO, 2007, p. 254)

Dissemos anteriormente que a fala autoral não seria nunca o ponto de partida para o reconhecimento das correspondências entre o mundo do texto e o mundo da cultura na obra de um autor. Que a preferência seria dada, como soe, ao movimento inverso em que o autor pudesse surgir do próprio texto e, só então, garantir ali, *a posteriori* portanto, a sua parte de intenção. Nesse caso, contudo, será preciso levar em conta que o texto confrontado é mais que uma homenagem póstuma à amiga-pintora de que lhe restara, a partir da morte, uma espécie de memória da dança sem bailarina, na presença dos quadros “sem o gesto de os fazer”. Essa homenagem é, também e sobretudo, uma arte poética, a tentativa de definição de um processo de composição em que a literatura fala da pintura, sem necessidade de rótulos. *Ekpbrasis*, certamente. Mas importando mais o modo que a etiqueta. O modo é, por um lado, à maneira dos trovadores de cantigas de amigo, “transpor-se imaginativamente para o feminino” na criação da personagem, e, ao se servir da escrita (ficcional) para construir a imagem de um quadro (também ele ficcional), ser capaz de “transformar uma narrativa feita de palavras nas não palavras das imagens visualizadas”. A primeira fase parecia acabada se, entretanto, não o surpreendesse o fato de aquela descrição de um quadro no seu romance transformasse em mais que um exercício duplamente ficcional de invenção literária sobre vazio pictórico. O que o surpreende – possivelmente pelo fato de a obra de arte acontecer num estágio de semivigília que é o do momento da loucura da composição¹¹ – é que aquilo que julgara um vazio era, afinal, uma parte da sua babélica biblioteca pessoal, parte da diversidade cultural em que se sabia mergulhado e de que, possivelmente, não se havia até então dado conta inteiramente, como se a Menez estivesse de tal modo incorporada ao tecido gigantesco que o envolvia que funcionava como um amálgama difícil de separar daquilo que seria o seu “monstro interior”,¹² sua dimensão propriamente

11 Em *Vícios e virtudes* o narrador escreve, a propósito do ato de escrita: “Cá estou nesta minha rotina de loucura mansa.[...] Loucura mansa, já te disse. É aquela que mais assusta”(MACEDO, 2002, p. 139)

12 O sintagma evoca o célebre monólogo de Kyo em *La Condition Humaine* (1ª parte, Paris,

pessoal. Grande surpresa: o texto inventa um quadro, descreve-o, e a descrição, uma vez realizada, devolve em letras não a ficção que aparentemente a gerara, mas um referente, um quadro real, que pertence ao universo da cultura, nesse caso à cultura portuguesa, na vertente iluminada de uma obra da Menez.¹³

Os próximos exemplos referem-se à música, que no romance *Pedro e Paula* toma a forma de uma ópera – *Pelléas et Mélisande* de Debussy – e de um poema sinfônico – *A noite transfigurada*, de A. Schoenberg, remetendo ambos à personagem de Paula e ao seu exercício da pintura, que estaria passando, então, por uma fase nova, onde a opção moderna pelo não figurativo não deveria abolir o espectro de uma figuração dilacerada e fantasmática que lá estaria sem aparentemente estar. Lembremos:

Porque o segredo dos quadros, que tinha de estar lá para não ser notado mas tinha de estar, era que por detrás das cores e das texturas queria que houvesse o que ela sabia serem pedaços de corpos a desarticularem-se e a reorganizarem-se em novas combinações, lábios, ventres, dedos, dorsos, seios, uma espécie de plasma fértil. (Pedro e Paula, p. 193)

Em outras palavras, uma pintura como recomposição de corpos fraturados, um pouco à maneira do Cesário que servira ao autor para uma das muitas epígrafes do livro: “E eu recompunha, por anatomia,/ um novo corpo orgânico, aos bocados/”, epígrafes elas próprias sequenciais, como os quadros de uma exposição, que não seriam uma recolha aleatória de experiências picturais, pois deveriam manter entre si uma coerência, algo fragmentada, na descontinuidade que cada moldura produzisse.

A metáfora metalinguística utilizada pelo narrador-observador para a análise da obra de Paula é claramente musical, e justificará as alusões já referidas a Debussy e Schoenberg. Ele fala dessas disjunções picturais como dos “silêncios da música”, que alternam necessariamente com o espraio das cores que “recorriam em cada um [dos quadros]”. Observemos, contudo, numa rápida digressão justificável, que os termos utilizados para a análise da composição plástica da personagem serviriam perfeitamente para ler a produção poética autoral, cujos livros – e citemos apenas alguns: *Viagem de inverno*, *O lago bloqueado*, *Os trabalhos de Maria* e *o lamento de José*, além do romance *Partes de África* – poderiam ser definidos com as mesmas palavras: coerência interna e fragmentação. A disjunção dos poemas na página ou dos capítulos fechados no

Gallimard, Col. Folio, p. 58) sobre o amor e a solidão: “L'étreinte par laquelle l'amour maintient les êtres collés l'un à l'autre contre la solitude, ce n'était pas à l'homme qu'elle apportait son aide; c'était au fou, au monstre incomparable, préférable à tout, que tout être est pour soi-même et qu'il choie dans son coeur”.

13 Menez: “Pintora portuguesa, de nome verdadeiro Maria Inês Carmona Ribeiro da Fonseca, nascida em 1926, em Lisboa, e falecida em 1995. Começou por ser totalmente autodidata, até obter, posteriormente, formação em Paris e em Londres. O seu estilo situa-se no campo do abstrato, com algumas referências ao visível. Mas foi caminhando lentamente dentro de um neo-impressionismo, na altura praticamente desconhecido em Portugal. Embora se notabilizasse, sobretudo, na pintura, realizou também trabalhos em serigrafia, tapeçaria, cerâmica e gravura. Foi galardoada com o Prémio Pessoa em 1990” (MENEZ, 2003-2010).

romance seriam como a moldura dos quadros, as esquadrias, os necessários silêncios em que o branco que os separa não elide a noção de conjunto, em que imagens obsessivas (e, portanto, recorrentes) seriam como aqueles vermelhos, púrpuras e rosas presentes em “gradativas disjunções combinatórias” em cada um dos quadros, “plasma fértil” que os recompusesse “num corpo orgânico, aos bocados”, apesar da fragmentação, ou melhor, que os recompusesse na própria fragmentação, como um “espraiamento de cabeleiras líquidas” de que não se ausentassem as pausas e os silêncios.

Pintar e ouvir música são atividades complementares para Paula. Por outro lado são também em si complementares as duas composições musicais que alternadamente ela ouve enquanto pinta, ambas nascidas de uma modernidade que se assemelha ao modo como ela deseja entender a sua pintura.

Schoenberg e Debussy tiveram uma recepção de estranhamento junto ao público ainda pouco afeito às inovações harmônicas que não cediam às facilidades melódicas tradicionais. Justificando as correspondências baudelairianas de que “as cores e os sons se respondem”, a pintura que a personagem ensaia também não cede às facilidades tradicionais do figurativo (que aproximo evidentemente do melódico). À maneira dos dois compositores que elegeram o “alto trapézio sem rede” das harmonias imprevisíveis sem suporte melódico demasiado evidente, o seu “gesto de pintora” se encontra, como também diz Helder Macedo sobre a Menez, “à beira do abismo”, num processo ambíguo entre o “seguro” e o “precário”, porque se sabe trilhando o limite tenso em que a abstração não é uma anulação da referência, mas uma dissolução figurativa cujos fragmentos permanecem como virtualidades “por detrás das cores e das texturas”. É o narrador que, num quase discurso indireto livre, tornará explícitas essas relações: “Quando trabalhava assim, obsessiva, ia muitas vezes procurar na música o estímulo para as soluções visuais que não conseguisse encontrar logo, achava que o efeito que nesse caso procurava estaria algures entre Debussy e Schoenberg” (*Pedro e Paula*, p. 194).

Entre Debussy e Schoenberg situa-se também a própria trama narrativa, que põe em relação às tríades de afetos formadas por Ana, José e Gabriel e ainda por Pedro, Paula e Gabriel, que estão, na verdade, longe de serem excludentes.

Na ópera de Debussy com libreto de Maeterlinck, originada da peça do mesmo autor, a triangulação amorosa entre Golaud, Mélisande e Pelléas finda numa tragédia em que Pelléas é morto e Mélisande morre ao dar à luz uma menina cuja paternidade é discutível. *Mutatis mutandis* pode-se dizer que a leitura das relações afetivas entre José, Ana e Gabriel mantém certa semelhança com essa referência cultural, bastando, para tal, negociar com aproximações metafóricas: a inveja e o ciúme de José afastam Gabriel (como Golaud afasta Pelléas, matando-o) enquanto Ana, que dá à luz os gêmeos Pedro e Paula, sobreviverá em semivida afetiva (Mélisande, afinal, morre mais da dor do afeto que da ferida com que é atingida) através das fantasias pessoais que divide clandestinamente com a filha, atribuindo-lhe uma paternidade fantasmática nascida antes do desejo que da realidade: “Engraçado, o Pedro tem os olhos do pai, a Paula, do padrinho” (*Pedro e Paula*, p. 29).

Não nos esqueçamos, contudo, de que, ao final da ópera, o velho cego Arkel (tal como um oráculo) exclama ao olhar a filha nascida de Mélisande: “Maintenant, c’est le tour de la pauvre petite”, o que se torna indicial, também no nível romanesco, sobre o destino de Paula. Essa mesma frase, aliás, o autor a concede à sua personagem; que a sussurra, anos mais tarde, ao fim de uma inquieta cena de amor com Gabriel, ambos

experimentando ainda as consequências da pérfida abordagem que o pide Ricardo Vale impusera a Paula no cemitério dos Prazeres. A lógica que justificaria a evocação da frase pela personagem nasce, numa primeira instância, do fato de ela ter estado a escutar, pouco tempo antes, sozinha no atelier, depois do encontro com o pide, na cena final de *Pelléas e Mélisande*.

Mas as especulações não findam por aí e ganham outro desdobramento como eco premonitório que encaminha a reinterpretação da cena operática para uma nova triangulação romanesca formada por Pedro, Paula e Gabriel. Aqui o aproveitamento produzirá, certamente, diferenças fundamentais: o espelhamento Pedro/Golaud tem que levar em conta a perversão psicótica do personagem que, na sua sexualidade não amadurecida, tinha a mãe e a irmã como propriedades suas, modo de ver em Gabriel (Pelléas amante) um possuidor a ser punido. O clímax da cena, que levará Pedro ao limite de uma violência várias vezes insinuada, toma a forma do estupro incestuoso da irmã, que ocupa assim, ao mesmo tempo, o lugar de destino da “pauvre petite” e de nova e desejável Mélisande. A morte, nesse caso, não será literal como na ópera, mas simbólica (“o sabor a morte”), e só resgatada anos mais tarde, noutra cena de amor com Gabriel (anjo protetor ou simplesmente amante), a última antes da sua morte, e que Paula resume em conversa com o narrador, convertido em personagem e amigo-confidente, da seguinte forma:

“Estava dentro de mim quando morreu. É o que ele deve ter querido. Foi para isso que veio para casa. E eu” – Paula hesitou à procura da palavra justa – “eu a integrá-lo dentro de mim.

[...]

“Sabes”, disse a Paula, “quando vim a primeira vez a Londres estava à procura de um pai. Nunca tinha tido. Só irmão. Faz falta. Não se pode ser mulher, sem pai. É muito difícil. E portei-me horrivelmente, provoquei o Gabriel até ele ficar zozzo...[...]” “Parece que eu era bonita, sabes? [...] mas julgo que o que ele ficou a lembrar-se mais é que eu também lhe disse que tinha ido para aprender com ele a minha liberdade. Linguagem dos vinte e três anos. L’imagination au pouvoir. Tinha vindo a Londres de Paris, do Maio de 68. Eu sei que foi isso que ele me quis dar. Que deu, naquela despedida, naquela última tarde. Tirar para sempre de dentro de mim o sabor a morte que o meu irmão lá tinha metido. Dar-me de novo, olha, a vida.” (*Pedro e Paula*, p. 235-236)

Diverso será ainda o destino de Filipa, a filha de Paula, se tomamos por base as expectativas metafóricas que a ópera de Debussy poderia sugerir. Afinal, nesse novo contexto romanesco, ela não será mais “la pauvre petite”, cuja vez trágica estaria por chegar. A narrativa é mais generosa, e a envolve num outro jogo de alusões simbólicas, advindas, nesse caso, de uma segunda referência musical, “A noite transfigurada” de Schoenberg, que Paula também está ouvindo, alternadamente com Debussy, enquanto procura o caminho pictural para os novos quadros que está pintando.

O poema sinfônico desenvolve musicalmente um poema de Richard Dehmel (*Verklärte Nacht*) escrito em cinco estrofes. A história, que Schoenberg lê musicalmente verso a verso, refere-se a um casal que passeia à noite no bosque quando a mulher confessa ao amado que está grávida de outro homem, um estranho a quem ela se entregara, antes de conhecê-lo, com o objetivo único de ter um filho. Ao confessar a verdade, ela

imagina uma separação definitiva, mas o amado, ao contrário, não só a perdoa como, pela magia especialíssima de uma noite quente e iluminada, lhe faz notar que aquele brilho e aquela energia da noite estavam exercendo um processo mágico de transfiguração, capaz de transformar o filho de um estranho em seu próprio filho.

A questão que a narrativa propõe é artilosa e não permite uma única leitura. Senão vejamos: Paula vive com Gabriel uma relação de amor que pressupõe uma fisicalidade vivida plenamente. Ela para de tomar a pílula e faz devaneios sobre uma possível gravidez, que são anteriores à cena da violação pelo irmão. Justifica-se assim uma dúvida concreta sobre a paternidade de Filipa, embora os índices narrativos anteriores façam pender a balança afetiva do destino para a paternidade de Gabriel. O fato é que Paula e Gabriel não procuram métodos de confirmação para eliminar essa dúvida, optando por uma versão de que Filipa seria certamente, pela lógica dos afetos, filha deles e não da violência de Pedro. Para mais, o romance finda sobre uma cena em que Paula faz uma afirmação quase eufórica de certeza da paternidade de Gabriel, que não está, contudo, fundada nem na biologia nem na ciência genética, o que deixa o amigo/confidente/escritor/narrador do romance sem outra opção para suprir a sua genuína curiosidade, que é sua e evidentemente do leitor, tão traído, para o caso, quanto o leitor de Dom Casmurro, diante de personagens femininas tão fora da norma quanto Paula e Capitu:

“Pois é, é a filha que o Gabriel mereceu”.

(*Pedro e Paula*, p. 231)

“De modo que estás a ver, meu caro senhor escritor, andas há dias a querer perguntar-me e não consegues: a Filipa só pode ser filha dele.”

E fui eu que disse:

“Pois é.” (*Pedro e Paula*, p. 236)

O romance parece, portanto, generoso na sugestão do *happy-end*, fornecendo pistas de a Paula já estar grávida quando acontece “o ataque”; palavra neutra, diz o narrador, que ela escolhera para referir-se à violência do irmão: olhar-se no espelho do atelier, ter “expectativas de gravidez”.

Mas a simplicidade dessa conclusão ganha outros contornos se for levado em conta o diálogo sempre consequente que a cena do romance estabelece com a música. Se a peça de Schoenberg aposta num final eufórico para a superação de uma crise de paternidade alheia pela via mágica de uma “transfiguração” amorosa, em que a criança de um estranho passa a ser o filho do casal amante, não estaríamos longe de poder inferir, por contágio ou similitude de discursos, a possibilidade de Filipa ser também a “transfigurada” filha de Pedro, que Gabriel recebe sem reivindicar comprovação. Claro está que caminhamos nos implícitos do texto, que multiplicam as leituras de uma narrativa em que as elipses e os silêncios são, como na música, fundadores de sentido. “Silêncios múrmuros”, como diria Fernando Pessoa, num dos seus mais conseguidos poemas da *Mensagem*.¹⁴ Ambiguidades que não se podem nem se querem desfazer, modo de acrescentar mais uma vez ao campo dos afetos a possibilidade do “talvez”.

Não seria possível, enfim, elidir no romance a temática do incesto, que surge

14 PESSOA, 1998, p. 73.

em *Pedro e Paula* numa dupla vertente, cada uma delas polemizando o próprio conceito algo simplista da “atração sexualizada que une membros da mesma família”. Por um lado desenvolve-se ao longo da narrativa a ideia positiva de um incesto em nível metafórico, capaz de alimentar a fase inicial da relação amorosa entre Paula e Gabriel. A questão, já evocada anteriormente, exigiria maiores desdobramentos porque ela retorna, com certa dose de humor irônico, em diálogos entre Paula e o narrador,¹⁵ com imensa violência entre Pedro e Paula,¹⁶ e nos interstícios dos rancores e dos afetos, entre Ana e Paula.¹⁷ Mas o fato é que não resta a menor hipótese de a paternidade de Gabriel em relação à Paula ser qualquer outra coisa além de simbólica, podendo gerar tão somente uma ilusão edipiana em quem, como ela, careceu de uma imagem paterna que representasse um modelo fundador de afeto masculino.

Por outro lado, e passamos agora a tratar da relação entre os gêmeos, o discurso romanesco não deixa confundir abuso sexual e incesto: a cena da violação de Paula por Pedro não é, em si mesma, um exemplo de incesto, mas de abuso de poder com notação sexual. Há, ali, certamente, a evidência de um comportamento incestuoso por parte de Pedro, o que pressupõe nele a permanência de uma sexualidade infantil que não ultrapassou as fantasias edipianas da infância em prol de uma experiência sexual amadurecida.

O que importa, sobretudo, nessas reflexões algo psicologizantes, tem a ver com o fato literário de *Pedro e Paula* ser um romance riquíssimo em alusões musicais que ganham sempre uma correspondência semântica na economia do romance. A relação dos gêmeos, indiciada desde o início da narrativa, passa simbolicamente pela cena fundacional do nascimento, em que a parteira ocasional é uma dentista alemã – uma das raras pessoas que, naquele dia de festa em Lisboa, não compactuava com a euforia do fim da guerra. Ao se dar conta de que faz o parto duplo de um menino e de uma menina, como boa alemã de cultura musical, sugere que os nomes das crianças sejam Sigmundo e Siglinda, evocando os dois irmãos da ópera wagneriana que darão origem ao grande herói nórdico: Siegfried. Notemos, portanto, que o elemento incestuoso já aparece inferido, como índice de relações futuras. Para além do fato de os nomes sugeridos terem sido rejeitados imediatamente porque “não queriam pouca-vergonhas dessas lá em casa” (*Pedro e Paula*, p. 22), seria ainda importante notar que essa questão ética do tabu social inexistente no mito de Siegfried, cuja força advém justamente da conjunção dos dois irmãos separados na infância e que, ao se unirem em amor, reduplicam a força positiva dos mes-

15 “- [...] Ainda bem que decidi... que deixei que a Filipa nascesse.

“Mudou muito a vossa relação?”

E a Paula, que é fina e me topou logo:

“Achas que até a Filipa nascer a filha era eu? Pareces a minha mãe. Desculpa decepcionar-te mas não, não foi incesto”.

“Horrível provocação. A pôr-me no meu lugar. Se eu fosse parvo, e por um momento quase fui, ter-me-ia saído com qualquer coisa no género de “esse não” (*Pedro e Paula*, p. 229-230).

16 “Mas Pedro, para que tanto ressentimento, eu e o Gabriel procuramos ajudar a mãe...”

“Impedindo que ela se tratasse? Ou agora também sabes de medicina, tu e o teu amante geriátrico?” (*Pedro e Paula*, p. 206).

17 “Bem sei. Está a fazer tudo isto pela Paula. O que toda gente faz por mim é sempre pela Paula. Tens uma sorte, minha filha!” (*Pedro e Paula*, p. 166).

mos pais, dando origem àquele que conquistaria, na luta contra o deus Wotan (imagem do poder que ofusca a verdadeira espiritualidade), a capacidade humana de ser livre.

Não há, pois, no romance, tal como na referência operática nascida de uma antiga saga nórdica, nenhuma versão trágica do incesto. Ao contrário, acentua-se ali, sobretudo, a distinção entre incesto e violação e, numa vertente possivelmente mais junguiana, a visão da experiência do incesto – mesmo que metafórico – aparece antes como etapa construtora de uma sexualidade amadurecida.

Haverá em *Pedro e Paula* outras muitas possibilidades de diálogo entre música e literatura, que outros trabalhos têm já desenvolvido, em análises musicais consistentes.¹⁸ Quanto a nós, poderíamos ainda aludir, por exemplo, à utilização da valsa de Satie e do ragtime de J. Joplin como estratégia de diálogo não verbal, entre Paula e Gabriel, repleto de provocações sedutoras e de defesas desconcertadas: “Concordaram que o Chablis era excelente [...]. Ao segundo copo decidiram que afinal não era obrigatório saírem para o jantar, [...] prolongaram o serão ouvindo música. Paula quis experimentar o piano, que estava desafinadíssimo e não dava para o Satie que começou a tocar e que como era a valsa “Je te veux” ele achou melhor não mostrar que não queria mostrar que tinha entendido a mensagem, se o era. Tomou o lugar dela na banquetta e arrancou em vez, desafinado e tudo, “até ajuda”, um castiço ragtime de Joplin. Conversaram, riram, numa intimidade fácil, feliz, inconsequente, uma suspensão do tempo que só os corpos subitamente expectantes teriam podido preencher” (*Pedro e Paula*, p. 41).

Fora isso, permanece a quase inescapável necessidade de percorrer, em outros romances de Helder Macedo, a presença desse discurso das artes, advinda de uma aposta crítica que acredita na existência de uma arte poética autoral fundada no trabalho obsessivo com temas, estruturas, linhagens literárias, o que significaria dizer que o seu trabalho ficcional se estrutura como modulações em torno de certas constantes composicionais e que aí se concentra um dos marcos fundadores da uma arte poética construída paredes meias com as referências literárias da sua biblioteca imaginária: Camões, Machado, Garrett e Bernardim, mas também Stendhal e Shakespeare, e Eça, e Cesário e Florbela Espanca.

Abismos da arte, dizíamos. Porque, contra a linearidade do discurso transitivo, contra a sua transparência e univocidade, a literatura é feita de sons com uma grande margem de silêncio, e de silêncios grávidos de sons, do cruzamento de várias linguagens, de roubos, de apropriações, de metamorfoses. Babel feliz na ardilosa conjugação dessas vozes em diversidade que escapam à lei da perdição, que não temem a avalanche das citações, nem a invasão das imagens, nem os ecos de uma música infinita com sons e pausas e acordes e dissonâncias. Todo um volume de ruínas da tradição que retroalimentam os textos como contrabandos benéficos da cultura.

Referências

18 Refiro-me especialmente ao ensaio de Jorge Valentim (*Concerto literário: intertextos musicais e sons metafóricos em Helder Macedo, Albano Martins e Vergílio Ferreira*, 2004), que não deixa de lado, por exemplo, a referência irônica ao *Trio K498 Kegelstat* de Mozart.

Ilha de Santa Catarina

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. [1967]. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BLOOM, H. *A angústia da influência*. Editora Imago, 2002.
- COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1999.
- MACEDO, Helder. *Pedro e Paula*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- _____. *Vícios e virtudes*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- _____. *Trinta leituras*. Lisboa: Editorial Presença, 2007.
- MENEZ. *Infopédia* [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2010. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$menez](http://www.infopedia.pt/$menez)>. Acesso em: 1 set. 2010.
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Obra Poética. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1998.
- SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante*. 2. ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1986.
- VALENTIM, Jorge. *Concerto literário: intertextos musicais e sons metafóricos em Helder Macedo, Albano Martins e Vergílio Ferreira*. 2004. Tese de Doutorado, UFRJ, 2004.