

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS DE LITERATURA

JÉSSICA FRAGA DA COSTA

OS LABIRINTOS DA FICÇÃO:
OS MOSAICOS TEXTUAIS DE *UM BEIJO DE COLOMBINA*, DE ADRIANA LISBOA

PORTO ALEGRE
2017

Jéssica Fraga da Costa

OS LABIRINTOS DA FICÇÃO:

Os mosaicos textuais de *Um beijo de colombina*, de Adriana Lisboa

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Gínia Maria de Oliveira Gomes

Porto Alegre
2017

CIP - Catalogação na Publicação

costa, jéssica fraga da
OS LABIRINTOS DA FICÇÃO: OS MOSAICOS TEXTUAIS DE
UM BEIJO DE COLOMBINA, DE ADRIANA LISBOA / jéssica
fraga da costa. -- 2017.

113 f.

Orientadora: Gínia Maria de Oliveira Gomes.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. intertextualidade. 2. narrador. 3. metaficção.
4. Um beijo de colombina. 5. Adriana Lisboa. I. de
Oliveira Gomes, Gínia Maria, orient. II. Título.

Jéssica Fraga da Costa

OS LABIRINTOS DA FICÇÃO:

Os mosaicos textuais de *Um beijo de colombina*, de Adriana Lisboa

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em 21/08/2017

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Regina Zilberman – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Karina de Castilhos Lucena – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Aulus Mandagará Martins – Universidade Federal de Pelotas

AGRADECIMENTOS

Sempre fiquei pensando que de todos os escritos contidos em um trabalho acadêmico, os que sempre são ignorados são os agradecimentos. Imagino as pessoas enlouquecidas, necessitando consultar um trabalho para buscar algum conceito e não dando nem ao menos uma olhada nos agradecimentos, que, para mim, é um dos momentos mais especiais e bonitos de qualquer trabalho de conclusão. Afinal, sem agradecimentos, ou a pessoa que escreveu vive solitária, apenas na sua própria companhia, ou ela é tão ruim que não tem humildade de agradecer a ninguém. Eu, ao contrário desse tipo de pessoa que citei, adoro ler os agradecimentos dos trabalhos (talvez por isso eu sempre me demore tanto ao ler algo). Gosto porque é nesse momento do trabalho que vemos a humanidade daquele ou daquela que escreveu as benditas palavras. Foi aquela pessoa que conseguiu vencer a página em branco e ter um título, que para a vida aí fora é o que realmente importa. Gosto de ler os agradecimentos porque ninguém veio para esse mundo com o propósito de viver sozinho. Se assim fosse, essa vida seria ainda mais dura e difícil. Amo ler os agradecimentos e perceber os que estiveram envolvidos direta ou indiretamente naquele trabalho, pois acredito que o autor do texto não é a única pessoa responsável por ele. Certamente foi necessário que pessoas o ajudassem, porque sozinhos não somos nada produtivos. Possivelmente a pessoa que escreveu o texto precisou ganhar alguns cafés, alguns chás, alguns lanches e — por que não? — comidas para que o trabalho fosse escrito. Ela deve ter precisado de algum apoio moral, de alguns cafunés, alguns abraços para não perder a vontade, alguns afagos para não perder a sanidade. Enfim, ela sozinha não teria feito o trabalho que fez se não fossem as pessoas que a querem bem. Isso que nem citei os amigos e parentes, que precisaram, com muito esforço, esperar que o trabalho fosse finalizado para ganhar um pouco mais de atenção. Dessa maneira, cada uma das pessoas que rodeiam um mestrando, ou um doutorando, merecem (e muito) receber os seus agradecimentos e merecem que os demais seres desse mundo saibam disso, saibam que foram e são importantes para alguém.

Agora eu estou nessa posição de escrever algumas palavras para as pessoas que estiveram comigo ao longo desse percurso e que me motivaram a escrever cada uma dessas palavras. Não sei se alguém lerá essa parte do trabalho, mas no que depender de mim, pelo menos aqueles a quem eu dirigi esses escritos lerão. Vamos aos agradecimentos:

Primeiramente, meu sincero obrigada a Deus pela força, energia, pela vida. Não sou uma pessoa religiosa, não frequento igrejas, templos ou qualquer coisa do tipo, mas acredito e confio nessa energia boa que me move todos os dias e que não me deixa perder o foco e a direção.

À minha família, minha mãe, meu pai, meu irmão, minha vó e meu vô, pela educação, pelo carinho, pelo apoio, pelos puxões de orelha, por respeitarem as minhas ausências. Por terem me ensinado o valor dos estudos, da escrita, o valor da leitura, dos livros.

Ao meu namorado, Pablo, por ter me tirado da minha vida canhestra. Por ter me tirado o equilíbrio. Por ter me devolvido o equilíbrio. Por ter respeitado as minhas crises. Por ter cuidado de mim nas muitas vezes em que precisei. Por todas as vezes que eu estive fora de mim. Por todas as vezes que não saiu do meu lado, quando eu mesma não estava me suportando. Por ter acreditado em mim, mais do que eu mesma. Por não ter me deixado desistir, por não ter desistido de mim.

À minha orientadora, pelos seis anos que estivemos juntas. Seis anos intensos, de muito trabalho, de muita leitura, de muita escrita e reescrita. Por toda a paciência diante das minhas dificuldades e lacunas (que são muitas). Pela confiança que sempre demonstrou ter em mim.

Às minhas colegas do grupo de pesquisa, Suelen e Júlia, pelas discussões, pelas belas interpretações de textos, pelas observações, por compartilharem as suas bonitas análises, pelos sorrisos, pelos abraços, pelos olhares.

Às amigas:

Greice, por sempre estar presente, mesmo com as minhas ausências.

Sacha, por todo o apoio, carinho e por acreditar na nossa amizade.

Carol, por todos os sonhos sonhados ao meu lado, pelas nossas realizações. Pelos planos que ainda faremos e pelos nossos futuros êxitos.

Camila, por ter permanecido, mesmo com a minha ausência, pelas palavras silenciosas, pelo olhar terno, pelo companheirismo.

Marina, por ter passado de apenas uma colega para uma companheira de todas as horas. Por ter tido paciência com as minhas ausências, com as minhas carências, com as minhas crises.

Ao David, por ter me permitido que eu entrasse em seu mundo e deixasse um pouco do meu lá.

Maria, por ser essa pessoa tão bonita, que me ilumina, que sempre tem sábias palavras a me dizer, ouvidos abertos a me escutar e abraços carinhosos para os meus momentos ruins.

Cristina, pela grande inspiração, pelo carinho e apoio, por me escutar, pelas infinitas palavras de incentivo, por ser essa pessoa maravilhosa.

Ao Cristiano, por ter tornado o mestrado mais alegre, descontraído, mesmo quando eu estava muito longe de ser alegre e descontraída. Pelos nossos cafés recheados de problemas, que nos tornavam sempre mais leves. Pelas nossas terapias, mesmo sem a Bianca.

À Alana, que teve coragem de se embrenhar em meio às minhas tortas palavras.

Ao grupo de Literatura do PEAC, pelos sonhos em conjunto, pelas realizações, por acreditarem na educação, nas pessoas, em mim.

A todos os meus ex e atuais alunos, que contribuíram e contribuem para que eu seja sempre uma professora melhor, uma pessoa melhor.

À professora Regina Zilberman, pelas inúmeras aulas maravilhosas que serviram de grande inspiração para o meu percurso acadêmico. Pelo seus sorrisos e olhares de incentivo que sempre me foram muito especiais.

À querida Adriana Lisboa, pelos seus escritos que me encantam. Por ser a pessoa bonita que me inspira. Pela sua receptividade.

Por que escrevo? Antes de tudo porque captei o espírito da língua e assim às vezes a forma é que faz conteúdo. Escrevo, portanto, não por causa da dordestina mas por motivo grave de "força maior", como se diz nos requerimentos oficiais, por "força de lei". Sim, minha força está na solidão. Não tenho medo nem de chuvas tempestivas nem das grandes ventanias soltas, pois eu também sou o escuro da noite.

Embora não agüente bem ouvir um assóvio no escuro, e passos. Escuridão? Lembro-me de uma namorada: era moça-mulher e que escuridão dentro de seu corpo. Nunca a esqueci: jamais se esquece a pessoa com quem se dormiu. O acontecimento fica tatuado em marca de fogo na carne viva e todos os que percebem o estigma fogem com horror.

[...]

E a palavra não pode ser enfeitada e artisticamente vã, tem que ser apenas ela. Bem, é verdade que também queria alcançar uma sensação fina e que esse finíssimo não se quebrasse em linha perpétua. Ao mesmo tempo que quero também alcançar o trombone mais grosso e baixo, grave e terra, tão a troco de nada que por nervosismo de escrever eu tivesse um acesso incontrolável de riso vindo do peito. E quero aceitar minha liberdade sem pensar o que muitos acham: que existir é coisa de doido, caso de loucura. Porque parece. Existir não é lógico.

Clarice Lispector
A hora da estrela
(1999, p. 45)

No meio do caminho tinha uma pedra porosa. Dava para ver os seus grãos. Chegando mais perto, raios finíssimos de sol atravessavam a pedra. Mais perto ainda, um turbilhão, um pequeno redemoinho (uma galáxia minúscula) se movia lá dentro, no leve corpo de pedra. A pedra, no meio do caminho era permeável: se chovesse, ficava encharcada. O vento a enchia de poeira, pólen e cadáveres de insetos. O calor do meio-dia a deixava com sono e sede. A neblina que às vezes baixava no fim da tarde invadia a pedra, no seu corpo as nuvens trafegavam sem pressa. Os sons passavam por ela e iam se extinguir em algum lugar desconhecido. Na pequena galáxia dentro da pedra havia pequenos planetas orbitando em torno de sóis de diamante.

Adriana Lisboa
Caligrafia
(2004, p. 34)

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo realizar uma análise do livro *Um beijo de colombina*, da escritora brasileira Adriana Lisboa. O romance em questão apresenta uma gama de possibilidades interpretativas, uma vez que, em sua construção, mostram-se mecanismos literários variados. O primeiro deles se compõe de dois narradores que se contradizem em suas histórias. Além disso, são inúmeras as reflexões sobre o fazer literário, sobre a construção de personagens e sobre a leitura e a literatura de uma forma geral. Um outro recurso interessante centra-se no fato de o livro ter sido escrito a partir dos poemas de Manuel Bandeira. Nesta pesquisa, pretende-se refletir sobre os dois tipos de narração que aparecem no romance: em primeira e em terceira pessoa. Visa-se também discutir sobre a temática da metaficção; para tanto, serão destacadas as marcas metaficcionais ao longo do enredo do romance. Por fim, estudar-se-ão as relações intertextuais estabelecidas entre a obra de Lisboa e os poemas de Manuel Bandeira, uma vez que perpassam o texto do começo ao fim. Serão utilizados estudiosos que abordam a questão dos narradores contemporâneos, como Jaime Ginzburg, Ronaldo Costa Fernandes e Regina Dalcastagnè; pesquisadores que discutem a narrativa metaficcional, como Gustavo Bernardo e que mostram caminhos para a reflexão sobre a intertextualidade, como Mikhail Bakhtin e Julia Kristeva.

Palavras-chave: intertextualidade, narrador, metaficção, *Um beijo de colombina*.

RÉSUMÉ

L'objectif de ce travail est de présenter une analyse du roman *Um beijo de colombina*, de l'auteur brésilienne, Adriana Lisboa. Il a l'intention de réfléchir sur les deux types de narrateurs qu'il y a dans le roman: en première et en deuxième personne. Il va analyser sur la possibilité de ce roman être une metafiction, pour ça, il va remarquer les traces au long de l'histoire qui sont en dialogue avec cette hypothèse. Finalement, il va étudier les relations d'intertextualité qu'il y a dans l'œuvre de Lisboa et les poèmes de Manuel Bandeira, une fois que ceux-ci sont dans le roman du début à la fin. Il utilisera pour cette recherche quelques auteurs qui parlent sur les narrateurs contemporains comme Jaime Ginzburg, Ronaldo Costa Fernandes et Regina Dalcastagnè; Les chercheurs qui parlent de la narrative metafictionnelle comme Gustavo Bernardo et les personnes qui montrent les chemins pour réfléchir sur l'intertextualité, comme, Mikhaïl Bakhtin et Julia Kristeva.

Mots-clés: intertextualité, narrateur, metafiction, *Um beijo de colombina*.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 O NARRADOR: ALGUMAS ILUSÕES DA FICÇÃO	18
2.1 MUITAS FACES QUE SE ESQUIVAM: O NARRADOR CONTEMPORÂNEO	18
2.2 OS PORMENORES: O EU QUE CONDUZ A NARRATIVA	21
2.2.1 O elo com o poeta e as suas influências, além das poéticas	26
2.3 O OUTRO LADO DA HISTÓRIA, A NARRAÇÃO EM TERCEIRA PESSOA: QUEM É ESTE NARRADOR?	33
3 METAFICÇÃO: REFLEXÕES SOBRE O FAZER LITERÁRIO.....	37
3.1 MÃOS QUE SE DESENHAM, FICÇÕES QUE SE CONTAM.....	37
3.2 O NÃO ESCRITOR E AS REFLEXÕES SOBRE A SUA ESCRITA, NÃO ESCRITA..	45
3.3 O CAPÍTULO DO AVESSE: O OLHAR DA ESCRITORA ATRAVÉS DO OUTRO?..	55
4 O TEXTO MULTIFACETADO DO GÊNERO ROMANESCO E SEUS MÚLTIPLOS DIÁLOGOS.....	58
4.1 “O MOSAICO DE CITAÇÕES”: A INTERTEXTUALIDADE.....	58
4.2 DESVELANDO A COLOMBINA E O PIERROT: O TÍTULO E A EPÍGRAFE	65
4.3 TÍTULOS: CAPÍTULOS E POEMAS EM RELAÇÃO.....	69
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100
REFERÊNCIAS	106

1 INTRODUÇÃO

Caso fosse possível resumir este trabalho em uma palavra, para além das palavras-chave obrigatórias, o termo escolhido seria *aprendizado*. Isso mesmo: aprendizado. Porque foi o que mais aconteceu ao longo desses dois anos na pós-graduação e, mais especificamente, ao longo do processo de escrita. Um sonho de aprender, que foi possível, com aprendizagem. Uma aprendizagem a cada palavra escutada, lida, escrita. Uma aprendizagem dura, difícil, por vezes sofrida, mas que gerou este fruto: mais aprendizado. Aguardando, adivinha o quê? Isso mesmo, aprender e aprender, processo que é eterno, e essa é mais uma das etapas para poder chegar ao objetivo maior, aprender mais ainda e jamais cansar desse ato completo de ir e vir de grande aprendizagem.

O interesse por essa pesquisa surgiu ainda na graduação, após a leitura dos romances de Adriana Lisboa, no grupo de pesquisa coordenado pela professora Gínia Maria Gomes, “A cidade caleidoscópica do romance contemporâneo”. A participação no grupo de estudos de literatura foi de grande importância, pois, através dele, descobriu-se a plural literatura do século XXI. A partir da participação nesse projeto, foram construídos e apresentados em eventos literários inúmeros trabalhos referentes à representação das cidades na literatura deste século. Também foi fruto do grupo de pesquisa o trabalho de conclusão de curso intitulado *Costurando o percurso (des)feito pelo trauma em Sinfonia em branco, de Adriana Lisboa*, no qual foram desenvolvidas as temáticas do trauma, da identidade e dos silêncios. A oportunidade de cursar o mestrado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul possibilitou o aprofundamento nos estudos da literatura de uma forma geral e, principalmente, possibilitou a intensificação dos interesses pelos romances escritos neste século.

Faz-se necessário lançar alguns olhares iniciais sobre a literatura brasileira contemporânea, que vem se tornando cada vez mais diversificada. A cada ano que passa, a inovação e a multiplicidade de temáticas têm sido muito exploradas pelas autoras e autores que compõem o cenário literário do Brasil. Assim tem feito Adriana Lisboa, uma autora que a cada obra propõe assuntos variados, sobretudo pautados em questões inquietantes, que podem assolar qualquer ser humano. A história da colonização brasileira em *Os fios da memória* (1999); o trauma do incesto em *Sinfonia em branco* (2001); a reescrita em *Um beijo de colombina* (2003); o trauma da perda da

filha em *Rakushisha* (2007); a busca por uma família e um passado em *Azul corvo* (2010); e a migração e os trânsitos em *Hanói* (2013).

Adriana Lisboa Fábregas Costa nasceu em 1970 no Rio de Janeiro. Antes de ser alguém das letras, dedicava-se a outra arte: a música. Essa paixão a levou a ser, durante o tempo em que morou em Paris, cantora de canção popular brasileira, mas também à faculdade de música na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), na década de 1990. Porém, foi a literatura que a fez seguir seus estudos acadêmicos. Coursou o mestrado em literatura brasileira e o doutorado em literatura comparada na Universidade do Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); contudo, suas pretensões não foram o magistério, sim a escrita. Tanto que ambos os trabalhos de conclusão de curso (tanto no mestrado quanto no doutorado) foram a escrita de narrativas, posteriormente lançadas pela editora Rocco¹ (*Rakushisha* e *Um beijo de colombina*). Em uma entrevista para o jornal *Rascunho*, Lisboa relatou que a decisão de fazer mestrado na área das letras foi mais para conhecer as pessoas da área e para poder trocar ideias com os colegas sobre a escrita: “Não conhecia absolutamente ninguém. Não tinha nenhum amigo escritor ou em alguma área correlata. Por isso, meu mestrado em literatura brasileira teve só este objetivo: poder conversar com outras pessoas que estudassem aquilo” (SCHWARTZ, 2011). Já em outra entrevista, ao site *SaraivaConteúdo*, a autora comentou sobre o que era para ela, antes de se arriscar nas letras, “ser escritor”: “Pensar em ser escritora era como pensar em ser astronauta, uma coisa assim um pouco fora da realidade. Eu não sabia que era uma profissão viável, possível. Fui fazer uma outra coisa também não muito viável, que é trabalhar com música” (MELLO, 2009, n. p.).

Lisboa, apesar da pouca idade, já possui uma obra de tamanho razoável. Publicou quatorze livros: seis romances, uma coletânea de poemas, três coletâneas de contos e quatro livros para jovens e crianças. Seus romances são muito traduzidos, perpassando nove idiomas: o inglês, o espanhol, o francês, o alemão, o italiano, o árabe, e o romeno. Não apenas da ficcionalização constitui-se a atuação da escritora, que também trabalhou como tradutora durante mais de dez anos, tendo traduzido para o português, entre outros livros, *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë, *A estrada*, de Cormac McCarthy, *A porta*, poemas de Margaret Atwood, e *Uma voz vinda de outro lugar*, de Maurice Blanchot. Lisboa ganhou, dentre outros prêmios, o Moinho Santista, pelo conjunto de sua obra, o prêmio de autor revelação da Fundação Nacional

¹ Os livros da autora foram relançados pela editora Alfaguara.

do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) pelo livro de poesias *Língua de trapos* e ainda foi agraciada com o Prêmio José Saramago, pelo romance *Sinfonia em branco* (2003). Em 2007, o projeto Bogotá 39/Hay Festival (Bogotá Capital Mundial do Livro) incluiu a autora no grupo dos 39 mais importantes escritores latino-americanos com até 39 anos. Adriana foi a terceira colocada do Prix des Lectrices de Elle, na França, por seu livro *Sinfonia em branco (Des roses rouge vif)*, traduzido para o francês. Foi finalista do Prêmio Jabuti, na categoria romance, com os livros *Um beijo de colombina* (2004) e *Rakushisha* (2008), e finalista do Prêmio São Paulo de Literatura, por *Azul corvo* (2011) e *Hanói* (2014). Lisboa não apenas tem uma obra bastante reconhecida mundialmente, ela é frequentemente mencionada ou contemplada com alguma premiação. Tal fator merece destaque, pois pode ser considerado uma maneira de valorização de sua obra.

Em entrevistas para a mídia de uma maneira geral, Adriana Lisboa demonstra ser uma escritora que se preocupa muito com a literatura, defendendo o quanto esta é importante em sua existência e na existência do ser humano. Assim como seus livros mostram, para a escritora, a literatura é aquilo que falta, que completa a vida, que dá plenitude: “É a busca por uma espécie de espaço alternativo à vida, algo que nos ofereça outras visões, outras janelas, opções distintas daquilo que a gente experimenta em nossa vida prática” (SCHWARTZ, 2011, n. p.).

Em seus depoimentos, Adriana Lisboa deixa claro o quanto estima a poesia, principalmente a contemporânea: Cláudia Roquette-Pinto e Eucanaã Ferraz são nomes recorrentemente citados. Ela comenta sobre acompanhar o trabalho destes poetas e de reler sempre que possível certos poemas de sua autoria. Ao ser questionada a respeito de suas leituras e preferências literárias, destaca os nomes de Machado de Assis, José Saramago, Guimarães Rosa e Gabriel García Márquez. Porém, prefere evidenciar quem de fato mais a influenciou em seu percurso: José Saramago². Ela destaca a grande admiração pelo escritor português e o quanto ele inspirara a sua escrita:

Há vários, mas eu gostaria de citar o José Saramago, pois há uma relação muito especial entre mim, minha obra e a obra dele. Saramago é um autor de quem li praticamente tudo, embora tenha meus preferidos, sobretudo os livros da década de 80: *Jangada de pedra*, *O ano da morte de Ricardo Reis* e *Memorial do Convento*. E além disso o fato de eu ter recebido o prêmio criado em homenagem a ele, a oportunidade de ter conhecido o Saramago pessoalmente, fiquei meio deslumbrada, não sabia o que falar, e que foi um prêmio que abriu muitas portas para mim: o fato de ter sido Portugal, um país

² Em entrevista para o site *La clé des langues*.

européu, fiz o contato com a minha agente, as traduções para outros países europeus. Não só a obra, mas a pessoa do Saramago, o compromisso ético e político também, eu acho que tudo isso é emblemático para mim. Há muitos autores de quem eu gosto muito, mas gostaria de citar nessa ocasião José Saramago (VILLAR, 2012, n. p.).

Ainda na mesma entrevista, Lisboa fala sobre a escolha de ter inspirado seus escritos nos poemas de Manuel Bandeira, além dos motivos da escolha, o quanto eles acrescentam à sua aprendizagem:

A poesia de Manuel Bandeira me ensina muito, pois é voltada para detalhes que passam muitas vezes despercebidos, em coisas que nós não encontramos necessariamente beleza, enfim a poesia do Manuel Bandeira é revestida de beleza e interesse, então para mim, é uma relação que inspira muito a minha vida.

Em uma matéria publicada na *Revista de Letras Norte@mentos* (COQUEIRO; SILVA; ZOLIN, 2016, p. 286), Lisboa aparece como “uma das escritoras mais expoentes da Literatura de autoria feminina contemporânea”. O estudioso Karl Erik Schøllhammer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2011, p. 134), afirma que a autora é uma das novas vozes em destaque no atual ambiente literário nacional: “Uma outra voz, muito diferente, mas que também coloca no centro de sua criatividade, o diálogo com a literatura”. Além disso, o autor comenta sobre os prêmios importantes recebidos pela escritora e sobre o seu grande reconhecimento e acolhimento pela crítica.

Em uma matéria do jornal *El país* intitulada *16 vozes para contar o Brasil* (MORAES, 2016), que ambiciona listar os escritores vivos que fazem a atual literatura brasileira, Lisboa aparece como a primeira dessas vozes. Ela é caracterizada como uma autora “sem amarras”, isso devido a sua diversidade literária, posto que circula pelos mais variados gêneros e temáticas.

Flávio Carneiro (2003, p. 61), ao tratar da ficção contemporânea, chama a atenção para o fato de que esta seria muitas vezes “guiada sobretudo pela reescritura — inclusive de textos Modernistas”. Este é o caso da narrativa a ser analisada neste trabalho: o romance *Um beijo de colombina*, de Adriana Lisboa, que parte da reescrita de obras de Manuel Bandeira. Tudo ocorre de tal forma que se misturam nas páginas do livro a poesia e a prosa. Desta maneira se instaura um grande diálogo, um mosaico de versos, causos e situações verdadeiras ou ficcionais envolvendo o famoso poeta, a sua obra, a sua vida, sua poesia.

Assim como “as bonecas russas que vão saindo umas de dentro das outras” (SCHWARTZ, 2015), esta narrativa vai sendo construída, um livro dentro do outro, composta e baseada em poemas já consagrados. Em um primeiro momento, o narrador, um professor de latim, conta a sua história, a história de um amor frustrado por Teresa, uma escritora que conheceu em uma festa. O que era para ser apenas mais uma noite na vida de cada um torna-se oito meses. Oito meses de intensidade e companheirismo. Oito meses que se perderiam depois em uma tarde em um mergulho na praia de Mangaratiba. Teresa desapareceu ao mergulhar nas ondas da praia e o namorado ficou desolado com a perda de sua amada.

O último capítulo gera grandes desconfiças aos olhos de quem lê. Um narrador em terceira pessoa mostra uma outra versão da história. Teresa finalmente terminara seu romance e uma surpresa: João, seu namorado, seria o narrador daquela trama. O início do namoro vem em uma outra versão: ela cuidara do professor de latim, que estava embriagado. Desta forma, as histórias são entrelaçadas, e o que restam são inúmeros questionamentos. Assim como “as pedras dentro da maçã” (LISBOA, 2015, p. 12). Uma história se sobrepõe à outra e é ornada pela poesia de Bandeira. Os cotidianos se misturam e o mosaico se constrói.

A narrativa de Lisboa ainda faz uso de questões históricas, pois em variados momentos há referências sobre a vida de Manuel Bandeira. Os lugares que o poeta costumava percorrer, a casa em que habitara são mencionados e incorporados na narração. Além disso, ainda há menção ao Rio de Janeiro, suas ruas e lugares são descritos carinhosamente pelo narrador como se estivessem sendo vistos no exato momento da descrição.

Realizou-se uma busca no banco de dados de teses e dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e descobriu-se a existência de duas dissertações sobre o romance objeto deste estudo. Uma delas é da própria autora do romance, seu trabalho de conclusão do mestrado. Este intitula-se *Um beijo de colombina: diálogo com a poesia de Manuel Bandeira*. Já o outro trabalho leva o título de *A pedra porosa no meio do caminho à metaficção: um estudo das obras de Adriana Lisboa*, feito por Marta de Cassia Alves da Silva. O propósito do trabalho fora pensar sobre a questão da metaficção em três narrativas de Adriana Lisboa, *Sinfonia em branco*, de 2001, *Um beijo de colombina*, de 2003, e *Rakushisha*, de 2007. A autora ainda compara essas três obras com o filme *A rosa púrpura do Cairo*. Ou seja, sendo

um estudo comparativo com quatro obras, o romance *Um beijo de colombina* acaba não sendo trabalhado com profundidade. Encontrou-se em um site de buscas na internet alguns poucos artigos curtos sobre o romance, que serão citados ao longo deste trabalho.

Desta forma, por praticamente não haver pesquisas voltadas para este romance tão singular, decidiu-se utilizá-lo como corpus deste estudo. Optou-se por abordar três temáticas, os narradores, a metaficção e a intertextualidade, pois oferecem uma análise interpretativa ampla, que é essencial para uma melhor compreensão do texto para refletir sobre a literatura deste século.

Este estudo se desdobra em três capítulos:

No capítulo *O narrador: algumas ilusões da ficção*, tratar-se-á de discutir como são os dois narradores que aparecem no livro. O primeiro subitem centra-se em discussões teóricas e críticas acerca do narrador contemporâneo. As investigações de Jaime Ginzburg (2012) servem como base para esta pesquisa. A partir dele e de seus conceitos, outros estudiosos, como Walter Benjamin (1998), e os seus estudos acerca do narrador do século XX são exploradas para embasar os pontos em destaque. Ronaldo Costa Fernandes (1996) e seus estudos sobre os tipos de narradores, assim como Regina Dalcastagnè (2011) e seus apontamentos sobre a literatura deste século auxiliam a reflexão sobre alguns caminhos de leitura para compreender as vozes narrativas do romance. No segundo subitem, analisou-se o primeiro dos narradores da obra. Este, uma voz em primeira pessoa, omite seu nome durante todo o relato. Ele constrói uma narrativa na qual aparecem as suas memórias, seja as do tempo vivido ao lado de Teresa, seja as anteriores, de infância. Demonstra ao longo de sua narração uma grande dor e sofrimento pela perda da namorada e isso o impulsiona a escrever. Fala sobre suas dúvidas, que aparentavam ser muitas, faz questionamentos, que não são respondidos. Sua escrita demonstra a busca de si, uma tentativa de recompor a sua vida. Ele visa escrever, pois acredita que, dessa forma, poderia desfazer-se de suas memórias ao lado da ex-namorada. Como maneira de abrandar a dor sentida, aproxima-se da figura de Manuel Bandeira, utilizando as suas metáforas ao longo do que é contado, fazendo uso de características do poeta, como a simplicidade de narrar o cotidiano. Ele ainda se apodera do beco, poetizado por Bandeira, para fundar certos mistérios na narrativa, o que contribui para uma narração fragmentada, cheia de vazios que aos poucos vão sendo dados ao leitor. No último subitem, procurou-se analisar a outra voz que compõe o romance, o narrador de terceira pessoa. Este narrador novamente não se mostra, não se

nomeia, mas parece possuir grande conhecimento sobre a matéria narrada. Ele faz comentários sobre os pensamentos de Teresa e ainda reprova a maneira da personagem ser muito crítica consigo mesma. Ele faz um relato minucioso das situações que são expostas e antecipa aquilo que iria acontecer com as personagens.

No capítulo *Metaficção: reflexões sobre o fazer literário*, discute-se as possibilidades de essa narrativa ser um texto metaficcional, ou seja, de se tratar de “uma ficção que discute seu próprio estatuto”, como afirma Bernardo (2010, p. 14) em *O livro da metaficção*. No primeiro subitem, discute-se sobre o termo metaficção com algumas definições, além de observar exemplos de obras em que a metalinguagem se faz presente. Ainda são feitas verificações sobre os principais aspectos de *Um beijo de colombina*, assim como os seus recursos metafissionais. No segundo subitem discute-se, a partir da narração em primeira pessoa, a visão que a escritora Teresa possuía com relação à literatura, à escrita e aos livros. O terceiro subitem discorre sobre a visão do narrador com relação às suas construções, seus preconceitos com relação à literatura e as mudanças de perspectivas que ocorrem ao longo do processo de escrita, a perspectiva daquele que passa da distância para a proximidade com os livros. No último subitem, aborda-se novamente o ponto de vista da personagem escritora, Teresa, com relação ao seu fazer literário e a tudo que está envolvido nesse processo, só que desta vez, o que é contato perpassa pelo narrador em terceira pessoa.

Já no capítulo *O texto multifacetado do gênero romanesco e seus múltiplos diálogos*, explora-se algumas das relações intertextuais que aparecem na obra. No primeiro subitem, investiga-se os principais conceitos de intertextualidade, assim como as suas origens. São utilizados como base para essa investigação os estudos críticos de Mikhail Bakhtin (1981), que mesmo que não faça uso do termo, reflete, em suas obras, sobre os inúmeros e variados diálogos que os textos estabelecem uns com os outros. Ele investiga a “palavra habitada” pela(s) voz(es) do(s) outro(s). Também são utilizados como base os apontamentos de Júlia Kristeva (1969), que foi quem cunhou o termo e que o difundiu em suas obras. Para além, explora-se alguns críticos que retomam a intertextualidade, apontando possibilidades interpretativas para uma leitura deste tipo. No segundo subitem, discorre-se sobre os diálogos que ocorrem entre os poemas de Manuel Bandeira e o título do romance, assim como a sua epígrafe, pois ambos acrescentam uma boa chave de leitura. Ademais, discute-se as relações estabelecidas entre as personagens de Lisboa e as personagens dos poemas de Manuel Bandeira, que,

por sua vez, foram inspiradas na *commedia dell'art*. No último subitem, discute-se sobre a relação estabelecida entre os poemas de Bandeira e os títulos de cada um dos capítulos do romance. Finalmente, reflete-se a respeito de como aparecem as intertextualidades destes títulos/poemas, assim como quais os pontos de intersecção existentes.

Estes foram os caminhos escolhidos para guiar esta leitura de *Um beijo de colombina*, uma narrativa tão múltipla que não se esgota. Sabe-se que outros olhares podem ser lançados sobre o livro, uma vez que ele é esse grande mosaico, de textos, de vozes e de possibilidades. Perder-se neste profundo labirinto faz parte deste processo, no qual está implicada a obrigação de perpassar pelas “pevides” do desconhecido, para alcançar, quem sabe, algumas hipóteses para os muitos questionamentos que pairam nas páginas deste romance sem igual.

2 O NARRADOR: ALGUMAS ILUSÕES DA FICÇÃO

*É curioso como não sei dizer quem sou.
Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer.
Sobretudo tenho medo de dizer porque
no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto
como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo...
Sou como você me vê.
Posso ser leve como uma brisa ou forte como uma ventania,
Depende de quando e como você me vê passar.
Não me dêem fórmulas certas, por que eu não espero acertar sempre.*

Clarice Lispector (1997, p. 26)

2.1 MUITAS FACES QUE SE ESQUIVAM: O NARRADOR CONTEMPORÂNEO

Como discussão inicial, escolheu-se observar mais detalhadamente umas das questões mais complexas do romance: o narrador. Sua complexidade centra-se no fato de que esse, ou esses, que conta(m) a história escapa por vezes do leitor. Isso porque a narrativa possui certos desdobramentos e mudanças: o que pareciam ser certezas logo caem por terra. Serão sublinhados a seguir alguns caminhos de leitura, certas hipóteses a respeito da maneira como é narrado *Um beijo de colombina*, a fim de se fazer as primeiras análises dessa trama repleta de enigmas.

Ao tratar do narrador na ficção contemporânea brasileira, o estudioso Jaime Ginzburg (2012) destaca o desafio que é, para a crítica, a partir da década de 1960 até a presente data, debater sobre as obras, uma vez que os pesquisadores estavam acostumados a lidar apenas com o cânone e com a periodização de praticamente tudo que era produzido. Lidar com o contemporâneo implica se deparar com o que é inclassificável, nomear o que na maioria das vezes é inominável, trabalhar com gêneros nem sempre definidos ou misturados com outros tipos:

Em razão da elevada diversidade em estilos, vocabulário e ênfases temáticas, é inviável abstrair um estilo de época, dentro da periodização convencional, sem reduzir o alcance das obras. Mesmo respeitando a singularidade de cada livro, é possível observar alguns tópicos constantes, e interesses recorrentes (GINZBURG, 2012, p. 200).

Na narrativa moderna, a cronologia se desfaz, predominando um universo desorganizado com “um ‘herói’ problemático perdido em meio ao caos, desajustado”,

como destacou Georg Lukács (2000, p. 57), em *A teoria do romance*. Todas essas mudanças estariam dialogando com o mundo no qual estão inseridos. Ao tratar sobre o romance moderno, Anatol Rosenfeld (1969, p. 85) afirma que a desordenação estrutural desestabiliza a maneira de compreensão da personagem, da temporalidade, da posição do narrador. Com essa desorganização estrutural e narrativa, o leitor acaba sendo lançado em um meio fragmentado no qual a compreensão por muitas vezes o impede de avaliar com facilidade os sentidos do que foi lido. Com esta maneira de narrar, princípios como “início, meio e fim” não se sustentam, pois não se adequam a esse tipo de perspectiva. Com isso, usa-se um narrador instável que faz um jogo de aproximação e afastamento da matéria narrada que confunde o leitor, fazendo-o refletir, obrigando-o a dobrar a atenção para conseguir acompanhar os emaranhados do texto. Com obras fragmentadas e sem uma cronologia dos fatos, os narradores não seriam diferentes: “As épocas vão determinar e datar os narradores. A distinção entre narradores em terceira e primeira pessoa tem de estar atenta à questão temporal” (FERNANDES, 1996, p. 21).

Ao discutir essa questão, Ginzburg (2012, p. 201) afirma que na literatura contemporânea (o que para ele vai de 1960 até a presente data), “haveria uma presença recorrente de narradores descentrados”. O estudioso aprofunda-se nessa questão, destacando e conceituando *centro* e *descentramento* para que se possa entender melhor o que seriam esses seres:

O centro, nesse caso, é entendido como um conjunto de campos dominantes na história social – a política conservadora, a cultura patriarcal, o autoritarismo de Estado, a repressão continuada, a defesa de ideologias voltadas para o machismo, o racismo, a pureza étnica, a heteronormatividade, a desigualdade econômica, entre outros. O descentramento seria compreendido como um conjunto de forças voltadas contra a exclusão social, política e econômica (GINZBURG, 2012, p. 201).

Na sua clássica discussão sobre o ato de narrar, Walter Benjamin (1994, p. 198), faz considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, identificando no escritor russo certas particularidades. Ele utiliza essa discussão para tratar do enfraquecimento do ato de fazer histórias. Para Benjamin, existe uma impossibilidade de se narrar, pois não há mais experiência, esta estaria ausente da vida de todos:

Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. Basta olharmos um jornal para percebermos que seu nível está mais baixo que nunca, e que da noite para o dia não somente a imagem do mundo

exterior, mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis. Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável (BENJAMIN, 1994 p. 198).

O teórico aponta que as melhores narrativas escritas são aquelas mais próximas das histórias que eram contadas oralmente por narradores anônimos. Ele divide esses narradores em duas categorias, estas são representadas pelo camponês sedentário, pessoas que sempre viveram no mesmo país, e pelo marinheiro comerciante, pessoas que vêm de algum lugar longe.

Ginzburg (2012, p. 202) comenta que o referido texto de Benjamin constantemente é utilizado de maneira incorreta, pois muitos pesquisadores confundem a questão abordada, sintetizando-o “como uma reflexão sobre a morte do ato de narrar”, o que reduziria muito o conteúdo abordado. Para ele, a discussão do ensaio é, na verdade, a respeito das relações obtidas entre as variadas maneiras de narrar e as configurações sociais:

A imagem de uma sociedade artesanal, gregária e comunitária se articula com a narração oral, tendo como modelo o conto de fadas. A sociedade capitalista, individualista e desumanizadora, desfaz o caráter socialmente integrador do ato de narrar, segundo a perspectiva de Benjamin. E a afirmação de um modo de construir narrativas, o gênero romance, é elaborada nas páginas finais. A confusão conceitual em torno do termo “narrativa”, que no ensaio se refere à tradição oral, e no senso comum se refere a muitas formas literárias, leva a problemas (GINZBURG, 2012, p. 202).

Ele ainda acrescenta que mesmo que o teórico de Frankfurt tivesse razão sobre as condições narrativas do século XX, com relação à grande falta de experiência, não há a necessidade de se transportar essa hipótese pessimista para o mundo contemporâneo. Principalmente no que diz respeito aos escritores brasileiros desta época, que, para o estudioso, realizam um movimento contrário à perspectiva da perda da experiência, uma vez que as narrações estariam sendo afirmadas pelos próprios escritores e suas construções. Ginzburg chama a atenção para a necessidade de que haja a criação e a exploração de novas teorias que possam dar conta dos narradores contemporâneos, que se modificaram muito ao longo das décadas e que acabam não se enquadrando naquilo que outrora fora proposto:

A contemporaneidade tem apresentado situações que exigem a construção de novas teorias do narrador, diferentes das que foram construídas há várias décadas. Caberia à Teoria da Literatura uma renovação de vocabulário, perspectiva e metodologia, para confrontar o desafio de caracterizar o que mudou na construção de narradores, e em que se distinguem as formas recentes e as configurações tradicionais (GINZBURG, 2012, p. 205).

Com tantos labirintos, idas e vindas sem grandes respostas, inserido nesse mundo contemporâneo, o narrador de *Um beijo de colombina* não seria diferente. Após a leitura, inúmeros são os questionamentos e poucas as soluções. O primeiro desses questionamentos é acerca de quem é, ou quem são essas vozes narrativas do romance; para além, cabe refletir os motivos pelos quais essa história é narrada, qual a sua finalidade. É interessante salientar que há dois narradores diferentes. O primeiro narrador, um professor de latim que se envolveu amorosamente com uma escritora, narra, em primeira pessoa, desde o primeiro capítulo, intitulado “Maçã”, até o penúltimo, que recebe o título de “Pierrot Branco”. O outro narrador, uma voz sem nome, aparece apenas no último capítulo, oferecendo outras versões para alguns fatos previamente narrados. Essa segunda narração é feita em terceira pessoa por alguém que não participa da história, mas que sabe de tudo o que acontece, destacando detalhes da cena descrita ou até mesmo o que se passa nos pensamentos da personagem.

2.2 OS PORMENORES: O EU QUE CONDUZ A NARRATIVA

*Sim, tenho saudades.
Sim, acuso-te porque fizeste
o não previsto nas leis da amizade e da natureza
nem nos deixaste sequer o direito de indagar
porque o fizeste, porque te foste.*

Carlos Drummond de Andrade (1988, p. 24)

O primeiro dos narradores do romance, o narrador em primeira pessoa, será abordado nesta sessão do trabalho. Trata-se de um narrador-personagem que instiga, que traz a minúcia de seu passado, mais recente ou bem anterior, que reflete e questiona tudo por que passara e que vive fazendo um mosaico de lembranças e possibilidades.

Ronaldo Costa Fernandes (1996, p. 106), ao discutir sobre o narrador em primeira pessoa, afirma que esse “é o que mais instiga, provoca curiosidade e expressa

mais a modernidade”. Além disso, o estudioso ainda destaca que dentre os narradores em primeira pessoa, aquele que mais intriga sempre será o que também é personagem principal da narrativa, pois, ao relatar sua história, fará “um inventário de sua vida, um retrospecto, um levantamento, um balanço. Um acerto de contas com o passado” (p. 106). A afirmação do pesquisador pode servir como base para a reflexão sobre o narrador do romance estudado, pois dentre as suas buscas, está o acerto de contas com o passado. Seja seu passado ao lado da escritora ou a rememoração de vivências anteriores, como as da infância, em uma espécie de busca de si, de compreensão do seu presente.

As narrações sobre a vida ao lado de Teresa são intercaladas com memórias de tempos anteriores ao do envolvimento amoroso com a escritora. Entre as lembranças, ganham destaque as de infância, época da qual o narrador se mostra saudoso, pois são citadas com certa frequência e de forma elogiosa: “Quando criança, eu tinha uma porção de desejos na ponta da língua. Palpáveis. Desejos materiais – um brinquedo novo, uma nota boa na escola, o sumiço de um livro que eu não queria ler” (LISBOA, 2015, p. 44). O narrador evidencia o contraste estabelecido entre sua vida de criança, simples, que mesmo com muitos desejos, todos eles eram fáceis de serem realizados, e a vida adulta, repleta de amarguras e incertezas. Como adulto que era, seus desejos e vontades estão para além da realização, mesmo sem grandes expectativas, quaisquer que fossem suas vontades, eram inatingíveis.

Entre os comentários sobre o passado, também se destacam nos relatos aqueles que dizem respeito sua profissão. Mesmo que ele não mostre grande empolgação em ser professor de latim, foi dessa forma que ele encontrou o seu lugar no mundo: “Havia um lugar para mim, aparentemente. Um lugar no mundo para um professor de latim. Parecia incrível” (LISBOA, 2015, p. 23). Estar inserido nesse local fora a maneira que encontrara para ter uma vida tranquila, ainda que sem grande brilho ou anseios. A escolha pelo curso e profissão, também nada de muito especial. Fez o curso de Letras, jamais tendo qualquer ambição, não fora um aluno exemplar, nem ruim, também não ganhara qualquer destaque. Acabou simpatizando com o latim e “as coisas foram se ajeitando sem muito alarde” (p. 23). Cabe ressaltar o quanto o narrador, mesmo em sua trajetória, faz questão de se comparar com a namorada, que, ao contrário dele, fizera o curso de Letras querendo ser escritora e alcançara o sucesso desejado.

Ao tratar de seus escritos, refere-se a eles como se falasse de si mesmo. Suas palavras eram tidas como partes constituintes de seu próprio eu:

As palavras lá no alto da folha diziam quais eram as minhas opções, Arquivo, Janela, Ajuda. No canto direito embaixo daquelas palavras, depois de uma escala que me permitia ver meu texto ver-me a mim mesmo em cem por cento, ou cinquenta, ou mesmo dez por cento [...] (LISBOA, 2015, p. 95).

Regina Dalcastagnè (2001, p.14), ao tratar sobre os narradores dos romances brasileiros contemporâneos, afirma que eles são caracterizados por adjetivos negativos, como “confusos, indecisos, obstinados e, por vezes, abertamente mentirosos”. A reflexão da estudiosa cabe muito bem para se observar melhor as nuances do narrador estudado. Incertezas e indagações permeiam a história contada, deixando muitos questionamentos abertos. Talvez as circunstâncias nas quais o narrador estava inserido auxiliassem para que ele compusesse um relato especulativo. Ele encontra-se cheio de dúvidas. Elas são tantas e suas respostas tão distantes que não crê nem mesmo em sua condição de ser humano. Pela falta de perspectivas, sente-se estagnado, como se não existisse qualquer esperança:

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

Dalcastagnè (2001, p. 114) acrescenta que os narradores contemporâneos são “sujeitinhos confusos, que tropeçam no discurso, esbarram nas quinas do livro, perdem o fio da meada”. Dessa maneira, a narração é feita de forma labiríntica, na qual por vezes o leitor pode acabar confundido, ou até mesmo — por que não? — enganado, já que a trama é composta por um ser repleto de hesitações.

Apesar disso, seguir adiante fazia-se necessário, e para o narrador isso tratava-se mais de uma obrigação do que de uma vontade, que era buscada com dificuldades. Mesmo que seu corpo estivesse em perfeitas condições, sentia-se tão abalado que as forças lhe faltavam constantemente. Suas interrogações eram tantas que duvidava, inclusive, de seus sentimentos por Teresa. O sofrimento pelo qual passara era tamanho que não apenas o fazia refletir sobre o que sentia, também com que chegasse a negar ter

amado a escritora. Todavia, imediatamente após, contradiz-se, afirmando que sim, amara e ainda amava a namorada, mesmo que de uma maneira transversa:

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 sob o ângulo que tenho evitado, isso seria mais que natural (e mais natural do que o amor). Mais do que natural, vendo a situação depois do que aconteceu, e estou certo de que aconteceu, embora fique sempre evitando a reflexão sobre os motivos (LISBOA, 2015, p. 25).

A maior das dúvidas do narrador com relação a seus sentimentos por Teresa se davam possivelmente por não saber ao certo o que acontecera com ela. Ela poderia ter de fato se perdido nas águas de Mangaratiba e vivido em meio a uma pequena aldeia, sem memória durante um tempo, para logo depois ter recuperado suas lembranças e retomado sua vida; ou, por outro lado, poderia ter sido tudo uma farsa. Essa possibilidade era o seu grande medo. O medo de ter sido enganado por alguém a quem amara tanto e a quem dedicara oito meses de sua vida. Talvez por isso ele se recusava a refletir sobre “os motivos”, que não ficam explícitos no texto. O narrador sentia-se tão perdido em meio às dúvidas que mal conseguia entender o que de fato acontecera para estar submerso na situação em que se encontra: “O que foi que aconteceu, de fato, nesses últimos oito meses? Para que eles desaguassem aqui? Talvez não passe de uma impressão mais ou menos vaga de alguma coisa, um movimento quase imperceptível” (LISBOA, 2015, p. 15). Não compreendia como os acontecimentos se deram. Ao longo dos oito meses vividos ao lado de Teresa, tudo parecia estar bem, ele não conseguia ver se a namorada deixara alguma pista sobre um possível sumiço ou algo do tipo. Ele buscava respostas e só encontrava cada vez mais interrogações pelos caminhos que seguia. Em meio às indagações do narrador, fica o seu desejo de perdoar Teresa. Desejo este que não tem certeza se de fato possui capacidade, quiçá essa incerteza tenha relação, mais uma vez, com o que ele acreditava ser a causa do sumiço da namorada:

Gostaria tanto de perdoar-lhe com a minha dúvida – uma dúvida que me deixasse ter certezas sobre tudo mais. Mas o que acontece é exatamente o contrário tenho uma única certeza que costura interrogações ao resto. Gostaria de perdoar-lhe. Se não for possível, quero então lhe deixar um presente, também (LISBOA, 2015, p. 65).

A impossibilidade de perdoar tornara-se mais um motivo para a escrita. Não havendo maneira de esquecer ou de obter alguma boa explicação para a interrupção do caso de amor dos dois, ele precisava dar esse presente a ela. Sua escrita sofrida, duvidosa, questionadora.

Para o narrador, sua vida era dividida em dois polos por um grande marco: Teresa. Segundo ele, sua vida era uma antes de Teresa e outra, totalmente contrária, depois de Teresa. Ele dizia sentir-se outra pessoa. Sua maneira de ver o mundo e as coisas transformara-se completamente: “Antes de Teresa, o mundo não tinha esses poros todos ou, eu não os enxergava, mas as coisas mudaram tanto – vai ver uma guinada do acaso sacudiu com violência demais a minha serenidade em latim” (LISBOA, 2015, p. 26). A escritora lhe ensinara a observar as simplicidades do cotidiano. Com ela aprendera que as coisas mais humildes podem guardar grandes belezas. Com a escritora conhecera uma outra forma de assimilar a realidade que o rodeava. Ela abria seus olhos para o que antes era ignorado. Ensinara-o a ter maior sensibilidade para com as pequenezas do dia a dia:

Compreendi, então. Graças a ela, Teresa eu aprendi a mudar o foco e encontrar a beleza que está nas frestas deste mundo, e que a tudo invade, quase secreta, tão silenciosa. A beleza gloriosa de um quase nada. Sem Teresa, eu não estaria aqui. Mas também é verdade que com ela eu não estaria aqui (LISBOA, 2015, p. 64).

Compreendeu que devido à vivência com a escritora, ele se transformara em outro. Mesmo que ela não estivesse mais ao seu lado, tanto esse período de felicidade quanto a separação foram experiências de alguma forma positivas, uma vez que, graças a ela, além das mudanças, ele começara a escrever. Sua escrita não objetivava reconhecimento, também não queria que outras pessoas lessem aquilo que era produzido. Talvez a única leitora que gostaria de ter fosse Teresa, o que a princípio não seria possível:

Não, nunca tive qualquer ambição literária. O que eu começava a escrever como se fosse ela nem precisava ser bom. Nem precisaria ser publicado. Ninguém leria. Era só para dar forma aquela sensação de andar por ruas líquidas e respirar um ar pastoso e dormir noites ocas, era só para saber o que fazer com o céu quando ele crescia, se avolumava e perigava cair sobre a minha cabeça [...] (LISBOA, 2015, p. 92).

Ele deixara clara a sua não pretensão artística com a escrita. Ele precisava narrar, precisava livrar-se daquele sentimento que tanto o sufocava. Suas palavras, fossem elas na tela do computador ou em um simples bloco de papel, buscavam a fuga de Teresa. Benjamin, em seu artigo “Narrativa e cura”, discorre sobre o ato de narrar como uma forma de curar qualquer doença. Para o autor, “[...] a narração não criaria, muitas vezes, o clima apropriado e a condição mais favorável de uma cura? Não seria toda doença curável se ela se deixasse levar pela correnteza da narração até a foz? ” (BENJAMIN, 1990, p.115). Estaria o narrador buscando a sua “cura” através do ato de escrever? Possivelmente, pois ele abordou ao longo de variados momentos a questão de escrever para de alguma forma se liberar de Teresa: “O fato é que ainda tenho nas mãos, no corpo, muita coisa de Teresa. Como poderia ser diferente? E é por isso que um dia me finquei diante daquele computador estúpido e comecei a digitar agilmente” (LISBOA, 2015, p. 26). Só o que restou para ele foram as palavras. Através delas, poderia narrar a sua história e quem sabe amenizar o mal que o atormentava, isto é, as lembranças de Teresa.

2.2.1 O elo com o poeta e as suas influências, além das poéticas

*Sou poeta menor, perdoai!
 Não faço versos de guerra.
 Não faço porque não sei.
 Mas num torpedo-suicida
 Darei de bom grado a vida
 Na luta em que não lutei!*

Manuel Bandeira (1966, p. 67)

Diante de todo o sofrimento demonstrado pelo narrador, mais uma das maneiras encontrada para amenizar a dor da perda, além da escrita e da leitura, foi a aproximação metafórica a Manuel Bandeira. Ele relatou que aprendeu com Teresa a gostar do poeta, tornando-se aos poucos, muito próximo de sua poesia. Dessa maneira, passara a considerá-lo como um amigo com quem compartilhava suas emoções: “O livro foi se tornando íntimo. E, assim, fiquei amigo de Manuel Bandeira. Passamos vários dias conversando, de manhã até de noite, de tarde da noite até de manhã” (LISBOA, 2015, p. 93). Lia diariamente os poemas, pois se identificava muito com os versos. Tomava para

si as palavras do poeta e investigava sobre suas vivências, como se estivesse dialogando pessoalmente com o escritor: “Essas coisas descobri nos longos bate-papos com Manuel Bandeira. Estava pegando emprestadas por um tempo as memórias dele, e como era bom, isso. Porque das minhas eu tinha um certo medo. Sobretudo depois que tinha ido visitar o beco” (LISBOA, 2015, p. 95). Ao tratar sobre a relação entre a narração e a cura de doença, Benjamin (1990, p. 117) afirma que essa possível cura funcionaria através de histórias que a doente escuta ou, ainda, pela narração, livrando-se da enfermidade ao simbolizá-la. Os apontamentos do estudioso fazem-se necessários para refletir sobre o narrador, pois, já que este não possuía alguém para quem ele pudesse contar a sua história se aproximou da leitura e da escrita. Depois, a própria figura do poeta serviu como desabafo, uma vez que, não tendo quem lhe escutasse, ele fazia de conta que conversava com Bandeira. Suas leituras eram verdadeiras conversas, nas quais imaginava que o poeta lhe dizia o que ele lia nas páginas do livro.

A relação com Bandeira passara a ser algo tão importante para o narrador que ao longo de seus escritos o mencionava como se estivesse falando diretamente com o poeta: “Desentranhar a poesia deste mundo. Eu bem que gostaria. Alguma coisa sempre me escapa, amigo Manuel Bandeira, meu irmão. Alguma coisa sempre me escapa” (LISBOA, 2015, p. 83). Dessa vez, além de chamá-lo de amigo, dirige-se a Bandeira como irmão, estreitando mais ainda os laços que imagina terem.

Ainda na esteira argumentativa sobre a grande aproximação do narrador com Manuel Bandeira, é interessante observar que passara, inclusive, a usar metáforas e nomenclaturas criadas pelo poeta, como, por exemplo, adotar o termo “Pasárgada”: “Minha Pasárgada passou a ficar bem na esquina, quando eu me vi sozinho naquele apartamento subitamente enorme. Podia vê-la da janela. Chamava-se Esthephanio’s Bar” (LISBOA, 2015, p. 84). A expressão refere-se ao famoso poema de Bandeira, “Vou-me embora pra Pasárgada”, obra que o poeta demorara tempo para escrever, no qual o eu lírico descreve um local maravilhoso em que a vida seria muito melhor do que era onde ele habitava:

“Vou-me embora pra Pasárgada” foi o poema de mais longa gestação em toda minha obra. Vi pela primeira vez esse nome de Pasárgada quando tinha os meus dezesseis anos e foi num autor grego. [...] Esse nome de Pasárgada, que significa “campo dos persas”, suscitou na minha imaginação uma paisagem fabulosa, um país de delícias [...]. Mais de vinte anos depois, quando eu morava só na minha casa da Rua do Curvelo, num momento de fundo desânimo, da mais aguda doença, saltou-me de súbito do subconsciente

esse grito estapafúrdio: “Vou-me embora pra Pasárgada! ”. Senti na redondilha a primeira célula de um poema [...] (BANDEIRA, 1966b, p. 7).

Para Bandeira, sua “Pasárgada” fora a vida que ele não tivera. Que ele sonhara, mas que, devido às suas condições de saúde, não desfrutara. Sua criação fora sua maneira de fugir da realidade. O narrador personagem do romance de Lisboa assumira essa mesma forma de fuga. E o bar passara a ser esse local de refúgio para o narrador, fosse ele para afogar as mágoas na bebida ou para ficar apenas observando de sua janela e rememorando os dias que passara ao lado de Teresa, ambos irritados pelo barulho que vinha das comemorações do Carnaval.

Um outro vestígio de Bandeira presente na narração está na escolha da matéria narrada. Esta é feita sob os detalhes do cotidiano³. Ele descreve minuciosamente os acontecimentos desde o dia em que conhecera a namorada. Principalmente detalha como fora o primeiro dia em sua casa. Nada passa despercebido. Tudo que ele vira, sentira, fizera estão presentes no relato. A sensibilidade de percepção mostrava-se aguçada e mesmo o banal fazia-se existente, como se cada pormenor fosse imprescindível ao que era relatado:

Cheguei da rua, não quis incomodá-la, fui me sentar na cozinha e despejei um pouco de café frio em um daqueles copinhos de cachaça que usávamos no lugar das xicaras [...] esquentei o café no micro-ondas e peguei o livro, quase que por acaso. Sobre a mesa formigas miúdas fechavam o cerco em torno de um pingo cor de rosa de iogurte. Num apartamento do prédio em frente, um homem embalava uma criança nos braços, era possível ver sua silhueta recortada contra a sala iluminada, no crepúsculo (LISBOA, 2015, p. 12).

Com relação aos aprendizados, e a toda essa maneira de manter um olhar mais apurado para as pequenezas da vida, faz necessária a associação desses ensinamentos todos ao poeta, que está do começo ao fim nas páginas do romance e a quem o narrador refere-se inúmeras vezes. Davi Arrigucci Júnior, em seu livro *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*, aborda o quanto entender o fundamento principal do estilo maduro de Bandeira, sua *atitude humilde*, é tarefa complexa. Isso se deve ao fato de que, embebida de naturalidade e dentro do limite do essencial, a linguagem do

³ Acredita-se que nesta narrativa o uso recorrente de mostrar o cotidiano se deva à aproximação com o poeta. Porém, cabe ressaltar que esse tipo de temática se faz muito presente em narrativas deste século, como, por exemplo, em *Não falei*, de Beatriz Bracher, *A parede no escuro*, de Altair Martins, *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, entre outros.

poeta, assim como suas temáticas, desconcertam quem as lê, pelo uso constante da simplicidade:

É como se o poeta tivesse criado uma postura receptiva feita de modéstia e recolhimento, para agasalhar os fatos do mundo, a que correspondem os poemas. Bandeira insiste várias vezes na tecla de que seria “um poeta de circunstâncias e desabafos” e torna explícita, em trechos de sua prosa, sempre consciente de sua arte poética, essa postura básica (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p. 10)

Bandeira não exalta ou poetiza o cotidiano em sua obra, nem os idealiza. Ele desentranha “o poético, junto às circunstâncias em que o Eu se acha situado” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p. 11). Sendo assim, é esse o motivo de ser tão complexa a forma de simplicidade do poeta que fez poesia com as lacunas da vida. Com isto, pode Bandeira ir além dos versos metrificados e rimados, rumo aos ritmos pessoais do verso livre, e mais: “pode ampliar o espaço poético, dar com a poesia onde menos se espera, desentranhar o sublime na matéria e nas palavras mais humildes” (p. 11).

Essa relação entre o cotidiano descrito pelo narrador e o cotidiano destacado por Bandeira fora um dos temas principais de uma entrevista de Lisboa ao jornal *Rascunho* (LISBOA, 2011). Ela comenta sobre o que a fez querer escrever um romance a partir dos poemas de Bandeira, sua apreciação pelo detalhe do cotidiano: “A vida cotidiana sempre entra em minha literatura. A gente não tem outra matéria que não seja ela”. Em seguida, nesta mesma esteira argumentativa, ela fala sobre o poeta: “Manuel Bandeira, um poeta que dedicou o olhar às coisas da ordem do prosaico, do cotidiano, do pequeno, e não da ordem das grandes estruturas”. Dessa maneira, as relações entre os cotidianos são confirmadas não apenas textualmente, mas reveladas abertamente pela própria autora da obra, que deixa clara a sua intenção.

Na forma da narrativa, há uma abordagem que merece destaque. O narrador, ao relatar a sua história, a compõe de uma maneira bastante fragmentada⁴. Essa fragmentação percorre o texto desde o início, e se configura de variadas maneiras. Começava a falar de uma temática e logo no parágrafo seguinte, mudava completamente, não estabelecendo qualquer linearidade naquilo que era contado. Ele anunciava em momentos distintos alguns assuntos, mas não os desenvolvia, criando uma certa tensão no leitor.

⁴ Cabe ressaltar que a fragmentação é uma característica muito presente nas narrativas brasileiras deste século.

Dentre as maneiras de representar a fragmentação, destaca-se uma em especial, retratada sob a forma de uma repetição de palavras bastante significativa que simboliza um ponto central no romance. Essa repetição está relacionada diretamente com o poeta, pois era centrada no vocábulo “beco”. Esse “beco” refere-se, inicialmente, o que depois é expandido, aos versos bandeirianos do “Poema do Beco”, além de também se reportarem à casa em que o poeta vivera no Rio de Janeiro. Para além, nas páginas do romance, a palavra aparece escrita dezoito vezes, e o seu significado metafórico para a interpretação da história é revelado apenas na última em que é mencionada. A primeira vez em que o termo aparece é no capítulo quatro do romance, quando o narrador comenta sobre ele e a ex-namorada, ao olharem um mapa da cidade carioca, conversarem sobre a antiga morada do poeta:

Morais e Vale, entre a Joaquim Silva e o beco das Carmelitas, antro de prostíbulos, ninho de malandros até as primeiras décadas do século XX Antigamente se chamava rua do Desterro, e o bairro era Lapa do Desterro, porque o morro em cujo pé ele brotava era o morro do Desterro. Teresa leu. Eu sabia, ela já me dissera: a Moraes e Vale era a rua em que Manuel Bandeira tinha morado por quase uma década, depois de sair de sua casa no Curvelo e antes de se mudar para a praia do Flamengo (LISBOA, 2015, p. 48).

O narrador comenta detalhadamente sobre os locais que eram frequentados pelo literato. Afirma, ainda, que aquilo era uma novidade para ele, que não sabia da história de Bandeira, embora não fosse para Teresa, que já havia pesquisado muito sobre o poeta, pois pretendia escrever um romance em sua homenagem. As pistas são minuciosamente deixadas ao longo da narração e a intensidade com que são espalhadas aumentam ao longo do caminho.

Na segunda vez em que o local aparece, o narrador utiliza parte do poema bandeiriano, identificando diretamente o que o escritor teria falado a respeito do “beco”. Nesta ocasião, sua narração já apresenta um tom de exaltação. Diferentemente da vez anterior, na qual o local havia sido apenas citado, nesta ele já simboliza algo que de certa maneira incomodava o narrador.

A Lapa, o beco. Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte? Perguntou-se Manuel. Ele disse que o beco, não podendo mais, rebentou em Mangues, por exemplo, e até no Ulisses, de Joyce. E que foi ali que os proustianos Odette e Swann se encontraram pela primeira vez (LISBOA, 2015, p. 89).

Um outro trecho onde o “beco” novamente fora destacado se dá em uma passagem em que o narrador comentara sobre o quanto a leitura de Bandeira estava lhe ajudando a não pensar na sua vida e, principalmente, a não rememorar suas lembranças: “Porque das minhas eu tinha um certo medo. Sobretudo depois que tinha ido visitar o beco” (LISBOA, 2015, p. 95). Nesta passagem, fica ainda mais clara a evidência de que acontecera algo no “beco” e que esse acontecimento não era do agrado do narrador, que preferia apagar de suas lembranças o que avistara.

Após, o local é citado, pelo narrador, novamente. Nesta passagem, ele acaba entregando ao leitor mais algumas pistas de que o “beco” não representava algo bom, associando-o à morte. Porém, ao mesmo tempo em que faz isso, comenta sobre o seu desejo com relação à vida, viver ainda mais. O que o faz inclusive, sentir-se mal, nauseado pelo medo:

Na sala estava o livro que Marisa tinha me dado. E uma leve náusea que só descobri ao me sentar numa cadeira e apanhar o livro. Náusea de medo, de aversão, mas também de desejo — esse desejo pela vida, que a gente carrega, independentemente de tudo o mais. Amor delicado, devaneio, fantasia. Mortes cotidianas no beco (LISBOA, 2015, p. 95).

Desse momento em diante, seus olhos não viam mais nada. Só o que restava eram as imagens no “beco”. Essas imagens cegaram-no. Não havia como retirar de suas lembranças a imagem visualizada: “Mas se o que eu via era o beco. E agora tão de perto. Tão contundente, tão beco” (LISBOA, 2015, p. 141). Novamente não é dito o que presenciara. Porém, sabe-se que fora algo que lhe marcara e que ao mesmo tempo em que lhe trazia tormento, empolgava-o, tornando-o ainda mais vivo.

Antes de revelar o que havia no “beco”, o narrador comentou sobre uma noite sem dormir, em que pensara inúmeras vezes nas duas mulheres de sua vida, assim como nos últimos acontecimentos. Ele se mostrou muito confuso e novamente citou entre as suas lembranças o “beco”:

Amanheceu e eu pensava nela. Nela, Teresa, Marisa, o mar e a brisa e o espírito de Deus sobre a face das águas. Eu me lembrava de alguma coisa vagamente. Abri uma janela e diante de mim havia uma piscina de água podre, e também os aviões do Aeroporto Santos Dumont, e também o beco. Alguém me beijou a nuca. Eu tomei Marisa pela mão e disse vem (LISBOA, 2015, p. 158).

Esta é a última vez em que o “beco” é mencionado apenas como uma pista. Na próxima, finalmente há a sua explicação. Isso aconteceu em uma manhã na qual o narrador relatou ter passado uma noite em claro. Seus pensamentos estavam perturbados e não poderiam mais ser ignorados. Ele fizera Marisa o acompanhar rumo à casa onde morara Bandeira. Lá, o narrador enfim revela toda a verdade, em forma de um grande desabafo:

Uma semana depois do acidente em Mangaratiba, você sabe, o afogamento, uma semana depois eu vi Teresa naquela janela. [...] você deve ter confundido com outra pessoa. Não confundi. Fiquei esperando. Fiquei em pé aqui na esquina, aqui atrás deste poste, até as minhas pernas e os meus pés começarem a doer, aí ela saiu. Eu não me escondi, mas ela não me viu, foi na outra direção. Estava de óculos escuros, com os cabelos presos, e não estava sozinha. Eu teria podido fazer confusão com um rosto na janela, mas não com Teresa de corpo inteiro, andando, e além do mais eu conhecia a pessoa que estava com ela. E quem era? A outra Teresa. A Teresa que foi sua companheira antes de mim (LISBOA, 2015, p. 160-161).

Apenas na página 160 do romance o narrador finalmente fala sobre o que vira no “beco” na tarde tão citada. Ele criou um clima de mistério e um desenrolar inimaginável. Teresa simulara um sumiço e fizera todos pensarem que estava morta. Os hospitais confirmaram que ela havia sido internada, como apareceu nas entrevistas, mas, na verdade, o narrador a viu uma semana depois de seu sumiço, junto com a outra Teresa, com quem a escritora vivera um romance anos antes. Depois de tanto sofrimento, de tantas buscas, tudo era uma mentira. Porém, mesmo tendo visto o ocorrido, guardara esse segredo até o dia em que a ex-namorada aparecera nos jornais. O ardiloso narrador guiara o leitor para que ele acompanhasse a sua trajetória, o seu sofrimento, e apenas depois de certo envolvimento na narrativa revela a verdade. Sobre a questão, Eurídice Figueiredo (2013, p. 196) comenta que, após ter visto Teresa na janela, ele, o narrador, “não tem certeza de poder representar o real, pois se dá conta de que se engana; motivo de seu vazio e de tristeza é um logro”. Seria este o motivo para que ele não contasse desde o início o que acontecera? Ou essa seria uma estratégia narrativa para envolver o leitor, para que ele se sensibilizasse com o caso? Essas indagações pairam após a leitura e suas respostas não são encontradas, o que é mais um ponto favorável para essa trama na qual todas as suas peças e alinhavos conspiram para o seu êxito.

2.3 O OUTRO LADO DA HISTÓRIA, A NARRAÇÃO EM TERCEIRA PESSOA: QUEM É ESTE NARRADOR?

*Quem é que
Quem é macho
Quem é fêmea
Quem é humano, apenas!*

*Sabe amar
Sabe de mim e de si
Sabe de nós
Sabe ser um!*

*Um dia
Um mês
Um ano
Um(a) vida!*

Mario Quintana (2009, p. 18)

Cabe destacar que o último capítulo do romance é bastante curioso e suscita especulações. Seu título, muito apropriado, “Unidade”, amarra alguns pontos soltos da narrativa e ainda oferece mais possibilidades interpretativas para a obra. Há uma mudança radical no narrador, que, desta vez, aparece narrando em terceira pessoa, como alguém que aparentemente não era personagem da história. Esse narrador não se mostra, muito menos dá pistas de quem ele possa ser, porém está muito próximo daquilo que narra, como se observasse de perto tudo e ainda fosse capaz de saber os pormenores, pensamentos, sentimentos e sensações dos que aparecem nas cenas descritas. Segundo Fernandes (1996, p. 40), “Ninguém narra sem saber. O narrador narra aquilo que conhece. E não narra sem despreensão. O narrador quer dizer algo sobre aquilo que narra. Ele conta porque atrás da história está uma moral”. Dessa maneira, com base na afirmação de Fernandes, depreende-se que seja lá quem for esse narrador externo à narrativa, ele conhece muito bem tudo que se passa e qualquer detalhe mencionado carrega algum motivo de estar onde está.

A grande proximidade do narrador com as personagens fica explícita já desde o início, quando faz relatos a respeito de Teresa. De acordo com Figueiredo (2013, p. 195), essa figura que recria a história é “uma narradora, *alter ego* da escritora”. A escritora referida seria Teresa, que, para a estudiosa, teria sido a autora do romance,

tendo ela mesma colocado o seu marido como o narrador em primeira pessoa da obra, acabando mais uma vez, por desenganar os leitores.

Já a estudiosa Rita Maria de Abreu Maia (2007) aponta, em seu ensaio “Sobre um espelho de águas e o brilho de certa estrela, a ficção se projeta e se cria... Considerações sobre o processo ficcional de *Um beijo de colombine*, de Adriana Lisboa”, que a simbologia do mar na obra é bastante significativa e que tem ligação direta com os narradores da obra. Para ela, as águas mostraram-se responsáveis pelo surgimento de um dos narradores e pelo apagamento de outro: “No mar dá-se o nascimento de um narrador e o desaparecimento do outro. Sai da história, João, para que Teresa reapareça no papel que lhe confere a narrativa, o de narradora, e devolva a João, a condição de companheiro” (MAIA, 2007, p. 59). Na visão da estudiosa, Teresa seria a narradora na terceira parte do romance, mesmo que o texto mostre uma narração em terceira pessoa. Ela acredita que a personagem fora a responsável por tudo que acontecera, pois ela é quem representava a figura do escritor, com todas as artimanhas da composição.

Teresa manuseia seu exemplar de *Estrela da vida inteira*, o qual havia encapado recentemente, dadas suas péssimas condições, pois estava muito usado. O narrador traz uma reflexão sob o prisma de Teresa:

O livro está se desfazendo, mas como se livrar dele e comprar outro, como abdicar de tudo aquilo em que o livro, aquele exemplar específico, se transformou, com as orelhas, as anotações a lápis, as trilhas de marcador fluorescente, o amarelo que já emoldura algumas páginas? Nenhum outro *Estrela da vida inteira* lhe serve. Só aquele. Seu exemplar da décima quarta edição, 1987 (LISBOA, 2015, p. 173).

De maneira muito próxima, o narrador comenta sobre a impossibilidade de Teresa se desfazer daquele volume pelo valor sentimental que havia nele. É como se o pensamento fosse do próprio narrador, ou como se ele pudesse saber o que ela pensava no instante em que olhava para a obra.

A narração mais uma vez é bastante minuciosa. O narrador esmiúça tudo o que está acontecendo no momento em que narra os acontecimentos: “Ela levanta os olhos na direção da janela, lá na praia há um homem em pé, um desconhecido, olhando para as ondas. Ele está vestido, mas de repente começa a tirar o casaco, tira também as calças e os sapatos, e entra na água. Vai nadando até sair de seu campo de visão” (LISBOA, 2015, p. 173). A ideia de presente da narração é marcada pelos verbos conjugados no

presente do indicativo, “levanta”, “está”, “tira”, dentre outros. Além disso, há o uso de gerúndios, o que expressa não só essa ideia de imediatismo das ações como também a de continuidade. Outra questão interessante a ser ressaltada no trecho em destaque é o fato de que, no capítulo anterior do romance, “Pierrot Branco”, último capítulo narrado em primeira pessoa, o narrador comenta que, na praia de Mangaratiba, em frente à casa de Teresa, ele se despiu e, em seguida, jogou-se ao mar. Nessa versão da narrativa, a escritora observara através de sua janela um desconhecido a fazer a mesma ação descrita. Um estranho retirou as suas roupas e entrou no mar. Qual seria a intenção dessa repetição de cenas, nas quais apenas as personagens são outras? Se for levado em consideração a visão de Fernandes (1996, p. 40-41) sobre as intenções do narrador, certamente esse episódio não pode passar despercebido, pois, segundo o estudioso, o “narrador não é um mero contador de histórias. O narrador é um ordenador que se expressa através da ficção. Ele procura dizer com a história e mais ainda, exemplifica. [...] Nenhuma narração é em vão”. Esse narrador, mesmo que procure se manter distante, ou manter certa neutralidade, acaba interferindo no que é narrado, uma vez que mostra outra visão do que já havia sido dito anteriormente, contado pela voz em primeira pessoa.

Mostrando proximidade à escritora, o narrador relata as lembranças de Teresa como se de alguma forma pudesse saber o que estava se passando em sua mente ao mesmo tempo em que as rememorasse. Ele comenta sobre a escritora ainda lembrar-se da festa na qual conhecera, dois anos antes, o seu namorado. Após, esta voz em terceira pessoa conta uma outra versão da história. A história sobre o dia em que o casal se conheceu havia sido contada inicialmente de uma forma e pelo narrador em terceira pessoa de outra. Na nova versão, Teresa teria protagonizado todas as ações. Ao contrário da exposição inicial, quem ficara bêbado na festa fora o rapaz e a escritora o levava para casa, além de ter cuidado dele. No dia seguinte, ela, não ele, como antes fora dito, “foi à padaria comprar uns pães para o pobre professor de latim deardia de dor de cabeça” (LISBOA, 2015, p. 174). Sendo assim, o início e o fim do romance de Lisboa se opõem. As histórias ganham diferentes pontos de vista, dependendo de quem as conta.

O narrador acompanha e expõe as reflexões de Teresa. Comenta as suas observações sobre o livro que ela acabara de escrever, como quando reflete sobre o seu gênero, ou, ainda, sobre o título que dará à obra. Ele discute sobre os próximos

movimentos da escritora, comentando o que ela fará quando concluir a ação de observar seu adorado exemplar de *Estrela da vida inteira*, além de dizer o que João também fará: “Daqui alguns instantes, dirá: João, terminei. E João deixará o livro em Latim no chão e virá lhe dar um abraço, quem sabe os dois saem para nadar ” (LISBOA, 2015, p. 175).

O narrador expõe as sensações de Teresa e ainda julga a maneira exigente de a escritora se cobrar, como se ele estivesse acostumado a acompanhar situações semelhantes:

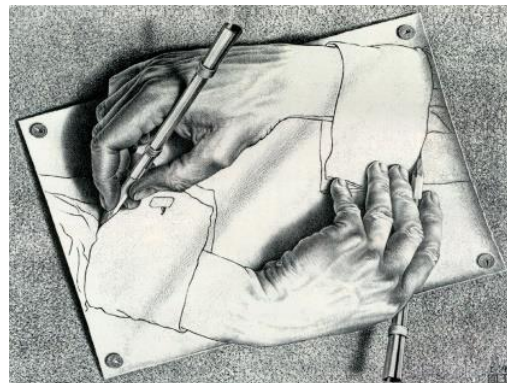
Teresa ainda não sabe se é um bom livro. Jamais saberá. Jamais terá critérios para avaliar aquilo que ela mesma escreve. Mas tampouco se deixará oscilar demais com o que os outros dirão. [...] Teresa dificilmente será uma boa leitora de Teresa. O que não a impede de desfrutar daquela sensação de dever cumprido, de ter começado alguma coisa e chegado ao fim [...] (LISBOA, 2015, p. 175).

No trecho em destaque, fica evidente o quanto o narrador estava próximo do que era narrado. Ele não apenas comenta os pensamentos de Teresa, como ainda descreve o que ela estava sentindo com o término da obra. A sensação de dever cumprido da escritora é salientada e a sua cobrança consigo mesma também. A expressão “Teresa dificilmente será uma boa leitora de Teresa” revela o quão crítica a literata era consigo. Assim como demonstra que o narrador não concordava com tanta exigência. Sua opinião acabou transparecendo, o que colabora com a hipótese já mencionada de que não se trata de forma alguma de um narrador neutro, mesmo que ele acabe não mostrando a sua identidade. Ele não só narra pelo prisma da personagem Teresa como também expõe o seu ponto de vista, que vai em direção oposta ao que ela pensava de si.

Após essas reflexões acerca do narrador do romance, percebe-se o quanto cada uma das peças desse grande quebra-cabeça está em grande harmonia. A cada momento em que há a intenção de desbravar os mistérios que circundam o texto sempre há algo que escapa do leitor e que o leva a possibilidades outras. Os narradores dessa trama estão de tal forma enlaçados à matéria narrada que os caminhos a serem percorridos se expandem, tornando-se a cada página lida múltiplos e infindáveis.

3 METAFICÇÃO: REFLEXÕES SOBRE O FAZER LITERÁRIO

Figura 1. *Tekenenden handen*, de Maurits Cornelis Escher



Fonte: Tekenenden... (2017).

3.1 MÃOS QUE SE DESENHAM, FICÇÕES QUE SE CONTAM

A epígrafe deste capítulo não teria como ser outra. As mãos que se desenhavam. A mão que desenha a mão, que desenha a mão, que desenha a mão. Um infinito círculo. Não é possível saber onde começa ou termina o desenho. Começo e fim fundem-se. O início pode ser ao mesmo tempo começo e final, assim como o contrário também é permitido. O famoso quadro se trata de uma litografia intitulada *Tekenenden handen*, cuja tradução em português seria “mãos que se desenhavam” (Figura 1). Seu autor, o holandês Maurits Cornelis Escher. A obra foi feita em 1948 e auxiliou seu criador a se popularizar. Ela representa duas mãos que se desenhavam concomitantemente, não há como identificar qual é a esquerda ou a direita, nem se são as mãos de uma mesma pessoa. Elas se desenhavam e se constroem em uma relação de dependência e infinitude. Gustavo Bernardo (2010, 2010, p. 109) analisa a figura do quadro a colocando como uma espécie de labirinto que desajusta o olhar dos observadores, os fazendo movimentar-se juntamente com os traços desenhados: “Como no paradoxo, as mãos de Escher ao mesmo tempo suspendem o pensamento no ar e o movimentam, forçando-nos a pensar mais. Elas vão e voltam ao mesmo lugar, mas não nos deixam no mesmo lugar”.

Assim como as mãos do pintor holandês, que fazem um jogo metalinguístico, os enlacs de *Um beijo de colombina* também representam um suntuoso labirinto. Sua

trama vai para muito além da construção de uma narrativa, pois há a reflexão sobre o fazer literário. Com relação a essa questão, João Paulo Dias (2010, p. 2) afirma que “Adriana constrói uma metaficção: escreve um romance acerca de outro romance que deveria ser composto pela personagem Teresa”. Ademais, existem análises sobre o que seriam bons e interessantes personagens, além de conceitos ligados à literatura de uma forma geral. Visa-se analisar a narrativa de Lisboa porque acredita-se que ela se propõe a ser uma *metaficção*, ou seja, se trata de uma ficção que discute o seu próprio fazer literário. Segundo Bernardo (2010, p. 37), a metaficção se caracteriza como uma ponte interna que une os diferentes níveis de ficção: “Trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 9). Esse tipo de construção apresenta uma composição autoconsciente e destaca seu status de artefato. Por ser voltada para si, questiona ou comenta outras produções, ou ainda a sua própria, relativizando as fronteiras entre a ficção e a crítica.

O estudioso David Lodge (2011.p. 213), em *A arte da ficção*, define o termo como “a ficção que versa sobre si mesma: romances e contos que chamam a atenção para o status ficcional e o método usado em sua escrita”. Além disso, ele comenta sobre o fazer literário de alguns autores, como Jorge Luís Borges, Ítalo Calvino e John Barth, e, com base no que analisa, conclui que “o discurso metaficcional deixa de ser um recurso ou um alibi que o escritor eventualmente usa para escapar às limitações do realismo tradicional e transforma-se na preocupação e na inspiração central da obra literária”.

O termo metaficção é relativamente atual. De acordo com o *Dicionário de Termos Literários Carlos Ceia*, ele fora proposto por William H. Gass, que além de fazê-lo ainda sugeriu designações para “*fabulation*” ou “*surfiction*”, que tinham como pretensão definir essa “nova” reflexão no texto literário (METAFICÇÃO, 2010). Para o estudioso, a metaficção designa “o processo de autorreflexão narrativa”. O texto metaficcional pretende fugir da representação do real. Ele intenta refletir sobre a sua própria composição. Em uma reportagem do Jornal do Brasil sobre os estudos de Bernardo referentes à metaficção, Cavalvanti (2010, grifos no original) trata sobre os possíveis limites da narrativa:

Se tais limites são inomináveis, nada impede, contudo, a permanente inquietação da escrita, mobilizada numa busca infindável. No rastro do

metaficcional, o autor volta-se para outras metas, metafísica, metalinguagem e metarrealidade imantizado pelo duplo sentido de *metá* em grego: depois de e além de.

Dessa forma, o texto metaficcional vai além da narrativa. Ele se vira do avesso fazendo uso de reflexões infinitas e questionamentos muitas vezes sem respostas. Ele se interroga a respeito de sua identidade e de sua construção, não se dando por satisfeito e formando um verdadeiro labirinto: “A metaficção representa esse conhecimento e constitui assim uma espécie de metáfora da própria consciência, que não será jamais linear, mas sempre labiríntica” (BERNARDO, 2010, p. 38).

Outro fator interessante de refletir sobre o texto metaficcional é destacar a sua condição de não pretender ser real. O intuito é de fato mostrar-se como ficção e desfazer os ideais de que para um bom livro receber esse título necessita estar apoiado na realidade, nos acontecimentos históricos, no verídico:

[...] a metaficção é uma ficção que explica a sua condição de ficção, quebrando o contrato de ilusão entre o autor e o leitor [...]. A metaficção se define bem como uma ficção que não esconde que o é, obrigando o espectador, no caso, a manter a consciência clara de ver um relato ficcional e não um relato “verdadeiro” (BERNARDO, 2010, p. 181).

A metaficção sempre fora muito utilizada desde a Antiguidade, como nos mitos e tragédias: “A metaficção existe desde que a ficção veio ao mundo; podemos encontrá-la nos primeiros mitos que tematizam sempre o nascimento do próprio mito e nas tragédias gregas com seus coros e corifeus” (BERNARDO, 2010, p. 39). O autor ainda explora a possibilidade de um dos primeiros romances metaficcionais ser *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes. O diálogo da obra com a construção literária é evidente desde as suas primeiras páginas. A personagem central, homem morador de uma pequena fazenda, demonstrava a sua fascinação pelas novelas de cavalaria. Por tamanho amor à literatura, a consagrada personagem de Cervantes tem sua vida arruinada. Devido a seu hábito desenfreado de leitura, perdeu seus bens e a aos poucos a sua sanidade. De acordo com Bernardo (2010, p. 54), em inúmeros momentos do romance são feitas reflexões sobre a qualidade de uma obra literária, quais devem ser os enlaces para uma boa ficção, quem são os melhores escritores. Para além disso, ainda existem muitos labirintos, como os diálogos entre personagem e escritor, o que faz com que caia por terra a ideia de manter a realidade do que se está escrevendo. A mistura entre a ficção e a realidade são recorrentes ao longo da história e os planos mudam rapidamente, como

na cena em que o cavaleiro assiste ao teatro de marionetes e depois de muito criticá-lo por sua péssima construção, não admite que em determinado momento o boneco que representa o herói cristão seja violado. Em um passe de mágica a história que ele acabara de criticar passa a ser vista por ele como realidade, uma realidade que ele não suportava. Para Bernardo (2010, 2010, p. 62), o ápice do jogo metaficcional da trama se dá no momento em que Dom Quixote questiona o bacharel Sansão Carrasco se o escritor prometeria oferecer uma segunda parte da história: “O leitor descobre que o seu personagem sabe que suas aventuras estão sendo contadas, logo, ele sabe que é ‘apenas’ um personagem” .

Passando para a narrativa de Lisboa, já nas páginas iniciais da obra o narrador trata de expor sobre Teresa ser escritora e de estar escrevendo um romance. Ele mostra a rotina de uma escritora com seus horários estranhos. Teresa não possuía um momento específico para a escrita. Ela escrevia conforme sua inspiração, sua vontade. Não importava se era necessário produzir até o dia amanhecer:

Tlec, tlec, tlec, fazia o teclado do computador quando eu acordava, pesado de sono, e passava diante da porta do escritório. Ela percebia o meu vulto e dizia bom- dia sem se virar, estava no meio de um substantivo crucial ou de uma metáfora que valia muitíssimo a pena (ou que não valia em absoluto e ela precisava se desapegar, decepar as palavras, extirpá-las, sem dó nem piedade) (LISBOA, 2015, p. 23).

No trecho em destaque, é interessante o uso da onomatopeia para representar a escrita. Ela ganha forma e som. Não é apenas descrita como algo que está acontecendo, mas é representada e, de alguma maneira, até mesmo concretizada a partir desse som. Tanto que em outros momentos do romance o narrador não precisa dizer que Teresa estava escrevendo, digitando suas ideias no computador, ele apenas fala sobre ela estar fazendo o “tlec, tlec, tlec”.

O narrador ainda comenta sobre a maneira de Teresa elaborar as suas obras. O fato de a literata selecionar palavras específicas para compor o seu texto permeia a ideia do que é importante para uma narrativa. O mexer com as palavras torna-se primordial para que tudo saia de acordo com o esperado. Não é possível criar havendo medo ou dó dos termos utilizados. Nesse momento da seleção vale tudo, até mesmo extirpar certos vocábulos, tudo em nome do fazer literário.

O narrador destaca o quanto a prioridade de Teresa era a escrita. Para complementar a sua renda, dava algumas aulas de Língua Portuguesa, porém, sua vida

girava em torno de seus escritos. Seus horários estavam sempre de acordo com o ato de escrever. A criação era como o centro de sua vida, não se importando com horários ou regras. Quando sentia a necessidade de redigir, concentrava-se nisso e nada lhe tirava da frente do computador:

Tlec, tlec, tlec. Ela estava revisando o novo romance. Tinha uns horários engraçados de escrever [...] como andava dormindo mal, às vezes levantava tarde, mas às vezes muito cedo, antes das seis. [...] Aí ia escrever, dizia que isso a acalmava, que funcionava como colo de mãe, divã de analista e torpor de uma taça de vinho, três das coisas fundamentais da vida (LISBOA, 2015, p. 23).

Mais uma vez o “som da escrita” é destacado no trecho, de uma forma diferente, com certo volume menor, pois o instrumento de trabalho mudara. Desta vez, ao invés do computador com suas teclas grandes que faziam um som alto, Teresa o trocara pelo frágil laptop, que tornava o ato da escrita mais suave. Essa suavidade pode estar associada não apenas com a mudança de ferramenta, mas também pelo fato de, desta vez, a escritora estar fazendo uma revisão de seu romance, dando uns últimos retoques, o que se diferencia do peso do “tlec, tlec” no computador, quando ela escrevia, criava:

O laptop quase não fazia tlec, tlec enquanto Teresa digitava sobre as teclas pequenas, delicadas. Ela estava sentada à mesa, com as pernas cruzadas, de óculos. Vestia uma camiseta de malha preta com as mangas cortadas, comprida, e calça de moletom. As minhas calças de moletom que ficavam largas e ela envolvia na cintura (LISBOA, 2015, p. 22).

Teresa também não possuía restrições quanto a lugares para escrever. Era apenas necessário um computador e o máximo de silêncio possível para que ela pudesse fazer seus escritos. O narrador, ao relatar o momento de redação da escritora, fazia questão de esmiuçar toda a cena, detalhando ao máximo tudo que estava envolvido no ato, até mesmo o que vestia.

Para além, a concepção do fazer literário presente é bastante interessante, uma vez que, para a personagem, escrever não se trata de algo trabalhoso, que precise do dispêndio de grande energia, mas justamente o contrário. Nesse sentido, o fazer literário é uma verdadeira terapia para Teresa. Para se acalmar, relaxar, ela colocava suas ideias na tela do computador, como um desabafo. Ela visava expor ao mundo o que estava dentro de si, em suas ideias, aliviando, dessa maneira, o peso de seu dia. A personagem

sentia necessidade da escrita, ela precisava do “tlec, tlec, tlec” das teclas do computador como um ritual diário, podendo classificar esses momentos de prazerosos.

Segundo as descrições do narrador, nos momentos de escrita de Teresa não eram permitidas interrupções. Apenas no caso de ser algo importante, ela possuía certa tolerância. Porém, quanto menos pausas fizesse, melhor. A concentração não poderia ser perdida. Quem estivesse presente nessas situações precisava ser prudente e conhecer bem os limites de até onde ir: “Olha só o que eu achei, disse eu, interrompendo-a – havia uma cota suportável de interrupções, eu já aprendera. Normalmente Teresa só se irritava lá pela terceira ou quarta” (LISBOA, 2015, p. 48). Como pode-se observar, o narrador em variados instantes se propôs a sublinhar fatos corriqueiros da rotina da escritora. Descreveu na minúcia suas atitudes diante a escrita. Essa minúcia explorada pelo narrador do romance dialoga com o que aponta Gustavo Bernardo (2010) ao tratar das características centrais da metaficção. Ele afirma que narrativas metaficcionais fazem “uma reflexão consciente sobre a própria condição de ficção em que estão inseridas. Focam no autor e no processo de criação da história, ou seja, o ato da escrita em si” (p.37). Essas questões são muito recorrentes em *Um beijo de colombina*. O cotidiano da personagem Teresa e seu envolvimento com as palavras, as suas ficções, tudo visto pelo olhar do narrador que, mais adiante, acaba ocupando esse papel de criador. Os limites entre uma narrativa e outra não podem mais ser delimitados. O livro real abriga em seu interior outros livros ficcionais e não ficcionais que lançam o leitor em um grande labirinto. Labirinto esse cheio de caminhos a serem percorridos e com muitas possibilidades interpretativas.

Outra reflexão interessante sobre a rotina de um escritor se dá com a questão do tempo entre os escritos. O narrador destaca que Teresa estava sempre envolvida com a escrita. Mal acabava um livro e já colocava em prática a sua próxima ideia. Não havia tempo a perder. As ideias precisavam ir para o papel, as personagens precisavam criar vida e a arte, se refazer: “Hoje termino a revisão do livro, disse. Depois que entregar à editora, começo a trabalhar no meu outro projeto, aquele” (LISBOA, 2015, p. 48). E “aquele” projeto seria a grande obra da escritora. Teresa ambicionava criar um romance que fosse baseado nos poemas de Manuel Bandeira. Ela queria criar a história das personagens que circulavam nos versos do poeta. Mais uma vez, fica evidente o grande labirinto presente nessa metaficção. Assim como “as pevides dentro da maçã”, o mosaico é construído, os textos formam um infinito ir e vir. A personagem escritora

pretendia criar baseada na poesia já consagrada do poeta. Um romance, dentro do romance, dentro da poesia. Histórias entrelaçadas. Não por acaso, Teresa queria usar “[...] alegoricamente os personagens do livro *Carnaval* - pierrô, colombina e arlequim. Quem sabe até uma pierrette também” (LISBOA, 2015, p. 47).

Para o novo projeto, não apenas inspiração se fazia fundamental. O narrador remarca o quanto era imprescindível para a escritora estudar. Para construir uma boa narrativa, o que era o objetivo central de Teresa, ela sabia que era necessário se debruçar sobre os livros: “Os próximos meses eu quero passar lendo Manuel Bandeira. E só” (LISBOA, 2015, p. 49). Nota-se, na declaração, o quanto a escritora demonstra uma visão nada romantizada sobre a sua profissão. Ela sabe que o mais importante para uma boa escrita não seria a inspiração ou apenas uma grande ideia. Mas, sim, muito estudo e trabalho.

Após a possível morte de Teresa, ou sumiço, o que depois é esclarecido pelo narrador, ele faz uma reflexão sobre o fazer literário que merece ser destacada. Uma vez que escrevera, que criara um mundo com suas personagens, a escritora jamais deixaria de existir, pois mesmo com a morte do corpo, da matéria, “os escritos de Teresa ainda estavam vivos nas entranhas do computador” (LISBOA, 2015, p. 27). E com esses escritos ali presentes, a autora deles jamais morreria. Permaneceria eternizada pelo poder de perdurar que têm as palavras. Sobre essa função eternizadora da literatura, Marisa Lajolo (1982, p. 43), no livro *O que é Literatura*, firma que a arte das palavras:

[...] é porta para um mundo autônomo que nascendo com ela, não se desfaz na última página do livro, no último verso do poema, na última fala da representação. Permanece ricocheteando no leitor, incorporado como vivência, erigindo-se em marco do percurso de leitura de cada um.

Um outro jogo metaficcional interessante ocorre com a epígrafe do livro, seja ele o ficcional ou o “de verdade”, se é que se pode tratar dessa maneira. Na página 92 do romance de Lisboa, o narrador, ao comentar sobre a obra que Teresa almejava produzir, destaca que a escritora pretendia colocar em seu livro alguns poemas e que os que seriam escolhidos eram aqueles já esperados por ele: “O óbvio estava apenas nos nomes dos poemas de Manuel Bandeira que ela queria usar no romance. ‘Pierrot Branco’, por exemplo, era para o último capítulo. Mas se eu não estava de todo enganado, tinha uns versos nesse poema que ela queria para epígrafe” (LISBOA, 2015, p. 92). De maneira curiosa, não fica explicado o porquê da obviedade citada pelo narrador com relação à

escolha de Teresa em utilizar em seu romance o poema citado. Mais interessante ainda é o fato de que a epígrafe de *Um beijo de colombina* é composta de versos justamente desse poema óbvio citado:

A chama que em suave lampejo
A esqualida tez me ilumina,
Não a ateou febre nem desejo,
- Mas um beijo de Colombina. (LISBOA, 2015, p. 7)

Mais uma vez a noção de ficção e realidade se misturam. As coincidências são escancaradas. Os labirintos textuais se completam e os fios da trama se misturam, enredando o leitor e o fazendo se perder sem que seja possível encontrar início ou fim. Onde a história começa e onde termina? Não há como determinar tais limites, pois as histórias no romance estão de tal forma enlaçadas que se complementam formando um todo, mesmo que múltiplo. Levando-se em consideração a visão de Dias (2010, p. 2), “[...] a introversão e a análise do ato de escrever estão muito presentes: vê-se a construção de uma obra baseada numa personagem-escritora que cria um livro dentro de outro. Assim, três reescrituras partilham o espaço: a de Adriana, a de Teresa e as das duas em relação a Bandeira”⁵. Mesmo também acreditando haver duas histórias no romance, as estudiosas Jéssica Macêdo e Andréia da Silva, apontam possibilidades interpretativas distintas das trazidas por Dias. Para elas, em uma perspectiva palimpséstica⁶, a primeira das histórias seria “[...] a mais perceptível, é a própria narrativa, a história de Teresa contada pelos olhos de seu namorado” (MACÊDO; SILVA, 2010, p. 5). Já a segunda história destacada pelas pesquisadoras seria “[...] os poemas de Bandeira em que se baseou a autora, que se confunde com a autora do livro e com a personagem Teresa” (p. 5).

O romance tem um fechamento circular e mais uma vez a ideia de metaficção é explorada de maneira muito rica. Esse labirinto textual é resgatado em variados momentos e reforçado ao longo de todo o romance. A finitude não tem espaço; na obra, onde um dos textos termina o outro imediatamente começa, uma mistura indissociável.

⁵ Dias fala apenas em duas escritas: a de Lisboa, escritora real, e a de Teresa, personagem-escritora ficcional. Porém, ele não leva em consideração e nem menciona a terceira escrita que aparece no romance, a escrita do narrador, que também faz variadas observações sobre o fazer literário.

⁶ As estudiosas apropriaram-se do conceito trazido por Gérard Genette no livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (2010). Segundo ele, “um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos” (GENETTE, 2010, p. 5).

A(s) narrativa(s) se situa(m) em um grande emaranhado de textos, que compõem esse mosaico que oferece ao leitor muitos caminhos a serem percorridos.

3.2 O NÃO ESCRITOR E AS REFLEXÕES SOBRE A SUA ESCRITA, NÃO ESCRITA

*Enquanto eu tiver perguntas e não houver
resposta continuarei a escrever.*

Clarice Lispector (1999, p. 31)

Ainda refletindo sobre a metaficção, cabe destacar as considerações do narrador sobre a construção da sua narrativa ao longo do romance, assim como a sua relação com a escrita, posto que vai sendo alterada no decorrer da trama.

Antes do seu romance com Teresa, os comentários do narrador sobre tudo o que envolvia a literatura soavam com um tom pejorativo, diminutivo. Ele não acreditava na profissão de escritor, nem em qualquer outra que tivesse alguma relação com as artes em geral. Fazia constantemente pouco caso com quem se arriscasse na área artística. Ao conhecer Teresa na festa, ficara sabendo que a moça era escritora e o seu pensamento já demonstrava minorar as palavras da sua interlocutora: “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 seus quinze minutos de fama” (LISBOA, 2015, p. 32). Para ele, as artes proporcionavam apenas alguns instantes de glória e logo todos voltavam ao anonimato. Mesmo que a escritora fosse alguém de renome sobre quem já ouvira falar, mesmo que houvesse publicado através de uma boa editora, isso não era o suficiente, pois acreditava que sua teoria era verdadeira, ela viveria certos minutos de fama e logo isso iria acabar.

Em outro diálogo com a escritora, o narrador refletira sobre a sua profissão não ser muito rendável. Ela sonhava ter uma cobertura ou quem sabe um lugar desde o qual desse para ver o mar e a lagoa. Ele, em tom de deboche, participava da construção dessas ilusões, acrescentando, por exemplo, um helicóptero, para logo em seguida desfazê-las, dizendo que “literatura não paga essas coisas, mesmo quando se ganha um prêmio aqui e ali” (LISBOA, 2015, p. 58), comentário que só seria

acrescentado se a moça estivesse de bom humor, pois ele sabia que não era algo muito agradável de se falar a alguém que acreditava tanto na literatura quanto Teresa.

Uma conversa entre o casal a respeito do próximo projeto da escritora (escrever um romance baseado na poesia de Manuel Bandeira) desperta a curiosidade do narrador, fazendo-o refletir sobre a escrita: “Interessante, comentei, e estava sendo sincero. Quer dizer, inventar uma história com começo, meio e fim a partir de poemas” (LISBOA, 2015, p. 23). É possível perceber na fala do narrador uma concepção literária mais tradicional, manifesta na crença de que um romance precisaria ser algo linear, certinho, o que complementa o perfil da personagem, um professor de latim, ligado aos modelos clássicos. Mesmo que ele também tenha estudado “as palavras”, assim como Teresa, sua relação com a escrita se dava de forma diferente. Ele se colocava apenas como um leitor, alguém que não seria capaz jamais de escrever, o que mostra uma visão da escrita como algo inatingível, idealizado: “Minha relação com as palavras sempre fora bem diferente. Nunca tinha tido vontade de escrever, nem ficção, nem poesia, nem nada. Estava do lado de lá, era só leitor e ponto final” (p. 171). Fica evidente o quanto, para o narrador, a escrita era algo inatingível, ele não se sentia capaz de produzir nenhum dos gêneros e nem ao menos sentia vontade de fazê-lo.

O narrador relatou que em pouco tempo passaria a ser um dos principais leitores de Teresa, tornando-se aquele quem lia suas histórias antes mesmo de irem para a editora. Ele já era capaz inclusive de dar uns palpites sobre o enredo e sobre as construções feitas, seus comentários, muito bem embasados, funcionavam como o de um verdadeiro crítico. Não apenas lia e saboreava o texto como um leitor comum, mas refletia criticamente sobre seu estatuto. Exercia a função de um leitor especializado:

Gostei, havia uma trilha policial noir mas sem aquela previsível agilidade de roteiro de cinema. Era instigante, intrigante saboroso. Bem escrito à beça. A narrativa policial de Teresa era rocambolesca, ia e vinha, fazia curvas, mas depois se encontrava unindo detalhes que eu leitor, nem imaginava se corresponderem. Desnecessário dizer que eu teria mudado umas coisas, sobretudo umas digressões longas que me pareciam desnecessárias [...] (LISBOA, 2015, p. 48-49).

Com o namoro, e depois com a convivência diária com Teresa, passou a se envolver muito mais com a literatura, principalmente com as obras de Manuel Bandeira. Os poemas passaram a fazer parte da sua vida de tal maneira que ele chegava a dizer:

[...] eu abro o livro de poesias, acho os versos e quase todos cabem em mim. É como essas pessoas que querem um conselho, ou um pensamento para ajudar o dia e abre a bíblia a esmo, e diante do que leem afirmam que era justamente do que precisavam (LISBOA, 2015, p. 25).

O que antes não tinha grande importância passa a ser primordial para o narrador. A literatura tornou-se companheira inseparável, conselheira das horas obscuras. Essa mudança pode ser pensada a partir das reflexões feitas pela personagem Madame Verdurin, citada por Antoine Compagnon em *Literatura para quê?* (2012, p. 27), que comenta que a fratura existente na literatura é a língua da alusão, ou seja, para poder entendê-la é necessário que se “esteja dentro”. Assim sendo, no momento em que o narrador passou a ver a literatura como algo próximo de si, sentindo que fazia parte daquilo, a sua percepção com relação à arte constituiu-se de outra maneira. O que em um momento inicial não era nada, tornou-se tudo para o rapaz. Enquanto estava vendo apenas de fora, sem participar mais ativamente, fazia pouco caso das artes. Uma vez que sua condição mudou, sua maneira de pensar também fora alterada.

Depois da suposta morte de Teresa, o namorado, se sentindo muito inconformado, buscou abrigo nos versos de Manuel Bandeira. A dor, a tristeza, os vazios, os planos desfeitos, era tudo o que passara a fazer parte dos dias do rapaz. O único consolo possível fora através da literatura. A *Estrela da vida inteira* passara a ser o guia nessa busca. Uma busca que nem ele mesmo entendia. As dúvidas com relação à morte da amada o torturavam: Teria sido acidente ou ela realmente quisera acabar com sua vida? Ele não tinha essa resposta. Seria necessário todo um percurso para que as dúvidas pudessem aos poucos ser solucionadas.

Como uma tentativa de suprir a falta de Teresa, ou por não saber o que fazer, o narrador aponta que se deparara com o computador da escritora, suas pastas, arquivos, anotações para o novo romance, que não saíra do plano das ideias. A partir daí vem o inesperado: “[...] e quando dei por mim a doença do tlec, tlec, tlec havia tomado conta dos meus dedos” (LISBOA, 2015, p. 92). Ele escrevia. Apenas a leitura não era mais suficiente. Era tarde demais, estava muito envolvido, uma vez que “conhecia por dentro” a literatura, precisava fazer ainda mais parte dela. A escrita se fazia necessária em sua vida, pois, como afirmou Ítalo Calvino (1994, p. 11) em *Seis propostas para o próximo milênio*: “há coisas que só a literatura com seus meios específicos pode nos dar”. E só a literatura era capaz de o acalantar. A vontade da escrita só crescia, a cada dia. Mesmo quando não havia um computador, momento em que estava hospedado em

um quarto de hotel, o rapaz escrevia à mão: “E agora prossigo mesmo sem teclado, sem computador, escrevendo à mão” (LISBOA, 2015, p. 25).

O rapaz não sabia por que sentia necessidade daquilo, talvez aquela seria uma maneira de se livrar dos vestígios de Teresa que ainda se faziam presentes em sua vida: “O fato é que ainda tenho nas mãos, no corpo, muita coisa de Teresa. Como poderia ser diferente? E é por isso que um dia me finquei diante daquele computador estúpido e comecei a digitar agilmente [...] palavras que não tinham muita razão de existir” (LISBOA, 2015, p. 26). Essa foi a maneira que encontrara para, de alguma forma, continuar a sua vida. A literatura passara a ser usada como um meio de sobreviver, de seguir adiante, afinal, “a literatura não permite andar, mas permite respirar” (BARTHES, 2004, p. 171). E esse era o balão de oxigênio encontrado: a escrita.

A escrita funcionaria não apenas como fuga, mas como mais uma chance de se manter ocupado, fazer o tempo passar.

Era preciso escolher. Dez horas eram um espaço muito grande de tempo. E por isso lá fui eu mais uma vez digitar as teclinhas brancas em busca, sei lá, de um final convincente para um parágrafo, para uma frase para terminar o capítulo daquele negócio que não era (não é) um livro (LISBOA, 2015, p. 26).

Mais uma vez a literatura estava cumprindo um novo papel na vida do narrador personagem: dedicar seu tempo à escrita para não sucumbir. Essa visão dialoga com a associação feita por escritores e estudiosos que julgam ser função da literatura “matar o tempo”. Como afirma Compagnon (2012, p. 53), essa fora uma das principais obsessões do poeta Charles Baudelaire, que cantou em seus versos a necessidade de “matar o Tempo que leva uma vida tão dura, e acelerar a Vida que passa tão devagar” (BAUDELAIRE *apud* COMPAGNON, 2012, p. 132).

Durante todo seu relato, o narrador sempre se colocava em uma posição inferior em todas as instâncias de sua vida. Ele dizia se sentir “uma pessoa menor”, essa afirmativa fora inspirada na nomenclatura utilizada pelo poeta Manuel Bandeira para referir-se a si mesmo como um “poeta menor”. Bandeira, diferentemente do narrador, julgava-se menos por não ter feito poesia engajada politicamente. No seu *Itinerário de Passárgada*, livro escrito pela influência de Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos, o poeta fala sobre se sentir menor:

Tomei consciência de que era poeta menor; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas; que não havia em mim aquela espécie de cadinho onde, pelo calor do sentimento, as emoções maiores se transmudam em emoções estéticas: o metal precioso ou teria que sacá-lo a duras penas, ou melhor, a duras esperas, do pobre minério das minhas pequenas dores e ainda menores alegrias. (BANDEIRA, 1966b, p. 30).

Mesmo que o narrador associasse seu sentimento de pequenez ao termo utilizado pelo literato, os motivos eram outros. O poeta era pela questão de falta de engajamento, já o narrador era devido a sua condição de existência. Ele não se sentia capaz de escrever algo que possuísse algum valor literário, logo, se julgava alguém com uma condição inferior, “pessoa menor”.

Ainda que sentisse necessidade de escrever, acreditava que realizar esse ato era, na verdade, fingir ser escritor, ou seja, é aquele que imagina, representa, inventa. Ele sentia-se um impostor, posto que a escritora era Teresa e não ele, um professor de latim:

Quando comecei a me fingir de escritor diante do computador de Teresa, tive a nítida impressão de que ela não ia me querer como personagem. [...] enquanto personagem que escreve, e é o que você é, tanto faz você escrever deliberadamente bonitinho ou deliberadamente feio. Se espremerem o seu texto, caro personagem autor sei lá se vai sair sangue, perfume ou água mineral. Nada disso importa. Só te peço uma coisa: diga sim caramba! (LISBOA, 2015, p. 107-108).

Essa ideia de associar o escritor a alguém que mente é algo que aparece no já consagrado poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa, um dos escritos mais conhecidos de língua Portuguesa:

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente (PESSOA, 2010, p. 42).

A definição de poeta para Pessoa é muito semelhante à maneira como o narrador denominava a sua condição. Ambos, ao escreverem, estão executando o papel de alguém que simula e por isso esse papel está ligado à simulação e à mentira. É interessante para esta análise refletir sobre a significação do verbo “fingir”, presente no *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2010, p. 158): “do latim *fingere* = modelar na argila, depois dar forma a qualquer substância plástica, esculpir, donde dar feição a, afeiçoar, por extensão: reproduzir os traços de, representar, imaginar, fingir, inventar”.

A partir dessa definição pode-se observar que tanto o narrador quanto o eu lírico de Pessoa, no momento de criação, ocupam esse lugar de fingidor com as palavras, já que estão lidando com a ficção. Esse fingimento nada mais é do que o ato de moldar as personagens, esculpir as ações apresentadas, imaginar os fatos que acontecerão. Da mesma maneira, o narrador considerava-se um fingidor, pois pretendia representar a sua história com Teresa ficcionalizando sobre o que não tinha conhecimento. Essa representação da realidade necessitaria ser norteada pelos moldes de sua imaginação. Ele sabia que muitos fatos precisariam ser criados, porque não havia como saber de tudo, e, principalmente, sabia que não conseguiria falar sobre o que havia passado nos pensamentos da namorada. Em sua narrativa pairavam as dúvidas, sua única saída seria praticar o fingimento, criando o que faltava, preenchendo os vazios de sua história.

Os motivos da escrita vão mudando ao longo do processo criativo e o narrador passa a afirmar que sua escrita era um presente para a amada: “Eu vi, foi tudo. Por isso, estas palavras não podem querer ser outra coisa que não um presente” (LISBOA, 2015, p. 64). O que o narrador teria visto? Não há como afirmar algo, mas algumas hipóteses podem ser criadas. Uma das possibilidades seria a maneira pela qual ele passara a ver o mundo depois de seu envolvimento com Teresa. Ele afirmara variadas vezes ao longo da narrativa que aprendera a ver a beleza das coisas, mesmo as mais simples e pequenas, e isso fora a namorada que o ensinara. Ele aprendera a contemplar aquilo que o rodeava, além do que os olhos podiam ver e, mais uma vez, isso só fora possível depois dos oito meses ao lado da moça que era “bossa nova” (LISBOA, 2015, p. 16). Uma outra possibilidade que cabe nessa reflexão é o fato de o narrador ter usado a palavra “presente” de maneira irônica, pois, na verdade, esse “presente” poderia ser uma alternativa encontrada por ele para se vingar da namorada. Quando vem à tona a informação de que Teresa estava viva, o narrador não é surpreendido. Ele avistara a ex-namorada na casa em que habitara Manuel Bandeira, em uma tarde em que caminhava para espairar. Mesmo assim, guardara esse segredo. Silenciara, sufocando aquilo visto por seus olhos. Depois de tanto sofrimento, ela estava viva. Porém, ao longo da narrativa, não há nenhum comentário sobre os motivos pelos quais teria escolhido o silêncio. Sendo assim, uma possível vingança talvez pudesse explicar essa tomada de posição, silenciar momentaneamente e escrever a história sobre os oito meses de amor, seguidos pela aflição da separação. O final da narrativa corrobora com essa hipótese,

dado que o narrador conta que tentara entregar os seus escritos para Teresa, ou seja, ele desejava que ela recebesse esse “presente”.

Depois de reencontrar a ex-namorada Marisa, o narrador relatou que sua escrita intensificou-se. Ele passara a dar tanta importância às suas letras que ao se mudar para a casa da moça, além de seus pertences físicos, ele faz questão de levar “toda a literatura” que lhe era possível: “Antes de sair fui apanhar minhas palavras dentro do computador, coube tudo em um único disquete. Roubei os Bandeiras da estante e tudo o que eu achei que pudesse ter a ver com ele, e disse estou pronto” (LISBOA, 2015, p. 65). Estava preparado para partir levando consigo apenas seus escritos e os livros. E com a mudança, ele passara a escrever no computador de Marisa, mesmo que não estivesse em boas condições:

Seis volumes da História da arte da Univesidade de Cambridge serviam de sustento para o monitor [...]. Ao lado do computador, sobre a mesa, o porta-lápis era um copo de papelão onde estava escrito New York Roasted Dalton Coffee Ltd. Um pouco amarelado pelo tempo (LISBOA, 2015, p. 171).

É escancarada a diferença entre a mobília bem-equipada que o narrador desfrutava na casa da escritora e a maneira simples na qual se encontrava na casa de Marisa. A precariedade ficava evidente nos detalhes narrados. Os livros apoiando o monitor e um copo de café amarelado pelo tempo compõem o atual cenário de escrita do narrador, que demonstrava não se abalar com a sua condição. O fato de o narrador demonstrar não se importar diante da falta de recursos para sua escrita dialoga com a visão exposta anteriormente pela escritora Teresa, que não se importava onde ou quando escrevia. A escrita era o que mais possuía relevância. Ela era a protagonista de tudo, não os recursos que estavam disponíveis. Acredita-se que a mudança de perspectiva do narrador fora, mais uma vez, aprendida com a ex-namorada, já que ele mostrou-se inicialmente apresentando uma visão de certa forma idealizada com relação à escrita, ou seja, era de se esperar que ele expusesse a necessidade de melhores recursos para a sua elaboração, que ele carecesse de um escritório tão bem-equipado quanto o que havia no apartamento de Teresa.

O narrador relata que gostava de ficar olhando para as palavras que surgiam no computador, mesmo que muitas vezes não parecessem ser suas: “Na tela, as palavras não me pareciam minhas” (LISBOA, 2015, p. 171). Ele não deixa claro no texto os motivos que o levavam a pensar dessa maneira, porém, é possível que sejam inferidas

algumas hipóteses. Estaria tornando-se outro a partir da escrita? Afinal, ele procurava escapar das lembranças através da escrita. Uma outra possibilidade que parece se encaixar melhor nesse quebra-cabeça sustenta-se pelo fato de ele ainda considerar-se um fingidor. Ele não se considerava um autêntico escritor, o que colaborava para que as palavras na tela do computador parecessem não serem suas, mas de outra pessoa.

Cabe destacar uma passagem da narrativa em que há algumas reflexões de Marisa e do narrador a respeito da escrita. A namorada, empolgada com a nova atividade que era feita diariamente em seu computador, retorna da rua com um exemplar de um livro comprado em um sebo, para presentear-lo, como incentivo à escrita do professor. Ele animou-se pela obra estar com uma dedicatória do autor para alguma pessoa aleatória, mas principalmente por ele ter sido encontrado em um sebo. “Aquilo me pareceu o auge do sucesso: ter um livro num sebo, com a dedicatória de próprio punho. [...] O livro saía da estante, viajava, ia para a rua. Passava a ter vida” (LISBOA, 2015, p. 133). Essa era a maneira com que a obra ganharia existência. A condição de objeto fica em segundo plano. O exemplar passa a ter presença como uma pessoa. O trânsito feito, passando de mão em mão pelos leitores era a maneira pela qual o narrador acreditava dar “vivência aos escritos”. Outro episódio para o qual vale a pena chamar a atenção fora o fato de que Marisa o presenteara com o livro, alegando que estava contribuindo para ele “virar escritor” (p. 133). Isso devido ao fato de que ela sabia do grande encantamento do namorado por Manuel Bandeira. Mais uma vez negara a possibilidade de se tornar escritor, reforçando que não possuía pretensões artísticas. Ela ainda insiste, pois sabia que ele estava “digitando umas coisas [...] no computador” (p. 133). Marisa já considerava o namorado um escritor apenas por vê-lo escrevendo. Por outro lado, ele recusava tal posto. Na personagem não existiam quaisquer expectativas com relação às palavras que eram inseridas na tela: “Não é nada sério. Eu mesmo não levo a sério” (p. 133). Ele não acreditava que poderia colher qualquer fruto com aquilo que estava produzindo; sua escrita era para si, pois não ambicionava nem que Marisa a lesse: “Sabia que se eu quisesse mostrar, ela não precisava pedir. E que se não quisesse mostrar o pedido ia me deixar constrangido” (p. 133).

A escrita era a maneira que ele encontrara para aliviar as suas dores. Era escrevendo que, aos poucos, tentava esquecer Teresa e o frustrado amor, que fora levado pelas águas de Mangaratiba. Sobre essa questão cabe trazer as sábias reflexões tecidas por Bernardo Soares sobre as diferentes artes. Para o heterônimo de Pessoa, que

era ajudante de biblioteca em Lisboa, a literatura exercia a mesma função que o personagem narrador demonstrava, o esquecimento:

Escrever é esquecer. A literatura é a maneira mais agradável de ignorar a vida. A música embala, as artes visuais animam, as artes vivas (como a dança e a arte de representar) entretêm. A primeira, porém, afasta-se da vida por fazer dela um sono; as segundas, contudo, não se afastam da vida - umas porque usam de fórmulas visíveis e, portanto, vitais, outras porque vivem da mesma vida humana. Não é o caso da literatura. Essa simula a vida (PESSOA, 1989, p. 392-393).

Assim, a literatura funcionaria como a maneira mais eficaz de esquecer as vivências, ou, ainda, como uma boa forma de fugir da realidade na qual estava inserido. Ela possibilitaria ignorar a vida. Com as outras artes, o afastamento seria meramente provisório. A literatura simula um apagamento da existência, o que permite tornar-se outro. Dessa forma, a dor é capaz de ser reprimida, ou até mesmo esquecida. E para que essa dor possa ser abstraída, o narrador dedicou suas horas com afinco às suas palavras, posto que elas poderiam auxiliar a lidar com o momento por que passava. A escrita ocupara um lugar de destaque em seu cotidiano, tornara-se um hábito que não era interrompido por motivo algum. A necessidade gritava e era preciso ouvi-la, independente das circunstâncias:

Mas essas são apenas coisas possíveis. Formas de embaralhar o mundo, as letras as palavras, e achar que eu escrevo alguma coisa, como agora acho que escrevo num bloco vagabundo de papel, com lápis de ponta rombuda as minhas memórias de outra pessoa. (LISBOA, 2015, p. 167)

No trecho fica evidente a intenção de escrever essas memórias. Mais do que suas, ele as considerava de “outra pessoa”, ou seja, como ele acreditava estar dando continuidade aos escritos de Teresa, ou à sua história com a escritora, essas lembranças não seriam apenas suas. Elas se misturariam às do outro. Deixando, assim, de lhes pertencerem. A criação viabiliza aquilo que a vivência do dia a dia não permite, a possibilidade de salvação, mesmo que com certos apagamentos: “Precisamos de ficção não para nos reafirmarmos através do personagem, mas para nos negarmos e, aí sim, nos encontrarmos, atendendo ao velho paradoxo religioso: aquele que perde a sua vida vai salvá-la” (BERNARDO, 2010, p. 186).

O último capítulo narrado por esse narrador personagem apresenta considerações com variadas ambiguidades que merecem ser destacadas. Depois de Teresa reaparecer e

a mídia em peso divulgar o seu retorno, o ex-namorado decide procurá-la. Queria, possivelmente, falar não apenas a respeito da sua quase morte, mas, principalmente, de seus escritos. Ela se recusara a encontrá-lo. Por algum motivo, queria se manter afastada. Com isso, o rapaz resolveu ir até a casa na praia de Mangaratiba, buscando finalizar algo: “Pensando bem, já estava mesmo na hora. Quer dizer, na hora de arranjar um fim para aquela história” (LISBOA, 2015, p. 171). Porém, não fica evidente do que se trata esse fim. Restam questionamentos. Que fim seria esse? O final da história que estaria escrevendo ou o final da sua história de vida? Estaria prestes a cometer suicídio? Ou era só uma maneira metafórica de querer finalizar a história vivida com Teresa? São muitas as interrogações e escassas as respostas e certezas. O fluido, o incerto é o que vigora, em detrimento das afirmações.

Na continuidade da cena, pega os manuscritos que produziu e os prende com uma pedra. De um lado, o mar da praia de Mangaratiba, do outro a janela da casa de Teresa. Ele retira a sua roupa, dando a entender que pretende mergulhar nas frias águas, pois esse seria o momento exato, já que “finalmente pinga a primeira estrela. Não quero perdê-la outra vez. Agora tenho certeza que posso alcançá-la” (LISBOA, 2015, p. 171). Mais uma vez a ambiguidade prevalece. Seria essa uma vingança contra Teresa por ter fingido a sua própria morte? Estaria o rapaz fazendo isso para chamar a atenção de sua amada para que ela finalmente tenha acesso ao que ele estava produzindo? Mais uma vez as perguntas pairam no ar e não há como obter qualquer resposta exata.

Segundo o narrador, seu plano era fazer com que Teresa pudesse resgatar as páginas escritas, assim como as demais, deixadas no hotel onde ficara hospedado, e dessa forma transformaria o “livro não livro” (LISBOA, 2015, p. 171) em algo de verdade. Mais uma vez, coloca-se em um lugar inferior, como alguém que não seria capaz de escrever um romance. Contudo, através de suas anotações, Teresa, essa sim uma profissional, poderia fazer um autêntico livro. Além disso, fica clara a ideia de que seria possível existir um livro não verdadeiro, pois foi escrito por alguém que não era um escritor de fato. Mesmo depois de todo percurso da escrita e o envolvimento com a leitura da obra de Manuel Bandeira, o narrador ainda mantivera resquícios da sua visão conservadora e idealizada do que seria um escritor e uma obra literária.

3.3 O CAPÍTULO DO AVESSE: O OLHAR DA ESCRITORA ATRAVÉS DO OUTRO?

Tudo que eu não invento é falso.

Manuel de Barros (2015, p. 45)

No último capítulo do romance, “Unidade”, há, mais uma vez, reflexões bastante interessantes sobre o fazer literário, sobre a criação e a escrita. Novamente a literatura mostra-se como as belas e enigmáticas *matryoshkas*. As bonequinhas que guardam em seu interior outras iguais a si, em uma infinidade de tamanhos e cores. Assim apresenta-se mais esse capítulo, que é repleto de “palavras habitadas” por outras vozes. De acordo com Macêdo e Silva (2010, p. 5), o diferencial do romance de Lisboa é que ele:

não está voltado a criticar o seu próprio método de escrita. A metalinguagem presente no texto se apresenta como dois espelhos colocados um em frente ao outro: os reflexos se refletem formando um labirinto infinito até que se perca a noção sobre onde a metalinguagem está sendo aplicada, a que ela está se referindo.

Camada após camada, a história se desdobra e se reinventa, expõe outros rumos às personagens, mesmo que ao longo dos treze capítulos não houvesse indícios destas reviravoltas. De novo são mostradas as reflexões de Teresa, com o diferencial de que, desta vez, não há mais a narração em primeira pessoa, mas sim uma voz em terceira pessoa, que, de uma maneira muito próxima da personagem, mostra seus apontamentos sobre o literário. Novamente a escritora é mostrada pelos olhos de outro, porém, nesta nova versão, não há hesitações ou inferências. A voz em terceira pessoa afirma tudo o que é contado sob a ótica da literata. O narrador comenta que a escritora folheia sua velha edição de *Estrela da Vida Inteira*, de Manuel Bandeira, o que já direciona a ideia reforçada ao longo da narrativa de que as próprias personagens são leitoras.

Na continuação da narrativa, é contado que Teresa vê um homem, que se encontra frente ao mar, observando as ondas. Logo ele se despe e se deixa levar pelas águas. Essa cena que a personagem testemunhara é a maneira como acabara a narrativa feita em primeira pessoa. Dessa vez, contudo, ela é retomada sob um outro ponto de vista.

A personagem observava a tela do computador e refletia sobre o gênero do livro que acabara de escrever: “Será que pode chamá-lo de romance? Talvez seja uma novela. Um romance curto” (LISBOA, 2015, p. 174). Após a escrita, a autora precisava definir, mesmo que para si, o que fizera. O próximo passo era escolher o título da obra para que ela estivesse finalmente acabada: “E qual será o título? Teresa anotou algumas opções. Pensou em *A estrela do Beco*, pensou em *Um Beijo de Colombina*. Pode escolher mais tarde” (p. 174). Nesse excerto fica escancarada a proposta de metaficção da narrativa. É como se *Um beijo de colombina* tivesse sido escrito por Teresa, escritora ficcional da obra que, na verdade, é narrada em sua grande parte por outro personagem da própria narrativa, que também escreve um livro, que seria o das suas memórias junto às de Teresa. É dado um grande nó na trama, no qual as próprias personagens constroem e discutem o papel de cada parte do romance, compondo essa metanarrativa cheia de perspectivas.

Dando continuidade ao labirinto ficcional que se instaurou na obra, a escritora reflete sobre ter feito de seu namorado o narrador de seu novo livro: “João não sabe que, ao longo de todos os doze meses que Teresa levou para escrever o livro, ele teve duas vidas, dupla personalidade” (LISBOA, 2015, p. 174). Teresa reflete sobre o que criara. Ela escolhera seus personagens brincando e misturando realidade e ficção, fazendo um jogo em que não há possibilidade de se encontrar a ponta desse fio inicial. Tudo é começo e fim, tudo se complementa e se fragmenta a cada parágrafo.

O final do capítulo, que também é o final do romance, terminou como começara. O narrador comentando sobre Teresa e João estarem na praia, dentro do mar, a escritora observando a água, refletindo sobre o que os seus olhos viam: “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). Novamente a ideia das pevides, uma dentro da outra, que dera início às reflexões do narrador sobre a poesia de Manuel Bandeira, é retomada. O romance tem um fechamento circular, a ideia de metaficção é retomada. A metáfora das mãos de Escher representam de maneira satisfatória essa trama que se dobra sobre si. Depois de uma narrativa que aparentemente se trata apenas de um narrador dando seu relato biográfico, após a leitura do último capítulo, as certezas caem por terra. Descobre-se que, na verdade, Teresa, a escritora ficcional é que ocupa o lugar de protagonista da história, uma vez que fora ela que “criara” o

personagem João, e não o contrário, como em muitos momentos parecera. Ela escrevera *Um beijo de colombina* e colocara João como o narrador da história, que ainda Compusera um outro livro, aparentemente sobre as vivências com sua amada, ou sobre a obra de Bandeira, ou, ainda, sobre as duas questões. Cabe lembrar que além desses enlaces ainda há a presença de obras do poeta explícita ou implicitamente. Tudo se mistura, se inventa e se reinventa, escrevendo e reescrevendo cada personagem, cada ação em um infinito ir e vir metaficcional.

4 O TEXTO MULTIFACETADO DO GÊNERO ROMANESCO E SEUS MÚLTIPLOS DIÁLOGOS

As pequenas pevides aguardavam, pequenas promessas prontas a explodir. Mas não explodiam: seguiam sendo promessas simples promessas de outra maçã dentro da maçã, como as bonecas russas que vão saindo umas de dentro das outras. Como as pessoas que somos, e que vão saindo umas de dentro das outras ao longo dos anos. Ao longo das horas.

Adriana Lisboa (2015, p. 12-13)

4.1 “O MOSAICO DE CITAÇÕES”: A INTERTEXTUALIDADE

Mesmo que esta sessão seja a última na divisão desta pesquisa, isso não significa que ela seja menos importante; pelo contrário, é uma das questões centrais da obra estudada e também deste trabalho. Visa-se destacar os múltiplos diálogos que o romance de Lisboa estabelece com outros textos. Pretende-se mostrar o quanto essa prática auxilia no enriquecimento da obra, além de possibilitar a abertura para interpretações ainda mais diversas. A voz do outro permeia a narrativa em todas as suas instâncias, o que é possível graças a seu hibridismo. Essas outras vozes são encaixadas em meio às palavras e às ideias da autora de maneira tal forma que juntos compõem uma unidade. Essa questão pode ser discutida a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin. Em *Questões de literatura e de estética* (2014, p. 88), o autor afirma que o gênero romanescos permite em sua forma o uso de outros gêneros literários e extraliterários. Além disso, tais gêneros normalmente conservam a sua autonomia e originalidade linguística e estilística.

Julio Cortázar (2006, p. 71), ao analisar, na sua coletânea de ensaios *Valise de Cronópio*, o romance, o caracteriza como “a coisa impura, o monstro de muitas patas e muitos olhos. Tudo ali vale, tudo se aproveita e confunde”. Essa caracterização é feita devido à grande abertura do gênero romanescos, que permite em sua forma a inclusão de outros gêneros, como por exemplo, o poético:

O romance é a mão que sustenta a esfera humana entre os dedos, move-a e a faz girar, apalpando-a e mostrando-a. Abarca-a inteiramente por fora (como já o fazia a narrativa clássica) e procura penetrar na transparência enganosa

que lhe concede pouco a pouco uma entrada e uma topografia. E por isso – digamo-lo desde já para voltar depois em detalhe –, como o romance quer chegar ao centro da esfera, alcançar a esfericidade, e não o pode fazer com seus recursos próprios (a mão literária, que fica por fora), então apela – já veremos como – para a via poética de acesso (CORTÁZAR, 2006, p. 67).

Conforme o autor, após o romance passar por uma sucessão de mudanças e aperfeiçoamento dos questionamentos da subjetividade humana, entrecruzou-se com a poesia. Porém, essa mistura não acarretará uma escrita poética ou uma estética que beire a poesia, mas sim, uma “atitude poética por parte do romancista” (CORTÁZAR, 2006, p. 67).

A esse respeito, Bakhtin (2014, p. 88) observa que “[...] qualquer discurso da prosa não pode deixar de se orientar para o ‘já dito’, para o ‘conhecido’, para a opinião ‘pública’ etc”. Ao serem compostos, os textos sempre dialogam com outros discursos já postos para serem ainda mais significativos aos seus leitores, assim como para permitir maiores e mais variadas interpretações:

Apenas o Adão mítico que chegou com a primeira palavra num mundo virgem, ainda não desacreditado, somente este Adão podia realmente evitar por completo esta mútua-orientação dialógica do discurso alheio para o objeto. Para o discurso humano, concreto e histórico, isso não é possível: só em certa medida e convencionalmente é que pode dela se afastar (BAKHTIN, 2014, p. 88).

Dessa maneira, no ato de escrever, o escritor não pode jamais encontrar “palavras neutras, puras”, mas somente “palavras ocupadas, palavras habitadas por outras vozes” (BAKHTIN, 1981, p. 48 *apud* PERRONE-MOISES, 1978, p. 60). E o que se encontra na narrativa *Um beijo de colombina* são palavras não apenas habitadas, mas impregnadas de outras vozes, principalmente da voz de Manuel Bandeira.

Com base nestes diálogos infundáveis entre os textos, a estudiosa Júlia Kristeva cunhou, em 1967, o termo intertextualidade em dois artigos na revista *Tel Quel*. Essa nomenclatura é posteriormente retomada, em 1969, na sua obra *Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse*. Dessa maneira, a “intertextualidade” e a linguagem ganham essa visão de duplicidade: “Todo texto é construído como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1969, p. 68).

A autora elaborou seus estudos com base nas teorias de Mikhail Bakhtin, que tratava em seus escritos sobre o cruzamento que havia entre os textos. O teórico acreditava que não havia um discurso puro, que não fosse influenciado ou que, de

alguma maneira, não trouxesse ideias que já haviam sido faladas. Todos os textos estão em contato com outros textos: “A linguagem do romance é um sistema de linguagens que se iluminam mutuamente, dialogando” (BAKHTIN, 2014, p. 115). O estudioso analisou a obra de Dostoievski e comentou sobre a composição das personagens para exemplificar seu ponto de vista:

Vemos aparecerem, em suas obras, heróis cuja voz é na sua estrutura, idêntica àquela que encontramos normalmente nos autores. A palavra do herói sobre si mesmo e sobre o mundo é tão válida e inteiramente significativa quanto geralmente o é a palavra do autor (BAKHTIN, 1981, p. 2-3).

Ele acreditava que a multiplicidade de vozes e consciências independentes, isto é, o diálogo de vozes, constituem a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoievski. Por conseguinte, vem à tona o termo polifonia, que é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo, uno, à luz da consciência una do autor, se desenvolve nos seus romances. Bakhtin (1981, p. 29) afirma estar "convencido de que só Dostoievski pode ser reconhecido como o criador da autêntica polifonia". Ao tratar sobre o herói no romance, ele declara que

ele possui uma independência excepcional na estrutura da obra, ressoa de alguma maneira ao lado da palavra do autor, combinando-se com ele, mesmo que com vozes igualmente independentes das outras personagens, de uma maneira completamente original. (BAKHTIN, 1981, p. 30)

De acordo com a estudiosa Tiphaine Samoyault (2008, p. 19), essa polifonia trazida por Bakhtin, que é composta por todas as vozes refletidas de certa igualdade, é considerada o dialogismo: “os enunciados das personagens dialogam com os do autor e ouvimos constantemente esse diálogo nas palavras, lugares dinâmicos onde se efetuam as trocas”. Na continuidade, acrescenta que mesmo que o autor tenha uma visão de alguém de fora da narrativa, o que lhe possibilita ver as suas personagens como um todo, o importante é traçar uma linha horizontal em seus raciocínios, fazendo com que os discursos estejam alinhados e coerentes. Além disso, as personagens precisam estar em acordo e dialogando com o seu ponto de vista, o ponto de vista de seu criador. Tzvetan Todorov (1981, p. 509), ao tratar dessa questão em *“Mikhail Bakhtine: le principe dialogique”*, afirma que de maneira alguma o autor, para Bakhtin, necessita ser passivo diante de seu texto ou com a maneira de pensar. Ele precisaria, na verdade,

fazer uma espécie de interpelação singularizada entre o seu ponto de vista e o do outro, de maneira que ambos estivessem no mesmo nível e que não se anulassem. Comenta, ainda, a partir das palavras de Bakhtin, que Dostoievski variadas vezes interrompia a palavra dos outros, mas não impedia de maneira alguma que ela aparecesse, o que, para ambos, Bakhtin e Todorov, seria o mais interessante.

Conforme os estudos de Samoyault (2008, p. 22), os termos “dialogismo”, de Bakhtin, e “intertextualidade”, de Kristeva, descrevem os mesmos eventos, independente de seus fundamentos teóricos e da maneira de encararem os textos serem diferentes. Adiciona, ainda, que o termo da autora não é tão metodológico quanto o dele. Dando continuidade à discussão, Samoyault (2008, p. 23) aponta que após a “descoberta” de Kristeva, o termo passara a ser utilizado por vários estudiosos de *Tel Quel*. A concepção da pesquisadora de ver o texto como um “mosaico de citações” acarreta a infinita reinvenção de conteúdos, o que constrói uma grande rede em que diferentes sequências se transformam em novas sequências, fazendo o uso do que já está disponível de incontáveis maneiras. A partir da leitura de Kristeva, a intertextualidade é um fenômeno que faz parte do próprio texto literário. Tempos depois, a ideia da estudiosa fora reformulada por Philippe Sollers (*apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 17), que complementa: “todo texto situa-se na junção de vários textos dos quais ele é ao mesmo tempo a releitura, a acentuação, a condensação, o deslocamento e a profundidade”.

Perrone-Moisés (1978, p. 63), na esteira argumentativa de Kristeva, entende a intertextualidade como:

[...] este trabalho constante de cada texto com relação aos outros textos, esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura. Cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferente mente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações.

A pesquisadora frisa que “Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura” (PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 59). Ela comenta sobre a famosa frase de La Bruyère (*apud* PERRONE-MOISÉS, 1978, p.59), “chegamos tarde e tudo já foi dito”, da qual, porém, discorda, uma vez que as coisas já ditas podem ser repetidas de “formas diferentes”, tudo pode ser reformulado. Tanto que imediatamente após comenta sobre a mesma frase de La Bruyère ter sido parodiada por Lautréamont (*apud* PERRONE-MOISÉS, 1978, p. 59): “Chegamos cedo, nada foi dito”. Para a estudiosa,

esse é um perfeito exemplo do que é a intertextualidade, essa renovação daquilo que já foi dito ampliando os seus significados.

Roland Barthes (2004, p. 64), em “A morte do autor”, afirmou que o texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que podem estar umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. Parecido com Bouvard e Pécuchet, esses eternos copistas, ao mesmo tempo sublimes e cômicos, e cujo profundo ridículo designa precisamente a verdade da escrita, o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas.

Ainda é possível, segundo alguns estudiosos, classificar a intertextualidade de acordo com a sua forma. Segundo Dominique Maingueneau (1989, p. 76), a forma da intertextualidade pode ser interna ou externa. A interna ocorre quando a relação é estabelecida entre discursos do mesmo campo, área ou corrente do conhecimento. Ainda trazendo as discussões de Maingueneau, a outra forma de intertextualidade seria a externa, que ocorre quando há um diálogo entre dois ou mais discursos de campos do conhecimento distintos.

A estudiosa Ingedore Koch (2005, p. 62) vai mais adiante com as classificações da intertextualidade e a subdivide em explícita e implícita. A explícita seria quando a fonte usada aparece literalmente no novo texto. Isso pode ser através de referências ou de citações. A outra nomenclatura trazida por Koch (p. 62) é a “intertextualidade implícita”. Esse tipo seria quando não há uma citação expressa da fonte utilizada. Esse diálogo pode ocorrer na forma de alusão, paródia, ironia ou paráfrase, desde que fique claro ao leitor qual é o texto com que se está dialogando.

Graça Paulino, Ivete Walty e Maria Zilda Cury (2010, p. 22) revelam o caráter devorador da intertextualidade. Para as autoras, um bom exemplo dessa “devoração” seria a perspectiva antropofágica do movimento modernista, que fora conceituado por Oswald de Andrade ao escrever o seu “Manifesto Antropofágico”. Comentam, ainda sobre o modernismo brasileiro, o caso de Mário de Andrade, que, em carta a Raimundo Moraes, assume a sua postura de não apenas se basear e fazer uma intertextualidade

bastante explícita em seu livro *Macunaíma*, mas também de ter praticamente copiado a obra de Koch-Grünberg. O autor afirmava que possuía esse tipo de atitude porque necessitava de mais do que possuía: “Sinto que meu copo é grande demais para mim, e ainda bebo no copo dos outros” (ANDRADE *apud* PAULINO; WALTY; CURY, 2010, p. 22). As intertextualidades explícitas são definidas e subdivididas pelas estudiosas (p. 25-29) em formas mais fracas: epígrafe, citação, referência e alusão.

A epígrafe seria “a escrita introdutória de outra” (PAULINO; WALTY; CURY, 2010, p. 25). Ela se trata de um recorte de parte de um texto que é modificado ao entrar em contato com o novo texto. Essa modificação se dá através de seu deslocamento e do contato com o novo, ou seja, em função do recorte e da nova leitura. Ela é a retomada explícita de um fragmento de um texto no corpo de um outro. Normalmente aparece antes que o novo texto comece e funciona como uma boa chave de leitura para a obra que vem adiante.

A citação, convencionalmente, é marcada com aspas, o que não se faz obrigatório no corpo textual dos romances. Segundo Paulino, Walty e Cury (2010)⁷, ao retratarem a significação do vocábulo, comentam sobre certos autores, principalmente os mais contemporâneos, não utilizarem qualquer recurso para marcar os termos de outro autor. Esse costume “na literatura contemporânea, esse modo novo de citar sem uso de marcações explícitas é prática que já vem se tornando comum. A percepção da cultura como mosaico permite a criação de textos de natureza citacional” (p. 28). As autoras comentam que Bakhtin considerava a citação “o modo mais evidente de representação do discurso de outrem” (*apud* PAULINO; WALTY; CURY, 2010, p. 29), mesmo que existam outras formas que também possam ser operadas para representarem o discurso alheio.

A referência e a alusão são tidas como intertextualidades mais fracas dentre todas as demais, pois há apenas uma “leve menção a um outro texto ou a um componente seu” (PAULINO; WALTY; CURY, 2010, p. 29). No caso da referência, apenas citar o nome de um autor ou de uma obra já a constituiria. A alusão pode ser feita de variadas maneiras. A mais empregada seria aquela que se usa alguma marca ou característica de alguma personagem para compor a nova criação. Assim, o leitor só

⁷ As autoras fazem, em seu livro, uma atualização dos termos utilizados para classificar a intertextualidade.

percebe a menção caso seja bastante atento aos dois textos envolvidos, por não se tratar de algo muito expressivo, e sim de grande sutileza.

Já as formas paráfrase, paródia e pastiche são consideradas mais intensas, uma vez que elas envolvem não apenas uma pequena parte do texto, mas dão conta de um todo. Não se trata de totalizar o uso do texto matriz, pode-se inclusive reconhecer apenas um elemento, porém toda a construção de sentido do outro texto pode acabar sendo modificada. Paulino, Walty e Cury (2010, p. 30) definem a paráfrase como “a recuperação de um texto por outro de maneira dócil, isso é, retomando seu processo de construção em seus efeitos de sentido”. Ademais, consideram o ato de recontar ou resumir um dos tipos possíveis dessa intertextualidade. Através da paráfrase, mesmo que as ideias do texto inicial sejam mantidas, existe a probabilidade de que as modificações transformem o texto de tal maneira que ele acabe sendo outro completamente diferente. É importante salientar que por mais próxima que seja do texto matriz, a paráfrase não se confunde de forma alguma com o plágio, uma vez que nela fica clara a fonte e a intenção de que haja o diálogo, sem o propósito de “tomar o seu lugar” (p. 31).

A paródia mostra-se como uma forma de intertextualidade um pouco diferente das anteriores. Ela se apropria para afastar-se do texto matriz: “uma forma de apropriação que em lugar de endossar o modelo retomado, rompe com ele, sutil ou abertamente” (PAULINO; WALTY; CURY, 2010, p. 36). As autoras destacam que nem sempre a paródia funciona como uma crítica, ela pode também ser uma espécie de homenagem, mesmo com o rompimento ao texto ou ao autor que fora retomado.

Já o pastiche, que de alguma maneira aproxima-se da paródia, pode assumir a função de depreciar e degradar o texto modelo, assumindo:

Os traços de um estilo com tal ênfase que o sentido se torna deslocado. Ele não retoma necessariamente textos específicos, mas reporta-se a todo um gênero. O pastiche não tem um impulso satírico como a paródia, mas de “seriedade”. Enquanto a paródia é um desvio da norma, ao questioná-la radicalmente, o pastiche vai insistir na norma a ponto de esvaziá-la (PAULINO; WALTY; CURY, 2010, p. 40-41).

Por fim, o último tipo de intertextualidade que trazem Paulino, Walty e Cury (2010, p. 30) é a tradução. Para as autoras, a tradução significa “transpor, trasladar textos de uma língua para outra” (PAULINO; WALTY; CURY, 2010, p. 40-41). Após,

ampliam o conceito, por acreditarem que esta é uma maneira muito limitada de tratar o ato de traduzir, pois a tradução implica estar de acordo com questões linguísticas e culturais, além do constante contato com a criação. Anteriormente ao termo intertextualidade, a tradução era vista apenas como decodificação de palavras, o que, para as autoras, restringe e minimiza aquilo que um tradutor faz. Com essa nova maneira de se pensar a tradução, a ideia de originalidade cai por terra e as traduções passam a ser vistas como novos textos e não como uma cópia que necessite de fidelidade com a original referência:

Tal prática só foi possível a partir de uma mudança no campo do conhecimento que relativizou as fronteiras entre modelo e cópia, na medida em que pôs em questão a própria noção de origem. Não se acreditando no chamado texto original como gerador de outros, a relação passa a ser não mais de subordinação, mas de coordenação entre os textos (PAULINO; WALTY; CURY, 2010, p. 42).

Após esse percurso por alguns dos conceitos trazidos por estudiosos acerca da intertextualidade, observa-se o quanto ela pode ser enriquecedora às obras. Isso se dá porque, com esses diálogos implícitos ou explícitos, os textos oferecem aos seus leitores que expandam suas aprendizagens. Com o conceito de “mosaico textual”, as possibilidades de leituras e interpretações podem ser infinitas, visto que ao se ler uma obra, lê-se, ao mesmo tempo, todas as outras contidas nela. Dessa maneira, a apropriação do conhecimento torna-se ainda maior, pois existe a oportunidade não apenas de se deparar com uma obra, mas com inúmeras delas ao mesmo tempo, independentemente de sua natureza, época ou nacionalidade. Um texto sempre remeterá a outro — propositalmente ou não.

4.2 DESVELANDO A COLOMBINA E O PIERROT: O TÍTULO E A EPÍGRAFE

*O seu desencanto não tem um fim.
Pobre Pierrot! Não lhe queiras assim.
Que são teus amores? - Ingenuidade
E o gosto de buscar a própria dor.
Ela é de dois?... Pois aceita a metade!
Que essa metade é talvez todo o amor
De Colombina...*

Manuel Bandeira (1966, p. 92-93)

Dando continuidade a uma tradição literária de incorporar distintas obras da literatura no enredo de outra narrativa, *Um beijo de colombina* traz como parte de sua história uma reescrita dos poemas de Manuel Bandeira, que auxiliam na interpretação da trama. João Paulo Dias, ao discorrer sobre a questão do “diálogo aberto” que ocorre entre o romance de Lisboa e a obra do poeta, afirma que esse uso:

[...] não só enriquece a narrativa, como ajuda a construir um traço interessante de intertextualidade, pois vai além do simples uso de outro texto ou da referência a outra ideia. [...] duas visões criativas acabam por se encontrar, ainda que originárias de épocas diferentes (DIAS, 2010, p. 3).

As relações intertextuais estabelecidas ao longo da obra são muito recorrentes e de tipos variados, o que suscita especulações. A primeira dessas relações, que é bastante explícita, se dá já no título da narrativa. Sua origem é o poema “Pierrot Branco”, que faz parte do livro *Carnaval*, segundo livro do poeta, publicado em 1919. Para além, ainda pode-se pensar na origem das personagens Colombina e Pierrot, que, por sua vez, inspiraram Bandeira. De acordo com o *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés (1974, p. 93-94), as referidas personagens surgiram com a *commedia dell’arte* (comédia de arte), também chamada de *commedia dei zanni* (comédia de tema), *commedia dei maschere* (comédia das máscaras) ou, ainda, *commedia all’italiana* (comédia à italiana). Sobre a origem, não há nada definido. Sabe-se apenas que surgiu na Itália no final do século XVI e que nas décadas posteriores foi se difundido por países da Europa, como França, Espanha e Inglaterra. O lado cômico era obtido através da fala das personagens, assim como de mímicas galhofeiras. Já com relação às personagens, essas acabaram tornando-se tipos devido às inúmeras repetições:

[...] o processo acabou gerando a petrificação psicológica dos heróis, pois apenas variavam as circunstâncias em que agiam: eram os mesmos seres humanos colocados em novas e cômicas situações. [...] assumiam modalidades imutáveis ou padronizadas de comportamento, como o amoroso, o velho ingênuo, o soldado fanfarrão, o pedante, os criados astutos, etc., intimamente associados ao nome que ostentavam (MOISÉS, 1974, p. 94).

Moisés (1974, p. 94) ainda acrescenta que mesmo com a grande influência da *commedia dell’arte*, não há registros de nenhum “texto” que tenha permanecido da época de seu ápice. Apenas há relatos sobre os cenários, em quantidade significativa.

Os franceses, deslumbrados com o gênero, requintaram os vários tipos já iniciados: “Os personagens foram-se modificando e aperfeiçoando ao longo de três séculos, sendo-lhes acrescentadas outras características” (RUIZ, 1987, p. 12). Dessa maneira, o trio fora acurado e sua relação ainda mais perceptível: Colombina era representada como uma serva ou empregada de uma dama. A moça era caracterizada como muito bonita e inteligente, com um humor rápido e um tom irônico. Frequentemente estava envolvida em certas intrigas e fofocas. Era apaixonada por Arlequim, rapaz de gênio forte, mulherengo, que vivia em farras. E para finalizar, ainda havia a presença de Pierrot, descrito como alguém mais obscuro, tolo, ingênuo, sempre envolto em devaneios e suspiros amorosos por Colombina, o que será consolidado pelas artes: “Pierrot vai se firmar quando a literatura, principalmente a poesia e a pintura, dele se ocupam transformando-o no imortal símbolo do amor incompreendido” (p. 15).

Após esse breve retorno à história das personagens da *commedia dell'arte*, a relação entre o texto de Bandeira e o de Lisboa fica ainda mais especulativa, pois já são desvelados os personagens metafóricos da narrativa, a voluptuosa Colombina e o apaixonado Pierrot. Bandeira se inspirara nas personagens populares para compor alguns de seus poemas e Lisboa fizera seu romance com os versos do poeta. Construiu-se, dessa forma, o “mosaico textual” apontado por Kristeva, ou, ainda, nas palavras de Barthes (*apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 23) “um tecido novo de citações passadas”. Ao tratar sobre esses diálogos textuais, o autor ainda acrescenta que o intertexto seria exatamente “a impossibilidade de viver fora do texto infinito” (BARTHES, 2004, p. 49). Ou seja, esse infinito forma-se a partir dessas variadas ligações que provêm do contato dos textos entre si. Com base nesse mosaico, surge um questionamento: seria possível que o casal fosse representado de alguma forma pela escritora ficcional e seu namorado? Acredita-se que essa seja uma possível chave de leitura dada pelo título da narrativa e que vai sendo intensificada por outros elementos textuais e intertextuais.

A última estrofe do poema “Pierrot Branco” reforça ainda mais a sua presença, pois também é a epígrafe do romance, ou seja, ela é usada como uma intertextualidade explícita, na superfície do texto:

A chama que em suave lampejo
A esqualida tez me ilumina,
Não a ateou febre nem desejo,
- Mas Um Beijo de Colombina.
(BANDEIRA, 1966a, p. 59)

Nota-se que a intertextualidade se dá de maneira explícita, sendo revigorada a cada página. Nela, já aparece o poema de onde fora retirado o título do romance. Como trouxeram Paulino, Walty e Cury (2010, p. 24), a epígrafe, no novo texto no qual é inserida, acaba sendo ressignificada e ressignificando o escrito. Ela não vai apenas estar presente antes do início do romance, mas também ser retomada ao longo dos capítulos e no próprio enredo. Tudo nessa obra está amarrado e dialoga constantemente. Tanto que, no último capítulo do livro, há uma outra evidência que reforça a importância do aparecimento das personagens Colombina e Pierrot, presentes no título e na epígrafe. O narrador em terceira pessoa relata o momento em que Teresa finalizara o seu livro e que pensava em um título: “E qual será o título? Teresa anotou algumas opções. Pensou em *A estrela do beco*, pensou em *Um Beijo de Colombina*. Pode escolher mais tarde” (LISBOA, 2015, p. 174-175). Seria esse o romance feito por Teresa? Não há como saber. As narrativas se sobrepõem, se completam e formam labirintos infinitos.

Esse mesmo poema de Bandeira ainda foi retomado como título do penúltimo capítulo do romance; porém, as referências a ele vão para além do título. Esse capítulo, último narrado pela voz em primeira pessoa, mostra alguém triste e solitário, abandonado, assim como o personagem da *commedia dell'arte*. Até mesmo o próprio narrador se aponta como tal: “Sou um pierrô branco e febril, de coração aflito, só isso” (LISBOA, 2015, p. 166). Pouco mais adiante, no mesmo capítulo, o narrador, além de novamente se nomear Pierrot, ainda se reporta a Teresa como uma possível Colombina: “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?” (p. 197). Com essa passagem fica evidente a intenção de que na trama de Lisboa haja uma relação entre as suas personagens e as da comédia italiana.

Cabe remarcar que tradicionalmente existe um triângulo amoroso entre Colombina, Arlequim e Pierrot. Quem seria a terceira parte desse trio na comparação entre essas personagens e as da história de Lisboa? Uma possibilidade seria Marisa, o que acrescentaria para a trama uma interessante interpretação com a inversão de papéis, dado que, dessa vez, o Pierrot, mesmo sofrendo por sua perda, ainda possuiria uma chance. Mesmo que essa chance tenha sido, na verdade, um momento de calmaria “mar e brisa” (LISBOA, 2015, p. 115). Com Marisa sendo esse terceiro membro, haveria uma mudança no clichê em que a mocinha se envolveria e sofreria pelo conquistador, assim como o bom moço, ingênuo, que sofre pela impossibilidade de ter a sua amada, o que

acontece na *commedia dell'arte*. Outra possibilidade bastante interessante, seria Teresa II a ex namorada, o relacionamento homossexual. Essa informação não é dada ao leitor, mas pressupõe-se, pois, ela fora vista ao lado de Teresa na suposta casa onde habitou Manuel Bandeira. Ou seja, dando a entender que estavam juntas e que o antigo namorado não mais importava. Na narrativa de Lisboa, a mulher ocupa um lugar de alguém que toma suas decisões. É a escritora quem some, quem abandona. O homem é quem sofre por ser abandonado. Assim como é uma outra mulher que o resgata. A proatividade está do lado das personagens femininas e o lado masculino ganha um pouco mais de sensibilidade e menos protagonismo nesse sentido, posto que ele se mostra muito dependente das mulheres a sua volta.

4.3 TÍTULOS: CAPÍTULOS E POEMAS EM RELAÇÃO

... não raro os livros falam de livros, ou seja, é como se falassem entre si. À luz dessa reflexão, a biblioteca pareceu-me ainda mais inquietante. Era então o lugar de um longo e secular sussurro, de um diálogo imperceptível entre pergaminho e pergaminho, uma coisa viva, um receptáculo de forças não domáveis por uma mente humana, tesouro de segredos emanados de muitas mentes, e sobrevividos à morte daqueles que os produziram, ou os tinham utilizados.

Umberto Eco (1983, p. 330)

A narrativa estudada está dividida em quatorze capítulos (que, por sua vez, ainda estão subdivididos em partes menores). Cada um desses capítulos é intitulado com o mesmo nome de poemas de Manuel Bandeira. São 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” e “Unidade”. Sendo assim, tentar-se-á investigar a relação entre os poemas intitulados e a narrativa de Lisboa, a fim de obter uma interpretação mais apurada da obra. É de importância destacar que os poemas referidos não se restringem apenas aos capítulos que nomeiam. Eles estão em momentos variados da narrativa. Alguns deles ainda se repetem com certa recorrência em ocasiões distintas. Nas palavras de Carvalho (2005, p.

23), “tudo recheado com o lirismo de Manuel Bandeira”. Recheado de tal maneira que poesia e prosa fundem-se, formando uma unidade na qual fica difícil separar o que pertence a cada autor. As palavras do poeta são reescritas pela romancista, ressignificando a cada página os versos modernistas.

O primeiro capítulo do romance é fruto do poema “Maçã”, publicado originalmente no livro *Lira dos cinquenta anos*, que data de 1940⁸:

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

E quedas tão simples
Ao lado de um talher
Num quarto pobre de hotel.
(BANDEIRA, 1966a, p. 168-169)

Davi Arrigucci Júnior (1990, p. 21), no *Ensaio sobre “Maçã”* (do sublime oculto)”, publicado em *Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira*, analisa minuciosamente o poema referido. O estudioso ressalta a questão do grande aspecto visual do poema ao ponto de compará-lo a obras clássicas da pintura. Segundo ele, a imagem da maçã é destacada desde o início do texto e retomada nos demais versos. A fruta é observada por fora de maneira detalhada, sua cor avermelhada é comparada ao amor divino. Sua parte interior é desvelada agregando a noção de infinitude: “vista por dentro até a intimidade das sementes e a latência da vida em seu interior” (p. 21). E o que se forma, na visão do estudioso, é a composição de “um quadro estático” (p. 21), no qual não há nenhum deslocamento, apenas o olhar de quem vê a imagem, que ele associa a uma natureza morta.

Retornando à narrativa de Lisboa, a fim de observar como o poema se comporta e contribui à trama, apresentam-se algumas questões bastante interessantes. A narrativa já inicia falando sobre o próprio poema que a intitula. O narrador comenta sobre o livro

⁸ Nesse ano, Bandeira publicara a sua primeira edição do livro *Poesias Completas*, com a sua própria edição, e a novidade fora justamente o acréscimo dessa nova parte, composta pelo livro referido, *Lira dos cinquenta anos*

de Manuel Bandeira que pertencia à Teresa. Ao lê-lo, ele se depara com a dificuldade de compreender a palavra pevides, cujo significado desconhece: “O quarto verso do poema falava de pequenas pevides dentro da maçã. Eu não conhecia aquela palavra, pevides” (LISBOA, 2015, p. 10). A narração dos acontecimentos ao longo da manhã em que dormira na casa de Teresa era misturada às reflexões provocadas pelo poema, assim como algumas partes do próprio texto de Bandeira são citadas: “Talvez por causa do poema em que meus olhos foram dar depois que abri o livro casualmente na página 142, resolvi comer uma maçã. E repeti, lembro-me bem: *Dentro de ti, em pequenas pevides, palpita a vida prodigiosa, infinitamente*” (LISBOA, 2015, p. 12, grifos no original). Além da menção ao poema e a palavras dele, especificamente no trecho lido há, ainda, uma citação direta, que é marcada por itálico. Ela traz a ideia de que conforme o narrador lembra dos versos, cita-os. Na continuação do capítulo, relata algumas de suas ações, como, por exemplo, sua vontade de comer uma maçã, ao mesmo tempo em que rememora os versos, uma vez que ele retrata a figura da fruta. Ele ainda reflete sobre as possibilidades de as coisas terem camadas como as pevides da maçã e que poderiam, nessas camadas, esconder segredos infinitos e indecifráveis, inimagináveis.

Com relação a algumas possíveis interpretações que o poema incorporado ao texto permite, existem alternativas que parecem ser pertinentes. Uma delas está relacionada à ideia de infinito, já mencionada por Arrigucci Júnior. Acredita-se que “as pequenas pevides onde a vida palpita” (BANDEIRA, 1966a, p. 168-169) funciona como uma boa metáfora para duas questões centrais deste trabalho: tanto para representar a metaficção, que já fora discutida anteriormente, quanto para representar a intertextualidade presente na narrativa. Isso seria possível ao se pensar na essência do termo, uma vez que está imbricado na ideia de “mosaico textual”, apresentando esses infinitos diálogos, no qual cada obra abriga em si outros textos que, por sua vez, ainda trazem mais algum ou alguns. Não foi à toa que esse foi o poema escolhida pela autora para iniciar a trama. Em um texto que mostra essa proposta de uma escrita intertextual tão pluralizada, nada mais apropriado que iniciar o romance realçando um poema que remeta à essa questão. A palavra “pevides” é repetida ao longo do capítulo inúmeras vezes, como se a ideia desse labirinto textual fosse reforçada até o momento de desencadear no exemplo das *matrioskas*:

As pequenas pevides aguardavam, pequenas promessas prontas a 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 das outras (LISBOA, 2015, p. 12-13).

As bonecas russas, por conterem em seu interior mais peças semelhantes a si, acrescentam ao texto essa bonita imagem, dado que não há como saber quantos itens existem ali a não ser que se abra cada um deles e se visualize o seu interior. Da mesma maneira são os textos: nem sempre é evidente o que está contido em si, a não ser que o leitor se debruce sobre eles e se detenha a examiná-lo de maneira mais minuciosa.

Indo ao encontro da análise de Arrigucci Júnior (1990, p. 21-22), ao tratar sobre o ponto do poema que retrata a intimidade, no momento que o eu lírico fala sobre o interior da maçã, acredita-se que há um motivo especial para que essa intimidade ganhe destaque, pois há uma possível relação entre a intimidade observada e o enredo da narrativa. Nesse capítulo, o narrador conta como ele e a sua namorada começaram o romance. Ele mostra detalhes de como se conheceram, da primeira noite em que dormiram juntos, bêbados, e de como no dia seguinte ele, além de ter cuidado da escritora, teve a oportunidade de conhecê-la, dessa vez “em toda a sua intensidade e doçura” (LISBOA, 2015, p. 14). Todas as descrições trazidas pelo narrador são de cenas e de momentos bastante íntimos vividos com a namorada, como se aos poucos ele fosse desnudando a relação que tiveram para que o leitor pudesse adentrar as camadas da história até chegar ao seu centro.

O segundo capítulo da narrativa vem do poema “Belo Belo”. O primeiro poema que leva esse título foi publicado inicialmente em *Lira dos cinquenta anos*:

Belo belo belo,
Tenho tudo quanto quero.

Tenho o fogo de constelações extintas há milênios.
E o risco brevíssimo — que foi? passou — de tantas
[estrelas cadentes.

A aurora apaga-se,
E eu guardo as mais puras lágrimas da aurora.

O dia vem, e dia adentro
Continuo a possuir o segredo grande da noite.

Belo belo belo,
Tenho tudo quanto quero.

Não quero o êxtase nem os tormentos.
Não quero o que a terra só dá com trabalho.

As dádivas dos anjos são inaproveitáveis:
Os anjos não compreendem os homens.

Não quero amar,
Não quero ser amado.
Não quero combater,
Não quero ser soldado.

— Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples.
(BANDEIRA, 1966a, p. 180-181)

Em *Lira dos cinquenta anos*, o poeta intensificara o tom memorialístico de sua poesia, assim como a humildade torna-se cada vez mais presente. Nessa obra estão reunidos poemas que fazem uma reflexão mais madura sobre a vida, a morte e até mesmo a criação. Em alguns de seus escritos está presente uma visão mais pessimista da vida. O poema “Belo belo” é um bom exemplo dessa fase de Bandeira, pois nele encontra-se a síntese desse momento do poeta. O eu lírico mostra-se como alguém que constantemente questiona sua existência, suas vivências e o porvir, sendo que é sempre destacado o gosto pela simplicidade, o que fica reforçado no último verso: “— Quero a delícia de poder sentir as coisas mais simples” (BANDEIRA, 1966a, p.180-181).

O outro poema que também é intitulado dessa forma e que, assim como o anterior, aparece na narrativa de Lisboa fora publicado no livro também intitulado “Belo belo”. Essa fora a sétima obra do autor, em uma nova edição das *Poesias completas* (1948) com o acréscimo desse livro. Nele, muito influenciado pela morte de Mário de Andrade, explora a temática fortemente, assim como a tristeza. A nova versão do poema “Belo Belo” ganha reforço na maneira pessimista de pensar a vida, opondo-se em certa medida ao anterior:

Belo belo minha bela
Tenho tudo que não quero
Não tenho nada que quero
Não quero óculos nem tosse
Nem obrigação de voto
Quero quero
Quero a solidão dos píncaros
A água da fonte escondida
A rosa que floresceu
Sobre a escarpa inacessível
A luz da primeira estrela
Piscando no lusco-fusco
Quero quero
Quero dar a volta ao mundo
Só num navio de vela
Quero rever Pernambuco
Quero ver Bagdá e Cusco

Quero quero
 Quero o moreno de Estela
 Quero a brancura de Elisa
 Quero a saliva de Bela
 Quero as sardas de Adalgisa
 Quero quero tanta coisa
 Belo belo
 Mas basta de lero-lero
 Vida noventa e fora zero.
 (BANDEIRA, 1966a, p. 199)

Alguns críticos consideram que esse poema, “Belo Belo II”, faz parte da fase madura de Bandeira, o que o diferenciaria do primeiro. De acordo com João Ribeiro (*apud* MORAES, 1962, p. 219), ao traçar a origem do termo belo-belo, sublinha que provém da expressão “tero-lero”, que significaria algo relacionado a desdém, “menospreço”. O estudioso ainda acrescenta que essa expressão era muito utilizada em textos de escritores portugueses, como Antônio Prestes em seu livro *Auto dos dois irmãos*. Nesse poema, fica aparente a frustração do eu lírico com relação à vida. Ele tem tudo que não quer e, por outro lado, não tem nada do que deseja ter. Ao longo dos versos, seus desejos aparecem como muito maiores do que aquilo de que ele dispõe, o que representa um grande descontentamento com a vida que leva.

Já no segundo parágrafo do capítulo em questão, o narrador cita, marcando com itálico, os versos de Bandeira:

Lembro-me de que o poeta cantarolou: “*Belo Belo belo, tenho tudo quanto quero*. Mais tarde, porém, o mesmo poeta escreveu: *Belo belo belo, tenho tudo que não quero, não tenho nada que quero*. Isso também está no livro (LISBOA, 2015, p. 17, grifos no original).

Além dessa citação direta, ele ainda comenta, na sequência da narrativa, algumas informações sobre o poeta e a publicação de sua coletânea. Mais uma vez a citação direta é utilizada e bem marcada para diferenciar aqui o que seria escrito pelo poeta e o que seria o romance da autora. As duas versões do poema são utilizadas, tanto “Belo Belo I” quanto “Belo Belo II”, evidenciando justamente os versos de ambos os poemas que se contrapõem. Porém, após, no mesmo capítulo, o poema aparece diluído. O narrador faz inúmeras reflexões sobre o que vivera com Teresa, além de questionar-se sobre os seus sentimentos: “Não quero combater, não quero ser soldado. Hoje é também verdade que não quero amar e não quero ser amado-será? E o que é mesmo isso, o amor? Uma mancha escura no sol. Uma nuvem esgarçada que a tarde vai corrompendo”

(LISBOA, 2015, p. 25). A um leitor desapercibido, ou que não tenha conhecimento do poema de Bandeira, essa intertextualidade possivelmente não seria identificada. A escritora faz uso dos últimos versos do poema, transformando-os em prosa, além de inverter a sua ordem. Não obstante isso, o verso “não quero ser soldado” de Bandeira é transformado, mais adiante no texto, por “jamais quis ser soldado” (p. 26).

O termo “belo belo”, acrescenta uma chave de leitura bastante interessante à narrativa. Tanto do primeiro quanto do segundo poema. Já foi discutido anteriormente o quanto “Belo Belo I” assinala a ideia da necessidade de uma vida mais simples, sem exageros, e que isso sim seria o mais importante. Essa questão aparece na narrativa, principalmente de duas maneiras. A primeira delas tem relação com a simplicidade da personagem narrador. Ele não possuía grandes ambições na vida. Simpatizou com o latim e tornou-se professor do idioma. Dava as suas aulas e não vivia, nem ambicionava grandes emoções. Após seu envolvimento com Teresa, mesmo que ela fosse mais audaciosa e buscasse o sucesso, acabara mantendo uma rotina que se moldara à dela. Ela escrevia no computador, enquanto ele lia no sofá. Nos intervalos entre a escrita da namorada, amavam-se, banhavam-se no mar de Mangaratiba e a vida seguia sossegada, até o dia da suposta “morte” da escritora. Isto posto, há a segunda questão vinda do poema, mas dessa vez do segundo. A partir do sumiço da namorada, o narrador passou a contar a sua história, cheio de melancolia, de tristeza. Seu pessimismo com relação à vida era tão grande quanto o do eu lírico do poema. Ambos se mostraram insatisfeitos com o que têm, e a possibilidade de melhoria é impraticável.

O terceiro capítulo do romance leva o título de um dos poemas mais famosos de Bandeira, “Teresa”, publicado em *Libertinagem*, de 1930, quarto livro do autor, composto por trinta e oito poemas que o poeta escreveu entre 1924 e a data de publicação. Esse livro é considerado o primeiro inteiramente modernista que Bandeira compusera, rompendo de vez com a tradição formal parnasiana e simbolista. Os escritos são bastante variados, perpassando questões de humor e erotismo, assim como imagens reforçadas, o que contribui para uma intensidade emocional mais apurada. O poema “Teresa” apresenta a situação de um eu lírico que descreve as distintas maneiras de ver uma mulher, de acordo com momentos diferentes:

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

Quando vi Teresa de novo
 Achei que os olhos eram muito mais velhos que o resto do corpo
 (Os olhos nasceram e ficaram dez anos esperando que o resto do corpo
 nascesse)

Da terceira vez não vi mais nada
 Os céus se misturaram com a terra
 E o espírito de Deus voltou a se mover sobre a face das águas.
 (BANDEIRA, 1966a, p. 136)

Ele é composto por nove versos e dividido em três estrofes, que, por sua vez, representam as diferentes épocas que apontam para um renovado ponto de vista do eu lírico. Destaca-se a falta de pontuação no poema, o que expressa a ideia de uma continuidade da narração dos fatos. Apenas no último verso aparece um ponto final, encerrando o poema e as ideias do eu lírico com relação à Teresa. Inicialmente, a maneira com a qual o eu lírico vê a mulher descrita não é nada elogiosa, beirando até mesmo o grosseiro: “Achei que ela tinha pernas estúpidas / Achei também que a cara parecia uma perna” (BANDEIRA, 1966a, p. 136). Essa visão inicial do eu lírico mostra um tom mais ingênuo, de alguém que possivelmente era mais jovem que a moça observada, que a princípio não despertou nada muito empolgante no observador, o que vai sendo alterado nas demais etapas. Em outro instante, o eu lírico já apresenta uma imagem diferenciada da moça apreciada. Dessa vez ele observa os seus olhos e os vê como olhos mais maduros. Nesse momento, a visão tida não é mais a de alguém que está abaixo da moça, que via apenas suas “pernas estupidas”, mas sim de alguém que está à altura dos olhos. Já a última estrofe, a fase final pelo qual passara o eu lírico, apresenta uma visão completamente diferente das demais. O que aparece é uma profunda admiração, onde não há espaço para ver qualquer característica física, mas apenas o ser amado. O eu lírico mostra-se cego diante de Teresa, por amá-la. Há a descoberta de sensações misteriosas e grandiosas provenientes do sentimento, o que o deixa sem reação.

Já o poema de Bandeira, por sua vez, fora baseado no poema “O “adeus” de Teresa”, do autor romântico Castro Alves:

A vez primeira que eu fitei Teresa,
 Como as plantas que arrasta a correnteza,
 A valsa nos levou nos giros seus...
 E amamos juntos... E depois na sala
 "Adeus" eu disse-lhe a tremer co'a fala...

E ela, corando, murmurou-me: "adeus."

Uma noite... entreabriu-se um reposteiro...
E da alcova saía um cavaleiro
Inda beijando uma mulher sem véus...
Era eu... Era a pálida Teresa!
"Adeus" lhe disse conservando-a presa...

E ela entre beijos murmurou-me: "adeus!"

Passaram tempos... sec'los de delírio
Prazeres divinais... gozos do Empíreo...
...Mas um dia volvi aos lares meus.
Partindo eu disse — "Voltarei! ... descansa! ..."
Ela, chorando mais que uma criança,

Ela em soluços murmurou-me: "adeus!"

Quando voltei... era o palácio em festa! ...
E a voz d'Ela e de um homem lá na orquestra
Preenchiam de amor o azul dos céus.
Entrei! ... ela me olhou branca... surpresa!
Foi a última vez que eu vi Teresa! ...

E ela arquejando murmurou-me: "adeus!"
(ALVES, 2003, p. 23)

Alfredo Bosi (1994, p. 120), ao tratar sobre a produção do poeta romântico, afirma que ele “proporciona uma lírica erótica mais forte, limpa e menos culposa”. Em “O “Adeus” de Teresa”, Castro Alves exterioriza, de forma bastante clara, fortes sentimentos. No poema, há o relato sobre a descoberta amorosa entre o eu lírico e Teresa, até a situação em que acontece o rompimento e a separação. Em cada uma das quatro estrofes, o verso de abertura traz uma marca de tempo referente à relação do casal. Na primeira estrofe, é descrito o encontro inicial do par, um forte envolvimento amoroso, arrebatador, repleto de giros de valsa. No segundo encontro, seu amor é concretizado através do ato sexual. Após, há a ideia de que aconteceram uma série de encontros, cada vez mais intensos e apaixonados. Tal ideia se dá nos versos “Passaram-se tempos... sec'los de delírio / Prazeres divinais... / gozos do' Empíreo...” (ALVES, 2003, p. 23). Já na última parte do poema, evidencia-se o rompimento.

O diálogo intertextual estabelecido entre os dois poemas, de Alves e de Bandeira, é consolidado de variadas maneiras. A primeira e mais evidente se dá através da menção, ambos trazem a figura de Teresa, esta mulher enigmática. Além disso, em ambos poemas há uma aprendizagem com relação ao outro, mas também o enlace amoroso entre o eu lírico e Teresa de uma forma progressiva. Bandeira atualiza o poema romântico apresentando de um outro modo, de certa forma, a visão idealizada

apresentada por Castro Alves. Manuel Bandeira faz uso do lirismo irônico e transformador, o que é muito característico de sua poesia. Hugo Friedrich (1978, p. 17-18), em *Estrutura da Lírica Moderna*, ao tratar sobre a atitude transformadora da poesia moderna, destaca que essa atitude é o comportamento que a domina e que diz respeito tanto ao mundo como à língua. O estudioso ainda acrescenta que os poetas, ao se libertarem do estilo convencional — que satisfaz o hábito do leitor —, adquirem mais intensidade em seu fazer poético; quanto maior for a “libertação do poeta”, maior será a incompreensibilidade de sua poesia, o que, para ele, seria uma primeira característica da vontade estilística.

Indo finalmente ao texto de Lisboa, o poema de Bandeira acrescenta interpretações bastante valiosas, que enriquecem muito as nuances de sentido. No romance, Teresa ganha “vida” em uma narrativa alongada. Especificamente no capítulo que é intitulado com o nome da personagem, não aparece nenhuma vez o poema ou alguma parte dele. Nessa conjuntura, o narrador comenta de forma bastante fragmentada os acontecimentos entre ele e a namorada. Acredita-se que essa seja a maior aproximação interpretativa entre o poema e a prosa, em ambos há a evolução do romance (seja do eu lírico com Teresa; seja do narrador com Teresa). Esse capítulo centra-se na narração de fatos que já apareceram anteriormente nos momentos iniciais do romance: a festa de amigos em comum, uma conversa despreziosa em que o narrador confessa ter feito pouco caso por Teresa ser escritora. Ele ainda relata (assim como no poema de Bandeira) que à primeira vista a moça não lhe chamara a atenção, porém aos poucos ele a foi vendo de outra maneira, até chegar a ocasião em que se amaram, em que foram morar juntos. O ápice da felicidade é descrito, assim como o final da relação, e o momento de solidão do narrador, sem sua amada.

Por outro lado, mesmo que nesse capítulo especificamente não haja nenhuma referência direta ao poema, exceto a menção à personagem Teresa, ele é citado variadas vezes ao longo da narrativa, em outros capítulos. Inclusive é um dos poemas mais recorrentes no romance, aparecendo inúmeras vezes e de formas distintas.

É no primeiro capítulo, “Maçã”, que o poema aparece pela primeira vez no texto. O narrador falava sobre quando conhecera Teresa e o poema de Bandeira fora utilizado diluído narrativa, como se seus versos, ao serem incorporados no corpo do romance, se transformassem na prosa de Lisboa:

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. Ela dançava sozinha no meio de todo mundo com aquelas suas pernas estúpidas que terminavam em pés metidos num par inacreditável (e estúpido) de saltos (LISBOA, 2015, p. 16).

No trecho em destaque é feita uma referência explícita ao poema bandeiriano, em forma de uma alusão, ou seja, só pelo fato de estar sendo usado o nome da personagem criada pelo poeta; além disso, os versos ainda se fazem presentes praticamente na íntegra. Por outro lado, estão em alguma medida diluídos na narrativa. O narrador utiliza o poema como matéria narrada. A descrição de Teresa é feita através das palavras de Bandeira, com o acréscimo de detalhes incluídos pelo narrador. Sobre essa questão, Damiana Maria de Carvalho (2005, p. 23) aponta que “toda a poesia está entrelaçada de tal maneira à prosa de Lisboa que deixa de ser apenas referência e torna-se parte integrante do romance, formando um todo perfeito”. A autora cria essa personagem a partir do poema, dando-lhe forma, personalidade, trilha sonora, mostrando a visão do narrador diante da figura curiosa da escritora fascinada por Manuel Bandeira. Carvalho (p. 24) destaca que essa reescrita “apresenta o encontro entre duas épocas: o moderno e o pós-moderno em diálogo aberto”.

No segundo capítulo, “Belo Belo”, o poema aparece novamente. O narrador discute sobre os adjetivos que poderia usar ao falar na namorada. Ao descrever o tipo de beleza que a moça tinha, comenta o quanto não a achara bonita à primeira vista:

Bonita pelos padrões vigentes eu nem achei tanto assim, na primeira vez em que a vi. Já disse que parecia ter umas pernas estúpidas e que a cara parecia ser uma perna. Depois vi Teresa de novo, mais tarde, na mesma festa, e achei que havia alguma coisa estranha nela, talvez nos olhos, os olhos pareciam mais velhos que o resto, como se tivessem nascido primeiro e ficassem anos esperando para que o resto do corpo nascesse. Talvez por causa do avançado da hora ou do uísque mais a cerveja mais a vodca. Da terceira vez não vi mais nada, vi só Teresa e descobri que ela era bossa nova (LISBOA, 2015, p. 29).

No trecho acima, o poema de Bandeira aparece praticamente na íntegra. O narrador descreve como fora o processo de “conhecimento” da namorada, detalhando as etapas pelas quais passara desde que a viu na festa. O desdém inicial aos poucos vai dando espaço para a admiração. Aquela que não se fizera marcante logo transformara-se em objeto de desejo e a aparência (assim como no poema de Bandeira), que era tida

como algo importante, deixara de ser primordial, e os primeiros sentimentos do narrador com relação a ela vão surgindo aos poucos.

Caso seja levada em consideração a trajetória das personagens no romance, e no poema, o “final” da relação entre o narrador e a sua namorada estaria muito mais próximo do desfecho tido no poema de Castro Alves do que no de Bandeira. Isso porque, no poema de Bandeira, a relação estabelecida entre o eu lírico e Teresa termina no momento em que o eu lírico se apaixona e não consegue ver mais nada físico, apenas sua amada. Já no poema de Castro Alves, além da descoberta amorosa, ainda há toda uma continuidade nos fatos que dizem respeito ao relacionamento. Existe, no poema romântico, um começo, meio e fim que é muito próximo da narrativa de Lisboa. Assim como o eu lírico do poema de Alves, o narrador também não permanece com a sua Teresa, em ambos os finais há a separação.

O quarto capítulo do romance é fundamentado no poema “Sob o céu todo estrelado”. Este fora publicado inicialmente no livro *O ritmo dissoluto*, que após, fez parte do volume *Poesias* (1924). O livro mostra a opção definitiva de Manuel Bandeira pelo corriqueiro, pelo cotidiano como matéria poética. Predomina o verso livre e há a procura da “dissolução” da cadência rítmica tradicional:

As estrelas, no céu muito límpido, brilhavam, divinamente
[distantes.
Vinha de cançada o aroma amolecente dos jasmims.
E havia também, num canteiro perto, rosas que cheiravam
[a jambo.
Um vaga-lume abateu sobre hortênsias e ali ficou
[luzindo misteriosamente.
A parte as águas de um córrego contavam a eterna história
[sem começo nem fim.
Havia uma paz em tudo isso...
Tudo era tão tranquilo... tão simples...
E deverias dizer que foi o teu momento mais feliz (BANDEIRA, 1966a, p.
116).

Sobre o poema citado, Marcus Vinicius Mazzari (2001, p. 160) comenta que o poeta conseguiu “invocar um momento anímico, vivenciado em sintonia com acontecimentos da natureza, de que emana sensação misteriosa e indefinível de felicidade”. Essa felicidade estaria associada aos elementos em destaque, que causaram no eu lírico agradáveis sensações e sentimentos. Essas sensações são despertadas através dos sentidos olfato e visão. O eu poético descreve a cena de uma bonita noite em que fora possível observar a natureza, desfrutando do que ela oferece. Há o destaque

para a simplicidade daquilo que fora sentido e visto, que junto com a calma fizeram do instante vivido algo digno de contentamento, a ponto de se chegar ao estado de felicidade.

O poema de Bandeira estabelece uma relação bastante curiosa com a narrativa. Em nenhum momento do capítulo quatro há qualquer citação sua, como acontecera em outros já analisados. O vínculo entre os versos e a narrativa está no desenvolvimento da proposta do poema. Nesse capítulo, o narrador conta sobre variadas circunstâncias em que se sentira como o eu lírico do de Bandeira citado. Ele desfrutara da natureza configurada na forma do mar de Mangaratiba, mergulhando com a namorada, entre um digitar e outro dela:

Mas o mar chama, e quem consegue desobedecer? Saímos juntos para nadar. Aliás, grande mentira dizê-lo, porque eu não sou lá grande coisa como nadador. Teresa ia embora, mar afora, dona do próprio ímpeto e do próprio futuro, e eu ficava, não me aventurava demais, embora o mar dali fosse calmo (LISBOA, 2015, p. 43-44).

Assim como o eu lírico de Bandeira, o narrador gostava de aproveitar a tranquilidade da praia e ficar observando o que o cercava. Contara que a escritora gostava de nadar perto do crepúsculo e ele normalmente ficava deitado na areia admirando “a tarde agarrar o dia” (LISBOA, 2015, p. 44), além de esperar o céu cobrirlo de estrelas. Rememora saudoso sua infância, quando brincava de fazer pedidos à primeira estrela que aparecesse. Ele refletira sobre o quanto ser criança era fácil, possuía desejos simples, ao contrário da vida adulta, pois apenas por estar “com os cabelos empapados de água e areia” (LISBOA, 2015, p. 44) já era suficiente para que ele deixasse de realizar o ritual. Talvez esses simples fatos da infância fossem em alguma medida “o momento mais feliz” (BANDEIRA, 1966a, p. 116) para o narrador. Por outro lado, essas vivências ao lado de Teresa são descritas de uma maneira tão detalhada e cheia de pequenos prazeres que, posteriormente, tomaram o lugar desses momentos de infância, período em acreditava ter sido mais feliz.

O quinto capítulo do romance é intitulado e baseado no poema “Pierrot Místico”, publicado primeiramente no livro *Carnaval*:

Torna o meu leito, Colombina!
Não procures em outros braços
Os requintes em que se afina
A volúpia dos meus abraços.

Os atletas poderão dar-te
 O amor próximo das sevícias...
 Só eu possuo a ingênua arte
 Das indefiníveis carícias...

Meus magros dedos dissolutos
 Conhecem todos os afagos
 Para os teus olhos sempre enxutos
 Mudar em dois brumosos lagos...

Quando em êxtase os olhos viro,
 Ah se pudesses, fútil presa,
 Sentir na dor do meu suspiro
 A minha infinita tristeza!...

Insensato aquele que busca
 O amor na fúria dionisíaca!
 Por mim desamo a posse brusca:
 A volúpia é cisma elegíaca...

A volúpia é cisma que esconde
 Abismos de melancolia...
 Flor de tristes pântanos onde
 Mais que a morte a vida é sombria...

Minh'alma lírica de amante
 Despedaçada de soluços,
 Minh'alma ingênua, extravagante,
 Aspira a desoras de bruços.

Não às alegrias impuras,
 Mas a aquelas rosas simbólicas
 De vossas ardentes ternuras,
 Grandes místicas melancólicas!... (BANDEIRA, 1966a, p. 89-90)

O poema retrata a situação do eu lírico, voz masculina, que pede para sua amada, uma mulher chamada Colombina, retornar para o seu leito. Como tentativa de convencê-la, ele lhe diz que os amantes mais atléticos, possivelmente mais que ele, poderiam dar a ela momentos prazerosos, porém nenhum desses amantes seria capaz de dar a esta mulher tanto carinho como ele é. Sem sua amada, esse homem vive triste, solitário, melancólico.

Mais uma vez, a narrativa não traz qualquer citação do poema no corpo do texto. A intertextualidade aparece, além de no título, configurada sob a forma de algumas menções. Ademais, quando o narrador pensa em Teresa, ele lembra e canta uma marchinha de carnaval em que aparece o Pierrot místico:

“Cantarolei a marchinha. Por causa de uma colombina, acabou chorando.
 Pierrot místico, torce essa alma ingênua e extravagante, o que será que há

nela além de um suspiro? Acabei a noite chorando sobre uma garrafa de Dão Novo Mundo [...] (LISBOA, 2015, p. 63).

Ao relacionar o poema com a narrativa, percebe-se que o principal ponto de encontro está na tristeza do narrador. Assim como o eu lírico de Bandeira, o narrador rememora os momentos vividos ao lado de Teresa, e o que restam são apenas as lembranças. Ele afirmou ter chorado ao pensar nela, dando concretude àquilo que estava sentido. Ele se via abandonado. Inconformado, tenta rastrear os motivos, se é que existiam motivos para a namorada ter cometido suicídio, e mesmo tentando, em nenhuma das possibilidades havia coerência. Ambos “pierrots” não sabem lidar com a falta de suas “colombinas”.

O sexto capítulo da narrativa é nomeado com o título de “Eu vi uma rosa”, poema que também fora publicado em *Lira dos cinquenta anos*:

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 esplendia.

Tudo isso era excesso.

A graça essencial,
Mistério inefável
- Sobrenatural –
Da vida e do mundo,
Estava ali na rosa
Sozinha no galho.

Sozinha no tempo.

Tão pura e modesta,
Tão perto do chão,
Tão longe na glória
Da mística altura,
Dir-se-ia que ouvisse
Do arcanjo invisível
As palavras santas
De outra Anunciação (BANDEIRA, 1966a, p. 186).

O eu lírico do poema desenvolve a cena de uma ocasião em que vira uma rosa e enuncia a sua solidão reiteradamente. Primeiramente, ela estava no galho, após, no jardim, em seguida, na rua, no mundo e, finalmente, no tempo. O que contrasta com a natureza que existe ao seu redor, abarrotada de formas variadas, assim como de cores e de sons, o que mostra uma ideia de certo excesso. Com isso, fica evidente a contraposição entre a singularidade e a pluralidade, a rosa, com sua solidão, diante de todo o restante. O eu lírico, ao observar melhor a rosa, particulariza a sua graça, seu mistério indescritível, que não pode ser desvendado com palavras. Já na sexta estrofe, o eu lírico associa à solitária rosa características tipicamente humanas e não de uma flor, como a modéstia, a humildade, a distância na glória da mística altura.

A primeira aparição do poema na narrativa se deu quando o narrador comentou sobre uma viagem que fizera com a namorada para acampar. Após chegarem ao local, enquanto ela fora ao banheiro e ele a aguardava, ele relatou que notara uma flor: “Havia um canteiro malcuidado, e ali eu vi uma rosa. Branca. Absolutamente comum, sozinha no mundo” (LISBOA, 2015 p. 73). Após a descrição, o narrador lembrara-se do poema bandeiriano e reflete sobre a solidão da rosa do poeta:

Manuel Bandeira escreveu sobre uma rosa assim. Sozinha no mundo, sozinha no tempo. A vida imita a arte, que imita a vida, que imita a arte, e por isso as duas coisas acabam sendo uma só, como sabemos. A rosa de Manuel Bandeira, naquele momento eu não me dava conta, mas hoje vejo, a rosa estava bem ali à minha frente. Extremamente como ele disse: tudo ao redor da rosa era excesso, a natureza que em formas e cores e sons esplendia, nuvens e montanhas altíssimas. E a rosa, ali perto do chão, no meio de um canteiro malcuidado de uma lanchonete de beira de estrada. Virgem, esperando o arcanjo (LISBOA, 2015, p. 73).

Nesse trecho, novamente é utilizada a técnica de diluição dos versos do poeta no romance. Eles são usados pela voz do narrador como se fossem suas próprias palavras. A prosa e a poesia se misturam e mesmo que o poeta seja reportado pela voz narrativa, não há qualquer separação ou marcação para diferenciar seus vocábulos dos vocábulos da escritora. O poema torna-se a narração do instante vivido.

Mais adiante, no mesmo capítulo, o narrador retoma os versos em questão, pois lembrara-se da rosa solitária, ao deparar-se com o pico das Agulhas Negras, outro elemento da natureza tão solitário, emblemático e único, como a flor do poema: “Diante de toda a imponência das Agulhas Negras, que contemplamos mais tarde, e que subimos no dia seguinte, até o pico, a imensa, pedreira negra estriada, tão longe do mundo, tão

acima das nossas vidas sob as nuvens, eu não me esqueci da rosa branca” (LISBOA, 2015, p. 73).

O sétimo capítulo do romance recebe o título de “Cantiga”, poema publicado no livro *Estrela da manhã* (1936)⁹:

Nas ondas da praia
Nas ondas do mar
Quero ser feliz
Quero me afogar.

Nas ondas da praia
Quem vem me beijar?
Quero a estrela-d’alva
Rainha do mar.

Quero ser feliz
Nas ondas do mar
Quero esquecer tudo
Quero descansar (BANDEIRA, 1966a, p. 152).

Arrigucci Júnior, em *O cacto e as ruínas: A poesia entre outras artes*, comenta que *Estrela da manhã*, ao lado de *Libertinagem*, constituiu o período maduro de Bandeira. Ainda acrescenta que os escritos demonstram o grande poeta que fora, que aproveitara seus anos de aprendizagem de maneira produtiva, fazendo bom uso da liberdade na produção da sua obra, mesmo com as adversidades da vida:

Isso significa que ele era agora capaz não só de escrever bons poemas, ou um ou outro poema excepcional, como no início da carreira. Mas, que era dono de um modo inconfundível de dizer as coisas que pretendia, com domínio completo do ofício, com emoção na justa medida do necessário ao assunto, já liberto do “gosto cabotino da tristeza” e assim desperto para o mundo em torno. E que sabia onde procurar ou esperar o que podia achar ou não (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2000, p. 11).

Nessa redondilha menor, o eu lírico mostra grande fascínio pelo mar. Vê-se hipnotizado pelas ondas ou, ainda, “seduzido pela dissolução das formas e do ser na indiferenciação das águas”, como afirmou Arrigucci Júnior (2003, p. 192) ao fazer uma análise do poema. O estudioso garante que esse desejo pelo mar é algo relacionado com um dos maiores enigmas humanos, “a relação do erotismo com a morte” (p. 191). No

⁹ Em sua biografia, Bandeira (1966b, p. 105) revelou sobre a dificuldade para publicar a obra, que pode ser impressa graças a uma amizade, mesmo com um número pequeno de exemplares: “Em 1936, aos cinquenta anos de idade pois, não tinha eu ainda público que proporcionasse editora para os meus versos. A *Estrela da manhã* saiu a lume em papel doado por meu amigo Luiz Camilo de Oliveira Netto, e sua impressão foi custeada por subscritores”.

poema, essa questão é abordada por Bandeira, com o uso tanto do mito quanto da religiosidade popular, assim como da própria maneira de pensar do poeta:

Na passagem da estrela-d'alva para seu posto, Rainha do mar, o poema desdobra o foco do desejo, fazendo-o recair no mar e atingindo-o com a aura do sagrado pela impregnação religiosa do símbolo com o mito das águas de Iemanjá. [...] O desejo de apagar toda a vida pregressa (*Quero esquecer tudo*) revela esse poder *letal* atribuído às águas capazes de borrar toda a memória, garantia da identidade individual, preparando a liquidação completa do ser no repouso final no mar (*Quero descansar*) que pode representar esse regresso ao seio da natureza indiferenciada como volta ao regaço da “Grande Mãe” movimento de regressão que o simbolismo das águas e Iemanjá podem, por sua vez, muito bem significar (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2003, p. 192, grifos no original).

Dessa maneira, esse ser que busca as ondas do mar deseja, na verdade, encontrar aquilo que lhe falta: o equilíbrio, a calma, a estabilidade, a segurança, que, por algum motivo, suas vivências não estariam lhe proporcionando.

No romance de Lisboa, esse poema aparece variadas vezes, sendo bastante significativo, pois é um dos mais citados ao longo da narrativa. De acordo com Macêdo e Silva (2010, p. 2), na história de Lisboa, esse é o poema que “explica os motivos de Teresa (aqui personagem) ter se suicidado”. No capítulo que leva o título do poema, ele é citado e referenciado três vezes. A primeira vez que se fala no poema é no momento em que o narrador conta que a polícia o havia interrogado pelo possível suicídio de Teresa:

Acharam o poema “Cantiga” copiado numa folha de papel e preso com um ímã na porta da geladeira, lá em Mangaratiba.
O senhor não tinha visto isso antes?
Não.
Será que a senhora Teresa tinha algum motivo para se matar?
Não sei.
Na verdade, os oito meses que passei com Teresa foram um intervalo de tempo bem ingrato. Melhor se tivessem sido oito dias, ou oito anos, mas não aquela cifra intermediária, que não me deixava livre para fazer assertivas ou negações. *Nas ondas da praia, nas ondas do mar, quero ser feliz, quero me afogar* (LISBOA, 2015, p. 87-88, grifos no original).

No trecho, os versos não apenas aparecem em itálico, mas o poema é também nomeado, além de ser retomada a ideia de que os policiais o encontraram na casa de Mangaratiba, a ideia do suicídio aparece novamente. Nos dois outros momentos em que o texto de Bandeira é citado, não há os versos em itálico, apenas a referência ao título. O narrador reflete, em um deles, sobre a possibilidade de a namorada ter de fato acabado

com a sua vida, além de refletir sobre o desaparecimento das pessoas na memória dos demais ao seu redor. No outro, ele lembra de como era a escrita desleixada da amada, a organização da porta da geladeira, onde estava fixado o poema. Ele comentou sobre repetidos depoimentos dados na delegacia e o quanto ficava chateado por a polícia não o ter considerado nem ao menos suspeito, como se fizessem pouco caso de si.

Essa associação do poema com a possibilidade de suicídio de Teresa vai ao encontro da análise trazida por Arrigucci Júnior sobre os versos de Bandeira. O poema reforçou, no texto de Lisboa, essa ideia da sedução exercida pelo mar sobre as pessoas acabarem com os problemas terrenos ao irem ao encontro das águas salgadas.

A primeira vez em que aparece, sendo citado no romance, fora no quinto capítulo da narrativa. É dito que o poema de Bandeira havia sido escrito e colado por Teresa na geladeira da casa de Mangaratiba e é por isso que acreditavam que a escritora havia se suicidado, em função dos versos deixados: “*Nas ondas da praia, nas ondas do mar, quero ser feliz, quero me afogar*. Acharam, deduziram que era a nota de suicida, a despedida de Teresa, via Manuel Bandeira” (LISBOA, 2015, p. 69, grifos no original). No trecho, os versos do poema são marcados com itálico, foram inseridos na narração sem qualquer explicação, possivelmente para que o leitor entendesse qual teria sido o texto colado na geladeira.

Ainda sobre a interpretação do poema com relação à narrativa, Macêdo e Silva (2010, p. 6) acrescentam que o ziguezague presente em sua forma acompanha esse ir e vir das ondas no mar ao longo da narrativa, que estão muito além da calmaria, em um infinito movimento, movimento esse que afeta a percepção e as decisões do narrador personagem, que se mostra perdido:

O poema de Bandeira mostra a leveza das ondas do mar num movimento de ir e vir que pode ser percebido pela própria forma do poema, que ziguezagueia tal qual o movimento das ondas. Mas para o personagem de Lisboa, “*Cantiga*” vai além da calmaria das águas do mar; para ele, o poema é como seu estado de espírito, ziguezagueando entre o amor que sente por Teresa e o amor que Marisa desperta nele, entre sua aceitação sobre a morte de Teresa e a sensação de estar perdido sem ela (MACÊDO; SILVA, 2010, p. 6).

O oitavo capítulo do romance se intitula da mesma maneira que o poema “*Marisa*”:

Muitas vezes à beira mar sopra um vento alento de brisa,

que vem do largo a suspirar
 Assim é teu nome Marisa,
 que principia igual ao mar
 e acaba mais suave que a brisa (BANDEIRA, 1966a, p. 288).

Esse poema fora publicado em *Mafuá do Malungo: versos de circunstâncias* (1948). Sobre a publicação, Bandeira (1966b, p. 133) explica o subtítulo:

Nesse mesmo ano de 48 publiquei em livro sob o título *Mafuá do Malungo* os meus versos de circunstância. “O poeta se diverte”, comentou Carlos Drummond de Andrade, traduzindo um verso, traduzindo versos de Verlaine. E era isso mesmo. [...] meus primeiros versos datam dos dez anos e foram versos de circunstância. Até os quinze não versejei senão para me divertir, para caçar. Então vieram as paixões da puberdade e a poesia me servia de desabafo. Ainda circunstância. Depois chegou a doença. Ainda circunstância e desabafo. Fiz algumas tentativas de escrever poesia sem apoio das circunstâncias. Todas malogradas. Sou poeta das circunstâncias, pensei comigo.

Considerando-se um poeta de circunstâncias, Bandeira fizera questão de manter a palavra presente no subtítulo de seu livro para marcar as poesias de cada uma das épocas que vivenciou. Porém, não quisera dar esse título para a obra. Segundo ele, apesar de todos os poemas serem de circunstâncias, ele desistira de dar esse título, mesmo que inicialmente tenha pensado nisso. Ele acreditava que “mafuá” seria ainda mais significativo, pelo conteúdo de cada escrito, além do significado trazido pela palavra: “‘Mafuá’ toda a gente sabe que é o nome por que são conhecidas as feiras populares de divertimentos: ‘malungo’, africanismo, significa ‘companheiro, camarada’. Uma boa parte do livro são versos inspirados em nomes de amigos” (BANDEIRA, 1966b, p. 133). Essa coletânea fora composta por poemas bastante variados, de épocas distintas, tanto que o poeta nem ao menos tinha ambição de publicá-las. Ele relata que esse livro fizera seus poemas saírem “das gavetas do tempo”, graças ao amigo e poeta João Cabral de Melo Neto:

É possível que nunca viesse a publicar esses versos não fosse a neurastenia de João Cabral de Melo, que, aconselhado pelo médico a adotar um *hobby* manual, escolheu a tipográfica e começou a lançar de Barcelona uma série de edições limitadas do mais fino gosto. Pediu-me o poeta-tipógrafo alguma coisa minha para imprimir e eu me lembrei dos meus jogos onomásticos e outras brincadeiras (BANDEIRA, 1966b, p. 133).

É de importância perceber, no relato de Bandeira, a sua grande humildade, de considerar estes seus escritos de *Mafuá*, primeiramente algo que ele julgava que não

seria publicado e que apenas o foi devido ao amigo. Além disso, a grande humildade do poeta de chamar as suas obras de jogos e brincadeiras, como se tivessem sido versos feitos de maneira tão leve e fácil, tão simples, que ele os fizera brincando.

Com relação ao poeminha (diminutivo no sentido de extensão apenas) “Marisa”, observa-se mais um bom exemplo dessa brincadeira de Bandeira com os vocábulos. Nos versos, o nome próprio feminino é utilizado como em outros poemas, para construir rimas e jogos de palavras. O termo “Marisa” é principalmente dividido em dois outros, “mar” e “brisa”. A primeira palavra inspirada no início do nome próprio, a segunda, uma rima vinda de seu final, o que vai ao encontro com os dois últimos versos: “que principia igual ao mar / e acaba mais suave que a brisa” (BANDEIRA, 1966a, p. 288). Ao mesmo tempo em que brinca com o nome, adjetiva uma possível pessoa que seja nomeada desta maneira.

No romance de Lisboa, o nome Marisa ocupa um lugar importante. Não apenas dá título ao oitavo capítulo como também nomeia mais uma das personagens femininas da narrativa. Macêdo e Silva (2010, p. 2-6), descrevendo a personagem, a caracterizam como:

[...] uma mulher séria [...] que tem personalidade forte destemida como o mar, como o mar, mas também é delicada e gentil como a brisa, o que pode ser considerado como parte do fluxo da narrativa, em que Lisboa, através da personalidade da personagem, mostra que nada é realmente o que parece ser.

Depois da suposta morte de Teresa, o narrador acabou reencontrando a antiga namorada que há muito tempo não via: “a rainha africana da Lapa” (LISBOA, 2015, p. 79). Mais uma vez, Lisboa recria a figura composta pelo poeta, dando-lhe uma vida no enredo.

A primeira vez em que o poema é mencionado na narrativa se dá após uma conversa telefônica realizada por Marisa para o ex-namorado, que a convida para dar um passeio. O narrador reflete sobre a possibilidade de se envolver novamente com ela e se aquela seria a nova chance que ele estava aguardando: “não sei o que fui buscar em Marisa. Nem sei se fui buscar Marisa em Marisa, mar e brisa. Talvez eu só quisesse mesmo roubar um passeio” (LISBOA, 2015, p. 101). No trecho, o narrador brinca com o nome da personagem, fazendo uso da ideia de “mar e brisa” do poema de Bandeira. Porém, esse não é o único momento da narrativa em que se fazem presentes os versos. Em outros capítulos, quando o narrador fala em Marisa, ou quer se referir a ela, retoma

a ideia de “mar e brisa”. No capítulo “Água forte”, o narrador relata que Marisa o buscara para que ele ficasse em sua casa. Diante da atitude da moça, ele refletiu sobre ela ser a pessoa que o tiraria de sua vida canhestra, elevando a figura de Marisa, mesmo que para ele ela fosse muito mais mortal, terrena, o que se contrapõe à visão idealizada que possuía com relação à Teresa:

[...] será que Marisa era minha Beatrice florentina, musa casta e luminosa, minha sabedoria? Será que Marisa guardava, entre o mar e a areia e a brisa, camadas e mais camadas de branco, vias-lácteas inteiras? Como fazer das mulatas, eu pensei, musas pálidas? Que metáforas usar? Para falar de Marisa, não me serviriam a neve, as licornes alvinitentes, os lírios, as pérolas grandes como a lua. Serviriam, sim, o açúcar mascavo, a semente de café, uma folha de cortiça, a cerâmica de um vaso. Ela era mar e brisa, estava presa à terra, não subia aos domínios astrais. Às grandes alturas. Beatrice carinhosa, com seu piercing na sobancelha grossa (LISBOA, 2015, p. 115).

Para fazer um contraponto com a personagem escritora, a “princesinha do Maracanã”, Marisa, ganhara o posto de “rainha africana da Lapa”. Ao comparar as duas mulheres com quem o narrador se envolvera, Macêdo e Silva (2010, p. 6) afirmam que:

Se Marisa era mar e brisa, inconstância e delicadeza, calma, Teresa era uma tormenta. Foi ela quem mudou repentinamente tudo na vida do narrador. Ela era uma escritora que não era ainda muito famosa, mas já havia ganhado alguns prêmios. O narrador não a via perfeita, mas humana, linda em seus defeitos.

Devido a sua pele negra, o narrador discute sobre as possíveis metáforas que poderia criar para descrevê-la, uma vez que fugia do estereótipo da musa pálida dos românticos. Depois de muitas associações, chegara à conclusão de que a melhor forma de falar da pessoa que o resgatara era o “mar e a brisa”, retomando as palavras de Bandeira. Assim, Marisa representa aquele momento de tranquilidade e de paz diante do caos da perda de Teresa. A ex-namorada voltaria a deixar a vida do narrador em equilíbrio e o incentivaria a escrever, ocupando assim, o lugar de sujeito, posto que até então na narrativa, ele apenas ficava na sombra de uma profissão que não lhe trazia emoções.

O nono capítulo do romance recebera o título do poema “Água forte”, publicado em *Lira dos cinquenta anos*:

O preto no branco,
O pente na pele:

Pássaro espalmado
No céu quase branco.

Em meio do pente,
A concha bivalve
Num mar de escarlata.
Concha, rosa ou tâmara?

No escuro recesso,
As fontes da vida
A sangrar inúteis
Por duas feridas.

Tudo bem oculto
Sob as aparências
Da água-forte simples:
De face, de flanco,
O preto no branco (BANDEIRA, 1966a, p. 173).

O emblemático poema é composto por metáforas que possibilitam variadas interpretações devido a sua complexidade. Em 1954, em Paris, Lêdo Ivo dedicou-se a escrever um livro inteiro analisando apenas esses versos de Bandeira, o que demonstra a riqueza de detalhes contidas neles. O livro ganhara o título de *O Preto no Branco*, palavras que compõem os versos iniciais e finais do poema. A obra de Ivo, além de ter sido muito importante para a crítica de uma maneira geral, ainda fora um dos primeiros livros considerados com uma análise mais aprofundada sobre o poema bandeiriano.

Sobre o poema, Lêdo Ivo (1955, p. 39-40) o interpreta como “um sexo feminino em funcionamento menstrual”. O estudioso ainda faz associações das metáforas contidas nos versos com partes do corpo feminino. O “pente” refere-se ao púbis, a “concha bivalve” são os pequenos lábios genitais, “as fontes da vida” ele associa aos ovários. Já “o mar de escarlata”, ele afirma ser o fluxo menstrual. Ivo sublinha o quanto Bandeira dera voz a essa questão sempre silenciada.

Focalizou o poeta um desses assuntos proibidos, sobre os quais a criação artística costuma silenciar, por pudor, conveniência e talvez por um sentimento de repulsa, calando a evidência de um espetáculo que a alguns poderia parecer uma das misérias ou maldições da condição feminina, embora seja, simplesmente, uma exibição da sabedoria da natureza (IVO, 1955, p. 52).

Com relação à intersecção entre a narrativa e o poema, ela se dá de maneira bastante sutil. A única ocasião em que o poema de Bandeira é referido aparece praticamente no final do capítulo, numa cena em que o narrador fala sobre uma relação sexual entre ele e Marisa. Ele observa o corpo da moça e comenta sobre seu púbis ser

diferente do descrito pelo poeta em seus versos; ademais, ele ainda caracteriza com outras metáforas os pormenores referentes ao seu corpo: “O púbis não era como a água forte do poema de Bandeira, preto no branco, mas antes, um pássaro espalmado no turvo céu da madrugada. No meio do pente, porém, a concha bivalde, sempre, num mar de escarlate” (LISBOA, 2015, p. 120). No trecho selecionado, mesmo que a comparação seja direta, quando se diz que “O púbis não era como a água forte do poema de Bandeira”, o restante do poema aparece mais uma vez diluído na narrativa, como parte dela, sem qualquer marcação para os versos.

O décimo capítulo recebera o título de “A estrela e o anjo”, como o poema publicado em *A estrela da manhã*:

Vésper caiu cheia de pudor na minha cama
 Vésper cuja ardência não havia a menor parcela de sensualidade
 Enquanto eu gritava seu nome três vezes
 Dois grandes botões de rosa murcharam
 E o meu anjo da guarda quedou-se de mãos postas no desejo insatisfeito de
 Deus (BANDEIRA, 1966a, p. 164).

O eu lírico relata que a estrela, na figura de Vésper, caíra em sua cama, mesmo não possuindo qualquer aparente sensualidade. De acordo com o dicionário *Caldas Aulete*, Vésper refere-se ao planeta Vênus “a estrela da tarde; Véspero” (VÉSPER, 2017). No poema, há a referência ao planeta que pode ser visto ao entardecer. Com essa queda metafórica, o eu lírico sente-se realizado. Por outro lado, como essa realização se dá através do desejo carnal, o que desperta o aborrecimento divino, uma vez que esse desejo, não é visto por Deus de uma maneira positiva, isso seria considerado pecado. Com isso, o ser superior frustra-se pelo eu lírico não seguir as leis divinas e sim, as terrenas, pecando e sentindo prazer no pecado. Indo ao encontro com aquilo que trouxera o dicionário, Nara Boneti Foresti (2001, p. 64), acrescentou que pelo fato de Vésper ser associada à deusa Vênus, o eu lírico vincularia essa imagem à figura da mulher amada:

Vênus também é, na mitologia grega, a deusa da beleza. Portanto, existe a possibilidade de se ler nessa estrela desejada a figura da mulher amada que, mais tarde, ainda em “Belo Belo” (BB), aparece fragmentada em várias (Esteia, Elisa, Bela, Adalgisa). Ou, como em “A estrela e o Anjo” (Estrela da Manhã).

Com relação ao texto de Lisboa, a primeira vez em que o poema aparece é em uma circunstância em que o narrador comenta sobre a sua escrita. Ele demonstra estar passando por um momento ruim, certamente por ainda estar muito envolvido pelas lembranças de Teresa:

Eu escrevia, e ia lendo as letras que surgiam no papel virtual, sentia vontade de ficar olhando para aquelas letras até elas perderem qualquer traço de sentido. Vésper caíra na minha cama, e eu gritara seu nome três vezes, mas o desejo de Deus permanecia insatisfeito (LISBOA, 2015, p.132).

No trecho do romance, a última frase é composta pelos versos de Bandeira. As palavras do poeta foram tomadas pelo narrador e utilizadas como uma espécie de desabafo. É como se Vésper representasse a sua amada, pessoa por quem está sofrendo, e devido à insatisfação divina, ela não está mais presente em sua vida.

Uma outra parte significativa em que o poema se faz presente é ao final do capítulo anterior, “Água forte”. O narrador contara sobre um sonho que tivera enquanto dormia na sala. Fora praticamente um pesadelo e ele só despertara graças à Marisa, que o acordara:

Em sonho, veio-me a estrela. Era uma estrela colombina muito alta no céu, era Vésper, era a estrela-d’alva ofuscando minha vida no céu sem lua. Eu pedia aos meus amigos e aos meus inimigos, implorava, precisava daquela estrela, e que não me pedissem maiores explicações, precisava dela como fosse, precisava alcançá-la antes que o sol nascesse e ela sumisse do céu. Vi, então, que a estrela se espelhava na água de um mar calmíssimo. Qual das duas seria a mais verdadeira? Talvez fosse o céu quem espelhasse a marinha estrela da manhã, meu refúgio e minha perdição. Bastava nadar até ela. Bastava mergulhar nela (LISBOA, 2015, p. 121).

O sonho do narrador fora bastante significativo. A estrela que ele queria tanto atingir, e que se mostrava impossível por uma delas estar no céu e a outra nas águas do mar, era a figura de Teresa. Ele acreditava que ela estava morta e que, simbolicamente, em função do fim da sua vida terrena, estaria no céu. Por outro lado, como ela supostamente havia morrido no mar, o narrador acreditava, mesmo que em sonho, que a maneira mais fácil de chegar até ela seria através das águas, ou seja, bastava que ele se jogasse nas ondas, dando um fim à sua vida, para que pudesse estar mais próximo de Teresa.

O décimo primeiro capítulo do romance recebe o título do “Poema do beco”, publicado em *Estrela da Manhã*:

Que importa a paisagem, a Glória, a baía, a linha do horizonte?
 – O que eu vejo é o beco (BANDEIRA, 1966a, p. 150).

Assim como em outros poemas, Bandeira compõe nesses versos a impressão do cotidiano, levando o nome do espaço que observara, o beco. A linguagem poética contida no dístico é muito ampla e significativa. O eu lírico mostra o grande contraste existente entre a beleza que aparecia na janela e aquilo que os seus olhos conseguiam ver. Se, por um lado, há a possibilidade da vista da janela representar as belezas do Rio de Janeiro, por outro, seus olhos conseguem apenas observar um beco, mais nada.

Com relação ao texto de Lisboa, o “Poema no beco” já aparece na abertura do capítulo. O narrador inicia a sessão comentando sobre a definição dicionarizada de idílio: “podia significar poema curto, ou poema de tema bucólico, ou mesmo amor delicado, ou ainda devaneio, fantasia” (LISBOA, 2015, p. 139). A definição trazida pelo narrador introduz o poema bandeiriano indiretamente, pois assim como aparece nessa explicação, os versos do poeta também podem ser classificados dessa maneira. Na continuidade, a partir da palavra “idílio”, ele refletiu, fazendo o uso dos versos de Bandeira diluídos na sua narração:

Um idílio, escrevi, navegando entre acepções ao gosto do freguês. À moda da casa. Mas que me importavam a paisagem, os fogos de artifício, a Glória, a Lapa, a baía, o Santos Dumont e seus aviões, a linha do horizonte? O que eu via era o beco. Um idílio, e também o beco. Perto demais de meus olhos, não conseguia fechá-los nem ao dormir, parece que eles estavam para sempre e permanentemente abertos, e o beco estaria para sempre grudado na memória dos meus olhos. O dicionário dizia que beco podia significar ruela, às vezes sem saída, ou dificuldade, ou situação desesperadora (LISBOA, 2015, p. 139).

Os versos bandeirianos aparecem na segunda e terceira frase do trecho¹⁰, mais uma vez misturados às narrações do romance. Mais adiante, no mesmo capítulo, o narrador retoma-os novamente, citando-os como se as palavras fossem suas: “Mas se o que eu via era o beco. E agora tão de perto. Tão contundente, tão beco” (LISBOA, 2015, p. 141). Após algumas reflexões sobre o poeta Manuel Bandeira, a mudança que fizera para a Lapa, suas justificativas enviadas a Mário de Andrade por cartas, o

¹⁰ Além do “Poema do Beco”, ainda aparece no trecho destacado mais um intertexto. Dessa vez há uma referência a uma das crônicas do poeta. A passagem “entre acepções ao gosto do freguês. À moda da casa”, fora retirada da crônica “O bar”, texto que o inspirou a escrever variados poemas dos livros *Libertinagem* e *Estrela da manhã*.

narrador pensa sobre o quanto a casa onde o poeta vivera, e que servira de inspiração para que ele escrevesse o “Poema no beco”, era muito próxima da casa onde Marisa morava. Ele ainda pensou no quanto sempre evitava a rua Moraes e Vale, para não ver a antiga habitação do poeta. Em meio a tantas reflexões, novamente o poema é mencionando: “Era difícil parar de pensar naquilo. Os sobrados, o lixo, os paralelepípedos, as portas, as janelas, a pintura descascada. O céu curto. Na memória, na alma, o que eu via era o beco” (p. 142). Essa questão do beco é bastante significativa para o romance, pois, como já discutido anteriormente, esse lugar fora onde o narrador encontrara Teresa viva, descobrindo a verdade em relação ao seu sumiço.

O décimo segundo capítulo da narrativa se intitula da mesma maneira que o poema “Tempo Será”, publicado em *Belo Belo*:

A Eternidade está longe
 (Menos longe que o estirão
 Que existe entre o meu desejo
 E a palma da minha mão).

Um dia serei feliz?
 Sim, mas não há de ser já:
 A Eternidade está longe,
 Brinca de tempo-será (BANDEIRA, 1966a, p. 196).

No poema, faz-se presente a ideia da impossibilidade de realização daquilo que é desejado pelo eu lírico. Sobre essa questão, Yudith Rosenbaum (1993, p. 42-45) afirma que é através da poesia, e principalmente sob a forma deste poema, que Bandeira encontra uma maneira de registrar as suas “impossibilidades e frustrações”. Fica evidente “a falta e a ausência” (p. 46). O eu lírico necessitava ser feliz, mas ele sabia que essa felicidade não seria tão fácil de ser atingida e que o momento em que ele estava vivendo não era propício para que o desejo fosse alcançado. Ele precisava esperar e essa espera podia ser bastante demorada.

Nesse capítulo do romance, o narrador utiliza-se dos versos de “Tempo será” mais uma vez, como parte da sua narração. Após descrever uma relação sexual estranha que tivera com Marisa, por estar pensando em Teresa e em seus depoimentos na mídia, ele traz os versos do poeta: “Entre o meu desejo e a palma da minha mão a distância é enorme. Acho que um dia eu também serei feliz, mas a Eternidade... a Eternidade brinca de tempo-será” (LISBOA, 2015, p. 156). O uso do poema é bastante significativo, uma vez que fora em um seguimento do texto em que o narrador estava confuso. Por um

lado, ele se mostrava melhor, recomposto ao lado de Marisa, por outro, a presença de Teresa afetava o seu psicológico. Seus sentimentos por ela ainda estavam confusos e lhe causavam certo desconforto. Para além, ele não tinha certeza dos rumos que tudo tomaria e essa instabilidade o desconcertava.

O décimo terceiro capítulo do romance fora intitulado da mesma maneira que o poema “Pierrot Branco”:

Atrás de minha fronte esqualida,
Que em insônias se mortifica,
Brilha uma como chama pálida
De pálida, pálida mica...

Não a acendeu a ardente febre,
Ai de mim, da consumpção hética
Que esgalga, até que um dia a quebre,
A minha carcaça esquelética!

Nem a alumiou a fantasia
Por velar de rúbido pejo
Aquele agitação sombria
Que em pancadas de mau desejo

Tortura o coração aflito,
Sugere requintes de gozo,
Por concriar - sonho infinito -
O andrógino miraculoso!

A chama que em suave lampejo
A esqualida tez me ilumina,
Não a ateou febre nem desejo,
- Mas um beijo de Colombina (BANDEIRA, 1966a, p. 206).

No poema de Bandeira, ganha destaque a figura de um Pierrot sofredor, que vive sombrio sem a sua Colombina. Esse afeto sombrio e doloroso é o tom que dita o poema, agregando a ideia de um desencantamento diante do vivenciado.

Acredita-se que esse seja um dos poemas mais importantes da narrativa, pois ele está presente em partes distintas do livro (título, epígrafe e personagens), intitula (esse capítulo) e ainda aparece sendo citado e referido nessa e em outras partes da obra.

No capítulo, o poema aparece como forma de desabafo por parte do narrador, que, para isso, utiliza seus versos. Ele comenta sobre a escrita de sua história e ele próprio se nomeia um Pierrot: “Sou um pierrô branco e febril, de coração aflito, só isso” (LISBOA, 2015, p. 166). As palavras de Bandeira aparecem como algo narrado, o que funciona muito bem, pois ambos se encontram da mesma maneira, o eu lírico e o narrador, tristes e melancólicos sem suas Colombinas.

A primeira vez que o poema aparece na narrativa se dá na ocasião em que o narrador comenta em tom de brincadeira sobre a narrativa que Teresa ambicionava escrever baseada nos poemas de Manuel Bandeira. Ele começa a imaginar possibilidades de combinações entre Pierrot, Colombina, Arlequim:

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 pierrete também. Me explica. Ainda não sei. É só uma ideia. Talvez a protagonista seja uma escritora. A colombina, claro. Isso. Então, vamos ver. Temos uma colombina escritora. E um triângulo amoroso. O arlequim fodão, e o pobre do corno pierrô. E a pierrete se encaixa em algum lugar no meio deles, mas ela tem que ser uma moça legal, e tem que ser amiga do pierrô (LISBOA, 2015, p. 49).

O narrador lança algumas possibilidades de personagens que poderiam ser criados, além de traçar quais seriam seus perfis, caracterizando-as. Ele inventa os enlaces que teriam e já dá um possível rumo para a história. O que faz as seguintes questões ressurgirem com mais força: afinal, este livro fora desenvolvido? Quem seria o seu autor ficcional? Os questionamentos são múltiplos e as respostas parecem não ser suficientes.

O décimo quarto, último capítulo do romance, recebera o mesmo título que o poema “Unidade”, publicado em *Belo Belo*:

Minh'alma estava naquele instante
Fora de mim longe muito longe

Chegaste
E desde logo foi Verão
O Verão com as suas palmas
os seus mormaços
os seus ventos de sôfrega mocidade
Debalde os teus afagos insinuavam quebranto e molície
O instinto de penetração já despertado
Era como uma seta de fogo

Foi então que min'alma veio vindo
Veio vindo de muito longe
Veio vindo
Para de súbito entrar-me violenta e sacudir-me todo
No momento fugaz da
unidade (BANDEIRA, 1966a, p. 206).

Ivo, ao comentar sobre a escritura erótica de Manuel Bandeira, salienta que o poeta “esconde para melhor desvelar” (IVO, 1955, p. 36). No poema, aparece a visão

masculina sobre a urgência do desejo do eu lírico. Este mostrou que, em certa circunstância, seus pensamentos estavam muito longe de si. Como se mente e corpo estivessem de alguma maneira separados. A presença do outro fizera-se tão importante que alegrara o eu lírico, e essa alegria fora condensada no verso “E desde logo foi Verão”, ou seja, essa presença causara uma mudança significativa na vida desse ser que andava com “a cabeça na lua”. A escolha da estação define outros termos que compõem a imagem do poema, “mormaços”, “ventos de sôfrega mocidade”. A virilidade masculina mostra-se presente, sugerindo o gradual enrijecimento do membro masculino “o instinto de penetração” a que o eu lírico não poderá fugir e que é reforçado pela expressão “já despertado”. A reação masculina aos carinhos encontra, na comparação com “seta de fogo” para o membro duro, ereto, uma resposta física imediata para a urgência da posse. A última estrofe do poema representa metaforicamente um ato sexual tido entre o eu lírico e o ser amado, porém mesmo que se deseje a prolongação dessa vivência, este é o “momento fugaz da unidade”, a finitude faz-se presente, não há escolha.

No último capítulo da narrativa, o poema aparece citado de uma maneira bem marcada. O narrador em terceira pessoa comenta que Teresa acabara de finalizar o seu novo romance e que planejava convidar João para nadarem, como forma de comemoração. Muito próximo da personagem, o narrador presume que ao chamar o namorado, ele virá abraçar a escritora. Após essa narração, aparece marcado em itálico, em um novo parágrafo, um dos versos do poema bandeiriano: “*Chegaste, e desde logo foi verão*” (LISBOA, 2015, p. 175, grifos no original). Esse uso pode ser interpretado de algumas maneiras distintas. Pode ter sido um pensamento de Teresa, que ao imaginar o namorando lhe dando um abraço, lembraria dos versos de Bandeira, que representaria aquilo que João significava para ela. Alguém que ao chegar em sua vida, a modificara, tornando-a mais feliz. Uma outra possibilidade seria que o narrador em terceira pessoa, ao narrar que a escritora e namorado se abraçariam e sairiam para nadar, fez uso do verso de Bandeira para sintetizar a relação dos dois, o professor de latim e a escritora de obras literárias.

Após percorrer cada um dos capítulos do romance, mesmo não esgotando o assunto, percebeu-se o quanto os versos de Bandeira e a trama de Lisboa estão unidos. Nesta sessão, optou-se por analisar principalmente as relações estabelecidas entre os poemas que intitulam os capítulos do romance e cada um destes capítulos, mas ainda

seria possível fazer muitas outras análises intertextuais entre o poeta e a romancista. As ligações, as traduções feitas são imensas e múltiplas. Os caminhos percorridos podem ser muito distintos desses até aqui feitos, e as alternativas não findam.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após as reflexões feitas acerca do romance de Adriana Lisboa, compreendeu-se que se trata de um livro que pode ser estudado por inúmeros e infinitos pontos de vista, que não se esgotam. Este trabalho propôs uma reflexão sobre três questões recorrentes na narrativa: os seus narradores escorregadios, a metaficção e a intertextualidade. Acredita-se que as três temáticas estão bastante ligadas e que colaboram entre si para a construção e interpretação da narrativa.

Analizou-se os narradores da obra. O primeiro deles não é nomeado, o que, segundo Dalcastagnè (2001), é uma característica dos narradores dos livros escritos neste século, que se configuram como figuras que não são identificadas ou, ainda, que escondem as suas identidades. Ao longo de seu relato, esse narrador conta sobre seu envolvimento e separação ocorridos entre ele e a escritora Teresa, o que o impulsionou a escrever. Esse processo auxiliou o narrador a refletir sobre as situações vividas e a mudar sua perspectiva com relação à literatura e à escrita. Em um primeiro momento ele demonstra ter um olhar de menosprezo com relação às artes em geral, não acreditando que seja possível obter sucesso como um literato. Após a vivência com a escritora, sua maneira de pensar começou a mudar, mas se altera significativamente após o sumiço de sua amada e sua aproximação com a figura de Manuel Bandeira. Ao tornar-se um exímio leitor e a começar a escrever as suas memórias, os escritos passaram a fazer parte de sua vida de tal maneira, que suas palavras eram feitas em qualquer lugar, independente das condições que lhe eram oferecidas: no computador de Teresa ou em condições mais precárias, como no computador de Marisa, no qual o monitor era sustentado por livros, ou, ainda, em um bloco de notas. A aproximação metafórica a Bandeira fez com que o narrador passasse a ser influenciado diretamente pelas obras e também pelas vivências do poeta, como, por exemplo, o sentimento de inferioridade sentido por ambos, a necessidade de fuga da realidade (“Pasárgada”). Ademais, o narrador também se inspirara na escrita do literato. Para compor a sua narrativa, ele utilizara metáforas que Bandeira poetizou em sua obra. Um bom exemplo disso foi o uso da palavra “beco”, que aparece nos versos e que ganha um sentido ainda mais amplo nas páginas do romance.

O narrador em terceira pessoa novamente não mostra a sua identidade e, diferentemente da voz em primeira pessoa, parece não fazer parte da história que é

contada. Por outro lado, assume uma posição de importância no texto, pois faz uma narração que demonstra muita sabedoria com relação ao que é contado. Ele conhece as ações e pensamentos da personagem Teresa e antecipa o que irá acontecer. Comenta o que ela pensava sobre si mesma e condena a maneira muito dura de agir consigo.

A narrativa estudada apresenta de uma maneira muito consistente características de uma metaficção, ou seja, nela há o olhar para si mesma. Essa narrativa debruça-se sobre a sua construção destacando o fazer literário, a escrita. Os próprios narradores da trama, assim como as personagens, refletem sobre a literatura, citando obras de autores variados, comentam sobre momentos de leitura e também de estarem escrevendo.

Cabe ressaltar que nessa trama labiríntica muitos são os questionamentos e, na maioria das vezes, poucas as respostas. Um bom exemplo disso é entender onde as histórias que são contadas / escritas na obra começam e terminam. Ou, ainda, quem é o escritor de cada história. Sabe-se que há a escritora real, Adriana Lisboa, que escreveu *Um beijo de colombina*, romance que foi a sua dissertação de mestrado em Letras e inspirado nos poemas de Manuel Bandeira. Já no interior da trama, há um narrador em primeira pessoa que relata que começara a escrever um livro, “não livro”, como ele mesmo denominou, sobre a sua história ao lado de uma escritora que queria escrever uma obra baseada nos poemas de Bandeira. Por sua vez, no último capítulo, a escritora Teresa acabara seu romance baseado nos poemas do poeta e pensava sobre ter posto seu namorado como o narrador do livro, sem mencionar seu nome ao longo de toda a narrativa. Dessa maneira, os enredos estão misturados de tal forma que não há como separar quem é o autor de cada um dos livros, os narradores são escorregadios, poesia e prosa se complementam, fundem-se. Tudo faz parte do todo e o todo forma uma unidade complexa.

A intertextualidade da narrativa de Lisboa é bastante singular. A escritora conseguiu fazer uma releitura de Bandeira de maneira a construir um emaranhado. Poesia e prosa se misturam o tempo inteiro, sem falar que a própria escrita da autora também beira o poético:

[...] como o símbolo do infinito, em que os poemas de Manuel Bandeira estão de tal modo apropriados pelas personagens que não se sabe onde uma obra termina e a outra começa. Ou seja, a relação existente entre ambas as obras aborda - das vai além do que se considera “citação”. *Um beijo de colombina* é de tal modo ligado à *Estrela da Vida Inteira* que é possível afirmar que aquele não poderia existir sem este (MACÊDO; SILVA, 2010, p. 5).

A intertextualidade pode ser comparada às bonecas russas, ou às pevides da maçã, uma está dentro da outra de maneira harmônica. Em variados momentos, falou-se sobre o texto de Lisboa ser baseado na poesia de Bandeira, que, por sua vez, também fora inspirada em outras obras da literatura mundial. Alguns exemplos disso foram discutidos no terceiro capítulo deste trabalho: o poema “Teresa”, inspirado no poema “Adeus de Teresa”, do poeta romântico Castro Alves; ou as personagens da *commedia dell’art* que circulam, principalmente, pelos versos do *Livro Carnaval*. Forma-se aí um labirinto no qual o fim é impraticável, uma vez que as referências são tantas e de lugares tão variados que se torna impossível rastrear ou singularizar todas. Essa é a grande riqueza de compor um texto literário. É abrir os sentidos e as interpretações.

A forma de intertextualidade utilizada por Lisboa ao longo da narrativa é, por um lado, interna: os diálogos textuais são todos do mesmo âmbito do discurso, ocorrem entre o romance, os poemas e as crônicas, destacando o discurso escrito ou, ainda, literário. Mas também aparecem intertextualidades externas, configuradas na forma de músicas e de filmes que perpassam variadas páginas da narrativa. Optou-se por discutir apenas os intertextos internos e, ainda mais especificamente, os literários, na forma dos poemas de Manuel Bandeira que deram títulos aos capítulos.

Observou-se que na maioria das vezes o poema que dá título ao capítulo do romance não aparece explicitamente na narração do mesmo. A tendência do livro é a de que o poema esteja presente como alguma referência explícita nos demais capítulos. Por outro lado, sempre há uma relação de sentido estabelecida de maneira forte entre o poema de Bandeira e a história contada.

Além dos poemas, são utilizadas por Lisboa outras fontes de inspiração. No capítulo “Água forte”, o narrador comentou sobre a crônica “Bife à moda da Casa”, feita em homenagem ao prato que Manuel Bandeira sempre comia no restaurante Reis. Essa crônica foi publicada no livro *Seleção de prosa*, organizado por Júlio Castañon Guimarães e traz uma crítica feita pelo poeta à norma culta. Bandeira exalta as cariocas que naturalmente falavam usando o “mim” como sujeito. Para ele, a maneira das moças falarem era mais agradável, dessa forma, acreditava que todos os brasileiros deveriam fazer o mesmo, ignorar o uso do “eu” antes de verbo.

Em alguns momentos da narrativa aparecem cartas de Manuel Bandeira a Mário de Andrade. Uma delas é uma carta em que o poeta fala sobre a sua doença:

A tuberculose foi uma data histórica, escreveu Bandeira a Mário de Andrade. Antes da doença fui dinâmico como um futurista italiano, verdadeiro azougue, sarcástico, remendador (grande talento de comediante), agressivo, sem maldade de coração, mas com muita maldade intelectual. A física pôs água nessa fervura toda (LISBOA, 2015, p. 118).

Nela, o poeta fala sobre os males que o assombravam, sobretudo os da doença. Ele separa a sua vida em dois momentos, o antes da tuberculose e o depois dela. Bandeira destaca os maus por que passara, porém frisa que ter ficado doente contribuiria para que fosse aquilo que era, uma vez que, depois de ter adoecido, teve a oportunidade de apurar a sua identidade como escritor. O trecho é utilizado na narrativa de Lisboa, em um momento em que o narrador fala como se fosse à Teresa. Ele supõe que a escritora precisaria pesquisar sobre a doença que afetara o poeta e que, dessa forma, ela encontraria dados variados sobre como ela era causada, termos técnicos utilizados pela medicina para nomear a Tuberculose, quais eram as maneiras de contágio, dentre outras informações. Ela teria criado um quadro em que ficaria claro o quanto Bandeira sofreu ao ter tido a “febre hepática”. Já em outro trecho de outra carta para Mario de Andrade, Bandeira, de maneira irônica, mostra ao amigo a fórmula da felicidade perfeita, compondo com uma soma de coisas que lhes eram positivas: “Aporrinhação + presunto + ovo estalado + caninha de Angra dos Reis + café + charuto + chavinha miúda = felicidade perfeita” (LISBOA, 2015, p. 119).

Não apenas de Bandeira se fazem as intertextualidades da obra, mesmo que seja essa a que prevalece. No romance são citados outros livros literários, como, por exemplo, no capítulo 1, no qual o narrador comenta sobre Teresa remarcar as páginas que estavam com os haicais de Bashô. O poeta é referido variadas vezes e seus versos são citados com recorrência.

Alguns livros de literatura francesa também são reportados, como, por exemplo, *Madame Defour*, de Guy de Maupassant, que é mencionada quatro vezes no romance, em referências ora à elegância de uma mulher se vestir, ora à beleza natural de uma pessoa. Em outra passagem, o narrador comenta sobre estar fazendo a leitura de uma obra sobre o poeta Mallarmé e seus escritos.

O narrador fala sobre alguns clássicos da literatura brasileira, comentando que os estava lendo ou comparando o ato de certa personagem de sua narrativa à narrativa lida. Os mais recorrentes são *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, que fora apreciado durante o tempo de uma licença do trabalho. São citadas as personagens Lucíola e

Macabéa, que foram interpretadas por Teresa em uma reportagem de uma revista literária, na qual pousara para fotos.

O romance também dialoga com as outras artes além da literatura, como a música e o cinema. Seria possível estabelecer uma trilha sonora para as variadas partes da narrativa. Desde que conheceu Teresa, o narrador associou a escritora à música. Para ele, a melhor maneira de descrever a namorada era dizendo que ela era “bossa nova”. O cantor João Gilberto é mencionado variadas vezes ao longo do romance, assim como algumas de suas músicas — “Da cor do pecado” é citada mais de uma vez. Após a suposta morte de Teresa, ocasião que o narrador chamou de “enterro sem corpo”, ele escutou “Requiem”, de Stravinski. Alguns músicos ou bandas internacionais aparecem como outra referência, são eles, The Who, Jimi Hendrix, The Beatles. Já de referência fílmica, ganha destaque no texto *O iluminado*.

Cabe destacar que ao final da narrativa de Lisboa há uma nota da autora na qual são revelados os nomes de todos os textos de Manuel Bandeira que aparecem na composição do livro e que foram tidos como inspiração para a sua escrita:

Nota

Os poemas de Manuel Bandeira que inspiraram a escrita deste romance se encontram no livro *Estrela da vida inteira* (14ª edição; Rio de Janeiro: José Olympio, 1987). São eles: “Chama e fumo”, “Bacanal”, “Pierrot branco”, “Pierrot místico”, “Sob o céu todo estrelado”, “Camelôs”, “Pneumotórax”, “Teresa”, “Madrigal tão engraçadinho”, “Noturno da rua da Lapa”, “Vou-me embora pra Pasárgada”, “Estrela da manhã”, “Poema do beco”, “A estrela e o anjo”, “Maçã”, “Água-forte”, “Última canção do beco”, “Belo belo” (ambos), “Unidade”, “Eu vi uma rosa”, “Tempo-será”, “Infância”, “Lua nova”, “Marisa”, e mais as traduções de quatro haicais de Bashô.

Também me vali da leitura de parte de sua obra em prosa, como o relato autobiográfico “*Itinerário de Pasárgada*” — em que Bandeira transcreve o poema “Eu tinha uma choça, se ardeu-se (...)” —, incluído em *Poesia completa e prosa* (4ª edição; Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977), e as “*Crônicas da província do Brasil*” (In: Seleta de prosa, org. Júlio Castañon Guimarães; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997).

As outras duas obras que tiveram pequenos trechos citados no romance são a *Correspondência de Mário de Andrade & Manuel Bandeira* (org. Marcos Antônio de Moraes; São Paulo: Edusp, 2000) e *22 por 22: a Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos* (org. Maria Eugênia Boaventura; São Paulo: Edusp, 2000) (LISBOA, 2015, p. 179-180, grifos no original).

Essa atitude da escritora de dar as referências de seu romance, no que concerne a Bandeira, possivelmente tem relação com as muitas acusações de plágio que escritores já receberam por terem baseado suas obras em textos já canônicos. Alguns críticos, como Moutinho (2007) e Dias (2010), teceram elogios à Lisboa pela escolha de deixar

claro o uso dos poemas de Bandeira em nota, além de ao longo do romance já ter deixado evidente os versos do literato.

Notou-se uma certa dificuldade em realizar uma boa separação das três temáticas abordadas, pois em variados momentos da escrita, as passagens destacadas do romance, que serviram como exemplos para determinada discussão, iam se cruzando de tal forma que poderiam ser estudadas em qualquer um dos capítulos.

Esta pesquisa não pretendeu de maneira alguma esgotar os assuntos discutidos, tampouco propor respostas aos enigmas criados. Os aqui apresentados são alguns dos muitos caminhos de leitura que o romance oferece. Sendo que vários outros mostram-se ainda muito produtivos, tudo depende da imaginação e da criatividade dos olhos de quem percorrer suas páginas. Cabe ressaltar que o romance em questão se mostra como um desafio a quem se depara com ele, uma vez que nada é dado, tudo é construído progressivamente. As três temáticas abordadas ao longo destes escritos formam uma miscelânea repleta de vozes e de reescritas, que representam de maneira singular características da literatura desta época. O verso e a prosa da narrativa completam-se em uma mistura homogênea na qual a unidade prevalece. Suas vozes ecoam e transmitem reflexões das mais variadas. As histórias contadas se entrelaçam em uma tessitura labiríntica na qual não existe começo nem fim, tudo é aquele e este. De qualquer forma, espera-se que estas palavras e ideias, por vezes cheias de lacunas, auxiliem, de alguma maneira, para que outros se atrevam a se enredar nesse amplo mosaico.

REFERÊNCIAS

ALVES, Castro. *Espumas flutuantes*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

ARRIGUCCI JÚNIOR, David. “O humilde cotidiano de Manuel Bandeira”. In: _____. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 122-145.

_____. *Humildade paixão e morte: A poesia de Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *O cacto e as ruínas: A poesia entre outras artes*. São Paulo: 34, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Padrão, 1981.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução por Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec, 2014.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1966a.

_____. *Itinerário de Pasárgada*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966b.

BARROS, Manoel. *Menino do mato*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

BARTHES, Roland. *Aula*. 6. ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992.

_____. *Crítica e verdade*. 3. ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. “A morte do autor”. In: _____. *Rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BENJAMIN, Walter. “Narrativa e cura”. *Jornal de Psicanálise*, São Paulo, v. 35, n. 64/65, p. 115-166, 1990.

_____. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra/Bazar Editorial, 2010.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2. ed. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CARNEIRO, Flávio. “Mapeando a diferença: ficção brasileira hoje”. In: ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). *Literatura brasileira em foco*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003. p. 16-34.

CARVALHO, Damiana Maria de. *Reescritura: Uma leitura de Lúcia*, de Gustavo Bernardo. 2005. 85f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

CAVALCANTI, José Antônio. Em ensaio, Gustavo Bernardo investiga a autoreflexão narrativa. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 mar. 2010. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2010/03/13/em-ensaio-gustavo-bernardo-investiga-a-autoreflexao-narrativa/>>. Acesso em: 27 dez. 2016. Não paginado.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

COQUEIRO, Wilma dos Santos; SILVA, Sandro Adriano da; ZOLIN, Lúcia Osana. “Na pele do outro” – O romance contemporâneo: Entrevista com Adriana Lisboa. *Revista de Letras Norte@mentos - Estudos Literários*, Sinop, v. 9, n. 17, p. 285-300, jan./jun. 2016. Disponível em: <<http://sinop.unemat.br/projetos/revista/index.php/norteamentos/article/view/2129/1658>>. Acesso em: 2 fev. 2016.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de David Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DALCASTAGNÈ, Regina. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso. *Diálogos Latinoamericanos*, Madri, n. 3, p. 114-130, jul./dez. 2001. Disponível em: <http://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/3_di__logos_latinoamericanos/5aregina-unb-personagens.pdf>. Acesso: em 7 out. 2015.

_____. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2123>>. Acesso em: 12 dez. 2016.

DIAS, João Paulo M. Costurando os retalhos: Um beijo de Colombina, de Adriana Lisboa. In: BASTOS, Alcmeno et al. (Orgs.). *Fórum de Literatura brasileira contemporânea 3*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras: Torre, 2010. p. 39-50. Disponível em: <<http://www.forumdeliteratura.com.br/edicoes-completas/196-edicao-3>>. Acesso em: 3 jun. 2017.

ECO, Humberto. *O nome da rosa*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrad Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

FERNANDES, Ronaldo Costa. *O narrador do romance*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1996.

FIGUEIREDO, Eurídice. “Adriana Lisboa (Bandeira em palimpsesto)” . In: _____. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p. 195-199.

FINGIR. In: HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010. p. 158.

FORESTI, Nara Boneti. Entre espaços, tempos e gêneros: o texto de Manuel Bandeira. Dissertação de mestrado. 2001. 166f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Ilha de Santa Catarina, 2001.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GENETTE, Gerárd. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, Milão (Itália), n. 2 (2012), p. 199-221, nov. 2012. Disponível em <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790/2999>>. Acesso em: 5 ago. 2016.

INTERTEXTUALIDADE. In: E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS DE CARLOS CEIA. Lisboa, 31 dez. 2009. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6157/metafic%C3%A7%C3%A3o/>>. Acesso em: 25 dez. 2015. Não paginado.

IVO, Lêdo. *O preto no branco: exegese de um poema de Manuel Bandeira*. Rio de Janeiro: São José, 1955.

KOCH, Ingeres Villaça. *O texto e a Construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 2005.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1969.

LISBOA, Adriana. *Caligrafias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *Um beijo de colombina*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro. Rocco, 1997.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa (Orgs.). *O imaginário da cidade*. Brasília: UnB, 2000.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariana de Macedo. São Paulo: 34, 2000.

MAIA, Rita Maria Abreu. “Sobre um espelho de águas e o brilho de certa estrela, a ficção se projeta e se cria... Considerações sobre o processo ficcional em Um beijo de Colombina, de Adriana Lisboa”. In: DEALTRY, Giovanna; LEMOS, Masé; CHIARELLI, Stefania (Orgs.). *Alguma prosa ensaios de literatura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p. 55-60.

MACÊDO, Jéssica Pereira; SILVA, Andreia Pereira da. Do Palimpsesto à metalinguagem: Percepções comparativas entre Um Beijo de Colombina, de Adriana Lisboa, e Estrela da vida inteira, de Manuel Bandeira. Brasília: Faculdades Integrada PROMOVE/ICESP, 2010. Disponível em: <http://nippromove.hospedagemdesites.ws/anais_simposio/arquivos_up/documentos/artigos/1abab9b095153a308038c4244ee5c408.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2016.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em Análise do discurso*. Tradução de Freda Indursky, Campinas: Pontos, 1989.

MAZZARI, Marcus Vinícius. ““Água mole em pedra dura”: sobre um motivo taoísta na lírica de Brecht”. In: _____ (Orgs.). *O poema: leitores e leituras*. São Paulo: Atelié Editorial, 2001. Cap. 7, p. 153-174.

MELLO, Ramon. Adriana Lisboa, simplicidade e disciplina. Entrevista com Adriana Lisboa. *SaraivaConteúdo*, São Paulo, 25 set. 2009. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10122>>. Acesso em: 4 fev. 2016. Não paginado.

METAFICÇÃO. In: E-DICIONÁRIO DE TERMOS LITERÁRIOS DE CARLOS CEIA. Lisboa, 30 jun. 2010 Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6157/metafic%C3%A7%C3%A3o/>>. Acesso em: 5 maio 2017. Não paginado.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MORAES, Camila. 16 vozes para contar o Brasil. *El país*, Madri, 30 jul. de 2016. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2016/07/29/cultura/1469792880_840813.html>. Acesso em: 8 fev. 2017. Não paginado.

MORAES, Emanuel de. *Manuel Bandeira: análise e interpretação literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

MOUTINHO, Marcelo. *A beleza triste de um quase nada perdido na memória*. 10 abr. 2007. Disponível em: <<http://www.marcelomoutinho.com.br/resenhas/um-beijo-de-colombina/>>. Acesso em: 5 jan. 2016. Blog de Marcelo Moutinho, *resenha originalmente publicada no suplemento Idéias do Jornal do Brasil*.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades: Teoria e prática*. São Paulo: Formato, 2010.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.

_____. *Mutações da literatura do século XXI*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. Seleção de Sueli Barros Cassal. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. *Livro do Desassossego*: por Bernardo Soares. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

QUINTANA, Mário. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2009

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: EdUSP; Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____.
Texto/contexto: ensaios. São Paulo: Perspectiva, 1969.

RUIZ, Roberto. *As cem mais famosas peças teatrais*. São Paulo: Ediouro, 1987.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *Intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini, São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCH Ø LLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SCHWARTZ, Christian. Entrevista com Adriana Lisboa. *Jornal Rascunho*, Curitiba, n. 127, nov. 2011. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/adriana-lisboa/>>. Acesso em: 12 mar. 2013. Não paginado.

TEKENENDEN handen. In: GOOGLE IMAGENS. Mountain View: Google, 2017. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=Tekenenden+handen&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwixjtaYhJHVAhVBMSYKHawNAOAQ_AUICygC&biw=1242&bih=580>. Acesso em: 5 maio 2017.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981.

VÉSPER. In: AULETE digital. Rio de Janeiro, 2017. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/vesper>>. Acesso em: 5 maio 2017. Não paginado.

VILAR, Fernanda. Entrevista com Adriana Lisboa. *La clé des langues*, Lyon (França), 4 fev. 2012. Disponível em: <http://cle.ens-lyon.fr/art-et-litterature-+/entrevista-adriana-lisboa-141416.kjsp?RH=CDL_ESP110200>. Acesso em: 9 fev. 2015. Não paginado.