



# *Os teclados* e «Opus 78»: um diálogo literário-musical

Ana Carolina da Silva Caretti

---

UNESP, SJRP – São Paulo (Mestranda)

**Palavras-chave:** *Os teclados*, «Opus 78», melopoética, Teolinda Gersão, Manuel de Freitas.

**Keywords:** *Os teclados*, «Opus 78», melopoetics, Teolinda Gersão, Manuel de Freitas.

A narrativa *Os teclados* (1999), de Teolinda Gersão, e o poema «Opus 78» (*Beau Séjour*, 2003), de Manuel de Freitas, aproximam-se na relação que estabelecem com a arte musical. Já perceptíveis nos próprios títulos, as semelhanças se expandem nos aspectos relacionados ao conteúdo. Ambos os textos trazem a figura de uma jovem menina, apontamentos sobre sua infância e uma intensa relação com a música. Em *Os teclados*, Júlia, a personagem principal, vive na casa dos tios, Octávio e Isaura, juntamente com tio Eurico, que é louco, e Armênia, a empregada. Em «Opus 78», o «tu», instaurado pela voz-lírica, é uma personagem poemática não nomeada, sugerindo um ser do sexo feminino e que mantém uma grande ligação com as avós. Esse «tu» também possui um ente na família que sofre de distúrbios mentais (um primo autista), e uma criada tratada como amiga, Noémia.

A música, de certo modo, permeia a vida de ambas as personagens, mas como algo que transpassa as barreiras do som e alcança um nível mais complexo, tornando-se parte inseparável de suas vidas. O piano não é, na vida de Júlia, somente um instrumento produtor de sons, mas uma via de acesso ao conhecimento e à própria liberdade, sendo o motivador de suas reflexões mais profundas.

---

<sup>1</sup> Com o apoio e colaboração da Professora Doutora Sônia Helena de O. Raymundo Piteri, professora de Literatura Portuguesa na UNESP de São José do Rio Preto, São Paulo.

*N'Os teclados* (1999), como também em outros livros de Teolinda, manifesta-se uma ruptura com formas convencionais, libertando-se o texto dos grilhões da normatividade. A autora considera *Os teclados* uma narrativa, devido à impossibilidade de enquadrá-lo como conto ou romance. Esse é o primeiro livro de Teolinda em que ela traz a música, pelo menos de maneira direta, como um dos principais componentes. Já a relação da poesia com a música em Manuel Freitas, segundo Henrique Fialho<sup>2</sup>, faz-se presente em livros anteriores a *Beau Séjour* (2003). Também em Freitas detecta-se a transgressão de postulados coercitivos, verificando-se, de certa forma, a marginalidade. Faz parte, inclusive, de um movimento intitulado «Poetas sem Qualidades», que apresenta um tom provocativo aos valores considerados nobres na poesia. No seu poema «Opus 78» (*Beau Séjour*), Freitas utiliza-se de recursos provenientes da forma narrativa; mais um aspecto, portanto, a ser comparado com *Os teclados*.

A proximidade viabilizada pela música entre os dois textos que constituem o *corpus* deste trabalho vai bem além do nível temático, podendo ser demarcada em um nível estrutural. Em *Os teclados* e «Opus 78» detectam-se alguns procedimentos que podem ser considerados afins aos da criação musical. Como bem lembrado por Solange Ribeiro de Oliveira (2002: 9), as aproximações entre as artes sempre fascinaram os estudiosos do fenômeno estético, e já nos textos de Horácio encontra-se uma predileção aos estudos voltados para as afinidades entre elas, mais especificamente da literatura com outros tipos de expressões artísticas. Em nossos dias, segundo Oliveira, a longa tradição horaciana deságua em tendências da literatura comparada que incentivam os recortes interdisciplinares. Nesta nossa análise, interessa-nos, sobretudo, o estudo das relações entre a literatura e a música, conhecido também como melopoética. Vale destacar que o objetivo não é fazer uma análise músico-literária propriamente dita dos textos, com descrições minuciosas dos objetos de análise musical, mas aproximá-los no sentido de tomar a música como ponto fundamental de ligação entre os dois, esteja ela vinculada à estrutura ou ao sentido dos textos.

Para Oliveira, a música na literatura pode ser representada por vários objetos de análise, como, por exemplo, a música de palavras, as recriações literárias de efeitos musicais, a estruturação de textos literários sugestiva de técnicas de composição musical, como a utilização – deliberada ou intuitiva – da forma sonata, do contraponto, do tema e variação e também as alusões e metáforas musicais na obra, incluindo-se aí a figura do músico.

Diante dessas sugestões e fixando-se agora nos textos de Teolinda Gersão e Manuel de Freitas, podemos considerar inicialmente os títulos das obras: *Os teclados* fazem referência tanto ao teclado de um computador quanto ao de um piano, e «Opus 78» é um índice das publicações de um compositor. Além disso, o poema de Manuel de Freitas

---

<sup>2</sup> Cf.: <http://antologiadoesquecimento.blogspot.com/2005/07/jukebox-vai-e-vem.html>. 16/07/07

divide-se em quatro partes cujos títulos se referem aos andamentos da música: *Molto moderato e cantabile*, *Andante*, *Menuetto* e *Allegretto*.

Tendo em vista a utilização de termos próprios ao universo musical, é importante tentarmos estabelecer uma conexão entre os andamentos e as estrofes que nomeiam. As relações, neste caso, restringir-se-ão ao plano dos sentidos, pois acreditamos que se tornaria inviável correlacionar o ritmo dos andamentos ao ritmo dos versos e estrofes do poema, uma vez que já afirmamos seu aspecto narrativo, fator que o isenta de rimas e métrica regular, por exemplo. As definições dos andamentos, aqui, serão baseadas nos dicionários de música de Arthur Jacobs, e na enciclopédia italiana de música *Le Garzantine*.

A primeira parte do poema é denominada *Molto moderato e cantabile*, e tem um caráter memorativo, em que o eu-lírico lembra-se da infância, dos «primeiros contos de fada», da «casa cor-de-rosa», das avós. Considerando que *cantabile* é um ritmo expressivo e sentimental, poderíamos de antemão relacioná-lo às memórias, como se houvesse certo saudosismo por parte do «eu». Porém, o fato de estar acompanhado pelo *molto moderato* (muito moderado) quebra a expectativa saudosista, pois é como se servisse de indício de que as memórias não são tão passíveis de saudade, o que pode ser sentido nos versos: «E tu ali, / cavaleiro parado, vítima precoce / de sonho nenhum ou, anos mais tarde, / da ruína. [...]» (Freitas, 2003: 22). Levando em conta que o tempo da enunciação é posterior a essa infância, percebemos a consciência do eu-lírico a respeito do que viria «anos mais tarde», o que, de certo modo, justifica o *molto moderato*, como um indício de ponderação.

A segunda parte, denominada *Andante* faz com que o leitor, ao lê-la, remeta imediatamente ao *Cavaleiro Andante* da primeira parte. Afora isso, talvez possamos estabelecer uma relação com a passagem do tempo, que agora é o presente, como se tivesse «andado», transcorrido de uma parte a outra, saindo de uma instância memorialista para chegar a um plano mais empírico, da realidade do eu-lírico. A terceira parte recebe o nome de *Menuetto*, que é um termo proveniente de uma dança francesa de origem simples e rústica e, segundo Jacobs (1978), forma o terceiro andamento padrão de uma sonata. Vale destacar que, no poema de Manuel de Freitas, é justamente a terceira parte que recebe este nome, e é também nesta parte que o termo «sonata» aparece. Não queremos justificar a escolha do termo por meio de pequenas identificações, mas, coincidentemente ou não, a dança francesa tem forma tripartite, com o acréscimo de uma coda, o que totaliza quatro partes, e, em «Opus 78», o *Menuetto* é a única parte que tem quatro estrofes.

A última parte do poema é denominada *Allegretto*, que é um andamento animado, um pouco menos que o *allegro*, no que diz respeito à velocidade do ritmo, e não faz, necessariamente, referência ao conteúdo expressivo. Tomando por base a falta de correlação entre o termo *allegretto* e sua indicação expressiva é que interpretamos essa

última parte, que finaliza o texto com um tom de desesperança, quebrando, de certo modo, a expectativa do leitor. É como se o aspecto progressivo do andamento não encontrasse correspondência nos versos, que inclusive trazem embaralhados a voz do eu-lírico e fluxos de consciência.

Com relação aos recursos estilísticos paralelos aos de uma partitura musical, o poema «Opus 78» permite-nos analisá-lo sob a luz da forma sonata. A sonata é uma composição em três ou quatro movimentos e, segundo Solange Ribeiro de Oliveira (2002: 132), consiste em uma introdução opcional, uma exposição de material básico, um desenvolvimento desse material e uma recapitulação, e tem como principais características a presença de dois temas contrastantes na exposição, ou duas áreas tonais conflitantes. Esses seriam, segundo a autora, os conceitos básicos que poderiam ser utilizados na estruturação de poemas e textos ficcionais, bem como em ensaios críticos que pretendem tomar tal forma como ponto de apoio. Para os movimentos da sonata, a *Wikipédia*<sup>3</sup> traz as seguintes definições: um primeiro movimento rápido, um segundo movimento lento, geralmente em forma de variações, um terceiro movimento dançante (um *minuetto*, por exemplo), e o movimento final, de caráter enérgico e conclusivo.

Em «Opus 78» identificamos facilmente dois temas de tonalidades distintas logo na primeira parte, que são o passado e o presente, e representam os tempos da infância e da idade adulta, uma vez que o poema é inteiro permeado de lembranças do outrora e de opiniões do agora. Levando em conta uma conceituação de sonata envolvendo introdução, exposição, desenvolvimento e recapitulação, o poema, também dividido em quatro partes, ordena-se de modo que a introdução seja composta por toda a sua primeira parte, denominada «*Molto moderato e cantabile*», em que há as lembranças de uma infância insólita, passada com as avós em «tardes infinitas», em que a música e «as páginas tão baças do *Cavaleiro Andante*» (Freitas, 2003: 22) parecem ter tomado o lugar dos brinquedos e dos jogos pueris. É nessa parte, também, que os temas conflitantes são apresentados, ou seja, os acontecimentos da infância são inscritos com a visão do adulto. Já a exposição compreende a primeira estrofe da segunda parte, *Andante*, em que o tempo do enunciado se liga ao tempo da enunciação. Nessa estrofe, a exposição parece adquirir um tom literal, com a consciência do eu-lírico em relação ao que conta, ao que expõe: «É um enredo banal» (ibid.: 23). O desenvolvimento se inicia também na segunda parte, mais precisamente na segunda estrofe, com o regresso da criança, agora na idade adulta, à sua aldeia, o que lhe causa muitas recordações, sempre estimuladas pelo eu-lírico, como nos versos seguintes: «[...] Do sótão, lembrás-te? via-se / a aldeia toda, muito antes de ser vila» (ibid.: 24). Nesse sentido, a terceira parte, denominada *Menuetto*, além de estabelecer uma relação direta com a sonata musical, que habitualmente traz este andamento como o terceiro movimento, também pode estar ligada ao desenvolvimento, uma vez que as lembranças iniciadas no final da segunda parte

<sup>3</sup> Cf.: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Sonata>, acesso em 14/07/08

ganham ênfase na terceira, em que esse mesmo eu-lírico não só continua estimulando as recordações dessa segunda pessoa (menina), mas também relembra fatos referentes a si próprio, o que nos induz a pensar que pode se tratar de uma mesma pessoa.

Finalmente, a quarta e última parte do poema, denominada «*Allegretto*» corresponde à chamada recapitulação da sonata, em que há a tentativa de recapitular e resolver as questões iniciais, mas com tonalidades diferentes, o que também parece acontecer no poema de Manuel de Freitas. O «*Cavaleiro Andante*» que aparece na exposição, assim como a música, são retomados nessa última parte, mas de modo distinto, com uma perspectiva diferente à da primeira, como podemos notar nas palavras do próprio eu-lírico: «Não esperes que te ajude o *Cavaleiro / Andante* ou – menos ainda – a música. / Cresceste demasiado, o teu corpo / não cabe no teu corpo e o amor / (ah, o amor) ajuda mas não salva» (ibid.: 25). É importante ressaltar que a análise do poema «Opus 78» com alusões à forma sonata é apenas um modo de analisar o texto que não pretende de nenhuma maneira afirmar a intenção do autor no momento da construção, mas que julgamos ser pertinente pelo fato de o poema estar diretamente ligado ao universo musical.

Um outro recurso estrutural muito utilizado na música que podemos apontar nos dois textos é o *leitmotiv*, que diz respeito a temas e motivos reiterados ao longo do discurso, na definição de Isabel Allegro de Magalhães (1995: 177). Mas a reiteração de temas e motivos não é sempre feita em favor de apresentá-los de um mesmo modo, o que, na opinião de Calvin Brown (*apud* Oliveira, 2002: 121), provocaria uma redundância que, ao contrário do que acontece na música, seria desprazerosa ao leitor, e é por isso, então, que ocorrem as variações. O conceito de variação é básico para a teoria musical, e pode ocorrer em qualquer elemento, como harmonia, andamento, linha melódica, etc. Oliveira lembra que o conceito tem sido amplamente utilizado também na análise literária, tornando-se extremamente importante para a melopoética.

Em *Os teclados* e «Opus 78» percebemos principalmente variações que dizem respeito ao sentido. Na narrativa de Gersão, para citarmos apenas alguns exemplos, há um momento em que a protagonista, Júlia, é convidada a ir ao circo e se encanta com a apresentação da trapezista. A certa altura, o narrador diz:

Apeteceu-lhe tapar a cara e não ver, mas não conseguia despregar os olhos da mulher suspensa. Se deixassem de olhar ela caía, ocorreu-lhe. Era o olhar deles que a mantinha equilibrada lá em cima [...]. E por isso ela, Júlia, não podia fechar os olhos, tinha de olhar até o fim. Manteve os olhos abertos. (Gersão, 1999: 34)

Mais adiante, em um momento da narrativa em que Júlia já tinha saído da infância, alcançando certa maturidade de pensamento, o narrador diz: «Não era o olhar do público que segurava a trapezista, há muito que sabia. [...] A vida e a morte dependiam do acordo entre ambos: da harmonia entre o corpo e a corda» (ibid.: 66).

Também podemos citar como exemplo, em outro momento do texto: «Gostava de vaguar pelo bairro, ouvindo o que havia para ouvir – claxons de carros, motores, vozes, barulhos de oficinas, pancadas mecânicas, chapas de metal zunindo, portas batendo, passos de pessoas na calçada» (ibid.: 15), e em um trecho mais à frente: «Mas não tinha vontade de tocar. Vagueou durante semanas pelas ruas, tocando apenas mentalmente [...]. Ouvindo os ruídos da rua (vazes, claxons, motores de carros, bater de portas), ou descendo até ao rio e escutando a água a bater no paredão» (ibid.: 89).

As variações sobre um mesmo tema ou uma mesma situação também podem ser encontradas no poema de Manuel de Freitas, que apresenta uma nova forma de variação: o contraponto. Na música, o contraponto significa que duas ou mais linhas melódicas soam simultaneamente. A sua transposição para a literatura, conforme Jean-Louis Cupers (apud Oliveira, 2002: 126), não contempla a simultaneidade sonora das várias partes, mas sim o jogo temático, ao mesmo tempo em que acompanha os jogos metafóricos que comandam a decodificação do texto e sua articulação sintática. Em «Opus 78» há simultaneidade de dois tempos, o passado e o presente, em um mesmo tempo discursivo, por uma mesma voz que ora se refere a si próprio (eu), ora a uma suposta outra pessoa (tu), ou ainda a um coletivo (nós). Contando episódios da infância, o eu-lírico deixa escapar opiniões de sua personalidade adulta. Aqui se instaura, então, um contraponto.

Outros recursos relacionados à música são passíveis de serem demarcados. Em *Os teclados* podemos destacar o *tenuto* e o *staccato*. O *tenuto*, indicação de que uma nota ou acorde devem ser prolongados por tempo indeterminado, é detectado na narrativa de Teolinda pela sustentação de segmentos que são reiterados, como nos exemplos: «[...] ela ia andando – até onde, até onde?» (Gersão, 1999: 31), ou «[...] e a levavam – para onde, para onde?» (ibid.: 31), ou ainda: «a lição parecia consistir sobretudo em deixá-la, em deixá-la, em deixá-la» (ibid.: 49). Já o *staccato*, que é um método de tocar uma nota de maneira rápida e destacada das demais, aparece na narrativa em segmentos semanticamente ligados entre si, mas que são colocados de forma separada, como em: «[...] de onde vinham as escalas? Ninguém as tinha inventado, estavam simplesmente «lá», desde sempre. Mas o que significava «desde sempre»? E onde era «lá», quando se dizia que as escalas estavam lá? E o ritmo, vinha de onde? Do corpo, talvez, do coração batendo» (ibid.: 29).

Além da música, o silêncio também é um elemento intenso capaz de ligar os dois textos. O silêncio, aliás, de maneira alguma pode ser visto como um espaço de tempo nulo, mas sim como um espaço de tempo suspenso e cheio de significações. No caso de «Opus 78», o eu-lírico manifesta a existência do aprendizado do silêncio, que define como o «maior dos dons». Nesse caso, o silêncio é uma espécie de propiciador de reflexões, um degrau indispensável para o alcance da sabedoria. Em *Os teclados*, o silêncio alcança uma amplitude ainda maior, que, além de estabelecer uma parceria com «Opus 78» ao manter a característica de «maior dos dons», também parece definir-se

como o «maior dos sons». O silêncio, aqui, não é falta de comunicação, vacuidade, é, sobretudo, e como no poema, um estado de aprendizado. Júlia, a protagonista, opta pelo silêncio, em detrimento às aulas de piano que tio Octávio insistia em lhe dar, pois «não suportava que ele a manipulasse, lhe decidisse o destino, como não suportava que a interrompesse, dando pontapés na porta quando não gostava do que ouvia (não não não não não) nas raras ocasiões em que ela tocava. Não queria tocar» (ibid.: 36). A personagem, então, reclusa em seu silêncio interior, decide produzir seu próprio teclado, do modo transcrito no trecho:

Até que teve a idéia de copiar o teclado, em papel vegetal, aproveitando uma saída mais prolongada dos tios. Reproduziu uma oitava sete vezes, decalcando-a do papel vegetal sobre cartolina branca, pintou os sustentidos com tinta da China, cortou a cartolina do tamanho exacto do verdadeiro teclado, estendeu-o sobre a secretária, abriu a partitura e tocou. Era quase um piano, concluiu correndo a escondê-lo por detrás dos vestidos, dentro do guarda fato. Se conseguisse concentrar-se em absoluto, era quase um piano. Completamente a salvo, inacessível a todos. (ibid.: 36-37)

Ângela Salgueiro Marques (2001: 139), em um trabalho intitulado «Os tons do silêncio em *Os teclados*», frisa que tocar um piano feito de cartolina propicia a inserção da música no campo privilegiado do silêncio, de um silêncio que permite a realização de um processo inventivo, original, em que o som puro não necessariamente é tocado, mas apreendido e capturado.

Em obras tão envolvidas com o universo musical, a existência do silêncio torna-se um componente fundamental, uma vez que representa o outro lado da sonoridade das palavras. Sabemos que o som é uma vibração, uma rápida seqüência de impulsões e repousos. José Miguel Wisnik (1989) lembra-nos que não há som sem pausa, e por ser presença e ausência, está permeado de silêncio. No som, há tantos ou mais silêncios quanto sons, do mesmo modo que sempre há som dentro do silêncio. (Wisnik, 1989: 15-16). E Júlia, a protagonista da narrativa de Gersão, na voz do narrador do texto, também opina sobre o silêncio, que, para ela, fazia parte do processo de audição: «E mesmo o silêncio fazia parte de ouvir – o silêncio entre uma coisa e outra, a respiração ou a pausa, antes que outra coisa acontecesse» (Gersão, 1999: 15).

Outro elemento que julgamos procedente para que se possa estabelecer correlações entre os dois textos é o fato do poema ter um caráter narrativo. Para além de não haver rimas nem métrica fixa, o poema sugere ainda uma narrativa diluída em versos e estrofes, possuidora de aspectos comuns a todas as narrativas, como um narrador, personagens, marcações temporais, mistura de vozes e até fluxo de consciência. O retorno da menina à sua aldeia faz com que o eu-lírico/narrador exprima muitos comentários reflexivos, como se tivesse compartilhado com ela a mesma infância, sugerindo serem a mesma pessoa, como já mencionado anteriormente. Nesse sentido, o texto também teria um aspecto autobiográfico, uma espécie de auto-relato,

a que o próprio eu-lírico alude, dizendo tratar-se de um «enredo banal». Também o fluxo de consciência aparece no poema, na última parte, estabelecendo uma quebra discursiva: no momento em que o tempo da enunciação é o presente, há a interrupção marcada pelo travessão típico do discurso direto, em que uma outra voz, diferenciada pelo modo itálico, parece assumir o turno, como uma rememoração de um tempo passado, uma espécie de nostalgia: «– Vem comigo partir estes pinhões, / sob o esboroadado cor-de-rosa das paredes. / Os cavalos, acredita, não te farão mal» (Freitas, 2003: 25).

Da mesma forma que «Opus 78» possui características narrativas, *Os teclados* nos proporcionam momentos especialmente poéticos. Júlia, ao deparar-se com a experiência do amor, conversando com seu professor de matemática, começa a divagar, e suas divagações são intercaladas ao curso normal da narrativa, destacadas por parênteses:

(Ela caindo dos mundos, de esfera em esfera, presa por um pé. Descendo vertiginosamente através dos planetas. Em cada um uma sereia olhando) [...]

(Em cada planeta uma sereia olhando. Com o rosto dela própria) [...]

(As sereias cantavam em harmonia com o destino. Que era sempre o mais forte)  
[...]

(Elas penteavam os longos cabelos, sentadas nos rochedos. As sereias. E cantavam.) (Gersão, 1999: 78-79)

Assim como os versos do poema apresentam um arranjo parecido ao de uma narrativa, esse trecho apresenta-nos características que são, em princípio, originárias da poesia, como a musicalidade das palavras e o próprio ritmo. A recorrência de nasais nos gerúndios (caindo, descendo, olhando) e nos verbos (cantavam, penteavam) imprime um tom de movimento, que se refere ao fato de a menina estar caindo de uma esfera a outra. É como se esse movimento fosse lento, e ela estivesse observando tudo com muita calma e paciência. No trecho: «(Elas penteavam os longos cabelos, sentadas nos rochedos. As sereias. E cantavam» (Gersão, 1999: 79), podemos observar a lentidão ocasionada pelas pausas, que são representadas pela vírgula e pelos pontos finais. Notamos, portanto, que os dois textos também confluem no que diz respeito à mistura de gêneros e a não preocupação com o cumprimento de normas estruturais.

Um outro ponto passível de ser abordado é a relação das personagens com a literatura. Em *Os teclados*, Júlia depara-se com uma entrevista de jornal, em que uma escritora coloca em pauta seu contato com um novo instrumento de escrita, o computador, que reduz a distância entre o cérebro e a mão. Essa relação com a literatura já está incutida no título do texto, pois o plural representa tanto o teclado de um piano quanto o de um computador. As palavras da escritora tornam-se referência para Júlia, infiltrando-se em seus pensamentos, como uma «música» que ressoa em seus ouvidos, conforme opinião de Maria Heloisa Martins Dias (1999). A partir da leitura da entrevista, a personagem passa, então, a questionar-se em busca de autoconhecimento. Já em «Opus 78», o contato



da personagem poemática com a literatura dá-se pela leitura, na infância, do *Cavaleiro Andante*. Nesse caso, a literatura, tal como a música, assume um papel importante na vida da personagem, da mesma forma que também assumem as duas avós «viúvas e irmãs», figuras tão importantes no poema. É como se as duas representassem as irmãs música e literatura: uma preferia a Sexta de Beethoven, a outra o absoluto silêncio.

Na narrativa de Gersão, por vários momentos podemos sentir um tom metaficcional, em que o texto parece falar de si próprio e de seu processo de elaboração, embora sempre de uma maneira velada. A referência ao leitor não é feita de maneira direta, mas sua presença pode ser identificada por meio de outros tipos de «consumidores» de arte, como o espectador de um número circense ou o ouvinte de uma música instrumental. A música é um componente que também propicia a reflexão sobre a literatura, como no trecho: «As muitas vozes das coisas. Vozes de Bach, jogando umas com as outras, cruzando-se, convergindo, divergindo. Puro jogo, como o do mar e das ondas. Assim o mundo era feito» (Gersão, 1999: 15). Notamos, aqui, que as vozes de Bach podem também referir-se diretamente às vozes da narrativa, o que configuraria um jogo da parte do narrador.

Da mesma forma que a narrativa de Gersão pode levar-nos a uma dimensão meta-ficcional, o poema de Freitas também pode ser visto por uma via, no caso, metapoemática. A «música que se colava ao ardor das páginas» (2003: 23), parece querer exprimir justamente o que «Opus 78» é, ou seja, um texto literário enriquecido com música, em diferentes manifestações. É como se estivesse a falar de si próprio, de suas páginas e versos permeados de música.

Há outros indícios da metalinguagem no poema. No fim da segunda parte, os versos: «Agora, porém, só nos degraus do poema / podes procurar a vida, a morte inteira, / a música tão calada de quem foste» (Freitas, 2003: 24) parecem fazer referência não só ao «tu» do discurso, mas também a uma outra pessoa, o leitor, para que este se volte diretamente ao texto, no sentido de subir uma escada, «escalar» o poema para chegar ao patamar desejado. Além disso, os vocábulos «a vida, a morte inteira, a música tão calada», separados por vírgulas, estruturalmente sugerem os próprios degraus, como se performatizassem uma escada. O eu-lírico também estabelece uma bonita metáfora que acentua o aspecto metapoemático, que é a de comparar a escrita dos versos ao bordado de uma almofada: «Bordávamos, tão longe de tudo, / as flores de uma almofada que perdi, ou, no meu caso / (e sem o saber então), a dor inútil destes versos» (ibid.: 25). Notamos, portanto, que, cada qual à sua maneira, os dois textos também podem ser aproximados em função da presença da literatura como um elemento temático, seja de uma forma direta ou com um pouco mais de sutileza.

As aproximações entre os dois textos permitiram-nos verificar que, tanto «Opus 78» quanto *Os teclados* trazem elementos em comum, como as estruturas paralelas às de composições musicais, o silêncio, a literatura, que confluem para a determinação

do elemento de fundamental importância para o estabelecimento do diálogo entre os textos, que é a música. É como se nós, leitores, fôssemos ora regentes, ora executores de peças que, de uma maneira muito intensa, nos instigam a tocá-las.

## Bibliografia

- DIAS, Maria Heloísa Martins (1999). «À escuta de uma nova linguagem». *O escritor* 13/14, 244-248.
- Enciclopedia Della Musica* (1999). *Le Garzantine*. Milano: Garzanti
- FREITAS, Manuel de (2003). *Beau Séjour*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- GERSÃO, Teolinda (1999). *Os teclados*. Lisboa: Dom Quixote.
- JACOBS, Arthur (1978). *Dicionário de música*. Tradução de Helder Rodrigues e Manuel J. Palmeira. Lisboa: Dom Quixote.
- MAGALHÃES, Isabel Allegro (1995). *O sexo dos textos*. Lisboa: Caminho.
- MARQUES, Ângela Maria Salgueiro (2001). «Os tons do silêncio em *Os teclados* de Teolinda Gersão». *Quadrant. Université Paul Valéry* 18, 133-145.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro (2002). *Literatura e música: modulações pós-coloniais*. São Paulo: Perspectiva.
- WISNIK, José Miguel (1989). *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras.

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo analisar comparativamente os textos *Os teclados* e «Opus 78», dos escritores portugueses Teolinda Gersão e Manuel de Freitas, respectivamente. Observou-se que os textos estudados relacionam-se por conterem, sobretudo, aspectos ligados diretamente ao universo musical, seja no plano estrutural ou no plano dos sentidos. As aproximações estabelecidas entre os dois textos analisaram elementos em comum, como a dimensão metalingüística, o silêncio e a utilização de procedimentos afins aos da criação musical, que evidenciaram diálogos que servem para legitimar a música como elemento fundamental para a construção de ambos.

**Abstract:** The present article presents a comparative analysis of the texts *Os teclados* and «Opus 78», by the Portuguese authors Teolinda Gersão and Manuel de Freitas, respectively. The studied texts can be related as to aspects regarding directly the musical universe, both in the structure plan or in the sensorial plan. The established relations between the two texts have focused on the common elements, such as the metalinguistic dimension, the silence and the use of processes akin to the musical creation, which bear evidence of dialogues serving to posit music as a fundamental element for the construction of both.