

UMA LEITURA DE PEDRO E PAULA ÀS FRESTAS DE CASABLANCA
AN ANALYSIS OF PEDRO E PAULA THROUGH GLANCES OF CASABLANCA

Mariana Braga
 Graduada em Letras Português-Literaturas¹
 Universidade Federal do Rio de Janeiro
 (marianademendoncabraga@gmail.com)

RESUMO: Este artigo procura percorrer alguns pontos em que se estabelece o diálogo intertextual entre o filme **Casablanca** (1943), do diretor americano Michael Curtiz, e o romance **Pedro e Paula** (1998), do escritor português Helder Macedo. Pensando, assim, em como o intercurso cultural se estabelece como travessia de conhecimento e autoconhecimento proporcionado pela tensão fronteira interartes.

Palavras-chave: Pedro e Paula. Casablanca. *Ekphrasis*.

ABSTRACT: This paper aims to analyze some points in which there is an intertextual dialogue between the movie **Casablanca** (1943), by the American director Michael Curtiz, and the novel **Pedro e Paula** (1998), by the Portuguese writer Helder Macedo. Also, this paper deals with how the cultural connection is established as a bridge of knowledge and self-knowledge provided by the interart tensions.

Keywords: Pedro e Paula. Casablanca. *Ekphrasis*.

Cinquenta e cinco anos depois do lançamento de **Casablanca**, do diretor Michael Curtiz, Helder Macedo publica **Pedro e Paula**, cujo primeiro capítulo, de nome “Entradas e saídas”, retoma de forma equifrástica o filme de 1943, numa estratégia não de transposição dos personagens e situações cinematográficas em literárias, mas a dar continuções possíveis a suas estórias para além de Casablanca. Possibilidades marcadas desde a primeira frase do romance pela insígnia da dúvida, convite sedutor a “histórias de talvez” (MACEDO, 2013, p. 129) com que a ironia romântica de Helder Macedo nos compraz desde o início de sua produção ficcional até seus últimos romances: “O que certamente não aconteceu foi talvez o seguinte” (MACEDO, 1999, p. 11). Neste trabalho, pretende-se ler como se estabelece o intercurso entre romance e filme como possibilidade de travessia de conhecimento e autoconhecimento cultural, proporcionados pela tensão fronteira interartes.

Anteriormente, faz-se necessário o esclarecimento de que *ekphrasis*, aqui, é entendido como “a representação verbal da representação visual” (HEFFERNAN, 2004), “o nome de um gênero literário, ou ao menos um topos, que tenta imitar em

¹ Mestranda em Literatura Portuguesa (departamento de Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

palavras um objeto das artes plásticas [visuais]” (KRIEGER, 1992). Ou, ainda, como o diálogo em negociação com outras linguagens artísticas e com uma tradição para além da literária, de modo a metamorfoseá-la, trazendo-a constantemente para fora da tumba, atualizando-a, como uma forma de ressurreição do que jamais chegara a morrer, mas que estivera sempre vivo em nosso acervo cultural ocidental.

Assim, teatro e cinema negociam apropriações quando a peça **Everybody comes to Rick’s** (1940) origina o filme **Casablanca** (1943), que, por sua vez, conquista gerações e é revisitado por novas linguagens, como a literária, no romance **Pedro e Paula** (1998), ou a musical na letra da canção de Roque Ferreira, interpretada por Maria Bethânia (2012):

Era um bar
Era uma lua de champanhe no mar
Uma cantiga de Caymmi a tocar
Nas noites de verão

Sinto saudade da gente
Se amando contente
Do mundo invejar
Eu quero as festas e as flores
E as luzes e cores
Que você trazia no céu do olhar

Era sonhar
Em preto e branco no cinema:
Será que **Casablanca** ainda vai passar?
Acho que vou chorar

É a constante metamorfose da obra cinematográfica, seja em filmografias mais recentes, seja em obras de outras qualidades discursivas, que obedecem a outros paradigmas estruturais, que atualiza o filme e garante que, sim, **Casablanca** ainda passará, ainda que em novas escalas de cores, com outras trilhas sonoras e em outros bares. Ainda que fora das telas, em outras épocas e sob outros moldes, em intercurso erótico com diferentes expressões artísticas.

Em **O poeta no atelier do artista**, Mário Avelar aponta que a *ekphrasis*

possibilita exercícios de descentração; o poeta acede a (simula) outras identidades que lhe ampliam a sua percepção do real e de si próprio. O sujeito reconhece-se como instância de fluidez e mutabilidade, núcleo instável, confluência de focalizações prismáticas pelo poema enunciado. (AVELAR, 2006, p. 11)

É pelo viés das novas percepções do exterior a si e do interior de seu texto, bem como do narrador como instância fluida que articula diferentes lados de uma fronteira de gêneros textuais e experiências sensíveis, que faço neste artigo uma analogia com “Reconhecer o desconhecido”, capítulo do livro de ensaios **Viagens do olhar** que fora primeiramente apresentado em um congresso sobre descobrimentos no Rio de Janeiro em 1990.

Helder Macedo discorre ali sobre o paradoxo decorrente da visão dos colonizadores sobre os povos colonizados. Segundo ele, os imperialistas europeus teriam projetado seu imaginário nos povos nativos encontrados em Brasil, África e Ásia, de modo a metaforizar o que lhes escapava à compreensão, trazendo a diferença para os limites de seu território de conhecimentos e crenças; em outras palavras, naturalizando-a. Assim, a expectativa do que se iria encontrar teria precedido o conhecimento, e a interpretação do encontrado se sobreposto à observação. O desconhecido acabara sendo visto como reflexo do já conhecido. Exemplos disso teriam sido a iconografia datada da época das Grandes Navegações, repleta de criaturas e ilhas imaginárias, e a projeção da ideia de inocência advinda do imaginário europeu diante da nudez dos índios, de corpos pintados, no lugar da compreensão de que a tinta lhes serviria como espécie de vestimenta. Tomando como exemplo o Renascimento português, o ensaio levanta a hipótese de que um conhecimento verdadeiro só pode ser alcançado se a proposta diante do desconhecido for menos a de reconhecê-lo pelo que se imagina que ele é, e mais de verdadeiramente conhecê-lo pelo que nele se vai lentamente revelando.

A tensão do primeiro contato entre duas civilizações poderia se aplicar ao contato entre diferentes linguagens, tal como o articulado em **Pedro e Paula**. Fosse Helder Macedo um imperialista literário a se aventurar por terras cinematográficas, atracaria em **Casablanca**, pilharia enredo e personagens, subvertendo-os à linguagem literária, imitando-os da maneira possível aos conhecimentos e demandas das letras, em *ekphrasis* superficial, mimética, ou talvez em mera adaptação das personagens e situações interpretadas no cinema. Helder Macedo, contudo, vai além.

No texto “Um encouraçado russo e o mar da Grécia: Jorge de Sena e a linguagem cinematográfica”, publicado na revista **Metamorfoses 12.1/12.2** em 2012, Luciana dos Santos Salles trata as *ekphrasis* senianas como “tentativas de tradução de uma linguagem nos termos de outra” (SALLES, 2013, p. 50), e cita o próprio Sena

quando este se refere à tradução não como imitação, mas como “um meio efetivo de apropriação cultural, pela qual inserimos no mundo da nossa expressão outros universos que não o nosso”, e quando afirma, ainda, que “só se imita o que se não conhece por dentro”.

Helder Macedo não imita **Casablanca**. Helder Macedo não reconhece o desconhecido. Ao contrário, ele conhece íntima e genuinamente o filme com que dialoga, com que estabelece um contrabando cultural e interartes não de forma imperialista, mas numa viagem de submersão, com olhos de espectador atento, observador em viagem de conhecimento do outro e de si mesmo, pois é pelos traços distintivos do outro que temos nossos próprios contornos definidos, mesmo que seja para em seguida esfumaçá-los. Helder Macedo insere **Casablanca** em **Pedro e Paula** e **Pedro e Paula** em **Casablanca**, propiciando ao leitor um intercâmbio linguístico-cultural no universo do cinema, e, aos personagens, um recorte temporal dos anos 1940 e estruturas narrativas que servem ao romance.

Luciana Salles afirma, ainda, que:

A relação que se constrói na escrita seniana entre a poesia e outras linguagens não é descritiva ou mimética, mas íntima e contagiosa. Diante de um poema sobre um quadro, por exemplo, o que vemos não é uma descrição do quadro, ou uma imitação do quadro em palavras, mas uma interação entre literatura e pintura, um diálogo entre duas linguagens distintas que, por alguns instantes tentam se aproximar uma da outra, por instantes formando uma espécie de terceira linguagem em que possam se entender (SALLES, 2013, p. 49-50).

Não nos custa, aqui, recortar “quadro”, “poesia” e “seniana” e colar por cima “filme”, “romance” e “macediana”, exercitando muito conscientemente uma semântica da bricolagem e sem necessidade de aparar rebarbas sobressalentes. Bem como Jorge de Sena, Helder Macedo estabelece esse diálogo entre as diferentes linguagens artísticas que origina essa “terceira linguagem” que, para mim, reverbera o “segundo tempo da escrita” (COMPAGNON, 2007, p. 11) de que fala Antoine Compagnon em **O trabalho da citação**. Uma leitura-escrita como atividade de bricolagem em que se recorta, junta e recompõe todo o acervo daquela biblioteca interior (SILVA, 2001) que cada escritor carrega em si. Para além das fronteiras do território dos textos em letras, chega-se então ao “terceiro tempo da escrita”, recorte e cola, leitura e escrita cujo acervo ultrapassa o da biblioteca interior, agrega museus imaginários (MALRAUX, 1990), discotecas, filmotecas, etc., que habitam o escritor. Bricolagem intra e

interlinguagens, contágio salutar por uma epidemia que ultrapassa limites geográficos, que se espraia para além das barreiras de gêneros artísticos ou nelas mesmo se estabelece.

Desse modo, **Pedro e Paula** é escrito com **Casablanca**, peça essencial do mosaico espelhado montado por Helder Macedo. No primeiro capítulo do romance, o narrador recorta da cena final do filme apenas as personagens que embarcaram no avião. Rick, protagonista que configura no cinema um dos vértices do triângulo amoroso com Ilsa e Victor Laszlo, sequer tem direito a seu nome nesse primeiro momento, é citado apenas indigentemente como “o dono do café” (MACEDO, 1999, p. 14). Quem ficou no território de Casablanca, a princípio, não interessa ao narrador que – de certa forma também como economia descritiva de quem não quer incorrer no mesmo problema dos realistas oitocentistas de apresentarem muitas paisagens e, depois, “omitirem as informações fundamentais” (MACEDO, 1999, p. 220) – usará a emprestada atmosfera da década de 1940 para ambientar suas próprias personagens na Lisboa pós-Segunda Guerra Mundial. Afinal, “Lisboa não é Casablanca”. E se certamente talvez **Pedro e Paula** não é **Casablanca**, são as personagens embarcadas no filme que podem estar, quem sabe, a circular pelo mesmo espaço imaginário de Ana, José e Gabriel. Pelo mesmo espaço herdado de inconclusividades e dilemas amorosos e políticos da Lisboa em que entram e de que saem Pedro e Paula.

Ilsa e Victor Laszlo, “tardamente entrados no avião” (MACEDO, 1999, p. 11) – cinquenta e cinco anos atrasados –; o piloto alcoólatra viciado em jogos de azar; o casal de velhos austríacos com seu inglês arremedado; o jovem casal búlgaro com seu segredo inacontecido. Personagens cujos destinos possíveis pós-voos, pós-filme, serão levantados pelo narrador do romance como outra hipótese. Hipótese que nega finais felizes, diferentemente do filme, em que é deixado em aberto ao espectador um não conclusivo “The End” [Fim] inscrito na tela de cinema. Lisboa, outrora a ponte para a América, terra prometida de **Casablanca**, apresenta-se hostil, de ameaça latente, com polícias à porta de entrada e culpas e dilemas prolongados.

Porém “já não havia perigo, o filme estava terminado” (MACEDO, 1999, p. 15), afirma em seguida o narrador de **Pedro e Paula**. Desse modo, é como se, mais de cinquenta anos depois, Helder Macedo voltasse a apagar suavemente as luzes da sala de projeções – provocando uma nova imersão em **Casablanca** – para, logo em

seguida, reacendê-las sem aviso prévio, em um inesperado aviso de que o filme já havia chegado ao fim. Causa, assim, desconforto no espectador-leitor, impedindo-o de voltar ao estado de relaxamento proporcionado pelo ambiente propício das salas de cinema, tirando-nos do torpor e colocando-nos em estado de alerta.

O narrador vai do filme para o que seria a “vida real” – com muitas aspas aqui –, de Ilsa para a atriz Ingrid Bergman, de Victor Laszlo para Paul Henreid, entretanto também tornados em ficção a partir do momento em que são inseridos na narrativa. Desse modo, somos jogados em um abismo entre ficções e realidades, cuja mão estendida em nosso amparo é a de um narrador que garante ter escrito o romance “à maneira realista”, “baseado no que eu próprio vi e não no mero diz-se” (MACEDO, 1999, p. 17). O que se viu, porém, foi **Casablanca**, uma criação cinematográfica, ficcional. Estamos na ficção da ficção; caímos no abismo.

O filme é iniciado com o *insert* de imagens do globo terrestre que gira até parar na Europa, seguido por mapas planos que demarcam a rota de fuga dos refugiados até chegar a Casablanca, no Marrocos francês. Em *off*, ouve-se o narrador:

Com o início da Segunda Grande Guerra, muitos olhos, na Europa aprisionada, se voltaram, esperançosa ou desesperadamente, para a liberdade das Américas. Lisboa tornou-se o grande ponto de embarque. Mas nem todos podiam ir até Lisboa diretamente. E assim, uma trilha tortuosa de refugiados surgiu. De Paris à Marselha cruzando o Mediterrâneo até Oran. Lá, de trem, carro, ou a pé pela costa africana até Casablanca no Marrocos francês. Lá, os felizardos, com a ajuda de dinheiro, influência ou sorte, poderiam conseguir vistos de saída e escapar para Lisboa. E de Lisboa para o novo mundo. Mas outros esperam em Casablanca. Esperam, esperam e esperam (CURTIZ, 1943).

Pronto, a história está localizada temporal e espacialmente, bem como já estão definidos seus personagens: aqueles que, em Casablanca, esperam. Enquanto para o narrador de **Pedro e Paula** os personagens focalizados são, desde o princípio, os que de lá conseguiram partir, chegando a Lisboa. O romance, por sua vez, tem como estratégia narrativa para localizar a história em espaço e tempo o recorte do filme **Casablanca** e a visão panorâmica da Europa durante os regimes totalitários da Segunda Grande Guerra, até fechar o quadro na Lisboa de 1945.

Do lançamento do filme (1943) ao início do enredo, em que nascem os protagonistas Pedro e Paula (1945), decorrem três anos, narrados em um parágrafo verborrágico de cerca de duas páginas, incomum a este narrador de escrita contida,

que aqui mistura referências e acontecimentos difusos de forma atropelada e quase em um só fôlego até ao fim da Segunda Guerra Mundial. Dá-se, então, o parto dos gêmeos pelas mãos de uma dentista alemã insatisfeita com a derrocada nazista, que lhe roubara o pretendido noivo.

Mas **Casablanca** não serve ao romance apenas como ambientação temporal e espacial. A relação triangular que sustenta o argumento do filme, por exemplo, é rearticulada ao longo de toda a narrativa desse romance de Helder Macedo. É do triângulo amoroso diegético Ana-José-Gabriel que nascem os gêmeos Pedro e Paula, e é do triângulo cinematográfico, Ilsa-Rick-Laszlo, que nasce o próprio romance de Helder Macedo. Como num caleidoscópio geométrico, os vértices servem a múltiplas figuras de formas similares. Do triângulo inicial, derivam outros, não necessariamente amorosos, mas afetivos e erotizados mesmo que sem uma desejada reciprocidade: Paula-Fernanda-Pedro, levando em conta os desejos lascivos do irmão pela irmã e seu contrato matrimonial com Fernanda; Pedro-Paula-Gabriel; desdobramento do triângulo anterior acrescido do amor recíproco entre Paula e Gabriel; Ana-Paula-Gabriel, considerando que a filha tem com Gabriel a relação que Ana não pudera ter; Ana-Paula-Ricardo Vale, se pensarmos no perverso uso que o pide faz do corpo de Paula por intermédio da mãe; e, até mesmo, Gabriel-Paula-Narrador, posto que este confessa seu desejo pela protagonista – “gosto da Paula, apetece-me a Paula” (MACEDO, 1999, p. 53) – e se pergunta o que a faria ficar com Gabriel e não com ele.

Se pensarmos na estrutura narrativa das duas obras, encontramos ainda outras similaridades. Começemos pelo filme: *Casablanca* foi lançado em 1943, em plena Segunda Guerra Mundial, quando a Europa estava submersa em regimes totalitários de orientação fascista. Casablanca, localizada no Marrocos francês, lugar de passagem, de trânsito, para os refugiados que tentavam conseguir os vistos para embarcar no avião para Lisboa e, então, partirem rumo à América. Lugar, portanto, de clandestinidades vividas em contrastes de luz e sombra, falas entrecortadas e silêncios acompanhados de olhares significativos.

Serviriam de exemplo inúmeras cenas, como aquela em que Rick pega no cofre do escritório do Rick's Café o dinheiro para dar ao *croupier* da mesa de jogos, embora, na tela, veja-se apenas o movimento de sua sombra; ou quando Ilsa vai ao bar encontrá-lo sozinha pela primeira vez desde que chegou à cidade, e Rick está esperando por ela, bebendo no escuro; ou em seu segundo encontro a sós, no

apartamento de Rick em cima do bar, quando Ilsa vai lhe pedir os salvo-condutos: ele abre a porta do apartamento na penumbra, acendendo apenas um abajur, de modo que a imagem de Ilsa, no canto oposto da sala, se revela somente através da luz escoada pelas frestas da persiana da janela. Essas e tantas outras cenas cuja importância do conflito parece ser inversamente proporcional à luminosidade nos mostram que **Casablanca** é um filme contado nas frestas da História, às sombras e, na maior parte do tempo, à noite. A isso se somam as elipses cênicas, os diálogos entrecortados sobre possibilidades de fuga, as negociações e dilemas amorosos, as montagens em sequência não linear de enredos que se entrecruzam por meio da dança das cadeiras de clientes, funcionários e oficiais que frequentam o famoso Café, ponto de cruzamento de todas as histórias. Tudo parece acontecer fora do foco de luz do holofote que vigia a cidade, instaurando uma nova lei, subversiva porque na contramão da tentativa dos Estados totalitários de devassar a intimidade do indivíduo: “Sem perguntas” (CURTIZ, 1943) – dizem um para o outro, Ilsa e Rick.

Nesse ponto, parece-me pertinente pensar em como o romance aqui estudado negocia com **Casablanca** também ao versar sobre tempos de censura, de clandestinidade. **Pedro e Paula** foi publicado em 1998, vinte e quatro anos depois da Revolução dos Cravos. De modo que, quando da publicação do romance, Portugal já não estava sob a égide do Estado Novo, e Helder Macedo já tivera o distanciamento temporal necessário para ter uma visão panorâmica dos frutos do 25 de Abril. Em entrevista concedida a Carlos Pinto Coelho no programa “E agora, Portugal” por ocasião da publicação do primeiro romance do autor, **Partes de África**, ficamos sabendo, entretanto, que a estreia do escritor na ficção foi adiada por motivos alheios à sua vontade.

CPC: Escrever um primeiro romance aos 55 anos é concretizar um desejo, é pagar, digamos, uma dívida para consigo próprio, a Portugal e a África ou é outra coisa ainda?

HM: Bom, não foi escrever um primeiro romance aos 55 anos, foi publicar um primeiro romance aos 55 anos. Tinha escrito antes prosa, além de poesia, além de ensaio, mas o tempo em que escrevi, aos anos 60, a censura em Portugal, não pôde ser publicada então e quando pôde ser publicada tinha passado tempo demais para publicar, aos 40 anos, o que tinha escrito aos 25 e então não fazia sentido. De algum modo regressei a uma coisa que nunca tinha acontecido.

CPC: Sem hesitações?

HM: Com muitas hesitações. Acho que qualquer escrita exige, no mínimo, que a pessoa hesite antes de se lançar. É uma grande aventura sempre, não é? (COELHO, 2004, p. 166).

Pedro e Paula é, portanto, um romance escrito por um autor outrora silenciado, de escrita conscientemente “hesitante”, naquele melhor sentido de evitar a todo custo as certezas. Assim, **Casablanca** serve também como interlocutor de épocas de censura durante as quais Helder Macedo não pôde publicar seus possíveis romances destinados às gavetas. O romance narra junto à produção cinematográfica, em contrabando cultural que serve tanto a ele quanto ao filme e que possibilita entredizer as palavras então interditas (SILVEIRA, 2010, p. 34), como coloca Jorge Fernandes da Silveira em relação à interlocução entre versos de O’Neill e Eugênio de Andrade em sua comunicação intitulada “O retorno do épico: a nau e a nave”:

estes versos [...] levantam a hipótese [...] de a interlocução entre versos ser lida como a construção de uma linguagem capaz de, em correspondências, dizer como em estados de censura, de proibição do livre trânsito da palavra, a poesia aprende a dizer, soletra, diz e ensina a dizer, escreve o sentido de falar de liberdade em tempos de opressão, de fazer poemas como se fossem <<notícias do bloqueio>> por meio da troca de versos entre poetas ao mesmo tempo solitários e solidários com e por imagens (SILVEIRA, 2010, p. 34).

Casablanca é uma das linguagens escolhidas por Helder Macedo para falar de opressão já em tempos de liberdade – porque em 1998 já não havia palavras interditas a não ser as do tempo referenciado, e não do tempo da enunciação.

Quanto às estruturas elípticas, não lineares e até de luz e sombra do filme, vejamos como estas se articulam no romance. A começar pela última, o contraste tem como principal eixo o binômio indicado no título, **Pedro e Paula**, cujos aspectos fonológicos das vogais já denunciam certas inclinações: /e/ e /o/ fechados contra dois /a/ abertos. A polaridade se reafirma com a solaridade incontestável da irmã perante a personalidade obscura, soturna e algo depressiva do irmão, e se potencializa com o caráter e os caminhos políticos por que cada um segue. Num romance em que o narrador evita maniqueísmos no desenvolvimento de seus personagens, os gêmeos são, certamente, os que mais se fixam em polos opostos desde sua primeira descrição:

Se um elefante mete medo a muita gente, dois elefantes metem medo a muito mais. Que é como quem diz, irmãos é complicado mas

gêmeos nem é bom pensar. Mesmo se, ou talvez ainda mais, quando biovulares e não idênticos como estes tinham de ser para darem menino e menina, ela de olhos verdes e ele castanhos, ela magrita, ele gorducho, ela frugal no seio esquerdo e ele imperioso no direito (MACEDO, 1999, p. 21).

Em relação à estrutura em *flashback*, podemos observar que em **Casablanca** ela é essencial para a trama, pois sustenta a surpresa dos espectadores diante da descoberta de que entre Rick e Ilsa houvera um enlace amoroso, e, destarte, os mistérios vão sendo revelados pouco a pouco. A história começada *in medias res* reforça ainda o caráter épico do filme, que apresenta seus heróis já adiantados em suas trajetórias para só depois narrar os acontecimentos que os fizeram chegar a tal ponto.

A quebra na linearidade cronológica da narrativa de **Pedro e Paula** é apresentada já no sumário. O enredo começa em 1945 e vai até 1997, entretanto, podemos observar pelas datas que acompanham os títulos dos capítulos que nem sempre progrediremos ano a ano na narrativa, posto que esta dará saltos e, por vezes, voltará a pontos anteriores. Em dado momento, por exemplo, entende-se que o que estamos lendo teria sido contado em parte por Paula, a protagonista, ao narrador em 1997; de modo que se trata de uma narrativa quase inteiramente em *flashback*. Tal estratégia mostra-se de suma importância em um romance que pretende abordar os momentos históricos pelos quais passa de forma crítica, com um afastamento que se desvincula de uma possível hipermetropia afetiva, de um envolvimento que impede de enxergar nitidamente os fatos, pesando seus bônus e ônus. Disso, porém, falaremos mais adiante.

Pensemos agora na estrutura elíptica. Tomemos como exemplo duas cenas que se assemelham muito nas duas obras ficcionais. De **Casablanca**, uma cena já anteriormente citada: Ilsa vai ao apartamento de Rick pedir os salvo-condutos para que Victor Laszlo possa embarcar para Lisboa. Como o dono do bar recusa o pedido, ela o ameaça com uma arma, mas não consegue atirar pois ainda o ama. Os rumos da conversa levam-nos a se beijar apaixonadamente. Há, então, um corte na cena e a continuação da sequência acontece ainda no apartamento de Rick mais tarde, quando os amantes, sentados no sofá, já conversam em tom mais ameno.

Comparemos ao momento de **Pedro e Paula** em que Ana marca um encontro a sós com Gabriel pouco antes de ter de partir para a África com o marido:

“Estou solteira por dois dias. Você convida-me para jantar?”
 “Aviz? Tavares? Mais intelectual? Gambrinus?”
 Não, nada disso, não poderiam estar à vontade, e ainda por cima havia sempre as más-línguas lisboetas, as mentalidades provincianas que viam mal em tudo. “Se fosse Paris ou Londres...”
 “Omelete de ovos em pó? Vou já ver os horários dos aviões.”
 “E champanhe. Ou então um piquenique em sua casa, mesmo sem champanhe.”
 “Tem a certeza?”
 “De quê?”
 “Olhe, não sei, logo se vê de quê... Irei perguntando. O champanhe estará no gelo. Às oito?” (MACEDO, 1999, p. 33).

Há, novamente, um corte, como na cena cinematográfica, cuja sequência imediata é o que depois se entende como diálogo entre Gabriel e, já agora, Paula, no capítulo seguinte:

“E ela foi?”
 “De véu.”
 “Como uma noiva.”
 “Não. Preto, com lantejoulas.”
 “Hum... Femme fatale. E...?”
 “E nada. Ou tudo. Bebemos o champanhe que eu tinha ido numa pressa comprar no Chiado, conversamos até altas horas, falamos do que era preciso falar. E depois levei-a a casa.”
 “Não foi isso o que ela disse. Não foi o que contou ao meu pai.”
 “Não, me parece que não... Como é que estão as coisas entre eles? Como é que ela está agora?” (MACEDO, 1999, p. 35)

Tanto na sequência filmada quanto na escrita, não é explicitamente mostrado o que houve entre os casais, porém o não dito é suficiente para que, no mínimo, se levante a hipótese de ter havido ali um intercuro sexual. Novamente, as histórias são narradas pela sombra, em lacunas. No romance, acrescenta-se ainda a dúvida plantada indiretamente pelo narrador por meio das personagens, enquanto no filme apenas o corte cinematográfico convida à complementação imaginária da cena. Nota-se também que a dinâmica da conversa é similar à dos diálogos clandestinamente entrecortados de **Casablanca**, em que o não dito é a essência da comunicação. Há, ainda, no diálogo entre Ana e Gabriel, a hipótese de que em Paris ou em Londres poderiam estar à vontade, que não resisto, aqui, a ler como eco da fala que se tornou clássica pela voz de Humphrey Bogart: “We’ll always have Paris” [Nós sempre teremos Paris]. Ao contrário de Ilza, entretanto, Ana não terá essa simbólica Paris como relicário, pois sua relação com Gabriel, além de ter a dúvida como insígnia, se desenvolve num afeto não correspondido, frustrado e maculado pelo amor que se

constrói entre o amante desejado e sua própria filha, Paula. E permito-me, neste ponto, não desfazer a ambiguidade derivada do pronome "sua", já que no próprio romance é levantada a hipótese do impossível incesto interposto.

A construção elíptica de **Pedro e Paula**, herdada de **Casablanca**, chega ao ápice no meio do romance. Seu enredo, como já dito anteriormente, começa em 1945 e termina em 1997, atravessando, portanto, três tempos: o Estado Novo português – antes do 25 de Abril –, o 25 de Abril de 1974, e o pós-25 de Abril. O tempo central, entretanto, momento crucial do romance, é narrado em suspensão. “Festa é festa (1974)”, espécie de mezanino sem numeração entre os capítulos 7 e 8, é composto quase inteiramente por reticências, reiterando, sem qualquer tipo de ingenuidade, a marca machadiana, e apenas encerrado com a frase: “Mas festa é festa, e essa já ninguém nos tira” (MACEDO, 1999, p. 118). Helder Macedo se abstém de colocar em palavras aquilo de que só o silêncio pode dar conta: a euforia vivida na Revolução dos Cravos em contraponto ao olhar de quem, quase vinte e cinco anos depois, já constatou o esmorecimento dos ideais revolucionários, e, nesse sentido, está em vantagem cronológica perante a época e o filme com que dialoga de maneira crítica. O que nos remete à gloriosa cena de **Casablanca** reescrita em tom dramático-jocoso por Helder Macedo.

No filme, o Café Americano está cheio. Victor Laszlo e Rick, que conversavam no escritório, descem as escadas e se deparam com um grupo de oficiais nazistas cantando e tocando no piano a patriótica música “Wacht am Rhein”. Laszlo vai até à orquestra e manda que toquem a Marsellaise, ao que Rick acena em consentimento. Inicia-se um duelo entre as duas canções, todos no bar começam a cantar o hino francês acompanhando a corista e Victor Laszlo. A competição termina com a desistência dos oficiais germânicos e com gritos de viva à democracia, cena absolutamente heroica e épica, condizente com a utopia do momento.

No romance de Helder Macedo, a cena é só aparentemente similar, mas, na verdade, vai justamente no avesso da épica: em tempos pós-25 de Abril e de crise dos retornados, Pedro chega ao hotel Polana, onde um outro pianista está a tocar “As time goes by”:

No bar é que havia uma grande agitação, com o barman a explicar logo que mal o senhor doutor tinha saído aquele rapaz, o miliciano da Força Aérea com quem tinha estado, lhe dera o amoque e começou a partir copos e a dizer “guerra é guerra”, e não era só de ter bebido

porque isso ele aguenta bem. E que depois entrou um outro tipo que foi ter com ele, um homem lá dos serviços de informação, o senhor doutor devia saber quem é, mas de óculos escuros e de chapéu como nos filmes, e o miliciano agarrou-se a ele a dizer guerra é guerra. “E temos aí um novo pianista, o Samuel, queria que ele tocasse A Portuguesa no salão e que toda a gente cantasse em coro”, o senhor doutor estava a ver, o pianista é um homem de cor, estrangeiro, parecia uma provocação à FRELIMO, não podiam admitir isso no hotel, até vieram vários hóspedes da sala de jantar ali ao lado ver o que se passava, havia que pensar no futuro. O outro levava logo o miliciano, se calhar ainda ia ter chatices com a polícia. Em geral, não chateava ninguém, jogava e bebia, até o tinha ajudado numas encomendas, mas agora acabou-se, ali é que não entrava mais. Mas fazia pena (MACEDO, 1999, p. 135).

O trecho está localizado no capítulo “Depois da festa” e se situa ficcionalmente em Moçambique no ano de 1975. Aqui, o jogo se altera de forma risível: o miliciano da Força Aérea, em companhia do pido Ricardo Vale, homens que serviam ao governo colonialista português em África, pede que toquem o hino da metrópole portuguesa na colônia recém independente, agora governado pela Frente de Libertação de Moçambique (FRELIMO). Os “heroísmos de canto coral nos bares públicos” (MACEDO, 1999, p. 11) do filme, a que o narrador se refere no primeiro capítulo, são reinterpretados na cena pela patética tentativa de substituição dos cantos de revolução pelos cantos do opressor.

É curioso considerar a respeito da personagem do piloto. À parte os protagonistas Ilza, Victor Lazlo e Rick – este último integrado no romance de forma menos direta – e do pianista Sam(uel), as personagens que Helder Macedo importa da obra cinematográfica são as que nela têm menor participação. Tanto o casal de búlgaros como principalmente o de velhos austríacos passam rapidamente pelo Rick's Café, mas ganham vida mais duradoura no romance. O piloto, entretanto, sequer aparece em **Casablanca**. Claro está que há de haver um piloto, posto que há um avião e este voa. Acontece que ele só é mencionado e só assume um corpo ficcional em sua versão literária, espaço em que, aliás, desempenha um papel de relevante destaque. Talvez essa artimanha de Helder Macedo se explique por ser o piloto do avião, que levanta voo lá em **Casablanca** em 1943 e aterrissa cinquenta e cinco anos depois em **Pedro e Paula**, o elo possibilitador da continuidade das histórias de cada personagem embarcada, merecendo, assim, a devida atenção.

Voltando à cena no hotel Polana, Samuel, o pianista de nome aportuguesado, estrangeiro não apenas em Moçambique como em **Pedro e Paula**, repete a mesma

canção tema de **Casablanca** que fala sobre como o fundamental permanece o mesmo através dos tempos: “As time goes by”. Cujas tradução direta para o português seria “Com o passar do tempo”, mas cuja releitura literária em **Pedro e Paula** poderia ser algo como:

Houvera sido em todo o caso mais edificante (Houvera sido... Boa!) saber que fim levou o piloto sempre bêbado que nos matos moçambicanos jogava pôquer consigo próprio e mesmo assim perdia sempre, o que convenhamos que não está mal alebrado mesmo se sou eu quem o diz. E fazer um minuto de silêncio pelo digníssimo casal de negros velhos da política dos espíritos também pré-ecoado no primeiro capítulo porque estas coisas não têm tempo nem cor nem raça, mesmo se eles também já mortos pelos mesmos pides ou equivalentes que lhes mataram os filhos ou os netos, e sempre a aguardar os netos que não tivessem sido mortos. Mas estes é que são os destinos que têm de ficar assim mesmo, inconclusivos em quem os continue ou, se possível, modifique (MACEDO, 1999, p. 222).

Helder Macedo modifica os personagens do filme **Casablanca**, (con)fundindo-os com o universo literário, dando continuidade a seus possíveis destinos pós filme e eternizando-os em sua metamorfose. Assim, o autor evoca nos corpos do casal de negros africanos escravizados, que tentam salvar seus netos em um português incompreensível, os espíritos do casal de velhos austríacos que engatinhavam num inglês arremedado pois sonhavam em partir rumo à América dos sonhos de liberdade. Estes, cujos hipotéticos pensamentos foram devassados no primeiro capítulo pelo narrador, teriam, em suas palavras, “pré-ecoado” os velhos negros, porém com a dignidade manchada pela culpa de quem partiu deixando a família para trás, com remotas possibilidades de reencontro, ao contrário dos africanos que se ofereceram em sacrifício no lugar dos netos. E evoca nas linhas de **Pedro e Paula** o espírito da “story without an ending” [história sem final] (CURTIZ, 1943) que partilham os protagonistas da obra cinematográfica. “Destinos inconclusivos” que se repetem e se modificam em novos tempos, cores e raças “as time goes by”.

Em paráfrase a Eduardo Prado Coelho (COELHO, 2001, p. 149), Helder Macedo inscreve no corpo de seu texto a história dos corpos de **Casablanca**. A estrutura em *mise-en-abyme* que **Pedro e Paula** estabelece com o filme, além de denunciar o fingimento de ambos, perpetua **Casablanca** por meio de sua metamorfose equifrástica. Não, isto não é um cachimbo. O que não nos impede de

tragá-lo e passá-lo ao próximo da roda para que, do mesmo fumo, se façam novas e novas figuras de fumaça.

Referências

AVELAR, M. **EKPHRASIS: O poeta no atelier do artista**. Edições Cosmo, 2006.

COELHO, C. P. A voz de Helder Macedo pela mão de Carlos Pinto Coelho. In: RIBEIRO, M. C. et alii. **A primavera toda para ti – homenagem a Helder Macedo**. Lisboa: Presença, 2004.

COELHO, E. P. Se o leitor escreve, tu escreves. In: **Metamorfoses**. Lisboa, v. 2, Rio de Janeiro: Cosmos, Cátedra Jorge de Sena/Faculdade de Letras-UFRJ, 2001.

CURTIZ, M. **Casablanca**. Produção: H. B. Wallis. Direção: M. Curtiz. Turner Entertainment Co. e Warner Bros. Entertainment Inc. 1943. 1 filme (103 min), NTSC, Preto & Branco.

HEFFERNAN, J. **Museum of Words**. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.

KRIEGER, M. **Ekphrasis: the Illusion of the Natural Sign**. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1992.

MACEDO, H. **Pedro e Paula**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999.

_____. **Tão longo amor, Tão curta a vida**. 1 Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

MALRAUX, A. **The voices of silence**. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

SALLES, L. Um encouraçado russo e o mar da Grécia: Jorge de Sena e a linguagem cinematográfica. In: **Metamorfoses**. Rio de Janeiro, v. 12.1/12.2, Editora Caminho, 2013.

SILVA, E. R. da. Da ilusão à alusão: o olhar do pintor e do escritor sobre a realidade. Apresentado na IV Semana de Estudos Neolatinos da UFRJ, em setembro de 2001.

SILVEIRA, J. F. da. O retorno do épico: a nau e a nave. In: **Metamorfoses**. Rio de Janeiro, v. 10.2, Editora Caminho, 2010.

Recebido em 12 de novembro de 2017
Aprovado em 02 de março de 2018