

A intertextualidade em dois contos femininos*

«... a dificuldade de amar, consiste, então, na expectativa criada em torno do ser amado, que nem sempre pode corresponder aos anseios das nossa fantasias...»

(HELOISA)

Este trabalho procura evidenciar o caráter intertextual de dois contos femininos e mostrar as funções desempenhadas pelos vários textos que se cruzam nesses contos.

As formigas (Lygia F. Telles)¹ e Os mortos não têm desejos (Edla van Steen)² mostram como a mulher, por processos que vão desde a doutrinação pelos contos de fadas até a padronização do comportamento, é levada à submissão, perdendo a própria identidade e tornando-se incapaz de lutar para superar as contradições entre um mundo ideal e um mundo real. Provar essa afirmação é o nosso trabalho.

* Este artigo foi originalmente apresentado como trabalho final do curso «Metodologia da Crítica Literária I» sob a orientação da Profa. Leticia Malard (mestrado em Literatura Brasileira — 1º semestre de 1982).

1. TELLES, Lygia F. As formigas. In: O conto da mulher brasileira. São Paulo, Vertente (Editora), 1978. A partir de agora, este conto será identificado, nas citações, de forma abreviada (AF), seguido do número da página.

2. STEEN, Edla van. Os mortos não têm desejos. In: O conto da mulher brasileira. São Paulo, Vertente (Editora), 1978. A partir de agora, este conto será identificado, nas citações, de forma abreviada (OMNTD), seguido do número da página.

Para Julia Kristeva o texto «é uma intertextualidade, uma permutação de textos: no espaço de um texto vários enunciados, tomados a outros textos, se cruzam e se neutralizam. Todo texto é uma absorção e transformação de uma multiplicidade de outros textos».³

A teoria da intertextualidade desenvolve também princípios contidos em um estudo de Bakhtin sobre Dostoiévski. Um desses princípios é o da multiplicidade de vozes num só discurso (polifonia) que possibilita ser um mesmo discurso «dialógico», ou seja, estabelecer contato com outros discursos e com ele mesmo.⁴

Kristeva desenvolve ainda o conceito de «contexto pressuposto» e de «texto possuidor». O primeiro diz respeito ao conjunto de textos (discursos anteriores e contemporâneos) que vão servir de suporte e fonte do segundo, que nega ou apropria-se do primeiro. Assim, o «texto possuidor» traz em si uma quantidade de temas que forma uma cadeia significante; são vários textos se entrecruzando e que permitem uma tentativa de criação de sentido. O sentido, então, pode (e deve) ser construído; o texto é um produto decifrável.

Para construir o sentido dos contos que escolhermos, vamos nos valer de outros textos, procurando evidenciar o relacionamento destes com aqueles. O primeiro deles é o *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.⁵

Laurent Jenny estabelece uma divisão do relacionamento intertextual em figuras. A «ampliação», por exemplo, é a «transformação do texto original por desenvolvimento de suas virtualidades semânticas».⁶

Assim, em *Os mortos não têm desejos* temos um texto construído em cima de um contexto pressuposto; os dois, frente a frente, dão-nos uma idéia de como a autora fez de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* um dos suportes do seu texto.

3. KRISTEVA, Julia, apud FERREIRA, Edda Arzua. In *Travessia* (revista da U.F.S.C.); Florianópolis, Editora Universitária, 1981. p. 25, Vol. 3.

4. BACKTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski* (notadamente os capítulos I e IV). Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1978.

5. ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Abril Cultural, 1971. A partir de agora, este romance será identificado, nas citações, de forma abreviada (BC), seguido do número da página.

6. JENNY, Laurent. *A estratégia da forma*. In *Intertextualidades*. Coimbra, Livraria Almedina, 1978, p. 39.

Sabemos que Brás Cubas morreu às duas horas da tarde de um dia chuvoso, nublado; Heloísa, personagem do conto de van Steen, morreu às três da tarde de um dia igualmente nublado. A simetria intertextual e o paralelismo semântico prosseguem.

O personagem machadiano afirma ter caminhado para o «*undiscovered country*» de Hamlet, sem as ânsias nem as dúvidas do moço príncipe. Por seu lado, Heloísa era (ou fizeram-na crer) uma princesa insegura. Neste universo semântico, habitado por príncipes e princesas, a transformação maior do texto ocorre na mudança do sexo das personagens, uma vez que Brás Cubas era também inseguro (particularmente em alguns momentos diante de Lobo Neves, de Marcela e mesmo de Virgília quando se discutia um possível rompimento). Mas a «ampliação» ocorre ainda a partir de outros campos semânticos.

No texto de van Steen, a afirmação de Brás Cubas: «Foi a minha invenção que me matou» (BC p. 20) é retomada conservando-se o fato semântico (a morte) mas mudando-se a «causa mortis», isto é, o personagem machadiano morreu porque inventou o emplasto, enquanto que Heloísa inventa um mundo encantado, morrendo ao perceber as contradições deste mundo encantado com o real.

A autora segue utilizando o texto do romance de maneira efetiva; vejamos mais dois momentos onde o universo semântico machadiano é captado e reutilizado. Tomemos uma afirmação de Brás Cubas: «Um Ezequiel misterioso fizera recuar o sol até os dias juvenis. Recuou o sol, sacudi todas as misérias». (BC p. 20).

Notemos que o recuo do sol aos dias juvenis provoca uma sacudida em «todas as misérias»; miséria conota infelicidade, tristeza. Ora, no conto de van Steen a relação sol/passado é evidente; sempre que o elemento luminoso aparece há, tanto quanto no texto machadiano, um sacudir de misérias, um retorno à infelicidade ingênua da infância. Senão, vejamos este exemplo: «Heloísa, outra vez criança, a um canto do jardim. Está escuro. O cenário é banhado por uma luz difusa, de lua» (OMNTD p. 66); ou este outro: «Caminho por uma praça deserta. O sol penetra por entre as folhas das árvores e se transforma: quero pegar as estrelas no chão...» (OMNTD p. 62).

Essa volta ao passado é mediada pelo elemento luminoso (o fogo, a lua, as estrelas, o sol). O presente, em Brás Cubas, é a miséria (a escuridão); no conto de van Steen, o presente encontra seus correlativos simbólicos na noite, na lareira apagada, na morte.

Por fim, aproximemos dois exemplos significativos para evidenciar o caráter intertextual e a presença da «ampliação» no discurso vans-teeneano. Primeiro, a imortal citação do defunto-narrador, Brás Cubas: «Não tive filhos, não transmiti à nenhuma criatura o legado da nossa miséria» (BC p. 173). Agora um trecho de *Os mortos não têm desejos*: «Meu filho dorme. De mim, nem o menor traço. Fui uma simples encubadora» (OMNTD p. 170).

Confrontando esses dois exemplos notamos a íntima sintonia semântica entre um universo e outro. Enquanto Brás Cubas não teve filhos, Heloísa sente-se, também, na situação do personagem machadiano, uma vez que seu filho não lhe herda os traços físicos e ela sente-se uma «simples encubadora».

Outros exemplos de «ampliação» poderiam ser levantados (como a simetria entre o delírio de Brás Cubas e a loucura de Heloísa). Estes, porém, bastam para evidenciar a apropriação e transformação do texto machadiano.

Mas Laurent Jenny aponta outras figuras de intertextualidade, como a «intersversão de qualificação» e «intersversão dos valores simbólicos», que estabelecem traços mais efetivos entre os dois textos. Da primeira, diz-nos o autor que é uma figura onde «os actantes ou circunstâncias da narrativa original são aproveitados, mas qualificados antiteticamente».⁷

Assim, quando o delírio de Brás Cubas chega ao extremo, ele encontra uma figura feminina e afirma: «tu és absurda, tu és uma fábula» (BC p. 20). O personagem machadiano referia-se à Pandora, «a primeira mulher que existiu, criada por Hefesto e Atena, auxiliados por todos os deuses e sob as ordens de Zeus».⁸ No conto de van Steen, Heloísa, também, num último instante, encontra um príncipe; no extremo da loucura ela vê-se, frente a frente com um personagem de fábulas. Pandora de um lado, príncipe de outro; um circunstante do universo machadiano (Pandora/mulher) é aproveitado mudando-se o sexo (Príncipe/homem). Outro exemplo interessante de «intersversão de qualificação» pode ser encontrado na comparação «Heloísa/menina» e «Brás Cubas/menino». No capítulo XI (o menino é o pai do homem)

7. Idem, *ibidem*, p. 41.

8. GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário de mitologia*. São Paulo, Cultrix s/d, p. 244.

Brás Cubas cresce fazendo traquinagens, peraltices, e com o pai a fazer-lhe as vontades. E «desde os cinco anos merecera eu a alcunha de menino diabo (...) indiscreto (...) voluntarioso» (BC p. 30).

Já Heloísa é uma personificação da pureza e da singeleza. Se por um momento quer fazer «traquinagens», Matilde mostra como deve comportar-se uma menina. Aqui, não só os actantes são aproveitados de forma inversa (Heloísa/«santa» — Brás Cubas/«diabo») como há todo um contexto estimulante da «diabrura e santidade». O pai de Brás Cubas, omitindo-se de repreendê-lo, aceita (e mesmo estimula) as ações do filho, condicionando seu comportamento com base no conceito de «homem» da sociedade machista. Heloísa, ao contrário, é condicionada a conter seus impulsos desde criança, seguindo o dogma da mulher submissa.

«Intervenção dos valores simbólicos» é outro conceito jennyano de grande valia para o nosso estudo intertextual. Essa figura pressupõe que «os símbolos elaborados por um texto são retomados com significações opostas no novo contexto».⁹ Ora, na visão cristã da via crucis, o percurso, o roteiro de Cristo até o calvário simboliza a apoteose de uma vida útil, vida que primou pela vivência de uma verdade e pela transmissão dessa verdade através de um relacionamento satisfatório Cristo/homens.

Em *Os mortos não têm desejos* essa via crucis cristã é retomada com uma significação oposta (o subtítulo do conto é «roteiro de uma vida inútil»). Heloísa é afastada do conhecimento da verdade sobre si mesma, sobre seu corpo, sobre o casamento enquanto relação imperfeita; seu relacionamento com as pessoas, portanto, não foi satisfatório. No entanto, o que liga efetivamente os dois discursos, é o fato de ambos se darem em «15 estações» (a via crucis tem 15 estações e o conto vansteeneano possui 15 seqüências). Além disso, há o caráter sacrificial que toma, também, um significado inverso: o Cristo sacrificado é o símbolo de uma vida que valeu a pena, porque Ele viveu sempre em íntima relação com verdades (sendo mesmo «A Verdade»), enquanto que Heloísa sempre foi condicionada a aceitar falsas verdades, sendo a sua morte o símbolo da inutilidade da vida.

O discurso religioso toma, então, características profanas por um processo de justaposição simbólica. O relacionamento intertextual assume um caráter parodístico e blasfematório.

9. Cf. JENNY, op. cit., p. 43.

A defunta-narradora acaba por destruir um código institucionalizado. O discurso profano torna-se eco do religioso, reutilizado com fins diferentes, quais sejam, evidenciar o caráter mortal de Heloísa, condicionada por uma sociedade machista para agir de acordo com normas pré-estabelecidas. Enquanto o Cristo veio para ser um sinal de contradição (eu vim para colocar pais contra filhos, maridos contra esposas, etc), Heloísa é minada pela contradição de uma sociedade que prega X e vive Y.

F. Vernier assinala que «ainsi psychanalyse et linguistique sont des auxiliaires indispensables pour apprécier le rapport qu'entretient le langage avec les autres éléments de la réalité et, donc pour étudier le phénomène littéraire».¹⁰ Assim, podemos levantar nos dois contos elementos (semas) que, juntos, formarão uma cadeia significativa. Essa, por sua vez, poderá nos levar a formação de um sentido; teremos, então, uma das leituras possíveis dos contos.

Sabemos que Heloísa é condicionada, ao nível consciente, para esperar o seu príncipe encantado. Entretanto, o homem (macho, não príncipe, não ideal) lhe é medonho, aterrorizante. Só que Heloísa, conscientemente, não percebe isso. Lacan diz ser o inconsciente o discurso do outro; no caso de Heloísa e das primas (em *As formigas*), este inconsciente é feito visível. Vejamos como se dá isto.

É comum aos dois contos a figura do anão. Esse é um elemento ligado à terra e às divindades ctônicas; simboliza forças obscuras que estão em nós e têm aparência monstruosa. Personificam manifestações incontroláveis do inconsciente.¹¹ Em *As formigas* deduz-se que as primas vieram do interior para estudar na cidade grande e trouxeram consigo um condicionamento, uma prevenção contra o homem enquanto «ser perigoso». A força do condicionamento só aparece no momento da fuga; que uma estudante de medicina queira montar o esqueleto de um anão é aceitável ao nível do consciente, mas ela foge, deixando claro que o inconsciente vence o consciente, que o condicionamento supera a razão.

10. VERNIER, F. La praxis transformatrice et... La réalité qu'on traite (Brecht). In. *L'écriture et les textes*. Paris, Éditions sociales, 1974, p. 110.

11. CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Éditions Juppiter, 1973, p. 252/253.

Com Heloísa dá-se um fato semelhante: ela não aceita um «anão feio e pornográfico» no jardim. Ao contrário, sonha com um «príncipe encantado» que viria, tal qual num conto de fadas, arrebatá-la inexoravelmente, sendo aí o começo da eterna felicidade. Neste caso, a oposição anão/fada é fácil de ser equacionada na medida em que as fadas são seres ligados ao ar (e anão à terra) e conotam uma realidade idealizada, onde a participação do sujeito é nula; e Heloísa acaba desejando uma realidade ideal, onde ela não seria agente da própria história, mas levada a aceitar princípios de uma sociedade preconceituosa. Dentro desse mundo de fadas encontramos dois elementos que vem adensar essa atmosfera encantada na qual move-se Heloísa: o discurso heróico-medieval e o romântico-idealizado nas figuras de Siegfried e Fernando Pessoa, respectivamente. Do primeiro sabemos que foi guerreiro medieval e príncipe, o que nos leva a acreditar que a personagem do conto (Heloísa) situa-se no mesmo universo semântico do também medieval «Abelardo e Heloísa». Quanto à Fernando Pessoa, as citações «Amo como o amor ama» e «tornei a achar-te quando te encontrei», acentuam o clima encantatório de uma relação amorosa idealizada.

É interessante notar que, ainda dentro desse campo semântico, Fábio, marido de Heloísa, é o protótipo do bruxo: «É fotógrafo, este bruxo que quase me encantou com suas poções mágicas». (OMNTD p. 63). Além de ser o oposto do herói idealizado por Heloísa, Fábio é fotógrafo, ou seja, tem o poder de mostrar a imagem. Mas Heloísa, apesar de manter uma relação narcísica com a menina que foi, não se gosta como mulher. Sua imagem (seu «duplo») lhe causa medo. Otto Rank afirma que «La forma de defensa contra el narcisismo encuentra su expresión ante todo de los dos maneras: en el miedo e la repugnância ante la própria imagen».¹²

Assim, Heloísa rejeita a Fábio duplamente: por não ser um príncipe (é bruxo) e por ter o poder de mostrar Heloísa enquanto mulher (como fotógrafo).

A formiga (elemento do conto de Lygia F. Telles) exerce papel importante na organização do mundo. O formigueiro era o sexo da terra (na origem, quando predominava a dualidade céu/terra). O

12. RANK, Otto. *El doble*. Argentina, Ediciones Orión, 1976, p. 118.

formigueiro era elemento importante também nos ritos de fecundidade quando as fêmeas estéreis sentavam-se sobre os formigueiros.¹³

Formiga/sexo: este binômio, com significados tão correlatos, juntamente com o binômio anão/inconsciente, despertam pavores nas primas que as levam à fuga. Ao «organizar» o anão, as formigas como que tecem o próprio inconsciente das primas. Este não foi condicionado a aceitar uma realidade concreta, mas idealizada; daí a fuga.

Outro símbolo relevante no conto *As formigas* é a escada. Se ela vai até o subsolo, mexe com o conhecimento oculto e com as profundezas do inconsciente.¹⁴ O sótão onde as primas são alojadas pode ser considerado este subsolo porque, apesar de ter janela, é escuro; mesmo sendo no alto da casa, é abafado. A escada reveste-se, então, de um caráter negativo porque leva as primas às profundezas do próprio inconsciente onde encontram o homem-macho simbolizado, como vimos acima, pelo anão. Detalhe importante: a dona de casa é o outro lado da dicotomia fada/bruxa, acentuando o caráter apavorante da casa: «A dona da casa era uma velha balofa, de peruca mais negra do que a asa da graúna. Vestia um desabotoado pijama de seda japonesa e tinha as unhas aduncas recobertas por uma crosta de esmalte vermelho escuro, descascado nas pontas encardidas». (OMNTD p. 127).

Temos, então, que a escada serve como elemento de ligação entre o consciente e inconsciente das primas; quando buscam a rua, fogem daquele ambiente que fez visível o próprio inconsciente de ambas.

Vimos, portanto, que há duas cadeias significantes opostas nos dois contos. De um lado, anão-formiga-escada-marido (bruxo)-macho, simbolizando um inconsciente reprimido, mas vivo, que se manifesta depois da morte ou num ambiente fantástico, onírico. De outro lado os semas príncipe-cinderela-menina(s) simbolizando a consciência formada a partir de condicionamentos introjetados desde a infância. Essas cadeias, estruturadas a partir de outros discursos (o religioso, textos medievais, Machado de Assis, Fernando Pessoa e contos de fadas) mais o de Edla van Steen e Lygia F. Telles, levam-nos a crer que o discurso do outro (da sociedade, do macho, dos pais, da lei)

13. Cf. CHEVALIER, op. cit., p. 352/353.

14. Idem, idem, p. 279.

C
u
r
s
o
s
D
e
u
i
v
e
r
s
i
d
a
d
e
B
r
a
s
i
l
i
a

prevaleceu, porque nem Heloísa nem as primas se realizam, se aceitam. São personagens que não acontecem na sua totalidade, que não coincidem consigo mesmas e não têm uma identidade estruturada (as interrogações constantes de Heloísa são sintomáticas). Lembremos, por fim, que os contos de fadas perpetuam-se, como mecanismo de controle ideológico, nas fotonovelas, horóscopos e mesmo na consulta às cartomantes, prática constante de Heloísa.

This paper aims at stressing the intertextual aspect of two feminine short stories and showing the functions performed by the various texts juxtaposed in them.