

---

## A SEMÂNTICA DA INTERTEXTUALIDADE NA FICÇÃO DE MARIA VELHO DA COSTA

MANUEL TOJAL

The intertextuality, under the different forms of quotation, imitation and parody, must never be regarded as an anodyne and meaningless phenomenon, since the re-utilization of other necessarily leads to a certain vision of the world. This paper aims at the discovery of the deep meaning of this phenomenon in the romanesque fiction of Maria Velho da Costa, which is crossed by an authentic net of other texts – literary and non-literary – which are part of the cultural substract that inhabits the writer's memory and of which her discourse simultaneously is nourished and attempts to get free. In the work of re-enunciation of different discourses, the writer tries to strike, besides the parody of her own artistic models, also the stereotypes of the oral discourse, by dynamiting their form and their ideologic codes. It is through this permanent and indefatigable work of junction – mixture – re-enunciation that the writer gets free from the stifling omnipresence of the social discourse and from the tyrannical weight of the Great Library that surrounds her.

O escritor contemporâneo, que nasce e vive num mundo saturado de literatura – essa imensa biblioteca mais ou menos poeirenta de que fala Michel Butor<sup>1</sup> – tem absoluta necessidade, para se movimentar e sobreviver nessa amazónia de livros, de encontrar brechas, de inventar percursos, de afastar troncos e ramagens que o embaraçam, procedendo a uma reorganização dos materiais já existentes. É por isso que o texto literário da contemporaneidade cada vez menos pode ser perspectivado como o produto de um único indivíduo dotado de uma misteriosa capacidade criadora. Pelo contrário, cada vez há mais motivos para o mesmo ser encarado como o ponto de confluência de diversas redes significantes, que se constroem num *intertexto*, sem origem identificável.

Na escrita contemporânea, o mais frequente é encontrarmos textos que se constroem como uma pluralidade de fluxos verbais proveniente de vários domínios gnoseológicos, que se entrecruzam e se entrecortam graças a

---

<sup>1</sup> Para Butor, que postula uma concepção linear, hegeliana do tempo, escrever é continuar, é considerar as obras passadas como fragmentos que solicitam uma completude ideal, situada no futuro. O escritor será, assim, o participante de uma enorme construção colectiva, prosseguida numa linha temporal ininterrupta (cf. Butor, 1968).

**A SEMÂNTICA DA INTERTEXTUALIDADE ...**

uma escrita que engendra um discurso onde confluem quase todos os horizontes dos diferentes saberes. O texto literário surge, assim, como uma configuração aberta, sulcada e balizada por redes de referências, reminiscências, conotações, ecos, citações e pseudo--citações:

À la lecture linéaire se substitue une lecture en traversées et en correlations où la page écrite n'est plus que le point d'intersection de strates provenant de multiples horizons (Topia, 1976: 351).

24

Neste artigo teremos sempre presente o princípio segundo o qual a produção textual deve ser encarada como uma transformação contínua de textos anteriores, aceitando que o texto poético é produzido “num movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultâneas de um outro texto” (Kristeva, 1978: 257). Nesta perspectiva, o texto literário é sempre uma troca discursiva, uma textura *polifónica* na qual confluem, se entrecruzam e se transformam, corroborando-se, outros textos e outras vozes. Como diria ainda Julia Kristeva, “visto como texto, o romance é uma prática semiótica na qual se poderiam ler, sintetizados, os traços de vários enunciados” (1978: 53).

A ficção romanesca de Maria Velho da Costa é um bom exemplo dessa textura polifónica, amplamente trabalhada e conscientemente assumida pela escritora no seu metadiscurso.

No romance *Maina Mendes*, a citação começa logo a inscrever-se no espaço *paratextual*, uma vez que todos os capítulos são sistematicamente introduzidos por uma epígrafe<sup>2</sup>. Este espaço paratextual, enquanto marca acessória do texto de ficção que ele próprio introduz, parece-nos conter também uma função narrativa, fazendo dialogar a obra consigo mesma e munindo-a de um aparelho de auto-interpretação. Com efeito, o percurso através das palavras-chave das diferentes epígrafes conduz o leitor à previsão das grandes linhas que orientam e engendram o tecido narrativo e, ao mesmo tempo, à descoberta daquilo que daí se destaca de essencial a nível semântico. Nesta medida, as epígrafes podem funcionar como elementos *catafóricos*, uma vez que projectam de uma certa forma a informação através da referência a elementos que aparecem posteriormente no texto. E convém não esquecer que este campo de relações que o texto propriamente dito sustenta com o seu paratexto, tal como defende Gérard Genette, é “um dos lugares privilegiados da dimensão *pragmática* da obra, quer dizer, da sua acção sobre o leitor” (1982: 9).

Se deixarmos o espaço paratextual para penetrarmos no espaço do texto propriamente dito, damo-nos conta de um outro tipo de relações

<sup>2</sup> Refira-se a este propósito a interessante polifonia criada neste espaço através do emprego de vários códigos linguísticos (português, inglês, espanhol, francês e alemão).

✓  
90

*transtextuais*. Com efeito, começamos a descobrir a interacção de outros textos, quer a nível temático quer a nível da forma de expressão. Apercebemo-nos, então, desde as primeiras páginas deste romance, que a escritora tem por detrás toda uma vasta produção romanesca que lhe serve de referência. João Gaspar Simões, na recensão crítica de *Maina Mendes*, classificou este romance como a *glosa* de um mote indeterminado da obra de Agustina Bessa-Luís, considerando mesmo o primeiro romance de Velho da Costa como uma glosa de *A Sibila*. No entanto, a interacção de outros textos ou *corpus* de textos no texto velhodacostiano não se confina à produção mais ou menos sincrónica. Segundo o mesmo crítico, ao lermos o texto deste romance, temos a tendência para recuar até ao séc. XVII português, mergulhando na prosa de Francisco Manuel de Melo, Francisco Rodrigues Lobo e sobretudo Gaspar Pires de Rebelo, Geraldo de Escobar e Teresa Margarida Silva Horta<sup>3</sup>. A este propósito afirma ainda Gaspar Simões (1981: 366):

Estes autores praticaram um género de prosa que lhes serviu para cultivar um tipo de discurso romanesco com o qual não se pode comparar o de Velho da Costa muito simplesmente porque, enquanto aqueles autores, atrás de si, em Portugal, só tinham o Francisco de Moraes do *Palmeirim de Inglaterra* ou o Bernardim Ribeiro de *Menina e Moça*, ela atrás de si tem não só Agustina Bessa-Luís, mas todos aqueles que, dentro e fora de fronteiras, há pelo menos três séculos, realizam obras-primas do romance em plena maturidade e obras-primas do romance em plena eferescência experimental.

De todas estas ressonâncias, são particularmente significativas as referentes à ficção de Bernardim Ribeiro. Eduardo Lourenço chega mesmo a sugerir que *Maina Mendes* poderia ter como subtítulo "*O Regresso da Menina e Moça*", baseando-se exactamente na semântica da metáfora mais íntima que o texto velhodacostiano encerra:

Miticamente, no espaço da nossa escrita lusíada e da aventura de corpo e alma que nele cristaliza, Maina Mendes é uma espécie de tardia e nobre vingança daquela heroína, anónima e epónima entre todas as da nossa literatura, *a que foi levada de casa de seus pais sem saber a razão por que a levaram*. Mas nós sabemos: razão de amor. À razão de amor, Maria Velho da Costa acrescenta: razão de liberdade, liberdade da razão feita mulher. Com ela a "menina e moça" regressa a sua casa e sabe porque regressa ou porque *está* nela (1994: 194).

É esta rede intertextual que percorre também de uma extremidade à outra o romance *Casas Pardas*, convidando-nos a uma leitura múltipla, polissémica e paragramática. Citemos uma passagem exemplificativa onde, num só parágrafo, são claros os ecos e as referências a textos de Bernardim Ribeiro, Walter Scott, Fernando Pessoa e Eça de Queirós:

---

<sup>3</sup> Casada contra a vontade dos seus pais, esta mulher escreveu em 1753 *Aventuras de Diófanes*, um romance de conteúdo discretamente feminista e liberal onde ressalta a crítica à reclusão monástica forçada das mulheres.

*Que aqui estou e a causa desta postura não na sei a menos que seja levada ainda para mais longes espaços da Vossa casa, isto o cais onde arribaste, meu pequeno Scott de biblioteca folheada, Bairro Azul e jaquetão traçado, bota afiabrada e samarra d'Antò. Faço pois a mão portuguesa que me ataste ao leme da carcaça, copio com verve de cidades e azedas de serras, (pp.80-81).*

26

Neste romance é sobretudo o discurso da personagem Elisa – tal como o discurso de Bloom no *Ulisses* de James Joyce – que pode ser lido como uma vasta *tautologia*. A sensação que fica é a de estarmos perante uma sucessão de exemplos vindos de algures e projectados no espaço do livro, o que equivale a dizer que estamos exactamente nos antípodas de uma literatura cujo objectivo era o de construir o real. Pela leitura deste texto, apercebemo-nos de que todo o material do livro já está potencialmente contido no vasto reservatório da literatura mundial, das grandes enciclopédias e manuais da língua, das ciências, da sabedoria das nações. Esse gigantesco reservatório funciona para o escritor – combinador – manipulador como um *repertório* de acesso livre, donde ele extrairá o excerto susceptível de ilustrar o seu próprio enunciado, cujo resultado é um *diálogo* de textos aparentemente inesgotável<sup>4</sup>.

A intertextualidade, sob as diferentes formas da *citação*, da *imitação* ou da *paródia*, nunca poderá ser, por conseguinte, encarada como um fenómeno gratuito e desprovido de significação. Aguiar e Silva (1984: 633) afirma a este propósito:

Quer pela sua função corroboradora quer pela sua função contestatária, semântica e pragmaticamente toda a intertextualidade, mesmo quando aparenta circunscrever-se a uma simples actividade lúdica, a um divertimento gratuito, nunca é ideologicamente inocente ou asséptica, reenviando sempre, embora muitas vezes de modo dissimulado, oblíquo e até oculto, a uma cosmovisão, a um universo simbólico em que se acredita ou que se denega.

Na evolução para uma **literatura da intertextualidade**, foi no entanto necessário percorrer o longo caminho que vai desde a fase da *citação* clássica onde era interdito não só modificar o fragmento citado, mas também derrubar a hierarquia que colocava o texto citado num estatuto de simples auxiliar do texto-suporte, até à fase de *manipulação* do texto reutilizado<sup>5</sup>. A partir daí, já não é possível falar de pura *justaposição* de textos. Uma relação de verdadeira *interacção* se instaura entre o texto-suporte e o texto citado. Teremos, assim, todo um trabalho que vai da cópia pura e simples até à reescrita, passando pelos diferentes graus da paródia e da reactivação.

<sup>4</sup> No seu metadiscurso, o narrador de *Casas Pardas* tece frequentemente considerações acerca desta tendência para a proliferação de "cacos de caos" (p. 335). Refira-se ainda que a escritora parece divertir-se com as referências mais ou menos explícitas a outros textos quando escreve em rodapé "referência óbvia" e "referência menos óbvia" a propósito de duas narrativas às quais faz alusão no corpo do texto (p. 252).

<sup>5</sup> Segundo André Topia, esta fase teria sido inaugurada por Flaubert (cf. Topia, 1976).

Como lembra L. Jenny, é bastante raro que um texto literário seja reutilizado e citado tal e qual. O novo contexto procura geralmente reivindicar para si uma apropriação triunfante do hipotexto:

Implicite ou explicitement avouée, la déformation s'explique par le souci d'échapper à une démarche purement *tautologique*, au cours de laquelle, par surcroît, le texte pressupposé menacerait de reprendre corps, de se clore et de supplanter par sa présence le contexte même. (1976: 278)

No texto de *Casas Pardas*, por exemplo, são relativamente frequentes os casos de deformação de fragmentos de outros textos literários portugueses de autores consagrados:

- “*Erros nossos, belíssima fortuna*”, p. 343 (deformação do 1º verso de um soneto de Camões);
- “*Que aqui estou e a causa desta postura não na sei a menos que seja levada ainda para mais longes espaços da vossa casa*”, p. 8 (deformação do incipit da novela *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro);
- “*Faço pois a mão portuguesa que me ataste ao leme da carcaça*”, p. 81 (deformação dos últimos versos do poema *O Mostrengo*, de Fernando Pessoa);
- “*A minha pátria são os pronomes dolorosamente pessoais*”, p. 334 (deformação de uma frase de Bernardo Soares, semi-heterónimo de Fernando Pessoa);
- “*Ah aquela marreca madrugada que o engenho não deixa durar pouco*”, p. 194 (intersecção parodística de dois fragmentos textuais de Camões: o primeiro verso do soneto “*Aquela triste e leda madrugada*” com o verso “*Que a fortuna não deixa durar muito*” d’*Os Lusíadas*, canto III, 120).

De todo este substrato cultural que habita a memória da escritora emerge a intenção de reenunciar determinados discursos cujo peso se tornou tirânico ao longo dos séculos. Todavia, uma vez que a neutralização de um discurso é impossível, aquilo que ela faz através desta re-enunciação é abrir o campo de uma palavra renovada, nascida justamente das brechas desse velho discurso. Como refere ainda L. Jenny, “malgré qu’ils en aient, ces discours injectent toute leur force de stéréotype à la parole qui les contredit, ils la dynamisent.” (1976: 279)

Se por um lado é visível que o texto se alimenta dessa remanescência cultural, por outro é indisfarçável uma vontade de destruir por meio da paródia quase sacrílega os modelos que seduzem a escritora e dos quais ela se quer libertar, apesar de fazerem parte da memória colectiva do leitor português medianamente culto, constituindo uma espécie de território sagrado, habitualmente ao abrigo deste tipo de profanações iconoclastas. E não é por acaso que esta “guerra” é declarada contra as grandes figuras da literatura portuguesa.

Nem só, porém, de monstros sagrados se alimenta o texto de Maria Velho da Costa. Por vezes, mais do que parodiar os modelos do seu imaginário, a escritora pretende subverter e corroer o código literário subjacente a textos de qualidade duvidosa mas, apesar disso, muito conhecidos e divulgados na comunidade linguística portuguesa. É o que acontece, por exemplo, com o poema *Balada da Neve* de Augusto Gil, um poema de gosto popular e impregnado de sentimentalismo. Como facilmente se pode imaginar, esse texto foi sujeito em *Casas Pardas* a tratos de polé: dinamitado, fragmentado, deformado, ridicularizado de tal forma que se desintegra pura e simplesmente no espaço do texto que o absorve:

*"ah, que esta cópia não é  
só de castigo. Batem-me à  
porta indelével, levelmente  
e eu depois comento este  
texto se a neve não cair e a  
neve não cai assim: "* (pp. 86-87)

[...]


*"Batem-me à porta.  
Tenho muito mais sorte que o Régio.  
Ninguéns me deixam sozinha.  
Diante de coisa nenhuma.  
Mas limpa os pés, meu amor.  
Fui ver. O Lúcio caía."* (p. 97)

[...]

*Não fui. O Gelo caía  
Beijo-te a mão, Cidadão. Tem dias  
Mas os poetas, senhor,"* (p. 99)

Um dos princípios da intertextualidade prevê a possibilidade de interação no texto literário de vários outros textos, não necessariamente literários. É o que acontece na ficção velhodacostiana onde a acumulação de citações e de deformações parodísticas de outros espaços textuais vem tornar intencionalmente problemática a fronteira entre o literário e o não-literário. As alusões explícitas ou veladas a tudo aquilo que diz respeito ao *contexto* social, político, cultural ou artístico demonstram que a escritora tem a intenção de introduzir no texto *centralizador* uma representação, uma história, a sugestão de um sentido, de uma ideologia, sem ter necessidade de as enunciar. São exemplo daquilo que acabamos de referir:

- a citação de fragmentos de canções na moda (*"Vocês sabem lá, a saudade de alguém que está perto, é mais, é pior, do que a sede que dá no deserto, O gajo traz ali uma orelha de turra, meu tenente,"* Lucialima, p. 72)
- a citação de quadras populares (*"Uma quadra micaelense vem-lhe, de onde? [...] Eu fui beber água à fonte, Tu bebias e eu bebia, tu dum lado e eu do outro, Água e beijos à porfia."* Lucialima, p. 272)

- 
- a utilização de rimas infantis ("o rego de água espiralava sob a mesma cantilena, Tão balalão, Cabeça de Cão, Orelhas de Gato, Não tem coração." *Lucialima*, p. 316)
  - a citação de provérbios ("Mulher faceira, velha pingueira, diz ela," *Lucialima*, p. 263)
  - a citação de fragmentos de ensaios políticos (ex. excerto do livro *Portugal e o Futuro*, de António de Spínola, cf. *Lucialima*, pp. 289-292)
  - a paródia de ditados populares ("Democracia, democracia, quem na tem chama-lhe tia", *Lucialima*, p. 134)
  - a paródia de aforismos ("A experiência é a cicatriz de todas as coisas", *Casas Pardas*, p. 22)
  - a paródia de lugares-comuns ("Bonés há muitos", *Lucialima*, p. 29)
  - a paródia de slogans publicitários ("o Olimpo capa mais branco", *Lucialima*, p. 144)
  - a paródia de títulos de filmes ("os galgos também se abatem", *Casas Pardas*, p. 222)
  - a paródia de frases célebres ("os que não vão morrer te saúdam", *Casas Pardas*, p. 321)

Para além desta tendência para a deformação parodística de formas simples, o texto velhodacostiano está semeado de outros enunciados breves, libertos das circunstâncias específicas da situação espaço-temporal e por esse motivo transformados em respostas possíveis para as grandes questões que atravessam a existência não só das personagens mas do ser humano em geral, o que lhes confere um carácter universalizante. No plano *fenotextual*, esses enunciados apresentam por vezes marcas típicas das locuções proverbiais (estrutura binária, tendência para a brevidade, trocadilhos). Alguns poderão ser lidos como locuções de existência popular plausível, outros como enunciados aforismáticos de nítida invenção (ou reinvenção) da escritora<sup>6</sup>:

- "todo o puto tem um monóculo na barriga" (*Lucialima*, p. 69)
- "Sinal certo de amor é querer saber da infância" (*Lucialima*, p. 73)
- "um calo na piedade é a bota da alma" (*Lucialima*, p. 111)
- "Para saber quem fomos carecemos de testemunhas à nossa memória" (*Maina Mendes*, p. 187)
- "Nenhum lactante quer mais que o colo que sacia" (*Casas Pardas*, p. 367)

Esta tendência para a criação ou para a invenção de um (novo) discurso aforismático pode perfeitamente inserir-se na intenção mais geral de reagir contra a pura repetição do estereótipo, do lugar-comum, do *cliché* através da instauração de um *discurso do desvio*, implicando a transgressão de tudo o que é *cristalizado* no discurso do texto, mesmo correndo aparentemente o risco de criar novos estereótipos. O sentido profundo desta transgressão das formas simples será, pois, a ruptura com a linguagem cristalizada que

<sup>6</sup> Luiz Costa Lima, a propósito da reutilização do mito e do provérbio na ficção de João Guimarães Rosa, sugere mesmo uma tipologia de subespécies aforismáticas (1974: 21).

impede a relação imediata entre o concreto e o plano mais abstracto das interrogações. O objecto da composição literária de Velho da Costa é a subversão radical da realidade que ela produz. A sua escrita é, por conseguinte, essencialmente *clástica*, não só pela transgressão da sintagmática narrativa tradicional, mas também pela subversão do discurso da oralidade inserido no discurso escrito. A *mitoclastia* ou, no caso específico dos provérbios, a *paremioclastia*, são dois traços desta escrita. Ela não se limita, assim, a transgredir o discurso do texto mas procura também atingir os estereótipos do discurso oral, parodiando-os, fragmentando-os, dinamitando a sua forma e o seu sentido, que o mesmo é dizer os seus códigos ideológicos.

No prefácio à 3ª edição de *Casas Pardas*, Manuel Gusmão caracteriza com justeza e eficácia todo este trabalho de re-enunciação de diferentes discursos:

O texto de *Casas Pardas* é, em suma, uma reunião conflitual de vozes heterogéneas na construção de uma voz, de gestos no tecer de um corpo; diálogo contraditório de vozes, do erudito e do popular, no discurso literário; recorte do texto, convocando, citando, imitando e parodiando, montando outros textos, outros tipos de discurso (1986: 47).

Reunião conflitual, sem dúvida, mas não soma confusa e misteriosa de influências. Diálogo contraditório, com certeza, mas não incompreensível. Com efeito, nesta literatura do *intertextual* e do *hipertextual* estamos na presença de um trabalho de transformação e de assimilação de vários textos, sempre operado por um texto *centralizador* que sustenta as rédeas do sentido. É através deste trabalho permanente e infatigável de junção – mistura – re-enunciação que o **escritor-combinador** se liberta da omnipresença do discurso social e do peso tirânico da Grande Biblioteca que o rodeia.

Handwritten mark or signature in the top right corner.

**BIBLIOGRAFIA**

**BUTOR, Michel** – *Essais sur le roman* – Paris: Gallimard, 1968

**COSTA, Maria Velho da** – *Maina Mendes* – 2ª ed., Lisboa: Moraes Editores, 1977

**COSTA, Maria Velho da** – *Casas Pardas* – 2ª ed., Lisboa: Moraes Editores, 1979

**COSTA, Maria Velho da** – *Lucialima* – Lisboa: Ed. O Jornal, 1983

**GENETTE, Gérard** – *Palimpsestes* – Paris: Seuil, 1982

**GUSMÃO, Manuel** – Prefácio a *Casas Pardas* – 3ª ed., Lisboa: Dom Quixote, 1986: pp. 9-57

**JENNY, Laurent** – “La stratégie de la forme”, *Poétique*, nº 27, (1976)

**KRISTEVA, Julia** – *Sémeiotiké : Recherches pour une sémanalyse* – Paris: Seuil, 1978

**LIMA, Luiz Costa** – “Mito e provérbio em Guimarães Rosa”, *Colóquio-Letras*, nº 17, (1974): pp. 14-28

**LOURENÇO, Eduardo** – *O Canto do Signo : Existência e Literatura* – Lisboa: Presença, 1994

**SILVA, Vitor M. Aguiar e** – *Teoria da Literatura* – 6ª ed., Coimbra: Almedina, 1984

**SIMÕES, João Gaspar** – “Maria Velho da Costa–Maina Mendes”, in *Crítica IV*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1981

**TOPIA, André** – “Contrepoints joyciens”, *Poétique*, nº 27, (1976)