

AS RAPARIGAS DE EÇA DE QUEIRÓS E DULCE MARIA CARDOSO

THE GIRLS OF EÇA DE QUEIRÓS AND DULCE MARIA CARDOSO

Gabriela Cristina Borborema Bozzo ¹

Resumo: Dos estudos comparados, destacamos a intertextualidade como tema. Ela é estabelecida quando há relações entre dois ou mais textos, sendo geralmente o mais novo uma imitação, adaptação, paródia etc. do mais antigo. Além disso, ela figura como possuidora de um olhar crítico. Já o nosso corpus é composto pelo conto “Singularidades de uma rapariga loura”, de Eça de Queirós, e *Campo de sangue*, romance contemporâneo da escritora portuguesa Dulce Maria Cardoso. Objetivamos entender as relações que podem ser estabelecidas entre esses textos, principalmente no que tange ao enredo e às personagens. O embasamento teórico contém *Literatura comparada*, de Tania Carvalhal e “A estratégia da forma”, de Laurent Jenny.

Palavras-chave: Eça de Queirós. Dulce Maria Cardoso. intertextualidade.

Abstract: From the comparative studies, we highlight intertextuality as a theme. It is established when there are relationships between two or more texts, the newest being generally an imitation, adaptation, parody, etc. from the oldest. In addition, the intertextuality figures as possessing a critical eye. Our corpus is composed of the short story “Singularidades de uma rapariga loura”, by Eça de Queirós, and *Campo de Sangue*, a contemporary novel by the Portuguese writer Dulce Maria Cardoso. We aim to understand the relationships that can be established between these texts, especially with regard to the plot and characters. The theoretical basis contains *Literatura comparada*, by Tania Carvalhal and “A estratégia da forma”, by Laurent Jenny.

Keywords: Eça de Queirós. Dulce Maria Cardoso. intertextuality.

¹ Doutoranda em Estudos Literários (UNESP). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8978103083856101>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1843-3360>.
E-mail: gabrielaborborema@live.com

Introdução

Damos início às discussões no que tange ao tema do artigo abordando a literatura comparada, mas é justamente por meio dela que chegamos à intertextualidade, tema do nosso trabalho. A intertextualidade é, sem dúvidas, o grande fator inevitável para o escritor e leitor de literatura, uma vez que todos nós temos uma memória literária.

Já o nosso *corpus* nesse estudo é constituído pelo conto “Singularidades de uma rapariga loura” (2013, p. 61-86), de Eça de Queirós, primeiramente publicado em 1874, que é o primeiro conto considerado realista em português. O conto tem narrador homodiegético e conta a história de Macário que, enlouquecido por D. Luísa (a rapariga loura), trabalha freneticamente para casar-se com a jovem, até descobrir, depois de alguns sinais ignorados pelo homem cego de amor, que a rapariga loura era ladra.

A outra obra que compõe nosso *corpus* é *Campo de sangue* (2018), de Dulce Maria Cardoso. A história conta a obsessão do protagonista pela rapariga bonita, que se tornou um símbolo, uma vez que ele acredita que cinco mulheres diferentes são uma só. Sua loucura não o leva à percepção da realidade como levou Macário. Esse protagonista sem nome extrapola todos os limites cometendo um feminicídio.

Buscamos, como objetivos, a compreensão das relações que podem ser estabelecidas entre as raparigas de Eça e Cardoso, tanto no que diz respeito às semelhanças mais claras, como de enredo e personagem, quando compreender como a intertextualidade interfere na construção desses enredos e personagens no caso do texto posterior, de Cardoso.

Como embasamento teórico, utilizamos Tania Carvalhal em *Literatura comparada* (2006), para tratar do tema que dá nome à obra e Laurent Jenny em “A estratégia da forma” (1979), para tratar da intertextualidade.

Apresentação das raparigas

As raparigas – loura e bonita – de Eça e Cardoso, respectivamente, têm coisas em comum, bem como os personagens que por elas se apaixonam. Enquanto D. Luísa, de Eça, é uma pessoa empírica, a rapariga bonita de Cardoso figura um fruto da imaginação do protagonista. Contudo, as duas raparigas levam os homens à loucura – um se tornando alguém saudoso e sozinho (Eça) e outro extrapolando o limite da violência, culminando em um feminicídio (Cardoso). Vejamos os enredos do conto e romance, respectivamente.

As histórias do conto de Eça e do romance de Cardoso

“Singularidades de uma rapariga loura”, de Eça de Queirós

O conto de Eça apresenta um narrador homodiegético que nos conta a história de Macário, um senhor de quase sessenta anos que o narrador conhece em uma estalagem. Macário lhe contou sua história, que tem início em 1823 ou 1833, quando Macário tinha então 22 anos. A rapariga loura vizinha do armazém de seu tio nesses tempos, morando no terceiro andar de frente com o armazém, em cima do qual, no primeiro andar, Macário trabalhava. E assim nos é apresentada:

(...) apareceram uns cabelos louros. Oh! E Macário veio logo salientemente para a varanda aparar um lápis. Era uma rapariga de vinte anos, talvez – fina, fresca, loura como uma vinheta inglesa: a brancura da pele tinha alguma coisa de transparência das velhas porcelanas, e havia no seu perfil uma linha pura, como de uma medalha antiga, e os velhos poetas pitorescos ter-lhe-iam chamado – pomba, arminho, neve e ouro. (QUEIRÓS, 2013, p. 66)

Macário afirma que cinco dias após sua aparição, “estava doido por ela” (QUEIRÓS, 2013, p. 67). Uma semana após vê-la pela primeira vez, ela e a mãe – mulher meridional de luto – foram ao

seu armazém: “Desceu sôfrego, apaixonado, com palpitações.” (QUEIRÓS, 2013, p. 67). A rapariga loura quis ver lenços da Índia. Naquele dia, Macário ficou distraído e entregue à sua paixão:

Macário, tinha visto naquela visita uma revelação de amor, quase uma “declaração”, esteve todo o dia entregue às impaciências amargas da paixão. Andava distraído abstrato, pueril, não deu atenção à escrituração, jantou calado, sem escutar o tio Francisco que exaltava as almôndegas, mal reparou no seu ordenado que lhe foi pago em pintos às três horas e não entendeu bem as recomendações do tio e a preocupação dos caixeiros sobre o desaparecimento de um pacote de lenços da Índia. (QUEIRÓS, 2013, p. 68).

Mesmo com o indício de que a rapariga loura seria uma ladra, Macário estava cego pela paixão. Soube, por um amigo que viu cumprimentar a mãe, quem eram: as Vilaças. E descobriu como encontrá-las também: aos sábados, na casa de um tabelião na rua dos Calafates, local frequentado nesse dia pela mãe e filha. E lá foi Macário nesse encontro.

Oito dias após esse encontro, foi recebido na casa das Vilaças, a convite da mãe. Nesse evento, uma peça de ouro do jogo que utilizavam, quando caiu na direção do regaço de D. Luísa (esse era o nome da rapariga Loura, a essa altura revelado), desapareceu. A peça valia sete mil réis. Mais um indício de desonestidade de Luísa Vilaça ignorado por Macário.

Nesse encontro, Macário decidira esposá-la. Contudo, seu tio não lhe deu licença para se casar, e teve que sair da casa dele e do trabalho do armazém por insistir no casamento com D. Luísa. Com a ajuda de um amigo, foi para Cabo Verde e conseguiu se reestabelecer. Pediu-a em casamento para a mãe e marcaram a data para dali um ano.

Quando faltavam dois meses para seu casamento, o amigo que lhe indicara o trabalho em Cabo Verde lhe pediu para ser seu fiador em um novo negócio. Macário aceitou, mas o amigo desapareceu e, pagando suas dívidas, ficou pobre de novo. Ia novamente à Cabo Verde ganhar dinheiro, mas seu tio o convidou para voltar com mais regalias e permitindo seu casamento. Remarcou para dali um mês. Um dia, foram à uma loja de joias e D. Luísa roubou um anel. Mas, dessa vez, o caixeiro viu e denunciou-a ao noivo, que terminou com ela xingando-a de ladra e partiu para a província.

Apesar de ter recobrado a razão quando não teve outra saída, Macário se deixou levar pela paixão enlouquecedora e fez de tudo para se casar com D. Luísa. A cegueira do amor frente aos furtos da amada e sua obsessão em conseguir esposá-la assemelha-se à loucura do protagonista de *Campo de sangue*, cujo enredo conheceremos agora.

Campo de sangue, de Dulce Maria Cardoso

O romance de Cardoso, primeiramente publicado em 2001, constitui a primeira obra da escritora portuguesa. A história gira em torno da vida de um protagonista sem nome (como todas as demais personagens, excetuando sua ex-esposa que se chama Eva) que é um homem vadio, sustentado pela ex-mulher e que vive em uma pensão em péssimas condições que será demolida em breve pela prefeitura.

Com muito tempo para gastar, esse protagonista se torna obcecado pela “rapariga bonita” que ele busca em todo lugar. Essa rapariga que ele tanto busca é jovem e loira. Apesar de ele acreditar que ela é uma só, são cinco pessoas diferentes: (1) namorada do dono da esplanada em que ele está com Eva no início do discurso; (2) a jovem da praia, filha do homem que o ajudou quando ele cravou um vidro no pé na areia dessa praia; (3) a jovem da estação do metrô – momento em que sua obsessão fica nítida, uma vez que ela mais parece uma aparição de sua mente do que alguém real –; (4) a jovem com quem se envolve de fato e que engravida dele; (5) a mulher que ele mata considerando ser a (4) que o havia deixado, sem saber ainda da gravidez.

Os momentos em que cada rapariga aparece para ele são pontos fortes para a percepção da construção de sua obsessão pela ideia de ter a rapariga bonita para si. A primeira, como supracitado, é avistada por ele durante um encontro com Eva, sua ex-esposa:

Uma rapariga entrou na esplanada. Pareceu-lhe muito bonita apesar de não a poder ver bem porque surgiu em contraluz. (...). A rapariga acenou para o dono da esplanada e foi ao seu encontro ficando de costas para eles. Beijou-o demoradamente na boca. O homem era mais velho que ela, tinha pele bronzada e um corpo alto e magro. (...). A rapariga e o homem passaram por eles e dirigiram-se para a mota (...). O dono da esplanada pôs a mota a trabalhar e passados segundos apenas se via o fim de um carreiro feito de ripas de madeiras o corpo da rapariga abraçado ao homem e os cabelos louros estendidos ao vento. (CARDOSO, 2018, p. 27-28).

Após essa visão, o protagonista fica obcecado por essa jovem, que se torna um símbolo de seu inconsciente que ele busca em todos os lugares que frequenta.

A segunda rapariga, por sua vez, aparece momentos depois, na praia próxima à esplanada citada: “Levantou-se. Foi até a vedação da esplanada e as ondas do fim de tarde espraiavam-se mansas na areia. Viu quase ao pé da água uma rapariga que lhe pareceu ser a que tinha saído com o dono da esplanada.” (CARDOSO, 2018, p. 36). Foi à areia da praia para observá-la de perto:

Quase parado podia olhar para a rapariga sem parecer ridículo porque não era visto. Reparou no pé direito dela, um pé perfeito com uma corrente prateada no tornozelo donde pendia um coração também prateado. (...). As nádegas eram muito redondas e pequenas (...). (CARDOSO, 2018, p. 39)

Nesse episódio, o protagonista se fere na areia com um vidro que entra em seu pé e é a família da rapariga bonita que o socorre e o leva ao hospital. Dias depois ele vai ao parque de campismo onde estavam hospedados – o pai deixa a filha (rapariga bonita) e a esposa no parque e segue para o hospital com o protagonista e o filho menor – à procura da rapariga sob a desculpa de agradecer à família pela ajuda. Contudo, não sabe seus nomes e a atendente não os encontra e diz que a família que ela pensava ser aquela que ele descrevia já tinha ido embora há dias.

Já na terceira rapariga, a moça da estação de metrô, é possível para o leitor notar sua obsessão:

(...) viu a rapariga bonita na plataforma de onde tinha vindo, no cais terminal, no sítio onde ninguém espera, por não ter destino. Abriu e fechou os olhos a pensar que a cara da rapariga desapareceria como ultimamente lhe acontecia. (...) Acenou, a rapariga sorriu, tinha-o reconhecido, era a rapariga bonita que ali estava. (CARDOSO, 2018, p. 180).

Esse trecho nos mostra sua loucura. “Abriu e fechou os olhos a pensar que a cara da rapariga desapareceria *como ultimamente lhe acontecia*”. O trecho destacado denuncia a fixação por esse símbolo que a rapariga bonita se tornara para o protagonista.

A quarta rapariga bonita é aquela com quem ele de fato se envolve – acreditando ser a mesma que as três anteriores – e quem aproveita dele pelo seu dinheiro e não tem interesse romântico nele – por esse motivo, ela não desmente suas observações sobre ela ser as demais raparigas. A primeira vez que ela é mencionada é no trecho a seguir:

Ele saiu do café apressado, se se despachasse ainda podia ir com a rapariga bonita ao cinema, (...) queria fazer-lhe uma surpresa, se se despachasse ainda tinha tempo de comprar uma dúzia de rosas vermelhas para lhe oferecer, desatou a correr sem pensar que um amor tão exagerado, quase uma doença, podia ter chegado a vez dele, todos têm a sua vez por muitas vidas que tenham, mais tarde ou mais cedo, um amor tão exagerado, quase uma doença, torna-se fatal. (CARDOSO, 2018, p. 197).

Essa rapariga não entendia a questão de ele acreditar que ela era também outras, e ignorava isso, até que ele ficou obcecado que a rapariga passou a ter medo dele, como é possível notar na seguinte passagem:

(...) a rapariga bonita teve medo, sentiu-se ameaçada, nunca tinha visto aquela expressão em ninguém, quer dizer, tinha visto nos tarados que apareciam na televisão, de repente pensou na rapariga da praia que ele lhe falava, estavam os dois parados no meio do passeio, a rapariga bonita disfarçava o medo desafiando-o, (...), o que teria acontecido à tal rapariga, às outras raparigas, não devia ter pensado que era uma brincadeira, sentiu-se bem ao ocupar o lugar de outra pessoa só que agora era ela que podia desaparecer e outra ocupar o lugar dela, devia ter tido mais cuidado, se ele fosse um tarado como os da televisão, vivia naquela pensão, ninguém vive num sítio daqueles sem motivo. (CARDOSO, 2018, p. 245-246).

Na passagem, a jovem com quem se envolvera, a quarta rapariga bonita, percebe a estranheza de tudo que circunda o homem com quem se envolveu e teme por si.

Por fim, a quinta e última rapariga bonita, a que ele mata, era uma vendedora de roupas que estava a visitar a pensão para oferecer uma peça à senhoria. Ia-se embora, mas deixou-se ficar mais um pouco porque a televisão lá estava para filmar a pensão e as reclamações da senhoria sobre a demolição. "(...) a coitadinha estava aqui nesta sala à minha espera, quando cá vinha nunca se demorava, mas naquele dia por causa da televisão deixou-se ficar mais um bocadinho, (...)” (CARDOSO, 2018, p. 282) – afirma a senhoria à Eva, que foi à pensão tentar entender o crime.

O protagonista, cuja namorada tinha fugido no dia anterior, viu-a na vendedora de roupas e chamou-lhe ao seu quarto, esfaqueando-a em busca de pegar seu coração literalmente porque a quarta rapariga tinha-lhe dito que seu coração era dele, metaforicamente. É nesse momento que vemos que a personagem enlouqueceu completamente. Há, inclusive, um único capítulo em que ele se torna narrador-protagonista e explica sua busca brutal pelo coração da rapariga:

Difícil é tirar o coração de alguém. Eu tentei tirar-lhe o coração, se tivesse conseguido ela já não me aparecia, continua a brincar comigo, aparece e desaparece como no princípio, vejo-a muitas vezes, brinca comigo porque sabe que estou à espera, preciso dela na casa nova, já pus o tapete à entrada como tínhamos combinado, (...), quis ficar-lhe com o coração para a ter segura mas não fui capaz, (...). Ela estava sentada na sala de televisão a falar com a senhoria. Aproximei-me, mas ela fez que não me reconheceu, faz sempre a mesma coisa, fingiu também que não reconhecia o dono da esplanada que andava por lá cheio de fios na mão, se calhar pensou que não percebi que era ele, (...). (CARDOSO, 2018, p. 305-306).

Percebe-se que ele está na busca do símbolo da rapariga e não de alguém de carne osso, mas entende a metáfora da quarta rapariga como literal e tenta arrancar o coração da vendedora de roupas com quem a confunde. Diz também que um dos homens da televisão era o dono da esplanada.

Assim, percebe-se que sua fixação pela ideia dessa jovem tira, aos poucos, o seu juízo, culminando, fatalmente, em um crime considerado passional contra alguém que nada tinha a ver com suas ilusões e com a rapariga com quem estava a se relacionar.

A narração ocorre de forma interpolada: há capítulos que interrompem o discurso da vida do homem depois que se viciou na ideia da rapariga bonita. Esses capítulos interruptivos narram as quatro mulheres de sua vida na sala (a mãe, a ex-mulher, a senhoria, dona da pensão às ruínas e a rapariga grávida) em uma sala, esperando serem chamadas para depor em seu caso. Descobre-se, aos poucos nesses capítulos, que elas não estão em uma delegacia, e sim num hospital psiquiátrico onde ele está internado e onde um médico deve decidir, a partir dos depoimentos, se ele deve ser julgado como pessoa sã ou continuar internado ali.

A literatura comparada

Vamos compreender a ideia de literatura comparada com base no estudo apresentado por Carvalhal em *Literatura comparada* (2006).

Inicialmente, cabe salientar que a literatura comparada “(...) designa uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas.” (CARVALHAL, 2006, p. 6). Contudo, convém destacar que temos um campo vasto de atuação nessa literatura, dado sua ampla possibilidade de arcabouço teórico e metodológico. Sintetizando, a comparação da literatura comparada é um meio, e não um fim.

Essa colocação pautada no que nos apresenta Carvalhal sobre os estudos comparados é consoante ao presente estudo, uma vez que a finalidade aqui não é a comparação, mas sim ela é o meio/método que encontramos de alcançar nosso objetivo final: sendo Cardoso leitora admitida dos clássicos, podemos supor que ela foi leitora de Eça de Queirós. Mais especificamente, que ela foi leitora de “Singularidades de uma rapariga loura”. E, assim, inferimos que houve uma inspiração, consciente ou não, da escritora no conto clássico realista. Além dessa possibilidade, há ainda, a concepção de que todos os textos conversam entre si, de que a intertextualidade é inevitável e sempre estamos escrevendo um texto único escrito ao longo da História.

Voltando às discussões de Carvalhal, ela nos apresenta, na terceira seção de seu estudo, o modelo estruturalista de comparação, proposto por Dionyz Ďurišin. O autor diferencia as relações possíveis entre as literaturas em contato genético e relações de solidariedade tipológica. O primeiro é subdividido em contato externo e interno (sendo esse último o caso das influências) – esses contatos são de ordem material e podem ser diretos ou indiretos. Já as relações de solidariedade tipológica – o segundo tipo – são diferenciadas de acordo com pano de fundo social, literário ou psicológico: “As distinções entre essas relações são feitas por condições impostas pelas escolas ou correntes literárias, pelos gêneros ou pelo modelo de um trabalho literário.” (CARVALHAL, 2006, p. 42).

Nessa diferenciação de Ďurišin, nosso tipo de comparação proposta está nos contatos de ordem material, diretos ou indiretos, mais especificamente no contato interno – que é o caso das influências. Logo, além da possibilidade de influência de Eça sobre Cardoso enquanto leitora dele (contato interno direto), temos a possibilidade, ainda, também de ordem material, da influência indireta, ideia que trabalha com aquela possibilidade do texto único ao longo da História também.

Assim, é possível perceber que o campo da literatura comparada em que estamos investindo nesse estudo está mais relacionado à intertextualidade enquanto matéria para estudos comparados. E a intertextualidade é inevitável. Isso é percebido, contudo, apenas quando temos consciência de nossa memória literária.

Ainda sobre a tipologia de Ďurišin, é interessante quando Carvalhal (2006, p. 42) coloca:

O mérito maior da tipologia de Ďurišin e a eliminação do conceito de influência no sentido clássico, pois o substitui pelo conceito operacional de *tipo* (ou estratégia) de influência. Ao fazer isso, o autor tcheco distingue entre estratégias integradoras — que seriam a imitação, a adaptação, o empréstimo ou decalque — e estratégias diferenciadoras (a parodia, a sátira, a caricatura).

Assim, considerando a estratégia de influência de Ďurišin, o caso investigado por nós possivelmente seria uma adaptação com liberdade criativa, em que ela adapta o sumo da história que se encontra no conto de Eça e desenvolve-a mais, com a liberdade para levar o protagonista a quebrar todos os limites da razão.

Sobre o formalismo russo e seu resgate por Kristeva, Carvalhal apresenta:

Foi justamente na esteira de Tynianov e de Bakhtin que Julia Kristeva chegou à noção de “intertextualidade”, termo por ela cunhado em 1969, para designar o processo de produtividade do texto literário. Essa produtividade existe porque, como diz Kristeva, “todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala

a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla”. O processo de escrita e visto, então, como resultante também do processo de leitura de um *corpus* literário anterior. O texto, portanto, e absorção e replica a outro texto (ou vários outros). (CARVALHAL, 2006, p. 51).

É nessa noção de intertextualidade de Kristeva que desejávamos chegar quando apresentamos a ideia da intertextualidade como uma ferramenta inevitável de escrita e até quando colocamos a noção de que estamos a escrever um texto único ao longo da História.

E é da intertextualidade que nos propomos a falar agora.

A intertextualidade

A fim de abordar a intertextualidade, nos debruçamos sobre “A estratégia da forma” (JENNY, 1979, p. 5-49).

Já o início de seu texto, Jenny (1979, p. 5) apresenta uma fala de Mallarmé para explicar o fenômeno estudado:

Ao escrever: “mais ou menos todos os livros contém, medida, a fusão de qualquer repetição”, Mallarmé sublinha um fenômeno que, longe de ser uma particularidade curiosa do livro, um efeito de eco, uma inferência sem consequências, define a própria condição da legibilidade literária. Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida.

Sobre esse trecho, convém salientar o quanto ele é consoante à ideia de intertextualidade que viemos traçando, aos poucos, aqui. Há, em todos os livros, certa repetição do que já foi dito, ou até continuidade. Porque, como propõe Jenny, a intertextualidade é inevitável e, sem ela, o texto literário tornar-se-ia incompreensível. De fato, pensando na memória literária supracitada, sem ela, o texto não faria mesmo sentido. Quem somos nós sem nossa memória? O que seria da nossa leitura literária sem nossa memória literária? E isso só fortalece a ideia de que a intertextualidade é um processo inevitável.

Convém, nesse momento, destacar outro trecho de Jenny (1979, p. 6):

Acontece ainda que a intertextualidade não só condiciona o uso do código, como também está explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra. Assim sucede com todos os textos que deixam transparecer sua relação com outros textos: imitação, paródia, citação, montagem, plágio, etc. A determinação intertextual da obra é então dupla: por exemplo, uma paródia relaciona-se em simultâneo com a obra que caricatura e com todas as obras parodísticas constitutivas do seu próprio gênero.

Assim, temos duas determinações intertextuais em Cardoso: a da adaptação – que não está no trecho do Jenny, mas estamos considerando o que afirma Carvalhal (2006, p. 42) em trecho supracitado – do conto do Eça para romance e a relação que *Campo de sangue* estabelece com todos os romances já escritos. Nesse sentido, Jenny (1979, p. 10) propõe que o olhar intertextual é crítico – e essa é sua definição.

Quando está a discutir sobre a relação entre *Hamlet* e *Cantos do Maldoror*, de Shakespeare e Lautréamont, respectivamente, Jenny (1979, p. 16) propõe que há uma passagem do sentido metafórico, no primeiro, para o literal, no segundo. Isso pode ser observado na relação de intertextualidade que propomos aqui: em Eça, Macário afirma estar “doido por ela”, pela rapariga louca (QUEIRÓS, 2013, p. 67). Contudo, apesar de todo esforço feito por Macário para casar-se com D. Luísa, quando percebe, finalmente, a índole da noiva, se separa. Já em *Campo de sangue*, o

protagonista não percebe, mas está doido pela rapariga bonita, que se torna um símbolo e não mais uma pessoa, e sua loucura o torna homicida.

Ainda, Jenny (1979, p. 25) propõe “(...) o caso mais vulgar da construção intertextual é aquele em que a multiplicidade dos discursos se aloja numa narrativa coerente, até tradicional, o que impede a obra de proliferar ao acaso das formas recuperadas, e sossega o leitor.” Assim, esse pode ser o caso de Cardoso: abrigando a influência de Eça em um romance coerente, ela sossega seu leitor. Isso é consoante ao que Cardoso afirma: seu interesse é que todos a possam ler, não apenas leitores de clássicos. E, por isso, não refere (ao menos, não diretamente) aos clássicos que já leu: para alcançar leitores de todas as classes sociais, como é possível perceber na resposta dada pela autora em uma entrevista abaixo:

Pergunta: Que leitores você busca atingir com a sua escrita?

Resposta: Todos. Eu costumo dizer que eu escrevo para quem sabe ler. E não é saber ler tecnicamente. Quem não seja analfabeto, que consiga ler. A coisa que mais me agradou n’*O retorno*, aqui em Portugal, foi o fato de ele ter sido de abrangência muito transversal: foi lido por pessoas que nunca leem romances; foi lido por pessoas que nunca haviam lido romances; como foi lido por acadêmicos. Isso é a minha maior vitória em relação ao livro. Eu sei que a arte é um entretenimento da elite, não é? Como o entretenimento por si só é do povo. Como aqueles programas de televisão voltados para o povo que os intelectuais em geral criticam. A arte não é mais do que isso, mas para uma elite que tem mais escolha, mais informação. O meu objetivo é tornar o menos possível o meu trabalho elitista. Eu nunca faço referências, quer dizer, raramente faço referências que quem não tiver conhecimento não consiga entender. Não me interessa a metaliteratura. É por isso que não me interessa excluir, meu objetivo é exatamente o contrário: é incluir o maior número de pessoas. Por exemplo, não criaria uma personagem Ulisses baseada no Ulisses de James Joyce porque, fora os acadêmicos, poucas pessoas o conhecem, não é? A escrita é uma forma de comunicação e me interessa atingir o maior número de pessoas. (CARDOSO, 2014, p. 98-99)

Com o trecho da entrevista, percebe-se que o tipo de intertextualidade que é possível inferir entre Eça e Cardoso é justamente o tipo mais vulgar citado por Jenny (1979, p. 25).

Podemos questionar, nesse ponto, o que afirma Jenny (1979, p. 25) sobre essas narrativas com o tipo mais vulgar de intertextualidade comporem narrativas tradicionais, uma vez que esse último adjetivo não cai bem ao *Campo de sangue*. Quanto a esse questionamento, cabe salientar o que Jenny (1979, p. 26-27) coloca: “O que fixaremos, sobretudo, é que a intertextualidade se insere perfeitamente num enquadramento narrativo tradicional e é, além disso, bem capaz de se adaptar sem qualquer alteração às transformações modernas do quadro narrativo, à sua desconstrução.” Logo, a intertextualidade se adapta às transformações modernas (nesse caso, contemporâneas) do quadro narrativo, acomodando-se à *Campo de sangue* que tem duas histórias interpoladas – a das mulheres na sala e a do protagonista.

Ainda sobre a relação entre Eça e Cardoso, temos o que afirma Jenny (1979, p. 27): “A intertextualidade é então utilizada como máquina de guerra, que permite a desorganização da ordem narrativa e a destruição do realismo (o que vem a dar na mesma).” Inferindo que Jenny não se refere ao realismo enquanto escola literária, mas sim enquanto verossimilhança com o nosso real cotidiano, Eça de fato propõe uma narrativa realista também nesse sentido, enquanto Cardoso leva o protagonista – antes Macário e agora sem nome – a deturpação do real. Crimes considerados passionais existem, perseguidores existem, jovens que ficam com homens mais velhos pelo conforto financeiro existem. Mas reunir tudo isso em uma narrativa cujo fio da meada é a loura com certeza testa os limites do realismo por meio da intertextualidade.

A figura de intertextualidade, dentre as elencadas por Jenny (1979, p. 37), que está presente na passagem do conto de Eça ao romance de Cardoso é a amplificação: “Amplificação: transformação dum texto original por desenvolvimento das suas virtudes semânticas” (JENNY, 1979, p. 39). Até agora, vimos utilizando o termo ‘adaptação’ de Đurišin, apresentado por Carvalho (2006, p. 42), mas a ampliação vem mais a calhar ao que propomos, que é um desenvolvimento do conto em romance de forma livre e que leve a loucura do protagonista – agora literal – a quebrar os limites da humanidade.

Além disso, temos também um tipo de intervenção nessa intertextualidade que propomos – a intervenção dramática, em que “é modificado, por transformação negativa ou passiva, o esquema de ações da narrativa recuperada.” (JENNY, 1979, p. 42). De fato, o texto de Eça é invertido em drama, pois lhes são modificadas as ações das personagens no romance que o recupera, ou seja, o de Cardoso.

Portanto, com os fragmentos de Jenny (1979, p. 5-49) utilizados foi possível perceber como, formalmente, a intertextualidade que propomos está consoante ao que afirma o autor.

Pontos de encontro entre as histórias e as personagens

As raparigas

Inicialmente, temos as semelhanças físicas entre a rapariga loura do conto de Eça e a rapariga bonita do romance de Cardoso. A rapariga loura de Eça é, como sua alcunha nos informa, loira. Ele comenta sobre seus cabelos loiros em trecho supracitado. Ela é jovem – casa dos vinte anos – e magra. A rapariga bonita de Cardoso também é loira, jovem (entre adolescência e início da vida adulta) e magra.

Além disso, temos as semelhanças de comportamento e/ou caráter. As raparigas são frágeis, sem personalidade marcada nas histórias e precisam ser “salvas” pelo protagonista homem. A de Eça precisa ser desposada. A de Cardoso precisa do protagonista pelo dinheiro com o qual Eva lhe sustentava.

Por fim, ambas têm índole má. A rapariga de Eça é ladra, como ficou claro na narrativa mesmo antes de Macário notá-lo. Isso é perceptível nas passagens supracitadas do conto. Já a rapariga de Cardoso demonstra, por meio do narrador heterodiegético, que está com o protagonista só pelo dinheiro e não por amor:

Estava sentada com os amigos quando ele apareceu e se sentou na mesa ao lado, os amigos não disseram nada, não costumavam comentar os velhos que se sentavam no café, ele sorriu, um dos amigos ainda disse, outro doido, mas ele aproximou-se dela e pôs-lhe a mão sobre os ombros, ao princípio os amigos ainda a defenderam de um velho doido mas depois calaram-se quando perceberam quem ele era, a rapariga bonita corou muito, os amigos não conseguiam disfarçar o gozo (...) a rapariga bonita quando falou no papel dele na outra vida que tinha encontrado não lhes disse que era velho, que se vestia mal, que era assim como o viam, escolheu o que queria contar, os amigos não disfarçavam o riso, (...)

Na passagem, fica clara a vergonha que ela sente dele frente aos seus amigos. Já tinha feito isso com outros homens, viver com eles por um período pelo dinheiro, mas nunca nenhum deles ficara tão obcecado com ela – e aí nasce seu medo.

Os protagonistas

Apesar do protagonista de Eça ter nome – Macário – e o de Cardoso permanecer sem identidade, ambos apresentam semelhanças. A priori, temos a forma como se relacionam com a rapariga: ambos os homens perdem o juízo em prol da relação com a jovem. No primeiro caso, Macário deixa sua família – casa do tio – após ser proibido de se casar. Antes de surgir a oportunidade de trabalho em Cabo Verde, ele chega a passar necessidades básicas enquanto procura um emprego para poder se casar.

Já o protagonista de Cardoso perde a sanidade mental (que já não devia ser muito boa)

após criar a figura da rapariga bonita – a vê de relance em todos os lugares, como supracitado, e quando se relaciona com a quarta rapariga, perde até mesmo a rotina de horários que criara para a senhoria acreditar em seu emprego de contabilista. Perde, também, um encontro com Eva e, quando a encontra, é violento com ela.

O destino dessas personagens é distinto, mas ambos têm pinceladas de amargura. Em Eça, temos um homem que ainda chora, no tempo da narrativa primeira, com quase sessenta anos, pelo que viveu na casa dos vinte com a rapariga loura. Em Cardoso, temos outro homem que, após cometer feminicídio, é internado no hospital psiquiátrico. O trágico em Cardoso é mais evidente, mas isso é um sinal de que o romance é uma adaptação/amplificação do conto, como mencionamos no que tange ao conceito de intertextualidade.

A idealização

A idealização da figura feminina é um aspecto comum entre as narrativas. Tanto Macário de Eça quanto o protagonista sem nome de Cardoso idealizam a rapariga loura e bonita, respectivamente. Poder-se-ia averiguar as questões relativas ao machismo nesse (e em outros) pontos das obras, mas sabemos que não temos esse propósito aqui. É inegável, contudo, que essas personagens do sexo masculino idealizam a mulher como a sociedade coloca um ideal do que ela deveria e todas que não se encaixam (desonestas e insubmissas, como nossas raparigas) no protótipo são julgadas (abandonadas ou mortas, nesses casos).

Em Eça, temos o fato de Macário ignorar as duas primeiras vezes que presenciara roubos realizados pela rapariga loura – a caixa de lenços indianos no armazém do tio e a peça de ouro do jogo na casa dela –, percebendo o terceiro unicamente porque lhe foi exposto por outrem (o funcionário da loja de joias). Ou seja, alguém teve de lhe tirar as vendas da cegueira do amor e da idealização para que ele enxergasse quem ela era.

Em Cardoso, temos um homem cuja idealização e obsessão pela rapariga bonita vira doença. Ele, que acredita que cinco mulheres são uma, acaba por assassinar uma desconhecida por estar alucinando que ela era a rapariga grávida. Ele transforma a metáfora que essa rapariga lhe disse – de o coração dela ser dele – em literalidade e busca o coração da mulher por ele morta em seu corpo. Ainda após a busca, no manicômio, percebemos, no único capítulo que ele narra, que ele ainda acredita que terão a casa juntos. Ou seja, ele está delirando. Além disso, ele mata a rapariga bonita (considerando aqui o símbolo que ela constitui) porque ela o abandona: temos um caso de feminicídio e, portanto, de reação violenta à quebra de expectativas criadas pela idealização da rapariga bonita.

Devido às questões machistas que envolvem esses homens, a idealização da rapariga funciona como vendas em seus olhos. Essa idealização leva os homens aos extremos: a abandonar a família, passar necessidades básicas e aceitar uma aventura em outro país para conseguir dinheiro para se casar (Macário) e ao feminicídio (protagonista sem nome de *Campo de sangue*). E essa cegueira figura um aspecto doentio das personagens em questão, pois ela ocorre mesmo quando se duvida da índole da rapariga loura ou se desconhece a da rapariga bonita.

O desfecho

Temos dois desfechos traumáticos: um no nível psicológico e outro também no real. No caso de Macário, após finalmente confrontar a índole ladra da rapariga loura, ele se fecha em sua existência e se torna um homem saudoso e sozinho – como é possível perceber no seguinte trecho do conto:

(...) ele teve raivas inesperadas para a sua larga e sentida confiança. (...) Vi-o chorar, aquele velho de quase sessenta anos. Talvez a história seja julgada trivial: a mim, que nessa noite estava nervoso e sensível, pareceu-me terrível – mas conto-a apenas como um acidente singular da vida amorosa... (QUEIRÓS, 2013, p. 64).

O choro do homem demonstra como a história que conta ao narrador ainda mexe emocionalmente com ele.

Já no caso de *Campo de sangue*, temos o desfecho traumático nos níveis psicológico e real, pois o trauma se esparrama para a violência, culminando em um feminicídio. O protagonista, que acredita que cinco mulheres são uma, mata a quinta rapariga bonita que encontra, vendo-a como vê a todas, acreditando piamente que estava a buscar o coração que era seu, prometido pela quarta rapariga bonita que engravida dele e que tinha o deixado com medo de sua aparente (e real) loucura. Além do metafórico ser interpretado, em meio à loucura, como literal, temos o machismo na posse desse homem em relação a essa figura. Posse que, quando lhe é negada, se torna violência e morte.

Considerações finais

A intertextualidade entre “Singularidades de uma rapariga loura”, de Eça de Queirós, e *Campo de sangue*, de Dulce Maria Cardoso, pôde ser observada. Há pontos de encontro entre as teorias de literatura comparada (CARVALHAL, 2016) e de intertextualidade (JENNY, 1979) que apresentamos e a relação entre conto e romance que propomos. Além disso, temos os quatro fortes pontos de encontro entre as histórias: as raparigas, os protagonistas, a idealização e o desfecho.

Quanto às raparigas, temos as semelhanças físicas – loiras, jovens e magras – e de comportamento/caráter – frágeis, sem personalidades marcadas e precisam ser “salvas” (esposadas/bancadas). Outrossim, têm má índole: a de Eça é ladra e a de Cardoso está com o protagonista por dinheiro.

Os protagonistas, por sua vez, perdem o juízo (emprego e família/sanidade mental) em prol da relação com as raparigas. Ademais, eles têm a amargura em comum no destino: Macário torna-se um homem de quase sessenta anos que chora ao falar da rapariga; o protagonista de Cardoso torna-se um criminoso ao cometer feminicídio e vai para o hospital psiquiátrico.

Devido ao machismo que é estrutural na sociedade, a idealização funciona como vedações nos olhos dos protagonistas. Macário ignora os alardes de que D. Luísa era ladra até que isso seja exposto por outrem; o protagonista de Cardoso pensa que cinco mulheres são uma e, em relação à quarta rapariga, com quem se relaciona, ele ignora os sinais claros de que ela tem vergonha dele e de que está com ele só por dinheiro.

Por fim, temos desfechos traumáticos em ambas as obras, na de Eça no nível psicológico – pois Macário torna-se um velho saudoso e solitário –, na de Cardoso no nível psicológico e real – o protagonista enlouquece e comete um feminicídio. Como demonstramos, o romance de Cardoso é uma adaptação/amplificação do conto de Eça.

Referências

CARDOSO, D. M. **Campo de sangue**. Lisboa: Tinta da China, 2018.

CARDOSO, D. M. Entrevista à Alleid Ribeiro Machado. Dulce Maria Cardoso e Júlia Nery: olhares em torno da diáspora portuguesa em França e África. Entrevista. **Desassossego**. São Paulo, USP, v. 12, p. 95-119, 2014.

CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: JENNY, L. et al. **Intertextualidades**. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

QUEIRÓS, E. de. Singularidades de uma rapariga loura. In: _____. **Contos**. São Paulo: Martin Claret, 2013.

Recebido em: 09 de março de 2022.

Aceito em: 21 de março de 2022.