A RELAÇÃO DIALÓGICA NOS CONTOS "DIZEM QUE OS CAES VEEM COISAS", DE MOREIRA CAMPOS, E "A MENINA", DE NATÉRCIA CAMPOS

THE DIALOGIC RELATIONSHIP IN THE TALES "THEY SAY THE DOGS CAN SEE THINGS" BY MOREIRA CAMPOS, AND "THE GIRL" BY NATÉRCIA CAMPOS

Margarida Pontes Timbó[1]
Fernanda Maria Abreu Coutinho[2]

RESUMO: Este trabalho discute a noção de intertextualidade à temática da morte nos contos "Dizem que os cães veem coisas" e "A Menina", respectivamente, dos escritores cearenses Moreira Campos e Natércia Campos. Optamos pelo debate em torno da temática da morte como alvo do processo dialógico da intertextualidade porque sustenta as impressões acerca da reciprocidade entre os dois textos literários referidos anteriormente. A metodologia de caráter teórico-bibliográfico pautou-se no pensamento de Perrone-Moisés (2005), Nitrini (2010), Samoyault (2008), Schneider (1990) dentre outros. A pesquisa baseou-se na leitura do material teórico-crítico acerca da intertextualidade, associando os conceitos estudados à análise dos dois contos literários em análise. Nossas reflexões permitiram visualizar que o intertexto se constrói a partir da equivalência e divergência, a singularidade por sua vez atinge pontos inusitados em relação à morte com o restante da narrativa dos contos. Portanto, esperamos contribuir para o debate das relações intertextuais nos estudos literários.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade. Relação entre obras literárias. Contos. Literatura.

1. Introdução

Este trabalho tem como objetivo relacionar a noção de intertextualidade à temática da morte nos contos "Dizem que os cães veem coisas" e "A Menina", respectivamente, dos escritores Moreira Campos e Natércia Campos.

A pesquisa de caráter teórico-bibliográfica pautou-se no pensamento de Perrone-Moisés (2005), Nitrini (2010), Samoyault (2008), Schneider (1990) dentre outros autores que estudam a intertextualidade a partir da literatura. Além disso, ocorreu em duas direções: a primeira baseou-se na leitura do material teórico-crítico acerca da intertextualidade; a segunda procurou relacionar os conceitos e ideias estudados à análise dos dois contos literários referidos anteriormente.

[1] Doutoranda em Literatura Comparada/Universidade Federal do Ceará. E-mail: guidinhapontes@yahoo.com.br
[2] Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco/ Professor Adjunto III da Universidade Federal do Ceará. E-mail: fmacout@terra.com.br

Vale salientar ainda que optamos em discutir a temática da morte como mote do processo dialógico da intertextualidade, sobretudo, porque sustenta as impressões acerca do modo como compreendemos a reciprocidade entre os dois textos literários selecionados para esta discussão.

O artigo está divido em tópicos, para facilitar didaticamente, a compreensão leitora sobre o assunto, realçando os pontos tangentes e divergentes que se relacionam à noção de intertextualidade, destacando ainda o período histórico no qual os autores estão inseridos, bem como outras particularidades de suas produções escritas.

Assim, esperamos alargar o debate em torno das relações intertextuais nos estudos literários.

2. Intertextualidade e suas perspectivas teóricas

Sabemos que o termo "intertextualidade" surgiu na literatura a partir dos estudos de Julia Kristeva (1974) que, teve como base o ensaio de Bakthin (2002) realizado sobre o romance de Dostoievski quando o teórico russo lançou a ideia de "romance polifônico".

Contudo, a noção de intertextualidade é inerente à própria literatura, haja vista que os livros, na verdade, nada mais falam do que dos outros livros, assim como lembra Borges (1960). Além disso, se o discurso literário é materializado no texto, os livros literários tratam de todos os discursos que circundam a literatura desde os tempos de Homero (II a.C.).

Nesta perspectiva, Tiphaine Samoyault (2008) destaca duas direções de sentido para o termo intertextualidade, a saber:

> Uma torna-a um instrumento estilístico, linguístico mesmo, designando o mosaico de sentidos e de discursos anteriores, produzido por todos os enunciados (seu substrato); a outra torna-a uma noção poética, e a análise aí está mais estreitamente limitada à retomada de enunciados literários (por meio da citação, da alusão, do desvio, etc.)" (SAMOYAULT, 2008, p. 13).

O primeiro sentido da intertextualidade destacado na citação acima depõe a favor do modo como demonstramos esta noção a partir de Bakhtin e Kristeva. Em contrapartida, o segundo sentido, isto é, a intertextualidade enquanto recurso poético e retomada de enunciados literários pode ser percebida desde a relação que os poemas épicos *Ilíada* e *Odisseia* mantêm

com os romances que os precederam, assim como a infinidade do discurso da própria literatura.

O conceito de intertextualidade despontou de sua carga semântica enquanto poesia e adentrou por muitas definições, gerando posicionamentos críticos mais diversificados. Entretanto, apareceu primeiramente como uma noção linguística. Quando penetrou nos espaços da literatura tivemos a vaga impressão que deixou de ser um método científico para se tornar algo abstrato. E é justamente esse "abstracionismo" que os críticos não conseguem abarcar em suas teorias acerca da intertextualidade embora conduzida por uma intercomunicação dos discursos, ela consegue se manifestar enquanto uma reelaboração, ou quem sabe, recriação de ordem mais profunda. Sob este ponto de vista assim esclarece Leyla Perrone-Moisés[3]:

> a intercomunicação dos discursos não é algo novo. O que é novo, a partir do século XIX, é que esse inter-relacionamento apareça como algo sistemático, assumido implicitamente pelos escritores, e que o recurso a textos alheios se faça sem preocupação de fidelidade (imitação), ou de contestação simples (paródia ridicularizante), sem o estabelecimento de distâncias claras entre o original autêntico e a réplica, sem respeito a nenhuma hierarquia dependente da "verdade" (religiosa, estética, gramatical). O que é novo é que essa assimilação se realize em termos de reelaboração ilimitada da forma e do sentido, em termos de apropriação livre, sem que se vise o estabelecimento de um sentido final (coincidente ou contraditório com o sentido do discurso incorporado) (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.63).

Como podemos inferir a noção de intercomunicação presente nos discursos tendo como base a intertextualidade literária mexe com temas complexos, como por exemplo, o inter-relacionamento entre as palavras, imitação, ideia de originalidade, recriação, discurso incorporado, influências, confluências, diálogos e até questões de tradição literária.

[3] No livro *Texto, Crítica e Escritura* (2005), a referida pesquisadora também assinala o modo como a crítica literária também apresentou uma atitude intertextual ou metacrítica para estudar os tecidos literários. Na tentativa de compreender os textos literários, a crítica teve como um dos seus objetivos escrever um texto sobre outro texto, tentando superar as discussões já elencadas por teóricos anteriores. Trata-se quase de um jogo de ideias em que os críticos apresentam argumentos pertinentes, com o intuito de persuadir e mostrar uma nova leitura do tempo histórico de um dado texto. Portanto, consideramos, até certo modo, como sendo natural esse movimento circular da crítica.

3. A intertextualidade e algumas noções complexas: imitação, influências, originalidade e tradição literária

O interrelacionamento das palavras talvez seja um traço característico em qualquer fala. Contudo, no passado histórico houve uma tendência para unificar a palavra e o discurso, sobretudo, pelo discurso monológico que teve como parâmetro a lógica Aristotélica.

Em contrapartida, o discurso dialógico, ou polifônico, assim como defendia Bakthin, privilegia a lógica correlacional, ou seja, a sequência comunicativa seguida por outra superior, de ordem infinita. Assim sendo, o interrelacionamento entre as palavras favoreceu a amplitude da intertextualidade literária de modo que o texto se abre para muitas conjecturas que fogem à congregação de ideias culturais ou filosóficas.

Muitos estudos traçaram perfis metodológicos acerca da questão do original nas obras de arte, sobretudo, na literatura. Desse modo, cônscios que se um texto provém de outro já existente, e, se num discurso estão inseridos outros discursos também já existentes, isto significa dizer que nada é absolutamente novo, nada é substancialmente original. O que é o texto, senão o escritor que o produz? E o que é, de fato, a questão do original, da imitação e da influência na literatura?

As noções de imitação, influência e originalidade na criação artística literária serão embasadas na ótica do estudo realizado por Sandra Nitrini, em seu ensaio intitulado *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica* (1997). A referida autora explana a respeito do modo como a Literatura Comparada prima pela diferença, mostrando que, é o leitor, o diferencial entre dois textos. Nitrini também argumenta que a noção de influência foi ultrapassada, por isso seria mais apropriado para os estudos literários falar em diálogos do que propriamente imitação ou influências. Até chegar neste último pensamento, Nitrini descreve no texto literário o percurso da imitação, da influência e da originalidade à luz de um referencial teórico comparatista que bem subsidiou sua abordagem. Nas palavras de Nitrini:

> A imitação refere-se a detalhes materiais como a traços de composição, a episódios, a procedimentos, ou tropos bem determinados, enquanto a influência denuncia a presença de uma transmissão menos material, mais difícil de se apontar (NITRINI, 1997, p.127).

Nitrini garante que a imitação se aproxima da "coisa" de uma maneira mais material, enquanto a influência consiste na apreensão do espírito de outrem, uma noção mais vaga, que

acaba se esvaziando, dependendo muito da subjetividade do leitor. Portanto, a influência é mais difusa e difícil de ser apreendida em sua totalidade.

Segundo Pierre Bourdieu no livro *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário* (1996, p. 86), "a verdadeira mimese da ação deve ser procurada nas obras de arte menos preocupadas em refletir sua época. A imitação, no sentido vulgar do termo, é aqui o inimigo por excelência da mimese". Ora, a literatura não se preocupa em representar tal como à realidade se apresenta, mas sim modificá-la, artisticamente pela palavra, por meio das habilidades e experiência do artista e pela noção de imitação ou de influência.

No tocante a noção de influência, podemos dizer que ela se congrega no plural. Consequentemente seria mais apropriado falarmos em influências do que propriamente em influência. Igualmente, podemos observar a atuação das influências na obra literária ou artística de maneira geral, como fontes ou indícios que não poderiam existir caso o autor não tivesse lido ou visto.

Deste modo, nos deparamos com o pensamento de Aldridge *apud* Nitrini (1997), quando define a influência como sendo algo que não poderia ter existido caso o autor não tivesse lido a obra que o precedeu. Então, as influências são movimentos involuntários, e até certo ponto, inconscientes, mas nunca vazios ou inocentes. Assim sendo, a obra estaria intimamente ligada a experiência de vida do escritor, isto é, ele só poderia falar daquilo que leu ou viveu.

> Cada fonte é uma fonte vivida. Ela recobre condições genuinamente genéticas. Influências, desde que desenvolvidas estritamente no nível criativo, são experiências individuais de uma natureza particular, porque representam uma espécie de intrusão no ser do escritor ou uma modificação. A alteração que elas trazem tem um efeito indispensável sobre os estágios subsequentes da gênese da obra (NITRINI, op. cit., p. 131).

No entanto, vale ressaltar a relativização deste ponto de vista defendido por Nitrini, pois a questão da influência sofrida pelos escritores pode ser analisada também pela ótica da recriação do texto de outrem. Todavia, essa recriação remete ao processo inconsciente do ato da escrita.

O crítico Harold Bloom em seu polêmico *A angústia da influência* (1991) propõe que a influência é extremamente necessária para se alcançar a originalidade dentro da riqueza da tradição literária ocidental.

Nesse sentido, trata-se de uma proposta humanista, pois o tema que vigorava nos estudos literários, na época em que Bloom escreveu seu livro, era a "morte do sujeito" da escrita. Assim, para se contrapor a teorias deste tipo, Bloom se aproxima mais de um manifesto resistente as novas propostas literárias do que a recuperação de um humanismo romântico propriamente dito. "Em *A angústia da influência*, Harold Bloom defende a tese de que a história da poesia se confunde com a das influências poéticas, pois os poetas fortes 'fazem a história deslendo-se uns aos outros, de maneira a abrir um espaço próprio de fabulação'" (NITRINI, 1997, p.146). A partir das noções de "poeta forte" e "desleitura" Bloom sustentou sua teoria, afirmando que a influência poética é um ciclo vital de poeta-como-poeta[4].

Na verdade, Bloom apresenta um livro teórico, porém a sua linguagem metafórica faz com que fuja dos paradigmas esperados por uma teoria científica. Para Guillén *apud* Nirtrini (1997), o livro de Bloom pouco colabora para um estudo comparativo da poesia porque: "Ao cair no biografismo, psicologizando a intertextualidade, Bloom torna-se vítima da mesma armadilha que aprisionou os comparatistas tradicionais, a das conjecturas sobre as relações psíquicas entre os escritores" (NITRINI, 1997, p. 156). O crítico norte-americano não compreende que na construção do poema possam existir outras influências, outras experiências e outras leituras que não as meramente poéticas. Logo, ele acaba caracterizando as influências como "males benéficos" porque seriam elas que dinamizam o processo de criação. Assim, as influências deixariam de ser negativas porque elas não ameaçariam a originalidade. Então, localizamos uma contradição na teoria de Bloom, pois deixa para trás todo o discurso que havia defendido contra a noção de influência.

Contudo, a teoria de Bloom apresenta a obra como a representação de um conflito do processo criador, intimamente relacionado com o autor (CARVALHAL, 1986). Para ele, o poema é a ansiedade do próprio autor, a luta entre Laio e Édipo, ou seja, entre o pai e o filho. Se assim podemos observar, também consiste, de certo modo, na despersonalização do sujeito criador, assim como postula a teoria de Julia Kristeva, onde a ênfase recai no texto. Souza (1999) assevera que no desejo de se igualar ao outro o sujeito atinge a despersonalização, se

[4] Bloom ainda elaborou conceitos complexos como, *dinamen* (quando um poeta desvia-se de seu precursor, corrigindo o poema); *tessera* (quando um poeta antitético completa o seu precursor); *kenosis* (quando há uma ruptura com o poema-pai); *demoniação* (abertura do poema anterior, o poeta novo se apóia em algo que está por trás do próprio poema); *askesis* (seria uma espécie de autopurgação, quando o poeta mais recente realiza um corte ao poema-pai, fechando-se a qualquer outra possível influência), e por fim, a *apophrantes* (quando o poema novo se assemelha a um trabalho precursor). Na verdade, esses conceitos demonstraram sua tentativa de evidenciar o modo como um poeta forte experimentava se desviar do outro poeta antecedente.

apaga enquanto indivíduo e se dilui na imagem alheia, ao invés de se impor na sua subjetividade.

O estilo individual das obras de arte ou mesmo de cada artista assume a postura da carência, a falta de compromisso que as obras antecedentes aquela de um dado tempo histórico deixaram, seja em virtude de algumas lacunas próprias do tempo histórico e da época econômica em que a obra foi produzida.

Diante disso, os escritores se utilizam das "metáforas do repetir"[5] consideradas as grandes linhas ou recursos mais ou menos "originais" de que lançaram mãos quando confrontaram suas ideias com o já dito, o não dito e o dizer de tudo que já foi dito.

Conforme o pensamento de Schneider (1990, p. 140), a originalidade da obra decorre de sua capacidade de gerar mundos (psíquicos ou reais), e não do fato que essa visão "primeira" foi engendrada por um autor "primeiro", sem origem. Em outras palavras, é como se a originalidade fosse um movimento que separa a obra de sua origem e de seu autor. De tal modo o que vai interessar é a realidade que o criador produz com o seu olhar.

Para tanto, é necessário que o crítico não se detenha na procura incessante pela originalidade absoluta do autor, pois na prática não existe; do mesmo modo não deve buscar a originalidade de maneira simplista. Saber captar o texto do outro exige muita técnica e concentração, pois caso contrário o texto segundo pode se tornar incongruente, como *A Poética, de Horácio*, em relação à *Epístola aos Pisões*.

No tocante a tradição literária, o escritor argentino Jorge Luis Borges em seus estudos de crítica literária propôs uma quase que total destruição do conceito de tradição baseando-se, sobretudo, numa teoria da própria leitura. No ensaio "Kafka e seus precursores" (1960), Borges reflete como uma obra considerada forte obriga o leitor a encontrar não precisamente as fontes daquele novo autor, mas sim perceber as obras legíveis e interessantes devido a existência desse autor moderno. Portanto, trata-se de obras que se fixarão como precursoras da nova obra (PERRONE-MOISÉS, 1990). Para Borges, a tradição nada mais é do que uma questão de leitura, de recepção e de como essa recepção se transforma de acordo com o contexto histórico.

[5] Termo cunhado por Michel Schneider, autor do livro *Ladrões de palavras* (1990), conforme indicação bibliográfica. Neste livro o referido autor discute a noção de plágio na literatura ou para melhor suavizar a expressão, trata do roubo de ideias. Entretanto, em nosso texto, não trataremos desta discussão do mesmo modo que Schneider, mas concordamos com alguns de seus pensamentos ou expressões.

Comumente, a tradição literária foi vista como a relação entre alguém que disse primeiro uma determinada coisa e alguém que surgiu depois para contestar ou reiterar aquele que disse primeiro. Foi a tradição como dívida que fundamentou a crítica de Harold Bloom já explanada por nós. Em contrapartida, pelos pressupostos da literatura comparada passamos a entender a tradição como filha das fontes e das influências.

Outro texto que merece destaque nessa discussão é o artigo *Tradição e Talento Individual* (1989), de T. S. Eliot que discute o fazer poético, a crítica e a poesia, mostrando noções básicas para uma modificação nos estudos literários comparados. Eliot identifica a crítica como sendo um dos elementos inerentes ao homem, destacando o papel do crítico em insistir para o apelo individual como característica principal da obra de um determinado poeta.

> Em tais aspectos ou trechos de sua obra pretendemos encontrar o que é individual, o que é a essência peculiar do homem. Salientamos com satisfação a diferença que o separa poeticamente de seus antecessores, em especial os mais próximos; empenhamo-nos em descobrir algo que possa ser isolado para assim nos deleitar. Ao contrário, se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito, poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade. E não me refiro à época influenciável da adolescência, mas ao período de plena maturidade (ELIOT, 1989, p.38).

Nesta citação, Eliot resguarda a tese de que ao apelar para a análise do individual na escrita de um poeta, o crítico literário corre o sério risco de criar relações de comparação entre os poetas esquecendo-se que no individual está um pouco do coletivo, das influências de outros poetas e das leituras que antecedeu a criação artística. Ou seja, na obra de um poeta está a comunhão de várias vozes. A diferença que a crítica postula entre um autor e outro é justamente o que associa o grande autor a outros grandes que o antecederam, assim a singularidade caracteriza-os.

Com efeito, Eliot assume ainda que a "tradição deve ser positivamente desestimulada" (ELIOT, op. cit., p. 38), na medida em que ela (tradição) não deve perseguir os mesmos parâmetros da geração antecedente, não pode ser herdada; se alguém deseja atingi-la deve se esforçar para alcançá-la. Assim, o referido crítico defende o novo como sendo algo melhor do que a própria ideia de tradição. "Tradição, para Eliot, tem um sentido bem mais amplo, é algo não herdado, mas obtido com muito esforço, envolvendo antes de tudo um senso histórico" (CARVALHAL, 1986, p. 62). De tal modo, Eliot apresenta a noção de tradição atrelada ao

sentido histórico, compreende na percepção não só do passado, mas de sua capacidade de permanecer atual, inclusive, para o presente. É o sentido histórico que motiva o escritor a escrever.

Em suma, podemos dizer que a tradição que tanto defendeu a perfeição para o artista, não levou em conta que ela promove uma separação do homem que sofre e da mente que cria. Com sabedoria, conhecimento de causa, muito trabalho e apoiado também pela tradição, o escritor seleciona as paixões humanas enquanto matéria-prima aos seus textos.

4. A relação dialógica nos contos "Dizem que os cães veem coisas", de Moreira Campos, e "A menina", de Natércia Campos

O estudo comparativo que traçaremos a partir da leitura crítica dos contos em análise permitiu-nos adentrar por muitos espaços onde a intertextualidade talvez não responda a todos os nossos questionamentos. No entanto, metodologicamente é ela quem nos resguardou diante da infinidade de pressupostos que tínhamos de início.

Antes de começar a análise comparativa é interessante lançarmos breves considerações sobre a produção escrita dos autores destacados.

4.1 A trajetória literária de Moreira Campos

José Maria Moreira Campos, considerado por muitos críticos literários o maior contista cearense de todos os tempos, nasceu em Senador Pompeu, no interior Estado do Ceará. Com uma infância difícil, desde cedo se encantou com as Letras, durante os primeiros anos escolares, foi um leitor voraz de romances, como por exemplo: *Os três mosqueteiros*, *O conde de Monte Cristo*, *Vinte anos depois*, *O Visconde de Bragelonne*, *O Guarani*, *O moço loiro*, *As pupilas do senhor Reitor*, *Inocência* (*Porta de Academia*, 08/12/1989).

Os primeiros textos literários surgiram por volta dos treze anos. Contudo, seus sonetos não apresentavam muito compromisso com a métrica, mas sim traduziam inspirações adolescentes. Todavia o autor, consciente de seu ofício foi surgindo anos depois, "com a mão firme de mestre" (GUTIÉRREZ, 2007).

Quando veio residir em Fortaleza, Moreira Campos descobriu elementos da cidade que marcaram sua juventude e permaneceram nas lembranças melancólicas costumeiramente evo-

cadas na velhice. Na verdade, a cidade sempre se ofereceu como matéria-prima para sua literatura, espaços como a Pensão Bitú, remota algumas reminisciências da juventude. A Catedral antiga Sé, o bonde – "o cheiro da graxa nas narinas" (CAMPOS, 1996, p. 32) -; o cinema – "verdadeira paixão" (CAMPOS, 1996, p. 32)-; a Praça do Ferreira – o "cartão-postal" (CAMPOS, 1996, p. 35) -; as cadeiras na calçada, onde as pessoas reuniam-se para conversar de tudo, "era a fofoca! Há coisa mais deliciosa que fofoca? Todos nós gostamos de uma fofocazinha, coisa e tal, de uma conversinha. Quem disser o contrário, é mentiroso" (CAMPOS, 1996, p. 41).

O primeiro livro que publicou foi *Vidas Marginais*, em 1949, reunindo 12 contos, entre eles "Lama e folhas" e "Suor e lágrimas", já destacados na *Revista Clã* (números sete e cinco, respectivamente). No livro *Roteiro Sentimental de Fortaleza*, Moreira Campos explica o surgimento do volume ao preparar-se para participar de um concurso literário. Com alguns contos terminados, dedicou-se à criação de outros para completar o volume. Mas não houve tempo para inscrever-se e não concorreu. Depois, mostrando o livro a alguns amigos, recebeu elogios e o incentivo para publicação, que ocorreu pelas Edições *Clã*. Vieram em seguida *Portas Fechadas* (1957, vencedor do Prêmio Artur de Azevedo / Instituto Nacional do Livro), *As vozes do morto* (1963), *O puxador de terço* (1969), *Momentos* (1976, volume de poesia), *Os doze parafusos* (1978), *Contos Escolhidos* (1971), *A grande mosca no copo de leite* (1985) e *Dizem que os cães vêem coisas* (1987).

Além da publicação em livros individuais, participou de várias antologias, dentre as quais destacamos: *Contos e Novelas* (seleção de Graciliano Ramos, 1949) e *O conto brasileiro contemporâneo* (seleção de Alfredo Bosi, 1957).

Mas foi o subgênero literário do conto que o tornou um escritor consagrado. A respeito do modo como surgiram seus contos, explica:

> nenhum conto meu surge da fantasia. Há sempre um ponto verdadeiro, real que eu procuro transformar num conto. Se procuro transformar num conto, já estou comprometido com a arte literária, porque não é só contar o fato simplório, simples: Fulano de tal chegou em casa, viu a mulher em adultério, puxou o revólver" ... Isto não é arte, é registro policial. A arte tem outra dimensão, é recriação do real. Aí cabe ao autor ter capacidade para dar beleza, chamamento, é a recriação do real (CAMPOS, 1996, p. 89).

Devido a esta breve explanação sobre a produção escrita de Moreira Campos, percebemos que este escritor foi um importante ícone da literatura cearense, principalmente, pela densidade que prevalece em suas narrativas.

4.2 A trajetória literária de Natércia Campos

Reza um ditado popular que "filho de peixe, peixinho é". Talvez possamos entender assim o percurso profissional de Natércia Campos. Filha do renomado contista cearense Moreira Campos, acabou seguindo o mesmo caminho do pai. Antes de se firmar como romancista, Natércia adotou o conto como seu gênero literário inicial. O escritor José Alcides Pinto (*apud* COELHO, 2002, p.503) em depoimento sobre a escritora diz:

> vocação inata para a literatura e leitora voraz, desde cedo inventou histórias, mas só nos anos de 1980 (quando já avó) decide assumir-se como escritora e começa a divulgar pequenos contos na imprensa (Suplemento Literário *O Povo* de Fortaleza, revistas, etc.).

Natércia Maria Alcides Campos de Saboya (Fortaleza, 1938 – 2004) publicou seu primeiro texto no suplemento literário do jornal *O Povo*[6] e o segundo, "A Escada", em 1987, que recebeu o 1º prêmio no 2º Concurso Literário do Banco Sudameris, outorgado pela Academia Botucatuense de Letras. Esse conto foi publicado na coletânea *Quem Conta um Conto,* na *Revista de Letras, v. 1*, e no *Almanaque de Contos Cearense.*

No ano seguinte, 1988, foi premiada pela IV Bienal Nestlé de Literatura Brasileira com o livro de contos *Iluminuras* que, segundo Maciel (2008), são narrativas cujos enredos apresentam tons suave de impressionismo e o ambiente cultural possui uma acentuada cor de medievalismo. Para Nilto Maciel trata-se de um extenso e simbólico medievalismo, ainda muito presente no sertão nordestino:

> O cemitério, a cruz, as ervas, o mosteiro. Ambiente povoado de personagens antigos: o ferreiro, o fazedor de selas e arreios, o fabricante de armadilhas e gaiolas, monges, penitentes. Nada de sertões, romarias de Padre Cícero, devotas de todos os santos (MACIEL, 2008, p. 213).

[6] Segundo Elisabete Sampaio Alencar Lima (2009), essa informação consta no currículo da escritora, porém sem data e sem título da colaboração.

Outros contos da escritora fazem parte de antologias: O "Jardim" (1990) em *Antologia do Conto Cearense* e em *Letras ao Sol;* "Eles" em *Antologia da Literatura Cearense*. Em alguns periódicos a escritora também participa como em *O Talento Cearense em Contos,* com o conto "Penitentes" (1996).

Após *Iluminuras*, publicou *A Noite das Fogueiras* (1998) e um relato de viagem a Portugal e Espanha intitulado *Por Terras de Camões e Cervantes* (1998).

O contato com a região Norte do Brasil inspirou-lhe o livro *Caminho das Águas* (2001), mas podemos dizer que a viagem mais significativa foi aquela que guiou o seu único romance *A Casa* (1999). Esse passeio pelo sertão nordestino, orientado pelas leituras de Câmara Cascudo e Oswaldo Lamartine possibilitou a escrita do romance.

> Entre seus escritores preferidos, encontramos, na infância, Monteiro Lobato, os irmãos Grimm e Perrault e as estórias de sua velha Bá. Sempre Moreira Campos, Rachel de Queiroz, José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Gustavo Barroso, Guimarães Rosa, Jorge Medauar, Gabriel García Marquez, José Saramago e o grande farol de sua vida literária, Luís da Câmara Cascudo (CAMPOS, 2011, p.134).

Em 1998, a escritora recebeu o prêmio Osmundo Pontes de Literatura pelo romance *A Casa*. Este romance também foi adaptado para o teatro. No ano seguinte, foi agraciada com o Prêmio Ideal Clube de Literatura, pelo conto "Vôos".

Natércia era membro da Academia Cearense de Letras, eleita por unanimidade, em 2002. Participou da Academia Fortalezense de Letras da Sociedade Amigas do Livro.

Em 2004 viu seu romance *A Casa* incluído na lista do vestibular da Universidade Federal do Ceará – UFC. A partir disso, passou a ser conhecida não apenas como contista e assumiu um lugar de relevo na literatura como romancista. Natércia exerceu outras atividades profissionais na Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, na coordenação do *stand* do escritor cearense, desde a primeira Feira do Livro, em 1996. Seu último cargo público foi no Conselho Estadual de Preservação do Patrimônio Cultural do Estado do Ceará.

No seu percurso como escritora são fundamentais as fontes em que foi beber suas histórias, as leituras que realizou, a ouvinte que foi e as viagens imaginárias que realizou.

5. A relação intertextual e sua complexidade

Com base na apresentação da trajetória literária dos escritores Moreira Campos e Natércia Campos visualizaremos como a relação intertextual vai além do simples laço de sangue, afinal ambos os escritores cearenses apresentam particularidades em sua escrita que são revelados devido a alteridade que compõe cada sujeito que se faz escritor. Segundo Samoyault:

> A noção de alteridade é decisiva para estabelecer esse movimento dos textos, esse movimento da linguagem que carrega outras palavras, as palavras dos outros. É, segundo Bakthin, o próprio movimento da vida e da consciência (Tzvetan Todorov mostra isso em Mikhaïl Bakthine, *Le príncipe dialogique*). A consciência é constantemente preenchida de elementos exteriores a ela, ingredientes trazidos por outrem e necessários à sua realização (SAMOYAULT, 2008, p.20).

A intertextualidade deve ser entendida aqui enquanto um processo dialógico nos dois contos selecionados para este cotejo.

O conto "Dizem que os cães veem coisas" de Moreira Campos trata de uma história bem sintomática, um trágico domingo em família, quando todos os membros estão reunidos para comemorar, talvez, a vida. No entanto, chega a Morte simbolizada, no texto literário, pelo pronome pessoal do caso reto, em inicial maiúscula "Ela": "Ela chegou diáfana, transparente, no vestido branco que lhe descia até os pés calçados pelas ricas sandálias de pluma. Ninguém lhe ouviu os passos" (CAMPOS, 1993, 151). Assim sendo, a morte permeia todo o conto enquanto elemento do fantástico e ao mesmo tempo representando a incerteza das fragilidades humanas, se não for a maior.

Já no conto "A Menina", de Natércia Campos vemos um enredo que circula também pela temática da morte, porém de outra maneira, isto é, a partir da voz que conta a história. A própria Morte relata o convívio que tem com uma família. Diante disso, a morte ou a alma daquele que morre é apresentada como símbolo do fantástico maravilhoso gerando pânico na personagem da criança, no conto:

> Habituara-me tanto a ela, que deixei minha afeição aflorar e permitir que me vislumbrasse. Lembro, com uma clareza que até hoje me fere, seu agudo grito de terror. Levantou-se, correu para o quarto dos pais e chegou à escada, encontrando a grade, que não consegui transpor. Gritou completamente apavorada, sem coragem de abrir os olhos. Surpreendi-me já na praia, onde consegui que seus pais viessem logo para casa. Eles a encontraram enrodilhada junto à grade, soluçando, banhada de suor. Aprendi, tarde demais, que nunca deveria ter transposto a barreira existente entre nós (CAMPOS, 2002, p. 87).

Assim, a temática da morte nos dois contos pode ser entendida como um elo intertextual entre os dois autores haja vista a possibilidade de também localizarmos aspectos que dialogam nos dois textos. Michael Riffaterre chama esse elo intertextual de intertexto, ou seja, "o fenônemo que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação, e que é o contrário da leitura linear" (SAMOYAULT, 2008, p. 25). Nessa circunstância, o intertexto seria uma característica da interpretância que designa qualquer traço, percebido pelo leitor, seja citação implícita, direta, alusão. Assim é tudo aquilo encontrado na memória da leitura de determinada passagem textual. Segundo Riffaterre, a localização do intertexto é possível devido a presença de uma resistência gramatical ou semântica.

No caso dos dois contos em análise compreendemos que o intertexto, no tocante a figura da morte se constrói com equivalência e divergência, ao mesmo tempo é singular, sobretudo, porque os dois escritores atingem pontos divergentes em relação a correspondência da morte com o restante da narrativa. Observemos a seguir:

> A onda de água despejou-se sobre Ela, que não se moveu: era trespassável e transparente. Floco de névoa pronto a esvoaçar. Permaneceu parada, a cara imóvel, nenhum ricto. Apenas parecia consultar no pulso um relógio invisível, para marcar o tempo (CAMPOS, 1993, p. 152).

O fragmento acima trata do comportamento da morte, isto é, ela está ciente do seu propósito naquele local, provocar o infortúnio para a família. Enquanto no conto de Natércia vislumbramos:

> Um dia, ao debruçar-se sobre um córrego de água doce, que descia dos altos barrancos, perdeu o equilíbrio, caindo na parte mais profunda. Alcei-a, mansamente, para cima dos pedregulhos, que margeavam o córrego, e tive a singular impressão de que me pressentira (CAMPOS, 2002, p. 86).

Nos dois quadros literários destacados nas citações anteriores percebemos as divergências no tocante ao aspecto de como a morte se relaciona com os personagens. No conto "Dizem que os cães veem coisas" notamos que a morte é firme em seu objetivo, ou seja, ela é cruel, apenas se preocupa em realizar seu trabalho. Já no conto "A Menina" reparamos a personificação da morte que acalenta, protege e cuida da personagem. Seu intuito não é fazê-la

sofrer, mas sim auxiliá-la no entendimento dos perigos do mundo, como no caso do riacho que pode parecer encantador para uma criança, mas ao mesmo tempo ameaçador.

Em outras palavras, a personificação da morte nos dois contos em estudo remete a uma relação dialógica intertextual. No entanto, essa relação se dá por planos narrativos distintos e ao mesmo tempo semelhantes através de uma rede de significados complexas. Na verdade, a intertextualidade consiste num

> trabalho constante de cada texto com relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura. Cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.68).

Assim sendo, o conto de Natércia Campos apresenta uma relação intertextual ao conto de Moreira Campos e até outros demais basilares à personificação da morte. O que nos chama ainda atenção é a forma característica como ocorre essa personificação. A morte, no conto de Moreira Campos torna-se semelhante ao mito da terrível onça ou moça caetana, presente no folclore do sertão nordestino. Observemos o fragmento do conto: "Um pressentimento apenas? Precisamente o momento em que Ela chegara, transparente e invisível, e se sentara à beira da piscina, cruzando as pernas longas, antiquíssima, atual e eterna" (CAMPOS, 1993, p.154).

Enquanto no conto de Natércia a morte é representada de forma menos sedutora: "[...] a menina me fascinou no instante em que a vi. Uma energia quase volátil se desprendia dele e seus olhos brilhavam, devassando os recantos" (CAMPOS, 2002, p. 83 e 84). Notamos que neste trecho a morte se sente deslumbrada pelas pessoas, especialmente, pela menina personagem do conto, talvez devido sua pureza, inocência e vitalidade. Embora reconheçamos a preferência da escritora pela relação da morte enquanto elemento sedutor e cruel semelhante ao mito da onça caetana, neste conto o narrador foge desta ideia e procura resguardar a imagem do fantástico, haja vista que a morte se comporta como solitária e não austera:

> No dia em que se foram, esgueirei-me atrás deles na vã tentativa de ir junto, mas algo mais forte me deteve. Vi distanciar-se, até perder o contorno, a figurinha da menina, acompanhada de seu inseparável carneiro. Ficou em mim, guardado como numa concha, tudo que ela me trouxe e que eu acalento como algo precioso e sagrado (CAMPOS, 2002, p.87).

Ao relacionar os dois excertos literários ao mito da onça caetana compreendemos melhor suas particularidades.

Sabemos que em outros contos de Natércia essa relação dialógica se faz até mais presente do que no conto em estudo. A partir da conectividade intertextual nos contos compreendemos que a questão da originalidade e de influências se dissolve de uma maneira que não podemos capturar. Conforme o pensamento do teórico inglês Terry Eagleton:

> Todos os textos literários são tecidos a partir de outros textos literários, não no sentido convencional de que trazem traços ou "influências", mas no sentido mais radical de que cada palavra, frase ou segmento é um trabalho feito sobre outros escritos que antecederam ou cercaram a obra individual. Não existe nada como "originalidade" literária, nada como a "primeira" obra literária: toda literatura é "intertextual" (EAGLETON, 2006, p. 207).

Essa literatura intertextual permite compreender que o mito da onça caetana revela a necessidade do ser humano em compreender o mistério da vida, pois é dessa forma que decodificamos a relação dialógica nos dois contos literários em análise.

A morte caetana é feminina, bela, jovem e ao mesmo tempo cruel e fascinante. Enquanto animal representa macho e fêmea, simbolizando a morte repentina, quando se morre, no sertão, assassinado por bala ou doença contagiosa. Contudo, o ambiente em que a morte está situada no conto de Moreira Campos não é o sertão, mas sim uma casa de veraneio. Todavia a beleza da onça caetana se faz presente na personificação da morte. De certo modo, podemos interpretá-la como a morte lúdica, sensual, aquela que sobrevém quando o homem se entrega à Caetana. O homem do sertão prepara-se para a morte relembrando toda sua vida e aqueles a quem amou.

Isto posto, a experiência do sertanejo com a morte se dá de forma ambígua e até paradoxal, bela e cruel, surpresa maravilhosa e inquietante, corresponde à mesma noção denominada pelos gregos de *deinos*, isto é, levar o pensamento a surpresa. Nesse sentido, as imagens criadas miticamente se revelam, o mito exprime virtualidades humanas que chegam a realizações fantásticas, como no caso do conto de Natércia Campos.

Assim, os mitos e as imagens mitológicas tendem ao antropomorfismo, seja por meio dos animais, das plantas ou das coisas. Na verdade, podem ter sentimentos humanos ou ainda, se comportarem como humanos exprimindo desejos humanos, como o inverso também é verdadeiro, ou seja, o homem também toma corpo e instinto animal.

> Certa noite, a menina estava sorrindo diante do luar que se espraiava nas copas dos coqueiros e, a seu lado, senti toda a beleza daquele momento. Lembro-me do dia em que, brincando à procura de coral nos atóis, descobriu ali, para ela e para mim, que a seguia como se fora seu carneiro, um fervilhar de vida nas pequenas e fundas cavidades, entrelaçadas de algas flutuantes e rendilhadas (CAMPOS, 2002, p.86).

No trecho acima percebemos o comportamento humano da morte e sua surpresa ao ver que a menina consegue pressentir sua companhia. Já no conto de Moreira visualizamos que apenas os cães percebem a presença da morte: "Os cães de raça latiam e uivavam desesperadamente nos canis (e dizem que os cães veem coisas). Foi preciso que o tratador viesse acalmá-los, embora eles rodassem sobre si mesmos e rosnassem" (CAMPO, 1993, p. 153).

Assim, por intermédio do mito há um movimento de apropriação do mundo, de redução do universo a dados inteligíveis pelo homem. O desejo da apropriação cria a vontade da imitação dos heróis ou dos deuses, assim a morte do primeiro excerto se descreve como protetora da menina; enquanto a morte na segunda citação se apresenta como ameaçadora até mesmo aos cães.

A cultura popular procura desembaraçar-se dos mitos, realizando-os, porque existe cumulatividade. Assim, a recriação do mito da onça caetana é uma vitória simbólica sobre a morte, de natureza cultural existe desde que o homem é homem. Logo, nasce com o próprio homem.

O poeta Carlos Augusto Viana, em resenha crítica ao romance *A Casa*, de Natércia Campos assim se pronuncia sobre esta abordagem: "a alternância entre o temporal e o atemporal, o palpável e o incorpóreo, além de muitos outros recursos amealha as contradições e os devaneios que se instalam em nossa alma"[7]. Tal fato permite atribuir um valor mítico às narrativas de Natércia.

Em *A Casa*, a imagem lírica da morte, representada na figura da Moça Caetana é por outro lado, também, conotação à magia, entendida como crença na onipotência das ideias. Uma magia apropriada num comportamento onde as coisas acontecem tal como são pensadas, desejadas ou mimadas, como se fossem uma espécie de poder fascinador. Dessa forma, o homem sente o seu próprio ciclo de vida e morte, fundando-se como realidade corporal e mental, objetiva e subjetiva, irredutível, autônoma e absoluta, por meio do seu duplo sentido.

[7] VIANA, Carlos Augusto. *Natércia Campos A memória dos ventos*. Retirado do Arquivo Pessoal da Escritora, sem data, p. 191.

Contudo, nos contos “Dizem que os cães veem coisas” e “A Menina” os personagens não compreendem a presença da morte, embora ressoem seu aspecto encantador. Assim, entendemos a forma como os escritores relacionaram a imagem da morte ao feminino, isto é, como se fosse o retorno à mãe e ao próprio nascimento.

Como já salientamos, no conto de Moreira Campos, a morte é personificada pelo pronome pessoal do caso reto “Ela”, em inicial maiúscula. No conto de Natércia a narradora é feminina, representada pela figura da morte.

Deste modo, estas imagens se tornam líricas, fortes, como a própria onça Caetana. “Ela” (a morte) também ronda as histórias infantis no sertão, e, como tal, representa o imaginário coletivo de outras culturas, bem como a tradição literária.

Diante dessas considerações percebemos que a intertextualidade dos dois contos se torna complexa, mexendo com questões de ordem cultural. Assim, “o texto é inteiramente construído a partir de outros textos, o intertexto parece seu dado dominante” (SAMOYAULT, 2008, p.45). Em outras palavras, a intertextualidade se dá conforme a memória da própria literatura, “ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto” (SAMOYAULT, op. cit., p. 47).

Vale frisar também que no trabalho com a intertextualidade outro dado se faz pertinente, a relação dos textos com a citação, seja de forma explícita ou implícita. A citação conduz ao sentido do texto que vem com o acréscimo do texto do outro.

> A leitura e a escrita, porque dependem da citação e a fazem trabalhar, produzem texto, no seu sentido mais material: volumes. A modalidade de existência da citação é o trabalho. Ou ainda, se a citação é contingente e acidental, o trabalho da citação é necessário, ele é o próprio texto (COMPAGNON, 1996, p.46).

Assim sendo, embora não tenhamos citações diretas nos dois contos em estudo, o resgate cultural da morte com o mito da onça caetana se fortalece como um emaranhado de citações, haja vista que o leitor proficiente ou leitor maduro identifica alguns destes aspectos de pronto.

Nesse sentido, a relação intertextual e sua complexidade adentram também na própria noção de reescritura. Segundo Eagleton, “todas as obras literárias, em outras palavras, são ‘reescritas’, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem; na verdade, não há

releitura de uma obra que não seja também uma reescritura" (EAGLETON, p.19) Ao lermos o conto de Natércia percebemos uma reescritura do conto de Moreira campos, bem como o movimento contrário, ou seja, ao lermos o conto de Moreira percebemos uma reescritura do texto de Natércia. Isto varia conforme a percepção de cada tipo de leitor e qual leitura se faz primeiro, afinal "as obras literárias são feitas de outras obras literárias, e não de qualquer material estranho ao próprio sistema literário" (*Ibidem*, p.139).

Nesta perspectiva, o sistema literário se apresenta como uma rede complexa de signos que conduzem ao diálogo interminável da literatura, qual seja o período histórico tratado.

6. Conclusão

Neste trabalho conseguimos estabelecer uma correspondência entre a relação intertextual nos contos "Dizem que os cães veem coisas" e "A Menina", respectivamente dos escritores Moreira Campos e Natércia Campos.

O objetivo não foi apontar elementos intertextuais que deixassem a discussão enfadonha, mas sim mostrar como esses aspectos se estruturaram, sobretudo, a partir da temática da morte enquanto ingrediente dialógico. Portanto, alcançamos novos olhares diante da complexidade do fenômeno da intertextualidade e contribuímos para a fortuna crítica dos dois referidos escritores cearenses.

ABSTRACT: This paper aims at discussing the idea of intertextuality into the theme of death in the short stories "They say the dogs can see things" and "The Girl", by Moreira Campos and Natércia Campos, respectively. We have chosen the debate around the theme of death as the target of reciprocity between both literary texts. The theoretical-bibliographic methodology is based on Perrone-Moisés (2005)' ideas, as well as Nitrini's (2010), Samoyault's (2008), Schneider's (1990), among others. The research is based on the reading of the theoretical-critic material about intertextuality, associating the concepts we have studied with the analysis of both literary short stories mentioned. Our ideas allowed to visualize that the intertext is build starting from the equivalence and difference, the singularity in its turn reaches some unusual points in relation to death with the rest of the narrative in the short stories. Therefore, we hope to contribute to the debate of the intertextual relations in the literary studies.
KEYWORDS: Intertextuality. Relationship between literary works. Short stories. Literature.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética.* São Paulo: Annablume, 2002.

BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*: uma Teoria da Poesia. Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires, Emecé Editores, 1960.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte:* gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CAMPOS, Moreira. BARROSO, Antônio Girão. MAIA, José Barros. *Roteiro Sentimental de Fortaleza*: depoimentos de história oral de Moreira Campos, Antônio Girão Barroso e José Barros Maia. Fortaleza: Ed. UFC – NUDOC / SECULT, 1996. p. 23-102.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário Crítico de Escritoras Brasileiras*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *O Trabalho da Citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*: uma Introdução. Trad. Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ELIOT, Thomas, Stearns. Tradição e Talento Individual. In: *Ensaios*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Arte Editora, 1989.

GUTIÉRREZ, Angela. MORAES, Vera (Orgs.). *Tributo a Moreira Campos e Natércia Campos.* Fortaleza: Imprensa Universitária, 2007.

LIMA, Elisabete Sampaio Alencar. *A Casa:* Arquitetura do Texto uma Investigação sobre a Origem do Romance de Natércia Campos. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades,Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza(CE), 2009.

KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MACIEL, Nilto. *Contistas do Ceará*: d'A quinzena ao Caos Portátil. Fortaleza: Imprence, 2008.

MELO, Terezinha Alves. *Dizem que os Cães Veem Coisas:* o Transitar dos Manuscritos. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza – CE, 2009.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*: História, Teoria e Crítica. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de Palavras*: Ensaio sobre o Plágio, a Psicanálise, e o Pensamento. Trad. Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: UNICAMP, 1990.

SOUZA, Eneida Maria. *O Não-Lugar da Literatura*. Ciclo. BH: EUFMG, 1999.