



UM MOSAICO DE CITAÇÕES: A ESCRITA INTERTEXTUAL EM *O HOMEM E A MANCHA*, DE CAIO FERNANDO ABREU

Ricardo Augusto de LIMA¹

Introdução

Laurent Jenny (1979, p. 8) cita Harold Bloom ao afirmar que “todo o poeta sofre uma angústia da influência”. Fácil pensar em tal afirmação levando em conta a presença constante, na escrita, das leituras do autor. Talvez sejam esses dois movimentos interligados e inseparáveis: a escrita e a leitura. Ambas sujeitas ao tempo e à memória.

Antes de analisarmos mais especificamente a intertextualidade na obra de Caio Fernando Abreu, seria interessante definir como usaremos esse termo e a partir de qual perspectiva ele nos é caro. Além disso, vale ressaltar que a intertextualidade se faz presente em toda a obra caiofernandiana, seja ela estrutural ou temática, como temos no seu primeiro livro de contos, *Inventário do Ir-remediável*, de 1970, no qual o diálogo com a prosa clariceana é explícito, ou com intertextos em suas utilizações mais nítidas (citações e epígrafes, por exemplo), como temos em *As frangas*, livro de 1988, intertexto com *A vida íntima de Laura*, de Clarice Lispector.

1. Intertextualidade(s)

Julia Kristeva (1974, p. 440-1) cunhou em 1967 o conceito de intertextualidade: “*tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte*”². Tal definição parte das elaborações teóricas de Bakhtin acerca do dialogismo do romance, criando um sistema no qual a obra se torna pensável. Este conceito, porém, não é novo: Bakhtin já afirmava que todo texto está sempre em contato com outro texto, opinião repetida por Maingueneau (1976, p. 39), para quem um discurso não nasce em uma inocente solitude, mas se constrói através do que já foi dito em relação ao qual toma posição. O diálogo entre textos se faz importante visto que o “texto só ganha vida em contato com outro texto (em contexto). Somente neste ponto de

¹ Mestre em Letras pela Universidade Estadual de Londrina. ricardodalai@gmail.com

² Todo texto é construído como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto (tradução nossa).



contato entre textos é que uma luz brilha, iluminando tanto o posterior como o anterior, juntando dado texto a um diálogo.” (BAKHTIN, 2006, p. 191).

Assim, toda palavra proferida contém palavras de outros. E “os textos literários abrem sem cessar o diálogo da literatura com sua própria historicidade, e a noção tem todo o interesse em tornar a crítica sensível à consideração dessa complexa relação que a literatura estabelece entre si e o outro” (SAMOYAUULT, 2008, p. 22). Nesta perspectiva, o discurso é concebido não isoladamente, mas em contexto e relação com outros discursos, movimento que determina sua posição no espaço e tempo da história.

Lato sensu, intertextualidade é toda e qualquer relação explícita e implícita que uma literatura, seja oral ou escrita, tem com outros textos, anterior ou concomitantemente produzidos. Como escreve Roland Barthes (2004, p. 64) no seu clássico “A morte do autor”: “o texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação [...]”.

Terminologia que nos interessa é a cunhada por Gérard Genette, que se dedicou ao estudo das relações entre textos em *Introduction à l’architexte*, de 1979, e em *Palimpsestes*, de 1982, no qual ele propõe uma classificação mais específica para as possibilidades de diálogos entre textos.

Em uma espécie de “epígrafe metatextual” que abre *Palimpsestes*, Genette relaciona o sentido do termo palimpsesto à prática da escrita e à concepção de texto: como num pergaminho cuja superfície recebe um novo texto sobre a antiga inscrição, removida, mas não anulada por completo, também os textos trazem em sua tessitura várias camadas de escrituras, escritas antecedentes a partir das quais se constrói o novo, sem nunca apagar o antigo. Resumindo: “Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos.” (GENETTE, 2010, p. 5).

Genette (2010, p. 17) chama de *transtextualidade* (na “falta de melhor opção”) “tudo o que o coloca [o texto] em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. Essa transtextualidade compreenderia cinco categorias que colaboram para a transcendência do texto, a saber: a *intertextualidade*, com a mesma concepção de Julia Kristeva e definido por Genette como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença de um texto em um outro”, cuja forma mais tradicional e explícita é a da *citação*³; a

³ O *plágio*, para Genette, seria também uma forma de intertexto, mas na sua forma menos explícita e canônica, visto ser um empréstimo não declarado, embora literal.



paratextualidade, que mereceu, posteriormente, uma obra dedicada apenas a sua análise, que seria a relação que o texto propriamente dito mantém com seus “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações [...]” (GENETTE, 2010, p. 16); enfim, tudo que auxilie a leitura; o *metatexto*, que define a relação que une um texto a um outro que dele fala, sem necessariamente citá-lo ou nomeá-lo, sendo por excelência a relação crítica; a *arquitextualidade*, relação mais implícita e abstrata, pois pode ser “completamente silenciosa”, por vezes apenas titular, como em *Poesias*, *Confissões*, *Ensaio*, apesar de não ser próprio do texto se autodeterminar genericamente, embora tal definição oriente o horizonte de expectativa do leitor e da leitura da obra; ou genérica, via imitação, ocorrendo geralmente com gêneros canônicos (epopeias, romances, tragédias etc); e, enfim, a *hipertextualidade*, que talvez mais nos interesse por se tratar de “toda relação que une um texto B (*hipertexto*) a um texto anterior (*hipotexto*) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2010, p. 19). O texto B, mesmo não falando do texto A, tem com ele uma relação hipertextual a partir do momento em que sua existência se torna impossível se não fosse a existência do texto-fonte. Para Genette (2010, p. 25), “é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais”.

Tiphaine Samoyault, em seu livro *Intertextualidade*, propõe o conceito de intertexto ligado ao de memória, funcionando como repertório literário, ou seja, uma memória literária. Para Samoyault, “[a literatura] se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi.” (SAMOYAUULT, 2008, p. 47). A autora, ao se utilizar dessa ferramenta, expande o horizonte intelectual do seu leitor, fazendo-o recordar dos textos lidos e conhecidos ou buscar conhecê-los. Além disso, há o interesse estético: incluindo na obra essa memória literária, o autor faz de seu texto parte dela. Assim, Samoyault confia ao leitor o papel de criação de sentido: se ele reconhecer os textos ali inseridos, automaticamente o relacionará a eles.

Recursos intertextuais ganham, assim, novos moldes, pois “se a escrita é sempre uma reescrita, mecanismos sutis de regulação, variáveis segundo as épocas, trabalham para que ela não seja simplesmente uma cópia, mas uma tradução, uma citação” (COMPAGNON, 2007, p. 42). Mas, assim como para a cultura oral, são eles, os intertextos, que acabam formando a memória da literatura, como defende Samoyault.



A diferença entre Kristeva e Genette, além da de nomenclatura, está no fato dele ter dissecado o termo, transformando intertextualidade em uma parte, e não no todo, que ele chama de transtextualidade, abrindo, desta forma, novas funções e novos níveis de relações entre os textos. O mesmo objetivo tem o trabalho de Samoyault: pontuar o conceito de intertextualidade dentre as inúmeras interpretações acumuladas ao longo dos anos.

A diferença talvez mais marcante em Genette esteja na diferenciação entre a hipertextualidade e a intertextualidade. Na primeira, podemos dizer que o texto B deriva de A, mas A não está efetivamente presente em B, enquanto da segunda dizemos que A está presente em B no texto B. Isto é, hipertexto é o texto derivado de um texto anterior por transformação ou por imitação. Assim, para Genette, a hipertextualidade permite percorrer a história, ou memória, da literatura, e de quaisquer outras Artes, através dos recursos da imitação e da transformação, tomando a forma de paródia ou de paráfrase. Para ele, a prática dos intertextos não se caracteriza por uma relação de co-presença, mas de derivação.

É a partir dessas concepções genettianas de hipertextualidade e transtextualidade que vamos ler a intertextualidade na obra de Caio Fernando Abreu.

2. *O homem e a mancha*, um mosaico de citações

São vários os recursos que Caio Fernando Abreu utiliza para a construção de sentidos em seus textos. Um deles, a intertextualidade, vai desde a forte relação com a mitologia grega e astrologia até a autointertextualidade (ou intratextualidade) nos escritos posteriores. Ao utilizar um intertexto, esvazia-se o sentido primeiro, dando-lhe autonomia para existir no texto posterior (COMPAGNON, 2007), dando ao texto intertextual um caráter metafórico, que diz algo sem dizê-lo, cujo signo, já sem valor, tem seu valor reconhecido pela memória do leitor.

A peça *O homem e a mancha*, escrita no final do século XX, traz a marca a fragmentação: o sujeito cansado do mundo que se fecha num apartamento e de lá quer apenas observar. Cansou-se de tudo: amor, trabalho, vida, saúde. Personagem múltiplo e singular, quer apenas esperar o fim. É o personagem do Ator que evoca esse homem. Ele, que começa a primeira cena à procura de um personagem, pois percebe que ser ator sem personagem o restringe a nada. Tal indagação o leva a uma crise existencial que possibilita sua identificação como personagem, que gerará outro



personagem, e mais outro, em um jogo de real e onírico que evoca nomes da Literatura Universal. A própria busca já faz referência, embora não direta e de forma ampla, à busca pirandelliana.

Entretanto, o mais frequente diálogo estabelecido na peça é com o romance de Miguel de Cervantes, *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, cuja leitura jamais é a mesma para homens diferentes (BLOOM, 2010, p. 170). O Quixote é o elo entre os dois textos, que une os diferentes gêneros, romance e texto dramático. É a figura dele que “funcionará como emblema de reescritura, como o elo, o intertexto, o elemento pelo qual escritura e reescritura se reencontram e instauram sua identidade” (FACHIN, 1993, p. 248). Entretanto, em *O homem e a mancha*, o Quixote será abordado de duas maneiras: formal, surgindo como personagem na peça, e semanticamente, visto que ele é abordado, por meio das figuras de Miguel e o Homem da mancha, como *personas* de um Quixote que não é ele próprio, adentrando em um mito quixotesco que se amplia a qualquer indivíduo. Assim, uma vez colocado no palco, o Quixote será personagem e signo cênico, assim como o manequim e outros objetos que fazem parte do cenário indicado pelo autor. Por si só, como Quixote e, conseqüentemente, como signo cênico, ele já significa algo, e muito.

Podemos dizer que a intertextualidade na peça se dá de duas formas: na estrutura e no conteúdo. Estruturalmente, a peça adota uma forma já utilizada por Brecht, isto é, separada por capítulos/cenas que possuem cada um seu próprio prólogo, característica do romance de cavalaria e de toda literatura quinhentista. Recorrendo aos termos genettianos, *O homem e a mancha* constrói-se transtextualmente: ora, trata-se de um texto dramático que remete ao romance de Cervantes, *Dom Quixote* (intertextualidade explícita e hipertextualidade), provocando reflexões acerca das fronteiras entre narrativa e drama (arquitextualidade), logo, funcionando como comentário crítico acerca da obra espanhola em suas relações com a contemporaneidade (metatextualidade), indagando assim o próprio fazer teatral, sendo também uma forma de metateatro. Portanto, na peça há um Quixote primeiramente percebido enquanto personagem universal, visto termos um personagem de romance resgatado como personagem dramático. Assim, não há apenas uma alusão direta ao Quixote cervantino, mas a transposição deste para um contexto histórico completamente novo, que lhe atribui novos significados.

Nos paratextos da peça existe a remissão ao texto-fonte: na dedicatória: “À memória de Clarice Lispector, que me chamava de ‘Quixote’”; no título, no qual Mancha trará já a dupla significância (mancha física e Mancha região espanhola onde vivia Dom Quixote); na epígrafe: “E, com isso, Deus te dê saúde, e se não esqueça de mim (Miguel de Cervantes, em 1605)”, e no



arquitrato “Livro releitura do *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes [...] Peça teatral em um ato” (ABREU, 2009, p. 218-9).

Mais adiante, na cena 6, o Ator pega um livro e lê com respeito:

(O HOMEM permanece parado, a mão direita crispada e erguida dramaticamente no ar. Volta a melodia espanhola, um pouco mais forte. Então, como se fosse novamente o Ator, ele pega um livro pesado, antigo e lê com todo cuidado.)

ATOR (*Lendo.*) – “Miguel Esteban, Villaverde, Esquivias, Tisteafuera, Quintanar de la Orden, Argamasilla de Calatrava e Argamasilla de Alba. Eram sete os povoados que compunham a região da Mancha.” Está aqui, no livro. Este livro não mente. Era lá que estava a mancha. Foi lá que aconteceu. (ABREU, 2009, p. 229).

Em seguida, uma voz *in off* recita o início da obra cervantina, reforçando a intertextualidade antecipada pelos paratextos e evidenciando ao público o texto-fonte: “VOZ GRAVADA - “Num lugar de La Mancha, de cujo nome não quero lembrar-me, vivia, não há muito, um fidalgo dos de lança em cabide, adarga antiga, rocim fraco e galgo corredor.” (ABREU, 2009, p. 230).

“A tradição não é apenas um passar adiante ou processo de transmissão benigna; é também um conflito entre gênio passado e aspiração presente, em que o prêmio é a sobrevivência literária ou inclusão canônica.” (BLOOM, 2010, p. 20). Os processos intertextuais defendidos por Bloom são teorizados a partir dessa tradição, ou cânone, seguindo as palavras do próprio teórico. Para ele, canônicos são os autores que alcançam não apenas certa originalidade em suas obras, mas que fazem brotar no leitor um sentimento de estranheza, como fizeram Dante, Cervantes e Shakespeare, o maior dos cânones ocidentais (BLOOM, 2010). Moldar o cânone é analisar inevitavelmente os processos intertextuais que permeiam a História da Literatura, visto que, para ele, não existe cânone sem a “angústia da influência”.

A tradição é, então, retomada com seu sentido esvaziado: Mancha deixa de ser espaço para se tornar símbolo de doença. A principal queixa do Homem da Mancha é a presença desta que o rodeia, seja ela “geográfica ou psicológica”. Metáfora da crise existencial no final da década de 1980, quando atingiu seu auge, a mancha marca o fim de uma busca sempre eterna: a busca do Amor. Com a epidemia da AIDS, o Amor se torna inalcançável. Motivo de crise para o homem moderno, a fragmentação do Amor encontra aqui sua origem no mito quixotesco, no qual tudo se torna imaginário, fantástico, irreal, inclusive o Amor, personificado em Dulcineia. Por isso sua presença e a de Carolina não são efetivas e concretas no palco: representadas pelo manequim sem



vida (o mesmo que representará um homem másculo em outro momento da peça), metaforiza a busca utópica pelo amor, cuja existência não se concretiza.

Outra citação do Quixote é usada, dessa vez sem a marcação cênica, mas apenas pelo uso da marcação tipográfica no texto:

QUIXOTE — “Ó senhora das minhas ações, caríssima e incomparável Dulcinéia del Toboso, se é possível que cheguem aos teus ouvidos as preces e rogos deste teu venturoso amante, por tua inaudita beleza te peço que os escute, pois cifram-se apenas em implorar que te não recuses a dar-me o teu favor e amparo, agora que tanto deles preciso antes de embrenhar-me pela ignota região dos sonhos...” (ABREU, 2009, p. 247).⁴

Além do Quixote, outros textos são evocados, sejam de uma tradição literária/dramática já de conhecimento amplo, seja de jargões de pessoas próximas a Caio, o que restringe, em parte, uma compreensão da intertextualidade. Uma série de citações diretas surge na peça de Caio Fernando dos modos mais diversos, e não apenas na voz *in off* que ecoa profética citando o começo do Quixote de Cervantes. Logo no início da peça, a rubrica indica: “*O ATOR recita qualquer coisa breve — Shakespeare, tragédia grega, Molière, ou cada noite um texto diferente. O importante é que seja alguma coisa bem conhecida do público.*” (ABREU, 2009, p. 222). A rubrica evidencia um aspecto inerente à intertextualidade: o polo da recepção. Registrar que o Ator deve recitar algo bem conhecido do público indica uma dupla preocupação: explicitar que está em cena um homem de teatro e despertar a memória textual do espectador; a ausência da delimitação do texto que deve ser declamado reforça essa segunda preocupação.

Na cena 5, a primeira citação marcada pelo uso das aspas:

QUIXOTE – Ah aleives, urdiduras, tramas vis! Novamente a negra falange dos devotos de Lúcifer intenta confundir-me com sua astúcia maligna! Pois saibam que não os temo, demônios! (*Caminha hierático para a boca de cena e declama Mario Quintana.*):
“Vinde, corvos, chacais, ladrões de estrada!
Ah! Desta mão avaramente adunca!
Ninguém há de arrancar-me a luz sagrada!” (ABREU, 2009, p. 229).

Quixote declama, e não apenas cita, Mario Quintana. A fala vem após a primeira aparição do Homem da mancha, que procura incansável e neurótico uma mancha no seu corpo e no seu espaço,

⁴ Esse trecho está no livro XXII do volume primeiro de *Dom Quixote*, de Cervantes.



sem encontrá-la. Sua busca começa quando, mesmo estando inserido nesse ambiente manchado, ele não sente nada. Acredita ser, então, “a negra falange dos devotos de Lúcifer” tentando enganá-lo.

O trecho é parte do soneto “XVII” de *A rua dos cataventos*, de Quintana. A leitura do poema completo reforça a imagem que a cena procura: a série de mortes antecipadas, muitas vezes sociais, pelas quais o homem passa antes da “morte verdadeira”.

Da vez primeira em que me assassinaram
Perdi um jeito de sorrir que eu tinha...
Depois, de cada vez que me mataram
Foram levando qualquer coisa minha...

E hoje, dos meus cadáveres, eu sou
O mais desnudo, o que não tem mais nada...
Arde um toco de vela, amarelada...
Como o único bem que me ficou!

Vinde, corvos, chacais, ladrões da estrada!
Ah! desta mão, avaramente adunca.
Ninguém há de arrancar-me a luz sagrada!

Aves da Noite! Asas do Horror! Voejai!
Que a luz, trêmula e triste como um ai
A luz do morto não se apaga nunca!
(QUINTANA, 2005, p. 35).

Tanto o Quixote, personagem que declama Quintana, como o Homem da mancha, a quem a fala explicitamente faz referência, estão mergulhados nos olhares dos outros: o primeiro porque é por todos julgado devido a fantasia e estilo sonhador; o segundo por estar inserido em uma sociedade que o mergulha na mancha, não apenas na hipótese da mancha física, mas na doença/mancha social. “Acho que eu estava dentro [da mancha]”, afirma o Homem na mesma cena.

Assim, Caio Fernando resgata Mario Quintana para que este sirva de argumento e elo entre o Quixote, personagem quinhentista e paradoxalmente atual, e o Homem da mancha, personificação das paranoias do sujeito no fim do século XX.

Na cena 10, um novo intertexto marcado pelo uso das aspas: Fernando Pessoa/Álvaro de Campos é citado por Miguel, quando este se declara para o manequim Carolina, outrora Dulcineia.

MIGUEL (*Para o manequim.*) — [...] Que horror, que lindo encontrar contigo todas as manhãs de todos estes dias de todos estes anos, Carolina (*Trágico.*) Ai de mim, platônico e patético! (*Sofrendo muito, geme uns versos de Fernando Pessoa/Álvaro*



de Campos, com leve sotaque lusitano.): “Serei sempre o que esperou que lhe abrissem a porta ao pé de uma parede sem porta,
E cantou a cantiga do Infinito numa capoeira,
E ouviu a voz de Deus num poço tapado.” (ABREU, 2009, p. 234).

O trecho é parte do conhecido poema “Tabacaria”, que canta a melancolia do “homem moderno”: cansado, consciente de que não é nada, nunca será nada, apesar de possuir “todos os sonhos do mundo”. Ele afirma que está “hoje vencido, como se soubesse a verdade”, “lúcido, como se estivesse para morrer”. Falhou em tudo na vida, mas argumenta: “Como não fiz propósito nenhum, talvez tudo fosse nada”. Suas declarações se aproximam às declarações de Miguel: cansado do mundo, que venha à tona a verdade: “Não, não creio em mim”.

Com total falta de esperança, mergulha-se na fantasia, da mesma forma que fez Quixote, que morre no final da peça pela incapacidade de atuar no real, por não atuar na realidade, mas sim idealizá-la. Sofremos quando Quixote não obtém sucesso porque são os nossos ideais ali preservados. Da mesma forma, o poema de Fernando Pessoa ecoa no subjetivo espaço entre ele e o leitor, que se identifica com aquele homem sem esperança, aquele Quixote moderno.

Na cena 25 ocorre o maior jogo intertextual da peça: há uma tempestade de citações, como se vê no trecho transcrito abaixo, reforçando o pressuposto intertextual de que um texto é mesmo um mosaico de citações e, quando um autor assume o intertexto como procedimento de criação literária, assume também que “a intertextualidade, inerente à linguagem, torna-se explícita em todas as produções literárias que se valem do recurso da apropriação, colocando em xeque a própria noção de autoria” (WALTY, 2011).

QUIXOTE - Dulcinéia, minha estrela da manhã (*Recita Manuel Bandeira.*) “Pura ou degradada até a última baixeza eu quero a estrela da manhã!”

ATOR (*Citando Vicente Pereira.*) — “Sempre quando tiveres mais de três pessoas reunidas e for falado o nome de Deus, eu estarei entre eles. Mas sempre com um decote bem profundo.” (*Noutro tom.*) “Segura o turbante, meu bem, e sente o ritmo.”

MIGUEL (*Citando Machado de Assis.*) — Carolina! “Querida, ao pé do leito derradeiro!”

[...]

ATOR (*Citando Nelson Rodrigues.*) — “Herculano, aqui quem te fala é uma morta!”

[...]

QUIXOTE (*Citando Sun-Tzu. “A arte da Guerra.”*) — “Aquele que conhece o inimigo e a si mesmo. Mesmo em cem batalhas, nunca correrá perigo. Aquele que não conhece o inimigo, mas conhece a si mesmo. Às vezes ganha, às vezes perde.



Aquele que não conhece nem o inimigo nem a si mesmo. Em todas as batalhas será vencido.”

ATOR (*Citando Clarice Lispector.*) — “Ter nascido me estragou a saúde.”

[...]

ATOR (*Citando Oswald de Andrade.*) — “Ah o amor, o amor, o amor: eu quero porque quero da vida!” (ABREU, 2009, p. 254-5).

Em apenas uma cena, o texto dialoga com Manuel Bandeira (talvez o poeta mais lido por Caio), Vicente Pereira (amigo e também homem do teatro, um dos grandes nomes do teatro chamado Besteirol), Machado de Assis (cânone maior da Literatura Brasileira, ligando a Carolina ficcional à Carolina machadiana e histórica), Nelson Rodrigues (refúgio constante para as leituras de Caio Fernando, que consideraria o teatro rodriguiano como um dos mais densos já escritos), Sun-Tzu (cuja tradução foi feita pelo próprio Caio), Clarice Lispector (para quem é dedicada a peça, e seria a grande mãe-literária do autor) e Oswald de Andrade (representando o modernismo em prosa, verso e drama). Referir-se a todos esses “mestres” enquanto se apropria de um monumento da literatura mundial (Dom Quixote) torna o texto de Caio Fernando Abreu herdeiro de uma tradição literária, ao mesmo tempo em que redefine a noção de autoria, distanciando-a de uma vez por todas do paradigma da originalidade, no sentido romântico do termo. Os estudos sobre intertextualidade obrigam a admitir um novo conceito de autoria, vinculado mais ao conceito de organização discursiva (escrever = organizar literariamente a matéria-prima) do que ao de criação embrionária (escrever = inventar algo novo, único, genuíno).

Tal cena “corresponde bem a uma estética moderna de fragmentação e da heterogeneidade. Não se trata, entretanto, de banalizar o termo intertextualidade nem de torná-lo senso comum.” (SAMOYAUULT, 2008, p. 39). Ao contrário, como escreve Jenny (1979, p. 14), “herdamos [...] um termo ‘banalizado’, e que nos cabe tornar tão pleno de sentido quanto possível”, “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido”. Jenny concebe a intertextualidade enquanto fenômeno produtivo e organizacional, isto é, o autor é quem organiza a série de textos que irá originar um novo sentido. Concebemos a intertextualidade como diálogo que um texto mantém com um ou mais textos fontes, na forma de citação ou alusão, sendo o autor consciente ou não do ato, cujo sentido pleno só será alcançado se o leitor o perceber.

Caio Fernando Abreu tem consciência de como se relacionam a literatura contemporânea e a tradição literária, o que se comprova pela inscrição logo abaixo do título da peça: “Livre releitura do



Dom Quixote, de Miguel de Cervantes”. Dois movimentos ficam claros: um primeiro, de reconhecimento da tradição, de seu peso e do respeito que lhe é devido, aliás, postura típica das produções enfeixadas sob o epíteto de pós-modernas; o segundo é de reafirmação da liberdade de criação, a despeito da reverência para com essa mesma tradição. A escritura se instala no “entrelugar”, no tênue limite entre a retomada do clássico e a liberdade de ressignificação de seu conteúdo e de sua forma.

Nessa “apoteose esquizofrênica” de personagens e citações, surge o último personagem, e talvez o mais denso e profundo – O Cavaleiro da Triste Figura, resultado de tantas somas: do homem moderno e urbano, daquele que se aposentou, do outro abandonado pelo amor, do homem obcecado por uma suposta mancha, daquele que sonha com algo maior, enfim, um misto de todos já colocados em cena, inclusive do próprio Ator, cuja crise provém exatamente pela falta desse Cavaleiro, seu personagem mais íntimo.

Mais do que isso, o Cavaleiro da Triste Figura se instaura em todos os intertextos apresentados até então: ele é a perfeita descrição do homem assassinado de Quintana, do sem esperança de Fernando Pessoa e do moribundo do último intertexto, citação de Federico Garcia Lorca, como se verá a seguir. Triste é a personificação clara de todas essas *personas*, ao passo que se torna reflexo do leitor/espectador.

A última citação aparece na fala do Cavaleiro da Triste Figura, e é a única que esse personagem declama, já que permanece pouco em cena, mas ocupa exatamente o final da ação dramática:

[...] (*Recita García Lorca, num último alento:*)

“Si muero,
dejad el balcón abierto.
El niño come naranjas.
(Desde mi balcón lo veo.)
El segador siega el trigo.
(Desde mi balcón lo siento.)
Si muero,
dejad el balcón abierto!”

Com um esforço derradeiro, TRISTE joga a rosa para a platéia. Leva a mão ao peito, geme (ABREU, 2009, p. 256-7).

Nota-se que o Cavaleiro da Triste Figura é representado como um Quixote adoecido, após (quase) tomar consciência de sua ilusão. No romance de Cervantes, Quixote adoece, e na doença



recobre a sanidade antes de morrer. A morte chega para pôr fim à ilusão de Quixote e ao sofrimento de todos os personagens da peça de Caio Fernando Abreu. Com a morte do Cavaleiro da Triste Figura, todos os outros se resolvem: Miguel recebe uma ligação de Carolina e percebe esperança na vida; o Homem da mancha resolve apenas viver, mesmo com a presença/ausência constante da mancha; Quixote morre com Triste Figura; e o Ator se descobre a partir desses eus interiores.

A citação de Lorca no final da peça não resgata apenas o autor da tradição, mas toda uma gama de significância que contribui para um entendimento mais amplo da peça. Ora, não à toa Caio Fernando Abreu resgata o autor espanhol (como Cervantes), homossexual (como o próprio Caio) e cujo espírito teria, em uma noite mística e mágica na chácara da Casa do Sol de Hilda Hilst, encarnado em Caio. Em cima de sua escrivaninha, Caio mantinha duas fotografias: uma de Virginia Woolf e outra de Lorca. O diálogo com esse poema é, portanto, o único reduto deste personagem, visto que “a morte já anunciou sua chegada”. É “tarde demais”.

A expressão “tarde demais” resgata outra leitura quando vinculado ao restante da obra de Abreu: trata-se de uma frequente em sua literatura, utilizada nos momentos em que seus personagens se veem sem saída. Exemplo disso temos no conto “O destino desfolhou” e “Depois de agosto”.

No primeiro, um garoto apaixonado e rejeitado por uma menina mais velha, Beatriz, que resiste às investidas do jovem. Até que um dia, descobre-se que ela tem leucemia. E “então baixou a pressa. Não tinha mais um dia a perder, pois embora fosse muito cedo, começou a suspeitar que era também desesperadamente *tarde demais*” (ABREU, 2005, p. 32, *grifo nosso*). A falta de tempo explica o desejo do personagem sem nome em conquistar Beatriz de qualquer forma: era o desejo de fazê-la feliz nesse resto de vida. Nisso reside a coragem do personagem, que pede a garota em namoro e é recusado por ser infantil demais.

Em “Depois de agosto”, do livro *Ovelhas negras*, de 1995, o “tarde demais” é melhor compreendido. Narra-se a saída de um homem do hospital sob a sombra de uma doença não nomeada, a AIDS. “Naquela manhã de agosto, era tarde demais. [...] Enumerou: tarde demais para a alegria, tarde demais para o amor, para a saúde, para a própria vida, repetia e repetia para dentro sem dizer nada [...]” (ABREU, 1995, p. 246).

Para ele também, e como nunca, é tarde demais, visto que a morte já anunciou sua chegada. Entretanto, nesse último conto de Caio surge uma esperança a partir de um encontro amoroso. Ao



conhecer esse outro, também infectado, o personagem descobre que “talvez tudo, talvez nada. Porque era cedo demais e nunca tarde. Era recém no início da não morte dos dois.” (ABREU, 1995, p. 257).

Percebe-se que a intertextualidade na peça *O homem e a mancha* se constrói, também, na forma da autointertextualidade, que seria uma “intertextualidade restrita, que concerne a relações intertextuais entre textos do mesmo autor” (LEONEL, 2000, p. 64). Assim, textos diferentes do mesmo autor possuem traços intertextuais que corroboram para que o sentido pleno seja alcançado.

Tanto os contos quanto o último romance de Caio Fernando Abreu trazem a morte como um dos temas principais. Na peça, a morte para o Cavaleiro da Triste Figura é fruto de escolhas; por isso ele de nada se arrepende. E invoca Garcia Lorca no poema “Despedida” como forma de epitáfio, despedida. Sua morte será, portanto, em uma casa, pedindo que a varanda/janela seja deixada aberta. Talvez para que ele veja, também, as flores se abrindo no jardim.

E voltamos ao início da peça, à sua epígrafe, também de Cervantes, marcando o pedido do autor e de seus personagens: “E, com isto, Deus te dê saúde, e se não esqueça de mim (Miguel de Cervantes, em 1605.)” (ABREU, 2009, p. 219).

Referências

ABREU, Caio Fernando. *Ovelhas Negras*. Porto Alegre: Sulina, 1995.

_____. *Caio 3D: O essencial da década de 1980*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

_____. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *Rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 57-64.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. *O Cânone Ocidental: Os Livros e a Escola do Tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

CERVANTES, Miguel de. *D. Quixote de La Mancha*. Trad. Conde de Azevedo e António Feliciano de Castilho. Clássicos Jackson, 1956.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2007.



DÄLLEMBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: DÄLLEMBACH, L. et al. *Poétique: Revista de Teoria e Análise Literárias. Intertextualidades*. n. 27. Coimbra: Almedina, 1979. p. 51-76.

FACHIN, Lúcia. Teatro: escritura e reescritura. *Itinerários*. Araraquara, UNESP, n. 5. p. 245-60, 1993. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2458/2034>>. Acesso em: 20 mar. 2013.

GENETTE, Gérard. *Introdução ao Arquitrato*. Trad. Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.

_____. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2010.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: DÄLLEMBACH, L. et al. *Poétique: Revista de Teoria e Análise Literárias. Intertextualidades*. N. 27. Coimbra: Almedina, 1979. p. 19-45.

KRISTEVA, Júlia. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEONEL, Maria Célia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*. São Paulo: UNESP, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*. Paris: Hachette, 1976.

QUINTANA, Mario. *A rua dos cataventos*. Rio de Janeiro: Globo, 2005.

RIFFATERRE, Michael. *A produção do texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo e Rothschild, 2008.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

_____. *A ascensão do romance*. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda., 1999.

WALTY, Ivete. Verbetes Intertextualidade. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/invest/edtl/verbetes/I/intertextualidade.htm>>. Acesso em: 14 mar. 2013.