

## LITERATURA EM DIÁLOGO: A INTERTEXTUALIDADE NA CONSTRUÇÃO DE SENTIDO EM "LINDA, UMA HISTÓRIA HORRÍVEL"

Juracy Ignez Assmann Saraiva<sup>1</sup>

Márcia Rohr Welter<sup>2</sup>

Tatiane Kaspari<sup>3</sup>

**RESUMO:** A literatura integra o circuito da cultura universal, correspondendo-se com outras manifestações culturais e consigo mesma, por meio de relações intertextuais. No presente artigo, pretende-se evidenciar a contribuição de intertextos para a construção de sentidos no conto "Linda, uma história horrível", de Caio Fernando Abreu. Para tanto, conjugam-se pressupostos teóricos, especialmente de Samoyault (2008) e Genette (2006), à leitura crítico-interpretativa do texto. A análise do conto demonstra que, devido à sua qualidade estética, a narrativa conserva sua inteligibilidade caso os intertextos sejam desconsiderados no processo de interpretação. Contudo, eles são elementos previstos na tessitura textual como fatores de subjetividade, conferindo maior densidade à construção das personagens e ampliando as possibilidades de identificação do leitor com sua realidade sociocultural.

**PALAVRAS-CHAVE:** Análise literária. Intertextualidade. Linda, uma história horrível.

### LITERATURE IN DIALOGUE: INTERTEXTUALITY IN MEANING BUILDING IN "LINDA, UMA HISTÓRIA HORRÍVEL"

**ABSTRACT:** Literature integrates the universal culture circle, corresponding with other cultural manifestations and with itself, through intertextual relations. This paper intends to highlight the contribution of intertexts for the construction of meaning in Caio Fernando de Abreu's short story "Beautiful, a horrible story". To achieve that, theoretical assumptions, especially Samoyault (2008) and Genette (2006), are combined with the critical-interpretative reading of the text. The analysis of the short story shows that, due to its aesthetic quality, the narrative conserves its intelligibility if the intertexts are inconsidered in the interpretation process. However, they are predicted in the textual tessitura as subjectivity factors, which give greater density to the characters and amplify the fictional universe, demanding the reader's active participation in the textual building process.

**KEYWORDS:** Literary analysis. Intertextuality. Linda, uma história horrível.

## 1 LITERATURA E MANIFESTAÇÕES CULTURAIS

---

<sup>1</sup> Doutora em Teoria Literária pela PUC-RS e Pós-Doutora em Teoria Literária pela UNICAMP. Professora e pesquisadora da Universidade Feevale e bolsista em produtividade do CNPq.

<sup>2</sup> Graduada do curso de Letras-Português, na Universidade Unisinos, e bolsista de Iniciação Científica (FAPERGS) no projeto de pesquisa "Enlace entre texto e contexto: reflexões poéticas de Machado de Assis, expressas por menções por menções à arte dramática e musical", na Universidade Feevale.

<sup>3</sup> Doutoranda e Mestre em Processos e Manifestações Culturais, pela Universidade Feevale, graduada em Letras-Português, pela Universidade Unisinos. É bolsista PROSUP-Capes.

A literatura é um sistema em que obras entram em diálogo umas com as outras e com outras manifestações de cultura, instituindo a intertextualidade. Esse intercâmbio estabelece-se, inicialmente, pela opção modal, pelo gênero e pela temática. Assim, ao conceber seu texto, o autor lança mão do modo literário – narrativo, dramático ou lírico – mais adequado à finalidade de seu discurso, tendo em vista as características estruturais canonizadas pela produção artística ao longo do tempo. Decorre, também, da escolha modal, a seleção do gênero, cuja configuração deve atender às demandas de representação da temática pretendida pelo escritor.

Outra possibilidade de instauração da intertextualidade se configura na articulação de personagens a textos que elas leem ou que são mencionados pelo narrador. No conto “Venha ver o pôr do sol”, de Lygia Fagundes Telles, por exemplo, a personagem Raquel é associada à leitura do romance passionnal de Alexandre Dumas Filho, a partir da afirmação de Ricardo, que fora seu amante: “– É que você tinha lido *A dama das Camélias*, ficou assim toda frágil, toda sentimental. E agora? Que romance você está lendo agora?” (TELLES, 1971, p. 107). A menção à narrativa dumasiana auxilia na interpretação da personagem, pois ela retrata o amor entre uma cortesã e um jovem da burguesia francesa. Estabelecendo relações entre Raquel e Marguerite, personagem do romance *A dama das Camélias*, constrói-se a imagem da personagem do conto de Lygia Fagundes Telles, Raquel, como interesseira e desejosa de viver com luxo e conforto, menosprezando, devido a isso, o amor. Todavia, diferentemente de Raquel, Marguerite deixa-se seduzir por Armand, a quem renuncia para protegê-lo das críticas da sociedade, mostrando-se, assim, extremamente generosa.

Além das referências literárias, como a citada acima, é essencial considerar, ainda, a correlação que a literatura estabelece com diversas manifestações culturais. Nos textos, podem figurar menções a hábitos e convenções sociais, a vestimentas típicas, à culinária, a festas, a danças e a músicas ou cantigas populares, entre outras. Em *Dom Casmurro*, por exemplo, Machado de Assis reproduz, em seu universo diegético, os horários

convencionados para as refeições no final do século XIX e evoca manifestações da oralidade, como no trecho:

Ao contrário, o pregão que o preto foi cantando, o pregão das velhas tardes, tão sabido do bairro e da nossa infância:

Chora, menina, chora,  
Chora, porque não tem

Vintém,

a modo que lhe deixara uma impressão aborrecida. Da toada não era; ela a sabia de cor e de longe, usava repeti-la nos nossos jogos da puerícia, rindo, saltando, trocando os papéis comigo, ora vendendo, ora comprando um doce ausente. (ASSIS, 1984, p. 43)

A cantiga popular que Machado transcreve contribui para a construção da significação da personagem Capitu, revelando sua origem humilde e demonstrando o desconforto que ela sente devido a sua condição social, que dificulta a realização do desejo amoroso em relação a Bentinho.

Para a identificação e a interpretação dos intertextos – especialmente no tocante às referências não explícitas – é requerido um esforço do leitor em “quatro planos: sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico” (SAMOYAL, 2008, p. 91). O processo interpretativo, dessa forma, sofre influxos da subjetividade do sujeito.

O presente trabalho propõe um percurso de leitura do texto de Caio Fernando Abreu, “Linda, uma história horrível”, enfocando os intertextos que contribuem para a construção das personagens e o contexto social da narrativa. Embora a história possa ser compreendida sem a consideração das menções intertextuais, a negligência em relação a elas pode significar a perda de elementos importantes para o aprofundamento da interpretação e para a apreensão da profundidade dramática do texto. Para proceder à análise do texto são expostos, inicialmente, os fundamentos da teoria da intertextualidade para, após, buscar as relações de significação instituídas pela referência que o autor faz a um poema e a uma canção.

## 2 PRESSUPOSTOS DA INTERTEXTUALIDADE

A noção teórica de intertextualidade surgiu na década de 60 do século passado. Há divergências entre seus estudiosos: de um lado, estão os que a tratam como “um instrumento estilístico, linguístico mesmo, designando o mosaico de sentidos e de discursos anteriores, produzido por todos os enunciados (seu substrato)”. (SAMOYAULT, 2008, p. 13). De outro lado, situa-se a vertente que concebe a intertextualidade como “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).

Têm-se, assim, dois posicionamentos que não são consensuais, mas que apontam para algumas características intrínsecas à intertextualidade. Tiphaine Samoyault (2008, p.15) afirma que “a intertextualidade é um elemento essencial do trabalho da língua no texto”. Nessa percepção, nenhuma menção a um texto dentro de outro texto é tida como mero acessório criado pelo autor, visto que todo emprego de intertextos tem uma razão de ser. Essa constatação é confirmada por David Lodge (2011, p. 110), para quem “[...] a intertextualidade não é [...] um simples adorno: muitas vezes ela pode ser um fator crucial na concepção e na escritura de um texto.”

Por ser, como já afirmou Samoyault (2011), um trabalho de língua no texto e por trazer um peso de cultura e memória escrita,

A intertextualidade é o resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil e, às vezes, aleatório, da memória da escritura. A autonomia e a individualidade mesma das obras repousam sobre seus liames variáveis com o conjunto da literatura, no movimento do qual elas desenham seu próprio lugar. (SAMOYAULT, 2008, p. 68.).

O teórico Gerard Genette (2006) trabalha com a transtextualidade, que define como sendo o que coloca um texto em relação, explícita ou secreta, com outros textos. Nessa percepção, a transtextualidade é um objeto da poética que está dividida em cinco tipos. O primeiro tipo apresentado é a intertextualidade, definida como a co-presença de um texto em outro texto. O segundo tipo, o paratexto, é formado por uma relação menos explícita e mais distante na qual “o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende.” (GENETTE, 2006, p. 9-

10), e se apresenta sob forma de título, subtítulo, prefácio, epígrafe. O terceiro tipo, classificado como metatextualidade, descreve a relação de comentário que une um texto ao texto do qual se fala. A quarta forma, é a hipertextualidade que é toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto), e essa união não pode ser estabelecida por meio de um comentário. O quinto modo é a arquiteitualidade que determina o estatuto genérico do texto.

A intertextualidade, para Genette (2006), é, de forma restrita, uma relação de co-presença entre textos ou a presença de um texto em outro texto. A partir desta definição, são inúmeras as possibilidades de intertextualidade em um texto. Dentre as configurações de procedimentos intertextuais, alguns são mais frequentes como, por exemplo, a paródia, o pastiche e a alusão. A paródia é a transformação do hipertexto e caracteriza-se por uma modificação pontual do hipotexto, enquanto o pastiche é a imitação de um estilo, sendo uma crítica em ação sem a função satírica (GENETTE, 2006). Assim, para Genette (2006), tanto a paródia como o pastiche são relações intertextuais lúdicas que visam ao entretenimento sem intenções agressivas ou zombeteiras.

Samoyault entende que, na base do pastiche e da paródia, está a transformação de uma obra precedente, “seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. [...]” (2008, p. 53). Em sua compreensão, o pastiche seria uma deformação que imita o hipotexto, enquanto a paródia transformaria uma obra para caricaturá-la, para reutilizá-la ou para transpô-la.

Coexistem, com essas formas de intertextualidade, outras menos explícitas, que dependem da percepção e da sagacidade do leitor para a sua compreensão, como é o caso da alusão. Esse modo, cuja compreensão plena necessita da percepção da relação estabelecida, somente é reconhecido se o leitor possuir conhecimento da obra aludida. Segundo Samoyault,

a alusão depende mais do efeito de leitura que as outras práticas intertextuais: tanto pode não ser lida como pode também o ser onde não existe. A percepção da alusão é frequentemente subjetiva e seu desvendamento raramente necessário para a compreensão do texto. (SAMOYAULT, 2008, p. 51)

Para reconhecer os intertextos presentes nas obras, o leitor, portanto, precisa ativar seus conhecimentos no momento oportuno e na ordem adequada.

Conforme Samoyault (2008), existem três tipos de leitores: o *lúdico*, o *hermeneuta* e o *ucrônico*. O primeiro obedece às injunções e aos índices explícitos do texto, que permitem a localização das referências e, para isso, ativa seu conhecimento de mundo. O segundo não se satisfaz em apenas localizar as referências, visto que procura seus sentidos. E o terceiro, o leitor *ucrônico*, destemporaliza as obras nas sucessivas leituras, vendo-as sempre como novidade.

Assim como há diferentes tipos de leitores, também são particulares os processos de leitura e de interpretação textual. Conseqüentemente, a diversidade das reflexões teóricas acerca da intertextualidade viabiliza diferentes percursos de análise em um texto literário. Pode-se, por exemplo, proceder ao estudo das relações transtextuais em “Linda, uma história horrível” pelo viés da arquiteculturalidade. Caio Fernando Abreu opta pelo modo narrativo e pelo gênero conto, cujas características podem ser definidas como intensidade, brevidade, originalidade, significância e permanência (SANTOS, [2016?], p. 12-17). Este último traço apresenta-se sob a forma da tensão, provocada pela dificuldade de comunicação entre mãe e filho, que inicia e termina sem interromper seu fluxo, encaminhando o leitor para um final indeterminado. A brevidade de “Linda, uma história horrível” refere-se ao tamanho e também à rapidez com que se desenvolve, especialmente pela inserção de diálogos que conferem dinamismo à narrativa. Já a originalidade do texto de Caio manifesta-se no tratamento da temática, em que aborda de forma sugestiva e figurativizada a incomunicabilidade humana, que aparece intensificada pela presença mascarada de uma doença. A significância decorre do tratamento estético da linguagem, com a inserção de intertextos que sustentam a inconclusividade da narrativa e sua possibilidade de oferecer novas interpretações a cada leitura.

Outro percurso metodológico para o estudo da intertextualidade é proposto por Samoyault, que preza mais a contribuição do intertexto para a significação textual do que sua classificação. Sob essa perspectiva, a pesquisadora elenca quatro funções que o intertexto pode desempenhar. Para ela, os intertextos auxiliam na constituição de um espaço e tempo específicos da narrativa, na construção da espessura das personagens, na estruturação da linguagem

empregada tanto pelas personagens como pelo narrador e na ampliação do universo ficcional. (SAMOYAULT, 2008, p. 98-100).

A partir dessas contribuições teóricas, propõe-se, na análise do conto “Linda, uma história horrível”, focar as funções que os intertextos desempenham, visualizando sua contribuição à construção das personagens, à ampliação do universo ficcional e à constituição do espaço e tempo.

### 3 LINDA: NUANCE DE UMA HISTÓRIA HORRÍVEL

Na abertura do conto “Linda, uma história horrível”, há um paratexto, caracterizado por uma epígrafe que apresenta um trecho da canção “Só as mães são felizes”, de Cazusa: “Você nunca ouviu falar em maldição/ nunca viu um milagre/ nunca chorou sozinha num banheiro sujo/ nem nunca quis ver a face de Deus”. A conotação pessimista da composição oferece uma introdução à temática da narrativa, em que a impossibilidade comunicativa revela o distanciamento entre as personagens e a instabilidade emocional delas.

Esses elementos oferecem pistas sobre assuntos centrais do conto como a “maldição”, que pode referir-se à doença misteriosa do filho. O milagre pode constituir-se como a não rejeição dos indivíduos em situação de vulnerabilidade por parte da sociedade. Os dois últimos versos sugerem os últimos estágios do desespero de uma pessoa, que é capaz de tomar atitudes extremas e fazer o que antes julgava repulsivo para obter um pouco de humanidade e não se sentir isolada.

Em “Linda, uma história horrível”, o retorno inesperado da personagem filho à casa materna adquire contornos de uma atitude desesperada, cuja motivação é indefinida. A mãe o recebe sem manifestar alegria ou ternura, o que leva o leitor a se interrogar sobre a razão da ausência da demonstração de sentimentos. Mesmo o cumprimento da mãe ao filho é um gesto automático que reforça a noção de distanciamento físico e afetivo entre as personagens:

Não era um hábito, contatos, afagos. Afundou tonto, rápido, naquele cheiro conhecido — cigarro, cebola, cachorro, sabonete, creme de beleza e carne

velha, sozinha há anos. Segurando-o pelas duas orelhas, como de costume, ela o beijou na testa. Depois foi puxando-o pela mão, para dentro. (ABREU, 1988. p. 14)

As referências sensoriais marcam a narrativa e apontam para a degradação do ambiente e das personagens. O odor desagradável da cebola e do cigarro contrastam com o aroma de sabonete e de creme de beleza. Este, todavia, não é capaz de ocultar a deterioração traduzida na imagem da carne velha, que remete à personagem mãe.

A velhice e a decadência física da mulher manifestam-se em seus cabelos brancos, nas costas curvadas, em sua pele de papel de seda amassado, repleta de linhas e de manchas de ceratose, mas também no ambiente em que habita. Ao entrar na casa, o filho repara nos porta-retratos empoeirados, todavia é como se os bons momentos neles registrados tivessem sido esquecidos e deixados em algum canto da memória, tanto é que não há a explicação de nenhuma foto ou a descrição das pessoas que estão nas imagens, apenas a menção à sujeira.

Na descrição da casa, abundam imagens de deterioração, sobretudo na cozinha, que é tradicionalmente um espaço doméstico associado às mulheres. As paredes da cozinha “manchadas de gordura” (ABREU, 1988, p. 15) e a xícara amarela com uma nódoa escura remetem à pele da mãe repleta de manchas. Também as bordas lascadas do utensílio podem ser associadas às mãos da personagem feminina, principalmente às unhas que não possuem nenhum tipo de cuidado: “[...] pintura alguma nas unhas rentes dos dedos amarelos de cigarros.” (ABREU, 1988, p. 15). A cadeira, na qual o filho senta, está rasgada, e a toalha já perdeu o viço, como fica exposto na menção aos morangos velhos: “[...] baixou os olhos para a estamperia de losangos da toalha. Vermelho, verde. Plástico frio, velhos morangos.” (ABREU, 1988, p. 16).

O cuidado do narrador em ressaltar o plástico remete às relações dos dois protagonistas, também frias, pois o filho aprendera a interpretar as falas rudes e sem emoção da mãe como demonstrações de carinho e afeto, mesmo que fossem um modo “inábil” de se expressar. A janela da cozinha quebrada, cujo buraco fora tampado com uma manchete pessimista, revela o desmazelo da mulher, assinalado no vidro esfacelado e na escolha aleatória de um papel. A

manchete, “País mergulha no caos, na doença e na miséria”, introduz na narrativa o momento histórico pelo qual passava o país na década de 80, momento em que Caio escreve o conto. Ela também faz emergir uma crítica social, pois a janela estragada não representa apenas a quebra financeira do país que não consegue evoluir, mas as condições precárias das massas populacionais, que, alheias a manifestações e a conhecimentos capazes de configurar um caráter crítico, acabam por reproduzir discursos preconceituosos, sem acolher o cidadão em situação de vulnerabilidade. Nesse contexto, a cozinha perde a conotação original de espaço de aconchego e de estreitamento dos laços familiares.

A cozinha é, pois, o prolongamento da mãe, sendo metáfora de suas atitudes. A mulher isola-se em sua casa mal cuidada e repele as possíveis aproximações com a sua aspereza e reclamações, como quando fala da filha e do genro. Assim, é a cachorra velha – cuja condição se assemelha à da mãe – que recebe o afeto feminino.

Linda é descrita como “sarnenta”, “velha que dá medo”, quase cega e com o pelo marcado por manchas rosadas. A caracterização duplica-se no estado do filho: magro, olhos verdes aguados, com tosse, perdendo cabelo, com a barba por fazer e com manchas pelo corpo.

As características físicas das personagens estabelecem, igualmente, uma relação analógica com o tapete da casa, que está gasto e que antigamente fora “[...] púrpura, depois apenas vermelho, mais tarde rosa cada vez mais claro” (ABREU, 1988, p. 13). O esmaecimento das cores do tapete sinaliza a passagem do tempo, o processo de envelhecimento da mãe e da cadela e a degeneração física do filho. O narrador recorre à focalização interna e transmite as impressões do filho que interpõe, ao olhar para o presente, evocações do passado, com o intuito de explicitar o contraste desse em relação àquele:

Um por um, foi abrindo os botões. Acendeu a luz do abajur, para que a sala ficasse mais clara quando, sem camisa, começou a acariciar as manchas púrpura, da cor antiga do tapete na escada — agora, que cor?, espalhadas embaixo dos pêlos do peito. Na ponta dos dedos, tocou o pescoço. Do lado direito, inclinando a cabeça, como se apalpassse uma semente no escuro. Depois foi dobrando os joelhos até o chão. Deus, pensou, antes de estender

a outra mão para tocar no pêlo da cadela quase cega, cheio de manchas rosadas. Iguais às do tapete gasto da escada, iguais às da pele do seu peito, embaixo dos pêlos. Crespos, escuros, macios. (ABREU, 1988, p. 22).

O envelhecimento da cadela e da mãe são decorrentes da idade, já a decadência do filho resulta de uma enfermidade que não é explicitamente mencionada. A doença parece ser o principal intensificador da dificuldade de comunicação entre mãe e filho. Este, em vários momentos, tenta encontrar brechas no diálogo para contar à mãe o motivo de sua visita, como evidenciado no trecho a seguir:

Levantou os olhos, pela primeira vez olhou direto nos olhos dela. Ela também olhava direto nos olhos dele. Verde desmaiado por trás das lentes dos óculos, subitamente muito atentos. Ele pensou: é agora, nesta contramão(\*). Quase falou. Mas ela piscou primeiro. Desviou os olhos para baixo da mesa, segurou com cuidado a cadela sarnenta e a trouxe até o colo. (ABREU, 1988, p. 18).

Nesse excerto, o asterisco assinala uma relação intertextual com o poema “Mocidade independente”, de Ana Cristina César, o qual amplia a interpretação da narrativa:

Pela primeira vez infringi a regra de ouro e voei pra cima sem medir as conseqüências. Por que recusamos ser proféticas? E que dialeto é esse para a pequena audiência de serão? Voei pra cima: é agora, coração, no carro em fogo pelos ares, sem uma graça atravessando o estado de São Paulo, de madrugada, por você, e furiosa: é agora, nesta contramão. (CÉSAR, 1998, p. 44).

A criação de Ana Cristina aparece marcada pela ideia da transgressão: primeiro ao paradigma poético, pois não segue a construção normatizada, com versos, ritmo e rimas, e segundo, porque o título, “Mocidade independente”, remete a uma juventude que não se apoia no antigo e cria suas próprias regras. Essa ideia também se estrutura nas atitudes do eu-lírico que assume riscos, é impulsivo e até agressivo e, conseqüentemente, para alcançar o que deseja, capaz de usar a contramão numa via movimentada, à noite. A menção ao noturno, ao ilícito e ao término também pode ser associada às atitudes do filho, pois sua chegada à casa materna ocorre no período da noite, como para sinalizar o final de um ciclo. Desse modo, o fim do dia pode ser associado ao estado das

personagens, que passam por um processo de degeneração, cujo final, metaforicamente, a noite indicia.

O intertexto também contribui para reforçar a incomunicabilidade das personagens na medida em que há um verso, “E/ que dialeto é esse para a pequena audiência de serão?” (CÉSAR, 1998, p. 44), que pode sinalizar a incompreensão dos agentes do diálogo. A ideia de dialeto está ligada ao linguajar de um grupo fechado de indivíduos, e, quando o eu-lírico menciona a “pequena audiência”, acentua-se a redução desse grupo. Assim, se o emprego de um ‘dialeto’ torna incompreensível a fala do orador, a conversa repleta de lacunas, impõe o silenciamento da verdade. Por isso, o filho precisa valer-se da “contramão” para contar à mãe o motivo de sua visita. Primeiro, ele começa por banalidades, que interessam à mulher, pois como afirma o narrador, esse era “o melhor jeito de chegar ao fundo: pelos caminhos transversos, pelas perguntas banais” (ABREU, 1988, p. 14). Ele prepara o caminho para a revelação de um segredo, mas isso não surte efeito, em decorrência das evasivas maternas. Assim, o filho opta por contar o que o levava até a casa de forma abrupta, sem percorrer os ‘caminhos transversos’, mas seguindo em alta velocidade pela via principal, ou seja, indo diretamente ao assunto que o levava a retornar à casa do Passo da Guanxuma. No entanto, quando está prestes a desabafar, a mãe foge do contato desviando o olhar e respondendo com uma evasiva aos apelos de aproximação do filho. Essa atitude revela a recusa da mãe em saber racionalmente o que intuitivamente supõe, e o verso “Por que recusamos ser proféticas?” (CÉSAR, 1998, p. 44) ampara essa interpretação. Desse modo, a mãe finge desconhecer a situação do filho para resguardar a si mesma do sofrimento.

Já em outros momentos da diegese, é a mãe que tenta abrir brechas para que o filho conte o que está acontecendo com ele. Contudo, o protagonista, sentindo-se intimidado pela visão preconceituosa da mãe, foge das aberturas.

— Mas vai tudo bem?

— Tudo, mãe.

— Trabalho?

Ele fez que sim. Ela acariciou as orelhas sem pelo da cadela. Depois olhou outra vez direto para ele:

— Saúde? Diz que tem umas doenças novas aí, vi na tevê. Umas pestes.  
— Graças a Deus — ele cortou. Acendeu outro cigarro, as mãos tremiam um pouco. (ABREU, 1988, p. 18).

As “doenças novas”, citadas pela mãe, remetem ao contexto histórico-social de escrita do conto e, aliadas à descrição dos sintomas do filho, configuram-se como indícios relativos à enfermidade na personagem. Alguns sintomas são apontados pela mãe quando ela coloca o óculos de hastes quebradas e lentes rachadas, mas o filho logo tenta encontrar justificativas para sua aparência. Entretanto, as evidências são tão marcantes que, mesmo, com uma visão turvada em decorrência da idade e do uso de óculos velhos, a mãe consegue percebê-las:

— Tu estás mais magro — ela observou. Parecia preocupada. — Muito mais magro.  
— É o cabelo — ele disse. Passou a mão pela cabeça quase raspada. E a barba, três dias.  
— Perdeu cabelo, meu filho.  
— É a idade. Quase quarenta anos. — Apagou o cigarro. Tossiu. — E essa tosse de cachorro?  
— Cigarro, mãe. Poluição. (ABREU, 1988, p. 18).

É provável que, a partir de tais sintomas, a mãe estabeleça uma associação com a AIDS, que é descrita, pela primeira vez, na década de 1980. A nomeação da AIDS como uma peste expõe a conotação negativa da doença, não somente por seus efeitos adversos, mas também pela marginalização social que ela representa no contexto de produção do conto, principalmente por sua associação ao homossexualismo.

Tal associação se estende também à personagem filho, pelo seu envolvimento com Beto. Embora não tivesse havido uma relação amorosa oficializada, o filho demonstra pesar em relação ao afastamento do companheiro, e a distância causa uma dor que transparece nas palavras filiais e na descrição da narrativa.

— E o Beto? — ela perguntou de repente. E foi baixando os olhos até encaixarem, outra vez, direto nos olhos dele.  
Se eu me debruçasse? — ele pensou. Se, então, assim. Mas olhou para os azulejos na parede atrás dela. A barata tinha desaparecido. [...]

— A gente não se vê faz algum tempo, mãe.

Ela debruçou um pouco, apertando a cabeça da cadela contra a mesa. Linda abriu os olhos esbranquiçados. Embora cega, também parecia olhar para ele. Ficaram se olhando assim. Um tempo quase insuportável, entre a fumaça dos cigarros, cinzeiros cheios, xícaras vazias — os três, ele, a mãe e Linda.

— E por quê?

— Mãe — ele começou. A voz tremia. — Mãe, é tão difícil — repetiu. E não disse mais nada. (ABREU, 1988, p. 19-20).

Ao afirmar que é difícil, o filho insinua a situação de sua vida, e a dor que sente é associada à doença e à frustração pela opção sexual. O possível rompimento entre o protagonista e Beto pode vincular-se à descoberta da doença, daí a sensação de abandono causada pela ausência do companheiro.

Tentando suprimir os vazios instaurados em sua vida e amenizar dores, o personagem decidira retornar a casa de sua infância. Contudo, o tratamento dispensado pela mãe, que termina o diálogo de forma abrupta após falar do suposto companheiro do filho, revela o posicionamento de boa parte da sociedade que prefere manter esses sujeitos à margem. Dessa forma, o filho não recebe o acolhimento que desesperadamente viera buscar e acaba por desabafar com seres em iguais condições de degradação, o tapete e a cachorra que recebe no afago o carinho que o homem não encontrou na figura materna.

## UMA HISTÓRIA EM RETICÊNCIAS

Ao realizar-se a análise do conto “Linda, uma história horrível”, sob a perspectiva apresentada por Samoyault (2008) e Genette (2006), nota-se a importância dos intertextos para a construção da (re)significação do conto de Caio Fernando Abreu. A leitura realizada a partir das contribuições do intertexto e paratexto revelam o caráter artesanal da diegese criada pelo escritor. Desse modo, se não fizer uso das menções intertextuais, o leitor perde sutilezas da diegese e da remissão ao contexto histórico social. Nessa perspectiva, os intertextos utilizados no conto não são simples adornos, uma vez que desempenham papel significativo na concepção do universo ficcional, abrindo, assim, novas possibilidades de leitura.

Com efeito, relações intertextuais contribuem para conferir maior densidade às personagens do conto. A tensão da voz lírica do poema de Ana Cristina César, que busca a contramão e a velocidade para dar vazão a seus pensamentos, reverbera no estado emocional do filho, cuja angústia gira em torno de um fato não revelado. O desespero presente na voz lírica também aparece, de maneira muito acentuada, na epígrafe da canção de Cazuza, que reforça os estados emocionais das personagens. Dessa forma, as referências intertextuais estreitam os laços do conto com as imagens da transgressão e da degradação tanto física quanto moral, já que evidenciam sujeitos à beira da sociedade e da vida, por suas atitudes ou características.

Esses processos de significação textual revelam a intertextualidade como um recurso de retroalimentação do sentido do conto, ou seja, cumpre-se o infindável intercâmbio entre literatura e as demais manifestações culturais. Nesse diálogo, o poema contribui com a estruturação da linguagem, quando intensifica a incompatibilidade comunicativa entre os protagonistas da narrativa. Já a epígrafe revela nuances específicas de seus perfis emocionais, antecipando, de forma enigmática, questões trazidas ao longo do conto. Os intertextos conferem, assim, uma face particular aos temas da narrativa, em que os assuntos conflitantes são abordados de forma implícita, revelando posicionamentos preconceituosos da sociedade. A doença, a degeneração e a morte são temas que garantem uma vivência rica do texto e impossibilitam um final único. Eles também permitem o estabelecimento de relações com a realidade que ainda reproduz, em muitos casos, os discursos preconceituosos e as atitudes inábeis da época de escrita do conto.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Caio Fernando. **Linda, uma história horrível**. In: Os dragões não conhecem o paraíso. São Paulo: Scwarcz, 1988, p. 13-22.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Editora Moderna, São Paulo, 1984.
- CÉZAR, Ana Cristina. **Mocidade independente**. In: A teus pés. São Paulo: Ática, 1998, p. 44)
- GENETTE, Gerard. **Palimpsesto: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte, 2006.

LODGE, David. **A arte da ficção**. L&PM Editores, Porto alegre, 2011.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Editora Hucitec, 2008.

SANTOS, Walmor. Breves notas sobre o conto. Blau Revista Literária, Porto Alegre, n. 33, p. 12-17, [2016?].

TELLES, Lygia Fagundes. **Venha Ver o Por do Sol**. In: Antes do Baile Verde. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971, p. 103-111.