

A LITERATURA COMO DIÁLOGO:

Um percurso histórico do intertexto

Wender Marcell Leite Souza (UFMT)

UM PERCURSO HISTÓRICO DO INTERTEXTO

Como nasce uma obra literária? Como é o processo criativo? Em que consiste a poética de um escritor ou de uma geração? Perguntas instigantes que suscitam muitos estudos e criam correntes diferentes que se rivalizam dentro da crítica literária. Entretanto, o fato é que, recorrentemente, os escritores aludem à necessidade da leitura para escrever. Podemos acreditar que ler, além de estimular e alimentar o sonho de escritor, também, influencia o texto em si, a escrita pode vir a ser uma reprodução do que é lido ou uma resposta. O escritor Umberto Eco ao falar sobre o seu romance *O Nome da Rosa* aponta a importância de outros livros na construção do seu, “Descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (apud HUTCHEON, 1991: 167).

Aristóteles na *Arte poética* constatava que as histórias das tragédias giravam pelas mesmas famílias, nesse processo às tragédias acabariam falando das mesmas narrativas, “(...) a princípio, os poetas narravam as fábulas sem escolha; hoje, as mais belas tragédias se compõem em torno duma poucas casas, por exemplo, as de Alcmeão, Édipo, Orestes, Meléagro, Tiestes e Télefo, e quantos outros vieram a sofrer ou causar desgraças tremendas” (2005: 32). Com isso uma história esbarraria na outra, uma fábula contaria outra que já foi contada. Para Leyla Perrone Moisés (1978), esse recurso nasce com a literatura, desde sempre o escritor recorre à obras históricas para escrever.

Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura. Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado com a Bíblia, com os textos greco-latinos, com as obras literárias imediatamente anteriores, que lhes serviam de modelo estrutural e de fonte de ‘citações’, personagens e situações (*A Divina Comédia, Os Lusíadas, Dom Quixote*, etc.) (1978: 59).

Esse recurso dentro da literatura de ficção passou a ser teorizado no século XX, passando a ganhar categorização. O termo que se refere a ele é *intertexto*. A definição mais conhecida é de Julia Kristeva, “(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto (...)” (2005: 68). Entende-se com isso que qualquer texto “empresta” de outro algum elemento na sua construção.

Gerard Genette chamou esse recurso de literatura de segunda mão, em *Palimpsesto*, publicado em 1982.

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através de leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (GENETTE, 2010: 5).

Devemos compreender o termo, intertexto, traçando o seu percurso histórico. Atribuída a Mikhail Bakhtin algumas vezes, o termo não nasceu com o russo, e sim com Julia Kristeva. Porém, ressaltamos que o pensamento sobre o assunto e sua teorização iniciou-se com ele e o seu estudo sobre dialogismo e polifonia em Dostoiévski.

Até que ponto a palavra pura, sem objeto, unívoca, é possível na literatura? Uma palavra na qual o autor não ouvisse a voz do outro, na qual houvesse somente ele, e ele por inteiro – tal palavra pode tornar-se material de construção de uma obra literária? A qualidade de objeto, em certo grau, não é a condição necessária de todo estilo? O autor não se mantém sempre fora da língua que lhe serve de material para a obra? O escritor (mesmo no lirismo puro) não é sempre um “dramaturgo”, no sentido de que redistribui todas as palavras entre as vozes dos outros, incluindo-se nelas a imagem do autor (assim como as outras máscaras do autor)? (BAKHTIN, 1992: 337).

A comunicação verbal, cotidiana, depende do contexto extraverbal para ter sentido. O outro é imprescindível na comunicação, à relação eu-tu ganha importância na medida em que todos participantes e seus discursos tenham o mesmo peso. O dialogismo só ocorre quando há sentido entre os enunciados ou textos que dialogam. O sentido está além do fato de tratarem do mesmo tema, deve haver igualdade na distribuição de sentido das vozes na comunicação verbal. . Segundo Barros (2003), no

dialogismo o sujeito perde o seu papel de principal voz do enunciado, ocorrendo à substituição por vozes sociais, o sujeito passa assim a ser histórico e ideológico.

Mikhail Bakhtin, em 1929, ao estudar a obra do escritor Fiodor Dostoiévski, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, identificou que os livros do romancista russo traziam vários discursos que dialogavam em “pé de igualdade”, ou seja, sem predominância de um sobre o outro, nem mesmo do narrador, o que fez Bakhtin afirmar que Dostoiévski é o criador do *romance polifônico*. Bakhtin faz um percurso histórico pela infiltração de um gênero em outro. Para o pensador russo, o romance polifônico de Dostoiévski está relacionado à evolução da prosa literária europeia. Entretanto deve-se ressaltar que Bakhtin não fala de diálogos entre textos.

Salientamos mais uma vez que não nos interessa a influência de autores individuais, temas, imagens e idéias individuais, pois estamos interessados precisamente na influência *da própria tradição do gênero*, transmitida através dos escritores por nós arrolados. Neste sentido, a tradição em cada um deles renasce renova-se a seu modo, isto é, de maneira singular. É nisto que consiste a vida da tradição (BAKHTIN, 1981: 138).

Em seu percurso da construção do gênero romanesco, e também do romance polifônico de Dostoiévski, diz Bakhtin que as suas raízes básicas são: a épica, a retórica e a carnavalesca. O romance, então, é formado por essa variedade de gêneros, que no conceito do pensador russo cria a *polifonia* na poética de Dostoiévski. As três raízes formam linhas que predominam ora uma ora outra na evolução do romance europeu.

Ao analisar a obra poética de Dostoiévski, Bakhtin ressalta que não se trata de um romance de tipo monológico. Podemos concluir por monológico, narrativa na qual o discurso preponderante, ou mesmo monopolizador, seja o do narrador-autor. Identificado isso, até mesmo por críticos posteriores a Bakhtin, o pensador russo afirma ser Dostoiévski o criador do romance polifônico tanto o autor quanto as personagens defendem ideias que se encontram no mesmo plano, constituindo assim uma relação dialógica.

Em um romance monológico a voz do narrador-autor se sobrepõe à das personagens. Em Dostoiévski as personagens são sujeitos do discurso e não apenas objetos. São autônomas e as suas vozes estão no mesmo patamar da do narrador. Nessa perspectiva o herói dostoiévskiano tem a sua própria consciência, não sendo, também, objeto da consciência do autor. Dostoiévski vai além e torna importante a

autoconsciência do herói, “o importante para Dostoiévski não é o que sua personagem é no mundo, mas, acima de tudo, o que o mundo é para a personagem e o que ela é para si mesma” (BAKHTIN, 1981: 39). Essa autoconsciência é dialógica, pois é voltada para um outro, para fora.

Pensando na comunicação verbal, enunciados cotidianos ou o romance polifônico, o diálogo é a coluna fundamental do pensamento de Bakhtin. A interação verbal entre os participantes de uma locução – falante, interlocutor e o tópico da fala, Bakhtin também chama herói – torna inteligível a comunicação, “O discurso verbal é um evento social” (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1976: 11). Na literatura ao encerrar a sua análise da poética de Dostoiévski, Bakhtin define o dialogismo, entendendo, entretanto, que o seu estudo não esgotou o tema.

Em toda parte é o cruzamento, a consonância ou dissonância de réplicas do diálogo aberto com as réplicas do diálogo interior dos heróis. Em toda parte, um determinado conjunto de idéias, pensamentos e palavras passa por várias vozes imiscíveis, soando em cada um de modo diferente (BAKHTIN, 1981: 235).

Bakhtin reflete a interação verbal na comunicação e a importância do outro na construção do discurso. A partir daí define o dialogismo, a polifonia e a interdiscursividade, esses cruzamentos de vozes. Nas ciências humanas, como nas ciências naturais, os pensamentos dialogam e tudo pode ser refutado ou respaldado, as teorias de Bakhtin, atravessam esses dois conjuntos. Como se passasse por estágios ou graus, mais ou menos hierárquicos, as teorias se transformam ou são transformadas.

Em 1969, Julia Kristeva publica o livro *Recherches pour une sémanalyse*, no Brasil *Introdução à semanálise*, no qual discute o texto e a forma como pode ser entendido, “O texto não é um conjunto de enunciados gramaticais ou agramaticais; é aquilo que se deixar ler através da particularidade dessa conjunção de diferentes estratos da significância presente na língua, cuja memória ela desperta: a história” (KRISTEVA, 2005: 20). No capítulo *A palavra, o diálogo e o romance*, Kristeva considera, principalmente, os conceitos do estatuto da palavra, do diálogo e da ambivalência presentes no pensamento de Bakhtin. Kristeva ressalta o modo como Bakhtin situa o texto na história e na sociedade. A incursão do russo à Idade Média e a busca pelas origens do gênero romance, é entendida como a ultrapassagem da lógica formal e da história linear, oficial e abstrata.

A história e a moral escrevem-se e lêem-se na infra-estrutura dos textos (...) é conseqüentemente no *carnaval* que Bakhtin irá buscar as raízes dessa lógica, sendo assim o primeiro a estudá-la. O discurso carnavalesco quebra as leis da linguagem censurada pela gramática e pela semântica, sendo, por esse motivo, uma contestação social e política: não se trata de equivalência, mas de identidade entre a contestação do código lingüístico oficial e a contestação da lei oficial (KRISTEVA, 2005: 66-7).

A análise poética, para Kristeva, se encontra no “ponto nevrálgico das ciências humanas”, a palavra, no cruzamento da linguagem e do espaço, com seus múltiplos significados. O espaço possui três dimensões: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos exteriores (três elementos em diálogo). Para explicar a ação da palavra no texto, Kristeva traça duas linhas: uma horizontal, na qual estão o sujeito da escritura e o destinatário; e outra vertical, onde se encontram o texto e o contexto. Diz Kristeva que no “universo discursivo do livro, o destinatário está incluído apenas enquanto propriamente discurso” (Idem: 68). O discurso do destinatário funde-se com o do outro livro, com qual o escritor escreveu seu próprio texto. Nisso os eixos se encontram, “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)” (Ibidem).

Na continuidade da análise da palavra, do discurso, do texto literário feita por Kristeva, chegamos a tão difundida e citada definição de intertextualidade.

(...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005: 68).

A palavra exerce as funções de mediador entre a estrutura do texto e o contexto – ambiente cultural (histórico) – e a de regulador da sincronia e a da diacronia. A palavra, segundo Kristeva, possui três dimensões: sujeito, destinatário e contexto. Ocorre um diálogo entre esse conjunto e um conjunto de elementos ambivalentes. O funcionamento da palavra em diferentes gêneros literários deve ser vista como translíngua. Os gêneros literários são sistemas semiológicos impuros, e sua operação ocorre com discursos-frases, réplicas, diálogos etc.

No percurso do termo intertextualidade, podemos citar ainda Gerard Genette que em *Palimpsestos* (2010) categoriza o mundo das citações e referências. Genette, entretanto, não atribui à intertextualidade tanta importância. Se hoje todo texto que

dialoga com outro texto é considerado intertexto, ou intertextualidade, para ele, assim como outros estudiosos do tema, pode ter outra classificação.

“Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos”. Assim como Kristeva, Genette trata de textos especificamente, “um texto absorve o outro”, um texto lê outro, não se fala apenas de discursos ou gêneros que dialogam. Genette não faz uma discussão do que é do campo da literatura ou da linguística, o caminho já estava traçado, e ele se atém unicamente à literatura, e como os textos são referenciados por outros textos.

Para Genette, o objeto da poética não é o texto, e sim algo mais o *arquitexto* = *arquitextualidade* do texto, “o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular” (2010: 11). Assim a arquitextualidade engloba todo texto produzido na literatura. Entretanto, Genette ampliou o conceito ao que chamou *transtextualidade*, “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (Ibidem). Nesse sentido a transtextualidade contém a arquitextualidade.

Existem cinco tipos de relações transtextuais, estabelecidas pelo autor: intertextualidade, paratexto, metatextualidade, hipertextualidade e arquitextualidade. Para começarmos entendendo bem a transtextualidade, deve ficar claro que os cinco tipos referidos não são estanques, a invasão de um tipo ao domínio do outro ocorre por vezes, até mesmo porque estamos tratando de diálogos.

Genette inicia sua elucidação com a *intertextualidade* – que aponta ter sido explorado primeiro por Kristeva – definindo-a assim, “como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (Idem: 12). O que Kristeva chama de absorção, Genette denomina co-presença.

A intertextualidade¹ tem três formas mais usuais: a citação, o plágio e a alusão. A citação ocorre com aspas, com ou sem referência precisa. O plágio ocorre quando não se declara o empréstimo. A alusão é quando há uma relação perceptível entre um enunciado e outro.

¹ “A intertextualidade é [...] o mecanismo próprio da leitura literária. De fato, ela produz a significância por si mesma, enquanto que a leitura linear, comum aos textos literários e não-literários, só produz o sentido” (RIFFATERRE, Michael apud GENETTE, 2010: 13). Segundo Genette, o estudo de Riffaterre é mais amplo que o seu, e a intertextualidade, assim como é a transtextualidade para Genette, é a própria literariedade.

Passemos ao *paratexto*, que Genette considera como “uma mina de perguntas sem respostas” (Idem: 14). Ao termo pertence: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas, epígrafes, ilustrações, capa, sobrecapa. O texto em si mantém uma relação com esses “textos externos”, cabe ao leitor perceber a intencionalidade do autor ao utilizá-los.

O terceiro tipo é a *metatextualidade*, no qual se estabelece uma relação *crítica*, entre um texto e outro texto, sendo que o primeiro comente o segundo, “sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo” (Idem: 15).

No livro Genette pula o quarto tipo - mais tarde, como o fez o crítico, o trataremos – e passa para o quinto, a *arquitextualidade*. Nesse tipo de transtextualidade o silêncio é constituinte, o autor pode não evidenciar de qual gênero trata a obra, pela obviedade ou para não ser classificado, “a determinação do *status* genérico de um texto não é sua [do autor], mas, sim, do leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o *status* reivindicado por meio do paratexto” (Ibidem). Por um lado o escritor publica a obra designando ou não o seu gênero, por outro lado o crítico e o público podem aceitar ou não a designação.

O quarto tipo é a *hipertextualidade* que, apesar de se assemelhar às definições recorrentes de intertextualidade, trata de relações mais íntimas entre textos. Também podemos entender como relações mais patentes, que não escapam a um leitor atento. Genette define assim, “Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipotexto*) do qual ele *brota* de uma forma que não é a do comentário” (Idem: 16). Então, não confundir com metatextualidade que trata do comentário de uma obra sobre outra.

Genette fala de um texto de *segunda mão* que deve a outro a sua forma e o seu resultado, uma operação chamada de *transformação*, “A *Eneida* e *Ulisses* são, sem dúvida, em diferentes graus e certamente a títulos diversos, dois (entre outros) hipertextos de um mesmo hipotexto: a *Odisséia*, naturalmente” (Ibidem). Normalmente os hipertextos são obras literárias, como no exemplo acima, ao contrário dos metatextos, em raras exceções.

Eneida e *Ulisses* derivam da *Odisseia* de uma operação transformadora diferente da que a *Poética* deriva do *Édipo rei*, na qual a primeira comenta a segunda. Entretanto, distingo Genette a transformação presente nas duas obras. Em *Ulisses* ocorreria uma transformação simples, direta. Já que a ação da obra grega é transposta

para a Dublin do século XX. Na *Eneida* a transformação seria mais complexa e indireta, Virgílio se inspira no tipo – formal e temático – criado por Homero, mas a sua história não tem a mesma ação que a da *Odisseia*. Todo texto derivado de um texto anterior por *transformação* ou por transformação indireta (imitação) é um hipertexto.

A transtextualidade, diz Genette, e seus tipos são mais que uma categorização do texto, são aspectos da textualidade.

(...) todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação, mas a *citação* é uma prática literária definida, que transcende evidentemente cada uma de suas performances e que tem suas características gerais; todo enunciado pode ser investido de uma função paratextual, mas o *prefácio* (diríamos de bom grado o mesmo do *título*) é um gênero; a crítica (metatexto) é evidentemente um gênero; somente o arquitexto, certamente, não é uma categoria, pois ele é, se ousar dizer, a própria classificação (literária) (...) (Idem: 21).

Todas as obras literárias são hipertextos, pois é inerente a elas a evocação de uma outra. O estudo de Genette se dá a aqueles hipertextos em que a derivação é maciça e declarada.

Laurent Jenny, em *A estratégia da forma* (1979), vê a intertextualidade como imprescindível para a formação da literatura, pois, sem ela,

(...) a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida. De facto, só se apreende o sentido e a estrutura numa obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos (1979: 5).

Os arquétipos são os livros que serviram de alguma forma como referência a obra, assim o sentido é captado somente quando entendemos e relacionamos o texto lido com outros. Jenny alarga o entendimento dessa relação ao considerar qualquer obra literária pertencente a um sistema, no qual a decifração dela só é possível se o leitor possui competência para decifrar a linguagem literária. A competência para a decifração é adquirida apenas com a prática da leitura.

Para fazer parte da poética e se tornar conceito, disciplina, a intertextualidade teve que buscar espaço ao lado das teorias ligadas à tradição clássica e as de tendências modernas que analisam a obra pela biografia do autor, ou relacionando com outras disciplinas ou pela imanência do texto etc. Jenny argumenta que a intertextualidade

possui um “trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido” (Ibidem: 14).

Pegar trechos de livros e colocar em outro é comparado ao de cortar e colar, por Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação* (1996). Quando criança, diz ele, ganhou uma tesoura para recortar imagens e colar em um livro. O recorte não saía perfeito, “Ultrapasso sempre de alguns milímetros o limite, corto as pontas de papel que se dobram sobre os ombros ou que deslizam pelas fendas do corpo (...)” (1996: 10). A imagem recortada é maior que o desenho onde deve ir: deve-se cortar as pontas. Entretanto, colar de novo não recupera a autenticidade, mas ele aceita a imperfeição e até subverte a regra: recorta, pinta e cola sem noção do que está fazendo.

Leitura e escrita são atos similares ao de recorte e colagem. Após a alfabetização, o primeiro substitui o segundo, “Leio e escrevo. Não paro de ler e escrever. E por quê? Não seria pela única razão inconfessável de que, no momento, não posso me dedicar inteiramente ao jogo de papel que satisfaria o meu desejo?” (Ibidem: 11). A escrita pressupõe a leitura antes. Para Compagnon, a escrita tem um segundo tempo, no qual se recorta, junta e recompõe. A escrita pode ser um processo de bricolagem, nos remetendo ao jogo infantil de recorte e colagem, anterior à linguagem, “(...) mas que o acesso à linguagem não suprime de todo, para seguir seu traço sempre presente, na leitura, na escrita, no texto (...)” (Ibidem: 12). O escritor tem em mãos tesoura e cola para escrever.

A categorização da intertextualidade por Kristeva, Genette, Jenny, Compagnon etc, a partir do estudo de Bakhtin, nasceu da observação das obras literárias, desde Antiguidade até os dias de hoje, no qual encontraram diálogos, releituras, citações etc, identificando um recurso utilizado pelos escritores. A literatura, assim, é um contar e recontar de histórias. O mérito, portanto, é dos escritores que criaram com o passar do tempo um “literatura livresca”, na qual fica clara a importância da leitura.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Arte poética. In: *A poética clássica/ Aristóteles, Horácio, Longino*; introdução por Roberto de Oliveira; tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 12. Ed. São Paulo: Cultrix: 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Ed. Forense-Universitária, 1981.

BAKHTIN, M./VOLOCHINOV, V. N. (1926) *Discurso na vida e discurso na arte*. Trad. Cristóvão Tezza e Carlos Faraco. (Texto de circulação acadêmica).

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin/ Diana Luz Pessoa de Barros e José Luiz Fiorin* (orgs.). 2ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

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

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Cibele Braga et al. Belo horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Tradução da revista *Poétique* número 27. Lisboa: Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. Introdução à semanálise. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MOISÉS, Leyla Perrone. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Ática, 1978.