

coleção e-poket / 1

Cid Seixas

**literatura
& inter
textual
idade**

issuu.com/e-book.br/docs/intertextualidade

e-book.br
EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL

Literatura & intertextualidade

Um estudo sobre a ressonância de vozes no texto literário, que demonstra o permanente diálogo mantido pelas obras entre si, ou pelas diversas manifestações artísticas, onde um texto remete ao universo de outro texto; e onde uma composição musical evoca outra obra de arte.

Pintura, arquitetura, cinema, teatro, música e literatura são exemplos de expressões artísticas que não ficaram imunes ao diálogo das obras entre si, numa cumplicidade aliciante para com o público. A troca de experiências é uma atitude essencial do homem, também assumida por uma das manifestações mais complexas do seu espírito: a arte.

Cid Seixas

LITERATURA E INTERTEXTUALIDADE

(2ª edição eletrônica revista)

e-book.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL



CONSELHO EDITORIAL:

Denise Coutinho (UFSB)
Denise Teixeira (LITERA)
Flávia Aninger Rocha (UEFS)
Massaud Moisés (In Memoriam)
Vitor Hugo Martins (UNEB)
Cid Seixas (UFBA | UEFS)

Capa sobre detalhe de afresco
de Sandro Botticelli

Composto em Original Garamond, Corpo 12
Formato 100 x 160 mm., 60 p.
Publicado em 2015
e revisto em 2018

SUMÁRIO

Implicit	7
1 Literatura e Intertextualidade	9
2 Dialética e Intertextualidade	13
3 Um Pouco de História das Idéias	21
4 Intertextualidade e Despersonalização	29
5 A Intertextualidade como Fato Social	37
Apêndice	43
Anexo	51

Cadernos da
ASPAS

Cid Seixas

literatura
& inter
textual
idade

CEDAP

ASSOCIAÇÃO DE ESTUDOS PORTUGUESES

Hélia Simões

Capa da primeira edição impressa, de 1994.

IMPLICIT

*Nullum est iam dicitum
quod non sit dicitum prius.*

Este volume reproduz, sem modificações, além dos acréscimos abaixo mencionados, o trabalho apresentado pelo autor, em novembro de 1985, como prova escrita do concurso público para professor de Teoria da Literatura da Universidade Estadual de Feira de Santana, ao qual se submeteu.

Sorteado o ponto, foi proposto dissertar sobre “O Texto Literário e o Fenômeno da Intertextualidade”, tema ainda pouco explorado na bibliografia brasileira dos anos oitenta.

Como se trata de um texto circunstancial, escrito em sala de aula, perante uma banca examinadora, não apresenta o aparato bibliográfico, as citações e as notas usuais em trabalhos acadêmicos. A impossibilidade de recorrer às fontes citadas, durante a redação da prova, justifica a incompletude dos dados. Decidiu-se manter o texto na forma então apresentada, como registro de um momento; dando título a cada uma das cinco divisões originais e inserindo um “Apêndice” – constante de um novo texto do autor – e um “Anexo” com exemplos de poemas de Drummond que serviram de ponto de partida para duas composições de Chico Buarque de Holanda. Com isso, espera-se contribuir para tornar a leitura proveitosa e a publicação menos insípida.

C . S.

LITERATURA E INTERTEXTUALIDADE

A sociedade moderna, ao suspeitar da falência de seus alicerces individualistas, enamora-se. Socializa-se. Como forma de sobrevivência.

Se o indivíduo, com tudo que dele deriva, é o centro cósmico da sociedade burguesa e da sua forma de arte mais legítima, a arte romântica, o homem, enquanto indivíduo, é derrocado do seu posto pelas relações sociais que se instauram em nome da coletividade e de uma sociedade nova, utópica e realista.

A criação artística, filha do mito, homem público, com a propriedade privada, mulher fiel ao dono, depois de longos anos longe do pai, e de habitar a casa materna, volta-se edipianamente para o pai da horda, qual filha pródiga. Em outras palavras: assim como, nos tempos ancestrais, o homem compartilhava todos os bens, materiais e espirituais (ou melhor, quase todos), também a língua, o mito, a poesia, a música e a dança se casavam num rito único, vislumbrado por Rousseau, na esteira de Vico.

Falar, fabular, poetar, cantar e dançar eram, ao mesmo tempo, uma só coisa. A fala, fabulosa, era, a um só tempo, música, poesia e dança. O amor coletivo durou um pouco. A separação veio depois.

Enquanto mito e rito, a arte era uma construção coletiva, um grande sonho repartido e uno, expressão do desejo tribal, onde as vozes e falas se harmonizavam, às vezes em dissonâncias, fundindo várias vertentes.

Se o texto era de todos, a alteração, a atualização do texto, para dizer várias verdades em processo, se dava no âmbito do próprio texto. Com a sua transformação em propriedade privada, as palavras não mais pertencem ao vento, ou à boca de quem por elas é beijado, e a reconstrução do texto implica sempre um novo texto, não mais *inter*, mas *intratextual*, onde o novo emissor se afirma senhor e dono.

Mas meu discurso será sempre um mero retorno do recalcado: dos discursos ouvidos, enquanto grito para ouvir a voz do dono. Por isso, para preservar o meu domínio sobre o verbo, reconheço a referência ao verbo do outro.

Em poucas palavras, como convém à circunstância, podemos compreender o conceito de intertextualidade, de um lado, enquanto fato social e, do outro lado, enquanto fato da série literária – ou artística – determinado pelas relações sociais.

Este fenômeno pode ser descrito como a ressonância de vozes no texto literário. Ou como o permanente diálogo mantido pelas obras entre si, ou pelas diversas manifestações artísticas, onde um texto remete ao universo de outro texto; e onde uma composição musical evoca outra composição.

Pintura, arquitetura, cinema, teatro, música e literatura são exemplos de expressões artísticas que não ficaram imunes ao diálogo das obras entre si, numa cumplicidade aliciante para com o público. A troca de experiências é uma atitude essencial do homem, também assumida por uma das manifestações mais complexas do seu espírito: a arte.

DIALÉTICA E INTERTEXTUALIDADE

Começemos nosso discurso sobre o tema *intertextualidade* usando a dialética. Como este conceito nasceu, enquanto objeto de estudos acadêmicos, do diálogo, do exercício dialógico e da polifonia de vozes, nada melhor do que a dialética, também nascida do mesmo tronco, o diálogo (desta vez primeira, de Sócrates, não de Dostoievsky), para tentar pensar o problema.

Para iniciar um ritual acadêmico, onde nos é proposto discutir *o texto literário e o fenômeno da intertextualidade*, a dialética se impõe como um jogo sedutor:

– “A intertextualidade não existe. O que existe é uma ficção (ou uma fixação) de natureza interpretativa e classificatória da crítica universitária.”

– “O texto não existe. Só a intertextualidade existe. O que há é o *intertexto*: o texto que é um pedaço do pretexto. O mais é silêncio. E vazio sem vozes.”

Partindo deste diálogo verossímil, examinemos a questão proposta. Começemos por suspeitar da existência do nosso objeto como forma de busca da sua existência.

Se a literatura é um grande diálogo, isto é: se o texto A é um texto literário porque pertence a um sistema semiótico, ou estético, e presentifica-se em correlação com um texto B , é a *função*, no sentido algébrico ou no sentido da *glossemática* hjelmsleviana, que atribui valor, ou mesmo existência, como tal, a este objeto.

Se existisse um único texto tido como literário ou se não houvesse sempre, *ad perpetuam*, textos que continuam a fala iniciada

por outros textos, ao longo da história do homem, haveria literatura ou texto literário?

O texto literário existe enquanto elemento algébrico, cujo valor é determinado pelo conjunto, pela série; isto é, existe enquanto *funtivo* de uma *função* cujo sentido e cuja identidade se originam da sua relação com os outros termos da mesma ordem.

Por outro lado, todo texto ganha existência e identidade quando rompe com um texto já formado. Bachelard propõe a imaginação poética como consistindo não em *formar* as imagens, mas em *deformá-las*. Barthes acrescenta que a obra literária começa precisamente onde ela deforma seu modelo ou, para falar de forma mais precisa, seu ponto de partida.

Se para Barthes não há *modelo*, mas *ponto de partida*, cada texto é sempre um novo texto. Se para Bachelard é deformando que a obra se faz, toda obra nasce dos escombros de outras obras, isto é, de obras preceden-

tes. Se o novo texto precisa que o material de outros textos apodreça e purifique para que, desse solo, nasça o novo, o texto *B* se distingue do texto *A* do mesmo modo que uma planta se diferencia de outra planta que dela brota.

E se quisermos ainda ficar com Barthes, poderemos usar tais formulações para negar a pertinência do conceito de intertextualidade, observando a suspeita ao que ele chamou de *crítica universitária*, ou *crítica positivista*. Esta, no afã de conferir cientificidade ao seu método e, por extensão imprópria, ao tratar o seu *obscuro objeto* como um fenômeno objetivo, material e tangível, como convém a todo objeto sem desejo, dócil e dúctil, procede investigando as origens, construindo relações genéticas.

Diz o autor de *Crítica e Verdade*: “Trata-se sempre de colocar a obra estudada em relação a alguma coisa *outra*, um *alibures*”. Ou, conforme acrescenta, no mesmo livro, “implica a certeza que escrever nunca é mais do que reproduzir, copiar, inserir-se em”.

Uma criativa continuadora do pré-texto bartheano (já que algo continua alguma coisa), Leyla Perrone-Moisés, em *Falência da Crítica*, livro sobre Lautreamont, reforça os argumentos anteriores de que a crítica universitária, por ela chamada de *crítica das fontes*, vive da busca de encontrar algo por trás do texto. Esta crítica, segundo Leyla, exulta ao encontrar a fonte em que o autor bebeu, enquanto o crítico demonstra sua erudição ao surpreender a não originalidade do escritor.

Sobre tal prazer da crítica é ilustrativo o caso de T. S. Eliot, autor de duas obras apontadas nas escolas como casos comuns de intertextualidade, *The waste land* (ou, por falta de mais expressiva tradução, *A terra gasta*) e os *Quatro quartetos*.

Quando o poema *The waste land* foi publicado, a crítica se empolgou apontando os “plágios” de Eliot, fato que serviu para construir o prestígio de muitos eruditos. Nos *Quatro quartetos* o poeta deu o troco

em milhares de moedas miúdas. Não pagou em cédulas graúdas. Fez constar do livro, a título de bonificação, os andaimes da obra, todos aparentes e reunidos. Anotou o seu percurso, suas referências e influências, seu campo de analogias, sem deixar lugar para o erudito deitar e rolar. Ou melhor, resolveu suspender o gozo da crítica. Tadinha!

Como o poema não era suficientemente extenso para um volume vistoso, Eliot redigiu longas notas relacionando seu poema a toda uma tradição literária. Assim, além de obter um livro com razoável número de páginas, para torná-lo editorialmente viável, comercial, portanto, o ato do *voyeur* estava concluído pelo próprio ato do prazer criador do texto. E, como quase confessou o poeta, não mais haveria o gozo da crítica.

Surpreendentemente, ocorreu que as notas sobre os *Quatro quartetos*, ainda segundo o mesmo Eliot, se tornaram mais apreciadas do que o próprio poema. Elas então é que passaram a ser discutidas, citadas, ana-

lisadas. E como as notas constituem uma escritura abertamente intertextual, foram elas o objeto do gozo acadêmico. Penetrava assim o poeta-crítico no pantheon da intertextualidade teórica, parafraseando o que era velado pela escrita criativa do poema.



Salvador Dali dialoga com Leonardo Da Vince, pintando uma Monalisa com seus olhos e seu bigode. Para situar a tela no quadro do capitalismo, carrega moedas nas mão masculinas.

UM POUCO DE HISTÓRIA DAS IDÉIAS

Enquanto a crítica burguesa tece a teia do que vive, cadastrando os bens privados e contabilizando as posses, uma pequena parte da crítica que se pretende não-burguesa, de formação marxista, portanto, para ser coerente, radicaliza o processo ao vislumbrar a ausência de autoria; ou a criação socializada.

Mas, seguindo tais caminhos, podemos suspeitar também que os argumentos arrolados para afirmar que “a intertextualidade não existe” podem ser usados para afirmar

que “só a intertextualidade existe”, enquanto texto, *intertexto*, que é um pedaço ou uma extensão do *pretexto*.

Se, por um lado, a intertextualidade é um fantasma da crítica que se materializa sobretudo na criação do século XX (quando ganha contornos intencionalmente definidos), a crítica da intertextualidade é uma imposição do processo criativo da arte enquanto fato social, isto é: fato que não permanece alheio aos desdobramentos da história; embora a ela não se submeta, mecanicamente, mas com ela dialogue, dialógica e dialeticamente.

Tomemos, então, a outra face da medalha, como consequência da discussão até aqui tecida: como elemento dialógico, ou segundo termo da suspeita de que a intertextualidade não existe, procuremos nas pegadas passadas a existência do nosso objeto.

Aristóteles faz a distinção, na sua *Poética*, entre duas espécies de mitos presentes na

obra poética: os mitos tradicionais e os mitos inventados pelos poetas. Para ele não há nenhuma hierarquização entre estes dois procedimentos estéticos. São igualmente poetas tanto aqueles que produzem seus próprios mitos, através da fabulação, quanto aqueles que constroem o reino do verossímil poético sobre mitos já existentes, fruto do engenho fabulatório coletivo.

O autor da *Poética* e da *Retórica* reconhecia que o poder de reciclagem desses mitos num novo sistema de significações assegura a natureza do texto poético. Daí a importância que assume a *elocução*, fundadora de um novo sentido, um sentido *universal* sobre o *particular*. Desse modo, um mito ampliando os feitos de um rei se torna poesia quando deixa de ser particular – ou seja, de dizer respeito apenas aos fatos e circunstâncias deste personagem real, situado e datado – e, a partir da verossimilhança, se torna universal. Abandona seu significado original em favor de todo um universo de

sentido. O que quer dizer: aberto, aplicável a outras situações e a outros sujeitos.

Observe-se que, para Aristóteles, *mito* era tanto o que hoje a antropologia compreende como tal, quanto era também correspondente a *fábula*, *história*, ou outro nome dado aos *motivos* da obra. Dizia respeito a uma narrativa comum a todos os indivíduos, social, portanto; e também à fabulação de uma narrativa individual.

Instaurava-se, *avant la lettre*, desde a antiguidade, a discussão sobre a intertextualidade, embora somente anos mais tarde os olhos da teoria percebessem o fato teorizado. Somente com um livro publicado por Bakhtin na década de vinte e descoberto pela *intelligentzia* acadêmica nos anos setenta, com a tradução francesa a que todos pudemos ter acesso, *Problèmes de la Poétique de Dostoievsky*, o fenômeno da intertextualidade foi absorvido pelo “sistema da moda universitária”. Para isso concorreu decisiva-

mente o estudo de Julia Kristeva, um dos primeiros a tratar do assunto.

Mas se os antigos propiciaram o diálogo entre as obras literárias, o Renascimento foi o grande motor do estabelecimento sistemático das relações entre os textos. Lembre-se que, segundo a estética renascentista, o verdadeiro escritor era aquele capaz de retomar os grandes modelos clássicos. O desafio proposto consistia não apenas no diálogo com os mestres da antiguidade, mas na tentativa de superação dos seus limites. Aí a diferença entre o mero imitador, plagiador, portanto, e o artista do Renascimento – aquele que sabia estabelecer um diálogo criativo com os modelos tidos como ideais de perfeição estética.

A intercomunicação dos discursos não é nada de novo, conforme Leyla Perrone-Moisés já demonstrava na *Falência da crítica*. O que é novo, a partir do século XIX, é que esse inter/relacionamento dos textos apa-

rece sistematicamente e é assumido, embora de forma implícita, pelos escritores.

Do mesmo modo, foi preciso o advento do século XX, ou mais precisamente da vertente semiológica dos estudos teóricos, da qual Bakhtin é um dos expoentes maiores, para que a discussão do fenômeno já vislumbrado por Aristóteles, como tentamos fazer ver acima, tivesse circulação e visibilidade.

No seu polêmico livro *O marxismo e a filosofia da linguagem* (publicado na Rússia de Stálin com o nome de Volochinov, desaparecido ao lado de outro condiscípulo na época dos expurgos ideológicos: Medvedev, que também figurou como autor de dois livros do mestre Bakhtin), o autor lança as bases de uma semiótica marxista livre de expurgos, e, ao mesmo tempo, do que viria a ser a moderna sociolinguística.

O diálogo ocupa vários capítulos do livro. Não é sem causa, aliás, que o diálogo se faz objeto da sociolinguística e que, no Bra-

sil, o diálogo literário ensejou um dos primeiros livros sobre esta disciplina, quando atravessava um estágio deveras inconsistente. Trata-se de *Sociolinguística: os níveis da fala*, de Dino Preti.

Bakhtin, não nos afastemos do nosso assunto, analisa detalhadamente o diálogo do ponto de vista semiótico, estabelecendo, ou melhor, descrevendo o funcionamento do que denominou “o discurso de outrem”. No já clássico livro *Problèmes de la Poétique de Dostoievsky*, ele retoma questões levantadas em estudo anterior, numa aplicação dos seus conceitos à obra do romancista. Surge assim a caracterização do romance polifônico, da construção poética verdadeiramente dialética: aquela que não se limita a executar movimentos de variação sobre um mesmo tema – o ponto de vista do autor, suas convicções, dúvidas e sua visão do mundo; em síntese, sua ideologia. Se grande parte das obras literárias serve para, através da máscara dos personagens, o au-

tor camuflar sua própria fala (não esqueçamos que *Madame Bovary c'est moi*), em Dostoievsky, são várias ideologias postas em campo que levam Bakhtin a falar em “la pluralité de voix et des consciences independants”. É precisamente esta dialética que deixa no leitor a impressão de que não se trata de “um seul auteur-artiste qui aurait écrit des romances, mais à toute une série de philosophes, à *plusieurs* auteurs-penseurs”.

INTERTEXTUALIDADE E DESPERSONALIZAÇÃO

Mas o fenômeno não fica apenas em Dostoievsky. O que acabamos de ver é um caso típico do que na poesia moderna vai se chamar de *despersonalização*. Trata-se de um correspondente romanesco do fato que aparece no poeta apontado como iniciador das posições constelares da modernidade, Charles Baudelaire. Enquanto os românticos se caracterizam pela expressão do eu, Baudelaire busca a impessoalidade, o outro, a possível objetividade, a mesma objetivi-

dade que levou Edgard Allan Poe a se debruçar sobre os textos baudelaireanos.

É ainda esta *despersonalização* que se constitui em eixo basilar do diassistema poético de Fernando Pessoa. A diversidade de vozes que empresta interesse ao estudo do dialogismo em Dostoievsky é a mesma que faz o “caso” Fernando Pessoa. Se Dostoievsky está próximo de Shakespeare, ao dar vida a personagens que falam e pensam por si, também o *poetodrama* Pessoa cria uma outra humanidade.

A intertextualidade se realiza na diversidade de discursos que se opõem e dialogam entre si, construindo uma unidade metafísica dos heterônimos em torno do discurso implícito do eu oculto.

Ora é a intuição zen-budista que fala no discurso do mestre Caeiro, ora é a tradição horaciana que impõe o clima das odes criadas pelo latinista Ricardo Reis; ou o futurismo na voz de Álvaro de Campos e o simbolismo, o saudosismo nacionalista de Pes-

soa ele-mesmo; ou ainda um heterônimo criando falas que ampliam o eco das falas de outro heterônimo.

Vemos, portanto, que a modernidade, ao descentrar o discurso do *eu* do artista para outros lugares, estabelece uma constelação serial de exigências, possibilitando a intercomunicação e instaurando a *polifonia* dialógica. Não é a polifonia musical uma técnica de composição apreciadíssima pela modernidade? A sociedade moderna se caracteriza pelo paroxismo da comunicação, para se inserir no que McLuhan chamou de *a galáxia de Gutenberg*.

A cultura medieval é vista pela contemporaneidade como propiciadora do isolamento, do fechamento, por imposição da própria realidade feudal, com nobres guardados em castelos e monges meditando em mosteiros. A cultura burguesa levou a um isolamento intrínseco para fugir à realidade ambiental, exterior: os românticos se isolavam em etéreas torres de marfim do ego,

na esperança de fugir à geléia geral da cultura emergente. Já os modernos se deparam com o constante afrontamento do outro. O outro é o espelho de Narciso do mito moderno e redivivo. Não é apenas no outro que o homem se vê, mas é através do outro que ele se reconhece como tal. Assim, o discurso do escritor moderno não poderia deixar de trazer em si essa marca do outro chamada de intertextualidade.

Mesmo que queira, o homem não pode mais se transformar numa ilha. Sua fala é também a fala dos outros homens. Pessoa respondia à crítica dos seus contemporâneos, que o acusavam de *insinceridade*, afirmando que seus poemas não cantavam o próprio sentimento, mas o sentimento do outro. Ele não pretendia ser sincero consigo mesmo, sincero, porém, com a condição humana. Drummond cantou o *sentimento do mundo* e propôs, no mesmo diapasão impessoal de Pessoa: “Não faças versos sobre acontecimentos”, porque “a poesia elide

sujeito e objeto”. Ainda segundo o poeta brasileiro, “os aniversários não contam”, porque os dramas individuais, enquanto suspiros do sujeito fechado em si, não têm lugar perante a poesia.

É o outro, a impessoalidade – *pessoal e transferível*, como convém ao oxímoro que faço – que se impõe e propõe o diálogo entre Pessoa e Cecília Meireles, na assembléia intertextual da língua portuguesa a roçar a língua brasileira de Camões, ou mesmo de Caetano (Por que não?):

PESSOA

*O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.*

CECÍLIA

*Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.*

Temos aí um caso de dialogismo em que a intertextualidade aflora de forma luminosa.

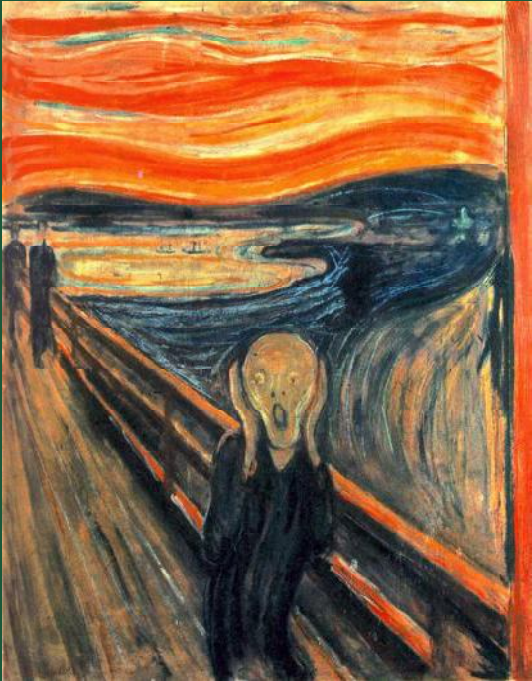
Mesmo que queira, dizíamos, o escritor moderno não pode se isolar, fugir do outro, nem evitar o lugar comum da intertextualidade. Como nos mostra Bakhtin, o escritor nunca encontra palavras neutras, puras, porque a vida lhe oferece somente “palavras ocupadas” ou “palavras habitadas por outras vozes”, *palavras plenas*, portanto.

Deste modo, Bakhtin leva o estudioso da literatura a assumir a certeza de que não existe um grau zero da função sígnica. Mesmo quando ela se constitui enquanto função portadora de sentidos, os sentidos já flutuam, impregnados da velha vida, em volta do novo signo.

Tal constatação se opõe à proposição de Greimas segundo a qual o texto poético se funda na anulação dos significados preexistentes, onde todo sentido é possível. Para ele, o objeto da semiótica poética “é indiferente à linguagem em que é produzido”.

Como vemos, se esta linguagem é uma semiótica literária, ela já está marcada de significações residuais. Como *The waste land*, de Eliot, cujo purgatório civilizacional remete ao sempre citado purgatório de Dante. Greimas tem razão quando a língua do escritor é apenas a linguagem da cultura, apenas a sua língua materna; mas convém dizer que ela é também a língua, ou as línguas, de todos os outros escritores presentes na sua escritura.

Se o escritor venceu a tarefa de “limpar as palavras” dos resíduos deixados pela “contaminação” no uso prático, cotidiano, chegando a um signo poético constituído pelos semas de grau zero, a interação dos discursos poéticos no século XX repropõe o que Trotsky chamava de “o guarda roupa de segunda mão das épocas”. Os romanos já afirmavam, num adágio que cito, mesmo sem saber latim (é o fim!), que nada é dito sem ter sido dito antes: *nullum est iam dictum quod nom sit dictum prius*.



“O Grito” (Skrík, 1893), série de quatro pinturas do norueguês Edvard Munch, é uma das obras que mais têm dialogado com novas criações intertextuais, deste telas, charges, quadrinhos e filmes.

A INTERTEXTUALIDADE COMO FATO SOCIAL

Como insistimos na conjectura de o paroxismo da intertextualidade ser um fato resultante da modernidade, o que significa considerá-la como um fato social, portanto; imbricada a um conjunto de acontecimentos coevos, – e não apenas como um modismo literário marcado pela construção artificial – convém não perder de vista a configuração deste mesmo fenômeno em outras artes.

Para quem constrói, sejam edifícios de concreto ou de idéias, nada melhor do que começar pela arquitetura.

Por um lado, as próprias condições da sociedade que, ao aproximar os homens e ao impor uma constante interação com o outro, se faz refletir criando uma nova *poética do espaço*: como o morar em apartamentos, onde o habitar contíguo tem múltiplos significados. A porta do meu apartamento é uma peça que se harmoniza, ou que repete (ou repele), a porta do vizinho.

Por outro lado, as exigências do tempo fazem com que o construtor não construa apenas com materiais novos, de primeira mão. Com as ruínas e as demolições, todo o material (in)prestável é reutilizado em novas construções, em combinações arquitetônicas que propiciaram o termo *reciclagem de materiais*, ou o seu correlato *madeira de demolição*. O passear pelos jardins da construção com essas roupas velhas e puídas pelo tempo, ou com aqueles antigos materiais que trazem as marcas de outros usos, pode se constituir no mais novo charme do decorador de ambientes.

Também a música se ressentida da tendência intertextual. Villa-Lobos nos remete não só à tradição musical popular do Brasil, mas a Bach e à história da música. Chico Buarque de Holanda ou Caetano Veloso, para não ir a outros exemplos, se valem da intertextualidade no nível das frases melódicas ou dos enunciados poéticos. No caso de Chico, veja-se o diálogo travado com Carlos Drummond de Andrade, no “Anexo” posto ao final do texto deste livro.

E mais ainda: há uma forma de intertextualidade que caracteriza bem as preocupações intelectuais do século XX. Trata-se da intertextualidade estrutural da obra literária. Como toda construção poética pressupõe uma teoria do fazer estético, uma poética, a própria estrutura da obra, a sua concepção, já denota uma referência a – ou um diálogo com – uma escola, uma tendência, um discurso sobre a textura do texto.

Algumas preocupações estéticas que marcaram o espírito renascentista voltam à

cena nos dramas e nos questionamentos do homem pós-romântico, o homem de hoje. Após o apocalipse da razão, encenado pelas emoções românticas, voltamos a procurar o paraíso do equilíbrio perdido. Assim, uma ponte de procuras e indagações reconstruídas aproxima o homem deste final de milênio do homem do final da idade média ou do homem do Renascimento. A alteridade assumida pelo século XVI ganha novo significado no século XX. E dessa viagem pelos horizontes do outro resulta a intertextualidade, inominada no Renascimento, denominada no fim do milênio.

Creio que o romance de Osman Lins *A rainha dos cárceres da Grécia* ilustra e exemplifica a questão. O livro nos põe diante de dois amantes: um professor de São Paulo e uma mulher de Pernambuco. A mulher escreve um livro, ao lado do amante, e morre antes que o livro se conclua. O livro que lemos é um ensaio do amante, do professor de São Paulo, uma reflexão sobre a criação da com-

panheira de Pernambuco. É em blocos, em pedaços e fragmentos que conhecemos a *história* que dá vida ao *discurso* do romance; entrecortada por um outro discurso sobre o processo de criação literária. O livro de Osman Lins radicaliza o processo e explicita o exercício intertextual, tornado tema e trama, embora tudo se dê no plano da ficção; e não da sistemática especulativa e teórica.

Por outro lado, a intertextualidade também se faz presente numa forma criativa de discurso teórico. Trata-se do que Leyla Perrone-Moisés prefere chamar de *escritura*: o texto dito crítico que toma a obra literária como mero pretexto de um outro exercício criativo. Ou ainda, segundo ela, – com gosto de Lautréamont, Maldoror – o texto parasitário, vampiresco: que vive de outras veias.

Do lado contrário ao texto teórico de inspiração criativa está o texto poético de inspiração teórica, que de forma sintética faz crítica; que contém um discurso concei-

tual implícito, mas intenso, como a proposta de *Meia palavra* de José Paulo Paes.

O título do poema é longo e em letras grandes: “FALSO DIÁLOGO ENTRE PESSOA E CAEIRO”. O poema é pequeno. São apenas dois versos; e em letras miúdas e minúsculas:

— *a chuva me deixa triste...*

— *a mim me deixa molhado*

Ao bom entendedor.

Basta.

APÊNDICE: A POESIA COMO CRÍTICA

O leitor brasileiro passou a ter um contato mais estreito com o crítico norte-americano Harold Bloom a partir dos artigos republicados pela *Folha de São Paulo*, embora nos últimos anos seus livros também passassem a frequentar a bibliografia brasileira. A Imago traduziu *A angústia da influência, Cabala e crítica, O Livro de J e Poesia e Repressão*.

Um mapa da desleitura dá continuidade à construção do panorama crítico engendrado por Bloom para rever a for-

mação do cânone poético de língua inglesa a partir do estudo da influência exercida pelos poetas eleitos pela tradição. Ele designa esses autores de *poetas fortes*, privilegiando o adjetivo *forte* como elemento de caracterização das mais densas manifestações intelectuais, tanto por parte de um leitor fruidor quanto por parte de um leitor criador.

O ato de leitura, no âmbito da sua teoria crítica, é o eixo central da obra literária: é a partir dele que uma obra ou um autor adquirem permanência e transmigram para outras obras e para outros autores. Ainda de acordo com Harold Bloom, *não existem textos mas relações entre textos*. A partir de uma leitura ou de um ato crítico é que se dá o que ele chama de *desleitura*, ou desapropriação. A criação de um poeta é retomada por outro poeta que tem a ambição de corrigi-lo e ampliá-lo.

A propósito, Bloom começa o quinto capítulo do livro, “O mapa da desapropriação”, afirmando que o *Novo testamento* é uma espécie de tentativa de complementar o antigo, a partir dos pressupostos e crenças daqueles que compõem as novas escrituras. O fato verificado no texto sagrado não difere muito daquele que se dá no texto profano. A luta pelo poder sobre os precursores reafirma estes precursores assim como possibilita a aparição de um novo poeta.

É o que acontece com Milton, tomado pelo autor de *Um mapa da desleitura* como centro do seu foco crítico. Visto como um épico terciário, cujo ambicioso projeto foi concorrer com a tradição grega, representada por Homero, e com a latina, de Virgílio e Ovídio, Milton insere a língua inglesa nessa forte tradição. “Seu tratamento da alusão é sua defesa altamente individual e original”, coroada com as ambições derradeiras do *Para-*

íso perdido que o levam à tentativa de expansão das Escrituras – segundo Bloom – “sem distorcer a palavra de Deus”.

Um mapa de desleitura contém alguns núcleos ideativos, ora voltados para Freud, ora embebidos na Cabala; e tudo isso fortemente vincado à história da inteligência do povo judeu. Mas o núcleo central é o estudo da influência. Um poeta não vê diretamente, mas através da mediação do precursor, conforme demonstra exhaustivamente o livro, acompanhando a trajetória da poesia inglesa até os autores norte-americanos atuais.

Entre suas formulações, ele insiste que poemas não são sobre “*sujeitos*” nem sobre “*si mesmos*”, são sobre outros poemas, “do mesmo modo que um poeta é uma resposta a outro poeta”.

Observe-se a proposta teórica de Harold Bloom de ver a poesia como um grande diálogo através dos séculos. Um

diálogo através do qual um poeta se constitui como tal quando *enfrenta* os grandes poetas que o antecederam. É a leitura criativa transformada em desleitura, isto é, na constituição de um novo objeto de leitura, que transporta e alimenta a poesia.

A partir daí, Bloom conclui que, através do curso da história literária, “toda poesia se torna necessariamente crítica em verso, bem como toda crítica se torna poesia em prosa.” Todos sabemos que com a consolidação de uma tradição literária, de um cânone, o ato criativo da poesia deixa, cada vez mais, de ser um olhar inaugural, ou um ato absoluto (como o gesto de Deus de criar o universo a partir do nada), para ser um ato crítico que toma por objeto aquilo que o precede. O escritor é o leitor da tradição, o crítico capaz de refazer a obra sobre a qual incide seu julgamento.

Desse modo, a condição de leitor exemplar e de crítico perspicaz é apenas o ponto de partida, o degrau primeiro e mínimo do artista que não foi tragado pelo tempo. A criação ingênua, acrítica e desprovida de poder reflexivo sobre a anterioridade do seu ato, se distancia cada vez mais da poesia.

O Renascimento foi um forte instante de afirmação dessa consciência do artista. Lembre-se que aí a intertextualidade, o diálogo com os antepassados, adquire uma importância basilar.

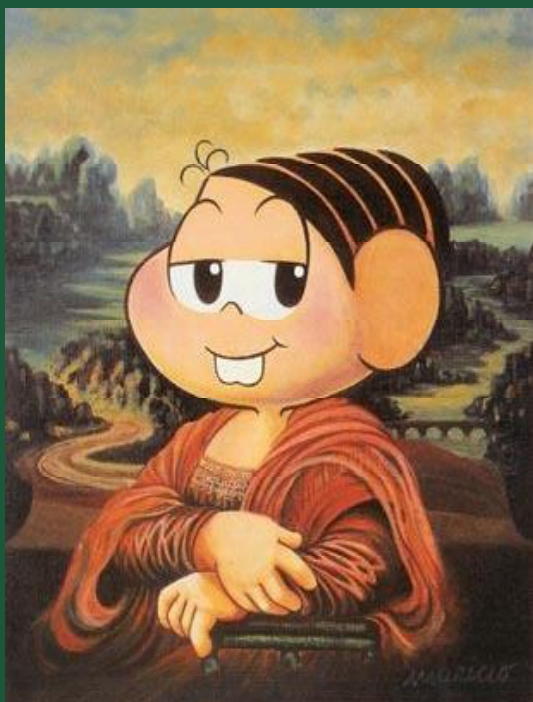
As formulações de Harold Bloom são, de certa forma, uma alternativa de redesignação para os estudos da intertextualidade que ocupam grande parte da teoria literária mais recente. Com isto não quero dizer que a sua contribuição à crítica e a constituição de uma teoria viva e atual não seja relevante. Quero apenas situar esse crítico no âmbito de uma tendência geral do fim de século.

A busca de originalidade como modo de afirmação é uma exigência não só para o artista, para o criador, como também para o estudioso. É isto que faz Harold Bloom, ao passar ao largo das formulações mais constantes, dando à sua crítica uma roupagem diferenciada.

A primeira epígrafe do livro é esclarecedora a tal propósito: “Como o vinho é conservado dentro de um jarro, também a Torá está contida em uma roupagem exterior. Tal roupagem é feita de muitas histórias; mas é exigido de nós que rasguemos a roupagem.”

É verdade que esta epígrafe tem outro sentido, muito mais apropriado, mas permita o leitor que, com inocente malícia, ela seja estendida à nomenclatura crítica de Bloom.

O artigo “A poesia como crítica” foi publicado na coluna “Leitura Crítica” do jornal *A Tarde*, Salvador, 9 set. 96, p. 7, como recensão do livro de Harold Bloom *Um mapa da desleitura*. Rio de Janeiro, Imago, 1995, 236 p.



Maurício de Souza retrata a Mônica como uma Monalisa.

ANEXO

Como exemplo de intertextualidade é significativo o diálogo proposto por Chico Buarque de Holanda com dois conhecidos textos de Carlos Drummond de Andrade.

O “Poema de sete faces” se incorpora à canção de Chico intitulada “Até o fim”, enquanto “Quadrilha”, de Drummond, vai encontrar correspondência em “Flor da idade”, cujo diálogo entre textos aparece de modo mais explícito no bloco final da letra do compositor. Vejamos, então.

POEMA DE SETE FACES

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Quando nasci, um anjo torto
desses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.

As casas espiam os homens
que correm atrás de mulheres.
A tarde talvez fosse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta
meu coração.
Porém meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrás do bigode
é sério, simples e forte.
Quase não conversa.

Tem poucos, raros amigos
o homem atrás dos óculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus,
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas esse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.

ATÉ O FIM

CHICO BUARQUE DE HOLANDA

Quando nasci veio um anjo safado
O chato do querubim
E decretou que eu estava predestinado
A ser errado assim
Já de saída a minha estrada entortou
Mas vou até o fim
inda garoto deixei de ir à escola
Cassaram meu boletim
Não sou ladrão , eu não sou bom de bola
Nem posso ouvir clarim
Um bom futuro é o que jamais me esperou
Mas vou até o fim
Eu bem que tenho ensaiado um progresso
Virei cantor de festim
Mamãe contou que eu faço um bruto
sucesso
Em quixeramobim
Não sei como o maracatu começou
Mas vou até o fim
Por conta de umas questões paralelas

Quebraram meu bandolim
Não querem mais ouvir as minhas mazelas
E a minha voz chinfrim
Criei barriga, a minha mula empacou
Mas vou até o fim
Não tem cigarro acabou minha renda
Deu praga no meu capim
Minha mulher fugiu com o dono da venda
O que será de mim ?
Eu já nem lembro “pronde” mesmo que
eu vou
Mas vou até o fim
Como já disse era um anjo safado
O chato dum querubim
Que decretou que eu estava predestinado
A ser todo ruim
Já de saída a minha estrada entortou
Mas vou até o fim

QUADRILHA

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que
[amava Lili
que não amava ninguém.
João foi para o Estados Unidos, Teresa
[para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria
[ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com
[J. Pinto Fernandes
que não tinha entrado na história.

FLOR DA IDADE

CHICO BUARQUE DE HOLANDA

A gente faz hora, faz fila na vila do meio dia

Pra ver Maria

A gente almoça e só se coça e se roça e só

[se vicia

A porta dela não tem tramela

A janela é sem gelosia

Nem desconfia

Ai, a primeira festa, a primeira fresta,

[o primeiro amor

Na hora certa, a casa aberta, o pijama

[aberto, a família

A armadilha

A mesa posta de peixe, deixe um cheirinho

[da sua filha

Ela vive parada no sucesso do rádio de pilha

Que maravilha

Ai, o primeiro copo, o primeiro corpo,

[o primeiro amor

Vê passar ela, como dança, balança,

avança e recua

A roupa suja da cuja se lava no meio da rua
Despudorada, dada, à danada agrada
[andar seminua

E continua

Ai, a primeira dama, o primeiro drama,
[o primeiro amor

Carlos amava Dora que amava Lia que
[amava Léa que amava Paulo
Que amava Juca que amava Dora que
[amava Carlos que amava Dora
Que amava Rita que amava Dito que
[amava Rita que amava Dito que amava
Rita que amava

Carlos amava Dora que amava Pedro que
[amava tanto que amava a filha
Que amava Carlos que amava Dora que
[amava toda a quadrilha
Que amava toda a quadrilha
Que amava que amava
Que amava toda a quadrilha que amava
Que amava toda a quadrilha

O Autor

Cid Seixas é escritor e jornalista. Atuou na imprensa como repórter, *copy desk* e editor, trabalhando em rádio, jornal e televisão. É Mestre pela UFBA e Doutor pela USP.

Na área de editoração, dedica-se a planejamento e projeto de livros, revistas e outras publicações, além de ter colaborado com publicações nacionais e estrangeiras, entre as quais *O Estado de S. Paulo* e a *Colóquio*, de Lisboa. Assinou, durante cinco anos, a coluna “Leitura Crítica”, no jornal *A Tarde*.

É Professor Titular aposentado da Universidade Federal da Bahia e, atualmente, ensina na Universidade Estadual de Feira de Santana.

LITERATURA & INTERTEXTUALIDADE

Este estudo sobre a ressonância de vozes no texto literário demonstra o permanente diálogo mantido pelas obras entre si, ou pelas diversas manifestações artísticas, onde um texto remete ao universo de outro texto; e onde uma composição musical evoca outras artes. Pintura, arquitetura, cinema, teatro, música e literatura são exemplos de expressões artísticas que não ficam imunes ao diálogo das obras entre si, numa cumplicidade aliciante para com o público. A troca de experiências é uma atitude essencial da humanidade, também assumida por uma das manifestações mais complexas do seu espírito: a arte.

<https://issuu.com/docs/intertextualidade>

www.e-book.uefs.br

www.linguagens.ufba.br

e-book.br

EDITORA UNIVERSITÁRIA
DO LIVRO DIGITAL