

A INTERTEXTUALIDADE E SUAS ORIGENS

Luciano Corrales¹

História da literatura comparada, uma breve síntese

As próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai, muitas vezes aparecem órfãs, nascidas do nada e de ninguém, cada um pega delas, verte-as como pode e vai levá-las a feira onde todos a tem por suas. Machado de Assis.

Falar de Intertexto e de literatura comparada nos exige inicialmente perceber que ao lermos um texto (A) estamos lendo também um texto (B), e, este entrecruzamento de “vozes” percebidas ou levemente transparentes é algo que perpassa a escrita, e em especial a literatura, ao longo de todos os tempos. Ou seja, temos sempre presente a noção de hipotexto como um texto primeiro, precedente ao nosso texto atual, seja ele qual for. Na verdade a referida transparência tem muitas vezes uma relação direta com o repertório que o leitor possui, ou seja, o seu conhecimento de mundo. Este artigo, de forma resumida, busca fragmentos na idade antiga, média; no comparatismo e no Formalismo Russo; nas teorias de Bakhtin, Kristeva e Genette pilares fundamentais para se fazer uma genealogia do termo e possibilitar uma compreensão mínima sobre a origem e conceituação da intertextualidade enquanto constructo teórico utilizado na e para a análise literária. Remontando ao histórico da literatura comparada nota-se a preponderância do ecletismo metodológico, onde inclusive, há obras em que, inversamente ao que seria o padrão, o método deriva-se da análise, fato que é apontado por vários pesquisadores desta área.

No âmbito da crítica literária, Tânia Franco Carvalhal nos esclarece acerca do método, análise e comparação:

¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Rio Grande do Sul – Brasil.

No entanto, quando a comparação é empregada como recurso preferencial no estudo crítico, convertendo-se na operação fundamental da análise, ela passa a tomar ares de método- e começamos a pensar que tal investigação é um estudo comparado. Pode dizer então que a literatura comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a este tipo de recurso literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. (CARVALHAL, 2001, p. 10-16).

Entendendo essas diferenças podemos partir para um panorama generalizado do como começou a literatura comparada.

A comparação em si já é algo que remonta a antiguidade, já em *Aristóteles* existiam definições, como vemos na sua *Poética*.

(A comédia: evolução do gênero. Comparação da tragédia com a epopéia.) A comédia, é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de]dor.

Se as transformações da tragédia e seus autores nos são conhecidas, as da comédia, pelo contrario, estão ocultas, pois que delas se não cuidou desde o início: só passado muito tempo o arconte concedeu o côro da comedia, que outrora era constituído por voluntários. E também só depois que teve a comedia alguma forma, é que achamos memória dos que se dizem autores dela. Não se sabe, portanto, quem introduziu mascaras, prólogo, numero de atores e outras coisas semelhantes. A composição de argumentos é [prática] oriunda da Cecília [e os primeiros poetas cômicos teriam sido Epicarmo e Fórmide]; dos Atenienses, foi Crates o primeiro que, abandonada a poesia jâmbica, inventou diálogos e argumentos de caráter universal.

A epopéia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas, difere a epopéia da tragédia, pelo seu metro único e a forma narrativa. E também em extensão, por que a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excede-lo, porem a epopéia não tem limite de tempo, e nisso diferem, ainda que a tragédia, ao principio, igualmente fosse limitada no tempo, como os poemas épicos.

Quanto as partes constitutivas, algumas são as mesmas na tragédia e na epopéia, outras são só próprias da tragédia. Por isso, quem quer que seja capaz de julgar da qualidade e dos defeitos da tragédia, tão bom juiz será da epopéia. Por que todas as partes da poesia épica se encontram na tragédia, mas nem todas as da poesia trágica intervêm na epopéia. (Poética, 1966, p. 71 - 72)

Na obra, *República*, os diálogos de *Platão* também discorrem sobre a questão da cópia e da influência:

- mas-interveio Adimanto- não compreendo o que estas a dizer.

- ora, a verdade é que preciso que compreendas- repliquei- talvez desta maneira entendas melhor. Acaso tudo quanto dizem os prosadores e poetas não é uma narrativa de acontecimentos passados, presentes e futuros? – pois que outra coisa poderia ser?- porventura eles não a executam por meio de narrativa?, através da imitação, ou por meio de ambas? – ai está outra afirmação que ainda preciso de entender mais claramente.

- parece que sou um professor ridículo e pouco claro. Por isso, tal como os que são incapazes de expor vou tentar demonstrar-te o que quero dizer com isto, e tomando , não o todo, mas parte. Ora dize-me: sabes o começo da ilíada, quando o poeta diz que Crise implorou a Agamémnon que lhe libertasse a filha, mas este lhe foi hostil, e aquele, uma vez que não alcançou seu fim, fez uma invocação à divindade contra os aqueus?

- sei, sim.

-sabes, portanto, que até este ponto da epopéia é o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse e não ele.

- e depois disso fala como se Crises fosse ele mesmo e tenta o mais possível fazer-nos supor que não é Homero que fala, mas o sacerdote, que é um ancião. E quase todo o resto da narrativa está feito desse modo, sobre os acontecimentos de Ílion, em Ítaca e as provações em toda a Odisséia.

- absolutamente, declarou.

- portanto há narrativa, quer quando refere os discursos de ambas as partes, quer quando se trata do intervalo entre eles?

- como não seria assim?

- mas, quando ele profere um discurso como se fosse outra pessoa, acaso não diremos que ele assemelha o mais possível o seu estilo ao da pessoa cuja fala anunciou?

- Diremos, pois não!

- ora, tornar-se semelhante a alguém na voz ou na aparência é imitar aquele com quem queremos parecer-nos?

- sem dúvida.

- num caso, assim, parece-me, este e os outros poetas fazem a sua narrativa por meio da imitação.

- absolutamente.

- se porém, o poeta não se ocultasse em ocasião alguma, toda poesia e narrativa seria criada sem a imitação. Mas, não vas tu dizer outra vez que não entendes, vou explicar-te como é que isso aconteceria. Se Homero depois de ter dito que veio trazer o resgate da filha, na qualidade de suplicante dos Aqueus, sobretudo dos reis, em seguida falasse, não como se se tivesse transformado em Crises, mas ainda como Homero, sabes que não se tratava de imitação mas de simples narração. Seria mais ou menos assim: o sacerdote chegou e fez votos porque os deuses lhe concedem conquistar Tróia e salvar-se, mas que lhe libertassem a filha mediante resgate, por temor aos deuses. A estas palavras, os outros respeitaram-no, e concordaram; porém Agamémnon, enfurecido ordenou que se retirasse imediatamente e não voltasse, sob pena de nada lhe valerem o ceptro e as bandas do deus. Antes, de libertar a filha, havia de envelhecer em Argos, junto dele. E mando-lhe que se retirasse e não o excitasse, a fim de que pudesse regressar a casa salvo. O ancião, ao ouvir estas palavras, teve receio e partiu em silêncio, e, afastando-se do acampamento, dirigiu muitas preces a Apolo, invocando os atributos do deus, recordando e pedindo retribuição, se jamais, ou construindo templos, ou sacrificando vítimas, lhe tinha feito oferendas do seu agrado. Como retribuição, pedia que os Aqueus pagassem as suas dividas com os dardos do deus. É assim, ó companheiro, que se faz uma narrativa simples sem imitação- conclui eu.

- compreendo.

-compreende, portanto, prossegui- qu há, por sua vez, o contrario disto, que é quando se tiram as palavras do poeta no meio das falas, e fica só o dialogo.

- e compreendo, também, que é o que sucede nas tragédias.

- percebeste muito bem, e creio que já se tornou bem evidente para ti o que antes não pude demonstrar-te, que em poesia e prosa há uma espécie que é toda de imitação, como tu dizes que é a tragédia e a comedia; outra de narração, pelo próprio poeta, é nos ditirambos que pode encontrar de preferência; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopéia e de muitos outros gêneros, se estás a compreender-me.

- compreendo o que a pouco queria dizer-me.

- recorda-te ainda do que dissemos antes disso? Quando afirmamos que já tínhamos tratado do tema, mas no faltava ainda examinar a forma.

- recordo-me, sim.

- ora, o que eu dizia era ser necessário decidir se consentiríamos que os poetas compusessem narrativas imitativas, ou que imitassem umas coisas e outras não, e quais de cada espécie, ou se não haviam de imitar nada.

- adivinho já, disse ele- que queres examinar se havemos de receber na cidade a tragédia e a comedia, ou não. – talvez, declarei, talvez até ainda mais do que isso.- ainda não sei o certo, mas por onde a razão, como uma brisa, nos levar, é por ai que devemos ir.

- dizes bem.

- considera pois, ó Adimanto, o seguinte: se os guardiães devem ser imitadores ou não. Ou resulta, do que dissemos anteriormente que cada um só exerce bem uma profissão, e não muitas, mas se, tentasse exercer muitas, falharia em alcançar qualquer reputação?

- como deixaria de ser assim?

- e não é válido o mesmo raciocínio para a imitação, de que a mesma pessoa não é capaz de imitar tão bem muitas coisas como a uma só?

- claro que não.

- logo, dificilmente exercerá ao mesmo tempo uma das profissões de importância e imitará muitas coisas e será imitador, uma vez que nem sequer as mesmas pessoas imitam bem ao mesmo tempo duas artes miméticas que parecem próximas uma da outra, a comedia e a tragédia. Ou não chamaste a pouco imitações a ambas? (A república, 1987, p. 114-119)

As discussões acerca da cópia, da influência e da originalidade são bastante antigas e acompanham a evolução da escrita e conseqüentemente da literatura, a discussão sobre o direito autoral também é inerente à intertextualidade, o que nos interessa, na medida em que falamos de intertextualidade e esta, estabelece uma relação entre as demais. Na idade média o termo comparação já era usado. Segundo a cronologia, em 1598 , quando Francis Meirelles publicou seu *Discurso comparado de nossos poetas ingleses com os poetas gregos, latinos e italianos* até 1800 quando Mme de Stael publicou *Da Alemanha* Enfim, há diversos trabalhos intercalados, poderia dizer, exaustivos. A França, berço do comparatismo, tem para a literatura comparada, uma contribuição significativa; seja pelo *Dicionário filosófico* de Voltaire; seja pela divulgação do termo através de Abel François Villemain; seja nos cursos de Philarète Charles no *Collège de France*, em 1841.

Assim a corrente cosmopolita do século XIX (dita, universalizante) contribuiu para o desenvolvimento da Literatura Comparada.

Em essência, a Literatura Comparada se difundiu através do relativismo que submergiu dos valores clássicos, é a famosa “Querela dos antigos e modernos”. Há outras questões importantes para se considerar também, como oposições classificatórias que marcaram toda história da literatura comparada, bem como suas estratificações em: literatura geral, mundial, nacional, universal, comparada como subsidiária da historiografia literária. Há também questões de ajustes, conceituações, enfim... nos limitaremos ao âmbito geral para não fugir do foco deste artigo que está vinculado a trabalho análogo que foi apresentado na semana de letras da PUCRS.

O ângulo que nos interessa a ser explorado neste histórico é saber que ao longo do caminho e do desenvolvimento da literatura comparada, os avanços em pesquisa, de modo geral, subverteram o “novo” ao “velho”, e vale acrescentar que esse comparativismo clássico simplesmente identificava semelhanças e diferenças, ou paralelismos, ou seja, estabelecia relações de “crédito” ou “débito” entre as obras. Mas, em suma, hoje, a literatura comparada é vista sob um novo prisma:

Apropriar-se de um passado para alterar um presente que dará um novo sentido a esse passado, hoje a literatura comparada se subverte à si mesma, investigando nexos, analisando contrastivamente e dialogicamente, reconhecendo o imenso mosaico de nossa escritura, num sentido lato da palavra.

História da intertextualidade

Produzir literatura comparada é perceber a relação entre pelos menos dois textos (ou de forma sintética, estabelecer “Intertextos”). A raiz latina do termo, segundo o dicionário eletrônico *Houaiss* é conceituada como: inter (no interior de dois) + texto [Textus] (fazer tecido, entrelaçar).

Enfim, através deste entrelaçamento, pode ser entendido, como a obra literária se interliga com outras obras, formando elos de uma infundável corrente que é notável, em todos os períodos da literatura.

Em retrospectiva ao passado têm-se registros já na idade média sobre homens como *Berosos & Filon de Biblos* que já eram versados em duas literaturas.

Em Roma já se tinha registro sobre homens que comparavam as escrituras, como por exemplo, *Macrobius & Aulas Gellius*.

Também no período classicista havia uma tendência para a imitação e pela retomada de textos modelares, e logo após no período romântico veremos que a obra começou a ser centrada no autor. Posteriormente o formalismo, escola de crítica literária russa, no período que abrange 1910 a 1930, centrou-se no texto (HUTCHEON, 1991) e essas classificações, esse entendimento sobre esses períodos (GRAÇA PAULINO, 1995) se faz necessário para situarmos as correntes de pensamento. O círculo de Moscou (formalismo russo) em sua escolástica, como é dito, analisavam as obras (literatura comparada) com enfoque para a forma, por exemplo, transcrições literais para comparar, imagens; (CARVALHAL, 1986).

Segundo Kristeva (1969) havia no formalismo um caráter construtivista (como foi construído o texto?). Os formalistas categorizavam o discurso como: monológico, histórico ou científico (KRISTEVA, 1969). Podemos concluir, então, que os formalistas eram extremamente ortodoxos na sua visão mecanicista do processo. Não esqueçamos que eles tinham uma base saussurreana e que seu problema maior foi não considerar e/ou analisar as relações extra-textuais. É notável a importância histórica do formalismo no momento em que rompeu com os padrões como: biografismo, psicologismo, entre outros. (CARVALHAL, 1986); mas, alguns expoentes como Tynianov, juntamente com Jakobson e Mukarovski começaram a perceber um horizonte mais amplo (CARVALHAL, 1986, p.18) em que o texto poderia se tornar mais aberto, valorizando não só a forma, mas também a função. Tynianov criticou as noções construídas pelo grupo, como a noção de “Epígono” como valor constitutivo, para argüir a idéia de tradição, na concepção da historiografia tradicional (CARVALHAL, 1986, p. 14-17).

Na visão de Kristeva (1969) à luz do círculo de Praga (estruturalista) e o de Moscou, Bakhtin desenvolveu as suas observações, e, diferentemente do formalismo,

ele categorizou o discurso como dialógico, onde todo o discurso monológico, conseqüentemente tornaria-se dialógico. Eram percebidos novos rumos no Lócus literário, não só em Tynianov, mas também em Mukarovski que estudou as relações recíprocas de uma obra literária. E então Bakhtin conjugou algumas idéias do formalismo-estruturalista (KRISTEVA, 1969) e do marxismo no que concerne ao seu enfoque da realidade extra-literária (sociologia do romance); e esses conceitos de que Bakhtin se serviu e que posteriormente confrontou com o essencialismo idealista de Hegel. Veja a (fig.2) onde é mostrada a árvore genealógica do termo considerando o expoente, a idéia e a fonte de onde foi extraído materiais para suas formulações. Assim desenvolveu seus estudos numa perspectiva diacrônica em que percebeu a construção polifônica (várias vozes) do discurso; assim como o jogo dialógico e polifônico do romance, a ‘bivocalidade da palavra’, o ‘skaz’entre outros conceitos (fig.3 e 4) seus bastante conhecidos. Seus estudos se serviram da obra de Dostoievski a qual foi contraposta à obra monológica de Tolstoi, e que resultou, no famoso livro *Problemas da poética de Dostoievski* .

Em suma, Bakhtin foi encontrar no carnaval (como ele dizia “A visão carnavalesca de mundo”) o embasamento para suas teorias. Para Bakhtin o sujeito perde seu papel principal no enunciado e é substituído por duas vozes sociais que fazem dele um sujeito histórico e ideológico; e considera esse dialogismo como princípio constitutivo da linguagem e a condição de sentido do discurso. O autor introduz o estatuto da palavra como uma unidade mínima da estrutura; para ele o texto deve ser situado na história e na sociedade. A palavra literária é então a intersecção das superfícies textuais. Interessante notar que em relação aos seus estudos existe uma freqüência mínima de críticas, e que, a nível de curiosidade, o leitor pode consultar (SCHNAIDERMAN, 1997); a referida crítica diz respeito ao Dialogismo (se tudo é dialógico, o que será monológico?), e segundo, quanto as contribuições que Bakhtin usou, parece haver a omissão (ou desconhecimento) de onde foram extraídos alguns fragmentos que foram usados para formular suas teorias.

Então, a partir dos estudos bakhtinianos, Júlia Kristeva direcionou todo esse universo do dialogismo e deslocou a tônica da teoria literária para a produtividade do texto, como conterrânea de Roland Barthes alguns teóricos atribuem a ele a difusão do nome e dos trabalhos de Mikhail Bakhtin até então pouco divulgados devido ao

ambiente opressivo em que se deram suas pesquisas e sua vida na Rússia. Assim Kristeva cunhou o termo intertextualidade divulgado na famosa revista *TEL QUEL*: “Qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de outro texto” (Poética nº27, p.45-53).

E Kristeva continua: - a palavra literária não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais (KRISTEVA, 1969)- a tarefa da semiótica literária consistirá em encontrar os formalismos correspondentes aos diferentes modos de encontro das palavras no espaço dialógico do texto. Em 1969 a autora cunhou o termo “Intertextualidade”. Ainda nas palavras de Júlia: em lugar da noção de Intersubjetividade, instala-se a de “Intertextualidade” e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. A partir da noção de Intertextualidade passamos por períodos onde há limites ainda bastante discutidos e a contribuição de Gerard Genette foi preponderante, na verdade, ele criou categorias de fundamental importância para o estudo da intertextualidade e de forma bastante didática o seu estudo, de 1982, *Palimpsestos* nos permite o enquadramento dos Intertextos, possibilitando em definitivo, uma tipologia, uma categorização (citação, plágio, alusão, paródia, pastiche, etc.). Na verdade, como a tipologia de Genette, diversas concepções, que diríamos, extensivas, passam a ter procedimentação o que nos propicia uma visão muito mais restrita (SAUMOYALD, 2008, p. 139-141). Isto é muito útil, visto que a intertextualidade, de forma diacrônica teve bastante utilidade para diversos ramos do conhecimento, como, para a crítica psicanalista, do ponto de vista do subtexto interno; para a estética da recepção pelo modo como os textos carregam cenas de leitura; para a análise estilística no sentido do levantamento de ocorrências, elementos das obras; pela crítica genética por instigar o funcionamento dos empréstimos e da absorção progressiva dos materiais externos e finalmente pela sócio-crítica no estudo da origem dos enunciados. O que é importante notarmos é que mesmo antes de cunhado o termo, a Literatura Comparada já existia, já percebia intertextos mesmo antes de termos instituída a própria noção e, portanto os termos são inerentes. Que este breve histórico possa ser didático para o iniciado no assunto e que também seja uma diretriz para o prolongamento das discussões sobre o termo pelos estudiosos da Literatura Comparada.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza Col. Biblioteca dos Séculos. Porto Alegre: ED. GLOBO, 1966.
- BARROS, Diana luz de & Fiorin, José Luiz (Org). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidades: em torno de Bakhtin*. 2 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 45. ed. São Paulo: Ática, 2001.
- Compagnon, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e senso comum*; 20. ed. Belo Horizonte: ED. UFMG, 1999.
- DICK, Lauro. Pequena teoria de literatura do formalismo russo. In: *Letras de Hoje*. 3 (11): 42-51, Março, 1973.
- KRISTEVA, Júlia. *Introdução à Seminálise*. São Paulo: Debates, 1969.
- KESKE, Umberto Ivan. Intertextualidade: a obra viva. In *ECOS REVISTA*. Pelotas, 7 (2): 69-88, jul.-dez./2003.
- KOCH, Ingedore villaça & Elias, Vanda Maria. *Ler e Compreender: os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2007.
- PLATÃO. *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekhan, 1987.
- Rebello, Luiz Sá. (Org). *Organon*. n. 24. Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS. vol.10, 1996.
- ROSSEAU, A.M. et al. *Que é Literatura Comparada*. 1ed. São Paulo: Estudos, 1983.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade: memória da literatura*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SAMUEL, Rogel. Literatura comparada. In: *Novo manual de teoria literária*. 2. ed. São Paulo: Vozes, 2002.
- SANTANA, Romano Afonso. *Paródia, Paráfrase e Cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TOLEDO, Dionísio de Oliveira(org). *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. 4ed. Porto Alegre, 1978.

Figura 1



Figura 2

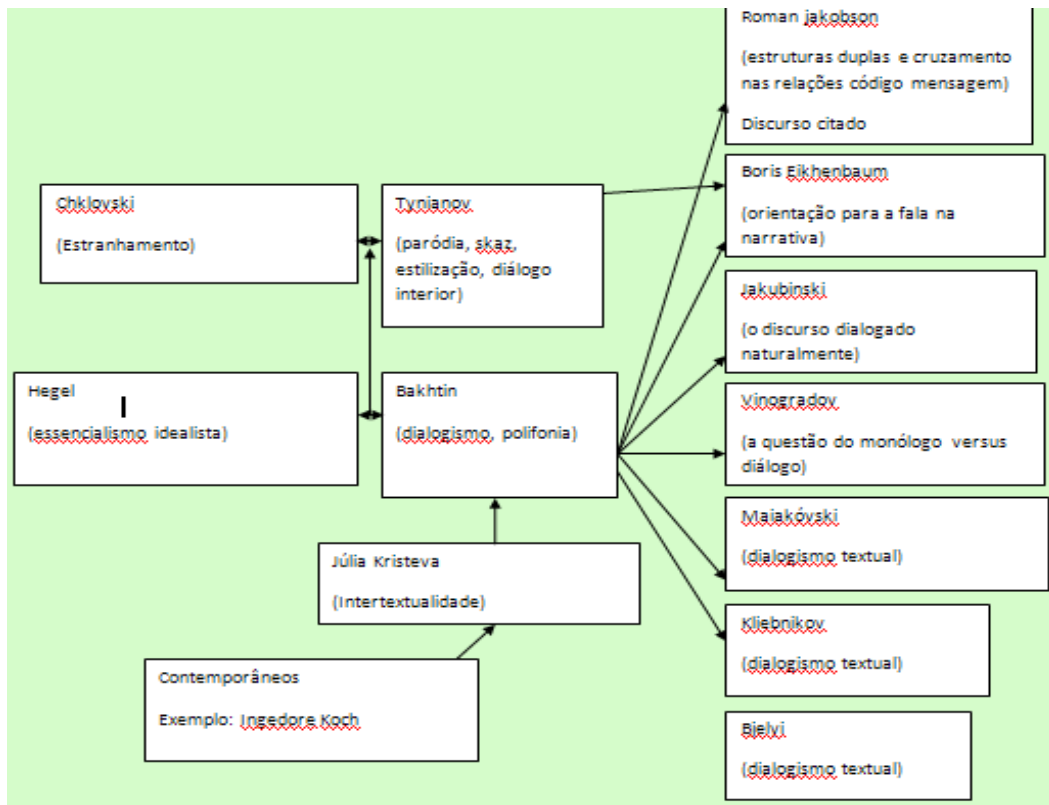


Figura 3

Principais conceitos:

Dialogismo: Ciência das relações baseada na observação da interação que ocorre na dinâmica das enunciações.

Bakhtin observa a bidirecionalidade, a orientação do (eu) para o (outro).

Polifonia: Radicalização do processo de descentramento da linguagem. Torna o romance uma manifestação multivoca.

Carnavalização: Travestimento, ambiguidade da linguagem na transposição, para a literatura, de um sistema de imagens sincrético, como é o sistema de imagens moldado na cultura popular.

Figura 4

Cronotopo: O tempo e o espaço no romances são interdependentes.

Heteroglóssia: Diversidade de tipos discursivos produzidos no contexto social. É um fenômeno natural ao meio social.

Menipéia: Gênero que intera o sério e o cômico.

Skaz: Modalidade narrativa em que o discurso se reveste de oralidade daquele que narra, distanciando-se do próprio autor. É um discurso com dupla orientação, uma voltada para o discurso falado (entoação, construção sintática, matiz lexical) e outra voltada para o discurso do outro (o porta voz de uma visão de mundo).