

## TEXTO LITERÁRIO, TEXTO CULTURAL, INTERTEXTUALIDADE

Anselmo Peres Alós<sup>1</sup>

hokaloskouros@yahoo.com.br

### 1. MIKHAIL BAKHTIN: A CITAÇÃO COMO O DISCURSO DO OUTRO

A literatura comparada, desde seu nascimento no final do século XIX, vem mostrando que a literatura não se produz enquanto objeto de estudo estanque, imanente e cristalizado, mas sim como constante diálogo entre textos e culturas, constituindo-se a literatura a partir de permanentes processos de retomadas, empréstimos e trocas. Apercebendo-se disso, Mikhail Bakhtin, ao estudar o romance do século XIX, estabelece a noção de *dialogismo* - diálogo ao mesmo tempo interno e externo à obra - que estabelece relações com as diferentes vozes internas e com os diferentes textos sociais. Importantes também são os estudos que Bakhtin realiza sobre as obras de Dostoiévski (*A Poética de Dostoiévski*<sup>2</sup>) e de François Rabelais (*A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*<sup>3</sup>). Relacionando o texto literário à sociedade e à história, que se presentificam no texto literário de forma palimpséstica, Bakhtin também os considera enquanto textos que se cruzam no processo dialógico.

Quando se pensa em intertextualidade, em comparatismo e no trabalho de Kristeva de reformular categorias pensadas por Bakhtin, dificilmente se faz menção às primeiras reflexões deste a respeito do discurso de outrem. A retomada deste texto de

---

<sup>1</sup> Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

<sup>2</sup> BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

<sup>3</sup> BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1993.

1929-1930 faz-se pertinente e elucidativa na medida em que - mesmo sem que ele faça referências às categorias de dialogismo ou polifonia - traz suas primeiras formulações sobre o *discurso citado* e o *discurso do outro*. É importante ressaltar estas reflexões porque desde este momento o lingüista russo já identificava o discurso do mesmo (ou a enunciação) com o narrador, enquanto o discurso do outro estava relacionado com os enunciados proferidos pelos personagens (o[s] outro[s] do narrador). Obviamente, tais relações não estão explicitadas nominalmente por Bakhtin, mas se tornam claramente visíveis ao se realizar um cotejo entre as reflexões de *Marxismo e Filosofia da Linguagem*<sup>4</sup> com as reflexões de *A Poética de Dostoiévski*<sup>5</sup> e as posteriores reformulações conceituais de Kristeva.

Mikhail Bakhtin, sob o pseudônimo de Volochinov, publica entre 1929-1930 *Marxismo e Filosofia da Linguagem*<sup>6</sup>, em Leningrado. Trabalhando sobre questões como a interface linguagem-ideologia, criticando o subjetivismo idealista e o objetivismo abstrato, Bakhtin concebe a língua como um fenômeno que não pode de maneira alguma ser desvinculado de seu caráter social e dialógico. No capítulo 9, intitulado “O ‘Discurso de Outrem’”, ele articula as primeiras reflexões que darão origem à noção de *intertextualidade*, a partir de seu estudo sobre o discurso citado. Faz-se necessário, pois, observar como Bakhtin trabalha tal questão.

O lingüista russo abre o referido capítulo com as seguintes palavras: “[o] discurso citado é o *discurso no discurso*, a *enunciação na enunciação*, mas é, ao mesmo tempo, um *discurso sobre o discurso*, uma *enunciação sobre a enunciação*” (Bakhtin 1997:144 - grifos do autor). Fica evidente, pois, que o trabalho em torno do discurso de outrem e das estratégias de citação não se configura apenas como um tópico do estudo da enunciação, mas sim como estudo *metaenunciativo*, visto que a citação não dá conta apenas de um processo de “colagem” discursiva, mas da própria estruturação do discurso de outrem: “[o] discurso citado é visto pelo falante como a enunciação de uma *outra* pessoa, completamente independente na origem, dotada de uma construção completa, e situada fora do contexto narrativo” (Bakhtin 1997:144 - grifo do autor). É necessário, para que possa compreender o funcionamento da citação, manter em mente a formulação do *discurso que cita* e do *discurso citado* simultaneamente. Ao mesmo

---

<sup>4</sup> BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 8. ed. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1997.

<sup>5</sup> BAKHTIN, *op. cit.*, 1981.

<sup>6</sup> BAKHTIN, *op. cit.*, 1997.

tempo em que cita um fragmento produzido em um outro lugar, a citação pode ou não re-significar o elemento citado, sem com isso apagar sua origem; é graças à observação dessa dinâmica que se pauta a noção de dialogismo, fundamental na obra de Bakhtin<sup>7</sup>:

O discurso de outrem constitui mais do que o tema do discurso; ele pode entrar no discurso e na sua construção sintática, por assim dizer, “em pessoa”, como uma unidade integral de construção. Assim, o discurso citado conserva sua autonomia estrutural e semântica sem nem por isso alterar a trama lingüística do contexto que o integrou (Bakhtin 1997:144).

A palavra do mesmo e a palavra do outro não se miscigenam homoganeamente no processo de enunciação narrativa, perdendo suas características próprias e formando um terceiro elemento; ao contrário, ambas mantêm determinadas particularidades, e é a partir dessas diferentes particularidades discursivas em confronto, organizadas em uma mesma enunciação narrativa, que se estabelece uma relação ativa. Por mais que se tente apagar a origem do discurso de outrem, ele reaparece, ainda que sob a forma de estranhamento - ou de “ruído” - na harmonia do texto.

Logo, é útil dispensar algum tempo para refletir sobre a natureza do processo de citação da palavra de outrem, dada a mencionada permanência de *conteúdos semânticos* e de *estruturas de enunciação*, de acordo com as palavras de Bakhtin. A partir disso, pode-se supor que a heterogeneidade de conteúdos semânticos ou de estruturas de enunciação (ou, tendo em vista o texto narrativo, *estruturas de narração*) se configura enquanto referência textual a um ou a vários outros discursos.

Se lembrarmos que para Bakhtin “[a] língua não é o reflexo das hesitações subjetivo-psicológicas, mas das relações sociais estáveis dos falantes” (1997:147), fica evidente que a incorporação do discurso de outrem vai, ao mesmo tempo, formular o posicionamento social do mesmo e apresentar outras possibilidades de posicionamento por ocasião da enunciação. Tendo em vista esta última, torna-se perceptível que a utilização do discurso de outrem na construção da narrativa é de extrema importância, pois a partir dela o narrador pode traçar um panorama de diferentes perspectivas para os eventos narrados. A partir dessa diferenciação na enunciação narrativa Bakhtin caracteriza a produção romanesca em dois grandes grupos: os romances monológicos, nos quais há a manipulação da enunciação pelo narrador (que coloca sua perspectiva em

---

<sup>7</sup> Ainda que tal noção não esteja presente em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, o capítulo 9 traz já os germes desta noção, que será mais explorada por Bakhtin em outras obras.

um lugar hierarquicamente superior ao daquele ocupado pelos sujeitos de outros discursos), e os romances dialógicos, nos quais o(s) discurso(s) de outrem não apenas se mostram presentes, mas sem nenhuma hierarquização das vozes constitutivas do mesmo.

Uma outra questão para a qual Bakhtin chama a atenção é o fato de que o narrador, pensado enquanto instância que organiza enunciados citados, o faz levando em conta uma terceira pessoa que não o próprio enunciador do discurso citado, nem o enunciador que cita: é o receptor do enunciado no qual foi incluso o fragmento citado:

Naturalmente, há diferenças essenciais entre a recepção ativa da enunciação de outrem e sua transmissão no interior de um contexto [discursivo]. (...) Além disso, a transmissão leva em conta uma terceira pessoa - a pessoa a quem estão sendo transmitidas as enunciações citadas. Essa orientação para uma terceira pessoa é de primordial importância: ela reforça a influência das forças sociais organizadas sobre o modo de apreensão do discurso (1977:46).

Com isso, Bakhtin nomeia o princípio básico de funcionamento do discurso citado. Nesta modalidade, que é a mais próxima do que se entende por citação, a demarcação das “fronteiras” entre o discurso do mesmo e o discurso de outrem estão assinaladas por marcas lingüísticas. Em português podem ser assinalados como os procedimentos mais comuns para desenhar tais fronteiras: a) *a utilização de aspas*, que marcam que o enunciado posto em circulação teve sua origem (formulação) em outro lugar que não a instância de enunciação; b) *o uso do travessão*, particularmente no discurso romanescos, para marcar os limites entre o que é próprio do narrador e o que é próprio dos personagens; ou ainda c) *a operacionalização de recursos gráficos*, como itálico ou negrito, para salientar através do estranhamento (materialmente expresso pela escritura) a origem diferenciada do enunciado.

O narrador, assim, é responsável pelas relações estabelecidas entre o discurso citado e o universo narrativo de sua própria enunciação. Bakhtin descreve então três tendências básicas a partir das quais se organizam as relações entre o discurso do mesmo e o discurso de outrem em uma narrativa: o dogmatismo narrativo (estilo linear), o individualismo realista e crítico (estilo pictórico) e o individualismo relativista (no qual a ênfase recai não no contexto narrativo/discurso do mesmo, mas sim no discurso de outrem).

O *estilo linear* enquanto modalidade de apreensão do discurso de outrem tem como finalidade a manutenção da integridade e da autenticidade do discurso do mesmo em relação ao discurso citado. Enquanto em um texto científico, por exemplo, tal modalidade se constitui enquanto reflexo de honestidade intelectual, do qual a referência às fontes é o exemplo mais significativo, no plano do texto literário tal procedimento traz embutido o autoritarismo do narrador, que valida sua perspectiva como uma verdade transcendental e, quando cita o discurso de outrem, o faz tratando-o como mero objeto, sem levar em consideração a perspectiva do outro. Por isso a preocupação em delimitar fronteiras entre o discurso do mesmo e o discurso de outrem (fonte citacional):

A língua pode esforçar-se por delimitar o discurso citado com fronteiras nítidas e estáveis. Nesse caso, os esquemas lingüísticos e suas variantes têm a função de isolar mais clara e mais estritamente o discurso citado, de protegê-lo da infiltração pelas entoações próprias ao autor, de simplificar e consolidar suas características lingüísticas individuais (Bakhtin 1997:148-9).

Bakhtin ressalta que, dentro do estilo linear de apreensão do discurso de outrem, é de suma importância discernir quais são os graus de firmeza ideológica, de autoritarismo e de dogmatismo que estão acompanhando o movimento do narrador no ato de citação/apreensão discursiva. Tal gradação é importante para verificar a mobilidade que é dada aos sentidos incorporados no contexto narrativo pelo narrador: “[q]uanto mais dogmática for a palavra, menos a apreensão apreciativa admitirá a passagem do verdadeiro ao falso, do bem ao mal, e mais impessoais serão as formas de transmissão do discurso de outrem” (Bakhtin 1997:149). Enfim, o estilo linear constitui-se a partir de um posicionamento dogmático e autoritário, fortemente marcado por uma perspectiva ideológica que não admite confronto. Destarte, o processo de incorporação do discurso do outro realizado pelo narrador não permite um real embate entre vozes distintas, pois:

[A] tendência principal do estilo linear é criar contornos exteriores nítidos à volta do discurso citado, correspondendo a uma fraqueza do fator individual interno. Nos casos em que existe completa homogeneidade estilística de todo o texto (o autor e suas personagens falam a mesma língua), o discurso construído como sendo o de outrem atinge uma sobriedade e uma plasticidade máximas (Bakhtin 1997:150).

Em outras palavras, o discurso do outro enquanto alteridade não existe no estilo linear. O outro só é pensado enquanto ou repetição do mesmo ou enquanto discurso a

ser negado, o que não ameaça a autoridade discursiva do narrador; no lugar da alteridade há o despotismo discursivo, no qual o outro só é reconhecido nos raros momentos em que há coincidência nas formas de se perceber o mundo, ou seja, quando há alguma afinidade ideológica entre o discurso do narrador e o discurso alheio. A integridade do mesmo é mantida através da negação do outro. Um tipo de narrativa exemplar para esta modalidade de apreensão do discurso de outrem é aquele presente nas fábulas de Esopo. Nestas fábulas, há sempre a presença de personagens em um determinado evento, do qual o narrador pretende extrair uma máxima a título de moral. O discurso dos personagens está pouquíssimo ou nada individualizado: sua presença serve de mera figuração, e não há contato de espécie alguma entre o discurso do narrador (contexto narrativo) e o discurso citado (as falas dos personagens).

O estilo pictórico, ao contrário do estilo linear, caracteriza-se por uma certa rarefação dos limites entre a matriz da enunciação e o discurso citado. No lugar das demarcações explícitas de onde começa e de onde termina o discurso citado (necessárias para a autopreservação da identidade do narrador), “[a] língua elabora meios mais sutis e mais versáteis para permitir ao autor infiltrar suas réplicas e seus comentários no discurso de outrem” (Bakhtin 1997:150). O contexto narrativo rompe com a rigidez do discurso citado dogmático, pois o narrador procura agora incorporar a fala do outro em sua própria fala, delegando ao outro legitimidade para “falar diferente” e disseminando fronteiras subjetivas: “o narrador pode deliberadamente apagar as fronteiras do discurso citado, a fim de colori-lo com as suas entoações, o seu humor, a sua ironia, com o seu encantamento ou o seu desprezo” (Bakhtin 1997:150).

Permitindo ao outro falar, incorporando o discurso do outro ao seu próprio discurso, o narrador também mantém sua identidade a partir da modulação do discurso sem, no entanto, realizar o assassinato ontológico realizado pelo narrador dogmático; pode-se dizer, enfim, que o estilo pictórico permite ao narrador reconhecer o outro como constitutivo de si mesmo sem, no entanto, realizar uma grande e profunda desestabilização na identidade e no centramento de sua subjetividade. Aqui, não é mais apenas o conjunto de sentidos objetivos veiculados pelo discurso do narrador que o caracteriza, mas principalmente as particularidades lingüístico-discursivas de realização do mesmo. Como estratégia para tanto, o narrador utiliza particularmente o discurso direto. Entretanto, diferentemente da modalidade linear, que utiliza uma demarcação bem definida entre o discurso do narrador e o discurso de outrem (através da utilização

de aspas, marcação de diálogos com travessões, itálicos, etc.), o narrador pictórico vai se utilizar muito mais de inflexões não sintáticas.

No *individualismo relativista*, finalmente, a dominante não está mais relacionada com o narrador ou com o outro que enuncia o discurso citado, mas com *o próprio discurso citado*. Aqui, ao contrário do que acontece nas duas outras modalidades descritas, o discurso citado torna-se o elemento mais forte e mais ativo no embate entre o discurso do narrador e o discurso de outrem. Da instância narrativa que dele se apropria: “[d]essa maneira, o discurso citado é que começa a dissolver, por assim dizer, o contexto narrativo” (Bakhtin 1997:151). Bakhtin fala em contexto narrativo porque, dada a inserção do discurso de outrem, o discurso do mesmo (o narrador) passa a figurar como contexto, se pensado em relação ao fragmento citado.

Assim, a decomposição do contexto narrativo (melhor dizendo: a decomposição da estabilidade do narrador como o foco central de perspectiva narrativa) implica na relativização da autoridade outorgada ao próprio narrador. Se antes ele era o “centro de consciência” dos textos, agora sua perspectiva está tão relativizada que chega a ponto de ser colocada em pé de igualdade com a perspectiva dos personagens:

a decomposição do contexto narrativo testemunha uma posição de individualismo relativista na apreensão do discurso. Neste último, à enunciação citada subjetiva opõe-se um contexto narrativo que comenta e replica e que se reconhece como igualmente subjetivo (Bakhtin 1997:152).

A estratégia estilística típica do individualismo relativista é a utilização do discurso indireto livre, “que é a forma última de enfraquecimento das fronteiras do discurso citado” (Bakhtin 1997:152). O caráter analítico do discurso indireto livre está intimamente associado com a necessidade de exprimir sensações subjetivas, responsáveis por diferenciar o discurso do mesmo e o discurso do outro. Em muitos momentos, o discurso indireto livre é levado a um extremo no qual simplesmente não é mais possível distinguir narrador, autor e personagens, tal a profusão de impressões subjetivas e o desaparecimento das fronteiras entre o discurso do mesmo e o discurso de outrem. Tem-se então uma das formas narrativas consagradas pelo modernismo: o fluxo de consciência, estratégia utilizada por escritores como James Joyce e Clarice Lispector.

Ainda que este panorama por *Marxismo e Filosofia da Linguagem* não esteja diretamente ligado ao conceito de intertextualidade, faz-se importante na medida em que é nele que encontramos o embrião das reflexões tecidas por Bakhtin em *A Poética de*

*Dostoiévski*<sup>8</sup>, obra que Kristeva efetivamente toma como ponto de partida para formular a categoria. Observe-se, pois o caminho trilhado pelo lingüista russo nesta obra. É importante se que mantenha em mente o papel do *discurso de outrem* nestas reflexões. Em outras palavras, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, o que Bakhtin compreende como o discurso do mesmo é a própria instância narrativa, é o discurso do narrador; como *discurso de outrem*, ele compreende os fragmentos discursivos oriundos de outras subjetividades que não a do próprio narrador (as falas e os pensamentos das personagens, por exemplo). Isso tem um papel importante na formulação da intertextualidade, pois como afirma Nitri:

Para que as relações de significação e de lógica (objeto da lingüística) sejam dialógicas, elas devem tornar-se discurso e obter um autor do enunciado. Segundo Bakhtin, que tinha saído de uma Rússia revolucionária, preocupada com problemas sociais, o diálogo não só é linguagem assumida pelo sujeito: é também uma escritura na qual se lê o outro. Nesse momento, Kristeva ressalta que não se trata de nenhuma alusão à psicanálise. Disso decorre que o dialogismo de Bakhtin concebe a escritura como subjetividade e comunicabilidade ou, para melhor dizer com Kristeva, como intertextualidade (2000:160).

É em *A Poética de Dostoiévski* que Bakhtin desenvolve as noções de dialogismo e polifonia. Para isso, ele parte da obra do escritor russo, levantando que, para alguns pesquisadores, "a voz de Dostoiévski se confunde com a voz desses e daqueles heróis, para outros, é uma síntese peculiar de todas essas vozes ideológicas, para terceiros, aquela é simplesmente abafada por estas" (Bakhtin 1981:1). Para Bakhtin, o erro destas três concepções está em não se considerar o herói de Dostoiévski como o autor de seu próprio discurso; assim, o que ele propõe é que se considere o herói de Dostoiévski não como objeto do discurso do escritor-autor, a partir do qual este encrava seus valores no texto literário, mas sim como autor de suas próprias palavras, na mesma dimensão em que o narrador o é. Diz Bakhtin que o narrador de Dostoiévski

[p]olemiza (...) com os heróis, aprende (...) com os heróis, tenta (...) desenvolver suas concepções até fazê-las chegar a um sistema acabado (...) [é] como se o herói não fosse objeto da palavra do autor mas veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos (Bakhtin 1981:1).

---

<sup>8</sup> BAKHTIN, *op. cit.*, 1981.

A partir desse confronto de consciências entre autor e personagens (que não se apresentam como objetos, mas como consciências independentes e com valores próprios) é que o autor aponta o caráter dialógico do romance polifônico. Daí a importância de mencionar a preocupação de Bakhtin com o “discurso de outrem”; ele parte do princípio que o dialogismo é um fenômeno que intersecciona praticamente todo o exercício de linguagem, implicando a necessidade de um outro para que o processo comunicativo se efetive<sup>9</sup>:

O romance polifônico é inteiramente dialógico. Há relações dialógicas entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão contrapontisticamente em oposição. As relações dialógicas (...) são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância (Bakhtin 1981:34).

Isso aponta para o fato de que para Bakhtin a noção de dialogismo supõe subterraneamente uma constante preocupação com o outro. Ora, quando Bakhtin fala no outro, no discurso do outro, ele não está se referindo, como destaca Kristeva, a um outro oculto que determina as atitudes do eu consciente. *O outro de Bakhtin não é o outro da psicanálise, identificado com o inconsciente.* O outro de Bakhtin é um outro textual, na medida em se faz perceptível a partir do discurso-escritura, mas é também um outro empírico, na medida que em se revela como o lugar ocupado por um indivíduo na estrutura social. E, em se tratando do texto literário, esta(s) outra(s) consciência(s) oposta(s) ao narrador, visto como o lugar da primazia do mesmo, são as vozes dos personagens, que se constituem no confronto com o narrador. “A consciência do herói é dada como a outra, a consciência do outro, mas ao mesmo tempo não se objetifica, não se fecha, não se torna mero objeto da consciência do autor [leia-se narrador]” (Bakhtin 1981:2).

Para Bakhtin, o que marca o romance polifônico como um tipo particular de narrativa é a profusão de vozes e consciências<sup>10</sup> plenivalentes (isto é, plenas de valor, que mantém com as outras vozes do discurso uma relação de absoluta igualdade como participantes do grande diálogo) e equípolentes (ou seja, participam do diálogo com as

---

<sup>9</sup> Lembrando que Bakhtin foi contemporâneo da escola formalista, ainda que com ela não se identifique plenamente, é possível observar aqui o peso da teoria da comunicação estabelecida por Roman Jakobson, na qual o processo comunicativo se efetiva a partir de um *emissor* e de um *receptor*, sendo que o primeiro envia uma *mensagem* ao segundo, formulada a partir de um *código* comum ao emissor e ao receptor.

<sup>10</sup> Entendidas enquanto *subjetividades* diferenciadas e singulares, vinculadas ao seu contexto social.

outras vozes em pé de absoluta igualdade; não se *objetificam*, isto é, não perdem a sua *identidade* enquanto vozes e consciências autônomas). Isso permite definir a polifonia enquanto um concerto de vozes sociais que se cruzam no discurso literário, sem que haja hierarquização entre estas. “[A voz do herói] possui independência excepcional na estrutura da obra, é como se soasse ao lado da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis” (Bakhtin 1981:3). Assim, o romance polifônico dá conta da diversidade de perspectivas organizando-as em torno de uma narrativa e de uma consciência (a do narrador ou, nas palavras de Bakhtin, a do autor<sup>11</sup>) que não se sobrepõe sobre elas como lugar privilegiado:

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (Bakhtin 1981:16).

Desta forma, a representação de diferentes subjetividades não está subordinada, no romance polifônico, ao filtro da perspectiva do narrador, como no romance monológico: “o dominante da representação artística do herói é o complexo de idéias-forças que o dominam” (Bakhtin 1981:18). Da mesma forma, a realidade que circunda esse herói tem sua representação construída a partir do ponto de vista que tem ele da realidade (diegética) exterior: “[a] cada herói o mundo se apresenta num aspecto particular segundo o qual constrói-se a sua representação” (Bakhtin 1981:18).

## **2. INTERTEXTUALIDADE, IDEOLOGIA E CULTURA: A SEMIOTICA DO TEXTO POETICO**

Se o lingüista russo defende que a constituição de todo o enunciado lingüístico se dá a partir de relações dialógicas entre o enunciador (narrador) e o discurso de outrem - “(...) a polifonia pressupõe uma multiplicidade de vozes plenivalentes nos limites de

---

<sup>11</sup> Importante ressaltar que Bakhtin não diferencia claramente *autor* (o indivíduo empírico que escreve uma obra) de *narrador* (instância ficcional que articula os eventos e as consciências do romance polifônico), diferenciação aqui realizada e de suma importância, na medida em que evita o ranço do biografismo no trabalho de crítica literária.

uma obra, pois somente sob essa condição são possíveis os princípios polifônicos de construção do todo” (Bakhtin 1981:28) -, Kristeva por sua vez avança a partir destas reflexões, operacionalizando esse raciocínio a partir de uma visada semiótica. A própria subjetividade somente é construída a partir do momento da leitura, vista enquanto processo semiótico. O próprio sujeito aqui não é senão “efeito de sentido” do processo de trabalho semiótico. Nada é original: tudo já foi dito e, em última instância, o discurso do mesmo é uma bricolagem de fragmentos do discurso do outro (tal como Bakhtin já havia identificado, a criação literária tem necessariamente de lidar com o discurso citado, remetendo inevitavelmente a um outro lugar no qual nasce o discurso do qual o mesmo se apropria). Assim, do dialogismo e da polifonia, a noção cunhada por Kristeva realiza um avanço teórico que desnuda o caráter intertextual de toda e qualquer linguagem poética:

tout texte se constitue comme mosaïque des citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double<sup>12</sup> (1969:146).

Subjacentes à noção de intertextualidade, duas outras categorias forjadas por Kristeva (e também muitas vezes esquecidas por alguns comparatistas) se fazem pertinentes para se pensar o intertexto como noção pertinente aos estudos culturais: *a produtividade*<sup>13</sup> (do texto) e o *ideograma*<sup>14</sup>. Essas duas categorias, ao mesmo tempo em que explicitam o funcionamento da intertextualidade enquanto mecanismo textual, mostram que, ao contrário do que vulgarmente possa se pensar, a noção de

---

<sup>12</sup> “(...) todo texto constitui-se como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, ao menos, como um duplo” (tradução minha).

<sup>13</sup> “O texto, pois, é uma *produtividade*, o que quer dizer: 1. a sua relação à língua em que se situa é redistributiva (destrutivo-constitutiva), conseqüentemente é abordável mais através das categorias lógicas que puramente lingüísticas; 2. é uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto vários enunciados, tirados de outros textos, se cruzam e se neutralizam” (Kristeva 1978:37).

<sup>14</sup> “O recorte de uma dada organização textual (de uma prática semiótica) com os enunciados (seqüências) que assimila no seu espaço ou a que reenvia no espaço dos textos (práticas semióticas) exteriores será chamado um *ideograma*. O ideograma é essa função intertextual que pode ler-se “materializada” nos diferentes níveis da estrutura de cada texto, e que se estende ao longo de seu trajeto dando-lhe as suas coordenadas históricas e sociais. (...) O ideograma de um texto é o lugar próprio no qual a racionalidade conhecedora dá conta da transformação *dos enunciados* (a que o texto é irredutível) num todo (o texto), do mesmo modo que as inserções dessa totalidade no texto histórico e social” (Kristeva 1978:38). Assim, fica configurado o ideograma como a função que dá conta das diferentes significações de um dado texto (ou mesmo de um único significante) dentro do eixo histórico, pois, lendo-se a partir de diferentes lugares sociais (logo, assumindo diferentes concepções e valores), diferentes sentidos são acionados pelo sujeito leitor.

intertextualidade não faz do texto uma mera colagem de retalhos: subjacente à categoria estão pressupostos marxistas e freudianos que explicitam a interação do texto com o contexto (visto como *texto social*) e com o inconsciente. O signo para Kristeva não é meramente signo, mas ideograma, na medida em que é transpassado por diferentes valores sociais. O ideograma em Kristeva corresponde à palavra ambivalente de Bakhtin, na medida em que nele se cruzam valores semióticos (arbitrariedade do significante/significado) e sociais (a historicidade, necessária para a materialização do sentido).

Assim o sentido da palavra *semiótica* no trabalho de Kristeva não se prende, em nenhum momento, a uma concepção imanentista do estudo do signo ou dos sistemas significantes. “Jogando sobre a ‘novidade da não novidade’, sobre essa diferença de sentido de um termo em diferentes contextos teóricos, a semiótica lança luz sobre o modo como a ciência nasce numa ideologia” (Kristeva 1978:27). A semiótica - tal como os estudos culturais -, ao deslocar conceitos, mostra que o *trabalho* exercido pela re-significação conceitual, mais do que uma impostura intelectual, é o índice da ideologia subjacente a todo o projeto teórico. Cabe lembrar que, tal como Eagleton afirma em *Teoria da Literatura*, toda a teoria é marcada ideologicamente. Até mesmo pretender-se neutro denuncia complacência com a ideologia, só que com a da leite dominante, nunca vista como ideologia, mas como o evidente, dado estar de acordo com as premissas falocêntricas.

Este entendimento do texto como modo de produção filia-se directamente nas teses marxistas e vai reunir, limando-lhes as aparentes oposições, a chamada crítica imanente, ou interna, aos dados excrescentes incomodamente integrados, até aqui, em disciplinas marginais como a sociologia da literatura, a crítica de fontes, a história da literatura e da cultura (Seixo 1978:11).

Logo, a inclusão do pensamento de Kristeva neste trabalho vem dar conta de uma demanda do próprio objeto em questão: um quadro teórico que leve em consideração - ao mesmo tempo - aspectos formais do texto literário e aspectos culturais, pensando-se aqui em cultura enquanto um conjunto de práticas discursivas e não-discursivas que gerencia regimes de verdade e põe em circulação um capital cultural; esses regimes de verdade são responsáveis pela legitimação ou não das representações culturais que vêm constituir esse capital simbólico, capital que determina os lugares que os indivíduos ocupam na sociedade e a dinâmica das inter-relações entre

esses indivíduos. O pensamento de Kristeva angaria um papel chave para a construção de um novo tipo de conhecimento, que se opõe ao discurso científico burguês e propõe uma articulação revolucionária na produção de conhecimento.

Para Marx, o valor de troca de uma mercadoria (aquilo que há de comum em todas elas e define seu valor) é a quantidade de trabalho social nela embutida. O único elemento que torna possível reduzir diferentes mercadorias a um denominador comum - de forma que possam ser permutadas umas por outras - é a quantidade de trabalho social dispensada em sua produção. Entende-se pois que produção gera valor, e que isso se dá no seio das relações sociais<sup>15</sup>. Kristeva, ao apropriar-se da noção marxista de trabalho, percebe que ela não dá conta do funcionamento significante, visto que a medida deste está erigida a partir do *valor* e da *representação*; recua, então, até o nascedouro dos sentidos, onde tais critérios (valor como medida do trabalho social) ainda não afloraram. Remontando então para um lugar pré-social, Kristeva recupera Freud e a noção de *trabalho do sonho*, mostrando que a questão não é apenas a de gerar valor a partir de uma troca (a do referente pelo significante, ou desse por um outro), mas a de avaliar uma pura transformação<sup>16</sup>, visto que o inconsciente ainda não articula valor a esse trabalho, pois o valor é uma categoria social.

O alcance dessa mudança de cena na consideração do trabalho como prática semiótica (ou vice-versa), ou melhor, desta aliança das duas cenas (a radicação social e os mecanismos do inconsciente) revela-se enorme pela extensão possível da sua cobertura a todo o discurso das ideologias (Seixo 1978:12).

Assim, quando penso na obra de Caio Fernando Abreu, penso-a como um expoente desse tipo de texto que se constrói como “irredutível à representação”, que reflete sobre si mesmo como *produtividade* (Kristeva), ou ainda como *escrita* (Derrida). Se o trabalho sobre o texto, se a *produtividade* do texto é o traço distintivo do texto

---

<sup>15</sup> “As mercadorias, recordemos, só encarnam valor na medida em que são expressões de uma mesma substância social, o trabalho humano; seu valor é, portanto, uma realidade apenas social, só podendo manifestar-se, evidentemente, na relação social em que uma mercadoria se troca por outra” (Marx 1982:55).

<sup>16</sup> Segundo Freud, o sonho é o resultado de um trabalho do inconsciente sobre vestígios de lembranças advindas da vigília, e tal processo psíquico visa a “realização (disfarçada) de um desejo (suprimido ou recalçado)” (Freud 1987:172). Entretanto, para efetivar tal realização, o inconsciente tem de burlar os mecanismos de censura da mente consciente, produzindo “deformações” e “deslocamentos”: “embora a imaginação onírica lance mão das lembranças recentes da vigília como o material de que é construída, ela as exige como estruturas que não guardam a mais remota semelhança com as da vida de vigília; revela-se

literário frente a outros textos, faz-se necessário compreender a instância ideológica na qual a produtividade se instala, pois é ela responsável pelo deslocamento e pela produção de sentidos realizada na escrita (produtividade) do texto literário:

Elaborados sobre e a partir desses textos modernos, os modelos semióticos assim produzidos voltam-se para o *texto social* - para as práticas sociais de que a “literatura” não é mais que variante não valorizada - para as pensar como outras tantas transformações-produções em curso (Kristeva 1978:35).

Logo, a *intertextualidade* fica sendo definida, de acordo com as reflexões de Kristeva, como o processo de interação e intercâmbio semiótico de um texto primeiro com outro texto, ou outros textos, particularmente com o texto cultural, o texto histórico e o texto social, (na medida em que os três se interseccionam sem, no entanto, serem redutíveis um ao(s) outro(s)). *Intertexto*, por sua vez, é o texto específico (ou o *corpus* de textos específicos) com que um determinado texto mantém o intercâmbio semiótico que caracteriza a intertextualidade. É importante lembrar que em Kristeva a noção de texto é muito vasta: pode referir-se a obras literárias, linguagens orais ou sistemas simbólicos de natureza social ou inconsciente. A semioticista búlgara desloca o foco das relações dialógicas que em Bakhtin estavam centradas na “consciência plenivalente” (o herói visto como representação de um conjunto de valores próprios<sup>17</sup>, distinto daqueles do autor e/ou narrador), ampliando o alcance das noções de dialogismo/polifonia para uma perspectiva textual e discursiva na qual não apenas consciências ou subjetividades representadas estão em questão, mas o próprio intercâmbio semiótico típico do funcionamento do texto literário: “[o] texto está, pois, duplamente orientado: para o sistema significante no qual se produz (...) e para o processo social do qual participa enquanto discurso” (Kristeva 1974:12). Entretanto, o próprio Bakhtin já havia deixado uma brecha, permitindo que fosse explorado esse caráter textual/discursivo do dialogismo:

O autor reserva efetivamente ao seu herói a última palavra. (...) Ele não constrói a personagem com palavras estranhas a ela, com definições neutras;

---

nos sonhos como possuindo não só poderes reprodutivos ms também poderes *produtivos*” (Freud 1987:108).

<sup>17</sup> “Para o autor o herói não é um ‘ele’ nem um ‘eu’, mas um ‘tu’ plenivalente, isto é, o plenivalente ‘eu’ de um outro (um ‘tu és’). O herói é o sujeito de um tratamento dialógico profundamente sério, presente, não retoricamente simulado ou literariamente convencional. E esse diálogo - o ‘grande diálogo’ do romance na sua totalidade - realiza-se não no passado, mas neste momento, ou seja, no presente do processo artístico” (Bakhtin 1981:53).

ele não constrói um caráter, um tipo, um temperamento nem, em geral, uma imagem objetiva do herói; constrói precisamente a *palavra* do herói sobre si mesmo e sobre o seu mundo (Bakhtin 1981:45).

O pensador russo salienta que o papel do autor na elaboração desta consciência não é o de conceber tal consciência propriamente dita, mas sim de construir a *palavra* desta consciência. Kristeva, rastreando a obra de Bakhtin, sistematiza o estatuto da palavra, retomando considerações dispersas deste. O primeiro dos estatutos por Kristeva definido é o da *palavra direta*:

A palavra *direta*, remetendo a seu objeto, exprime a última instância significativa do sujeito do discurso nos quadros de um contexto; é a palavra do autor, a palavra que anuncia, que expressa, a palavra *denotativa*, que deve fornecer a compreensão objetiva, direta (Kristeva 1974:71).

A palavra direta refere-se à enunciação típica do narrador autoritário. É o que Bakhtin chama de estilo *linear* de citação do discurso de outrem em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. O segundo estatuto, de acordo com Kristeva, é o da palavra *objetal*:

A palavra *objetal* é o discurso direto das “personagens”. Tem uma significação objetiva direta, mas não se situa ao mesmo nível do discurso do autor, encontrando-se distanciada dele. É ao mesmo tempo orientada para seu objeto e ela mesma objeto de orientação do autor. Mas a orientação do autor para a palavra *objetal* não penetra nela; toma-a como um todo, sem alterar seu sentido, nem sua tonalidade; ela o subordina a suas próprias tarefas, sem se introduzir uma outra significação. Dessa maneira, a palavra (*objetal*), convertida em objeto de uma outra palavra (*denotativa*), não é “consciente” dela. A palavra *objetal* é, portanto, unívoca, como a palavra *denotativa* (1974:71-2).

A palavra *objetal* pode ser vista como a fala das personagens utilizada apenas como “elemento decorativo” em uma narrativa. Bakhtin chama (em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*) tal estilo de *pictórico*, pois o sujeito da enunciação manipula a palavra do outro com vistas a dar um certo “colorido” em seu próprio discurso. Tal palavra é ainda unívoca, pois o responsável pela enunciação narrativa não injetou nela ainda outras significações estranhas às significações primeiras. Configurando-se como objeto do discurso, ela não apresenta ainda a ambivalência que caracterizará a palavra poética duplamente inscrita (no texto histórico-social e no código lingüístico). Finalmente, Kristeva ocupa-se da palavra ambivalente:

(...) o autor pode se servir da palavra de outrem, para nela inserir um sentido novo, conservando sempre o sentido que a palavra já possui. Resulta daí que a palavra adquire duas significações, que ela se torna *ambivalente*. Esta palavra ambivalente é, pois, o resultado da junção de dois sistemas de signos (1974:72).

É a partir desse “duplo pertencimento” da palavra poética do qual Bakhtin já havia se apercebido que Kristeva elabora o estatuto da palavra poética como um duplo. Assim, a palavra poética se lê duplamente, pois ela está inserida, ao mesmo tempo: a) em um eixo horizontal (sintagmático), cujos pólos são o emissor e o receptor do texto, transformados em significantes e incorporados à escritura e b) em um eixo vertical (paradigmático), ao longo do qual se organiza uma espécie de “memória” de todos os outros textos anteriores ou contemporâneos do texto em questão:

Transformando a matéria da língua (...) para aí transportando a relação das forças sociais da cena histórica (...) o texto se liga - se lê - duplamente em relação ao real: à língua (alterada e transformada) e à sociedade (com cuja transformação ele se *harmoniza*) (Kristeva 1974:12 - grifo da autora).

### **3. DO INTERTEXTO AO TRANSTEXTO: A SISTEMATIZAÇÃO GENETTIANA DE *PALIMPSESTES***

Gérard Genette, em seu *Palimpsestes* (1982), diferentemente das formulações de Bakhtin e Kristeva, centra seu trabalho basicamente nas interações semióticas entre textos literários propriamente ditos. O palimpsesto ao qual se refere diz respeito a um outro texto, anterior ao texto que o incorpora; logo, o outro que Genette lê no texto é um outro texto no sentido de *um texto escrito antes do texto em questão, que a ele faz menção*, e não o texto histórico ou o texto social, como propõe Kristeva. Realizando um trabalho estritamente formal sobre as estratégias de intercâmbio semiótico entre textos, o trabalho de Genette mostra-se interessante na medida em que sistematiza uma nomenclatura para que se possa trabalhar com as diferentes relações de interação semiótica.

A primeira categoria que Genette propõe é a de *transtextualidade*, no lugar da *intertextualidade* formulada por Kristeva. Segundo Genette, a *intertextualidade* é apenas um tipo de relação transtextual: a presença de um texto em outro texto, que pode

se materializar a partir da citação, do plágio, ou ainda da alusão. Concebida de maneira vasta, o princípio da interação semiótica é batizado de transtextualidade, e a categoria intertextualidade fica restrita a um tipo específico de relação transtextual:

Je le définis [a intertextualidade] pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est à dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littéraire, c'est la pratique traditionnelle de la *citation*, (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du *plagiat* (chez Lautréamont, par exemple), qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de *l'allusion*, c'est à dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions (...) (Genette 1982:8 - grifos do autor)<sup>18</sup>.

O segundo tipo de relação transtextual é a paratextualidade. Neste tipo de relação, o que se vê é um intercâmbio do texto literário propriamente dito com partes “acessórias”:

Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que dans l'ensemble formé par une oeuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapages, terminales ; épigraphes ; illustrations (...) qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement (...) (Genette 1982: 10)<sup>19</sup>.

A terceira modalidade de relação textual enunciada por Genette é a *metatextualidade*:

---

<sup>18</sup> “De minha parte, eu a defini [a intertextualidade] – de uma maneira sem dúvida restritiva – como uma relação de co-presença entre dois ou mais textos, ou seja, geral e eideticamente, pela presença efetiva de um texto em um outro. Sob sua forma mais explícita e mais literária, apresenta-se como a prática tradicional da *citação* (com aspas, com ou sem referência precisa); sob uma forma menos explícita, a do *plágio* (em Lautréamont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sob uma forma ainda menos explícita e menos literária, a da *alusão*, ou seja, a de um enunciado cuja plena inteligibilidade supõe a percepção de uma relação/comparação entre ele [o texto em questão] e um outro texto, o qual reporta necessariamente a uma ou outra de suas inflexões (...)” (tradução minha).

<sup>19</sup> “O segundo tipo constitui-se pela relação - geralmente menos explícita e mais distante - que no conjunto formado por uma obra literária (o texto propriamente dito) mantém com o que não se pode nomear senão como o seu paratexto: prefácios, posfácios, advertências, introduções, etc.; notas marginais, de rodapés, ou finais; epígrafes, ilustrações, (...) que fornecem ao texto um entorno (variável) e por vezes um comentário oficial ou officioso, cujo leitor mais purista e menos dado à erudição externa não dispõe tão facilmente (...)” (tradução minha).

Le troisième type de transcendance textuelle, que je nomme métatextualité, est la relation, on dit plus couramment de <<commentaire>>, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer) (...) [c]’est, par excellence, la relation critique (1982:11)<sup>20</sup>.

Assim, a crítica literária, o comentário e a exegese configuram-se como tipos metatextuais de intercâmbio com outros textos. Ainda que Genette não se ocupe muito extensamente desta categoria, ela é particularmente útil para pensarmos a relação do texto “autoconsciente” e da escrita meta-referencial. Em *Ovelhas Negras*, por exemplo, os contos são acompanhados de pequenos prefácios e, ainda que tais prefácios se configurem como paratextos, muitas vezes fazem menção à dimensão metatextual, referindo-se, por exemplo, à censura e/ou críticas recebidas. Em um destes paratextos, Abreu afirma que teve alguns contos de *O Ovo Apunhalado* censurados pelo regime militar, fazendo assim com que o paratexto, ao suscitar a interação metatextual, insira o texto na história (o contexto da ditadura militar).

O quarto tipo de relação transtextual é o tipo sob o qual Genette irá se deter ao longo de *Palimpsestes*: trata-se da *hipertextualidade*. Para se compreender a diferença entre intertextualidade e hipertextualidade, é importante retomar a questão do estatuto da palavra, presente em Bakhtin e reelaborado por Kristeva. Os conceitos de hipertextualidade (Genette) e palavra ambivalente (Bakhtin e Kristeva) descrevem quase que simetricamente um mesmo fenômeno. O mesmo ocorre entre os conceitos de intertextualidade (Genette) e palavra objetal (Bakhtin e Kristeva). Assim:

Bakhtin	Kristeva	Genette
estilo pictórico e/ou discurso indireto livre	palavra ambivalente	hipertextualidade
estilo linear	palavra objetal	intertextualidade

Genette escreve, a propósito da hipertextualidade, o seguinte:

J’entends par là toute relation unissant un texte B (que j’appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire. Comme on le voit à la métaphore *se greffe* et à la détermination négative, cette définition est toute provisoire. Pour le prendre autrement, posons une notion générale de texte au second degré (je renonce à chercher, par un usage aussi transitoire, un

<sup>20</sup> “O terceiro tipo de transcendência textual, que eu chamo de metatextualidade, é a relação que se conhece mais correntemente como ‘comentário’, que une um texto a um outro texto que o comenta, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo) (...)” (tradução minha).

préfixe qui subsumerais à la fois l'*hyper-* et le *méta-*) ou texte dérivé d'un autre préexistant. (...) Elle peut être d'une ordre, tel que B ne parle nullement de A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation*, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer (1982:13 - grifos do autor)<sup>21</sup>.

Finalmente, a quinta categoria transtextual definida por Genette é a *arquitextualidade*<sup>22</sup>. Esta se configura enquanto a relação de um texto *stricto sensu* com uma abstração de natureza textual ou, como afirma Genette ao gosto dos formalistas russos, a arquitetura apresenta-se como “a literariedade da literatura”. Pode-se pensar, por exemplo, em uma carta, em um conto, em um romance, em um panfleto ou em um soneto como exemplos de arquitextos; a arquitetura é o tipo de relação que se estabelece, por exemplo, entre *Onde andaré Dulce Veiga?*, *El beso de la mujer araña* e a forma abstrata *romance* (o arquitecto comum a ambas as obras).

[L]’architexte, ou si l’on préfère l’architextualité du texte (comme on dit, et c’est un peu la même chose, <<la littéralité de la littérature>>), c’est-à-dire l’ensemble des catégories générales, ou transcendentes - types du discours, modes d’énonciation, genres littéraires, etc. - dont relève chaque texte singulier (1982:7)<sup>23</sup>.

Concebida como o tipo mais abstrato de interação textual, o arquitecto está próximo daquilo que vulgarmente se compreende por gênero literário. É importante salientar que (até porque Genette não se ocupa suficientemente deste ponto), tal como os

---

<sup>21</sup> “Entendo [por intertextualidade] toda a relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto A (que chamarei *hipotexto*) sobre o qual ele se enxerta de uma maneira que não é aquela do comentário. Como a metáfora do enxerto carrega uma determinação negativa, estas definições são apenas provisórias. Vendo de uma outra forma, coloquemos uma noção geral de texto ao segundo grau (nego-me a buscar, para uso tão transitório, um prefixo que sintetize ao mesmo tempo *hyper-* e *meta-*) ou texto derivado de um outro preexistente. (...) Tal relação resulta de uma ordem tal que B não fale de modo algum de A, o que resulta ao fim de uma operação que qualificarei - provisoriamente ainda - de *transformação*, e que conseqüentemente o evoca mais ou menos de maneira manifesta, sem necessariamente dele [texto A] falar ou citar” (tradução minha).

<sup>22</sup> Importante ressaltar que não há uma estreita familiaridade entre as noções de arquitecto e arquiescritura, esta última cunhada por Jacques Derrida em *De la Grammatologie*; Derrida pensa no funcionamento da escrita como representação da fala e, para mostrar que essa dissociação é arbitrária e acaba levando a um desprestígio da escrita frente à fala (desprestígio esse cultivado pela tradição filosófica ocidental, que vê na fala o lugar do *logos*, da verdade e do conhecimento), cunha o termo arquiescritura para mostrar que há uma espécie de *escritura* da fala. Reestabelece assim o prestígio da escrita frente à desconstrução do binômio fala-escrita que, como todos os binarismos da cultura ocidental, desprestigiam e subordinam o segundo termo em relação ao primeiro (homem/mulher, razão/emoção, civilização/barbárie). Conferir DERRIDA, Jacques. *De la Grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.

<sup>23</sup> “O arquitecto, ou se preferirmos a arquitetura do texto (como disse, e é um pouco a mesma coisa, ‘a literariedade da literatura’), [define-se como] o conjunto de categorias gerais, ou transcendentes – tipos

gêneros literários, o arquitexto é uma estrutura abstrata mais ou menos estável e *historicamente situada*, e em certa medida passível de corrupção-transformação. O arquitexto romanesco, por exemplo, tem seu nascimento no século XVII, e seu grande ápice está vinculado à ascensão da burguesia, que adotou tal estrutura para construir e legitimar suas próprias narrativas culturais.

Se de um lado se têm os conceitos genettianos de *intertextualidade* e *hipertextualidade*, do outro se tem, analogamente, os conceitos bakhtinianos de *estilo linear* e *individualismo relativista* de apropriação do discurso de outrem, ou ainda, de acordo com a sistematização proposta por Kristeva sobre o estatuto da palavra, a *palavra objetal* e a *palavra ambivalente*. Porém, como já explorado, as noções não são intercambiáveis entre si. É necessário, pois, explicitar a evolução dos conceitos e o que cada teórico entende por cada categoria, não por uma questão de purismo teórico, mas porque há tamanha profusão de termos falsamente transparentes e de palavras extremamente aparentadas que, caso não se proceda à explicitação do que cada um entende por cada categoria, correr-se-ia o risco de comprometimento do rigor teórico (e mesmo da validade) do trabalho intelectual desenvolvido. Em se colocando tais reflexões em um quadro-resumo, chega-se ao seguinte resultado:

BAKHTIN	KRISTEVA	GENETTE
dialogismo	intertextualidade	transtextualidade <sup>24</sup>
autor/narrador	sujeito da enunciação	voz narrativa
estilo linear	palavra direta	intertextualidade (citação)
estilo pictórico	palavra objetal	intertextualidade (alusão)
individualismo relativista	palavra ambivalente	hipertextualidade

Obviamente, isto é apenas uma aproximação. Como já foi dito anteriormente, os

---

de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – que sustenta cada texto singular” (tradução minha).

<sup>24</sup> A idéia de *transtextualidade* é utilizada para denominar o grande grupo de relações possíveis entre diferentes textos (intertextualidade, hipertextualidade, paratextualidade, arquitextualidade); assim, o termo *intertextualidade* (tal como definida por Kristeva) é permutável por *transtextualidade* (tal como definida por Genette).

conceitos não são intercambiáveis entre si. O papel de outras categorias será determinante de diferenças irreduzíveis entre as formulações de cada um desses pensadores. Bakhtin tinha em mente um translingüística que abarcasse o texto literário em sua interação com o contexto social; Kristeva, por sua vez, tentando desenvolver uma semiótica da linguagem poética, não apenas constata que esta é o limite infinito das possibilidades de significância do código lingüístico, mas também que a linguagem poética, ao carnavalizar-se, torna-se o lugar por excelência da revolução, da contestação e da ruptura com o *status quo*, definindo o texto como produtividade e a escritura como prática social; Genette, finalmente, ao hierarquizar os diferentes tipos de interação semiótica entre textos, desenvolve uma nomenclatura consistente, ao mesmo tempo em que “esteriliza” o trabalho com a intertextualidade, excluindo o texto histórico-social (entendendo aqui história no sentido marxista) mantido por Bakhtin e Kristeva em suas reflexões.

Assim, adotar-se-á aqui a nomenclatura sugerida por Genette, salvo os termos *transtextualidade* e *intertextualidade*. Em lugar do primeiro, adota-se aqui o termo cunhado por Kristeva (intertextualidade) para dar conta de todas as relações intersemióticas possíveis; em lugar do segundo, adota-se o termo genérico *citação*. Ora, em se partindo do pressuposto que a relação hipertextual demanda, por sua própria natureza, um *trabalho* de recorte e deslocamento de um fragmento originário de um texto A e a subsequente adaptação desse recorte a um texto B (e aqui não importa se tal trabalho de transplante textual é feito consciente ou inconscientemente, se feito pelo autor ou pelo leitor, se tem um caráter estrutural ou não no cerne do texto em questão), independente de qual seja a instância na qual ele esteja localizado, é necessária uma instância subjetiva que realize este trabalho. Entenda-se aqui essa necessidade de uma *instância subjetiva* não no sentido de um sujeito empírico, mas no sentido de uma *posição* ou *lugar*, ou ainda no sentido de uma *função*<sup>25</sup>. Logo, os processos de subjetivação tomam uma importante dimensão na compreensão da intertextualidade (seja ela pensada na instância da recepção/leitor ou da produção/autor), pois é sob *e*

---

<sup>25</sup> A categoria *função* deve ser entendida tal como Foucault a pensa, por exemplo, quando este se preocupa em pensar o autor enquanto *função discursiva*, um “lugar” ou “papel” que se assume necessariamente com o fim de organizar enunciados (fragmentos discursivos) de forma coerente (Cf. FOUCAULT, M. A *Arqueologia do Saber*. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2000).

*apenas sob* o signo da subjetividade que a produção de sentidos – por ocasião do estabelecimento de relações hipertextuais – pode ser compreendida.

A intertextualidade mostra-se enfim como um fenômeno de interação entre diferentes modalidades textuais que mobiliza, ao mesmo tempo a natureza semiótica, ideológica e subjetiva, estabelecendo-se como uma das mais frutíferas categorias para a crítica literária. O texto dialoga sim com outros textos, mas também com o contexto social, a realidade transfigurada em texto, tal como fica claro na gênese do conceito, em Bakhtin e Kristeva. O que este trabalho pretende, pois, não é apenas estabelecer relações intertextuais entre diferentes romances, mas também analisar suas relações com o mundo social, espaço no qual o capital simbólico circula. Não basta contrastar representações romanescas do homoerotismo na literatura; é necessário também estabelecer relações entre estes artefatos culturais e o mundo das relações sociais no qual foram produzidos e geram significados.

Conjuga também uma dimensão política, na medida em que as ideologias que organizam e legitimam os regimes de representação que virão a constituir o capital simbólico de uma comunidade discursiva se fazem perceptíveis através do trabalho de deslocamento e produção de sentidos que a interação semiótica que caracteriza a intertextualidade demanda. A noção de intertextualidade é operacionalizada na medida em que se estuda o texto (escritura) em relação ao texto histórico-social e aos arquitextos (no sentido genettiano) que o precedem. A sistematização realizada por Genette auxilia, pois, na medida em que caracteriza tipos específicos de relações intertextuais no sentido forte (ou, como ele chama, relações *transtextuais*). Entretanto, fica óbvio em Genette uma certa despolitização da intertextualidade, na medida em que seu conceito de transtextualidade abarca apenas operações de reiteração e transformação de um texto por outro(s) texto(s). Oblitera, pois, a dimensão histórica, ao apagar os reflexos do arranjo conjuntural nas condições de produção-transformação de um texto, tanto quanto a dimensão ideológica (vista por Kristeva como o lugar no qual o texto poético cruza-se com o texto histórico-cultural). Assim, opera-se aqui uma análise que parte do arcabouço conceitual burilado por Genette sem, no entanto, apagar as dimensões de inserção do histórico, do ideológico (e, por metonímia, do político) inerentes à interação semiótica transtextual. Cabe aqui lembrar Kristeva:

Assim, por um duplo jogo: na matéria da língua e na história social, o texto se instala no real que o engendra: ele faz parte do vasto processo do movimento material e histórico e não se limita - enquanto significado a seu autodescrever ou a se abismar numa fantasmática subjetivista (Kristeva 1974:11).

#### 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sintetizando a reflexão realizada trabalho, fica evidente que não há consenso no que diz respeito à definição desta noção tão fundamental para a literatura comparada: a intertextualidade. Para Julia Kristeva, quando se fala em *intertextualidade*, a noção se aplica à intersecção da história e da cultura no texto literário. Por *transtextualidade*, noção genettiana, entende-se um tipo específico de intertextualidade, aquela que dá conta do diálogo da obra literária com outros textos literários, direta ou indiretamente (aquele tipo específico de relação intersemiótica que Kristeva identifica com a dimensão paradigmática e vertical da intersecção de textos). Assim, se a intertextualidade dá conta das relações entre o texto literário e os outros textos culturais (a história, o folclore, a dita “baixa cultura” e os discursos institucionais), a transtextualidade contempla as relações de caráter exclusivamente interliterário (entre textos literários distintos).

Outros autores, como Riffaterre, Reis, Nitrini e Seixo continuam a trabalhar sobre a noção. Alguns tentam caracterizar a intertextualidade como um tipo de relação semiótica na qual exista algum tipo de analogia estrutural (o que impediria de se caracterizar como intertextualidade relações estabelecidas entre literatura e pintura, por exemplo). Outros ainda asseveram que a intertextualidade só se caracteriza como tal *a partir da leitura da obra*, baseando-se na premissa de que é apenas no momento da recepção que a intertextualidade efetivamente se concretiza. O importante a ser ressaltado aqui é que o uso indiscriminado da noção implicou, de certa forma, em uma “despolitização” da mesma. A idéia primeira de intertextualidade - presente em Bakhtin e em Kristeva - na qual tanto a relação entre diferentes textos literários quanto a relação entre o texto e o mundo social (lido também como um texto) foi aos poucos perdendo força, na medida em que uma preocupação mais imanentista concentrava sua atenção em aspectos estruturas do texto e esquecia sua “dureza” de artefato cultural, de capital

simbólico em circulação gerando valores e significados. É este um dos aspectos da intertextualidade que urge ser resgatado, antes que se perca completamente.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.
2. AUSTIN. *How To Do Things With Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
3. BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
4. BAKHTIN, M. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: Hucitec/UnB, 1993.
5. BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997.
6. BAL, Mieke. *Narratology*. 2nd edition. Toronto/Buffalo/London: Toronto, 1997.
7. BOOTH, W. *The Rethoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1975.
8. CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática: 1986.
9. EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, [s.d.].
10. FOUCAULT, M. *História da Sexualidade I*. Rio de Janeiro: Graal, 1994.
11. \_\_\_\_\_. *História da Sexualidade II*. Rio de Janeiro: Graal, 1994.
12. \_\_\_\_\_. *História da Sexualidade III*. Rio de Janeiro: Graal, 1994.
13. \_\_\_\_\_. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2000.
14. FREUD, Sigmund. Sexualidade Feminina. In: \_\_\_\_\_. *O Futuro de uma Ilusão*. São Paulo: Imago, 1972. p. 233-51.
15. \_\_\_\_\_. A Diferenciação Entre Homens e Mulheres. In: \_\_\_\_\_. *Fragmento de um Caso de Histeria*. São Paulo: Imago, 1972. p. 225- 228.
16. GENETTE. Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
17. KRISTEVA, Julia. *Sèméiotikè: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

18. \_\_\_\_\_. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
19. \_\_\_\_\_. *Semiótica do Romance*. 2. ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1978.
20. LANDA & ONEGA. *Narratology: an introduction*. London: Routledge, 1995.
21. MARX, Karl. *O Capital: livro I*. 7. ed. Trad. Reginaldo Sant'Anna. São Paulo: DIFEL, 1982.
22. NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: EdUSP, 2000.
23. RIFFATERRE, M. *Semiotics of Poetry*. Bloomington; London: Indiana University Press, 1978.
24. \_\_\_\_\_. *La Production du Texte*. Paris: Seuil, 1979.
- 25.** SEIXO, Maria Alzira. Do Romance, Significativamente. In: KRISTEVA, Julia. *Semiótica do Romance*. 2. ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1978. p. 7-17.