

BREVE DISCUSSÃO SOBRE A INTERTEXTUALIDADE¹

Renata Lopes ARAUJO*

RESUMO: Este artigo busca fazer um breve panorama sobre o conceito de intertextualidade, desde a polifonia bakhtiniana até as limitações da teoria. Nosso objetivo é o de facilitar a entrada de muitos leitores no assunto, por meio de um breve levantamento de teóricos que se debruçaram sobre o assunto, e algumas de suas implicações.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade. Mikhail Bakhtin. Julia Kristeva. Gérard Genette. Roland Barthes. Antoine Compagnon.

Em “*Le problème du texte*”, M. Bakhtin (1989) aponta dois tipos de relações desenvolvidas dentro dos textos, de modo geral. A primeira obriga-o a inscrever-se em um sistema linguístico compreensível; mesmo que cada texto seja único enquanto enunciado, deve pertencer a uma linguagem comum a algum grupo. A segunda diz respeito à **refração** de outros escritos: todo texto é composto por elementos exteriores e comuns a outros textos, e as particularidades de cada um deles dependem da forma como estes elementos comuns são recombina-

dos. Em outro de seus livros, *La Poétique de Dostoïevski*, Bakhtin (1970) explica que uma das maiores particularidades da obra desse escritor reside na autonomia concedida às personagens com relação ao autor e ao narrador. Essa liberdade, evidentemente relativa, é baseada na ausência de definições limitantes da parte do escritor para seus personagens; seu romance constitui uma interação entre consciências cuja liberdade é pré-determinada pelo escritor. Além disso, essas consciências mantêm entre si um diálogo, sem absorver-se ou sobrepor-se umas

* UFPA - Universidade Federal do Pará. Instituto de Letras e Comunicação. Belém - PA - Brasil. 66.075-110 - rlopesaraujo@gmail.com

¹ Este artigo é parte levemente modificada de minha dissertação de mestrado.

às outras. E não existe tampouco uma consciência superior, uma voz mediadora mais forte: o romance dostoiévskiano é “[...] *entièrement structuré de façon à laisser l’opposition dialogique sans solution.*” (BAKHTIN, 1970, p. 51).

Mas o que é, de fato, essa liberdade? Segundo o teórico, os personagens gozam de livre-arbítrio em suas concepções ideológicas e filosóficas, e não são apenas o objeto da visão artística e das ideias do autor; ou seja, cada um deles tem sua visão de mundo. A esse romance, no qual existe a multiplicidade de vozes, Bakhtin chama polifônico; romper-se-ia nele o mito do autor enquanto deus criador de escravos mudos, e surgiria a ideia do escritor como um representante de homens livres capazes até mesmo de confrontar seu criador. Isso não quer dizer que a consciência do autor desapareça da obra: de fato, ela está presente, e de modo bastante ativo. Todavia, ela possui exatamente o mesmo valor das de seus personagens e, como estas, apresenta-se inconclusa. Por isso o romance polifônico é, por definição, um romance inacabado: como as consciências que o compõem não se concluem, a obra também não possui um final definitivo e fechado, terminando com possibilidades sugeridas pelos elementos apresentados ao longo do texto.

O dialogismo não seria, entretanto, característico apenas do romance de Dostoiévski. Considerando a língua no que chama da sua integridade concreta, e não a partir do ponto de vista estritamente linguístico – isto é, de modo abstrato e descontextualizado – Bakhtin analisa também o discurso dialógico no qual funcionam as relações entre os enunciados (como as de concordância, confirmação etc.). Para que isso aconteça, as relações lógicas e semânticas devem “[...] materializar-se, ou seja, devem passar a outro campo da existência, devem tornar-se discurso, ou seja, enunciado e ganhar autor, criador de dado enunciado cuja posição ela expressa.” (BAKHTIN, 1981, p.159). Em princípio, todo enunciado tem um sentido; quando colocado em um discurso, ele passa a ter outro sentido complementar, que não destrói a significação inicial. A cada nova localização, novos sentidos.

Para J. Kristeva (1969), Bakhtin foi um dos primeiros estudiosos da literatura a formular uma teoria na qual o texto é considerado um encontro entre diversas escrituras, um diálogo entre várias instâncias: a do escritor, dos personagens e do contexto histórico contemporâneo e/ou anterior. Note-se de passagem que essa definição exclui a visão de literatura como algo fechado em si mesmo e introduz a do texto como uma produção inserida na sociedade e na história. Esse encontro textual está presente já na menor unidade do texto, a palavra, possuidora de sentidos variados. Em outros termos, cada palavra possui, além de um sentido

específico em um determinado texto, toda uma carga semântica dos contextos aos quais pertenceu. Esses sentidos todos não se excluem mutuamente, mas agem por acumulação e dialogam entre si.

A palavra vista como multiplicidade de significados é, essencialmente, a palavra poética, o único modo pelo qual o escritor participa da história, pois é justamente pela transgressão do discurso oficial (monológico, tido como detentor de uma verdade e recusando qualquer tipo de oposição) e efetuando a escritura-leitura – ou seja, uma relação na qual uma contrapõe-se ou posiciona-se em função da outra – a partir da qual constitui-se o dialogismo.

A palavra poética define-se de duas formas no texto: ela “[...] pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário [...]” (KRISTEVA, 2005, p.67) e, ao mesmo tempo, “[...] está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico [...]” (KRISTEVA, 2005, p.67). Através das palavras e de sua pluralidade de sentidos, o texto entra em contato com outros discursos; decorre daí a definição do texto como **mosaico de citações**, como ponto de encontro e de interação de vários textos: a esse fenômeno Kristeva chama **intertextualidade**. Ela também destaca o fato de Bakhtin encarar o dialogismo como característica intrínseca à própria linguagem, e como elemento que “[...] designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade.” (KRISTEVA, 2005, p.71). Toda linguagem poética é ambivalente, inserindo o texto na história e vice-versa, e dupla, por não conter uma verdade absoluta.

Em seu estudo sobre Dostoiévski (texto a partir do qual Kristeva formula o conceito de intertextualidade) e em *Questões de literatura e estética*, Bakhtin (1988, 1981) apontaria três origens principais para o dialogismo: a estrutura carnavalesca, o diálogo socrático e a sátira menipéia. Kristeva analisa os três com vistas a expor o caráter questionador do dialogismo em relação aos conceitos de verdade e de indivíduo:

O carnaval é a perda da consciência individual, pois os foliões adotam máscaras que escondem seus rostos e fazem deles personagens-tipos. Além disso, eles integram um grupo, contribuindo para o apagamento de sua individualidade.

Os diálogos socráticos têm como característica essencial a oposição à noção de verdade incontestável. Por meio do diálogo, Sócrates revela os problemas dos discursos de seus interlocutores, e o resultado é o aparecimento de muitas verdades, nenhuma delas absoluta e todas adaptadas à cada interlocutor.

A sátira menipéia é, por sua vez, um gênero constituído pelas citações e pela mistura (por englobar elementos da tragédia e da comédia). Por seu hibridismo, ela está livre de restrições de qualquer tipo; além disso, abarca gêneros como

poesia, discursos, cartas etc., cujo objetivo é mostrar o distanciamento do autor com relação ao seu texto e aos textos dos quais serve-se.

Em *La révolution du langage poétique*, Kristeva (1974) apresenta posições mais radicais quanto ao intertexto. Pensando especificamente em Lautréamont, a autora afirma que alguns textos pressupõem vários discursos contemporâneos ou anteriores, e esses discursos tornam-se propriedade dos textos nos quais se encontram. Esses textos apropriadores sofrem, no entanto, uma espécie de restrição, justamente por terem assimilado outros, como se esses textos “[...] *exerçaient une contrainte sur le texte moderne, en lui assignant un cadre de dialogues voire même un univers sémantique à discuter.*” (KRISTEVA, 1974, p. 338)

Ou seja, o texto moderno estaria totalmente submetido ao poder dos antecessores aos quais incorporou, como se os textos impusessem, uns aos outros, uma espécie de ditadura de sua presença. E Kristeva (1974) continua: a todo texto moderno impõe-se um universo de significações com o qual deve dialogar; todo enunciado é um pressuposto convidando à transformação, um processo contínuo no qual cada texto contém um papel jurídico, e esse papel também é absorvido pelo texto moderno.

Os textos antigos apresentam questões a serem discutidas pelo texto moderno e este, por sua vez, proporá novas perguntas aos textos vindouros dos quais fará parte, e assim por diante. Sem essa imposição de pressupostos, um texto não pode realmente ser considerado como tal, pois “[...] *pour devenir lui-même un présumé, le texte se pose en s'appropriant ce qu'il présuppose.*” (KRISTEVA, 1974, p.339) Ou seja, os textos entendidos como potencialidade estão eternamente abertos, à espera do próximo texto com o qual discutirão.

Com G. Genette, a intertextualidade ganha um estatuto diferente da teoria formulada por Kristeva. Inicialmente, ele a define como a presença literal de um texto em outro, e cuja forma mais evidente é a citação. Posteriormente, classificaria o intertexto como um dos cinco tipos de relações da **transtextualidade**, entendida como todo contato estabelecido entre um texto e outros, e que pode ou não ser explícito. Dos cinco, apenas dois interessam-nos diretamente: as definições de intertextualidade e de hipertextualidade. Agora, o intertexto é definido como:

[...] 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 littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation [...] sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat [...] qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous 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, autrement non recevable.
(GENETTE, 1982, p. 8, grifo do autor).

É interessante notar que o intertexto segundo Genette implica em grande dependência do texto com relação a seus antecessores, e isso fica bem claro no trecho acima: todas as suas formas precisam do(s) texto(s) original(is) para a plena compreensão do texto **secundário**. A questão aqui é a restrição de campo do intertexto, cuja fonte provavelmente está no fato de Kristeva ter partido em suas formulações das unidades mínimas (a palavra, a frase, o fragmento), sem situá-las em contextos completos.

Também M. Riffaterre (1973) concentra a força do intertexto na identificação de um texto A em um texto B. Cada palavra estaria ligada a um sistema de lugares-comuns, ao qual Riffaterre chama **mitologia**; qualquer combinação de palavras produziria uma mistura desses sistemas, anulando alguns aspectos da mitologia. As modificações são percebidas pelo leitor apenas porque este encontra nos textos alguns estereótipos que lhe permitem reconstituir o sistema de lugares-comuns. Em resumo, um texto só é compreensível quando o leitor identifica nele algo já conhecido. Sem a percepção das ligações entre os textos, a leitura produz apenas o sentido e não o verdadeiro significado.

O grande problema da proposição de Riffaterre é o anquilosamento ao qual ela submete o texto. Se este só pode ser entendido por suas relações com sistemas anteriores, não existe nenhum tipo de mudança no texto novo, mas somente uma eterna repetição dos lugares-comuns. O texto torna-se um circuito fechado, impossibilitado de transformar-se em algo novo (o objetivo do processo já nas formulações de Kristeva). Além disso, o intertexto para esse teórico não apresenta nenhum caráter dialógico entre os textos, considerando apenas um estabelecimento de relações, como um tipo de parentesco. E mais: a total dependência dos textos anteriores imputada à sua teoria acaba por transformá-la em uma versão revista da influência, noção por ele mesmo considerada vaga e inexata. Isso acontece porque Riffaterre, tal como Kristeva, formulou sua tese a partir de unidades mínimas. *“La ‘trace’ intertextuelle selon Riffaterre est donc davantage (comme l’allusion) de l’ordre de la figure ponctuelle (du détail) que de l’oeuvre considérée dans sa structure d’ensemble.”* (RIFFATERRE, 1973, p. 9).

O contraponto para o fechamento da intertextualidade encontra-se no que Genette chama **hipertextualidade**, definida como toda relação que une um texto

B (o hipertexto) a um texto A anterior (o hipotexto). Esse texto B não faz um comentário do texto A, mas é derivado dele:

Cette dérivation peut être soit de l'ordre, descriptif et intellectuel, où un métatexte [...] 'parle' d'un texte [...] Elle peut être d'un autre ordre tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération qu'[il] qualifierai[t] [...] de transformation, et qu'en conséquence, il évoque plus ou moins manifestement. (RIFFATERRE, 1973, p. 12).

Portanto a transformação, direta (como a paródia) ou indireta (como o pastiche), é a base da hipertextualidade. Segundo Genette (1982), importa sobretudo salientar o fato de o hipertexto apresentar uma autonomia ausente no caso do intertexto, pois o hipotexto não é absolutamente indispensável à compreensão do hipertexto, que pode ser lido por si mesmo: “*Tout hypertexte, fût-ce un pastiche, peut, sans 'agrammaticalité' perceptible, se lire pour soi-même, et comporte une signification autonome, et donc, d'une certaine manière, suffisante.*” (GENETTE, 1982, p.45). O hipertexto permite, então, pelo menos dois tipos de leitura: uma independente do hipotexto e outra levando-o em consideração. Além disso, ele pode exercer também uma função metatextual, mantendo com seu(s) hipotexto(s) um diálogo crítico. É o caso de uma obra como *Foe*, de Michel Coetzee, romance no qual a protagonista tem por interlocutor o autor de *Robinson Crusoe*, Daniel Defoe, a quem tenta convencer a contar a história do naufrago do modo como ela realmente aconteceu:

Coetzee apresenta a instigante ficção de que Defoe não escreveu Robinson Crusoe a partir de informações dadas por um homem naufrago histórico, Alexander Selkirk, ou provenientes de outros relatos de viagem, mas a partir de informações que lhe haviam sido prestadas por uma mulher subseqüentemente “silenciada”, Susan Barton, que também fora naufraga na ilha de “Cruso” [sic]. Foi Cruso quem sugeriu que ela contasse sua estória a um escritor, que acrescentaria “uma pitada de cor” a seu relato. A princípio ela resistiu porque queria ver revelada a “verdade”, e Cruso admitia que a profissão do escritor “é com os livros, e não com a verdade.” (HUTCHEON, 1991, p. 143).

Mesmo dependendo de seu hipotexto, uma obra como *Foe* estabelece com este uma discussão crítica e questionadora.

As teorias expostas por Genette sobre as limitações do intertexto não são unânimes entre os críticos. Para L. Perrone-Moisés, a partir do século XIX, a intertextualidade perde a:

[...] preocupação de fidelidade (imitação), ou de contestação simples (paródia ridiculizante), sem o estabelecimento de distâncias claras entre o original autêntico e a réplica, sem respeito a qualquer hierarquia dependente da ‘verdade’ (religiosa, estética, gramatical). (PERRONE-MOISÉS, 1993, p.59-60).

A assimilação textual torna-se uma reelaboração tanto da forma quanto do sentido, sem a preocupação exclusiva com a construção de uma significação final que concorde ou discorde do texto base. A crítica então passa a interessar-se menos pelas **fontes** e mais pelas operações responsáveis pela formação do novo texto. Sob essa ótica, as influências ganham outro significado, deixando de reduzir-se à recepção meramente passiva e transformando-se em “[...] um confronto produtivo com o Outro, sem que se estabeleçam hierarquias valorativas em termos de anterioridade-posterioridade, originalidade-imitação.” (PERRONE-MOISÉS, 1998. p. 94).

A intertextualidade transfere o interesse do vínculo entre autor e texto para o contato criado pelo leitor entre os textos. Portanto, nenhum texto pode ser considerado verdadeiramente original. Dessa constatação surge a tese, defendida principalmente pelos estruturalistas e pelos membros da revista *Tel Quel*, da **morte do Autor**, da qual uma das mais importantes defesas está nos escritos de R. Barthes, a qual podemos resumir do seguinte modo: cada vez que algo é contado sem a intenção de agir sobre o real, o Autor morre. Ele é apenas o escrivão, da mesma forma que “*je n’est autre que celui qui dit je.*” (BARTHES, 1984, p.63, grifo do autor). O Autor é apenas uma figura decorativa, sobre a qual a crítica positivista teria concentrado toda sua atenção em detrimento do texto. Para essa vertente, importa sobretudo identificar as fontes e relacionar a literatura com algo exterior, seja outra obra, seja um dado biográfico: escrever é, portanto, copiar, e as diferenças entre o original e a cópia são atribuídas ao **gênio**. Entretanto, é perfeitamente possível dizer exatamente o contrário do que foi dito e prová-lo de modo altamente satisfatório:

Bachelard a montré que l’imagination poétique consistait non à former les images, mais bien au contraire à les déformer ; et en psychologie, qui est le domaine

privilegié des explications analogiques [...], on sait maintenant que les phénomènes de dénégation sont au moins aussi importants que les phénomènes de conformité. (BARTHES, 1964, p.248-249, grifo do autor).

Se a literatura é um conjunto de variações e combinações, não se poderia falar de criadores. Embora nasça de um desejo – transmitir uma mensagem singular –, ela se constrói a partir de uma linguagem preexistente e nada original. A matéria-prima literária não é, segundo Barthes, o inominado, mas sim o já nomeado. Aquele que escreve precisa saber “[...] *qu’il commence un long concubinage avec un langage qui est toujours antérieur.*” (BARTHES, 1984, p.14, grifo do autor). A ideia de morte do Autor acaba, conseqüentemente, com a imagem do artista criador, “[...] detendo o jogo de reflexos da era da representação. O eclipse do sujeito colocará o sujeito humano entre parênteses, e esse desaparecimento será notado por todas as ciências humanas.” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p.18). Esse Autor é, para Barthes (1984), um símbolo quase teológico, um deus detentor de uma verdade particular e absoluta; essa figura todo-poderosa entra em conflito com a produção, com o texto que, por sua vez, não é senão uma multiplicidade de citações de outros textos:

Pareil à Bouvard et Pécuchet, ces éternels copistes, à la fois sublimes et comiques, et dont le profond ridicule désigne précisément la vérité de l’écriture, l’écrivain ne peut qu’imiter un geste toujours antérieur, jamais originel, son seul pouvoir est de mêler les écritures, de les contrarier les unes par les autres, de façon à ne jamais prendre appui sur l’une d’elles; voudrait-il s’exprimer, du moins devrait-il savoir que la ‘chose’ intérieure qu’il a la prétention de ‘traduire’, n’est elle-même qu’un dictionnaire tout composé, dont les mots ne peuvent s’expliquer qu’à travers d’autres mots, et ceci indéfiniment [...] (BARTHES, 1984, p.65).

Segundo Barthes (1984), durante muito tempo fomos conduzidos a valorizar o autor em detrimento do leitor, e grande parte da crítica interessava-se apenas pelas explicações baseadas nas motivações do autor. Essa enorme valorização do criador da obra concede ao autor direitos tanto sobre sua produção como sobre a interpretação de seu leitor; procura-se “[...] *établir ce que l’auteur a voulu dire, et nullement ce que le lecteur entend.*” (BARTHES, 1984, p. 34, grifo do autor).

Mas essa entidade nem sempre existiu, tendo sido criada quando a sociedade descobre o prestígio do indivíduo e o positivismo, “*résumé et aboutissement de l’idéologie capitaliste.*” (BARTHES, 1984, p.62). Escritores como Mallarmé e

Valéry mostraram a necessidade de conceder a presciência à linguagem; coube, no entanto, à linguística demonstrar que a enunciação é um processo vazio, realizável sem precisar ser preenchido pelos interlocutores. O autor é, portanto, apenas aquele que escreve; sua onisciência é tão falsa quanto sua autoridade. Sua figura deveria ser substituída pela do *scriptor*, uma criação do texto, formada junto com a enunciação, e que não precede nem excede a escritura. Esse *scriptor* também não é o “*sujet dont le livre serait le prédicat*” (BARTHES, 1984, p. 64), pois o texto é um espaço de encontro, onde se reúnem e se contestam escrituras diversas, e no qual nenhuma é original. O escritor só pode imitar gestos anteriores, repetidos muitas vezes. Sua função é a de misturar essas escrituras, nas quais não expressa a si mesmo, pois aquilo que tenta traduzir em palavras faz parte do já dito, do já expresso:

L'intertextuel dans lequel est pris tout texte, puisqu'il est lui-même l'entre-texte d'un autre texte, ne peut se confondre avec quelque origine du texte: rechercher les 'sources', les 'influences' d'une œuvre, c'est satisfaire au mythe de la filiation; les citations dont est fait un texte sont anonymes, irréperables et cependant déjà lues: ce sont des citations sans guillemet. (BARTHES, 1984, p.73, grifo do autor).

Feito de muitas escrituras, o sentido do texto não reside no autor e sim no leitor; a unidade do texto está em seu destino, não em sua origem: “*la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.*” (BARTHES, 1984, p. 67).

O produto do encontro de escrituras também deve ser encarado de outra forma. No lugar da **obra**, noção tradicional, surge o **texto**, sem ligação com um criador. Enquanto a obra é um processo de filiação, objeto do qual o autor é o proprietário exclusivo, o texto não pertence a ninguém; é uma rede, resultado de uma combinatória, não é “*coexistence de sens, mais passage, traversée; il ne peut donc relever d'une interprétation, même libérale, mais d'une explosion, d'une dissémination.*” (BARTHES, 1984, p. 73).

Apesar de ser um conceito-chave para a crítica literária moderna, a teoria da intertextualidade não está de modo algum isenta de críticas, das quais destacaremos as de A. Compagnon, S. Burke e do já citado Riffaterre. Em uma de suas obras sobre estilística, Riffaterre faz uma crítica pertinente aos **formalistas franceses**, isto é, o grupo da *Tel Quel*. Ele reconhece a importância desses críticos, sobretudo por terem inaugurado uma forma de pensar a literatura dissociada da tradicional estética das motivações exteriores, da qual é parte o estudo das influências, mas opõe-se radicalmente à morte do Autor: embora encare, como

vimos anteriormente, os textos como estruturas dentro das quais outros textos se comunicam, considera a questão da morte do Autor problemática por enxergar o texto apenas enquanto estrutura, sem levar em conta a função referencial da linguagem, reduzindo-o a um sistema totalmente isento de mensagens. Assim sendo, não se poderia mais falar em:

[...] fidelidade na imitação da realidade através de textos, nem de conformidade ou propriedade moral de uma mensagem; a partir daí, não pode[mos] mais basear [os] julgamentos de valor na verdade da obra de arte, mas apenas na sua *validade*, ou seja, na *coerência de seu sistema interno*. (RIFFATERRE, 1973, p. 251, grifo do autor).

Riffaterre (1973, p.250) expõe o problema causado pela concepção de esvaziamento dos textos: para que servem, se são apenas “[...] sistema[s] combinatório[s] finito[s] de signos dentro do sistema combinatório da língua [...]” e não transmitem nenhuma mensagem? Com qual propósito os lemos? Estamos todos – escritores e leitores – motivados apenas pela curiosidade em ver elementos deslocados de vários lugares e postos em conjunto, sem nenhuma outra razão? E porque alguém escolhe justamente recombinar certos elementos, e não outros, para construir um texto?

A morte do Autor também está no cerne das discussões propostas por Compagnon (2003) e Burke (1992). Segundo eles, seu ponto de partida está no ataque à teoria da intenção, de acordo com a qual é necessário conhecer os propósitos de um autor para compreender corretamente seu texto. Esse tipo de teoria inutiliza a crítica literária – afinal, se podemos encontrar os significados de um texto apenas sabendo o que o escritor quis dizer, não precisamos de teorias. Além disso, os partidários da morte do Autor identificam-no à burguesia, ao capitalismo e a Deus. Não existiria uma pessoa, um sujeito por trás da escritura, já que a linguagem é impessoal; portanto, também a escritura não representa absolutamente nada anterior à sua criação. Sendo construída a partir de algo anônimo e impessoal, também ela é impessoal, e não reflete nenhuma subjetividade. E aí entra o intertexto, o mosaico de citações: se o ato de escrever não representa um sujeito, ele só pode originar-se em si mesmo, reescrevendo-se sempre, como a serpente mordendo a própria cauda. Cria-se então uma imagem dos textos, e conseqüentemente, da literatura, como um circuito fechado sem nenhum contato com nada além dele mesmo.

Compagnon (2003) e Burke (1992) são unânimes em declarar que é preciso encarar a morte do Autor com muitas reservas, porque ela surge em um momento de ruptura na França, na esteira dos acontecimentos de 1968. Tendo sido somado às instituições contra as quais a época se posicionava, criou-se para o autor uma imagem associada à autoridade e, por que não dizer, a um certo tipo de repressão para que sua morte fosse aprovada e significativa:

Roland Barthes in the “The Death of the Author” does not so much destroy the “Author-God”, but participates in its construction. He must create a King worthy of the killing. Not only in the author to be compared with a tyrannical deity, but also with bourgeois man himself: it is, Barthes writes, “the epitome and culmination of capitalist ideology... which has attached the greatest importance to the ‘person’ of the author” [...] Hence, too, the comparison with the capitalist, and the capitalizations [...] prime for decapitation. (BURKE,1992, p. 26-27).

Em suma, criou-se um tipo de autor que nunca teria existido de fato pois o poder absoluto imputado ao autor por Barthes seria real somente na defesa de seu desaparecimento.

Como resultado da morte do Autor, o papel de organizador do texto passa a ser do leitor; nele produz-se a unidade da escritura. Mas nem mesmo esse leitor é considerado um sujeito, sendo visto somente como uma função, sem história, biografia ou psicologia. O desaparecimento do sujeito por trás da escritura seria uma simples transferência: o leitor ganha importância e liberdade de comentário, mas, na falta de uma verdadeira reflexão “[...] sobre a natureza das relações de intenção e de interpretação, não é do leitor como substituto do autor de que se estaria falando? Há sempre um autor: se não é Cervantes, é Pierre Ménard.” (COMPAGNON, 2003, p.52) E Compagnon levanta ainda um outro problema: a teoria da morte do Autor confundiria a pessoa empírica e biográfica com o autor, considerando a intenção como critério de interpretação.

O sentido comum conferido à intertextualidade, que faz dela um simples substituto das “[...] velhas noções de ‘fonte’ e de ‘influência’, caras à história literária, para designar as relações entre os textos.” (COMPAGNON, 2003, p.112), teria suas origens na Poética de Aristóteles, mais especificamente em uma mudança de sentido da mimese. Platão a entendia como uma forma narrativa na qual é empregado o discurso direto, modo ao qual o filósofo chama imitativo. A crítica platônica reside na “ilusão de que a narrativa é conduzida por outro que não o autor” (COMPAGNON, 2003, p.103), algo considerado condenável por

afastar a verdade e tentar fazer a cópia, ou seja, uma falsificação, passar por um original.

Em Aristóteles, no entanto, a mimese possuiria um sentido mais geral, já que o filósofo não estabelece, como Platão, uma oposição entre texto dramático e texto poético: a diferença entre ambos reduz-se à forma direta de narrar, na qual há a representação da história, e a forma indireta, em que a história é contada. Tanto o drama quanto a narração – a qual Platão chama diégese simples – fazem parte da mimese aristotélica; segundo a concepção “[...] aceita desde então, essa extensão aristotélica da mimese ao conjunto da arte poética coincide com uma banalização da noção que passa a designar toda atividade imitativa e toda poesia, toda literatura como imitação.” (COMPAGNON, 2003, p.103).

Compagnon (2003) chama nossa atenção para o fato de Aristóteles mencionar como objetos da mimese apenas as ações dos homens, acentuando assim a técnica de representação e não a coisa representada: interessa-lhe sobremaneira a produção verossímil da ficção poética. Segundo essa interpretação da *Poética*, a literatura não pode ser vista como imitação da natureza, e sim como representação, como efeito formal. A mudança de perspectiva conduziria da “[...] natureza (*eikos*) à literatura, ou à cultura e à ideologia (*doxa*), como referência inédita.” (COMPAGNON, 2003, p.105). Assim sendo, a mimese foi associada à ideologia, à vontade de fazer passar uma convenção por verdade incontestável:

Pretensa imitação da realidade, tendendo a ocultar o objeto imitante em proveito do objeto imitado, ela está tradicionalmente associada ao realismo, e o realismo ao romance, e o romance ao individualismo, e o individualismo à burguesia, e a burguesia ao capitalismo: a crítica da mímesis é, *in fine*, uma crítica da ordem capitalista. (COMPAGNON, 2003, p. 106).

A ideologia burguesa é, portanto, relacionada a uma ilusão linguística: recusar a relação entre a literatura e o real implicaria na recusa a essa ideologia. E nessa negação aparece a noção de ilusão referencial, ou seja, o fato de a literatura manipular os signos de tal forma que estes pareçam naturais: como, de acordo com a linguística saussuriana, o signo e o referente não apresentam qualquer ligação, o texto não pode mais ser visto como um roteiro a ser seguido. O real é apenas um código, e o objetivo da mimese é o de construir uma ilusão do discurso verdadeiro sobre o mundo real. E, sendo o verossímil interpretado como um código estabelecido entre autor e leitor, código esse criador do célebre *effet*

de réel barthesiano, deduz-se que “[...] o realismo é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade.” (COMPAGNON, 2003, p. 110).

Como vimos, Kristeva formula a teoria do intertexto partindo da noção bakhtiniana de dialogismo, conceito para o qual a História e a sociedade têm papel fundamental no texto, sendo este considerado uma estrutura formada por múltiplas vozes, um conflito de línguas e estilos diversos. Mas a interpretação da intertextualidade feita pela teoria literária tenderia a compreendê-la como uma relação fechada em si mesma, estabelecida apenas entre textos; segundo tal ótica, a intertextualidade tornar-se-ia apenas um nome diferente para a tão criticada influência. De acordo com Barthes, o real exposto pelo artista é sempre **um já escrito**, um código anterior à escritura cuja base se encontra em outros textos:

Que se observe o *locus amoenus* da retórica antiga nos relatos dos viajantes do Renascimento no Oriente ou na América, confirmando que não é nunca o próprio real que é descrito ou visto, mesmo quando se trata do Novo Mundo, mas sempre já um texto feito de clichés e de estereótipos. (BARTHES, 1984, p. 73).

A crítica do realismo apresentaria algumas contradições sérias. Se a manipulação operada pela convenção realista puder ser estendida a todo e qualquer texto – já que essa constatação baseia em Saussure, para quem “[...] a ideia do arbitrário do signo implica a autonomia relativa da língua em relação à realidade e supõe que a significação seja diferencial (resultando da relação entre as palavras e as coisas).” (BARTHES, 1984, p.99) –, também a teoria se assenta em um discurso manipulador e, portanto, digno de desconfiança. Por outro lado, se Barthes pode denunciar o *effèt de réel*, então é possível falar da realidade e aludir a algo que existe.

Além das questões levantadas com relação à morte do Autor, a própria formulação teórica da intertextualidade possui pelo menos um ponto obscuro, exatamente em sua origem. Como já vimos, a base de Kristeva é o dialogismo e, como também tivemos a oportunidade de observar, o dialogismo implica em uma relação entre a literatura e o mundo. Admitir a impessoalidade da escritura implica em aceitar que o texto reproduz uma ilusão de discurso verdadeiro sobre o real. Como o texto não pode ser executado ao pé da letra, como uma espécie de roteiro, não se pode, segundo Barthes (1984), falar em referencialidade entre a literatura e o mundo. A ilusão referencial é o resultado de uma “[...] manipulação de signos que a convenção realista camufla, oculta o arbitrário do código, e o faz

crer na naturalização do signo.” (BARTHES, 1984, p.109). Em resumo, a teoria da intertextualidade teria distorcido o conceito a partir do qual foi engendrada. Burke (1992) chega a tratá-la como influência disfarçada, pois as relações entre Nietzsche e Schopenhauer, ou entre Nietzsche e Heidegger, por exemplo, só podem ser intertextuais por terem sido formadas por meio de continuidade, sucessão etc. e, portanto, de influência. E há até quem diga que a intertextualidade não passa de plágio com um nome diferente: é o caso de Michel Schneider (1985, p.30), para quem falar em intertexto é uma maneira de não ser desagradável com os plagiadores, como uma “[...] *euphémisation courtoise, qui marque l’essentiel: la pensée est une prise et l’écriture, un pillage.*” O plágio só se torna infame quando a imagem do autor está revestida por uma aura de individualidade criadora. Excluindo o autor e usando o termo intertextualidade, o plágio é totalmente reabilitado e, de quebra, ganha o status de elemento fundamental no processo da escrita.

Existiriam, então, pelo menos duas maneiras de se considerar a intertextualidade: se tomarmos como princípio o dialogismo bakhtiniano, devemos admitir certo subjetivismo nas escolhas textuais feitas pelo escritor. Mas se pensarmos no intertexto como uma rede de citações determinada apenas por si mesma, é preciso encarar a literatura como uma imensa combinatória autossuficiente e desprovida de qualquer contato com o mundo.

Pode-se criticar o radicalismo de Barthes, mas sua constatação do poder da figura do autor está longe de ser descabida. Muito embora ela não tivesse conseguido destruir o fascínio que envolve a figura do autor, sua **morte** serviu não apenas para despertar em muitos leitores a desconfiança, como também para voltar os olhares para esses seres anônimos e numerosos, deixados continuamente de lado diante da ideia do criador mas sem os quais a criação não tem nenhum sentido: é possível escrever sem ter a intenção de ser lido por alguém mas, tanto nesse caso como no de escritos que visam a publicação, não é o próprio escritor leitor de si mesmo? E como teria ele, mesmo sendo um mero liquidificador de escrituras variadas, ter entrado em contato com elas se não através da leitura?

Mais tarde, em *Le plaisir du texte*, o próprio Barthes (1973) ameniza a morte do Autor: enquanto instituição, conhecedor da alma de seus personagens, criados à imagem e semelhança de seres humanos reais, o Autor deixou de existir. Em seu lugar surge no texto alguém que deseja seduzir o leitor, criar um espaço no qual este possa se inserir, fazer parte de um jogo de lembranças circulantes. A isso Barthes chama intertexto, o texto infinito, requisitado e requisitando todos os outros, texto fora do qual não se pode viver; o encontro de outros textos seria

responsável pelo prazer sentido durante a leitura. “*Lisant un texte rapporté par Stendhal (mais qui n’est pas de lui), j’y retrouve Proust par un détail minuscule.*” (BARTHES, 1973, p. 59).

A BRIEF DISCUSSION ABOUT INTERTEXTUALITY

ABSTRACT: *This paper intends to give a brief overview of the concept of intertextuality, from Bakhtinian polyphony to the limitations of theory. Our goal is to facilitate the entry of many readers into the subject through a brief survey of theorists who have addressed the subject, and some of its implications.*

KEYWORDS: *Intertextuality. Mikhail Bakhtin. Julia Kristeva. Gérard Genette. Roland Barthes. Antoine Compagnon.*

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Esthétique de la création verbale**. Paris: Gallimard, 1989.
- _____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Ed.UNESP/Hucitec, 1988.
- _____. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de P. Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- _____. **La Poétique de Dostoïevski**. Paris: Seuil, 1970.
- BARTHES, R. **Le bruissement de la langue**. Paris: Seuil, 1984.
- _____. **Le plaisir du texte**. Paris : Seuil, 1973.
- _____. **Essais critiques**. Paris: Seuil, 1964.
- BURKE, S. **The death and the return of the Author**. Edimburgo: Edimburgh University Press, 1992.
- COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- GENETTE, G. **Palimpsestes**. Paris: Seuil, 1982.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- _____. **Semeiotiké. Recherches pour une sémanalise**. Paris: Seuil, 1969.
- _____. **La révolution du langage poétique**. Paris : Seuil, 1974.

Renata Lopes Araujo

PERRONE-MOISÉS, L. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Atica, 1993.

RIFFATERRE, M. **Estilística estrutural**. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1973.

SCHNEIDER, M. **Voleurs de mots**. Paris : Gallimard, 1985.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

GENETTE, G. **Introduction à l'architexte**. Paris : Seuil, 1979.

