

TIPHAINE SAMOYAUZ

A INTERTEXTUALIDADE

EDITORA HUCITEC

LINGUAGEM E CULTURA

TÍTULOS PUBLICADOS

Os Mortos e os Outros, Manuela Carneiro da Cunha
Cavalaria em Cordel, Jerusa Pires Ferreira
Marxismo e Filosofia da Linguagem, Mikhail Bakhtin
Linguagem, Pragmática e Ideologia, Carlos Vogt
Crítica e Tempo, O. C. Louzada Filho
Prosa de Ficção em São Paulo: Produção e Consumo, 1900-1920, Teresinha Aparecida Del Fiorentino
Do Vampiro ao Cafajeste: Uma Leitura da Obra de Dalton Trevisan, Berta Waldman
Paciente Arlequinada: Uma Leitura da Obra Poética de Mário de Andrade, Vitor Knoll
Estética e Modernismo, Maria Célia de Moraes Leonel
Primeiras Jornadas Impertinentes: o Obsceno, Jerusa Pires Ferreira & Luís Milanesi (orgs.)
Na Ilha de Marapatá: Mário de Andrade Lê os Hispano-Americanos, Raul Antelo
A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais, Mikhail Bakhtin
Videografia em Videotexto, Júlio Plaza
A Vertente Grega da Gramática Tradicional, Maria Helena de Moura Neves
Poéticas em Confronto: Nove Novena e o Novo Romance, Sandra Nitrini
Psicologia e Literatura, Dante Moreira Leite
Osman Lins: Crítica e Criação, Ana Luíza Andrade
Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance, Mikhail Bakhtin
Man'yōshū: Vereda do Poema Clássico Japonês, Geny Wakisaka
Fazer Dizer, Querer Dizer, Claudine Haroche
Encontro entre Literaturas: França, Portugal, Brasil, Pierre Rivas
The Spectator, o Teatro das Luzes: Diálogo e Imprensa no Século XVIII, Maria Lúcia Pallares-Burke
Fausto no Horizonte: Razões Míticas, Texto Oral, Edições Populares, Jerusa Pires Ferreira
Literatura Europeia e Idade Média Latina, Ernst Robert Curtius
Cultura Brasileira: Figuras da Alteridade, Eliana Maria de Melo Souza (org.)
Nísia Floresta, O Carapuceiro e Outros Ensaios de Tradução Cultural, Maria Lúcia Burke
Puras Misturas: Estórias em Guimarães Rosa, Sandra Guardini T. Vasconcelos
Introdução à Poesia Oral, Paul Zumthor
O Fotográfico, Etienne Samain
Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais, Julio Plaza & Monica Tavares
Vidas Compartilhadas: Cultura e Co-Educação de Gerações na Vida Cotidiana, Paulo de Salles Oliveira
Conversas dos Bebês, Geraldo A. Fiamenghi
Aquém e Além Mar, Sandra Nitrini (org.)
A Visão do Ameríndio na Obra de Sousândrade, Claudio Cuccagna
Ruínas da Memória: Uma Arqueologia da Narrativa. O Jardim sem Limites, Therezinha Zilli
A Natureza na Literatura Brasileira. Regionalismo Pré-Modernista, Flávia Paula Carvalho
Diálogos Interculturais, Pierre Rivas
Cone Sul: Fluxos, Representações e Percepções, Ligia Chiappini & Maria Helena Martins (orgs.)
A Formação do Romance Inglês: Ensaios Teóricos, Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos
A Intertextualidade, Tiphaine SamoyaultP

A INTERTEXTUALIDADE

TIPHAINÉ SAMOYAULT

A INTERTEXTUALIDADE

Tradução de
SANDRA NITRINI

Revisão de
MARIA LETÍCIA GUEDES ALCOFONADO
REGINA SALGADO CAMPOS

ADERALDO & ROTHSCHILD

São Paulo, 2008

© Éditions Nathan/HER, 2001, Paris, França.
ISBN 2-09-191125-9

© Direitos de publicação em língua portuguesa
reservados por
Aderaldo & Rothschild Editores Ltda.,
Rua João Moura, 433 – 05412-001 São Paulo, Brasil.
Tel./Fax: (55 11)3083-7419.
(55 11)3060-9273 (atendimento ao Leitor)
lerereleer@hucitec.com.br
www.hucitec.com.br

Depósito Legal efetuado.

Coordenação editorial
MARIANA NADA
Assistente editorial
MARIANGELA GIANNELLA

CIP-Brasil. Catalogação-na-Fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

S18i

Samoyault, Tiphaine, 1968-
A intertextualidade / Tiphaine Samoyault ; tradução Sandra Nitrini. – São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
160p. – (Linguagem e Cultura ; 40)

Tradução de: L'Intertextualité : mémoire de la littérature

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-60438-70-9

1. Intertextualidade. 2. Literatura – História e crítica. 3. Literatura comparada. I. Título. II. Série.

08-2551

CDD: 809
CDU: 82.091

SUMÁRIO

	PÁG.
INTRODUÇÃO	9
1. UMA NOÇÃO INSTÁVEL	13
1. Movimento e diálogo: as concepções extensivas	14
1.1. A teoria do texto	14
1.2. Nascimento da palavra: Julia Kristeva	15
1.3. O diálogo dos textos segundo Mikhail Bakhtin	18
2. Citação e referência: os efeitos de leitura	23
2.1. Um exame dos intertextos: Roland Barthes	23
2.2. Uma estilística dos textos: Riffaterre	25
3. Imitação e Palimpsesto: as concepções restritas	28
3.1 A formalização de Gérard Genette	29
3.1. Intertextualidade e hipertextualidade	31
4. Colagens e junções: os sincretismos flexíveis	34
4.1. O trabalho da citação: Antoine Compagnon	34
4.2. Por uma flexibilidade da noção: Laurent Jenny, Michel Schneider <i>Recapitulação n.º 1: O lugar e o momento</i> <i>(fronteiras da intertextualidade)</i>	38 43
2. A MEMÓRIA DA LITERATURA	47
1. Tipologia das práticas intertextuais	48
1.1. Da citação ao plágio	48
1.2. Paródia e pastiche	52
1.3. Integração/colagem	59
2. A memória melancólica	68
2.1. Tudo está dito	68

2.2. Escrever é re-escrever	74
3. A memória lúdica	78
3.1. A poesia deve ser feita por todos	79
3.2. Os jogos da erudição	85
4. A peneira do leitor	89
4.1. Índices variáveis para um levantamento instável	91
4.2. Diversos leitores	94
<i>Recapitulação n.º 2: Voltas e desvios</i> <i>(funções do intertexto na economia de uma obra)</i>	97
3. REFERÊNCIA, REFERENCIALIDADE, RELAÇÃO	101
1. O texto contra o mundo	102
1.1. Híbridez do texto	103
1.2. Os signos do recorte	106
1.3. Para uma teoria da "referencialidade"	108
2. O texto com a história	114
2.1. O eterno retorno do mito	115
2.2. Os estratos da história	120
3. O universo é uma biblioteca	123
3.1. Literatura secundária ou literatura?	124
3.2. A relação com o modelo: admiração, denegação, subversão	128
3.3. Transmissão ou influência?	136
3.4. O movimento das obras	138
<i>Recapitulação n.º 3: Divergência e convergência</i> <i>(modos de comunicação dos textos entre si)</i>	139
CONCLUSÃO	143
BIBLIOGRAFIA	147
ÍNDICE DOS NOMES	153

INTRODUÇÃO

O termo intertextualidade foi tão utilizado, definido, carregado de sentidos diferentes que se tornou uma noção ambígua do discurso literário; com frequência, atualmente, dá-se preferência a esses termos metafóricos, que assinalam de uma maneira menos técnica a presença de um texto em outro texto: tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação ou simplesmente diálogo. Ele apresenta, no entanto, a vantagem, graças à sua aparente neutralidade, de poder agrupar várias manifestações dos textos literários, de seu entrecruzamento, de sua dependência recíproca. A literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens. Se cada texto constrói sua própria origem (*sua originalidade*), inscreve-se ao mesmo tempo numa genealogia que ele pode mais ou menos explicitar. Esta compõe uma árvore com galhos numerosos, com um rizoma mais do que com uma raiz única, onde as filiações se dispersam e cujas evoluções são tanto horizontais quanto verticais. É impossível assim pintar um quadro analítico das relações que os textos estabelecem entre si: da mesma natureza, nascem uns dos outros; influenciam uns aos outros, segundo o princípio de uma geração não espontânea; ao mesmo tempo não há nunca reprodução pura e simples ou adoção plena. A retomada de um texto

existente pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária.

Citação, alusão, referência, pastiche, paródia, plágio, colagens de todas as espécies, as práticas de intertextualidade se repertoriam facilmente e se deixam descrever. Oferecem um conteúdo objetivo à noção sem, no entanto, eliminar desta última sua imprecisão teórica. Disfarce de uma antiga e tradicional crítica das fontes ou reflexão nova sobre a propriedade literária e a originalidade de um texto? Noção histórica, criada para se fazer corresponderem o discurso literário e práticas modernas de escritura, ou conceito teórico, capaz de dar conta de todos os liames das obras com a literatura? Fenômeno, entre outros, das modalidades da escritura literária ou ponto decisivo para compreender uma parte essencial de seu trabalho? Diante dessas alternativas, os críticos hesitam, as práticas se dividem, a teoria permanece vaga. Parece-me importante retomar os elementos do dossiê, fazer deste uma síntese histórica e crítica, propondo meios para pensar a intertextualidade de maneira unificada, reunindo seus traços em torno da idéia de memória. O que é ela, com efeito, senão a memória que a literatura tem de si mesma? Entre retomada melancólica, em que ela se contempla no seu próprio espelho, e retomada subversiva ou lúdica, quando a criação se subordina à ultrapassagem daquilo que a precede, a literatura não pára de lembrar e de conter um desejo idêntico, aquele mesmo da literatura. Assim, além de sua teorização, da história de suas teorias (Capítulo I) e da descrição de suas técnicas (Capítulo II), a análise da noção de intertextualidade envolve uma verdadeira reflexão sobre a memória da literatura (Capítulo II) e sobre a natureza, as dimensões e a mobilidade de seu espaço, e especialmente sobre o jogo da referência — o remeter da

literatura para si mesma — e da referencialidade — liame da literatura com o real.

É então que se torna possível definir a literatura, considerando-se essa dimensão da memória, na qual a intertextualidade não é mais apenas a retomada da citação ou da re-escritura, mas descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro (Capítulo III). Os efeitos de convergência entre uma obra e o conjunto da cultura que a nutre penetra-a em profundidade, aparecem então em todas as suas dimensões: a heterogeneidade do intertexto funda-se na originalidade do texto. E pensar diferentemente a história dessa memória da literatura é servir-se da tensão entre a retomada e a novidade, entre o retorno e a origem, para propor uma poética dos textos em movimento. No final de cada capítulo, recapitulações mais didáticas proporão sugestões visando a colocar explicitamente a noção a serviço do estudo das obras, a não separar o propósito teórico da prática da multiplicidade de textos.

1 UMA NOÇÃO INSTÁVEL

“Mais ou menos todos os livros contêm a fusão de alguma repetição esperada.”

Mallarmé

A imprecisão teórica que envolve a noção de intertextualidade, explicando em parte sua recusa por certos teóricos da literatura, deve-se à bipartição de seu sentido em duas direções distintas: uma torna-a um instrumento estilístico, lingüístico mesmo, designando o mosaico de sentidos e de discursos anteriores, produzido por todos os enunciados (seu substrato); a outra torna-a uma noção poética, e a análise aí está mais estreitamente limitada à retomada de enunciados literários (por meio da citação, da alusão, do desvio, etc.). Essa bipartição corresponde mais ou menos à dicotomia na qual se mantém o conjunto do discurso literário, entre definições restritivas e muito formalizadas e definições extensivas de uso hermenêutico. Depois de ter sido produzido no contexto do estruturalismo e dos estudos sobre a produção textual, o conceito “migrou”, como diz Marc Angenot, do lado da poética e sofreu uma espantosa inflação de definições. Assim a noção situa-se no cruzamento de práticas muito antigas (citação, pastiche, retomada de modelos. . .) e de teorias modernas do texto: o caráter recente do vocábulo, o fato de que seja uma questão importante das

posições teóricas atuais, não deve mascarar a idéia que permite compreender e analisar uma característica maior da literatura, o perpétuo diálogo que ela tece consigo mesma; não um simples fenômeno entre outros, mas seu movimento principal. Retomemos pois sua história no começo.

1. MOVIMENTO E DIÁLOGO: AS CONCEPÇÕES EXTENSIVAS

1.1 A teoria do texto

O contexto epistemológico dos anos 60 vê nascer uma quantidade de instrumentos destinados a fundamentar o discurso literário numa linguagem própria e específica. Os termos *estrutura*, *estruturalismo*, *significância*, as expressões *produção textual* ou *prática textual*, apoiados numa nova definição do texto, visam ao mesmo tempo criar uma “ciência” do literário e tornar o campo autônomo, dissociando-o dos domínios aos quais ele se ligava outrora (história, sociologia, psicologia. . .). Trata-se de considerar o texto independentemente de seu contexto, de maneira imanente, proibindo-se qualquer referência ao conteúdo ou às determinações exteriores. Essa mutação epistemológica, em que a palavra texto abandona seu uso corrente para tornar-se puro objeto teórico, é muito bem traçada por Roland Barthes no artigo consagrado à “Teoria do Texto”, em 1973, para a *Encyclopaedia Universalis*. Ele retoma aí uma definição de Julia Kristeva:

“Definimos o Texto como um aparelho translingüístico que redistribui a ordem da língua, relacionando uma palavra co-

municativa que visa à informação direta com diferentes enunciados anteriores e sincrônicos.”

Essencialmente lingüística, como se vê, essa definição comporta certamente condições teóricas satisfatórias para um estudo científico do texto literário considerado como um campo metodológico, mas é totalmente desprovida de qualquer informação no que concerne à dimensão verdadeiramente literária desse texto. Compreende-se, então, que, nascida nesse contexto, a intertextualidade apareça primeiro como uma noção lingüística e abstrata, integrada à análise transformacional (redistribuição da ordem da língua e transformação dos códigos), a fim de levar em conta o social e o histórico. Percebe-se também sua generalidade original, que faz dela menos um instrumento que descreve práticas do que o mecanismo importante de um sistema que formaliza a produção textual.

1.2 Nascimento da palavra: Julia Kristeva

Oficialmente, é Julia Kristeva que compõe e introduz o termo intertextualidade, em dois artigos publicados na revista *Tel Quel* e retomados em seguida em sua obra de 1969, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*. O primeiro é de 1966, intitulado “A palavra, o diálogo, o romance” e contém a primeira ocorrência do termo; o segundo, “O texto fechado” (1967), precisa a definição. “Cruzamento num texto de enunciados tomados de outros textos¹”, “transposição [. . .] de enunciados anteriores ou sincrônicos²”, a intertextualidade é um elemento essencial do trabalho da língua

¹ Kristeva, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, 1969, p. 115.

² *Ibidem*, p. 133.

no texto. É a partir da análise e da difusão da obra de Mikhail Bakhtin na França — que Kristeva tinha lido no decorrer de sua formação búlgara, em russo — que ela produz a noção e sua definição:

“O eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para desvelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto)³. Em Bakhtin, aliás, esses dois eixos, que ele chama respectivamente diálogo e ambivalência, não são claramente distinguidos. Mas essa falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtin é o primeiro a introduzir na teoria literária: **todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.**”

J. Kristeva, *Séméiotikè*, op. cit., p. 145

Relação, dinâmica, transformação, cruzamento, o movimento da língua descrito nessa definição implica uma concepção extensiva da intertextualidade. A palavra se carrega de suas significações, de seus usos e de seus empregos e os transporta no texto que deles se vale e os transforma em contato com outras palavras ou enunciados. Retomada por vários teóricos de *Tel Quel* na obra coletiva intitulada *Théorie d'ensemble*, essa idéia abstrata, deliberadamente a-histórica e pouco utilizável enquanto instrumento de análise, será assim reformulada por Philippe Sollers:

³ Notemos aqui que o termo russo, *slovo*, significa ao mesmo tempo “palavra” e, mais raramente, “discurso”.

“Todo texto situa-se na junção de vários textos dos quais ele é ao mesmo tempo a releitura, a acentuação, a condensação, o deslocamento e a profundidade.”

Théorie d'ensemble, textos reunidos por Ph. Sollers, Seuil, 1971, p. 75.

Trata-se naquele momento de romper com a tradicional crítica das fontes que considerava os mesmos fenômenos, mas de um ponto de vista estritamente biográfico ou psicológico: quais volumes continha a biblioteca de um escritor? Quais livros ele lera? Em que filiação se inscrevia? Os problemas de influência, de transmissão, de “hereditariedade” ou de herança regulamentavam essa abordagem. Ao encadeamento positivista e às metáforas, líquidas, da fluidez, do contínuo e do escoamento, propõe-se substituir a idéia de um sistema de relação, cujas metáforas se situam mais do lado da rede, do entrelaçamento ou da correspondência.

“O termo *intertextualidade* designa esta transposição de um (ou de vários) sistema(s) de signos em um outro, mas já que esse termo tem sido freqüentemente entendido no sentido banal de «crítica das fontes» de um texto, preferimos a ele o de *transposição*, que tem a vantagem de precisar que a passagem de um sistema signifiante a um outro exige uma nova articulação do tético — posicionamento enunciativo e denotativo.”

J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Seuil, 1974, p. 60.

É assim evidente que como o de relação, o termo de transposição acompanha todo estudo intertextual do texto literário.

1.3 O diálogo dos textos segundo Mikhail Bakhtin

Em todo texto a palavra introduz um diálogo com outros textos: eis a idéia que Julia Kristeva toma emprestada de Bakhtin, acarretando sua euforia neológica e sua abstração teórica. O autor de *Estética et teoria do romance* e de *A Poética de Dostoievski* não empregava em nenhum momento os termos intertextualidade ou intertexto. Entretanto, seus estudos sobre o romance (que remontam a fins dos anos 20), originando as grandes possibilidades de integração do gênero, seus componentes lingüísticos, sociais e culturais, introduziam a idéia de uma multiplicidade de discursos trazida pelas palavras. O texto aparece então como o lugar de uma troca entre pedaços de enunciados que ele redistribui ou permuta, construindo um texto novo a partir dos textos anteriores. Não se trata, a partir daí, de determinar um intertexto qualquer, já que tudo se torna intertextual; trata-se antes de trabalhar sobre a carga dialógica das palavras e dos textos, os fragmentos de discursos que cada um deles introduz no diálogo. “A linguagem do romance, escreve Bakhtin, é um sistema de linguagens que se iluminam mutuamente, dialogando⁴”. Para mostrá-lo, o exemplo de Dostoievski é particularmente esclarecedor, uma vez que fundamenta o romance polifônico, que representa e faz atuar uma multiplicidade de vozes:

“Vemos aparecerem, em suas obras, heróis cuja voz é, na sua estrutura, idêntica àquela que encontramos normalmente

⁴ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, coll. “Tel”, 1978, p. 115.

nos autores. A palavra do herói sobre si mesmo e sobre o mundo é tão válida e inteiramente significativa quanto geralmente o é a palavra do autor [. . .]. Ele possui uma independência excepcional na estrutura da obra, ressoa de alguma maneira ao lado da palavra do autor, combinando-se com ele, do mesmo modo que com as vozes igualmente independentes e significantes das outras personagens, de uma maneira completamente original.

M. Bakhtine, *La poétique de Dostoievski*, Seuil, p. 33.

Essa polifonia em que todas as vozes ressoam de um modo igual implica o **dialogismo**: os enunciados das personagens dialogam com os do autor e ouvimos constantemente esse diálogo nas palavras, lugares dinâmicos onde se efetuam as trocas. Poderíamos crer que o relativismo situa-se, de regra, na realização desse movimento, que todas as posições se equivalem; não é nada disso. O autor conserva aí uma posição exterior, que lhe permite ver a personagem como um todo e englobar o conjunto dos pontos de vista. Para tanto, importa que todas as personagens possam dialogar com ele. Assim, como explica Bakhtin:

“Nosso ponto de vista não vem absolutamente afirmar uma espécie de passividade do autor, que faria apenas uma montagem dos pontos de vista dos outros, das verdades dos outros, que renuncia inteiramente ao seu ponto de vista, à sua verdade. Não se trata absolutamente disso, mas de uma inter-relação inteiramente nova e particular entre sua verdade e a verdade de outrem. O autor é profundamente ativo, mas sua ação tem um caráter dialógico particular [. . .]. Dostoievski interrompe freqüentemente a voz do outro, mas não a cobre

nunca, não a termina nunca a partir de «si», isto é, de uma consciência estrangeira (a sua).”

Citado por T. Todorov, “Bakhtine et l’altérité”, *Poétique*, n.º 40, p. 509.

A noção de alteridade é decisiva para estabelecer esse movimento dos textos, esse movimento da linguagem que carrega outras palavras, as palavras dos outros. É, segundo Bakhtin, o próprio movimento da vida e da consciência (Tzvetan Todorov mostra isso em *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*). A consciência é constantemente preenchida de elementos exteriores a ela, ingredientes trazidos por outrem e necessários à sua realização:

“Na vida, fazemos isso a cada passo: nós nos apreciamos a nós mesmos do ponto de vista dos outros, tentamos compreender os momentos transgredientes⁵ à nossa própria consciência e considerá-los por meio do outro [. . .]; numa palavra: constante e intensamente, vigiamos e capturamos os reflexos de nossa vida no plano da consciência dos outros homens.”

Ibidem, p. 502.

Assim, a relação de um criador com sua personagem de romance, por exemplo, não pode nunca ser inteiramente de identificação: deve manter essa dimensão exterior pela qual essa personagem dialoga com o autor tanto quanto o autor com ela. Lemos perfeitos exemplos desse tipo de diálogo no estilo indireto livre, quando a narração assume aparentemente o pensamento das personagens. No capítulo II dos *Moedeiros Falsos*, de Gide, os senhores Molinier

⁵ O termo “transgrediente” é complementar de ingrediente: corresponde a esses dados exteriores fundidos pela consciência e necessários para sua realização.

e Profitendieu discutem sobre mudanças que afetam o mundo e sobre a educação a ser dada às crianças. Pouco a pouco, o texto deixa o plano da conversa e a narrativa a substitui, integrando as palavras das personagens que dialogavam um pouquinho antes:

“Com efeito, Profitendieu só tivera, até o presente, do que se gabar de seus filhos; mas não se iludia: a melhor educação do mundo não prevalecia contra os maus instintos; graças a Deus, seus filhos não tinham maus instintos. Não mais que os filhos de Molinier sem dúvida: por isso eles próprios se afastavam das más companhias e das más leituras. Pois que adianta proibir aquilo que não se pode impedir?”

A. Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Gallimard, Coll. “Folio”, pp. 19-20.

A partir da segunda frase, ouvimos o discurso de Profitendieu a Molinier, entrecruzado com as palavras do narrador. O efeito de diálogo é perfeitamente perceptível pois, mesclando-se, as vozes permanecem distintas. “O estilo indireto livre instaura uma zona intermediária instável que permite ao narrador atuar em dois níveis de discurso ao mesmo tempo”⁶. Assim, mesmo se o movimento se faz às vezes mais subterrâneo, um enunciado está sempre envolvido numa rede de outros enunciados que contribuem para construí-lo. A voz e a palavra de outrem se inscrevem nas palavras que dizemos e o diálogo identifica-se com a expansão de todos esses enunciados.

Todas as palavras abrem-se assim às palavras do outro, o outro podendo corresponder ao conjunto da literatura existente: os

⁶ André Topia, “Contrepoints joyciens”, *Poétique*, n.º 27, 1976, p. 352.

textos literários abrem sem cessar o diálogo da literatura com sua própria historicidade, e a noção tem todo o interesse em tornar a crítica sensível à consideração dessa complexa relação, que a literatura estabelece entre si e o outro, entre o gênio individual singular e o aporte intertextual e não puramente psicológico do outro. Aqui, apenas os alicerces teóricos e a primazia concedida ao texto no pensamento francês dos anos 60 fazem diferir os termos: de Bakhtin a Kristeva, do dialogismo à intertextualidade, vemos que os fenômenos descritos são os mesmos. Entretanto, tal como foi colocado àquela época, o conceito de intertextualidade não é tão metodológico quanto o de dialogismo, o que consiste em grande parte a causa de suas re-interpretações posteriores. Sua falta de sustentação implica, ao ser retomado, sua modificação, adaptada a outras proposições teóricas, menos transformacionais que relacionais, a outras problemáticas (a da leitura, por exemplo): logo a intertextualidade não se contentará mais em ser uma simples designação, mas se esforçará por constituir um conceito operatório. O segundo grande aporte de Bakhtin, além da questão da alteridade e do dialogismo, acrescenta à noção de intertextualidade sua dimensão propriamente crítica, aspecto que não se pode negligenciar: mostrando que a retomada de linguagens ou de gêneros anteriores produz efeitos de sobre-codificação — os textos paródicos repousam eles próprios sobre formas codificadas — o autor de *Estética e teoria do romance* analisa precisamente os mecanismos da criação e da renovação da linguagem literária. É também o que mostra Victor Chklovski em *Sobre a Teoria da Prosa*, estudando sob esse ângulo o exemplo de *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne: se esse romance rompe com a literatura anterior, é antes porque faz dela uma síntese, retomando todos os seus discursos — didático, religioso, político, judiciário, literário —, todas as formas dos

discursos existentes, levando-os a um ponto de saturação, de hibridismo e de paródia que conduz necessariamente à sua transformação.

2.

CITAÇÃO E REFERÊNCIA: OS EFEITOS DE LEITURA

Roland Barthes, primeiro, Michael Riffaterre, depois, retomam, no seu modo de ver, a intertextualidade, reduzindo já um pouco seu campo de ação (veremos que este movimento de redução e de precisão não deixará de se acentuar). Levando em conta aspectos ao mesmo tempo teóricos e críticos, ambos fazem dela uma dimensão importante da leitura do texto literário.

2.1 Um exame dos intertextos: Roland Barthes

Desde o artigo “Teoria do texto” para a *Encyclopædia universalis*, Barthes coloca em primeiro plano a intertextualidade, ligando-a à citação: “todo texto, escreve ele, é um tecido novo de citações passadas”, fazendo eco à constatação malarmada, proposta na abertura deste capítulo: Mais ou menos todos os livros contêm a fusão de alguma citação esperada. Por isso, as citações não remetem necessariamente ao *corpus* literário e Barthes permanece no seu artigo muito próximo de Julia Kristeva e da produtividade textual:

“A intertextualidade não se reduz evidentemente a um problema de fontes ou de influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente locali-

zável, de citações inconscientes ou automáticas, feitas sem aspas.”

R. Barthes, “Texte (théorie du)”, *Encyclopædia Universalis*, 1973.

A linguagem continua sendo o campo hiperextensível do trabalho intertextual, difícil, a partir daí, de ser medido. Sem fazer dele um uso sistemático, Barthes retoma e precisa o termo em *Le plaisir du texte* (1973, também), e o liga aos usos da leitura:

“Saboreio o reino das fórmulas, a derrubada das origens, a desenvoltura que faz vir o texto anterior do texto ulterior. Compreendo que a obra de Proust é, pelo menos para mim, a obra de referência, a *mathesis* geral, a *mandala* de toda a cosmogonia literária [. . .]. Proust [. . .] isso não é uma «autoridade»; simplesmente uma *lembrança circular*. E isso é bem o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito — que este texto seja Proust, ou o jornal cotidiano, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida.”

R. Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973, p. 59.

Se o propósito permanece geral, vemos que a reflexão se estreita sobre a literatura e a referência a Proust funciona como uma medida da leitura, ligada à memória e ao mergulho definitivo no universo dos textos. Ela propõe assim, deslocando ligeiramente a noção para a leitura, um primeiro passo para pensar uma dupla dimensão da recepção literária, a acolhida da literatura pela escritura, de um lado; pela leitura, de outro. Ela permite pensar uma intertextualidade de superfície (estudo tipológico e formal dos gestos de retomada), e uma intertextualidade de profundidade

(estudo das numerosas relações nascidas dos contatos dos textos entre si).

2.2 Uma estilística dos textos: Riffaterre

Com os estudos de Michael Riffaterre (*La production du texte*, 1979, e *Sémiotique de la poésie*, 1983), a intertextualidade torna-se verdadeiramente um conceito para a recepção, permitindo impor modelos de leitura fundados sobre fatos retóricos captados em espessura, nas suas referências a outros, presentes no *corpus* da literatura. O intertexto — que o autor distingue da intertextualidade, caracterizado como “o fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação, e que é o contrário da leitura linear”⁷ — é aí uma categoria da interpretância e designa qualquer índice, qualquer traço, percebidos pelo leitor, sejam eles citação implícita, alusão mais ou menos transparente ou vaga reminiscência, que podem esclarecer a organização estilística do texto (“conjunto dos textos que encontramos na memória à leitura de uma dada passagem”⁸). Riffaterre, nessas operações, não interroga nunca a objetividade das aproximações, mas sua pertinência para o sentido profundo do texto que ele chama de noção de origem lacaniana de significância. Ele admite também reviravoltas da cronologia: já que o intertexto é antes de tudo um efeito de leitura, nada deve impedir um leitor de hoje de interpretar uma figura presente no monólogo de Molière, a partir de uma figura semelhante, presente no teatro de Brecht. A continuação da obra pelo leitor é uma dimensão importante da intertextualidade, segundo Riffaterre, e pode ser considerada uma “anacronia” que é a da memória

⁷ “L’intertexte inconnu”, *Littérature*, n.º 41, 1981, p. 5.

⁸ *Ibidem*, p. 4.

do leitor. Ela tem nesse caso um valor operatório na medida em que se torna um mecanismo de produção da significância que, diferentemente, do sentido que faz palavras se corresponderem com suas referências não verbais,

“resulta das relações entre essas mesmas palavras e sistemas verbais exteriores ao texto (mas às vezes parcialmente citados no texto) e que se encontram seja em estado potencial na língua, seja já atualizados na literatura.”

M. Riffaterre, “L’intertexte inconnu”, op. cit.

Assim, o texto torna-se “um conjunto de pressuposições de outros textos”, daí a necessidade de compreendê-lo a partir de seu intertexto. Num importante artigo da revista *Poétique*, intitulado “La Sylepse Intertextuelle” (1979), Michael Riffaterre precisa sua proposição teórica com análise de dois exemplos particularmente esclarecedores. A localização do intertexto torna-se fácil, segundo ele, pela presença, no texto, de uma resistência semântica ou gramatical. A silepse, que consiste em tomar uma mesma palavra em dois sentidos ao mesmo tempo, apresenta esta resistência estilística: sua ocorrência num texto deve despertar a atenção e, na maior parte do tempo, supõe o intertexto. Por exemplo, o poema “Guitare” de Laforgue, em *L’imitation de Notre-Dame la Lune*, a dimensão paródica da peça se assinala pela silepse:

“Oh! que um Philippe de Champagne
Mas nascido Pierrot, venha e te pinte”
Um nada, uma miniatura
Do tamanho de uma tonsura!”

“Oh! qu’un Philippe de Champagne
Mais né Pierrot vienne et te peigne!
Un rien, une miniature
De la largeur d’une tonsure!”

⁹ Perde-se na tradução o jogo de significação, pintar e pentear, contido no vocábulo francês “peigne”, subjuntivo do verbo *peindre* (pintar) e *peigner* (pentear). (N.T.)

“Silepse, explica Riffaterre, pois *peigne* (pinte), subjuntivo do verbo *peindre* (pintar) é também o subjuntivo de *peigner* (pentear)”, sentido capilar recalcado, mas confirmado pela palavra *tonsura*, no final da estrofe. Esse sentido lhe permite chegar ao intertexto: uma passagem de *La Fontaine* em que a tonsura, o tamanho estão presentes, concorrendo também para o efeito cômico (“[. . .] Tenho lembrança/ Que num prado de monges passando, / A fome, a ocasião, a erva tenra, e eu penso/ Algum diabo também me empurrando/, Tosei este prado no tamanho de minha língua.” // *J’ai souvenir/ qu’en un pré moines passant, / La faim, l’occasion, l’herbe tendre, et je pense/ quelque diable aussi me poussant, / Je tondis de ce pré la largeur de ma langue.*”):

“Quando Laforgue reúne num verso «tosar» e «tamanho» explicitamente e «monge» implicitamente, é impossível ao leitor recusar a relação com *La Fontaine*. Disso resulta uma saturação da passagem, pois a palavra mais anódina («tamanho», equivalente figurativo de uma conjunção de comparação) se torna uma marca de humor. Todas as palavras, qualquer que seja sua função individual, concorrem para a mesma significância, isto é, para o humor. A tripla combinação intertextual forma pois uma unidade semiótica, o que é próprio do texto literário. O texto e o intertexto são pólos inseparáveis, tendo ambos saído de uma única silepse.”

M. Riffaterre, “La sylepse intertextuelle”. *Poétique*, n.º 40, 1979.

No segundo exemplo, uma silepse semelhante com a palavra *mie* (migalha), designando em *Leiris* a amiga (*l’amie*) e recalcando a migalha de pão, remete por contigüidade a “*Vin des amants*”, de

Baudelaire. Nos dois casos, só se capta a disseminação do sentido, graças a uma atenta leitura retroativa. O intertexto é então definido como “a percepção, pelo leitor de relações entre uma obra e outras que a precederam ou a seguiram¹⁰”. Estendida ao conjunto do *corpus* literário, a noção de intertextualidade reduz, no entanto, seu campo de ação e se torna assim um instrumento decisivo para a análise, fundada sobre microfenômenos estilísticos, da literariedade. Essa concepção anuncia — precedendo-as um pouco — as concepções restritas.

3.

IMITAÇÃO E PALIMPSESTO: AS CONCEPÇÕES RESTRITAS

A obra decisiva para a migração da noção das concepções extensivas do conceito à sua percepção restrita aparece em 1982. *Palimpsestes*, de Gérard Genette, com o subtítulo *La littérature au second degré*, acaba de semear confusão em torno do termo, deslocando-o definitivamente da lingüística para a poética. Ao mesmo tempo, ele produz um trabalho decisivo para a compreensão e a descrição da noção, inscrevendo-a numa tipologia geral de todas as relações que os textos entretêm com outros textos. A partir dessa obra, os usuários da intertextualidade não podem mais utilizar impunemente o termo: devem escolher entre sua extensão generalizante e essencialmente dialógica (Bakhtin, mesmo que a aplicação incida sobre análises poéticas) ou sua formalização teórica, visando atualizar práticas (Genette). A tal ponto que, apesar de Kristeva e *Tel*

¹⁰ M. Riffaterre, *La production du texte*, Seuil, 1979, p. 9.

Quel, parece preferível conservar o termo de dialogismo para designar a primeira concepção e reservar o de intertextualidade para a segunda.

3.1 A formalização de Gérard Genette

Propondo, no começo de *Palimpsestes*, distinguir cinco relações transtextuais, Gérard Genette faz a síntese de seus trabalhos anteriores, aqueles que se interessavam pela relação de um texto com seu gênero (*Introduction à l'architexte*, 1979), e anuncia seus trabalhos futuros, que tratarão especialmente da relação de um texto com seu contexto imediato (*Seuils*, 1987). Sobretudo, como precisa Laurent Milesi, num importante artigo de síntese:

“Lá onde Riffaterre trata a intertextualidade como uma prática cultural intuitiva inerente a toda (boa) leitura, Genette visa a construir uma taxinomia formal das relações literárias pelo viés de uma cartografia genérica para a leitura.”

L. Milesi, “Inter-textualités: enjeux et perspectives”,
In *Texte(s) et intertexte(s)* Rodopi, 1997, p. 22

Assim, o autor de *Palimpsestes* introduz o trabalho sobre a relação de um texto com um outro texto, e define, então, a intertextualidade como “a presença efetiva de um texto em um outro”; distingue-a da relação pela qual um texto pode derivar de um texto anterior, sob a forma sobretudo da paródia e do pastiche, e que ele chama de *hipertextualidade*. Voltaremos a ela mais adiante. Ele chama *transtextualidade* o objeto da poética, isto é, o conjunto das categorias gerais de que cada texto procede e repertoria cinco tipos:

— o primeiro é pois a *intertextualidade*, que ele define, como acabamos de ver, por uma relação de co-presença entre dois ou vários textos (práticas da citação, do plágio, da alusão);

— “O segundo tipo é constituído pela relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto propriamente dito mantém com aquilo que se pode apenas nomear seu *paratexto*: título, subtítulo, prefácio, etc.¹¹”;

— o terceiro tipo, que ele nomeia *metatextualidade*, descreve a relação de comentário que une um texto ao texto do qual ele fala;

— o quarto, que constitui o objeto de *Palimpsestes*, justamente, é chamado *hipertextualidade*;

— o quinto e último — a *arquitextualidade* — determina o estatuto genérico do texto.

Limitando a definição da intertextualidade, Genette permite, enfim, resolver suas ambigüidades. Poder-se-ia objetar-lhe que ele a priva de qualquer possibilidade hermenêutica e que reduz, com isso, seu alcance crítico. No entanto, ele apresenta a vantagem de descrever práticas antigas e modernas da literatura sem fazê-las depender estritamente de uma concepção histórica da produção textual. Enfim, contrariamente às concepções extensivas, que privilegiavam a componente transformacional da intertextualidade, ele insiste sobre a componente relacional — colocando sua dinâmica transformacional do lado da hipertextualidade —, o que permite fazer dela uma noção mais concreta.

¹¹ G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, 1982, p. 9.

3.2 Intertextualidade e hipertextualidade

Com efeito, Gérard Genette distingue dois tipos de relações outrora confundidas, sob as duas categorias de intertextualidade e de hipertextualidade, separadas sob pretexto de que uma designa a co-presença de dois textos (A está presente com B no texto B) e outra, a derivação de um texto (B deriva de A mas A não está efetivamente presente em B). A intertextualidade é então,

“sob sua forma mais explícita e mais literal, [. . .] a prática tradicional da citação (com aspas, com ou sem referência precisa); sob uma forma menos explícita e menos canônica, a do plágio (em Lautréamont, por exemplo), que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal; sob uma forma ainda menos explícita e menos literal, a da alusão, isto é, de um enunciado, cuja plena inteligência supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro ao qual remete necessariamente uma ou outra de suas inflexões, que, de outro modo, não seria aceitável.”

G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 8.

Contrariamente às características desta presença efetiva de um texto em outro, que é uma maneira de impor a biblioteca de maneira horizontal, a hipertextualidade torna-a presente de maneira vertical.

“Chamo, pois, hipertexto todo texto derivado de um texto anterior por simples transformação (diremos doravante

simplesmente transformação) ou por transformação indireta: diremos imitação.”

Ibidem, p. 14.

A heterogeneidade do texto absorvido não é, neste caso, efetiva, mas a re-escritura ou o desvio da literatura anterior são colocados em evidência. Nos dois casos — é a principal distância tomada em relação a Kristeva e às concepções extensivas — o intertexto ou o hipotexto não são mais indetermináveis, mas determinados, localizáveis, qualquer que seja o seu grau de implícito. O esforço terminológico e o rigor descritivo de Genette (voltaremos a isso no Capítulo II) obedecem a um exame dos fatos literários e à sua taxinomia. Repousam sobre práticas declaradas (ou observadas a *posteriori*) e não sobre uma caracterização geral a *priori* da natureza da linguagem.

Se o discurso teórico continua geralmente chamando intertextualidade todas as manifestações de co-presença e de derivação distinguidas por Genette (o que faremos mais adiante nesta obra), é preciso, entretanto, sublinhar os méritos desta divisão. O longo e minucioso trabalho sobre a hipertextualidade desenvolvido em *Palimpsestes* — este título remete ao manuscrito apagado e re-escrito que deixa aparecer, em filigrana, vestígios variáveis do texto anterior — permite em primeiro lugar esclarecer relações entre um texto presente e um texto ausente, entre o atual e o virtual. Gesto maior da estética pelo qual a linguagem real do texto remete virtualmente sempre a uma outra linguagem, linguagem virtual no horizonte da figura e que considera o leitor-intérprete.

“O fato retórico começa ali onde eu posso comparar a forma dessa palavra ou dessa frase à de uma outra palavra ou de

uma outra frase que teriam podido ser empregadas em seu lugar, e que podemos considerar que as substituem.”

G. Genette, *Figures I*, Seuil, 1966, p. 210.

Se nos permitirmos ligá-lo a seu homônimo de significação diferente, utilizado em informática (o que Genette se recusa a fazer), o hipertexto remete desta maneira ao texto ao mesmo tempo fragmentário e infinito. Em *Hypertext* (1995¹²), George Landow analisa, por sua vez, os pontos de encontro entre a crítica literária contemporânea e a tecnologia; ele mostra particularmente como o trabalho sobre as configurações em árvores desfaz a idéia, segundo a qual seria legível apenas a narrativa linear, produzida segundo a ordem da cadeia causal. Apoiada no texto de Michael Joyce intitulado *Afternoon* (1987), a análise mostra que, no caso do romance hipertextual, a responsabilidade do fim, do encerramento e do contínuo pertence somente ao leitor, coagido a diferentes tipos de bricolagem.

Em seguida, a hipertextualidade segundo Gérard Genette, oferece a possibilidade de percorrer a história da literatura (como das outras artes) compreendendo um de seus maiores traços: ela se faz por imitação e transformação. O exame de outras práticas artísticas, nos domínios pictural e musical, que Genette nomeia hiperestésicos, permite medir sua importância. A paródia da *Jaconde*, de Marcel Duchamp (*LHOOQ*, 1919), o disfarce das *Meninas*, de Velázquez, por Picasso constituem equivalentes às práticas textuais. A música, que se distingue da literatura por uma maior complexidade de seu discurso, autoriza transformações de duas naturezas: no texto da partitura, mas também na interpretação pela execução; elas tomam as formas da paródia ou da

¹² G. Landow, *Hypertext 2.0. The convergence of contemporary critical theory and technology*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1995.

transposição, por variação ou por paráfrase. A imitação caracteriza-se, como na literatura, por princípios de continuação ou de pastiche (os exemplos escolhidos são *A Bela Helena*, de Offenbach, e *Dueto dos gatos*, de Rossini). Esse desvio por outros territórios estéticos permite sublinhar a importância da distinção, no seio das práticas hipertextuais, da transformação (paródia ou disfarce burlesco) e da imitação (pastiche). Permite sobretudo colocar em evidência a diversidade e a importância das “práticas de arte em segundo grau”.

Essas duas categorias da transtextualidade, intertextualidade e hipertextualidade são definidas como fatos e jogos da escritura literária. A restrição era necessária: ela é decisiva para a compreensão da noção de intertextualidade e sua validade no discurso crítico, seu uso no estudo concreto de uma obra.

4.

COLAGENS E JUNÇÕES: OS SINCRETISMOS FLEXÍVEIS

4.1 O trabalho da citação: Antoine Compagnon

Antes da nova teorização de Gérard Genette, críticos tinham percebido o interesse da intertextualidade para substituir a tradicional crítica das fontes ao mesmo tempo que sua necessária restrição para analisar práticas. Se admitimos, de fato, que todo texto é segundo, que ele vem depois de outros textos, ainda é preciso delimitar alguns desses textos anteriores para se dedicar a um trabalho de análise crítica. Portanto, com uma preocupação menos teórica que crítica (no sentido em que ele não se dedica simples-

mente a descrever de modo formal fatos, mas procura também interpretá-los nos textos), Antoine Compagnon propõe, em 1979, um trabalho sistemático sobre a prática intertextual dominante: a citação. Mesmo descrevendo-a como manifestação particular, ele a capta também de modo geral, fazendo dela o emblema das exigências transformacional e combinatória de qualquer escritura literária. Ele se situa pois no cruzamento das concepções extensivas e restritas da intertextualidade. Antes definida como “repetição de uma unidade de discurso num outro discurso”, “um enunciado repetido e uma enunciação repetente”¹³, a citação é a reprodução de um enunciado (texto citado), que se encontra extraído de um texto origem (texto 1) para ser introduzido num texto de acolhida (texto 2). O autor analisa, então, todas as modalidades possíveis do novo valor neste contexto de reinserção. Indo mais longe, ele sistematiza a citação para fazer dela o modelo de toda escritura literária:

“O trabalho da escritura é uma reescritura, visto que se trata de converter elementos separados e descontínuos num todo contínuo e coerente [. . .] Reescrever, realizar um texto a partir de seus fragmentos, é arranjá-los ou associá-los, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos presentes. Toda escritura é colagem e glosa, citação e comentário.”

A. Compagnon, *La seconde main*, op. cit., p. 32.

A conclusão muito (demasiado?) geral não deve fazer esquecer a notável validade descritiva das práticas de reescritura. Como Genette que fornece uma maior formalização a seu respeito, Compagnon modifica a noção para aplicá-la ao exame dos textos e dá origem aos fundamentos ao mesmo tempo técnicos e psicológicos da

¹³ A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de citation*, Seuil, 1979, p. 56.

bricolagem de citações. Se tomarmos o exemplo de dois dos maiores autores do século XX, Joyce e Proust, o primeiro fez da tesoura e da cola os objetos emblemáticos da escritura; o segundo, “paperoles”, tiras de papel coladas e superpostas por estratos sobre o manuscrito, o movimento de expansão da obra. Esses traços de uma relação original concreta com o papel, com o prazer nostálgico do jogo infantil em que o mundo de papel é um mundo à sua imagem, que se assemelha e que reúne, nós os encontramos na citação, na qual a colagem se deixa aparecer mais ou menos. Considerar a intertextualidade como colagem é enfatizar uma transferência exterior mais do que o diálogo, as marcas de uma passagem, de um empréstimo mais do que o processo de transformação. A heterogeneidade é posta em evidência entre material emprestado e texto de acolhida e a dinâmica da bricolagem (ou bri-colagem, conviria escrever aqui) preside ao exame das relações intertextuais. A imagem da escritura que delas resulta procede da recuperação ou da reciclagem, rompendo com a idéia e o modelo de um desenvolvimento orgânico da obra.

A prática da citação literária pode aparentar-se então com o princípio da colagem pictórica pregada pelo cubismo, depois pelo surrealismo. Introduzindo pedaços ou fragmentos de objetos estranhos à arte, diretamente emprestados do real, trata-se de colar a vida na arte, de fazê-la aparecer sem transformação e de embarçar assim as fronteiras entre a arte, a ficção e a realidade. A obra de Aragon, *Les collages* trata de todos os tipos de colagens não textuais (em Ernst, os pintores cubistas, Matisse) e da perturbação que elas operam na representação — Aragon transporá esse gesto *bricoleur* na sua obra romanesca e consagra um estudo desse pequeno livro às “Colagens no romance e no filme”, extraído do prefácio de *Beaux Quartiers*, escrito por ocasião de sua reedição em *Œuvres romanesques croisées*:

“Ocorreu que Picasso fez uma coisa muito grave. Pegou uma camisa suja e a fixou sobre uma tela com fio e agulha. E como com ele tudo se transforma em guitarra, aquilo ficou sendo uma guitarra por exemplo. Ele fez uma colagem com pregos que saíam do quadro. Teve uma crise, há dois anos, uma verdadeira crise de colagem: ouvi-o então se queixar, porque todas as pessoas que vinham vê-lo e que o viam animar velhos pedaços de tule e de papelão, cordas e chapa de ferro ondulada, trapos juntados na lata de lixo, acreditavam fazer-lhe bem, trazendo retalhos de tecidos magníficos *para deles fazer quadros*. Ele não queria nada disso, queria verdadeiros resíduos da vida humana, alguma coisa de pobre, sujo e desprezado.”

Aragon, *Les Collages*, Hermann, 1965, p. 67.

O compósito, o coletivo só podem provir da inclusão da realidade mais ordinária, mais bruta, da menos “artística possível”. O empreendimento político de dessacralização da arte passa pela reciclagem do resíduo e pela valorização do heterogêneo. A absorção não é total e deixa ver as junções. Trata-se de questionar o mundo imitado:

“A colagem é o reconhecimento pelo pintor do inimitável, e o ponto de partida de uma organização da pintura a partir daquilo que o pintor renuncia a imitar.”

Ibidem, p. 112¹⁴

¹⁴ Jean Paulhan, sob o título de *Braque le patron* (Gallimard, 1952), consagra um belo ensaio a esse assunto, ao modo pelo qual Braque (e Picasso com ele) rompem com esse desejo, que constava da pintura anterior da imitação: Em suma, com eles, o pintor tinha feito de uma vez por todas sua descoberta. Calava-se doravante, tudo abandonado ao *parti-pris* das coisas, e podíamos ouvir até o murmúrio do limão e da lagosta (p. 31).

E o trabalho crítico que se prende ao exame de uma intertextualidade desse tipo, repousando sobre as colagens e a bricolagem, procurará mais descrever e compreender os efeitos de decalagem e de heterogeneidade do que insistir sobre os fenômenos gerais de produtividade textual. É preciso insistir, entretanto, sobre a extensão do termo colagem, cuja origem pictural equivale frequentemente a uma metáfora. Aragon insiste nesse ponto, o caráter plástico da colagem em pintura prevalece sobre o aspecto citacional. Ora, em literatura, colagem e citação se confundem:

“Se prefiro o termo colagem ao de citação, é que a introdução do pensamento de um outro, de um pensamento já formulado, no que escrevo, adquire aqui, não mais valor de reflexo, mas de ato consciente, de passo decidido, para ir além desse ponto de onde parto, que era o ponto de chegada de um outro.”

Ibidem, p. 123.

Trata-se menos, como era o caso em pintura, de colar a vida na arte do que transformar profundamente o texto do outro, deslocando-o, oferecendo-lhe um novo contexto e de inscrever, por sua vez, seu próprio texto em relação. Além da simples questão terminológica, julgamos ainda que a questão das retomadas e dos empréstimos não atua unicamente sobre transferência das linguagens, mas sobre as conseqüências desse movimento.

4.2 Por uma flexibilização da noção:

Laurent Jenny, Michel Schneider

No conjunto, a história da noção de intertextualidade, por breve que seja, teve tempo de se desenvolver como um paradoxo: mos-

tra não somente uma restrição progressiva de sua definição mas também, concomitantemente, uma flexibilização cada vez maior de seu uso, em proveito, com frequência, de uma hermenêutica variável e com o objetivo razoável de melhor reagir em face das injunções das próprias práticas; assim a noção de bricolagem, por exemplo, responde bem a uma estética moderna da fragmentação e da heterogeneidade. Não se trata, entretanto, de banalizar o termo intertextualidade nem de torná-lo senso comum. Ao contrário, como precisa Laurent Jenny num artigo importante, intitulado “La Stratégie de la Forme”, “herdamos um termo «banalizado» e cabe-nos torná-lo tão pleno de sentido quanto possível¹⁵”. Ele propõe então, mesmo se, de modo geral, podemos definir o intertexto como o texto “que fala uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes”, limitar o uso do termo intertextualidade e falar dele,

“somente quando temos possibilidade de localizar num texto elementos estruturados anteriormente a ele, além do lexema, é evidente, mas qualquer que seja seu nível de estruturação. Distinguir-se-á este fenômeno da presença num texto de uma simples alusão ou reminiscência, isto é, cada vez que houver empréstimo de uma unidade textual abstraída de seu contexto e inserida tal e qual num novo sintagma textual a título de elemento paradigmático.”

Ibidem.

Sem se limitar ao exame de condições (psicológicas ou sociológicas), a análise incidirá, então, sobre formas, nascidas da relação que “se estabelece entre dois textos literários, duas realizações

¹⁵ L. Jenny, “La Stratégie de la Forme”, *Poétique*, n.º 27, 1976, p. 226.

de “linguagens secundárias” (Lotman)”, sobre redes de correlação e graus de transformação, permitindo o exame preciso da remodelagem, de um texto a outro, da representação. Laurent Jenny é assim levado a propor duas classificações extremamente úteis para a constituição de uma poética da intertextualidade para o trabalho nos textos (a metáfora que ele utiliza é a de “enxerto” intertextual): a classificação de suas figuras e de suas ideologias. As figuras retóricas permitem precisar as modalidades das transformações sofridas pelo intertexto ou o texto no decorrer da operação de retomada (seus exemplos são principalmente tirados dos *Chants de Maldoror*, de Lautréamont):

— a paronomásia consiste em retomar um texto segundo as sonoridades, mas sem conservar sua grafia;

— a elipse é a retomada truncada de um texto anterior;

— a amplificação consiste em transformar o texto original “mediante desenvolvimento de suas virtualidades semânticas”;

— a hipérbole é transformação de um texto por expansão e dilatação formais;

— a intersversão consiste em inverter os valores das frases retomadas ou citadas, como ocorre em *Poésies*, em que as proposições de Pascal ou de Vauvenargues são sistematicamente reviradas;

— a mudança de nível de sentido consiste em retomar um termo mudando seu nível de sentido, num novo contexto (retomada literal de um elemento simbólico e alegórico ou o inverso).

Esta lista, não exaustiva, apresenta o grande interesse em propor não uma simples tipologia dos fatos e operações intertextuais, mas um inventário concreto das transformações de material neste quadro. Completada pela classificação das ideologias intertextuais — a intertextualidade como desvio cultural, como reativação do sentido ou como memória dos sujeitos —, permite trabalhar com

precisão os fenômenos de convergência e divergência, de unidade e fragmentação, de integração e desintegração.

Já que a intertextualidade segue vias “que evocam às vezes o trabalho do sonho sobre representações-lembranças”, compreende-se que também a psicanálise tenha se interessado por ela e a integrado em seu sistema de interpretação. Michel Schneider — num livro menos utilizado que os outros como referência teórica e, no entanto, extremamente estimulante para a reflexão, intitulado *Voleurs de mots* (1985) utiliza a psicanálise para apreender as relações constitutivas do eu e do outro na atividade de leitura-escritura. Ele substitui o termo intertextualidade por outras expressões que colocam mais em evidência as relações de oposição, de trocas ou de apropriação do outro praticadas pela literatura. “Um texto pelo outro” designa o plágio, “um texto sob o outro”, o palimpsesto e “um texto como o outro”, o pastiche. Como para Bakhtin, a alteridade, para ele, é uma noção-chave da intertextualidade, mas utilizada, esta vez, com fins interpretativos. A ligação da elaboração do texto com a constituição da personalidade contribui para fazer da intertextualidade um princípio maior da relação com o outro, o que já aparecia em Bakhtin, sem que sua formulação fosse tão nítida:

“De quê é feito um texto? Fragmentos originais, reuniões singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De quê é feita uma pessoa? Pedacos de identificação, imagens incorporadas, traços de caracteres assimilados, o todo (se se pode dizer assim) formando uma ficção chamada eu.”

M. Schneider, *Voleurs de mots, Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*, Gallimard, 1985, p. 12.

Assim como uma pessoa se constitui numa relação muito ampla com o outro, um texto não existe sozinho, é carregado de palavras e pensamentos mais ou menos conscientemente roubados, sentem-se as influências que o subtendem, parece sempre possível nele descobrir-se um subtexto. Generalizando a noção de plágio para todas as formas de influência e de intertextualidade (“a toda uma série de questões que concernem o sujeito do pensamento e da escritura: quem pensa o que se pensa numa relação a dois? Quem fala quando um diz? Quem escreve, o autor ou o outro?”¹⁶), o que desfaz a precisão narratológica, o livro de Schneider é de uma grande contribuição para a dimensão teórica e as implicações profundas da intertextualidade. Longe de reduzi-la a um fenômeno de escritura entre outros, faz dela seu mecanismo fundamental e sua razão de ser.

Em vez de obedecer a um sistema codificado muito estrito, a intertextualidade busca mais, hoje, mostrar fenômenos de rede, de correspondência, de conexão, e fazer dele um dos principais mecanismos da comunicação literária. A noção continua sendo instável, na medida em que as teorias não lutam mais pela predominância, mas se tornou precisa na medida em que seu sentido se restringiu e que seu uso crítico precedeu seu uso exclusivamente teórico. Se se aceitar tratar fenômenos descritos por Bakhtin em termos de polifonia e de diálogo, é possível limitar a intertextualidade à aproximação de fatos textuais precisos e localizáveis, fazer dela um conceito crítico operatório e estabelecer sua tipologia.

* * *

¹⁶ M. Schneider, op. cit., p. 31.

Recapitulação n.º 1

O lugar e o momento (fronteiras da intertextualidade)

A história, recente mas agitada, das teorias da intertextualidade pode parecer afastar a questão de qualquer uso prático, reduzindo-a a algumas proposições, certamente fundamentais, sobre a natureza e as condições da literatura, mas esquecendo às vezes que o interesse de um tal conceito repousa sobre suas diferenças específicas. Além das diferentes aproximações, importa colocar, concretamente, os diferentes usos que se pode fazer dela no estudo das obras.

A intertextualidade deve ser compreendida antes de tudo como uma prática do sistema e da multiplicidade dos textos. De que maneira se analisam os movimentos e as operações da literatura em relação? Quais podem ser as diferentes etapas da análise? As proposições seguintes, que retomam as atitudes teóricas consideradas no primeiro capítulo, visam a propor, com o termo intertextualidade, práticas da fronteira e da integração. A lista não é, bem entendido, exaustiva; como veremos, as questões nascem primeiramente dos próprios textos.

♦ O texto faz ouvir várias vozes sem que nenhum intertexto seja explicitamente localizável.

Neste caso, parece preferível falar de dialogismo e de polifonia em vez de intertextualidade. Como bem mostrou Bakhtin, o entrelaçamento dos discursos e a autonomia das vozes são função da própria natureza do romance, colocando assim em funcionamento uma relação com a multiplicidade dos textos e das linguagens, porque é sua maneira de falar do mundo.

Localizar exatamente quais romances de cavalaria podem, por exemplo, estar na origem de *Dom Quixote* pode não servir para nada, se optarmos por ler nele a interação social dos discursos, a renovação do romance proposta por Cervantes a partir da paródia de formas sobrecodificadas: a análise terá como objeto de preferência as linguagens e os gêneros.

• O texto refere-se diretamente a textos anteriores, segundo modos de integração bem visíveis.

É a proposição mais simples da literatura em segundo grau, em que o termo intertextualidade adquire todo o seu sentido: não mais, como no caso do dialogismo, pela abertura direta sobre o mundo, mas numa estrita relação dos textos entre si. A partir daí, dois procedimentos são possíveis, quer se escolha partir do texto, quer se prefira situar-se do ponto de vista da leitura. O primeiro, tipológico e descritivo, de Gérard Genette, propõe observar fatos precisos: o autor de *Palimpsestes* recusa deste modo a idéia de que *Dom Quixote* possa ser lido como uma paródia vaga dos romances de cavalaria e prefere considerá-lo no seu estatuto hipertextual, como protótipo de um gênero que ia se constituir com o título geral de “anti-romance”. É estudando as obras que se deram explicitamente como modelo *Dom Quixote*, seja *Le Berger extravagant*, de Charles Sorel e *Pharsamon ou Les Nouvelles folies romanesques*, de Marivaux, que ele pode chegar a essa conclusão. O segundo procedimento, inspirado principalmente pelos trabalhos de Riffaterre, examina estes fenômenos de co-presença e de derivação a partir do leitor. Ora o texto assinala explicitamente suas referências ao conjunto da literatura — é o intertexto obrigatório, que o leitor não pode deixar de localizar —, ora é o leitor que cria suas próprias associações.

• O texto joga com a tradição, com a biblioteca, mas em vários níveis, implícitos ou explícitos.

Certas obras estabelecem uma relação tão diversificada com a biblioteca que pode parecer necessário sair do procedimento da poética descritiva para entrar numa interpretação mais global do sistema e da multiplicidade dos textos: ligando-se antes à distribuição espacial e temporal das referências, examinando em seguida, em espessura, a estratificação dos dados eruditos ou da memória literária dos textos. Uma genética da intertextualidade pode assim ser pensada a partir da transformação progressiva do material livresco (Raymonde Debray-Genette mostrou isso a propósito de Flaubert); o estudo de uma *dispositio* particular da referência e suas modificações enunciativas prevalecerá sobre a simples caracterização.

• O texto é inteiramente construído a partir de outros textos, o intertexto parece seu dado dominante.

Neste último caso, lisível em Lautréamont, Perec, ou mais recentemente em certos textos de Robert Coover ou de John Ashbery, também não poderemos mais nos contentar com um levantamento tipológico e descritivo. Se este permanece ainda como etapa inicial do trabalho, será preciso conduzir em seguida a análise do lado da compreensão da disseminação, das razões profundas da desintegração do texto pelo intertexto.

A MEMÓRIA DA LITERATURA

“O fato mesmo de que isto, este verso, esta frase entre aspas venha de outro lugar, alargue o horizonte intelectual que traço em torno do leitor. É um apelo ou antes uma chamada, uma comunicação estabelecida: toda a Poesia, todo o tesouro da literatura evocados brevemente, relacionados com minha obra no pensamento daquele que a lê.”

Valéry Larbeau, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Gallimard, 1946, p. 217.

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição.

1.

TIPOLOGIA DAS PRÁTICAS INTERTEXTUAIS

A partir de *Palimpsestes*, de Gérard Genette, adquiriu-se o hábito de se distinguir entre dois tipos de práticas intertextuais. As primeiras inscrevem uma relação de co-presença (A está presente no texto B) e as segundas, uma relação de derivação (A retomado e transformado em B; neste caso, Genette fala então da prática hipertextual). Uma tipologia as organiza, pois, antes de tudo, segundo essa distinção.

1.1 Da citação ao plágio

A citação, a alusão, o plágio, a referência, todos inscrevem a presença de um texto anterior no texto atual. Essas práticas da intertextualidade dependem pois da co-presença entre dois ou vários textos, que absorvem mais ou menos o texto anterior em benefício de uma instalação da biblioteca no texto atual ou, eventualmente, de sua dissimulação.

“Não há obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, não tenha evocado alguma outra e, neste sentido, todas as obras são hipertextuais.

Mas, como os iguais de Orwell, algumas o são mais maciças e explícitas que outras: *Virgílio travesti* digamos, mais que *As Confissões*, de Rousseau”.

G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 16.

A citação é imediatamente identificável graças ao uso de marcas tipográficas específicas. As aspas¹, os itálicos, a eventual separação do texto citado distinguem os fragmentos emprestados. Se basta uma dessas marcas para assinalar a citação, a ausência total de tipografia própria transforma a citação em plágio, cuja definição mínima poderia ser a citação sem aspas, a citação não marcada. Com a citação, em compensação, a heterogeneidade fica nitidamente visível entre texto citado e texto que cita: portanto, a citação sempre faz aparecer a relação do autor que cita com a biblioteca, assim como a dupla enunciação que resulta dessa inserção. Nela reúnem-se as duas atividades da leitura e da escritura e ela deixa aparecer tudo que está por trás do texto, o trabalho preparatório, as fichas, o saber que foi preciso armazenar para chegar a esse texto. É Flaubert acumulando centenas de volumes para a elaboração de *Bouvard et Pécuchet*; é sua correspondência indicando, nos anos 1877-1880, mil e quinhentas obras lidas e anotadas. É Michel Leiris que confessa em *Biffures*:

“Quando me sentia inapto para extrair de minha própria substância o que quer que fosse que merecesse ser deitado sobre o papel, eu copiava de bom grado textos, colava sobre os papéis virgens ou um conjunto de artigos ou ilustrações recortadas de periódicos.”

M. Leiris, *Biffures*, Gallimard, coll. “Tel”, 1948, p. 275.

¹ As aspas são assim nomeadas de acordo com o nome de seu inventor, o impressor Guillaume, que as imaginou no século XVII “para enquadrar, isolar um discurso transportado para o estilo direto ou uma citação[. . .]. O que as aspas dizem, é que a fala é dada a um outro, que o autor se abstém de enunciar em proveito de outro” (A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, op. cit., p. 40). O itálico possui a mesma função na origem, embora hoje o uso os distinga, este último mais usado para sublinhar a importância de um discurso, para insistir sobre um enunciado que o enunciador atribui a si.

Esses materiais estrangeiros, esparsos e fragmentados deixam múltiplos traços nos textos, dos quais os mais aparentes, os mais imediatamente designados aparecem sob forma de citação. Chama-se **centão**, termo herdado do latim que designava um hábito composto, feito de peças e de pedaços, uma obra inteiramente composta de citações, como a de Éluard, *Premières vues anciennes*.

A referência não expõe o texto citado, mas a este remete por um título, um nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica. Annick Bouillaguet a define como “empréstimo não literal explícito”, ao passo que apresenta a citação como “empréstimo literal e explícito”, o plágio como “empréstimo não literal explícito” e a alusão como “empréstimo não literal não explícito”². A referência pode acompanhar a citação para precisar as fontes do texto citado. Mas, com mais frequência, quando aparece sozinha, a relação com o outro é muito mais sutil que no caso da citação, já que a heterogeneidade do texto está quase ausente. Pode haver assim uma certa ambigüidade para se classificar a referência entre as formas da intertextualidade, podendo ser mínima, em certos casos, a relação de co-presença. Gérard Genette não a inclui em sua tipologia dos intertextos.

A alusão pode também remeter a um texto anterior sem marcar a heterogeneidade tanto quanto a citação. É às vezes exclusivamente semântica, sem ser intertextual propriamente dita: é o caso, por exemplo, da alusão erótica no enunciado: “ele só pensa *naquilo*”. Outras vezes, ela remete mais a uma constelação de textos do que a um texto preciso. Ao escrever, em *Ulysses*, “a Helena de Argos, a jumenta de Tróia que não era de madeira e que alojou tantos heróis nos seus flancos”, James Joyce fornece uma alusão mito-

² A. Bouillaguet, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*. Champion, 2.000, p. 31.

lógica e alegórica que pode remeter tanto a Homero quanto a Eurípides ou a qualquer outro autor que tenha retomado a epopéia troiana. Não plenamente visível, ela pode permitir uma convivência entre o autor e o leitor que chega a identificá-la. A alusão depende mais do efeito de leitura que as outras práticas intertextuais: tanto pode não ser lida como pode também o ser onde não existe. A percepção da alusão é freqüentemente subjetiva e seu desvendamento raramente necessário para a compreensão do texto.

O plágio constitui uma retomada literal, mas não marcada e a designação do heterogêneo aí é nula. A apropriação total explica que questões jurídicas sejam levantadas a seu respeito, já que coloca em causa, mais ou menos legitimamente, a propriedade literária: por isso o poeta russo Ossip Mandelstam foi acusado de plágio em 1929: uma tradução de *Till Eulenspiegel*, feita por ele a partir de duas versões existentes, sendo publicada à sua revelia, só com sua assinatura. Apenas o plágio praticado com fins intencionalmente lúdicos ou subversivos possui uma dinâmica propriamente literária. Para alguns — vimos com Michel Schneider —, todas as práticas intertextuais podem, de maneira sem dúvida um pouco abusiva, ser compreendidas sob o termo de plágio, na medida em que ele generaliza a apropriação literária. A primeira das *Fictions*, de Borges, “Tlön Uqbar Orbis Tertius”, estabelece que “a concepção do plágio não existe: estabeleceu-se que todas as obras são a obra de um único autor que é intemporal e anônimo”³. A partir daí os textos tornam-se os fragmentos de um grande conjunto coletivo chamado literatura e formam patrimônio que pertencerá a todos. Barthes também concebe a literatura como um plágio generalizado: “Na literatura, tudo existe: o problema é saber onde”⁴. É interessante

³ J. L. Borges, *Fictions*, Gallimard, coll. “Folio”, p. 24.

⁴ R. Barthes, *Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p. 330.

que o plágio apareça assim como o oposto da literatura (copiar não é criar) ao mesmo tempo que sua própria definição: este paradoxo expõe que no fundamento de qualquer criação existe um gesto precedente, uma influência antiga sobre as quais o artista se apóia.

Entre as práticas de co-presença, vemos, apenas a citação coloca nitidamente em evidência o jogo entre dois textos bem distintos. A referência, tanto quanto a alusão e o plágio, constituem frequentemente intertextos ambíguos. Sua identificação depende da cultura e da sagacidade do leitor, o que torna a relação intertextual aleatória. Em casos de apropriação total, como pode ser o plágio, o texto citado se funde com o texto que cita, abolindo assim a dupla presença. Às vezes, as marcas de heterogeneidade podem vir da sintaxe e do estilo, o que facilita a identificação, mas, em outras, o “fundido” atinge toda a matéria do texto.

1.2 Paródia e pastiche

As outras práticas intertextuais, tais como foram formuladas por Gérard Genette, não se caracterizam por uma relação de co-presença, mas de derivação e dependem menos, segundo ele, da intertextualidade do que da hipertextualidade.

“Entendo por isso toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que chamarei, claro, hipotexto) com o qual se enxerta de uma maneira que não é a do comentário.”

G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 12.

A operação implica uma transformação (paródia) ou uma imitação (pastiche) do texto anterior que o hipertexto evoca de

uma maneira ou de outra sem citá-lo diretamente, como é o caso do pastiche onde um estilo é imitado sem que o texto seja jamais citado. As duas principais formas de derivação são a paródia e o pastiche.

A paródia transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. Mas qualquer que seja a transformação ou a deformação, ela exhibe sempre um liame direto com a literatura existente. As definições não especializadas, as definições de dicionários que registram seu sentido comum são depreciativas, senão nitidamente pejorativas: “Imitação burlesca de uma obra séria. Fig. Contrafacção ridícula” (*Petit Robert*); “Imitação grosseira que restitui apenas certas aparências” (*Trésor de la langue française*); “O melhor parodista está sempre abaixo de seu modelo” (*Grand Larousse du XIX^e siècle*). Contra o sentido comum, as definições do discurso teórico devolvem à paródia seus traços específicos que não implicam necessariamente seu caráter menor, ligado a esta mistura de dependência e de independência que faz toda a ambivalência da paródia.

“*Ôdè*, é o canto; *para*: “ao longo de”, “ao lado de”; *parô-dein*, de onde parôdia, o que seria (portanto?) o fato de cantar ao lado de, portanto de cantar falso, ou numa outra voz, em contracampo — no contraponto —, ou ainda cantar num outro tom: deformar, pois, ou transpor uma melodia.”

G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 17.

A definição etimológica de Gérard Genette salienta a operação de derivação na qual o texto anterior é, de uma maneira ou outra, reconhecível: a visada da paródia é então lúdica e subversiva (desviar o hipotexto para zombar dele) ou ainda admirativa; o

exercício repousa sempre, de fato, sobre textos canonizados, sobre um *corpus* escolar (os textos da literatura francesa parodiados com mais frequência são as *Fables*, de La Fontaine, e o teatro clássico). No poema que abre a compilação de Tristan Corbière, *Les amours jaunes*, intitulado “O poeta e a cigarra”, reconhecemos com facilidade, graças ao ritmo e à rima, “A cigarra e a formiga”:

“Un poète ayant rimé	“Um poeta tendo rimado
IMPRIMÉ	IMPRIMIDO
Vit sa muse dépourvue	Viu sua musa desprovida
De marraine, et presque nue:	De madrinha, e quase nua:
Pas le plus petit morceau	Nem o menor pedaço
De vers. . . ou de vermisseau.”	De verso. . . ou de verme”.

O caráter comum do patrimônio parodiado permite a todos os leitores reconhecerem facilmente o hipotexto e perceberem o efeito paródico das homonímias (“vers” e versos e vermes) e dos ritmos (“tout l’été”, todo o verão) em La Fontaine torna-se “Imprimé” (“Imprimido” em Corbière). A dimensão lúdica aparece aqui plenamente. Uma variante satírica e popular, contemporânea das *Fables*, de um certo La Fare (1694), é citada por Paul Madières na sua antologia de 1912, *Les Poètes parodistes*⁵:

“La cigale ayant baisé	“A cigarra tendo feito sexo
Tout l’été	Em todo o verão
Se trouva bien désolée	Encontrou-se muito desolada
Quand Langeron l’eut quittée.	Quando Langeron a abandonou
Pas le moindre pauvre amant	Nem o menor pobre amante
Pour soulager son tourment.”	Para aliviar seu tormento.”

⁵ P. Madières, *Les Poètes parodistes*, Louis-Michaud ed., 1912.

O pastiche também deforma, mas imitando o hipotexto, enquanto a paródia o transforma. Trata-se menos de remeter a um texto preciso do que ao estilo característico de um autor, e, para isso, o sujeito pouco importa. Os célebres pastiches do *Affaire Lemoine*, em que Proust imita genialmente os estilos de Saint-Simon, Renan, Balzac, Flaubert, os Goncourts, Sainte-Beuve, Henri de Régner, Michelet e Émile Faguet repousam todos sobre o mesmo caso de um engenheiro que se dedica à fabricação de falsos diamantes. Ele recompõe assim uma espécie de ateliê de escritura artificial em que todos os autores teriam sido convidados para manifestarem seu talento sobre o mesmo assunto. O resultado disso é particularmente saboroso pois Proust soube indicar os rodeios de frases, as fórmulas, os traços sintáticos e semânticos mais característicos de cada um e oferecer assim um pequeno concentrado de suas obras. *No incipit* do pastiche de Flaubert — “O calor tornava-se sufocante, um sino tocou, rolinhas voaram, e as janelas tendo sido fechadas por ordem do presidente, um odor de poeira se espalhou” — reconhecemos facilmente, além da primeira linha de *Bouvard et Pécuchet*, o ritmo particular da frase de Flaubert, o jogo do imperfeito e do passado simples, o uso singular da conjunção “e”. Com mais frequência lúdica, a visada do pastiche pode revelar-se mais séria, no exercício de estilo que ela permite: ao se imitar um autor, não somente se aprende a escrever, mas libera-se também das influências mais ou menos conscientes que se pode ter sobre seu próprio estilo. Essa utilidade catártica do pastiche ou da contrafacção é precisamente explicada por Proust numa carta dirigida ao crítico Ramon Fernandez:

“O essencial para mim era sobretudo caso de higiene; era preciso se purgar do vício natural de idolatria e de imitação. E

em vez de imitar sorratamente Michelet ou Goncourt assinando (aqui os nomes de tais ou tais de nossos contemporâneos mais amáveis), escrever abertamente sob forma de pastiches, para voltar ser apenas Marcel Proust quando escrevo meus romances.”

Consagrar-se ao pastiche, para se livrar do plágio, de alguma maneira. . . Ou, como escreve Céline à Évelyne Pollet: “É preciso enfadar-se cuidadosamente dos outros antes de ter-se fixado a si mesmo sobre aquilo que se pode fazer”⁶.

Annick Bouillaguet distingue, em *L'Écriture imitative*, dois tipos de pastiche: o pastiche de estilo (dos quais ela vê exemplos nos pastiches de Proust e em *Virginie Q.*, de Patrick Rambaud, longa contrafação estilística de Marguerite Duras) e o *pastiche de gênero* (que ela analisa a partir do *Perroquet de Flaubert*, de Julian Barnes). Ela define o primeiro como:

“um texto curto, de algumas páginas, e fechado mais frequentemente, pois ele se encerra ao mesmo tempo que a breve intriga ficticiamente atribuída a um escritor outro que seu autor. Mas ele pode também, embora com menos frequência, apresentar-se como uma forma aberta, apresentando-se, então, como uma amostra suficiente para dar a idéia de um estilo [. . .]. O autor contenta-se em esboçar uma situação: sabe que o assunto conta menos que o estilo.”

A. Bouillaguet, *L'Écriture imitative, Pastiche, parodie, collage*, Nathan, 1996, p. 21.

⁶ L. F. Céline, Lettre à Évelyne Pollet de 29 de junho de 1933, *Cahiers Céline*, 5, p. 173-4.

O pastiche de gênero privilegia o estatuto do hipotexto em detrimento da única intenção estilística:

“o que não significa que o autor de um pastiche de gênero negligencie necessariamente o estilo. Mas concebe-o antes de tudo como uma forma geral concedida a um gênero, e vê, então, impor-se um certo número de regras às quais poderão vir ajuntarem-se, de maneira facultativa, aquelas que provêm de uma expressão particular.”

Ibidem, p. 28.

Para além de sua aparente coerência formal, o pastiche, como vemos, admite variantes. Útil para distinguir diversas modalidades da prática, a tipologia de Annick Bouillaguet não subordina a escritura imitativa só ao estilo. Por isso este último permanece a base decisiva do pastiche, mesmo que seja no jogo do reconhecimento. Foi assim que Jean Milly tinha proposto, desde 1967, esta definição do ato do autor do pastiche:

“O autor de pastiche interpreta como uma estrutura fatos redundantes do modelo e [. . .] graças ao artifício de um novo referente, reconstrói esta estrutura mais ou menos fielmente, segundo o efeito que quer produzir sobre o leitor.”

J. Milly, “Les pastiches de Proust, structure et correspondances”, *Le Français moderne*, n.º 35, 1967, p. 37.

Como veremos mais adiante, as fronteiras entre todos esses tipos de intertextos ou de hipotextos estão longe de serem estanques;

além disso, variaram com o tempo. Na época clássica, por exemplo, paródia e pastiche se confundiram. Na prática, é freqüente que uma paródia integre citações não marcadas para facilitar o reconhecimento do hipotexto, o que o aproxima do plágio. A fim de se prevenir contra todo relativismo e para levar em conta essas variações históricas, Gérard Genette acrescenta à paródia e ao pastiche um terceiro tipo de derivação hipertextual: o disfarce burlesco. Enquanto a paródia é definida como a transformação de um texto, cujo assunto é modificado mas cujo estilo é conservado (é o caso do *Chapelin décoiffé*, de Boileau e confrades, que retoma o estilo do *Cid*, aplicado a um assunto cômico), o disfarce burlesco designa a re-escritura, num estilo baixo, de uma obra, cujo tema é conservado. Quando, em *Virgile travesti*, Scarron escreve “este Enéias patife,” desloca o estilo da *Eneida*, seu modelo, da épica elevada ao burlesco. Três regimes distintos, lúdico, satírico e sério, permitem ao autor de *Palimpsestes* distinguir os hipertextos, que ele resume num quadro⁷:

Regime	Lúdico	Satírico	Sério
Transformação	PARÓDIA (<i>Chapelin décoiffé</i>)	DISFARCE (<i>Virgile travesti</i>)	TRANSPOSIÇÃO (<i>Le Docteur Faustus</i>)
Imitação	PASTICHE (<i>L’Affaire Lemoine</i>)	CHARGE (<i>À la manière de . . .</i>)	FALSIFICAÇÃO (<i>La Suite d’Homère</i>)

As passagens de um ao outro, os hibridismos entre os gêneros, como Genette mostra, são constantes. Mas essas distinções lembram

⁷ G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 37.

que essas práticas hipertextuais, freqüentemente mantidas nas suas conotações ligeiras e lúdicas, podem também dar conta de textos mais sérios, como as re-escrituras dos mitos, *Ulisses*, de Joyce, ou *Le Docteur Faustus*, de Thomas Mann. Em *Agatha*, de Marguerite Duras, nenhum índice intertextual explícito (apesar de duas alusões diretas pela presença, além do nome epônimo, dos sobrenomes d’Ulrich e de Diotima) coloca o texto na derivação de *O homem sem qualidades*. Os índices implícitos são em compensação numerosos: inspirada no grande romance, a peça de teatro é ao mesmo tempo uma espécie de deslocamento no tempo. Trata-se mesmo da intertextualidade séria, trágica, e como o indica uma das didascálias: “A paródia é ultrapassada”.

1.3 Integração/colagem

As operações de absorção de um texto por um outro supõem diversos fenômenos de integração e colagem da matéria emprestada. Poder-se-ia assim constituir uma outra tipologia dos intertextos, ligada a estes mecanismos próprios à escritura intertextual, distinguindo-se os fenômenos de integração e de colagem. Esta tipologia concreta, fundada na análise do liame entre os dois textos co-presentes, tem a vantagem de pôr ênfase sobre os fatores de heterogeneidade textual. A paródia e o pastiche, derivando do texto anterior sem torná-lo presente, impõem uma real homogeneidade e não entram pois nesta tipologia, limitada às práticas estritamente intertextuais.

1.3.1 Operações de integração

Elas atuam nos textos que absorvem mais ou menos o texto anterior em benefício de uma instalação da biblioteca no texto atual e eventualmente, em seguida, de sua dissimulação.

leitura apaga o intertexto, sendo a co-presença máxima, graças à eliminação de qualquer efeito de heterogeneidade. A prática, em *La Vie mode d'emploi*, se aparenta ao plágio. O *post-scriptum* assinala de maneira retroativa que o romance comporta passagens das quais Perec não é o autor, mas sem que este autor jamais indique, por um sinal qualquer, de quais passagens se trata, nem de onde elas provêm. Além disso, assim como analisa Bernard Magné, diferentes índices estritamente narrativos permitem à citação se manifestar, não graças a signos (aspas, referências, notas), mas por índices textuais ou indexados no fim¹¹. A citação não marcada distingue-se do plágio pelas possibilidades narrativas (autobiográficas ou ficcionais) que ela permite no texto de acolhida.

Bernard Magné distingue dois tipos de impli-citações: a simples e a complexa. A primeira contenta-se em suprimir os signos de mudança de enunciação (aspas, alínea, notas), permitindo a um enunciador atribuir para si o discurso de um outro no nariz e nas barbas do leitor. A segunda assinala uma mudança de enunciação, mas “o locutor referido explícito não é o autor realmente citado”: o ato de citar não é mais dissimulado, mas um enunciador fictício apropriou-se do discurso do verdadeiro enunciador que não é mencionado. Nos dois casos, o que permanece escondido é sempre o nome do enunciador efetivo, salvo fora do texto, no fim, no *post-scriptum*. “A citação é sempre constituída por um fragmento emprestado de um texto fonte, fragmento preciso, localizável, mas de amplitude bastante variável [. . .] A alusão pode ser também um fragmento de enunciado, é então mais freqüentemente um nome próprio ou o empréstimo de um elemento narrativo¹².” Georges

¹¹ Ver em particular B. Magné, “Quelques problèmes de l'énonciation en régime fictionnel”, em *Perecollages*, Presses de l'Université du Mirail-Toulouse, 1989.

¹² B. Magné, “Emprunts à Queneau (bis)”, em *Perecollages*, op. cit., p. 134.

Perec concebe assim o conjunto da literatura como um *puzzle* cujas peças podiam ligar umas às outras: “Butor explicou que qualquer escritor estava cercado por uma massa de outros [. . .] que existem ou não existem, que ele leu, que ele não leu, e este *puzzle* que é a literatura, no espírito deste escritor, tem sempre um lugar vacante que é, evidentemente, aquele que a obra que ele está escrevendo virá a preencher¹³”. Aí prevalece ainda a idéia cara a Borges de um plágio generalizado, da utopia de uma circulação e da repetição infinita dos textos.

♦ O *plágio* não parece, a partir daí, distinguir-se da impli-citação, salvo talvez na menor suspeita exercida pelo texto sobre a presença de um empréstimo. Os termos de roubo e fraude associados ao plágio deslocam com mais freqüência a questão do literário para o jurídico. Introduzindo problemáticas ligadas à autoridade, à assinatura e à originalidade que ele anula (sobre as quais voltaremos mais adiante), o plágio merece assim ser mantido na tipologia, quando mesmo outras noções parecem poeticamente mais exatas ou mais eficazes para descrever certas operações de empréstimo.

1.3.2 Operações de colagem

Nas operações de colagem, o texto principal não integra mais o intertexto, mas coloca-o ao seu lado, valorizando assim o fragmentário e o heterogêneo. A dissociação prevalece sobre a absorção e a ambigüidade pesa menos sobre a natureza do texto que sobre sua função: qual liame entretém o material colado com o resto do texto? Que tipo de abertura ele oferece?

¹³ G. Perec, “Pouvoirs et limites du romancier français contemporain”, em *Parcours Perec*, Presses de l'Université de Lyon, 1990, p. 36.

Acima do texto

A epígrafe, destacada do texto que ela antecede e de alguma maneira introduz, é geralmente constituída de uma citação, seguida da referência a seu autor e/ou ao texto do qual ela saiu. A colagem da frase acima do texto, na abertura, faz ao mesmo tempo aparecer uma separação (graças ao branco que dissocia o intertexto e o texto) e uma reunião: o texto apropria-se das qualidades e do renome de um autor ou de um texto precedentes, que estes últimos lhe transmitem por efeito de filiação: o lugar da epígrafe, acima do texto, sugere a figura genealógica. A ligação se faz sempre pelo sentido, mas ela pode ser precisa ou mais difusa. Quando Gide introduz o capítulo dos *Moedeiros Falsos*, no qual Bernard descobre que seu pai não é seu pai pela citação de Shakespeare, tirada de *Cymbeline*: “We are all bastards. . .”, o sentido não é de jeito nenhum ambíguo. Outras vezes, a ligação se faz mais formal e o sentido mais difuso. A epígrafe do *Jardin des Plantes*, de Claude Simon, tomada emprestado de Montaigne, introduz como liminar a um desmembramento da página e o associa a um vivido parcelado: “Somos todos retalhos e de uma contextura tão informe e diversa, que cada peça, cada momento desempenha seu papel”. O texto rompe em seguida com a linearidade habitual da escritura e da leitura, sugerindo por meio disso que as parcelas da vida não se reúnem no artifício literário. O leitor é um passeador neste jardim, forçado, nas cem primeiras páginas pelo menos, a parar, a flunar, a voltar atrás para explorar cada platibanda, cada relva, cada bosquezinho. É pois em vários níveis que atua a epígrafe: ela carrega e resume, como sempre em Claude Simon, uma parte da complexidade do texto.

A epígrafe pode enfim introduzir um desvio do modelo e a paródia. Para M. Hannoosh, ela reproduz mesmo seu funcionamento:

“A epígrafe é particularmente apropriada à paródia, pois ela funciona da mesma maneira; ela cita também uma outra obra num contexto diferente e dá a esta citação um novo significado relacionado com a estória que ela introduz. Separada do texto e colocada em evidência distintamente no seu começo, a epígrafe assinala um desacordo entre a autoridade literária citada e a obra que segue, estabelecendo uma relação entre elas, exatamente como a paródia, em relação ao texto parodiado. [. . .] E, como com a paródia, a significação particular da citação em epígrafe depende da relação com seu novo contexto.”

M. Hannoosh, *Parody and Decadence*, p. 29, citado e traduzido por Daniel Sangsue, *La Parodie*, Hachette, 1994, p. 61.

Michele Hannoosh estuda os processos conjuntos da epígrafe e da paródia nas *Moralités légendaires*, de Laforgue, onde de imediato se dão a ler o jogo e o desvio: fundada sobre a re-escritura paródica de lendas antigas, a compilação dialoga com os textos anteriores, sem omitir nenhum. “Meu volume de novelas, escreve Laforgue a Gustave Kahn, você conhece seu princípio: velhas narrativas bordadas com almas da moda.” Uma epígrafe para cada moralidade dá o tom fantasista do empreendimento e permite ao leitor conjecturar sobre os fios entrelaçados de referências e citações mascaradas. Neste caso, ela se apresenta como uma forma de didática da paródia. Em todos os casos, a epígrafe constitui uma prática ao mesmo tempo elementar e exemplar da intertextualidade.

No meio do texto: integração de documentos

Ocorre que textos literários instalam no seu centro um material intertextual sem absorvê-lo. Notadamente quando este material é

uma imagem (as fotos em *L'Amour fou*, de André Breton) ou serve de imagem (as manchetes de jornais reproduzidas tais quais em *Manhattan Transfer*, de Dos Passos ou em *Berlin Alexander Platz*, de Döblin, os cartões de visita ou a bula em *La Vie mode d'emploi*). A heterogenidade visual — herdada das práticas de colagens pictóricas dos quadros de Braque ou de Picasso — distingue nitidamente o intertexto do texto e implica uma dispersão do sentido. A terceira parte do *Jardin des Plantes* de Simon é inteiramente entretecida de longas citações de *Sodome et Gomorrhe*; estas não são fundidas no texto mas isoladas em parágrafos distintos separados por espaços brancos. Seu sentido não se apreende pois em continuidade e uniformidade com o resto do texto, mas se cria também, como com a epígrafe, na dispersão. Em todos os livros que exploram de maneira múltipla e consciente os intertextos, a colagem e a bricolagem de documentos exteriores intervêm da mesma maneira que a integração completa dos materiais. É o caso por exemplo do surpreendente *Manuscrito encontrado em Saragoça*, de Jan Potocki. A incorporação torna-se aí a estrutura mesma do texto: além das citações confessadas saídas da *Histoire de Thibaud de la Jacquière*, de Happel, da *Histoire de Ménéippe de Lycie*, de Flavius Philostratus, da *Histoire du philosophe Athénagore*, de Plínio, o autor reescreve lendas, a do judeu errante ou a do ateu Diègue Hervas. O labor do escritor que constrói sua obra a partir de fragmentos é ilustrado por esta estória de Hervas, que reconstrói sua enciclopédia a partir de meias páginas rasgadas pelos ratos (50.º dia). Do mesmo modo, o trabalho de escritura por montagem, por combinação de narrativas encontra na obra sua imagem emblemática no pergaminho cortado em tiras¹⁴.

¹⁴ Numerosos são os textos que praticam ativamente a intertextualidade e que colocam assim no seu centro uma imagem que a reflete: por exemplo, em Perec, o *puzzle* de *La Vie mode d'emploi*, ou o papel cortado, depois entrançado em *W ou le souvenir d'enfance*.

A exemplo de Billah que, para conservar o segredo de Gomelez, recorta o pergaminho em seis tiras verticais, Potocki segmenta suas estórias em sessenta dias¹⁵. Ajunta-se ao diálogo explícito dos textos entre eles, a relação intertextual que se estabelece de imediato, para o recorte das narrativas em dias, com o *Decameron*, de Boccaccio ou o *Heptaméron*, de Margarida de Navarre.

A intertextualidade permite uma reflexão sobre o texto, colocado assim numa dupla perspectiva: relacional (intercâmbios entre textos) e transformacional (modificação recíproca dos textos que se encontram nesta relação de troca). Por isso a noção de bricolagem (colocada em evidência por Claude Lévi-Strauss para caracterizar o funcionamento do pensamento mítico, por associação de termos heteróclitos e por analogia) parece convir bem para estas operações de reciclagem de materiais, de colagem e de combinação.

Uma tipologia assim fundada sobre o caráter concreto dos empréstimos e a disposição dos intertextos nas obras permite salientar um problema central de toda a poética da intertextualidade: a descontinuidade. Mesmo quando é absorvida pelo texto, a citação abre-o para uma exterioridade, confronta-o com uma alteridade que perturba sua unidade, coloca-o do lado do múltiplo e da dispersão. Numerosas questões teóricas da intertextualidade estão ligadas a este aspecto e todo o interesse de um estudo intertextual consiste em medir os efeitos poéticos desta abertura. A outra questão primordial, a da coletividade das obras, implica o exame mais aprofundado dos jogos da memória na literatura.

¹⁵ "O segredo das grutas foi consignado em um pergaminho e este cortado em seis tiras verticais em relação à escritura. Assim só se podia lê-lo reunindo-se as seis tiras." Jan Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, José Corti, 1992, p. 641.

2.

A MEMÓRIA MELANCÓLICA

A intertextualidade é o resultado técnico, objetivo, do trabalho constante, sutil e, às vezes, aleatório, da memória da escritura. A autonomia e a individualidade mesma das obras repousam sobre seus liames variáveis com o conjunto da literatura, no movimento do qual elas desenham seu próprio lugar. Este último não é determinista, já que se define sob diferentes pontos de vista: historicamente — pela pertença da obra a uma corrente historicamente definida ou não, por sua identificação numa época, sujeita também à variação —, como gênero — pela relação da obra literária com a classe na qual ela se localiza —, como reconhecimento — pela pertença variável desta obra ao cânone —, como estilo de discurso — pela modificação possível do caráter discursivo de um texto. Isto explica também que “a memória das obras”, para retomar a bela expressão de Judith Schlanger, seja um espaço instável, onde o esquecimento, a lembrança fugaz, a recuperação repentina, o apagamento temporário atuam plenamente. As práticas intertextuais informam sobre o funcionamento da memória que uma época, um grupo, um indivíduo têm das obras que os precederam ou que lhe são contemporâneas. Elas exprimem ao mesmo tempo o peso desta memória, a dificuldade de um gesto que se sabe suceder a outro e vir sempre depois.

2.1. Tudo está dito

“Tudo está dito, e chegamos demasiado tarde, há mais de sete mil anos que há homens, e que pensam.” A abertura dos *Caractè-*

res, de La Bruyère (cuja primeira edição é de 1688) faz a constatação melancólica, já presente no tratado de Robert Burton, compilação de pensamentos múltiplos e descontínuos, justamente intitulada *Anatomie de la mélancolie* (1621):

“Mas, me dirão vocês, isto é *refazer o que já foi feito*, uma tarefa inútil, é *servir couve requentada*, dizer ainda e ainda a mesma coisa em outras palavras. Com que fim? *Nada deve ser omitido daquilo que pode ser bem dito*, pensava Lucien sobre este mesmo tema.”

Burton, *Anatomie de la mélancolie*, trad. do inglês por Bernard Hoepffner, José Corti, 2000, vol. 1, p. 27.

Reiteração perpétua de pensamentos idênticos, de uma definitiva impossibilidade de produzir o novo é uma idéia muito difundida, mas esta constatação melancólica é bem freqüentemente seguida de uma resolução otimista, quase tão famosa, que toma a forma, em La Bruyère do “eu o digo como meu”. Encontrava-se já este motivo em Montaigne que preconizava a apropriação e a absorção para “a instituição” das crianças: “Pois se ele abraça as opiniões de Xenofonte e de Platão pelo seu próprio discurso, não serão mais deles, serão as suas” (*Essais*, I, p. 26); encontramos o mesmo em Pascal:

“Que não me digam que não disse nada de novo: a disposição das matérias é nova; quando se joga péla, é com uma mesma bola que jogam um e outro, mas um a coloca melhor. Gostaria tanto que me dissessem que me servi de palavras antigas. E como se os mesmos pensamentos não formassem um outro corpo de discurso, por uma disposição diferente, do mesmo

modo que as mesmas palavras formam outros pensamentos por sua diferente disposição.”

B. Pascal, *Pensées*, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, p. 1101.

Entre as duas propostas, entre o “tudo está dito” e “digo-o como meu”, há menos que um paradoxo, uma definição da literatura como necessária repetição ao mesmo tempo que como uma apropriação: pelo jogo de uma nova disposição ou de uma expressão inédita, o escritor pode tornar-se “proprietário” de seu assunto, abandonar o hábito desvalorizado de plagiador para revestir aquele, muito mais valorizado, de autor.

Não há oposição que valha, para a literatura, entre o inédito e o já-dito. Se o roubo de idéia é um crime difícil de se estabelecer, é justamente porque a criação se exerce não na matéria, mas na maneira, ou no encontro de uma matéria e de uma maneira. Charles Nodier, cujas *Questions de littérature légale* (1812) assinalam o interesse que ele tinha sobre esses problemas de imitação, especula, em *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, sobre plágios de *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, o qual já procedia da paródia. Ele demonstra por absurdo a dificuldade de estabelecer a origem de uma idéia:

“E vocês querem que eu, plagiário dos plagiários de Sterne

—
Que foi plagiário de Swift —

Que foi plagiário de Wilkins —

Que foi plagiário de Cyrano —

Que foi plagiário de Reboul —

Que foi plagiário de Guillaume des Autels —

Que foi plagiário de Rabelais —

Que foi plagiário de Morus —

Que foi plagiário de Erasmo —

Que foi plagiário de Lucien — ou de Lucius de Patras —

ou de Apuleio — pois não se sabe qual dos três foi roubado pelos dois outros, e nunca me preocupei em sabê-lo. . .

Vocês gostariam, repito, que eu inventasse a forma e o fundo de um livro! Que o céu me ajude! Condillac diz em algum lugar que seria mais fácil criar um mundo do que criar uma idéia.

E é também a opinião de Polydore Virgile e de Bruscam-bille.”

Ch. Nodier, *Questions de littérature légale*, 1812, p. 27.

Essa fábula engraçada faz da genealogia dos plagiadores uma lista interminável¹⁶; e denuncia a vaidade de toda reivindicação de novidade absoluta. As idéias não pertencem a ninguém, elas circulam, voam, dispersam-se e pousam, de acordo com os ventos, cuja orientação é preciso medir. As metáforas, que lembram este movimento incessante, são numerosas: as abelhas e o mel, a viagem e sua busca, a árvore e o enxerto. . . Tudo está dito, mas redigo o que quero. Por isto somos apenas copistas?

Resignamo-nos, como Bouvard e Pécuchet, a copiar “todos os manuscritos e papéis impressos que nos caem nas mãos? Várias atitudes decorrem de fato desta constatação. A postura melancólica,

¹⁶ Tanto mais interminável que Michel Schneider o mostra em *Voleurs de mots*, esta passagem da *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* será imitada por sua vez por Nerval no fim de *Angélique* (ver G. de Nerval, *Œuvres*, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, I, p. 239).

que poderíamos definir brevemente e na esteira de Freud, como uma suspensão de interesse pelo mundo exterior”, consiste em ver na literatura apenas um espelho da literatura, no qual ela se reflete sem cessar. A consciência da repetição desemboca sobre o remoer e o triste sentimento de uma perda: a estética pós-moderna, na mistura que ela faz com o antigo, exprime isso ao longo de páginas. Para Schneider, que faz remontar para mais longe esta impressão de vaidade,

“a obra de arte, na época moderna, parece manter uma relação profundamente nostálgica com as do passado. Ela não está de acordo consigo mesma, com seu autor, com seu tempo, ela é sombra trazida das obras que, na idade clássica, brilhavam neste acordo. Por mais nova que seja, é uma lembrança. Ela acena para o passado. Nostalgia que experimenta o tardio para uma época, talvez mítica, em que a obra de arte existia sem discórdia, sem motivo.”

M. Schneider, op. cit., p. 328.

A percepção de si como “tardio” parece assim ser a chave da atitude pós-moderna, com esta nostalgia tão bem exposta aqui de uma anterioridade mítica em que todas as vias abertas projetavam o escrito para o futuro próximo ou longínquo. Remoer, como indica seu primeiro sentido (movimento de passar o grão na peneira, no crivo, rolar as mesmas fórmulas numa circularidade incessante) parece o único destino do melancólico. Não é forçosamente uma atitude nova. “Deveríamos considerar o recurso à citação, interroga-se Jean Starobinski, a propósito de Montaigne, como uma consequência da autodepreciação melancólica¹⁷?” O narcisismo

¹⁷ J. Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Gallimard, coll. “Tel”, p. 17.

melancólico é levado ao cúmulo na ficção de Flaubert, por um monstro literário, cujo autor pode somente colocar o projeto em cena, sem poder executá-lo. É a conclusão de *Bouvard et Pécuchet*:

“Assim tudo se lhes desfez nas mãos.

Eles não tiveram mais nenhum interesse na vida.

Boa idéia nutrida em segredo por cada um deles. Eles a dissimulam —

De tempos em tempos, sorriem, quando ela lhes vem, depois a comunicam simultaneamente entre si: copiar.”

Quando desaparecem toda a disponibilidade, toda a atenção ao mundo exterior, a solução parece encontrar-se nos livros, no espelho oferecido pelos livros. Menos desesperante, menos profundamente melancólica é a posição clássica, já apresentada, do primado da forma: dizer diferentemente é renovar. Esta atitude confiante permite de fato, às vezes, ao escritor ultrapassar seu modelo: La Fontaine obscureceu amplamente o brilho de Esopo e de La Bruyère, praticamente apagou Teócrito; enquanto a modéstia colocava ambos na repetição, eles redisseram tão bem que seus nomes cresceram. A última postura resultante do que se poderia bem chamar esta dinâmica do “tudo está dito” é ainda mais resolutamente voluntária. Encontramo-la em Proust que promove uma concepção estética da renovação, a arte tendo, para ele, o poder constante e recorrente de engendrar novos mundos. A memória da literatura está por certo carregada e ela se enrola na memória individual, todavia, seus estratos dispõem sempre os fundamentos de uma obra nova. A ponto de a arte marcada pelo selo do tempo preservar a melancolia. Os espelhos que se estendem, em *À la recherche du temps perdu*, a literatura e a vida, alargam progressivamente o reflexo da primeira:

“Assim, tinha chegado a esta conclusão que não somos absolutamente livres diante da obra de arte, que não a fazemos segundo nossa vontade, mas que preexistindo a nós, devemos, ao mesmo tempo porque ela é necessária e oculta, e como faríamos para uma lei da natureza, descobri-la.”

M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, IV, p. 459.

Variante do motivo: tudo já está lá, sim, mas a dificuldade é de abrir-se para ele.

2.2. Escrever é re-escrever

Poderíamos assim enunciar sob forma de pleonasma: a literatura só existe porque já existe a literatura. Um outro ainda: o desejo da literatura é ser literatura. Desde então é compreensível que seu principal campo de referência seja a literatura, que os textos interajam no interior deste campo assim como naquele, mais extenso, do conjunto das artes. Além do fato de que o discurso literário torna-se autônomo do real, além mesmo de sua auto-referencialidade, a literatura toma a literatura como modelo. Como se escrevia a literatura antiga? Todos os seus autores se apossavam de assuntos, que pertenciam coletivamente à tradição e poucos não foram tratados ao mesmo tempo por Sófocles e Eurípides por exemplo. Como se elaborava o romance da Idade Média? Os autores perseguem a narrativa das mesmas estórias, por continuidade cíclica, com o retorno das personagens, e nunca se trata de identificar uma estória com uma única personagem dentre elas. Observando-se a história literária sob este ângulo, notar-se-ia a existência de gêneros mais intertextuais que outros, como a tragédia (tradição oral do mito>Eurípides>Racine),

a fábula (narrativa oral>Esopo>La Fontaine>Florian), o retrato moral (sabedoria popular>Teócrito>La Bruyère). . . Dois fatores o explicam: o primeiro, histórico, está ligado ao nascimento destes gêneros, a uma época em que as noções de originalidade e de autor não prevaleciam na criação literária; o romance moderno, ao contrário, aparece numa época que exalta a individualidade do autor e a propriedade literária. O segundo fator relaciona-se à matéria e à visada destes gêneros: repousando sobre um patrimônio coletivo, os mitos fundadores ou a sabedoria das nações, a tragédia ou os gêneros moralistas desenvolvem uma narrativa ou dão uma lição que não muda. Ao mesmo tempo porque a literatura é transmissão, mas também porque ela acarreta a retomada, a adaptação de um mesmo assunto a um público diferente. E do mesmo modo que um novo amor faz nascer a lembrança do antigo, a literatura nova faz nascer a lembrança da literatura.

Desde a origem, a literatura está duplamente ligada à memória. Oral, ela é recitada, seus ritmos e suas sonoridades são organizados de maneira que se inscrevam por muito tempo na memória. Seus próprios conteúdos procedem de uma obrigação de memória: coletivamente, é preciso recolher a gesta fundadora, coletar e registrar os altos feitos, as ações resplandecentes, uma estória constitutiva e constituinte. A origem está lá, na necessidade absoluta de precisar uma origem. Em seguida, mas quase simultaneamente, a literatura, continuando a carregar a memória do mundo e dos homens (se não fosse pela forma de testemunho), inscreve o movimento de sua própria memória. Mesmo quando ela se esforça para cortar o cordão que a liga à literatura anterior, quando ela reivindica a transgressão radical ou a maior originalidade possível (ser sua própria origem), a obra põe em evidência esta memória, já que, aliás, se separar de alguma coisa é afirmar sua existência.

É interessante que a literatura e a paródia, os gêneros nobres e seus disfarces burlescos, tenham aparecido quase concomitantemente. Desde a Antigüidade, muitas paródias da *Iliada* foram produzidas, das quais a mais célebre (chegou até nós) é a *Batrachomyomachia*¹⁸. Conservando o estilo da *Iliada* e a maneira homérica, o texto desvia o assunto, transformando a luta entre gregos e troianos em combate entre ratos (*mus, muos*) e as rãs (*batrachos*), o que corresponde exatamente à definição da paródia, segundo Genette. Aos 24 cantos da *Iliada* respondem 293 versos que retomam, resumindo-a, a estrutura do poema de Homero em quatro momentos principais: as causas da guerra; os preparativos; a batalha; o desenlace. As personagens principais têm seus duplos cômicos: Maxigoi-tre é Páris, Rongecroûte é Menelau e Rognerapine, é Aquiles. Do lado das rãs, “os troianos” obedecem aos doces nomes de Coassin, Amideleau ou Vautrefange. Quanto a Zeus, apelidado de Cronide, filho de Cronos, assemelha-se perfeitamente ao deus de Homero. Numerosos traços de estilo foram conservados, da forma do verso (hexâmetro datílico) à especificidade do grego (mistura de ioniano e de eoliano), às fórmulas recorrentes e às perífrases homéricas.

“Os combatentes tinham todos se reunido no campo de batalha,
Mosquitos, agitando grandes trombetas,
Anunciavam o sinal do combate: cumes celestes,
Zeus o Cronide rosnou, presságio de rude batalha.
Hautcoasseur, o primeiro, feriu com sua estaca Lèche-
lhomme,

¹⁸ *La Batrachomyomachie*, precedida do *Discours sur la Batrachomyomachie*, de Giacomo Leopardi, trad. do grego por Ph. Brunet, Allia, 1998.

Que se mantinha na frente, lhe furando o fígado pelo ventre,

Testa contra a terra, caiu, manchando sua tenra pelagem.”

G. Leopardi, *La batrachomyomachie*, op. cit., v. 198-204.

A trivialidade do assunto obriga evidentemente a desviar o estilo, deslizando do elevado para o burlesco, resultando em poderosos efeitos cômicos. A presença dos mosquitos, o sintagma (“tenra pelagem”, contrastam fortemente com as expressões hiperbólicas (“presságio de rudes batalhas”, os verbos “anunciavam” e “rosnar”) e as perífrases, diretamente tomadas de Homero. O canto XX da *Iliada*, que relata o começo da batalha, constitui aqui a referência direta à evocação do combate das rãs e dos ratos e é ele que é ridicularizado por este texto (que data provavelmente do VI século antes de nossa era — mesmo que tenha sido por muito tempo atribuído ao próprio Homero —, ele lhe é posterior em apenas três séculos). Destinado a fazer o auditório rir, este poema paródico associa a memória do autor e a do auditor ou do leitor: registra plenamente uma memória comum da epopéia, da qual fala tanto quanto de si mesmo. Se têm antes uma visada cômica, as operações de deslocação e de contraste têm também como finalidade instalar o texto nesta referência arquivemorial (de *arché*, em grego, ao mesmo tempo, começo e comando) nestes monumentos da memória que são os textos conhecidos de todos.

Escrever é pois re-escrever. . . Repousar nos fundamentos existentes e contribuir para uma criação continuada. Flaubert: “Àquele que lhe perguntasse de onde veio aquilo que escreveu, o

autor responderia: «imaginei, lembrei-me e continuei»¹⁹.» As atividades de leitura e de escritura se interpenetram então como em reflexos sem fim. Como o antigo e o novo. “Cada livro, escreve Michel Schneider, é o eco daqueles que o anteciparam ou o presságio daqueles que o repetirão”²⁰.

Chega-se a considerar a intertextualidade não como o simples fato de citar, de tomar emprestado, de absorver o outro, que seria uma técnica literária entre outras, mas como uma caracterização da literatura, assim afastada de uma história que se quis com frequência determinista (a história literária, sucessiva e secular, tal como a apresentam os manuais). Esta concepção diferente da literatura não lhe atribui origem absoluta, ou ainda deixa de confundir origem e originalidade. Um escritor pode ser original apesar da constatação melancólica do “tudo está dito”; o próprio da originalidade artística reside talvez nisso, na assunção da memória e na ultrapassagem da melancolia. É também por isso que a memória da literatura não se contenta em ser contemplação narcísica ou repetição de si mesma e que intervém — dimensão importante de qualquer reflexão sobre a intertextualidade — seu caráter lúdico.

3.

A MEMÓRIA LÚDICA

Longe de se contentar em deambular melancolicamente numa memória passada, a literatura joga com modelos, referências, o já dito. Se retomam vestígios, as obras impõem também suas regras:

¹⁹ G. Flaubert, *Correspondance*, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, 1973, I, p. 302.

²⁰ M. Schneider, op. cit., p. 81.

modos de emprego variáveis da re-escritura, não resultando mais de uma atitude angustiada de repetição, mas de re-apropriações múltiplas do já dito. A memória da biblioteca, a consciência da repetição e da constituição de modelos por outrem são também o substrato de numerosos jogos literários, entre os quais a paródia tem seguramente o lugar mais importante. É interessante, a esse respeito, que o romance moderno, cuja certidão de nascimento faz-se remontar com frequência a *Dom Quixote*, repousa sobre o desvio dos romances de cavalaria: o romance teria assim nascido da paródia dos romances, o que, paradoxo supremo mas que não nos surpreende mais, colocaria a intertextualidade na origem. Mas ocorre às vezes que, na consideração exacerbada de toda esta memória, esta se anule, por saturação ou por excesso.

3.1. A poesia deve ser feita por todos

A célebre afirmação de Isidore Ducasse (conde de Lautréamont), “A poesia deve ser feita por todos. Não por um”²¹, implica a consideração do outro para o ato criador: ela infringe os postulados da individualidade e da unicidade da obra de arte e conduz a literatura a um *corpus* imenso, que pertence a todos. Em *Les Chants de Maldoror* como em *Poésies*, Lautréamont aplica estritamente este princípio: nutridos de tudo o que escapa da biblioteca, estes textos regurgitam de paródias e de plágios, práticas das quais o poeta constitui uma verdadeira poética. A insubmissão, a subversão que caracterizam estas obras se ilustram no desvio sistemático de empréstimos não marcados, que fazem das *Poésies* I e II, notadamente, verdadeiros centões paródicos. Mesmo se o propó-

²¹ Lautréamont, *Poésies*, Gallimard, p. 311.

sito é finalmente colocado a serviço de um empreendimento de demolição da própria idéia de literatura, Lautréamont diverte-se com sua própria memória e a memória do leitor, absorvendo as citações que ele faz, entrecruzando várias referências, misturando-as com outras figuras da ironia: a antífrase, a enumeração e o sarcasmo.

“O homem é um carvalho. A natureza não conta com nada de mais robusto. Não é necessário que o universo se arme para defendê-lo. Um gota d'água não basta para sua preservação. Mesmo quando o universo o defendesse, não seria mais desonrado do que aquilo que não o preserva. O homem sabe que seu reino não tem morte, que o universo possui um começo. O Universo não sabe nada: é, quando muito, um caníço pensante.”

Lautréamont, *Poésies II*, op. cit., p. 300.

Reconhecemos La Fontaine e Pascal, cuidadosamente entrelaçados na produção de um discurso que, depois de Todorov, poderíamos dizer polivalente, na medida em que se superpõem várias vozes: as proposições anteriores se entendem da mesma maneira que as proposições novas e a disposição do conjunto pulveriza o sentido. Se isolamos as duas primeiras palavras e as ligamos às três últimas, reencontramos o célebre *incipit* pascaliano: “O homem é um caníço pensante”. A técnica mistura aqui plágio e paródia na transformação que ela faz sofrerem os dois hipotextos principais, concatenando-os de um lado, invertendo-os de outro. A operação paródica da mais elementar transformação, segundo Lautréamont, consiste de fato em transmutar as proposições afirmativas da literatura do passado em proposições negativas e vice-versa.

“Um peão poderia se fazer uma bagagem literária dizendo o contrário do que disseram os poetas deste século. Substituiria as afirmações deles por negações. Reciprocamente.”

Ibidem, p. 301.

A imitação fraudulenta atinge aqui seu mais alto grau de perfeição, na correção da literatura anterior, apropriação subversiva nesse caso. A prática lúdica duplica-se numa atitude crítica em relação à poesia do passado, anexada ou recusada, à vontade. A paródia apresenta-se pois aqui como um ato de oposição literária que mina as obras tomadas como alvo, colocando-as a serviço de uma espécie de máquina de fabricar poesia. Além de seu desígnio subversivo, a prática lúdica visa também a coletivizar a literatura, a fazê-la sair das altas esferas nas quais a criação se isola para torná-la acessível a todos. A técnica é simples: “[O plágio] passa rente à frase de um autor, serve-se de suas expressões, apaga uma idéia falsa, a substitui pela idéia justa” (p. 306). O resultado é duplo: não somente a poesia pode de fato ser feita por todos, mas, além disso, ela sofre um trabalho de revisão que a rebaixa e a reduz.

Sem retomar sempre esta segunda conclusão, o século XX terá assegurado a fortuna da proposição ducassiana. A idéia de uma máquina de fabricar a poesia e a atenuação da propriedade literária conheceram nele numerosas experiências, da escritura automática dos surrealistas aos exercícios ulipianos. Lembremos a sugestão de Tristan Tzara: fabricar um poema que seja uma verdadeira literalização da noção de colagem (o que faz, a seu modo, Joël Peter Witkin nas composições fotográficas).

“Pegue um jornal./Pegue uma tesoura./Escolha neste jornal um artigo tendo a extensão que você pretende dar a seu

poema./Recorte o artigo/Recorte em seguida com cuidado cada uma das palavras que formam este artigo e coloque-as num saco. Agite levemente./Retire em seguida cada recorte um depois do outro na ordem em que eles saíram do saco. Copie cuidadosamente./O poema parecerá com você.”

Citado por Aragon, *Les Collages*, op. cit., p. 142.

Aliás, minar os fundamentos da biblioteca, como faz Lautréamont, pode também ser uma medida de higiene mental, recomendada por Francis Ponge em *Méthodes*:

“Para desfrutar a domicílio de um conforto intelectual perfeito, adapte pois à sua biblioteca o dispositivo MALDOROR-POÉSIES. Aprenda, faça sua família aprender como se servir dele.”

F. Ponge, *Méthodes*, Gallimard, p. 211.

O OULIPO, Ateliê de Literatura Potencial, destina-se a estender e a codificar as operações de transformação lúdica. A memória da literatura se dispõe de maneira horizontal, como num reservatório, de onde extrair modelos, *topoi*, estruturas combinatórias. Não se trata mais, como em Lautréamont, de atribuir um fim subversivo ao jogo, mas de colocar em seu lugar um jogo gratuito, que seja ele próprio seu fim. Recusando subordinar a prática lúdica a um sentido, os membros do OULIPO, na primeira fileira dos quais, seus fundadores, Raymond Queneau e François Le Lionnais, procuram retirar a literatura da idéia elevada que ela tem de si mesma para fazer dela um instrumento de produtividade pura. Eles adaptam ao gosto do dia pesquisas antigas, especialmente as dos Grandes Retóricos do século XVI e promovem novas (com a aju-

da, às vezes, das novas tecnologias, adjuvante maior da potencialidade combinatória), experimentadas e oferecidas ao público como “uma caixa de idéias”:

“A palavra «potencial» apóia-se na natureza mesma da literatura, isto é, no fundo, trata-se talvez menos de literatura propriamente dita do que fornecer formas para o bom uso que se pode fazer da literatura. Chamamos literatura potencial a pesquisa de formas, de estruturas novas e que poderão ser utilizadas pelos escritores da maneira como lhes agradar.

La Littérature potentielle, Gallimard, coll. “Folio”, p. 33.

O empreendimento passa pela exclusiva valorização dos aspectos formais, em detrimento dos aspectos semânticos, “sendo a significação abandonada a bel-prazer de cada autor e ficando alheia a qualquer preocupação com estrutura” (p. 20). As duas principais palavras de ordem assimilam-se de fato a recusas: suprimir todo acaso na composição e não submeter a produção do texto a uma vaga inspiração; ao contrário, ordenar tudo, controlar tudo com vista a submeter a prática literária a uma intencionalidade operatória. Ao lado de jogos combinatórios ou de exercícios formais que permitem produzir enunciados novos — como o palíndromo ou certos casos de lipogramas —, o Oulipo pratica muito a re-escritura dos textos existentes, submetendo-os a fórmulas transformacionais ou permutativas. Trata-se neste caso de uma fórmula particularmente lúdica de intertextualidade, já que cada exercício implica a possibilidade de se renovar sobre qualquer texto. Ao lado da realização executada em *La Disparition* em mais de trezentas páginas cuidadosamente compostas, sem utilizar jamais a

letra e, Georges Perec procedeu do mesmo modo na tradução lipogramática de “Voyelles”, de Rimbaud (com o título de “vocalisations”) e dos “Chats”, de Baudelaire tornando-se “Nos chats” e assinando “fils adoptif du Commandant Aupick”). Graças ao método S + 7, que consiste em substituir “todos os substantivos de um texto pelo sétimo que o segue num dado léxico”, Jean Lescure transformou especialmente o soneto de Nerval “El Desdichado”, sugerindo que toda a literatura passada podia assim servir de base a esta recriação-recriação:

<i>El Desdonado</i> Jean Lescure	<i>El Desdichado</i> Gérard de Nerval
Eu sou o tensorial, o velho, o inconsu- mado	Eu sou o solitário, — o viúvo, — o in- consolado
A primavera da Arábia à multidão me- lhorada	O príncipe da Aquitânia na torre des- truída;
Minha simples estola é mole e meu lin- ce consternado	Minha única estrela está morta, — e minha lira constelada
Coloca o lingueirão enodado de mel- nemias.	Carrega o sol negro da melancolia.

Outras fórmulas ainda permitem à “poesia” ser feita por todos: cada palavra de um texto pode ser substituída por seu antônimo, citações célebres podem ser invertidas e provérbios modificados. Em *Un aphorisme peut en cacher un autre*, inspirado nos *Cent cinquante-deux proverbes mis au goût du jour*, de Éluard e Péret, Marcel Bénabou propõe compor um modelo para produzir, a partir de uma fórmula dada, um número x de proposições. Assim, a partir de “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”, escrever:

“A propriedade nunca abolirá o roubo.
O castigo nunca abolirá o crime.

A máscara nunca abolirá a pluma
A noite nunca abolirá o tédio.”

Bibliothèque oulipienne, n.º 13, 1980.

E assim por diante. Se eles se realizam sempre em formas breves, estes desvios paródicos exibem, no entanto, a idéia de um jogo virtual sem fim. Como explica um dos manifestos de Oulipo, à era da literatura criada, produto de uma concepção “inspirada”, sucede a era da literatura “criadora”, oriunda na maior parte do tempo da primeira. Deliberadamente técnico e lúdico, o procedimento afirma que tudo pode sempre ser re-escrito, refeito, retomado e convida para fazer da memória um grande espaço de jogo. Afastando voluntariamente — mas apenas na aparência, pois observa-se, às vezes, em Perec, especialmente, uma interpretação pessoal e íntima da regra — todo lado individual e afetivo da criação, os oulipianos restringem também seu exercício, o que pode ser um dos limites de suas produções. A este ponto generalizada, sem genealogia, sem transmissão, sem discurso, a intertextualidade não se torna ela também, afinal de conta, sem memória?

3.2. Os jogos da erudição

Os jogos com a biblioteca nem sempre desmembram o corpo dos textos, assim como também não nivelam as referências da memória histórica. Ocorre com frequência que os escritores se servem de seu saber para inscrever nos textos uma homenagem disfarçada,²² uma apropriação zombeteira, ou uma forma de convivência. As práticas intertextuais são aliás com frequência assimiladas, na opinião

²² Súbita aparição de Proust em *Voyage au bout de la nuit*, “ele próprio meio-fantasma”, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, I, 1981, p. 74.

comum, a essas formas irônicas do espírito, que colocam os textos que se valem delas aquém de seus modelos. O pastiche, como vimos, tem sempre uma visada lúdica, satírica mesmo²³: zombar de um autor imitando-o raramente tem uma vocação séria. Mas é a retomada citacional e seus modos fraudulentos (plágio) ou desviantes (paródia) que mais permitem jogos, nos quais o lúdico e o sério podem coexistir. A memória se expõe sob forma de piscada de olho, como a que Racine faz a Corneille num plágio famoso, no qual o verso do *Cid* falando do pai de Ximena — “suas rugas na sua fronte gravaram todas as suas proezas” — evoca em *Les Plai-deurs* um oficial de justiça: “suas rugas na sua fronte gravaram suas proezas”, a palavra “proezas” não evocando mais os altos feitos guerreiros, mas simples procedimentos policiais. Ela se exhibe ainda pela suspeita sobre a referência: misturando erudição real e erudição imaginária, Borges embaralha a fronteira existente entre memória e ficção:

“Erudição imaginária: ao mesmo tempo porque o escritor constrói andaimes sobre terrenos lacunares e joga nos quatro cantos com seu saber e porque da erudição nasce um mundo que reconcilia sob o modo de enigma o passado e o futuro, o sonho e a realidade, o ensaio e a ficção, o eu e o outro. Invertendo o curso normal, Borges produz a ficção a partir do discurso crítico ou antes de seus fragmentos²⁴.”

²³ A sátira, na linguagem comum, é freqüentemente confundida com a paródia ou o disfarce burlesco; definido como discurso zombeteiro, às vezes denunciador, o texto satírico, porém, nem sempre é paródico. A sátira pode ser um dos regimes da charge e do disfarce burlesco e a paródia pode colocar-se a serviço da sátira.

²⁴ Citamos e remetemos aqui a um importante artigo de Dominique Jullien “L’érudition imaginaire de Jorge Luis Borges”, *Romanic Review*, vol. 78, n.º 3, maio de 1987, pp. 383-98.

Por meio de glosas, notas, comentários e menções de fontes, o autor não deixa de remeter ao já-escrito. E o enigma proposto pelos textos refere-se com freqüência ao exame das vias misteriosas pelas quais este saber se transmite e se transforma — por isso o *Quixote* de Pierre Ménard, assemelhando-se a cada palavra àquele de Cervantes, não é *Dom Quixote*: ele é provido de uma outra memória, de um outro tempo. Toda escritura é resumo de leitura, jogo com possíveis livrescos, elucubração na biblioteca. O crítico literário não o contradirá, ele que passa sua vida a acrescentar texto aos textos²⁵. Com muito humor, Gérard Genette brinca por sua vez com sua erudição de comentador. Tendo salientado a existência na obra de Pierre Ménard de uma “transposição em alexandrinos do *Cimetière marin*”, de Paul Valéry que Borges não explicita, ele tenta e torna alegremente alexandrinos os decassílabos da primeira estrofe (os acréscimos figuram em itálico):

“Ce vaste toit tranquille où marchent des colombes
Entre les sveltes pins palpite, entre les tombes;
Voyez, midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, *la mer*, toujours recommencé!
O *pleine* récompense après une pensée
Qu’un *immense* regard sur le calme des dieux!”
G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 254.

Este vasto telhado tranqüilo, onde andam pombas
Entre os *esbeltos* pinheiros palpita, entre os túmulos;
Veja, o meio dia justo aí compõe fogos

²⁵ O artigo de Leyla Perrone-Moisés, “L’intertextualité critique” (*Poétique* n.º 27, 1976), propõe uma notável síntese desta questão do uso da citação nos textos de crítica literária.

O mar, o mar, o mar, sempre recomeçado!
Oh plena recompensa após um pensamento
Que um imenso olhar sobre a calma dos deuses!

Basta, com freqüência, evidentemente ajuntar epítetos. Mas Genette especifica que ele não ficou “verdadeiramente descontente com seu quarto verso no qual o mar, como terão notado, recomeça uma vez a mais do que no original. Era preciso pensar nisso.”

O epílogo de *Lanark*, de Alasdair Gray (1981), leva ainda estes jogos de erudição para uma outra via: o autor expõe, em todas as margens, um índice de quinze páginas, fazendo o inventário de todos os empréstimos literários de que seu romance se tornou devedor, enumerados na ordem alfabética dos autores (paralelamente na coluna principal do texto, o narrador continua a narrativa da vida de Lanark, aliás Duncan Thaw). Neste dispositivo, retomado das glosas bíblicas, Gray elabora sua própria tipologia intertextual, distinguindo três categorias de empréstimos:

“Há três espécies de subutilizações literárias neste livro: o PLÁGIO EM BLOCO, onde a obra de alguém é impressa sob forma de unidade tipográfica, o PLÁGIO ENCAIXADO, onde as palavras roubadas estão dissimuladas no interior do corpo da narrativa, e o PLÁGIO DIFUSO, onde paisagens, personagens, ações ou idéias de romances foram roubados sem se recorrer às palavras que os descreviam na origem. A fim de economizar espaço, faremos alusão a esses diferentes tipos de plágio, pelas seguintes abreviações: Blocplag, Enplag, Difplag.”

A. Gray, *Lanark, une vie en quatre livres*, trad. do inglês (Escócia) para o francês, por Céline Schwaller, Métailié, 2000, p. 560.

Neste empreendimento, o autor se considera como um “ilusio-nista”, e não hesita em baralhar as pistas. Certas omissões são flagrantes (a *Bíblia*, entre outras), enquanto referências parecem duvidosas (Walt Disney, Pinocchio). Parece que o leitor é engajado, no final deste livro desconcertante, num imenso jogo interativo que o obriga a voltar atrás, que testa sua sagacidade e mede seu humor. Não é mais o levantamento dos intertextos precedentemente velados que importa aqui, mas a reflexão desenvolvida sobre a própria exibição das referências, sobre o sentido a dar à intertextualidade: a sutileza solicitada ao leitor é menos memorial que interpretativa, tanto o autor se diverte com a tradição e semeia a dúvida sobre as fontes de sua própria cultura. Assim, para a justa percepção desta memória lúdica, a paciência do primeiro é posta em rude prova. Constantemente solicitado, ele balança entre o cuidado de levantar referências ocultas, a dúvida sobre sua autenticidade e a vontade de ir mais longe.

4.

A PENEIRA DO LEITOR

“A palavra é metade daquele que fala, metade daquele que ouve.”
Montaigne, *Essais*, III, 13.

O problema de toda esta memória da literatura, é assim, em compensação, a falibilidade daquela do leitor que, como uma peneira, parece furada de buracos. A intertextualidade apresenta de fato o paradoxo de criar um forte liame de dependência do leitor, que ele provoca e incita sempre a ter mais imaginação e saber, cifrando de modo suficiente elementos para que um deslocamento apareça

entre a cultura, a memória, a individualidade de um e as do outro. A identidade perfeita entre os dois seria impensável, daí o caráter variável e freqüentemente subjetivo da recepção intertextual. Basta que um escritor tenha recheado sua obra com referências ocultas ou citações desviadas para que o sentido desta dependa obrigatoriamente de seu levantamento? A memória do leitor não acompanha também os textos, acrescentando-lhes mesmo, às vezes, novas alusões ou referências suplementares? Estas camadas novas do texto, dispostas pela prática intertextual, formam com freqüência o lugar onde se inscreve, às vezes, abstratamente, a literatura como tecido contínuo e como memória coletiva. Em *Voileurs de mots*, Michel Schneider explica assim a obrigação da memória patrimonial:

“Se dizemos — fórmula convencional: «Releio Madame Bovary» que, de fato, nunca lemos, não é fundamentalmente para mascarar as lacunas de sua cultura, mas porque os clássicos entram em nós prefigurados por sua reputação, envolvidos de uma metalinguagem crítica, precedido de um rumor. Eles já não são mais do que eco de seus nomes.”

M. Schneider, op. cit., p. 110.²⁶

Esta prefiguração da memória cultural geral se encontra mais concretamente — e mais individualmente também — instaurada nos textos que a instalam diretamente por meio da repetição, da

²⁶ Ítalo Calvino fazia disso mesmo um traço definidor do que é um “clássico”: “Toda releitura de um clássico é uma descoberta, como a primeira leitura: toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura; os clássicos são livros que, quando nos chegam, carregam neles o traço das leituras que precederam a nossa e acarretam atrás deles o traço que deixaram na ou nas culturas que eles atravessaram.” (*Pourquoi lire les classiques?*, Seuil, 1993, p. 9).

retomada ou ainda da re-escritura. Por isso não podemos nos contentar com uma teoria da intertextualidade que se limitaria ao único lado da produção: a recepção é do mesmo modo um aspecto decisivo para esta.

4.1. Índices variáveis para um levantamento instável

O leitor é solicitado pelo intertexto em quatro planos: sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico são freqüentemente convocados juntos para que ele possa satisfazer à leitura dispersa, recomendada pelos escritos que superpõem vários estratos de textos e, portanto, vários níveis de leitura (mas também do mesmo modo, às vezes, se seguimos Riffaterre e sua teoria da intertextualidade como efeito de leitura, por textos que não reclamam especificamente a recepção intertextual). Assim, escreve Laurent Jenny:

“o próprio da intertextualidade é de introduzir a um novo modo de leitura que faz explodir a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar de uma alternativa: ou seguir a leitura não vendo lá senão um fragmento como outro qualquer, que faz parte integrante da sintagmática do texto, ou voltar para o texto de origem.”

L. Jenny. “La stratégie de la forme”, op. cit.

Essa capacidade pedida ao leitor de um trabalho em profundidade, rompendo com a sucessão e o desenrolar tradicionais, convida-o também a fazer escolhas que podem modificar e influir o sentido. A memória de cada indivíduo não sendo nem total, nem idêntica àquela trazida pelo texto, a leitura do conjunto dos

fenômenos intertextuais — de seus resultados no texto — admite forçosamente a subjetividade. Só Irénée Funes, a personagem dotada de uma memória absoluta e infalível, imaginada por Borges, que, à vista de um copo de vinho “percebia todos os brotos, os cachos e os frutos que compõem uma parreira²⁷”, poderia perceber numa só piscada de olho o conjunto de referências; mas com isso privava a intertextualidade de uma parte de seu interesse que reside justamente na variabilidade de sua recepção, fenômeno que permite às obras terem várias vidas diferentes. Se os textos exigissem esta memória total, impediriam a possibilidade de perceber a novidade, a defasagem; tornariam difícil igualmente a leitura contínua.

Que estratégias são adotadas então pelo leitor para levar em conta a memória da literatura? De um ponto de vista formal e concreto, o levantamento dos índices dispostos no texto constitui uma primeira etapa importante. Estes podem ser tipográficos (itálicos, aspas) ou paratextuais (notas de rodapé ou no final do volume, *tabula gratulatoria*, índice de autores citados, etc.). Ocorre frequentemente que eles sejam também textuais: referências diretas a nomes de autores, de personagens, a títulos. Às vezes, o título de uma paródia retoma o título de seu hipotexto: a paródia do *Cid* por Georges Fourest intitula-se “Le Cid”. . . Um dos *Contes cruels* de Villiers de l’Isle-Adam chama-se “Virginie et Paul”! Outros índices podem vir das rupturas sintático-semânticas, como propõe considerá-las Riffaterre, que despertam a atenção e a conduzem para o lado do intertexto: a heterogeneidade pode assim vir da agramaticalidade, da perturbação estilística, da perturbação da língua que o leitor consegue resolver apenas com a descoberta do intertexto. O exercício, tal como mostramos que o concebia Riffaterre, supõe

²⁷ J. L. Borges, op. cit., p. 114.

um leitor instruído e sutil, capaz também de conservar seu saber e de mobilizá-lo a qualquer momento. Quando o intertexto não é assinalado por índices visíveis, o levantamento é às vezes permitido pelo uso de um vocabulário característico do idioleto ou do léxico próprio de um autor. Numa passagem de *La Bataille de Pharsale*, o emprego por Claude Simon da palavra “pistières” e da expressão “raidillon aux aubépines” leva o leitor a Proust: são suficientemente singulares para remeterem a seu universo.

Quando nenhum índice é assinalado para o leitor, a percepção do intertexto ou do hipotexto revela-se delicada e é preciso aceitar a idéia de que a intertextualidade permanece frequentemente misturada, e mesmo, indescobrível; ela é responsável por uma grande parte desta “indecibilidade” do sentido do qual fala Riffaterre. Bakhtin faz dela uma condição mesma da operação paródica em *Estética et teoria do romance* (e a palavra paródia é aqui mais ou menos sinônimo de intertextualidade):

“A paródia, se não for grosseira [. . .], é geralmente muito difícil de ser desvelada, se não conhecemos seu pano de fundo verbal estrangeiro, seu segundo contexto. Provavelmente existem na literatura mundial muitas obras das quais nem sequer suspeitamos o caráter paródico. E provavelmente existem poucas obras da literatura mundial nas quais nos exprimimos sem segunda intenção e apenas numa voz.”

M. Bakhtine, op. cit., p. 189-90.

A dificuldade do levantamento constitui o reverso da extensão prática: um texto esconderia quase sempre um outro, disporia sempre de um subtexto, mesmo quando nada autoriza seu desvelamento. Para alguns textos para os quais chegamos a preencher

as três condições necessárias para a recepção da intertextualidade, segundo Geneviève Idt (cujo artigo trata especialmente da paródia²⁸), a saber reconhecer a presença, identificar o texto de referência, depois medir a decalagem entre os dois e as diferenças de contexto, quantos intertextos desaparecidos ou desperdiçados! Essas lacunas receptivas não devem forçosamente ser deploradas: elas permitem também assegurar a autonomia do texto segundo, liberá-lo de suas referências ou de seus modelos. Voltaremos a isso no último capítulo.

4.2. Diversos leitores

A intertextualidade exige um leitor que não seja “esquecido”, como o definia Montaigne, que saiba mobilizar seus conhecimentos no momento oportuno e na ordem adequada. É possível fazer o retrato de três tipos de leitores da memória literária, não exclusivos entre si, mas permitindo distinguir funções e caracteres próprios:

— *o leitor lúdico*: obedece às injunções dos textos, aos índices explícitos que permitem a localização das referências e a apreciação dos desvios. Quando um texto brinca, no caso especial do pastiche e da paródia, ele convida em geral o leitor para participar de um jogo, sem o que ele perderia uma boa parte de seu interesse. A “receptividade paródica”, para retomar uma expressão proposta por Michel Vernet em *Le Singe à la porte*, depende tanto de signos liberados pelo texto (inversões, referências precisas, marcas tipográficas) quanto da memória ou da cultura do leitor;

— *o leitor hermeneuta*: não se contenta em localizar referências, mas ele trabalha o sentido, construindo-o no entremeio dos tex-

²⁸ G. Idt, “La parodie: rhétorique ou lecture?”, *Le Discours et le Sujet*, n.º 3, Université de Nanterre, 1972-1973.

tos presentes. Propõe assim uma dupla interpretação: a do sentido contextual das citações ou outros intertextos na sua nova vizinhança; a do sentido da *démarche* convocando a biblioteca, especialmente quando a prática se generaliza e tende a se apresentar como uma reflexão sobre a totalidade da literatura, sobre a despossessão da voz, sobre o apagamento da idéia de propriedade literária. . . Esse leitor admite a polissemia — que repousa literalmente na plurivocidade — do intertexto e trata-se de fazer aparecer tudo ao mesmo tempo, o sentido do texto emprestado, o sentido do texto que empresta e o sentido que circula entre os dois. Essa polifonia é freqüentemente lida como uma operação marcada de uma extrema literariedade, não fosse pela consciência que manifesta um tal texto de sua pertença ao campo da literatura;

— *o leitor ucrônico*: deixa de lado a idéia bem pouco sutil, segundo a qual haveria uma intemporalidade da obra de arte para privilegiar a destemporalização dos textos nas operações sucessivas de leitura. Ele vê o universal literário como um todo heteróclito (e não mais unificado como podia sê-lo na época clássica). Trata-se para ele de sempre pensar a obra como novidade, re-atualizando sistematicamente sua memória a partir das leituras atuais, sem temer o anacronismo. Desta maneira, cada experiência receptiva renova-a, faz dela cada vez um acontecimento. É assim que a intertextualidade não data; ela não dispõe o passado da literatura, segundo a ordem sucessiva de uma história mas como uma memória. Esta re-atualização memorial corresponde bem ao que é tratado pela estética da recepção, sob a noção de “fusão dos horizontes”: na leitura, o tempo muda de natureza e torna-se propriamente dito trans-histórico. Como escreve Judith Schlanger em *La mémoire des œuvres*:

“A memória cultural faz coexistirem elementos que são diferentes em muitos aspectos, e diferentes também por sua idade. Eles estão presentes juntos, já que coexistem na atualidade da memória, mas não provêm todos do mesmo passado.”

J. Schlanger, *La mémoire des œuvres*, Nathan, 1992, p. 114.

O passado está aí sempre mudando, presente e sobrevivente e pode ter aí a simultaneidade daquilo que não é mais contemporâneo. Homero o mais longínquo que Balzac? Não forçosamente em nossa biblioteca interior.

Essas três figuras podem evidentemente coexistirem num mesmo leitor. Elas mostram a que ponto a recepção da intertextualidade está submetida a regimes complexos de apreciação e de desvelamento, no seio dos quais o esquecimento desempenha um papel importante.

Elas assinalam assim que a memória da literatura depende estreitamente da memória do leitor e da memória desses leitores que são também os escritores, com suas lacunas, sua ordem, sua escolha. Esta orienta o movimento incessante dos textos e dela depende sua sobrevivência no tempo. A intertextualidade aparece a partir daí como o jogo complexo e recíproco de duas atividades complementares que constituem o espaço literário, a escritura e a leitura, pelas quais uma não deixa de se lembrar da outra.

* * *

Recapitulação n.º 2

Volta e desvios

(funções do intertexto na economia de uma obra)

A tipologia dos intertextos apresentada no começo deste capítulo é necessária para a precisão classificatória no levantamento das formas de intertextualidade. Ela não basta evidentemente para analisar as funções do empréstimo ou da retomada para a economia geral de uma obra. A apresentação por Laurent Jenny das ideologias da intertextualidade poderia ser de grande valia, mas ela permanece afastada do funcionamento estritamente textual das interações. As posturas consideradas, embora decisivas, constituem mais fins do que meios:

♦ *o desvio cultural* (“é Petrónio zombando da nova epopeia, Rabelais reagindo ao saber medieval, Lautréamont inflingindo algumas «reparações» ao romantismo, Joyce batalhando com as tradições literárias irlandesas ou as novidades da retórica jornalística²⁹); reescrever para subverter, ultrapassar ou obliterar;

♦ *a reativação do sentido* (“conjurar o triunfo do clichê por um trabalho transformador”); redizer ou repetir sem reduzir a literatura ao inútil balbúcio dele implica que se atribua aos enunciados uma carga semântica diferente e que, deslocando-os, os autores mudam seu curso;

♦ *o espelho dos sujeitos*, da enunciação e do enunciado, no contexto de uma perda da adequação entre o sujeito e sua

²⁹ L. Jenny, “La stratégie de la forme”, op. cit., p. 279.

linguagem (“obriga a re-enunciar incessantemente para se definir, o discurso é obsedado pelo jogo da significação ou pela constituição de seu sujeito, o que é todo uno”); esta intertextualidade-espelho leva a forma a ser sempre seu próprio objeto.

A essas três posturas ideológicas, convém acrescentar uma quarta, a *transmissão*. A troca das formas, das linguagens e dos lugares do saber que permite a intertextualidade é a manifestação de sua sobrevivência possível: a duração daquilo que é transmitido é mais longa que a daquele que transmite. E esta qualidade liga-se por contigüidade às obras que inscrevem esta modalidade de substituição.

Na economia geral das narrativas e de acordo com a atitude ideológica que impregna o propósito, as funções da intertextualidade podem ser mais precisas, quanto ao estabelecimento de seu espaço-tempo, quanto ao personagem, quanto ao universo ficcional e quanto à linguagem:

- ♦ A constituição de um espaço-tempo específico na narrativa exige a disposição de certos elementos capazes de produzirem o reconhecimento do leitor. Esta disposição procede com mais freqüência de uma montagem entre dados descritivos e dados livrescos (para os quais o papel da documentação prévia é de grande importância). Escrevendo *La Chartreuse de Parme*, Stendhal misturou e superpôs suas fontes, suas leituras de crônicas renascentistas (e especialmente a vida de Alexandre Farnese) — matéria retomada mais diretamente nas *Chroniques italiennes* — e seu conhecimento da história recente. Se a evocação da Itália dos anos 1830 é tão bela e forte nesse romance é porque reconhecemos, na pequena corte apócrifa de Parma, vários espaços e vários tempos.

- ♦ Dar vida a um personagem de romance é primeiro lhe fornecer uma espessura com os meios que são os da literatura, isto é, menos psicologia que a própria literatura. O nome é então um dado essencial, quer seja intertextual, como Robinson em Olivier Cadiot (ou antes em Céline), ou *Antígona* em Anouilh, quer seja elaborado em torno de um feixe de traços distintivos novos. Inscrever nomes ou caracteres que remetem explicitamente à literatura anterior é ao mesmo tempo atestar a presença de um personagem que existe, provido de atributos conhecidos e impor um sistema de referência autônomo (voltaremos a este ponto no capítulo seguinte).

- ♦ As dimensões de um universo ficcional podem encontrar-se consideravelmente ampliadas pelo recurso a índices intertextuais. Importa então localizá-los a fim de determinar suas medidas exatas. O fato de Fabrice del Dongo ser encerrado na torre Farnese, no fim de *La Chartreuse de Parme* pode assim ser lido como o índice maior de uma superposição de dados espaço-temporais e como a inscrição memorial da vida de Alexandre Farnese.

- ♦ A *linguagem das personagens*, como do narrador, se constitui assumindo o peso dos enunciados anteriores. Melhor do que se contentar em analisar as transformações que a retomada faz o intertexto sofrer, pode ser importante estudar, a partir dele, o modo como uma singularidade estilística se elabora a partir do já-dito (retomada e desvio do lugar-comum, idioletos híbridos, montagem. . .) A enunciação reiterativa faz sempre o texto de acolhida sofrer transformações, previsíveis em termos de alteração ou de aumento, do conteúdo como da forma. A análise de um idioleto de personagem pode permitir facilmente iluminá-lo: na obra *À la recherche du temps perdu*,

o barão de Charlus é apresentado como o grande leitor de Balzac; não somente seu discurso, às vezes, se ressentia disso (é uma maneira, para Proust, de inscrevê-lo plenamente nesta constelação), mas também seu retrato simboliza o obscuro e a manipulação que, como observava Robert de Montesquiou — no entanto chave referencial mais direta da personagem Charlus — deve a muito a Vautrin³⁰.

³⁰ Carta de 17 de abril de 1921, citada por A. Bouillaguet, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert*, op. cit., 85.

REFERÊNCIA, REFERENCIALIDADE, RELAÇÃO

“Este livro [...] não é outra coisa senão a transcrição fiel de um pesadelo não menos fiel, ele próprio saído de uma leitura apressada e, temo, lacunar, à luz suspeita de algumas páginas de Borges, de não sei qual Dicionário das Obras de todos os tempos e de todos os países.”

Gérard Genette, *Palimpsestes*, a propósito de *Palimpsestes*.

As análises precedentes mostraram quanto o exame da noção de intertextualidade engajava a reflexão sobre a natureza, as dimensões e a mobilidade do espaço literário. É surpreendente ver a que ponto essa noção parece necessária a qualquer caracterização da literatura, já que também parece impossível fazê-lo sem remeter ao modo como esta se elabora enquanto um campo autônomo. E o que existe de mais revelador, para a constituição desta autonomia, que a referência que a literatura cessa de fazer ao seu próprio universo. A tal ponto que o jogo da referência — a maneira como a literatura remete a si mesma — parece sempre contradizer o da referencialidade — o liame da literatura com o real. Como no famoso desenho ficcional da biblioteca de Babel, um universo-biblioteca abole qualquer contato com uma exterioridade e só testemunha a si mesmo. É a lição da fábula borgiana: a biblioteca é a esfera que contém a esfera sem a qual a biblioteca não existiria. O

trajeto pelo qual, neste texto, nenhum termo do universo e da biblioteca — não é mais importante que o outro é permitido pela ausência de inteligibilidade de um e do outro. Desde então, o fim a que se propõe a literatura não parece o de se constituir como reflexo do mundo, mas de sublinhar que sua inteligibilidade, cuja percepção é sempre adiada, poderia situar-se em qualquer lugar, sempre além das possibilidades do texto, porém, numerosas.

1.

O TEXTO CONTRA O MUNDO

A literatura não fala do mundo, mas antes dela mesma, pondo em evidência a heterogeneidade fundamental do real e do texto. Na *Metafísica* e na *Poética*, Aristóteles já distinguia dois tipos de discurso: o discurso com sentido referencial, que fala do mundo (a filosofia, a história, por exemplo) e o discurso com sentido não referencial, que fala de seu próprio mundo — que ele elabora —, e que é sua própria referência; é assim que ele define a ficção e mais amplamente a literatura (incluindo-se os textos com caráter referencial como a narrativa de viagem ou a autobiografia). Um enunciado ficcional pode fazer aparecerem semelhanças com o mundo, mas não será jamais o mundo. É a aporia de qualquer empreendimento referencial com caráter literário, assinalada por Christine Montalbetti a respeito da narrativa de viagem¹: a heterogeneidade fundamental das linguagens, a diferença de textura entre o mundo e o texto permitem distinguir legitimamente entre mundo e ficção do mundo e não naufragar, como *Dom Quixote*, na ilusão de iden-

¹ C. Montalbetti, *Le Voyage, le Monde et la Bibliothèque*, Paris, PUF, 1997.

tidade. O recurso à intertextualidade aparece então como o meio essencial para a literatura construir esta diferença, marcar a extensão de seu universo. A própria *mimésis*, produzindo simulacros, reproduz, repete. O ato literário fundamental aparenta-se pois a uma forma de repetição e de redito, que a ação de citar, de retomar as palavras de outrem faz apenas reduplicar. A citação, no sentido genérico, regulamenta ao mesmo tempo um problema: se o enunciado que se toma emprestado é da mesma natureza que o enunciado no qual se insere, ele tem uma outra função que permite importar um fragmento do real — o texto existente, pertencendo de fato à biblioteca, objeto do mundo, quando ela própria, como em Borges, não é o mundo. Pensar bem a noção de intertextualidade permite sair da oposição estanque, que divide os críticos, segundo a qual ou a literatura fala do mundo, ou ela fala apenas de si mesma; de fato, a intertextualidade reúne estas duas propriedades opostas, de acordo com os fatores que vamos examinar agora: fazer da literatura um campo autônomo e ligá-la mais diretamente ao mundo.

1.1 Híbridez do texto

Com exceção do pastiche e de alguns casos de paródias continuadas (como a obra sempre citada de Boileau, *Le Chapelain décoiffé*), existem poucos textos-centões, inteiramente formados por citações, ou compostos como as *Poésies*, de Lautréamont, de plágios inflectidos pela paródia. A intertextualidade faz assim aparecer uma primeira híbridez, que é também sua caracterização elementar, justapondo várias falas, vários contextos e várias vozes. Mas a híbridez do texto intertextual pode ser lida em outro nível, na heterogeneidade dos materiais que o constituem, podendo remeter a

diferentes discursos. Assim se interpenetram às vezes discurso literário e discurso referencial, nas obras que valorizam a hibridez em detrimento da unidade, que reciclam os objetos do mundo, deixando aparecer o gesto da colagem, a operação de montagem. No prefácio aos *Beaux Quartiers*, Aragon especifica o sentido literário que ele atribui à colagem: são pequenos fragmentos da vida real (uma conversa telefônica surpreendida na cabine de um bar, um cartão postal extraviado ou um pedaço de papel que vagueia) diretamente reproduzidos no seu romance ou que ele pode localizar nos de outros, como o artigo de moda sobre o terno em *Le Bon apôtre*, de Philippe Soupault. Uma vez que não se pode limitar a intertextualidade a uma única retomada de enunciados literários, vemos nisso, na recuperação de materiais tomados emprestados da realidade, uma manifestação possível da transposição do mundo na arte, cara ao projeto cubista e ao qual Aragon atribui um objetivo realista, “o reconhecimento, independentemente do pintor ou do escritor, da escritura de uma realidade objetiva”. Não esqueçamos que o título geral do ciclo de Aragon compreendendo *Aurélien* intitula-se *Le monde réel*.

O abandono à hibridez é, em primeiro lugar, uma maneira de atenuar as fronteiras entre realidade e ficção, mesmo que seja só no desnudamento do procedimento de colagem. Em *La Vie mode d'emploi*, os fragmentos colados se deixam claramente identificar como real externo, graças ao respeito de uma tipografia particular, à presença de desenhos ou outros signos heterográficos, que vêm *a priori* demonstrá-lo. É especialmente o caso da colagem da bula para Orabase (p. 452), que já mencionamos, onde o inglês vem confirmar a veracidade do documento, ou ainda aquele da

² Aragon, *Les Collages*, op. cit., p. 115.

página de título da edição de 1782 da *Sinfonia n.º 79 em ré*, de Haydn (p. 136). Algumas vezes, porém, a colagem de fragmentos aparentemente similares provém explicitamente da ficção, como o anúncio de morte de Gaspard Winckler, por exemplo, “Assim, como assinala Bernard Magné, para o leitor, mais nada, pelo menos se ele está um pouco apressado, distingue o empréstimo textual subreptício do fragmento do real “autêntico”³. O amálgama voluntário provém, evidentemente, de uma técnica “farsas e armadilhas”, aliás, ilustrada pelos cartões de visita humorísticos de um gosto duvidoso (“Adolf Hitler. Peleiro” ou “Madeleine Proust. «Souvenirs»”), reproduzidos em forma de colagem, sempre. A reprodução de documentos, sejam prospectos, bibliografias ou cartões de visita, implica ao mesmo tempo a existência de um documentarista ou de colecionador, mas também de um “colador”, que faz o texto entrar numa espécie de *mimésis* generalizada, onde tudo teria o mesmo grau de realidade ou de irrealidade. Representando tanto o simulacro quanto a cópia, Perec leva às últimas conseqüências uma escritura, cujos liames com a literatura no seu conjunto, estendendo consideravelmente as possibilidades da representação, questionam também esta última. Os jogos múltiplos de variações aos quais Perec submete o jogo infinito da literatura não provém simplesmente de uma relação re-criadora com a autoridade, mas testemunham uma reflexão aprofundada sobre qualquer prática artística. Mais do que as regras que não podem ser presumíveis como desnudadas (ou cujo desvelamento não é absolutamente necessário para a captura do sentido), o sistema das colagens e das citações mostra a presença de um enunciador externo à ficção que reflete sobre sua atividade e elabora liames entre as palavras e as coisas.

³ B. Magné, “Emprunt à Queneau”, op. cit., p. 10.

Muitos jogos, em *La Vie mode d'emploi*, concernem ao universo infantil, jogos de cubos, figurinhas, encaixes, colagens ou diferentes jogos de quebra-cabeça. Outros são produzidos por artistas: amontoamento de objetos heteróclitos prontos para serem concatenados por um César, múltiplos desenhos, gravuras ou quadros figurativos, pintados por antepassados e inspirados em cenas vividas ou em intrigas romanescas. Do jogo infantil ao jogo artístico, o gesto é o mesmo — a colagem — e apresenta a particularidade de se exibir como tal, com as lembranças do ato de recortar e das marcas da cola. Nesse caso, é o visível como manifestação do hibridismo que denota o real: impondo uma outra linguagem, um outro protocolo de leitura, ele institui a heterogeneidade no texto, reproduzindo de alguma maneira aquela do texto e do mundo. Com o estatuto de pedaços intercalados, nem totalmente dentro, nem totalmente fora, as colagens permitem que se reflitam, no seio do texto literário, a ficção e o mundo.

1.2 Os signos do recorte

No entanto, a integração das colagens no livro modifica seu enunciado e as coloca a serviço do universo ficcional. A presença de documentos não gráficos ou heterográficos conduz evidentemente o livro para o lado da enciclopédia, de um discurso de saber diretamente referencial, mas não é certo que transforme profundamente o estatuto da ficção na qual estes objetos se inserem. Os espaços que isolam as colagens estão aí para atestá-lo: separam os dois tipos de enunciados, obrigam o leitor a suspender sua leitura e a projetar-se num outro espaço, numa outra modalidade de discurso. Deve-se, então, falar aqui de intertextualidade? Sim, na medida em que seus caracteres constitutivos são mantidos: empréstimo de um

outro texto (no sentido muito geral) e interação entre dois ou vários textos; mas esta interação é necessariamente limitada, já que a heterogeneidade e a segmentação primam pela possibilidade de um verdadeiro entrelaçamento. A valorização do descontínuo que dela resulta corresponde também a uma perda de confiança na capacidade de renovação semântica do texto interpolado no outro. Daí a multiplicação de referências, que nem sempre testemunham uma desenvoltura feliz com relação a seu saber, como é o caso em Montaigne, mas uma inquietude profunda sobre a capacidade de se conhecer para constituir-se como totalidade.

Mobile, de Michel Butor (1962), fornece um material intertextual considerável para tentar produzir um discurso por meio do qual a ficção atenuaria as aporias do saber. A principal questão colocada pelo texto, subtitulada *Étude pour une représentation des États-Unis* é assim antes da ordem da representação: como representar um país no texto literário? Como dizer ao mesmo tempo seu espaço, sua população, sua história, seu tempo presente, seu futuro? Como representar a totalidade de um lugar, ele próprio fragmentado em cinquenta estados, mesmo “unidos”, um número muito mais importante de cidades e ainda mais significativo de fatos? A resposta ficcional consiste pura e simplesmente em justapor grande número de diferentes fragmentos, tirados de atlas, de livros de história, de guias turísticos ou de enciclopédias, distinguidos por tipos de letras e por alinhamentos diferentes. O texto, que chega aos limites mais extremos da *mimésis*, contenta-se com frequência em nomear cada lugar, em maiúsculas, convocando as representações externas, no imaginário do leitor, depois de associar a isso um certo número de dados externos. O único esforço totalizador passa por uma constante multiplicação dos lugares formais e pela possibilidade oferecida ao leitor de reconstituir uma realidade plural

e deslocada. Dedicado a Jackson Pollock, o livro parece bem constituído de gotas de tinta lançadas de maneira aparentemente arbitrárias sobre uma tela, ou de formas nascidas do informe, em suspensão aleatória. Quando se olha uma tela de Pollock, percebe-se, primeiro, a fragmentação do tema, depois, num segundo tempo, a totalidade elaborada por esta multiplicidade devida a seu essencial deslocamento. Mas com *Mobile*, esta recomposição não é possível: atinge-se com este livro o cúmulo da intertextualidade, no qual o empréstimo não sofre nenhum movimento para o interior, é animado somente por forças centrífugas, que projetam o enunciado para o exterior, anulando até a possibilidade de uma leitura referencial no deslocamento definitivo ao qual o texto submete o objeto.

1.3 Para uma teoria da “referencialidade”

A distinção comumente admitida entre literatura referencial e literatura não referencial coloca fronteiras cômodas entre discurso sobre o mundo e discurso ficcional. A intertextualidade convida a desarrumar um pouco esta distinção, introduzindo um terceiro pólo, para o qual propomos o neologismo *référencialité* (*referencialidade*), para diferenciarmos da *référencialité* (*referencialidade*) e que corresponderia bem a uma referência da literatura ao real, mas mediada pela referência propriamente intertextual. Assim colocada, a *référencialité* impede qualquer possibilidade referencial, remetendo sempre a literatura para ela mesma ou ela regulamenta a aporia da heterogeneidade? Pequena retomada teórica.

Barthes como Riffaterre recusam à literatura toda referência ao real. Só conta então a referência intertextual, daí a distinção operada pelo segundo entre significação (modo como as palavras designam os objetos na linguagem comum) e *significância* (modo como,

num texto literário, as palavras não remetem aos objetos, mas jogam entre si de maneira a produzir um efeito de sentido particular):

“Na linguagem cotidiana, as palavras parecem ligadas verticalmente, cada uma à realidade que pretende representar. [. . .] Mas na literatura, a unidade de significação é o próprio texto.”

“L’illusion référentielle”, 1978, retomado da coletânea coletiva *Littérature et réalité* (*Literatura e realidade*), Seuil, 1982, p. 94.

No seu célebre artigo de 1968, intitulado “L’effet du réel”, Barthes mostrava a partir de *Un cœur simple*, que um certo número de elementos presentes no texto realista (o famoso barômetro) não denotavam em nada o real, mas estavam ali para conotar o realismo, para suscitar um *efeito de real* e produzir no leitor a ilusão realista ou referencial. Provinda de uma concepção dualista do signo, herdada de Ferdinand de Saussure, esta análise afirma que, por esta operação, o significado é expulso do signo, contentando-se este último em fazer aparecer a coisa por meio do significante. Apesar de este pensamento binário ser hoje amplamente questionado (de modo especial pelos trabalhos de Henri Meschonnic), deve-se admitir que a teoria da heterogeneidade da linguagem literária não faz avançar muito as coisas. Antoine Compagnon, que a critica violentamente em *Le Démon de la théorie*, convida ao mesmo tempo “a reatar o liame entre a literatura e a realidade”⁴. Ele dá conta de várias posições que permitem ler efeitos fora da ficção dos textos literários: a de Nothrop Frye que, em *Anatomie de la critique* (1957),

⁴ A. Compagnon, *Le Démon de la théorie*, Seuil, 1998, p. 120.

promove a categoria da *anagnôrisis*, ou reconhecimento, pela qual o leitor desdobra o trabalho de reconhecimento levado pelo herói no interior da intriga para construir uma percepção e uma significação fora da ficção; a de Paul Ricoeur, em seguida, que admite em *Temps et récit* (1983-1985), o corte produzido pela *mimésis* mas não suprimindo nenhuma ligação com o mundo, o qual continua a aparecer sob duas formas, uma referência ao real para cima e, para baixo, a inclusão de uma visada do leitor; a dos filósofos analíticos americanos (Searle, Goodman), enfim, retomada por Thomas Pavel em *Univers de la fiction*, que desenvolvem uma teoria dos mundos possíveis, tendo “uma espécie de realidade que lhe é própria”⁵, ou mesmo, para dizer em outros termos, uma ontologia específica. A pertinência de enunciados ficcionais para o mundo real depende pois estreitamente da compatibilidade do mundo possível e do mundo real.

“Visto assim, o realismo não é portanto unicamente um conjunto de convenções estilísticas e narrativas, mas uma atitude fundamental que concerne as relações entre o universo real e a verdade dos textos literários. Numa perspectiva realista, o critério da verdade ou da falsidade de uma obra literária e de seus detalhes é fundado na noção de possibilidade [. . .] em relação ao universo real.”

T. Pavel, op. cit., p. 63.

Se concordarmos facilmente com Antoine Compagnon, e os autores que ele cita, sobre o fato de que é importante deixar de lado a tese da separação radical, resta saber por quais operações

⁵ Th. Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988, p. 19.

os liames se elaboram (ao que respondem, pelo menos parcialmente, as teses dos autores apresentados), e para nós, especificar em que a intertextualidade pode contribuir para isso, deixando de servir, como faz há muito tempo, a teoria da separação. Se é verdade que não lemos a literatura unicamente por ela mesma, mas também por aquilo que ela nos diz e nos revela do mundo, e continua também sendo verdade que seus enunciados não remetem a ele diretamente. Eles provêm de fato de um discurso que tem suas regras, suas convenções e que permaneceu nisso heterogêneo à realidade. Neste sentido, e embora milite também em favor de uma impermeabilidade radical, a posição de Gérard Genette é interessante no que ela supõe diacronicamente a separação. Ela é resumida nestes termos em *Fiction et diction*:

“O texto ficcional não leva a nenhuma realidade extratextual, cada empréstimo que ele faz (constantemente) à realidade («Sherlock Holmes morava na Rua B. Baker, 221», «Gilberte Swann tinha os olhos negros», etc.) transforma-se em elemento de ficção, como Napoleão em *Guerra e Paz* e Rouen em *Madame Bovary*.”

G. Genette, *Fiction et diction*, Seuil, 1991, p. 37.

Numa tal proposição, lemos um itinerário que conduz do real ao texto, segundo a modalidade do empréstimo. A esta primeira etapa sucede uma segunda na qual a ficção absorve tudo sob seu regime, impedindo qualquer recondução ulterior dos enunciados ficcionais ao real. Mas o que nos interessa em primeiro lugar, aqui, são as formas do trabalho do empréstimo, que não se faz sob as mesmas modalidades, segundo seja ele o empréstimo do real ou seja ele o empréstimo da literatura. Este último encontra-se,

conseqüentemente, dotado de caracteres diferentes, já que o enunciado emprestado é, à primeira vista, um enunciado ficcional e não constitui, pois, o objeto de um processo de ficcionalização (mesmo se, eventualmente, ele puder ser reficcionalizado). Propomos assim identificar três modalidades graças às quais a referência intertextual, mesmo mantendo o discurso nas regras do enunciado literário, permite sinalizar do lado do mundo: sem levar para ele, elas têm uma certa maneira de torná-lo presente; elas serão os três lugares onde se exhibe a referencialidade (*référencialité*).

♦ *A intertextualidade substitutiva* assinala a impossibilidade da escritura literária referencial ao mesmo tempo que ela a oculta. Diante da dificuldade de dar conta do mundo enquanto tal, o escritor recorre à biblioteca, solução mediana entre a ficção e o relato da experiência referencialmente aceitável. Christine Montalbetti mostra bem o jogo deste intertexto de substituição a propósito da narrativa de viagem: não somente os lugares atravessados já foram escritos por outros (para que serve, então, recomeçar, mesmo se La Bruyère e Pascal responderam antes de nós), mas, além disso, expõem o escritor ao perigo da desordem, que caracteriza o mundo. Citar o outro oferece, então, a dupla vantagem de propor uma forma ordenada: evita-se a armadilha de qualquer escritura referencial e inscreve-se a repetição, a consciência de andar sobre pegadas, a condição mais freqüente da viagem. Chateaubriand exprime isso nitidamente em *Itinéraire de Paris à Jérusalem* no momento de evocar os lugares santos: “como não tenho a pretensão de refazer um quadro muito bem feito, aproveitarei o trabalho dos que me precederam, tomando somente o cuidado de esclarecê-los por meio de observações⁶”. O comentário substitui, então, a invenção,

⁶ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Garnier-Flammarion, 1968, p. 271.

pondo em evidência o caráter secundário da escritura, mas remetendo ao mesmo tempo ao mundo por meio da biblioteca. “A citação, conclui Christine Montalbetti, desenvolve um programa da vantagem. Se ela trabalha na duplicação visível da biblioteca, ela me evita também de re-dizer, de fazer o trabalho da formulação, quando tenho somente de reescrever palavra por palavra⁷”. Pode-se ter a impressão neste caso de que a intertextualidade faz referência ao mundo, negando-o, declarando que ele é irrepresentável. Mas ela faz referência a ele também de outro modo, apelando para o outro, como para exprimir que foi possível um dia, a um dentre nós, consigná-lo.

♦ *A intertextualidade aberta* permite ver nos textos, além de seus próprios caracteres, signos do mundo: sem serem diretamente referenciais, estes remetem ao mundo como generalidade, à história, ao social. Encontramos aqui uma preocupação maior do dialogismo bakhtiniano, que se interessa antes de tudo pela interação social dos discursos. Na formação do enunciado literário, é possível ouvir vozes que vêm de outro lugar, ecos indiretos que permitem idealmente remontar ao enunciado referencial. Se nos limitarmos a uma concepção restrita da intertextualidade, a citação ou a retomada continuam a abrir o texto para o mundo, referindo-se, nem que seja de modo muito distante, ao objeto real onde o objeto emprestado é registrado (o volume, a biblioteca. . .).

♦ *A intertextualidade integrante* apresenta provisoriamente o mundo para que seja lido ao vivo. A colagem, tal como pudemos considerar seus procedimentos, tem com freqüência como objetivo colocar o real na arte, sem transpô-lo. Ao fazer isto, o procedimento acusa a heterogeneidade dos discursos, mas amplia também

⁷ C. Montalbetti, op. cit., p. 59.

cuidado dramático que aparenta mais sua peça a *Édipo rei*, de Sófocles, e à sua estrutura de romance policial do que às *Eletras* antigas. Além disso, ele modifica os traços de certos personagens, especialmente o de Egisto, do qual ele faz um grande rei apaixonado por Eletra. A suspeita de incesto entre Orestes e Eletra, que aparece pouco nas outras versões, está presente em Giraudoux (ele é, aliás, ainda mais bem colocado em evidência na versão primitiva do primeiro ato da peça⁸). Na primeira redação da peça, o dramaturgo faz de Ismênia uma irmã de Eletra por sincretismo mítico, enquanto, nos textos antigos, Ismênia é a irmã de Antígona (sendo o nome da irmã de Eletra Crisótemis). Os elementos paródicos e anacronismos transbordam. Personagens tratados como burgueses modernos — especialmente o casal constituído por Ágata e o Presidente, avatar degradado do casal formado em outro lugar por Clitemnestra e Agamenon — contribuem para atualizar a tragédia como “tragédia burguesa” (designação proposta pelo próprio Giraudoux). As pequenas decalagens entre o assunto e o contexto visam também assegurar esta nova ancoragem. Argos toma assim, na boca de Egisto, o aspecto de uma pequena cidade do interior da França, com “suas torres, suas pontes, as fumaças que subiam dos silos dos fazendeiros, primeiro bafejo de sua terra, e o pombo que voou, seu primeiro gesto, e o rangido de suas eclusas, seu primeiro grito” (ato II, cena 7). No entanto nada, nem as modificações do esquema, nem os deslocamentos contextuais, nem as variações sentimentais desviam profundamente a fatalidade do mito. Giraudoux exprime muito sutilmente o fato de ele trabalhar com uma matéria já conhecida, o que tem ressonâncias sobre o trágico, assim realçadas por Gérard Genette:

⁸ Retomado na “Bibliothèque de la Pléiade”, pp. 1560-8.

“Enunciado emblemático da situação, ela também paradoxal — e onde se compraz Giraudoux — de (quase) todo leitor ou espectador moderno de toda narrativa antiga: conhecemos por antecipação o término de uma história passada; nossa «cultura» recomenda «a posteriori» que aquilo que foi outrora inelutável só seja hoje conhecido e não sofra outra fatalidade que não seja a impotência do acontecimento para evitar o que já é dito ou ouvido. Um saber que determina a realização de seu objeto: é o princípio deste jogo — e, como por acaso, é também a definição do trágico.”

G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 395.

A re-escritura do mito não é pois simplesmente repetição de sua história; ela conta também a história de sua história, o que é também uma função da intertextualidade: levar, para além da atualização de uma referência, o movimento de sua continuação na memória humana. Operações de transformação asseguram a sobrevivência do mito e sua contínua passagem; Genette distingue e precisa numerosos procedimentos de “passagem” que permitem prosseguir indefinidamente uma história: “condensação”, (excisão e concisão), “transformação pragmática” (modificação do curso da ação e de seu suporte), “transmotivação” (motivos modernos desconhecidos da tradição), “valorização secundária” (aumentar traços heróicos de um personagem, o que propõe Giraudoux, ao fazer de Egisto um personagem tão importante quanto Eletra, o que não estava nas versões anteriores), “redução”, “amplificação” (*Hérodias* amplia para umas trinta páginas uma narrativa bíblica de algumas linhas, e isto depois de um considerável trabalho de documentação, cujos rascunhos mostram também a que ponto Flaubert teve de “jogar fora”), ou ainda “transmotivação”, deslocamento

ou transformação das motivações que existem nas versões anteriores (Wilde atribuindo apenas à filha e não à mãe, na sua versão de *Salomé*, as razões da degola de João Batista, porque ela o ama sem esperança). Estes procedimentos não se contentam em fazer versos novos sobre um tema antigo, mas dispõem também os estratos de formação do material assim recomposto, que se distingue mas não rompe.

Nem estudo da influência nem simples identificação do hipotexto, a análise do mito pode tornar-se estudo intertextual completo na medida em que o interesse consiste em situar circulações de sentido, transportes de temas e de figuras. Não basta à atualização adaptar uma história a um novo contexto, ela se carrega das significações anteriores ao mesmo tempo que da significação presente. Com a paródia lúdica, a anterioridade domina e o texto apenas valoriza o hipotexto, zombando dele; por isso ela repousa com frequência em mitos ou figuras literárias: conhecido de todos, o texto anterior deixa-se perceber facilmente. Tanto mais que o parodista multiplica os elementos que assinalam o lado do hipotexto, como no caso do "Cid", de Georges Fourest, tirado do "Carnaval des chefs-d'oeuvre" (Carnaval das obras-primas), de sua antologia, intitulada *La Nègresse blonde*:

O Cid

Vai, não te odeio. *P. Corneille*

O palácio de Gormaz, conde e governador,
Está de luto: para sempre dorme deitado sob a pedra
O fidalgo cujo sangue avermelhou a espada
De Rodrigo, chamado o Cid Campeador.
Ximena, com véus negros, de cotovelos sobre o mirante

A noite cai. Invocando os dois santos Pedro e Paulo
E seus olhos, cujos choros queimaram a pálpebra,
Olham, sem nada ver, morrer o sol de ouro. . .
Mas um clarão, de repente, fulgura na sua pupila;
Na praça Rodrigo está de pé diante dela!
Impassível e altivo, vestido com sua capa,
O herói assassino com passos lentos passeia:
"Deus!", suspira à parte a lamentosa Ximena,
"Como é bonito rapaz o assassino de papai!"

G. Fourest. *La Nègresse blonde*, Grasset, 1986.

O título e a epígrafe remetem diretamente ao modelo, assim como os nomes das personagens principais (e a dupla rima em "pedra"). O excesso de índices contextuais (as palavras em espanhol, os signos da religião católica), assim como a zombaria final, contém a carga paródica. Se, a despeito de seu sucesso cômico, este texto pode suscitar uma dúvida quanto à sua literariedade, é justamente porque o sentido não circula do hipertexto ao hipotexto. No caso das retomadas sérias, as coisas se passam raramente assim: a figura ou a história enriquecem-se com seu retorno e os textos anteriores podem ser relidos à luz dos que os seguem. É assim que o mito se nutre de si mesmo; passando de memória em memória, deixa e retém coisas, sem perder nada de seus traços constitutivos. A passagem do tempo na retomada é a única garantia da transformação, que é frequentemente alteração por efeito de des-sacralização. A transmissão não se faz assim nunca, ou raramente, no respeito de uma integridade na intertextualidade. Contrariamente à pedagogia ou à instituição escolar do cânone, e frequentemente em oposição a elas, a retomada pela literatura da literatura anterior freia os mecanismos da transmissão: daí por que

também há algo de abusivo para falar em termos de hereditariedade ou de filiação, voltaremos a isso.

2.2 Os estratos da história

A circulação das referências permite assim ler os estratos de uma história, na transmissão, nem sempre genealógica (o boca a boca, por exemplo, não é um princípio de transmissão genealógica, mas é uma modalidade horizontal) de uma cultura popular ou letrada. Examinar várias versões de um mesmo texto revela também uma circularidade da referência que desfaz com frequência a origem. Numa versão romena do mito de Édipo, percebe-se a ulterioridade do texto com relação ao de Sófocles, sem que se possa concluir sobre uma referência direta ao drama antigo⁹: o contexto social e a moral católica da fábula o inscrevem num tempo historicamente mais tardio, mas a transmissão da história parece exclusivamente oral e popular. Neste caso, a memória não é propriamente dita intertextual, mas de maneira mais difusa, coletiva e cultural: um uso com contornos menos definidos. Em compensação, lendo o resumo que Freud oferece do mito em *A interpretação dos sonhos* (1900), e embora ele não cite nenhuma fonte, reconhecemos facilmente os traços da peça de Sófocles, e não uma qualquer versão genérica, bem hipotética. O triunfo do jogo intertextual aparece, não obstante, na versão de Didier Lamaison para a série negra, no entanto, apresentada como “traduzido do mito”, fórmula estranha que promove a idéia de uma tradução em termos de gênero (romance policial) de uma palavra dispersada, mas cujo gênero seria atestado (a palavra mítica). (O exemplo é anali-

⁹ Esta versão romena, em verso, é traduzida e citada por Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet, em *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, La Découverte, 1986.

sado precisamente por Annick Bouillaguet como síntese de todas as virtualidades diegéticas do mito e como paródia erudita que abunda em alusões letradas¹⁰.)

A ruptura desta história dos liames entre as obras aparece ainda melhor quando a primazia de uma origem passa de um texto a um outro. É o caso de *Je me souviens* que, imitando o *I Remember*, de Joe Brainard, chega, no entanto, a inventar a forma (encontramos muitos outros exemplos deste tipo de substituição na história literária: *Lembro-me*, remetendo triplamente à memória, por sua enunciação, seu enunciado e sua referência intertextual, foi escolhido, por nós, como exemplo). O texto de Brainard é efetivamente anterior. Perec toma-lhe emprestado uma estrutura — a justaposição dos fragmentos — uma fórmula de litania — a repetição de “lembro-me” — e uma forma — o livro composto a partir da sucessão destas anotações-lembranças. No entanto, se Brainard propôs a fórmula, é Perec que, oferecendo-lhe uma sistematização, faz dela uma verdadeira forma literária. Como vemos, a circulação e as passagens não são somente caso de anterioridade ou de posterioridade. As diferenças são de dois tipos: peritextuais e memoriais. As primeiras referem-se ao dispositivo que cerca o texto em Perec, ausente do livro de Brainard: um *post-scriptum*, um índice de 23 páginas, fazendo o inventário dos nomes e dos temas presentes no livro, uma tabela e seis páginas em branco destinadas ao leitor, prolongando o livro do lado do ateliê de escritura. Graças a este dispositivo, *Je me souviens* é dotado de uma estruturação formal forte, oriunda da tensão que nasce entre a organização e desordem. A segunda diferença maior, abrindo ainda a antologia de Perec sobre a forma, prende-se às modalidades da memória em jogo: a

¹⁰ A. Bouillaguet, *L'Écriture imitative*, op. cit., pp. 115-24.

memória de *I Remember* permanece essencialmente individual e o livro aparece em definitivo como uma autobiografia fragmentária. A memória de *Je me souviens* é deliberadamente coletiva, remete a pequenos fragmentos do cotidiano que pertence a todos, formando de alguma maneira a autobiografia de todo o mundo. A ausência de efeitos, a platitude aparente das fórmulas e a nudez do conjunto confirmam este mergulho nos domínios até então negligenciados da memória, revelando o esquecimento que atua como negativo nessa memória cultural.

Dois modos de leitura tornaram-se possíveis pela inscrição da memória coletiva: uma leitura partilhada, que não esqueceu ainda a coisa comum, que se lembra que “Combien pour ce chien dans la vitrine, Ce joli petit chien noir et blanc” (424) (Quanto por este cão na vitrine, Este bonito cãozinho preto e branco) era cantado por Line Renaud ou que “Gaston y’a le telefon qui son” (426) (Gaston o telefone está tocando) o era por Nino Ferrer, uma leitura afetiva que está adaptada a seu tempo; e uma leitura poética, que admite o esquecimento, as falhas da memória, o caráter não comum da referência e que percebe melhor, desde então, o trabalho realizado sobre o que há de mais tênue na lembrança coletiva: o pequeno fato sem importância, o que é rejeitado pela história geral. Esses dois modos de leitura, conduzidos pelo compartilhamento ou esquecimento, são também aqueles autorizados pela intertextualidade.

3.

O UNIVERSO É UMA BIBLIOTECA

Com a biblioteca, a literatura mantém uma relação de repetição; em compensação, a biblioteca exerce sobre o texto um poder de modelização. Ela constitui então um filtro entre o texto e o mundo. É assim que uma parte do efeito-mundo da ficção repousa sobre o fato de que, para a literatura, o mundo é em primeiro lugar um livro. Consciente das objeções que uma tal proposição não deixaria de suscitar, fazendo afinal de contas de toda literatura uma literatura secundária, Gérard Genette termina *Palimpsestes* com uma observação que a suprime:

“Esta literatura «livresca», que se apóia em outros livros, seria o instrumento, ou o lugar, de uma perda de contato com a «verdadeira» realidade, que não está nos livros. A resposta é simples: como nós já experimentamos, um não impede o outro, e *Andrômaca* ou *Doutor Fausto* não estão mais distantes do real que *Ilusões perdidas* ou *Madame Bovary*. Mas a humanidade, que descobre incessantemente sentido, não pode inventar sempre novas formas, é-lhe preciso às vezes investir com sentidos novos formas antigas.”

G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 453.

Porque a literatura sempre privilegiou o sentido em relação à forma ou o assunto, a retomada pode ser um aspecto de sua definição. E se é verdade que Borges forneceu ficções para ilustrar até ao absurdo este processo, que “Pierre Ménard, autor do Quixote”

yai até a reprodução *literal* dos enunciados de Cervantes, não é menos verdadeiro que a repetição e a passagem do tempo os dotam de um sentido novo e que a intertextualidade apresenta “este mérito específico de relançar constantemente as obras antigas num novo circuito de sentido¹¹”.

Uma perspectiva da história impõe-se assim, no final de percurso, ou uma genealogia, como prefere chamá-la Antoine Compagnon, não das práticas da intertextualidade, que, como vimos, estavam submissas ao jogo da memória, mas da função atribuída a essas práticas. Largamente dependente da idéia de que uma época — ou, mais raramente, mas é o caso de Lautréamont, por exemplo, um único autor — se faz da criação literária, e das noções associadas de propriedade, autoridade e obra.

3.1 Literatura secundária ou literatura?

“A segunda mão” (Compagnon), “a literatura em segundo grau” (Genette) são as expressões mais correntemente empregadas para designar o trabalho de memória operado pelos textos.

“A teoria gostaria que todo texto fosse segundo, viesse depois de um outro e o objeto é em princípio indiferente, ou deveria sê-lo, que permitiria observar o trabalho do texto novo sobre os textos anteriores. Ainda é preciso, concretamente, ter alguns destes textos anteriores, sem o que nos entregamos a conjeturas.”

A. Chevalier, “Du détournement des sources”, *Revue des sciences humaines* (“La citation”), n.º 169, 1984, p. 66.

¹¹ A. Bouillaguet, *L'Écriture imitative*, op. cit., pp. 115-24.

O ir e vir entre teoria e exame dos textos impõe-se pois para compreender a natureza e os mecanismos da intertextualidade. Entretanto, a análise dos textos escolhidos, nos quais se exprime visivelmente a relação secundária, por objetos visíveis e presentes, apaga a ambição teórica de mostrar que toda literatura é secundária. É difícil sair desta aporia, salvo para lembrar que a validade da noção de intertextualidade para o discurso crítico impõe retirar o termo de sua grande generalidade teórica. E reforçar uma evidência: toda literatura é intertextual, de fato, mas certos textos são mais intertextuais que outros! É por isso que trabalhamos com citações visíveis, modelos reconhecidos ou uma biblioteca dissimulada, convém exibir uma tripla competência, inventorial, funcional — a fim de estudar o modo como a montagem opera — e semântica — a fim de analisar não só as modificações do enunciado emprestado como também, mais ainda, as transformações que este enunciado opera na forma e no conteúdo do texto de acolhida.

Entretanto, se insistimos tanto sobre esse caráter secundário da literatura intertextual, é também por analogia com o comentário, comumente também chamado assim. Ora, há efetivamente uma função crítica da intertextualidade, que o discurso sobre a literatura conhece, já que ele passa seu tempo a citar, a intercalar, a glosar. Leyla Perrone-Moisés mostrou que o comentário crítico se contentava raramente com uma simples adição de textos, mas que ao modo de toda prática intertextual, ele conduzia operações de absorção e de transformação.¹² Butor assinalava:

“A citação mais literal já é, em certa medida, uma paródia. A simples retirada a transforma, a escolha na qual eu a

¹² L. Perrone-Moisés, “L'intertextualité critique”, *Poétique*, n.º 27, 1976.

insiro, seu recorte, as diminuições que opero em seu interior, as quais podem substituir a gramática original por uma outra e, naturalmente, a maneira como eu a abordo, como ela é tomada em meu comentário.”

M. Butor, *Répertoire III*, Minuit, 1968, p. 18.

Assim, a literatura se faz juiz dela mesma, assume uma vocação de comentário ou crítica pelo viés da retomada: juiz da literatura passada — não se negará que *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, de Michel Tournier, não seja também um comentário de *Robinson Crusoe*, de Defoe¹³ —, mas juiz também de sua prática atual que pode ser comparada com outras. Daí sua ligação com o arquivo, muito bem colocado em evidência por Michel Foucault a propósito da obra de Flaubert:

“É uma obra que se constitui desde o início no espaço do saber: ela existe numa certa relação fundamental com os livros [. . .] Ela provém de uma literatura que existe somente no e pela rede do já escrito: livro onde atua a ficção dos livros [. . .] Flaubert é para a biblioteca o que Manet é para o museu: sua obra se edifica onde se forma o arquivo.”

M. Foucault, prefácio a *Tentation de Saint Antoine*, Le Livre de Poche, 1971, pp. 11-2.

¹³ A este respeito, Genette reproduz umas palavras de Tournier que exprimia bem a homenagem contida na retomada e no comentário: “Um leitor me perguntou um dia com uma intenção nada hostil por que não tinha dedicado este livro à memória de seu primeiro inspirador, Daniel Defoe. Não era essa a menor homenagem que eu poderia lhe prestar? Confesso que não pensei mesmo nisso, tanto a referência constante de cada página deste livro a seu modelo inglês me parecia evidente” (*Palimpsestes*, p. 419). Toda a relação de derivação mitológica ou literária em Tournier é longamente analisada por Jean-Bernard Vray, em *Michel Tournier et l'écriture seconde*, Presses Universitaires de Lyon, 1997.

Não só o passado é sempre re-utilizável, mas a relação na qual ele entra permanentemente obriga-o a ser reconsiderado sem cessar em função do novo, do mesmo modo que, ao contrário, o presente é avaliado a partir do antigo, já que afinal “cada leitor é, quando lê, o próprio leitor de si mesmo¹⁴”. Por meio da citação, como da imitação, o autor coloca em jogo estas implicações da leitura sob forma de comentário mais ou menos explícito, do outro, dele mesmo.

O autopastiche de *La prisonnière* propõe um exemplo surpreendente da capacidade de comentário e mesmo de autocomentário da intertextualidade. Posto na boca de Albertine, apresenta-se estranhamente como o pastiche de um estilo que, diegeticamente, ainda não existe — já que será o do narrador, quando começar a escrever, isto é, daqui a muito tempo com relação à história — mas que formalmente já existe uma vez que se revela ser o do autor. Privada de seu sentido estético geral para o livro, a metáfora desenvolvida por Albertine de sorvetes como monumentos torna-se de alguma maneira vazia de sentido.

“O pastiche desempenha pois aqui seu papel auto (crítico) [. . .] isolando, e pois (privando de sua função estrutural com relação à totalidade da obra um único dentre eles, reduzido por isso mesmo ao estado de procedimento. Redução bem conforme ao espírito da charge clássica, a metáfora torna-se aqui o que ela é, o proustismo por excelência.”

G. Genette, *Palimpsestes*, op. cit., p. 138.

Este fragmento de coragem, que muito interessou à crítica,¹⁵

¹⁴ M. Proust, *Œuvres, Le temps retrouvé*, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, IV, 1989, p. 489.

¹⁵ Especialmente Annick Bouillaguet, Emily Eells (“Proust et sa manière”, *Littérature*, n.º 46, 1982) ou Jean Milly (*Proust dans le texte et l'avant texte*, Flammarion, 1995).

constitui ao mesmo tempo uma espécie de protocomentário da obra, ao mesmo tempo de seu conteúdo narrativo — as relações de rivalidade entre o narrador e Albertine, quando de repente, sob o efeito desta imitação, a prisioneira se libera de seu carcereiro — e de seu estilo.

“Os tons alegres que aí se ouvem explicam-se talvez pelo prazer que experimenta Albertine em roubar o estilo de seu amigo que, quando se tornar narrador, se encontrará na situação do ladrão roubado — do imitador imitado — tornando-se vítima antes de ter-se tornado culpado, já que nesse estágio da história ele escreveu ainda pouco.”

A. Bouillaguet, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert*, op. cit., p. 197.

A síndrome do regador regado afeta o imitador como aquele que cita, já que é também inscrever-se numa história de repetição recorrer à biblioteca, quando nós mesmos procuramos nos introduzir nela. A relação de si mesmo com o outro é pois ao mesmo tempo complexa e circular, e a relação com o modelo implica também uma pesquisa de constituição de si como modelo (Van Gogh retomando, copiando, *Le Semeur*, de Millet).

3.2 A relação com o modelo: admiração, denegação, subversão

Um dos pontos principais que está em jogo na questão da intertextualidade tem assim a ver com a relação que a literatura entretém com modelizações primárias, ou anteriores. Incita toda a reflexão sobre as relações entre origem e originalidade, cujos fundamentos

são em primeiro lugar históricos. Mesmo se, na repetição, a enunciação de um enunciado retomado é sempre singular — “a enunciação é a força que se apropria de um enunciado retomado e que o repete¹⁶”, afirma Antoine Compagnon — as épocas diferentes puderam ter posições distintas a seu respeito. Quanto mais a imitação podia ser necessária, pedagógica e catártica para o Renascimento, tanto mais é menosprezada a partir do século XVIII, no momento em que se estabelece o sistema da propriedade literária, salvo em caso de exercício paródico. Tanto a citação pode aparecer como uma homenagem respeitosa em Chateaubriand ou ainda em Stendhal, quanto ela parece nivelar toda a hierarquia no uso que dela faz a pós-modernidade. De maneira geral, a relação com o modelo pode suscitar uma inquietude, no cerne da dinâmica psíquica, unindo aquele que cita com o autor citado. Foi Harold Bloom que, num livro intitulado *The anxiety of influence* (1973), desenvolve esta idéia psicologizante, mas não desprovida de interesse para a análise das questões da intertextualidade. A angústia da influência, que sente todo criador, leva-o a se servir do que leu, a tomar modelos para em seguida deformá-los. Cinco atitudes decorrem dessa angústia. A primeira, aquela daquele que segue, é o prolongamento da obra do precursor para um ponto em que ela deveria ter chegado (*clinamen*); a segunda consiste em inventar o trecho que vai permitir considerar a obra como um novo conjunto (*tesera*); a terceira é a ruptura com o modelo (*kénosis*); a quarta é o abandono à herança imaginativa que se pode ter com ela (*askésis*) e a quinta, enfim, consiste em inverter os pontos de vista e em produzir uma obra que parecerá estar na origem da precedente (*apophrades*), e que fará assim da outra uma espécie de “plágio por

¹⁶ A. Compagnon, *La seconde main*, op. cit., p. 55.

antecipação”, para retomar a fórmula de Queneau. Ficamos aqui numa concepção bastante clássica da relação com o modelo, na qual cada autor tenta, à sua maneira, inscrever sua originalidade depois de outros. A terminologia bloomiana não é, no entanto, menos operatória: Annick Bouillaguet mostrou assim o interesse da idéia de complementaridade induzida pelo *tessera*, termo que Harold Bloom tomou de Lacan e que era, na Antigüidade mística, o pedaço do vaso, capaz de ser “completado” pelo detentor da parte que faltava. Segundo sua análise, o empréstimo que Proust toma de Flaubert de um uso prolongado do imperfeito — tão bem analisado pelo autor dos *Pastiches* em “A propósito do estilo de Flaubert” é, por sua vez, completado em Proust pela extensão da frase.

“A integração da descrição na narrativa pela continuidade de um tempo gramatical é pois o traço mais marcante, em Flaubert, desse tipo de texto, e parece que Proust leva a seu termo esta intuição do grande escritor, realizando-a na sua obra.”

A. Bouillaguet, *Proust, lecteur de Balzac et de Flaubert*, op. cit., p. 120.

As outras conseqüências da relação inquieta do escritor com seu modelo evocadas por Bloom poderiam sem dúvida igualmente constituir objeto, a propósito de textos precisos, de análises poéticas. Mas se quisermos lembrar de maneira menos “desistorizada” as posturas principais da relação com o modelo, somos levados a propor quatro, que vão da admiração para a subversão, passando pela desenvoltura e depois pela denegação.

Admiração (Du Bellay)

Du Bellay lembra a necessidade de imitar os bons autores antes de poder pretender a qualquer originalidade literária. No entanto, a fim de não parecer um macaco, é preciso precaver-se para reproduzir apenas traços isolados, mas é importante entrecruzar o imitado com o gênio. A posteridade nasce efetivamente da erudição, mas de uma erudição calculada, graças à qual o poeta escolhe o autor a ser imitado e, nele, o que é preciso imitar.

“Antes de todas as coisas, é preciso que ele tenha o discernimento para conhecer suas forças e tentar o quanto seus ombros podem carregar; que ele sonde diligentemente sua natureza e se conforme com a imitação daquele do qual ele se sentirá mais próximo.”

J. Du Bellay, *La Défense et Illustration de la langue française*, 1549.

A relação com o modelo implica uma deferência para com as virtudes pedagógicas dos Antigos, não uma submissão absoluta. O passado enriquece o presente, ele se manifesta por estratos na língua e nas formas. Nesta concepção, a literatura é pensada como uma história contínua, menos constituída por individualidades do que formada por épocas sucessivas, para se basear coletivamente em autores do passado para poder beber aí tudo o que há de bom e avançar mais.

A admiração se faz sentir também por “afastamento imaginário do passado”, como diz o narrador da *Recherche du temps perdu*, que por conseguinte o valoriza: encantado pelos modos do Sr. de Guermantes que ele liga aos do Grande Século, conclui numa

forma de miragem, que atingem as personagens, os objetos ou as obras afastadas:

“Este afastamento imaginário do passado é talvez uma das razões que permitem compreender que mesmo grandes escritores tenham encontrado uma beleza genial em obras de médiocres mistificadores como Ossian.”

M. Proust, *Œuvres*, Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, II, p. 711.

Se o narrador torna-se progressivamente um escritor, é porque ele chega a se aproximar de uma biblioteca afastada, a interiorizá-la, a utilizá-la por sua própria conta: assim, as passagens que descrevem a infância do narrador contêm análise à distância da literatura (exceto *François le Champi*, lido por sua avó), enquanto, conseqüentemente, as referências da biblioteca fazem parte do sistema geral dos signos. Inserido no começo do *Temps retrouvé*, o pastiche do *Diário* dos Goncourt ilustra bem esta dupla relação com a biblioteca: re-copiando uma longa passagem do livro, que conclui pela exclamação “Prestígio da literatura¹⁷!”, impõe uma distância entre ele e os escritores que admira; imitando o estilo deles por meio do pastiche — o que percebemos num segundo nível de leitura —, ele se desfaz do sentimento distanciado de admiração para experimentar não apenas o que ele pode fazer tanto quanto os Goncourt, mas também que seu livro mostrará que ele pode fazer de outra maneira.

Desenvoltura

Montaigne “recheia” o texto dos *Ensaíos*, de citações dos antigos em latim, em grego, em francês às vezes. A biblioteca é convo-

¹⁷ M. Proust, op. cit., p. 295.

cada da mesma maneira que seu próprio pensamento e não é raro que, no fio do desenvolvimento, os enunciados anteriores tenham o mesmo estatuto que os do próprio Montaigne: dois primeiros argumentos poderão ser emprestados, citados mas não atribuídos a seus respectivos autores, enquanto o terceiro será uma invenção própria do autor. Esta desenvoltura com relação a modelos — bebemos o que queremos no *corpus* que existe para conduzir nosso pensamento — serve a um duplo propósito, didático e literário. A citação tem virtudes enciclopédicas e argumentativas necessárias ao objetivo didático; e uma grande liberdade de uso permite a Montaigne fazer da retomada um dos elementos de sua poética fantasista, fragmentária, por “saltos e pulos” de uma idéia a outra, de um enunciado ao outro. A maior parte dos textos que fazem da biblioteca não uma organização historicizada do mundo e dos livros, mas um único imenso texto pertencendo a todos, manifestam a mesma leveza com relação à retomada e à citação, que pode tomar várias formas, seja a da atribuição fictícia, do entrecruzamento da citação existente e da referência fictícia ou da deformação paródica dos enunciados. Assim, é preciso evitar fazer da intertextualidade um desafio à singularidade do texto, mas ao contrário colocá-la a favor dessa singularidade, observando o modo como as vozes se fazem ouvir diferentemente, segundo seu lugar nos textos.

Denegação

O novo deforma o antigo. Às vezes, ele o faz desaparecer em proveito de uma apropriação definitiva, maneira radical de negá-lo. Valéry Larbaud, que recusa o plágio e atribui a seu personagem fictício Barnabooth um “quadro analítico dos empréstimos literários de um poeta multimilionário”, persegue, na sua obra e na dos outros, os signos de compilação e de cópia.

“«De onde você pegou isso?», «De onde ele pegou isso?» Eis a questão que sempre tive vontade de me colocar quando ouço ou leio uma obra literária digna desse nome [. . .]. E «de onde peguei isso?» é uma pergunta que faço também a mim mesmo cada vez, — isto é, muito raramente, que não sei de onde «pego isso.»”

V. Larbaud, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, op. cit., p. 172.

Por isso, assim como o levantamento dos empréstimos, como vimos, não basta para dar conta das propriedades de uma obra, também a ignorância dos plágios ou dos implícitos não permite dar conta dos jogos da denegação. Toda análise da escritura segunda deve considerar as operações de cifragem da imitação ou da referência, o que fazem Dominique Bertelli e Bernard Magné sobre os textos de Perec (mostrando, por exemplo, a importância da modelização de *La Disparition* pelo conjunto da obra de Melville) ou Annick Bouillaguet a propósito da imitação cifrada em Proust. Toda consciência de escritor obsedado pela literatura e pelo desejo de literatura passa por fases de reconhecimento e de negação, no trabalho nos textos, mas também nos pré-textos, onde o processo criativo é acompanhado de leituras, de inserções, de acréscimos, de rasuras ou apagamento. Elaborando a “biblioteca virtual dos *Rougon-Macquart*”¹⁸, Henri Mitterand mostra que os saberes presentes na obra de Zola repousam num modelo do livro que trabalha os textos com profundidade: ao redor das quatro rubricas do “livro modelo”, “do livro matriz”, do “livro espelho” e do “livro rudimento”, ele apresenta diferentes aspectos da relação com o mo-

¹⁸ Em *Le roman à l'œuvre*, PUF, 1998.

delo, da exibição à negação, da nota à estrutura, organizando subrepticamente as relações do texto com sua referência.

Subversão

Todas essas obras desenham de fato o espaço de possibilidade da atividade poética e a valorizam. Que regime poético poderia existir para o qual o passado não seria portador de uma pluralidade? As obras que se afastam voluntária e radicalmente de toda memória, que recusam a biblioteca, são muito raras e há quase sempre na preocupação de afastamento uma denegação que valoriza *a contrario* o modelo. Ao contrário, e paradoxalmente, os empreendimentos profundamente intertextuais, como os de Perec ou de Calvino, podem pôr em evidência o abandono de uma memória cultural, por dissolução, multiplicação. Não privilegiando nenhuma variante, nenhuma versão, essas poéticas fundem o parcial e favorecem a dispersão, sem preocupar-se com qualquer escala de valor. O excesso de memória suprime a memória, reduzida a não ser mais do que um simples lugar de produtividade textual. Numa perspectiva clássica, o passado livresco funda o presente poético. Na estética pós-moderna, parece que este passado livresco não tem mais função fundadora, não constitui mais o pedestal sobre o qual repousará a criação futura. O livro está presente, aqui e agora, sob o aspecto mais lúdico da pluralidade pura, mas não funda nada; ele não é mais que material esparso, lascas, restos, fragmentos. É assim que o pós-modernismo trata o passado como desordem e explora a biblioteca como pluralidade. A palavra de ordem daquilo que se chama de pós-modernidade reside, com efeito, na valorização da multiplicidade, em nome do relativismo dos fatos e dos fenômenos, da valorização dos textos heterogêneos, tanto visíveis quanto lisíveis, misturando materiais e elementos de natureza

diferente, transformando os hábitos de leitura e os usos da narração. Este uso da intertextualidade põe em crise a propriedade literária e obriga a pensar diferentemente não só a relação com o outro e com o modelo como também a constituição de si como modelo eventual; rompe definitivamente com toda idéia de transmissão.

3.3 Transmissão ou influência?

A idéia de um *corpus* constantemente re-utilizável, concebida como um reservatório inesgotável de exemplos e de modelos (*exempla*, no sentido etimológico), pode eximir de qualquer dependência servir à anterioridade. Enquanto a citação clássica repousa sobre uma hierarquia, a citação moderna funciona no modo de interação.

“Daí a instabilidade crescente da noção *original/originel*: os discursos se põem a percorrer o texto sem que se possa verdadeiramente distinguir o original de sua versão mais ou menos desviada. A componente paródica está injetada na textura do escrito de tal maneira que o leitor se encontra confrontado com variações que ele tentou tomar por norma, a qual é inevitavelmente subvertida por esta hesitação, esta indecisão entre as instâncias.”

A. Topia, op. cit., p. 352.

Brechas são cavadas no original, obstruído por retomadas, ou “cópias não autenticadas”; a cópia substitui o original e, de um modo geral, a noção de origem é questionada. As relações entre os textos formam, então, uma configuração complexa, que André Topia explica, analisando dois momentos de *Ulisses*, “Les Lotopha-

ges” e “Le Cyclope”, que ela apenas pode ser pensada sob a dupla relação vertical e horizontal:

“É seguindo ao mesmo tempo a circulação vertical (retomadas, pseudocitações, reativações) e a circulação horizontal (montagem) que é preciso percorrer a configuração bloomiana. Cada palavra mantém uma relação de tensão ao mesmo tempo com o conjunto do qual ele tira sua origem (*corpus* de textos existentes ou matriz retórica) e com o conjunto no qual é incluído sem ser inteiramente integrado nele (o bloco tipográfico da página de *Ulisses*).”

Ibidem, p. 355.

A tradição e sua autoridade não são, pois, historicamente estáveis. Pensar a intertextualidade como filiação implica que o legado é possível; relativizar a idéia de transmissibilidade, o que a modernidade assumiu de maneira insistente, dá um outro estatuto à citação, o que salienta Hannah Arendt, depois de uma leitura de Walter Benjamin:

“Walter Benjamin sabia que a ruptura da tradição e a perda da autoridade ocorridas na sua época eram irreparáveis, e concluía que lhe era preciso descobrir um estilo novo de relação com o passado. Nisso, ele se tornou mestre no dia em que descobriu que a transmissibilidade do passado tinha sido substituída pela «citabilidade», com sua autoridade, esta força inquietante de se instalar por fragmentos no presente.”

H. Arendt, “Walter Benjamin, 1892-1940”, em *Vies politiques*, Gallimard, p. 291.

A citação pode deste modo paradoxalmente aparecer como o lugar pelo qual a transmissão ocorre assim como o da impossibilidade de transmitir, quando se impõem as idéias de presença e imanenência.

3.4. O movimento das obras

Os estudos intertextuais substituíram a sucessão pelo movimento, substituíram a fixidez dos encadeamentos histórico-lógicos pelo estudo da circularidade dos liames entre os enunciados. Os textos não são aí atribuídos a um lugar fixo, contrariamente ao que tentam estabelecer o cânone e a instituição literária. Em *La mémoire des œuvres*, J. Schlanger escreveu belíssimas páginas sobre o papel deste cânone para a fixação dos valores. Ora, a intertextualidade permite relativizá-lo, fornecendo critérios internos de valorização. Como evitar desde então cair no relativismo? Mais uma vez, só pode ser associando o levantamento intertextual a um objetivo preciso, a fim de ver como se opera a circulação dos enunciados e como esta última afeta a constituição da linguagem das personagens e o estilo geral da obra. Encontramos um excelente exemplo dos resultados estilísticos desse tipo de trabalho no estudo, já mencionado, que faz A. Bouillaguet da imitação cifrada em Proust. Ela mostra a maneira como o autor, para constituir o acervo original, social, contemporâneo, da linguagem de seus personagens artistas, não hesita em recorrer ao pastiche, e até mesmo ao plágio. É assim que Elstir repete literalmente palavras de Émile Mâle. Trata-se, pergunta ela, de pastiche ou de plágio não confessados. No entanto:

“o leitor não iniciado não percebe diferença entre este monólogo de Elstir e as outras palavras que o pintor pode proferir

na época de *À l'ombre des jeunes filles en fleur*. Se um estilo é parodiado, isto pode ser em primeiro lugar o idioleto de Elstir, ele próprio particularmente encarregado de imitação.”

A. Bouillaguet, *Proust lecteur de Balzac et de Flaubert*, op. cit., p. 45.

Aqui as questões de anterioridade e de influência não contam mais; só importa a possibilidade que oferece a intertextualidade de mostrar como se constitui, em profundidade, em espessura e em tempo, um estilo ou uma linguagem. É assim que se medirá plenamente o que se poderia chamar, para concluir este estudo, o efeito palimpsesto, ou seja, o efeito de difração, na obra, de um brilho particular emanando do intertexto e que prolonga um no outro.

Recapitulação n.º 3

Divergência e convergência

(modos de comunicação dos textos entre si)

Como analisar a relação circular do texto com o “modelo”, senão com os enunciados que ele repete, sem recair na antiga crítica das fontes, ou num determinismo vertical que considera apenas sucessão ou filiação. O artigo de André Topia consagrado à citação em Joyce fornece uma exposição pragmática e clara das possibilidades oferecidas, por isso nos permitirmos citá-lo longamente: “Podemos nos dedicar primeiro à relação entre o *corpus* original do texto emprestado e a versão deste mesmo texto emprestado tal como aparece remodelado no seio

de um novo contexto (o eco não é repetição, a re-utilização não é restituição). Ou poderemos privilegiar a relação entre o texto-suporte e o fragmento re-utilizado no seio do novo conjunto formado por sua coexistência, tomando como hipótese que esta coexistência é mais do que uma simples justaposição, que a reunião dos dois textos engendra inevitavelmente uma configuração textual nova, qualitativamente diferente da simples adição de duas unidades. A citação torna-se então texto-rebento que “toma”, isto é, que cria raiz no seu novo meio e aí tece liames orgânicos. Do *corpus* enciclopédico dos exemplos, passamos a um *corpus* orgânico no qual os liames são tecidos ao mesmo tempo com o conjunto de partida e com o conjunto de chegada. O fragmento citado conserva liames com seu espaço de origem, mas não está inserido impunemente num novo meio sem que ele próprio e este novo meio não sofram alterações não negligenciáveis¹⁹.” Como vemos, a primeira demarcação proposta implica manter uma relação com o original numa reflexão, cujas palavras de ordem são a retomada e a remodelagem. A segunda insiste mais sobre a montagem e as questões de homogeneidade ou de heterogeneidade. Os efeitos de convergência e de divergência podem, desde então, se construir segundo quatro modos:

- *A configuração*: repousa na análise das relações entre textos e pré-textos para o exame de um trabalho diferencial da escritura/ re-escritura “numa diacronia reinscrita no cerne do processo textual²⁰”. Ela pode mostrar assim como se constitui uma poética do texto a partir da biblioteca, mesmo se o em-

¹⁹ A. Topia, art. cit., p. 353.

²⁰ L. Milesi, art. cit., p. 27.

preendimento só é possível — e mesmo interessante — sobre microestruturas. Como precisa Henri Mitterand a respeito da biblioteca de Zola, “não nos resta mais que uma biblioteca virtual, pressupostas por todos os condensados de leituras que tecem os pré-textos e o texto da obra romanesca”. Uma biblioteca fictícia, em suma. É considerável! Reconstituir seu catálogo assemelhava-se tanto a um exercício de erudição — ficção à Borges ou à Perec — quanto a uma pesquisa arqueológica. Mas do arquivo e da conjectura à ficção, há apenas um passo, que não se interdiz à genética transpô-lo: é mesmo o que faz seu atrativo²¹.”

- *A refiguração*: trata-se de se tirar a marca da posição historicista, interessando-se pelas influências para deixar ao literário a possibilidade de refigurar-se constantemente. Encontramos aí a posição de Michel Riffaterre, que, assim como a resume Laurent Milesi, opera no nível da diferencialidade inscrita na *sémiosis* (relação ternária entre um signo, seu objeto e seu interpretante, tomando o signo na sua significância textual determinada por um objeto-intertexto mais do que pelo seu contexto). O procedimento será o de uma semiótica, trabalhando assim questões de literariedade.

- *A desfiguração*: é insistir mais sobre todas as operações de alteração e de transformação textual produzidas pela integração e a montagem. Em relação à precedente, o procedimento será mais estilístico que semiótico, e examinará a tensão entre homogeneização e hidridação, trabalho que Laurent Jenny ou Lucien Dallenbach puderam fazer a propósito dos textos de Claude Simon.

²¹ H. Mitterand, “La Bibliothèque virtuelle des Rougon-Macquart”, *Le roman à l'œuvre. Genèse et valeur*, PUF, 1998, p. 61.

• *A transfiguração*: ela analisará os efeitos de convergência nos termos de uma poética entendida como trabalho sobre os gêneros. Gérard Genette fez tão bem esse trabalho em *Palimpsestes* que não parece possível aqui inventar mais nada, salvo interessar-se por novos objetos.

CONCLUSÃO

Se a intertextualidade é freqüentemente mal-amada, é porque percebemos atrás dela o monstro de uma totalidade que atemoriza ou que faz dela a companheira servil de um estruturalismo abusivo, que isola definitivamente a literatura do mundo. A intertextualidade foi atacada sobretudo por dois pontos de acusação contraditórios. Criticaram-na ao mesmo tempo por seu positivismo excessivo — ela privaria o texto literário de sua singularidade, contentando-se em destacar sistemas de liames evidentes e claros — e por sua maneira vaga de definição, que faria dela uma concha vazia ou um mito teórico. Mais legítima, esta última crítica funda-se na extensão do campo que a noção recobre e na multiplicidade das proposições que ela originou. O percurso que acabamos de seguir desemboca numa alternativa: pensar a intertextualidade como memória permite reconhecer que os liames que se elaboram entre os textos não são atribuíveis a uma explicação ou a um inventário positivista: mas isto não impede que se fique sensível à complexidade das interações existentes entre os textos, do ponto de vista da produção tanto quanto da recepção. A memória da literatura atua em três níveis que não se recobrem jamais inteiramente: a memória trazida pelo texto, a memória do autor e a memória do leitor. A poética da variação que decorre disso — jogos variados da memória com múltiplas interpretações — permite associar as duas

componentes essenciais da intertextualidade que são a transformação e a relação.

Princípio maior da constituição do espaço literário, a intertextualidade encontra seu sentido e seu emprego críticos, combinando-se com outras perspectivas: além de ser uma teoria ampla, ela torna-se dessa forma um método.

1. Ela pode ser de grande valia para a crítica psicanalítica, pondo em evidência um subtexto interno: sem recorrer aos elementos extratextuais tirados da vida do autor, o exame de sua biblioteca disposta na sua obra permite ler mecanismos subjetivos sem deixar o universo dos textos.

2. Associada à teoria da recepção, a intertextualidade oferece indicações preciosas, já que permite analisar o modo como os textos carregam verdadeiras cenografias da leitura. Além disso, deslocando a reflexão da história literária do lado de uma percepção trans-histórica, ela autoriza o exame de modalidades não positivistas, mas memoriais da relação produção-recepção.

3. Para a análise estilística dos textos, a intertextualidade como método pode ser convocada para o levantamento de disjunções ou de elementos heterogêneos, como vimos que fazia Michael Riffaterre; uma estilística da intertextualidade parece igualmente produtiva: fazendo o inventário das ocorrências intertextuais para precisar seus índices contextuais e suas configurações formais, torna-se possível considerar os liames da literatura consigo mesma como operações técnicas particulares. Desta maneira, a atenção à intertextualidade afasta-se radicalmente da crítica das fontes: não se trata mais de identificar um modelo para valorizá-lo mas, sempre numa perspectiva trans-histórica, analisar a circularidade dos efeitos de sentido.

4. Combinada com a crítica genética, oferece ainda pistas de análise interessantes, ligando-se às operações de absorção progres-

siva dos materiais exteriores. Pierre-Marc de Biasi sublinha isso, na conclusão do artigo “Intertextualité”, da *Encyclopædia Universalis*: um novo horizonte de estudos consistiria em elucidar “como se constrói o empréstimo, no estado nascente; como a citação, o plágio, a referência e a alusão resultam também de uma apropriação e de uma integração, tendo o próprio espaço do tempo que se inventa.”

5. Associado à sociocrítica, a intertextualidade permite distinguir a origem dos enunciados, a fim de apreciar melhor o texto como orquestração das vozes que compõem o discurso social (formalização do projeto bakhtiniano tal como foi retomado por Marc Angenot ou Claude Douchet).

Em todos os casos, se a noção de intertextualidade parece de tal modo fecunda, é que ela se interpõe sempre entre o texto e o comentário, da mesma maneira que há sempre livros que vêm consciente ou inopinadamente ao espírito daquele que escreve ou daquele que lê. Como todas as artes, a literatura se elabora com uma parte artesanal de bricolagem; e se seu material é a linguagem, é mais freqüentemente linguagem já colocada em forma na literatura existente (o que vai contra a idéia da literatura como trabalho sobre a linguagem abstrata, no sentido jakobsoniano dos estruturalistas). A citação, a re-escritura, a transformação e a alteração, qualquer que seja a relação do autor — melancólica, lúdica ou desenvolva — com o já dito, só destacam o trabalho comum e contínuo dos textos, sua memória, seu movimento.