

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ELIANA DE OLIVEIRA GONÇALVES

**A INTERTEXTUALIDADE E A COMPREENSÃO DO DISCURSO LITERÁRIO:
*ARRAIA DE FOGO E NOVE NOITES***

Goiânia
2011

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Eliana de Oliveira Gonçalves		
E-mail:	elianaoligon@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página?	<input checked="" type="checkbox"/> Sim	<input type="checkbox"/> Não	
Vínculo empregatício do autor	Secretaria de Estado da Educação de Goiás		
Título:	A intertextualidade e a compreensão do discurso literário: Arraia de Fogo e Nove Noites		
Palavras-chave:	Intertextualidade; teoria bakhtiniana; discurso literário; recepção; Arraia de Fogo; Nove Noites; Pós-modernismo		
Título em outra língua:	The intertextuality and the comprehension of the literary discourse: Fire Ray and Nine Nights		
Palavras-chave em outra língua:	Interrtextuality; bakhtinian theory; literary discourse; reception; Fire Ray; Nine Nights; PostModernism		
Área de concentração:	Estudos Literários		
Data defesa: (09/05/2011)			
Programa de Pós-Graduação:	Letras e linguística		
Orientador (a):	Profª. Drª. Maria de Fátima Cruvinel		
E-mail:	fatimacruvinel@uol.com.br		

3. Informações de acesso ao documento:

Liberação para disponibilização?¹ total parcial

Em caso de disponibilização parcial, assinale as permissões:

Capítulos. Especifique:

Outras restrições: _____

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O Sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Assinatura do (a) autor (a)

Data: ____/____/____

¹ Em caso de restrição, esta poderá ser mantida por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Todo resumo e metadados ficarão sempre disponibilizados.

ELIANA DE OLIVEIRA GONÇALVES

**A INTERTEXTUALIDADE E A COMPREENSÃO DO DISCURSO LITERÁRIO:
*ARRAIA DE FOGO E NOVE NOITES***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima Cruvinel

Goiânia
2011

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG**

G635i Gonçalves, Eliana de Oliveira.
A intertextualidade e a compreensão do discurso literário
[manuscrito] : Arraia de fogo e Nove noites / Eliana de
Oliveira Gonçalves. – 2011.
149 f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Cruvinel.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Letras, 2011.
Bibliografia.

1. Intertextualidade 2. Arraia de Fogo – Discurso
literário. 3. Nove Noites – Discurso literário. I. Título.

CDU: 81'42:821.134.3(81)

ELIANA DE OLIVEIRA GONÇALVES

A INTERTEXTUALIDADE E A COMPREENSÃO DO DISCURSO LITERÁRIO: *ARRAIA
DE FOGO e NOVE NOITES*

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para a obtenção do título de Mestre, aprovada em 09 de Maio de 2011, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Profa. Dra. Maria de Fátima Cruvinel – UFG

Presidente da Banca

Prof. Dr. Agostinho Potenciano de Souza – UFG

Profa. Dra. Maria Celeste Tommasello Ramos - Unesp

Goiânia

2011

A todos os meus alunos, que de diversos modos, por vezes até contraditórios, me convenceram a querer compreender mais os processos, as pessoas, a vida. A meus pais que abriram, por antecipação, as janelas desse desejo e a meu marido, filhos e noras que me impulsionaram a alcançar os horizontes.

AGRADECIMENTOS

A DEUS, autor da minha vida e razão deste trabalho

À família, pelo caminhar junto para que eu pudesse chegar ao destino

Aos amigos e parentes que fizeram de suas expectativas um incentivo constante.

Ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás representado por sua coordenadora, Prof^a. Dr^a. Kátia Menezes de Sousa e pelos secretários administrativos Bruno Calassa e Consuelo de Lourdes pela atenção dispensada às muitas demandas dos pós-graduandos.

À Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Cruvinel, orientadora desta dissertação que com paciência e sabedoria soube minimizar minhas deficiências e limitações.

Aos Professores:

Dr. Heleno Godói de Souza

Dr^a Maria de Fátima Cruvinel

Dr^a Marilúcia Mendes Ramos

Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca

Dr. Rogério Santana

Que me iluminaram com sua inteligência e generosidade

Aos professores Dr^a. Maria Celeste Tommasello Ramos, da UNESP e Dr. Agostinho Potenciano de Souza, da UFG pela leitura atenta e contribuição valiosa para o trabalho.

“A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de uma geração para outra”

Mikhail Bakhtin

RESUMO

A presente dissertação resulta da pesquisa sobre a intertextualidade como um duplo mecanismo, que se aplica à construção assim como à recepção de textos literários, em razão do discurso que neles engendra. Para isso, o trabalho buscou primeiramente compreender o termo intertextualidade pelo expediente da construção histórica de seu conceito no interior do fenômeno da linguagem, sob o ponto de vista de Mikhail Bakhtin, e o analisou nas diversas configurações que adquiriu como objeto de estudos teóricos nos campos linguístico e literário. O segundo movimento focalizou a intertextualidade na dimensão estética do texto de ficção, como um fenômeno desde sempre presente na literatura, discriminado sob várias modalidades, as quais vêm refletir a contínua retomada do já dito, constantemente revestido de um novo olhar, em atendimento das especificações de cada sistema; e que assume característica determinante na arte contemporânea, considerada pós-modernista. Assim, mediante a análise comparativa dos romances *Arraia de Fogo* de José Mauro de Vasconcelos e *Nove Noites* de Bernardo de Carvalho, que possibilita pôr em foco o tema do suicídio, comum a ambos, pode-se concluir que a intertextualidade temática que os circunscreve alimenta-se de diversos núcleos interdiscursivos, contribuindo, com isso, para o preenchimento de espaços vazios por meio do acionamento do repertório constituído na memória do leitor, para com ele construir os efeitos de sentido do discurso literário.

Palavras-chave: Intertextualidade; teoria bakhtiniana; discurso literário; recepção; *Arraia de fogo*; *Nove noites*; pós-modernismo.

ABSTRACT

This dissertation results from the research on the intertextuality as a dual mechanism, which applies to construction as well as the reception of literary texts, by reason of the discourse that it engenders in them. To reach this aim, the work sought first to understand the term intertextuality by the historic construction of its concept in the language phenomenon inner, under Mikhail Bakhtin perspective, and analyzed in several settings which acquired as object of theoretical studies in the linguistic and literary fields. The second movement focused on the aesthetic dimension of intertextuality in fictional text, as a phenomenon that has always been present in the literature, discriminated between several ways, that reflect the continuous resumption of what has been already said, and that has constantly a new sight in accordance with the specifications of each system; and that assumes determinative characteristic in contemporary art, considered postmodern. Thus, through comparative analysis of the novels *Arraia de Fogo* of José Mauro de Vasconcelos and *Nove Noites* of Bernardo de Carvalho, which allows putting into focus the theme of suicide, common to both of them, one can conclude that the thematic intertextuality that is around them feeds from lots of interdiscursive nuclei, contributing, therefore, to fill empty spaces through triggering the repertory composed in the memory of the reader, so that he can build the literary discourse meaning effects .

Key-words: Intertextuality; Bakhtin theory; literary discourse; reception; *Fire Ray*; *Nine nights*; postmodernism.

SUMÁRIO

PALAVRAS INICIAIS	10
1. A INTERTEXTUALIDADE NUMA PERSPECTIVA HISTÓRICO-CONCEITUAL	13
1.1. Um olhar diacrônico sobre o termo intertextualidade.....	14
1.2. O objeto intertextual em diálogo com outras percepções	20
1.2.1. Do estudo das influências	20
1.2.2. Do estudo das fontes.....	22
1.3. Construção teórica do conceito de intertextualidade	24
1.3.1. Noções fundamentais para a compreensão da intertextualidade	24
1.3.1.1. Linguagem: espaço das interações sociais	24
1.3.1.2. Dialogismo: confronto de ideias que dá vida à linguagem	26
1.3.1.3. Polifonia: vozes sociais que se ouvem no diálogo	29
1.3.1.4. Heterogeneidade: modos de se perceber o outro no discurso	30
1.3.1.5. Discurso: suporte ideológico das interações entre sujeitos	33
1.3.1.6. Interdiscursividade: intercâmbio entre discursos – jogo de memória e projeção	35
1.3.1.7. Relação texto e discurso: dimensões material e ideológica	37
1.3.1.8. Enunciado: movimento responsivo entre sujeitos falantes	40
1.3.2. Os limites da intertextualidade	42
1.3.2.1. Classificação do fenômeno intertextual	43
1.3.2.2. Distinções: interdiscursividade e intertextualidade.....	48
2. A INTERTEXTUALIDADE NUMA PERSPECTIVA ESTÉTICA.....	52
2.1. O processo intertextual poético.....	52
2.1.1. O texto literário.....	53
2.1.2. Fundamento dialógico da intertextualidade na obra literária	55
O Carnaval	58
O Diálogo Socrático.....	59
A Menipeia.....	60
2.1.3. Funções do intertexto na composição da obra literária	61
2.2. Apoio à recepção	67
2.2.1. Possibilidade de leitura.....	68
2.2.2. Constituição do leitor.....	70
2.2.3. Necessidade de leitura literária.....	76
2.3.1. O Modernismo no Brasil	81
2.3.2. Observações acerca do Pós-modernismo.....	86
3. UM TEMA ATRAVESSADO POR DOIS OLHARES: UMA LEITURA DE <i>ARRAIA DE FOGO</i> E DE <i>NOVE NOITES</i>	91
3.1. O projeto estético-ideológico dos dois romances.....	94
3.1.1. <i>Arraia de Fogo</i> de José Mauro de Vasconcelos.....	95
3.1.2. <i>Nove Noites</i> de Bernardo Carvalho	109
3.2. À procura da intertextualidade: pontos de divergência e de convergência dos olhares	121
PALAVRAS FINAIS	135
REFERÊNCIAS	140

PALAVRAS INICIAIS

A História da literatura dá a dimensão da importância das representações simbólicas para a experiência pessoal do homem, na resolução de seus conflitos, e por extensão, para a humanidade como totalização. Não é menos relevante para uma identidade nacional, assim como para o desenvolvimento da autoestima de um povo.

A esse respeito, a literatura latina oferece um exemplo singular. Emerge de um decreto datado de 240 a.C. como uma resposta político-cultural à necessidade romana de ter uma literatura própria, porque a tinham os gregos. “Um caso único da História universal que se pode dizer com extrema exatidão o ano em que surgiu” (THOORENS, 1966, p. 42). Disso os romanos se ufanavam, reforçando sua autoestima diante da cultura helênica, ainda que a tivessem de imitar.

A literatura, seja qual for a definição para cada tempo de sua presença, acompanhando os movimentos da humanidade, desde o princípio vive de relatar seus eventos e ações, de revelar crenças, de unificar grupos humanos, para que os homens não esqueçam quem são. É a partir dessa atividade de contar que a civilização ocidental, com base no referencial judaico-cristão, recebe a História da Criação. Reconhecendo de onde veio, nela vislumbra seu fim, pelo qual projeta toda sua existência terrena.

A ação de narrar juntamente com a de ouvir perdurou por séculos, milênios, para fixar saberes e passá-los às gerações, para distrair e preparar a alma para o enfrentamento de árduas atividades do cotidiano, para informar trazendo notícias de longe, para fazer sonhar. Assim, as muitas histórias saíram de aldeias, subiram montanhas, percorreram vales, viajaram de porto em porto até ancorar na terra firme da escrita, prática com a qual a narrativa ganhou promessas de eternidade, experimentou a capacidade inventiva dos homens. Deu *status*, conferiu grandeza. Tornou-se complexa e reinaria absoluta não fosse a mesma inventividade lhe criar a concorrência de outros meios. Viu-se a leitura literária em adiantado estado de criatividade, porém, como diminuto centro de interesse das pessoas.

A complexidade da leitura literária decorre do subcódigo que a sustenta na circunscrição do código maior, que é a língua, a requerer um domínio abrangente da linguagem e da linguagem literária, problemas cuja inesgotabilidade instigam pesquisadores à busca de saberes, sob ângulos diversos, capazes de provocar a adesão do leitor aos textos literários, na expectativa de uma leitura produtiva, que resulte na formação de leitores voluntários e autônomos.

Com base nessas considerações, sob a hipótese de que alguns mecanismos que o

escritor articulou no seu ato de criação são recuperáveis pelo ato de leitura, porquanto deixam pistas para a sustentação do diálogo com o leitor, este trabalho tem como objetivo geral compreender o texto literário em sua configuração estética mediada pela intertextualidade; e como objetivos específicos avaliar a aplicação da intertextualidade ao projeto estético de dois escritores nacionais; um, situado no limiar e o outro, após o momento de efervescência do Modernismo brasileiro; e prever possibilidades de alcance do leitor a esses projetos, mediante sua capacidade de acionar repertórios da leitura do mundo e da leitura dos livros, com os quais possa construir efeitos de sentido do texto literário.

O trabalho tomará três direções convergentes para os objetivos: o primeiro capítulo, buscando as reflexões de Mikhail Bakhtin em seus estudos sobre o dialogismo constitutivo da linguagem, fará um exame do fenômeno intertextual em suas mais diferentes formulações, como resultado de estudos de diversos pesquisadores que operaram ao longo de mais de cinco décadas para solidificar o conceito de intertextualidade como diálogo entre textos.

O segundo capítulo se dedicará à intertextualidade do ponto de vista de conceito operatório da produção poética e sua aplicabilidade ao exercício de leitura literária, exercício crítico, por extensão, para o que se utilizará do aporte teórico da Teoria da Recepção de Wolfgang Iser (1999).

O terceiro capítulo empreenderá uma análise comparativa do projeto estético de José Mauro de Vasconcelos em *Arraia de Fogo* e de Bernardo Carvalho em *Nove Noites*, romances circunscritos à contemporaneidade, com o distanciamento de cinquenta anos entre um e outro, para verificar a ocorrência da intertextualidade como procedimento estético, e as possibilidades dos efeitos de sentido que daí decorrem.

A escolha dessas duas obras reflete a experiência leitora da pesquisadora, em associação à proposta do trabalho do mestrado, em torno da intertextualidade. Entre as leituras da Teoria da Narrativa, ministrada pelo professor Dr. Heleno Godoy, o discurso de *Nove noites* acendeu na memória as imagens do livro de José Mauro de Vasconcelos, resquícios de leitura da adolescência, ainda; perto de quarenta anos passados.

Por ser uma linguagem, o texto literário se realiza mediante o discurso. É válida, portanto, para ele a dimensão dialógica que constitui os discursos, em razão de toda e qualquer fala ser uma atualização do já dito, ao qual remete sempre, de acordo com a intenção dos enunciadores. O pertencimento do texto literário à ordem estética lhe confere o caráter de objeto criado artisticamente para a apreciação de um público. Objeto social, portanto, para o qual confluem a consciência do escritor e a subjetividade do leitor, ambos moldados pela sociedade que dá suporte às suas experiências. A atividade de escrita é, por isso, uma

experiência também de leitura, uma vez que é à caixinha da memória que o escritor recorre para de lá retomar antigas leituras, quase esquecidas audições. No reverso, o leitor procede, ao preencher os espaços vazios do texto, com sua vivência e percepções, um trabalho de reescrita.

1. A INTERTEXTUALIDADE NUMA PERSPECTIVA HISTÓRICO-CONCEITUAL

Ler um texto constituído intertextualmente demanda que se percorram os caminhos do horizonte e da verticalidade, do abismo e da superfície, das alturas e do voo rasante, do voltar-se para o passado e vislumbrar o futuro: um espaço de construção do sentido, que faz com que, entre o caminho do boteco e o do lar, o bêbado, plenamente lúcido, vá de calçada a calçada, de tropeço em tropeço, de valeta a passos aéreos, em busca de uma fechadura que, embora não tenha uma chave única, deixa apenas alguns girarem a engrenagem, fazendo a folha de madeira se transformar em espaço de obtenção.

(João Carlos Cattelan, 2005)

A natureza dialógica do texto, que o formata como intercâmbio discursivo, tessitura polifônica em que outras vozes, outras consciências e outros textos se entrecruzam e se transformam, ora em situação de corroboração, ora de oposição, se coloca como o lugar apropriado de onde se pode observar e compreender melhor o fenômeno da intertextualidade. O passo primeiro deste trabalho buscará a compreensão do fenômeno intertextual pelo desvendamento de seu conceito no âmbito da linguagem que o fundamenta, juntamente com as noções interfamiliares que dela derivam. A intertextualidade atende hoje a uma multiplicidade de concepções e práticas que tornam difícil uma definição. Daí a necessidade de retomar algumas noções a que o termo se associa para compreendê-lo em suas nuances.

A ampla utilização do termo intertextualidade, em função dos sentidos diferentes que abriga, acarreta-lhe uma noção ambígua nos domínios do discurso literário, como se pode atestar na situação paradoxal que expressa. De um lado sua noção comporta um conteúdo objetivo manifesto mediante a citação, a alusão, o pastiche, todos perceptíveis e por isso, passíveis de descrição. Do outro lado, permanece a imprecisão teórica em virtude das suas alternativas em oposição, as quais dividem as práticas e os críticos, deixando a teoria vaga.

A crítica literária francesa Tiphaine Samoyault (2008, p.10) indica como causas da vagueza teórica, primeiro, o disfarce da antiga e tradicional crítica das fontes em contraposição à reflexão nova sobre a propriedade literária e a originalidade de um texto; depois, a noção histórica de correspondência entre o discurso literário e práticas modernas de escritura *versus* o conceito teórico que sustenta as ligações das obras com a literatura. Nesse sentido, ela discrimina a intertextualidade sob dois focos: como um dos fenômenos das modalidades da escritura literária em oposição à intertextualidade como ponto decisivo para

compreensão do trabalho literário. Desse modo, a circunscreve ao trabalho de produção e de recepção, tendo neste último um peso maior. A imprecisão teórica seria motivada, então, pela abrangência dos campos que a intertextualidade cobre, e que se justifica em termos das direções que toma:

Deve-se à bipartição de seu sentido em duas direções distintas: uma torna-a um instrumento estilístico, linguístico 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. (SAMOYAULT, 2008, p.13).

Essa problemática parece, entretanto, produtiva em seus resultados, pois explica a fecundidade da noção de intertextualidade, traduzida numa sinonímia variada que os autores batizam metaforicamente de tessitura, biblioteca, entrelaçamento, incorporação, diálogo; ou toma o nome de dialogicidade. Isso se deve à propensão de emergência da intertextualidade, pois a leitura de um livro raramente não traz outro à memória.

Como o conceito de intertextualidade apresenta-se complexo em razão do caráter ambíguo de suas proposições, o esforço para compreendê-lo requer uma filtragem da construção da noção sob um olhar diacrônico.

1.1. UM OLHAR DIACRÔNICO SOBRE O TERMO INTERTEXTUALIDADE

A palavra intertextualidade alcança prestígio no Ocidente pelas mãos da semiótica Julia Kristeva, na análise que empreende sobre a obra do filósofo da linguagem e crítico literário russo Mikhail Bakhtin. O fundo histórico para a compreensão da intertextualidade remete à noção que Kristeva (1969, p.166) constrói a respeito da linguagem poética como um tipo particular de prática significante, um funcionamento semiótico, que ressalta as leis particulares que regem seus conjuntos sêmicos, diferenciadas das que são válidas no universo do discurso, as quais resumem a possibilidade de repetição de unidades sêmicas, cada vez com um efeito de sentidos, passível da apreensão individual e diferente do leitor. Assim, a lei de idempotência sustenta a repetição de unidades semânticas, de modo que cada repetição tem um sentido novo e concorre, por isso, para a produção de sentido, prática que é modelar na repetição *never more* de O Corvo, de Allan Poe, que traduz um *nunca mais* jamais igual a si mesmo.

De acordo com a lei de comutatividade, o discurso poético, diferentemente dos outros, é organizado para produzir certos efeitos, de tal forma que, qualquer mudança de situação

acarreta uma alteração maior de sentido, isto porque o enunciado poético não obedece à ordem gramatical, linear, da frase não-poética, além de só ser legível em sua totalidade significativa, enquanto disposição espacial das unidades significantes. Cada unidade tem seu lugar claramente definido e inalterável no todo, como se pode exemplificar pelo *Un coup de dés*, de Mallarmé. Uma terceira lei, a da distributividade, exprimiria a possibilidade de leitores independentes combinarem diferentes interpretações dadas a um discurso ou a uma unidade significativa.

Em seu esforço primeiro para conceituar a intertextualidade, a semioticista parte da lógica do discurso, que tem como base a negação, visto que

Aquilo que é negado pelo sujeito falante, o que é por ele refutado, constitui a origem do seu discurso (pois o negado está na origem da diferenciação, portanto do ato da significação), mas só pode participar do discurso na medida em que é dele excluído (KRISTEVA, 1969, p.168).

Essa negação configura um procedimento de afirmação de uma identidade, pois ela bane o negado, o outro, para fora do discurso, raciocínio que aplica ao significado poético na perspectiva da ficção como não-existência, equiparada ao índice da exclusão, da falsidade, da morte, da loucura.

O significado poético, desse modo, constitui o espaço onde o não-ser se entrelaça ao ser, mediante o caráter particular da linguagem poética, que se opõe ao geral; ainda, mediante o não-referente da linguagem poética que enuncia o que não é, e pelo discurso estranho que se acomoda no discurso poético, formando uma rede de textos, um espaço textual múltiplo que a autora chamou de intertextual, o ponto de cruzamento de vários códigos em relação de negação um com os outros, de onde emerge o texto poético: “O texto poético é produzido no movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultâneos de um outro texto” (KRISTEVA, 1969, p.176).

Por essa via, a autora segue, em sua reflexão o modelo bakhtiniano de abordar o texto literário como uma estrutura literária que não é, mas se elabora em relação a uma outra estrutura, tendo em vista que a palavra literária não é um ponto, não se atém a um sentido fixo, porque no diálogo das superfícies textuais que se cruzam, entram as diversas escrituras: do escritor, do destinatário, ou da personagem, do contexto cultural atual ou do anterior. Essa noção define a direção derivacional na rede textual: o texto deriva do intertextual, não o contrário, porquanto a intertextualidade é o procedimento real de constituição do texto.

O texto é, nessa perspectiva, um produto histórico e social, pois que, história e sociedade são, para Bakhtin, textos que o escritor lê e espaço onde se insere, re-escrevendo-

as, de modo a se poder ler a moral e a história na infra-estrutura dos textos. Do momento em que o romance polifônico do século XX se tornou de difícil leitura em Joyce e interior à linguagem, em Proust e Kafka, ruptura que não foi somente literária, mas também social, política e filosófica “é que o problema da intertextualidade, do diálogo intertextual é colocado como tal” segundo Kristeva (1969, p.67). Antes de se considerar a intertextualidade como fenômeno literário é, então, necessário percebê-lo como realidade cultural, visto a própria cultura operar como jogo intertextual mediante as inter-relações das produções humanas, que por estarem em diálogo constante tornam os bens culturais comuns a indivíduos e grupos, entremeando, assim, os fios de uma rede, em decorrência dos quais os conhecimentos tornam-se cumulativos, possibilitando de uma descoberta, outras sucessivas (PAULINO, WALTY, CURY, 2005, p.11).

Não é esse, porém, um conceito novo. Aristóteles (2005, p.33), na *Poética*, orienta a conservação das fábulas tradicionais, sobre as quais o poeta deveria criar “servindo-se atinadamente do legado tradicional”, elaborado em relação aos nomes que teriam existido mesmo, representantes de umas poucas famílias, portanto, tema constante para diversos autores. Sob esse direcionamento, o tema de Édipo, por exemplo, coloca-se sob perspectivas diferentes na ultrapassagem do tempo e das fronteiras, indo instalar-se no Império Romano pelo trabalho artístico de Sêneca. Formalmente, essa tragédia compõe-se de todas as partes da tragédia grega, ressaltando-se que, como sua variante, adapta-se a condições e época diferentes. A narrativa preliminar, reconhecida como prólogo, cuja função é introduzir o tema na primeira cena e com isso auxiliar a plateia na compreensão do fundo histórico ou mitológico do enredo, tem no autor romano, na verdade espanhol, de Córdova, a expressão própria daquele mundo em sua paixão pela retórica, associada à filosofia estoica de que a sedução do poder não se realiza sem preço: “Por acaso alguém se alegrará com o reinado? Ó bem enganador! Quantos males ocultas sob o teu aspecto tão sedutor!” (SÊNECA, 1982)

No esforço de achar a causa do flagelo que exterminava a cidade de Tebas, Édipo tange o assunto principal da tragédia – o embate com o destino de que, a despeito de poder-se adiar, não se pode escapar: fugiu de seu suposto pai, o rei Pólibo, mas caiu no poder e agora teme vir a assassiná-lo e desposar a própria mãe, vaticínio que atribui a Febo, correspondente latino de Apolo, divindade da mitologia grega incorporadora de múltiplas atribuições, como da guerra, da medicina, da pastorícia, da poesia, da arte e da música, da adivinhação e da profecia. O recurso da transferência das divindades dos gregos para as dos latinos reitera-se como forma de o autor atualizar o tema ático em adequação à experiência romana.

O intertextual como fonte de onde se deriva o texto vai encontrar suporte nas Teorias

da enunciação, que acolhem essa ideia e expõem seus princípios em duas direções: da enunciação não-subjetivista, defendida pela Análise do Discurso de linha Francesa, articulada nos trabalhos de Francis Jacques e Authier-Revuz, segundo Diana da Luz Barros (1994, p.3, 4). Descarta-se, aí, a possibilidade de um sujeito neutro como centro do discurso, sem as instâncias do inconsciente, da relação de classes, e da ideologia, concepções para as quais concorreram Freud e Marx. Assim, não é o sujeito o centro da interlocução, mas o texto, como espaço criado entre ambos. O sujeito é desse modo, cindido, abrigando uma dualidade que remete a investigação para uma teoria dialógica da enunciação.

A outra direção remete ao diálogo entre os textos da cultura, o equivalente à intertextualidade, processo que se instala no interior de cada texto e o define como ponto de intersecção entre muitos diálogos, cruzamento das vozes oriundas de práticas de linguagem socialmente diversificadas. Nesse sentido, a intertextualidade coloca-se, como dimensão primeira do texto, lembrando-se que, em Bakhtin, tem peso a intertextualidade interna das vozes que falam e polemizam no texto, nele reproduzindo o diálogo com outros textos, movimento da linguagem que carrega outras palavras, as palavras do outro, e que é para esse estudioso, o próprio movimento da vida e da consciência, para o que a noção de alteridade é muito importante.

Historicamente, portanto, a intertextualidade comporta a concepção extensiva, sem desprezar a restrita. A noção extensiva tem o texto na conta de mosaico de citações, que tanto pode absorver quanto transformar outro texto. Obedece a uma dinâmica que descreve o movimento da língua em que, de acordo com Samoyault (2008, p.16), a palavra se carrega de suas significações, de seus usos e de seus empregos. Transporta-os no texto que deles se vale, e os transforma em contato com outras palavras ou enunciados, operando um trabalho de releitura que vem expor esse novo texto em sua capacidade de ser a acentuação, a condensação, o deslocamento e a profundidade dos outros textos.

Essa concepção situa-se no interior da prática crítica como ruptura com a tradicional crítica das fontes, cuja intervenção sobre os mesmos fenômenos assumia um caráter estritamente biográfico ou psicológico interessada em identificar, por exemplo, os títulos da biblioteca de um autor, quantidade lida, filiação de sua obra. Os problemas de influência, de transmissão, de hereditariedade ou de herança regulamentavam essa abordagem.

Anterior ao termo intertextualidade, a ideia já transitava entre os formalistas russos, conforme Eikenbaum (1971, p.19). Assim aparece, ainda que intuitivamente, na afirmação de Yuri Tinianov de que o discurso poético, igual a literário, é um discurso-construção. De igual modo a noção de absorção e transformação já tinha sido publicada por Viktor Chklovski sob a

visão de que toda obra de arte é criada paralelamente e em oposição a um modelo qualquer. A nova forma não aparece para exprimir um conteúdo novo, mas para substituir a velha forma que perdeu seu caráter estético.

Nesse conjunto de noções, também tem relevância para o pensamento bakhtiniano de romance polifônico, o postulado de que a obra literária não é percebida como um fato isolado, pois sua forma é apreciada em relação com outras obras e não por si mesma. A isso, Roland Barthes (1987, 34) chama de uma lembrança circular, que faz vir o texto anterior do texto ulterior: a impossibilidade de viver fora do texto infinito, seja esse texto Proust, ou o jornal cotidiano ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida. Exatamente por ser extensiva, a noção engloba todos os fenômenos de relação entre textos, portanto, toda a literatura, que é sempre texto entre textos, e por assim ser retorna sempre ao já-dito.

Em oposição a essa ideia, a concepção restrita da noção de intertextualidade tem lugar com a publicação de *Palimpsestos*, de Gerard Genette, em 1982, obra que paradoxalmente produziu resultados opostos na compreensão de intertextualidade, pois

ao mesmo tempo semeia confusão em torno do termo, deslocando-o definitivamente da linguística para a poética, produz um trabalho decisivo para a compreensão e descrição da noção, inscrevendo-a numa tipologia geral de todas as relações que os textos entretêm com outros textos” (SAMOYAULT, 2008, p.28).

Primeiramente Genette designa o objeto da poética como sendo a *transtextualidade*, transcendência textual que põe em relação, ainda que secreta, um texto com outro. Organiza-se, pois como o conjunto das categorias gerais de que cada texto procede, para então nomear os processos mediante suas múltiplas relações. Assim, chama de *intertextualidade* a relação de co-presença entre dois ou vários textos, que se manifesta na prática da citação, do plágio, da alusão. Designa por *paratexto* à porção menor com que um texto se relaciona, dentro de conjunto formado pela obra literária, como título, subtítulo, prefácio. *Metatextualidade*, por sua vez, contempla a relação de comentário que une um texto ao texto do qual ele fala. Pertence, já, ao campo da crítica.

A *hipertextualidade* constitui o objeto de *Palimpsestos* e designa, por seu turno, a derivação de um texto, de modo que B deriva de A, mas A não está efetivamente presente em B. Ao definir esse fenômeno de derivação, sobra à *intertextualidade* uma definição associada aos diferentes graus de explicitação e literalidade. Assim, intertextualidade é, num primeiro nível, a citação, em segundo, o plágio e por último, a alusão, “isto é, 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” (GENETTE, 2006, p.8). Pela *arquitectualidade* ou relação entre gêneros determina-se o

estatuto genérico do texto, que vem a ser definindo, então como *intertextualidade genérica*.

A concepção de palimpsesto vem de um advérbio grego cujo sentido é raspar para escrever novamente, assumindo o sentido substantivo de “manuscrito sob cujos textos se lê a escrita ou escritos anteriores” (FERRREIRA, 1975, p.1021). Dentro dessa noção, Genette constrói a síntese da hipertextualidade:

O 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 (SAMOYAULT, 2008, p.32).

O texto novo não surge aleatoriamente, mas por uma construção que se utiliza da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva, de modo a fazer ver de alguma forma o texto anterior em sua materialidade, independentemente de apresentar ou não referência de autoria, conforme Ingedore Koch (2008, p.119).

As posições não são unânimes. Michael Riffaterre, por exemplo, porque tem a intertextualidade na conta de uma prática cultural intuitiva inerente a toda boa leitura, faz objeção à ideia de Roland Barthes, porquanto vê nela a intertextualidade como porta aberta para as associações textuais aleatórias, guiadas por fatores idiossincráticos. No esforço, então, de limitar a abrangência do conceito, Riffaterre propõe que se defina a intertextualidade como uma relação regida por uma identidade estrutural, devendo ser considerados o texto e o seu intertexto como variantes da mesma estrutura, segundo Vítor Manuel da Silva (1982, p.625), que por sua vez, defende que o conceito assim visto, falseia a dinâmica da semiose textual e se torna, por isso, inaceitável. Para ele, nada comprova, com efeito, que os textos constituam necessariamente uma reiteração especular de outros textos e que a intertextualidade represente a atualização de elementos invariantes, a manifestação variável de constantes formais e semânticas. Ele, pois, sustenta a contra argumentação à ideia de Riffaterre de intertexto como reiteração especular de outros textos pondo em evidência que ocorrem fenômenos de intertextualidade caracterizáveis em termos de identidade estrutural, mas ocorrem também múltiplos fenômenos de interação textual que são refratários a tal caracterização.

Daí considerar a intertextualidade como o fenômeno do dialogismo textual, uma interação semiótica de um texto com outro texto, ou com outros (SILVA, 1982, p. 625). Visto assim, tem o intertexto a acepção ontológica e cronológica de texto ou o *corpus* de textos que existe antes e debaixo de um determinado texto e que, em amplitude e modalidades várias, se pode ler, decifrar, sob a estrutura de superfície deste último, pressupondo a relação

palimpséstica entre ambos, de modo a fazer aflorar sob forma latente ou sob forma explícita os rastros de um texto em outro.

1.2. O OBJETO INTERTEXTUAL EM DIÁLOGO COM OUTRAS PERCEPÇÕES

Como objeto de estudo, passivo de ser apreendido em sua historicidade, aplicações e processamentos, a intertextualidade associa-se a outras percepções no campo literário, pois, em termos de procedimento literário a intertextualidade sempre existiu. No entanto, sua emergência se dá na associação que se faz entre ela e o termo modernidade, o que ocorre em concomitância com o surgimento da Literatura Comparada, que é o estudo empreendido sob o método da história literária e que se dedica, de acordo com Van Tieghem (*apud* SAMUEL, 2007, p.119), um dos seus teóricos, à análise das relações entre textos no plano da influência, abrangendo a genealogia como estudo dos gêneros e estilos; a tematologia, que agrupa temas, tipos e lendas ou mitos; as mentalidades, expressas por ideias e sentimentos; a doxologia, ou sucessos e influências determinados pela recepção; e cronologia, concernente às fontes.

O estudo das influências sofridas e das fontes utilizadas é momento importante na dilucidação da gênese da obra literária, porque o escritor forma e amadurece sempre a sua arte em contato com outros escritores, passados ou contemporâneos, alimenta-se sempre de uma tradição literária, mesmo quando inova e provoca fraturas nessa tradição. A esse respeito, orienta Horácio (2005, p. 63): “Vocês versem os modelos gregos com mão diurna e noturna”, não obstante afirmar que nada deixaram de tentar os seus poetas; nem foi o menor mérito a coragem de abandonar as pegadas gregas e celebrar os fastos nacionais, tanto dos que encenaram tragédias pretextas como dos autores de togatas. O escritor adamicamente isento de influências é um mito e uma monstruosidade, declara Silva (1973, p. 542), pois a orientação dialógica é, de acordo com Bakhtin (1988, p. 88), natural do discurso vivo, que em seu caminho, seja qual for a direção, encontra com o discurso do outro, do qual passa a participar, por uma interação viva e tensa. Somente o Adão mítico, aquele considerado pela tradição o primeiro homem, por instalar-se num mundo virgem ainda não desacreditado podia arrogar-se possuidor de um discurso primeiro, sem a mútua orientação do discurso alheio para o objeto, o que não é possível ao discurso humano concreto e histórico. Justifica-se, pois, localizar o objeto intertextual como uma noção sob três ângulos.

1.2.1. Do estudo das influências

O assunto mereceu a dedicação do crítico americano, Harold Bloom, no intuito de

formular uma teoria da poesia fundada na ideia psicologizante do sentimento de angústia que a influência causa ao autor. As ideias que expõe em seu livro, *A Angústia da Influência*, definem a grande literatura como um permanente reescrever ou revisar, prática que os poetas *fortes* empreendem no sentido de uma desleitura, sem contudo diminuir a originalidade (NITRINI, 1997, 147). Traduzindo-se por poetas fortes aqueles que têm uma atitude combativa em relação aos que o precederam; e por desleitura, os modos de apropriação que vão estabelecer a singularidade de cada poeta.

A atividade poética de apropriação e deformação de um determinado modelo motiva-se, segundo Bloom, por um estado de angústia que a influência causa, de modo a compelir o autor a processamentos diversos no seu ato de escrita, classificados, de acordo com o diálogo encetado com o predecessor; em *clinamen*, traduzido por inclinação, propensão a seguir, adesão. Equivale, portanto à atitude “daquele que segue, é o prolongamento da obra do precursor para um ponto em que ele deveria ter chegado”, segundo Samoyault (2008, p.129). O segundo, *tessera*, abriga a ideia de quadrado, por extensão, de mosaico, de parte que completa. Consiste em inventar o trecho que vai permitir considerar a obra como um novo conjunto. O terceiro, *kénosis*, assume aspecto revolucionário, de novidade, portanto, de ruptura com o modelo. O quarto, *askésis*, é o abandono à herança imaginativa que se pode ter com a influência; e o quinto, *apophrades* enfim, consiste em inverter os pontos de vista e em produzir uma obra que parecerá estar na origem da precedente e que fará assim da outra uma espécie de plágio por antecipação, ideia semelhante ao caráter kafkiano atribuído por Borges aos autores que antecederam Kafka.

Não obstante ao que Perrone-Moisés (1991, p. 473) chamou de pejo dos estudiosos em falar de influência, como se se tratasse de um termo velho e superado, a realidade da influência é patente e entrelaça-se ao conceito de intertextualidade, em razão de coincidirem os limites de ambas, em certa medida. Daí a necessidade proclamada pela autora a uma volta às definições e aos textos literários onde os fatos ocorrem, “para verificar que a influência existe (e como!) e que nem tudo é intertexto no sentido forte do termo”. Caminhando juntas até onde é possível, cada uma das noções toma o seu rumo, uma vez que a influência é relevante para o estudo das formas e ideologias, ao passo que o estudo do intertexto tem, a mais, um interesse estético intrínseco.

A relação de intertextos em que apenas entram em jogo os conteúdos e em que a aproximação não provoca nenhuma contaminação não configura intertextualidade, no entendimento de Topia (1979, p.172). A aproximação, nesse caso, só é aparente. Isso acontece quando a citação entra apenas com o intuito de ilustração e a imitação neutraliza qualquer

verdadeira relação em proveito duma filiação de sentido único. O segundo texto não reage sobre o primeiro que fica inacessível e inteiro.

A respeito disso, Perrone-Moisés (1991, p. 473) indica qual materialidade no texto define a propriedade de cada situação. Discrimina-se por influência o mecanismo de transferência e enxerto de um ou mais elementos seja ele imagem, léxico, estrutura sintática; sem que o texto receptor dê a esse elemento uma nova função, produzindo uma nova significação. Inversamente, há intertexto, no sentido forte do termo, quando o primeiro texto, o texto tutor é absorvido, desviado ou até subvertido. Essas operações se opõem em resultado, porque

Na influência há perda de informação; no intertexto há ganho de informação nova. Na influência há recepção passiva e imitação reverente; no intertexto, há crítica e transformação irreverente, o que não exclui uma certa forma de homenagem (PERRONE MOISÉS, 1991, p.474).

A recuperação da influência para efeito de sentido é uma tarefa complexa, visto a dificuldade de se delimitar o que vem de uma relação direta ou indireta de um autor com outro, o que vem pelo movimento e época literária, o que vem pelos pressupostos culturais comuns e o que é motivado pela situação sócio-econômica e política. Não obstante Arthur Nestrovski (1992, p. 222) atribui a Harold Bloom o estudo da influência, circunscrito ao campo do estudo retórico do texto, como ponto de partida para a análise da intertextualidade. Ele localiza o sentido de um texto entre os textos, de sorte que cada texto é, antes de mais nada uma figura, a sinédoque para o texto maior que engloba a todos. E este nível de figuração será qualificado pelas figuras do movimento dos textos entre si. Todo texto é uma leitura de outro texto. Assim, Bloom analisa as relações de intertextualidade tomando como referência um conceito longiniano de influência, e a coloca como condição de leitura, ou na sua concepção de desleitura, como equivalente a desapropriação. Para Longino (2005, p. 85) descortina o caminho do Sublime pelo gênio natural dos antigos que flui “como de algares sagrados” e penetra a alma até dos que não foram favorecidos com o sopro da inspiração.

1.2.2. Do estudo das fontes

Fontes e influência são conceitos que se associam entre si em relação aos mecanismos da criação literária, no que concerne às ligações de uma obra com seus modelos, e por isso constituem duas faces de um único problema, uma vez que a diferença entre ambas “é a linha de direção entre emissor e receptor” (NITRINI, 1997, p.169). Em se tratando de influência privilegia-se a ação do emissor sobre o receptor. No que se refere às fontes, o foco se coloca

sobre o receptor, onde e como ele busca sua matéria prima.

A respeito disso, Silva (1973, p. 542) esclarece que a fonte consiste num fato, num episódio, numa descrição, até numa imagem em que um escritor se tenha inspirado, ou de que se tenha aproveitado na sua obra; já a influencia diz respeito à visão do mundo, a formas de sensibilidade, a processos de realização artística que um escritor recebe de outros, podendo haver simultaneidade, de modo que uma obra pode ser tanto uma fonte quanto uma influência em relação à outra.

Em razão do material que as constitui, as fontes classificam em orais e escritas, literárias e extraliterárias. Por exemplo, as notícias, os livros escolares em suas mais variadas especificações, também os modelos inscritos nas artes plásticas, como escultura, pintura. O estatuto da Crítica das fontes rege problemas de influência, de transmissão, de hereditariedade ou de herança.

1.2.3. Tematologia

Somam-se a esses estudos, o da tematologia, que consiste em verificar a origem, a transmissão dos temas literários. Um dado importante é a presença de alguns deles de modo recorrente, como Orfeu, Prometeu, D. João, Ulisses, em diversas manifestações literárias. Essa constância temática se dá em razão de os temas funcionarem na obra como uma alavanca das ideologias. De acordo com Pierre Macherey (apud BRUNEL, 1995, p.108), indissociável da história das ideias, “o tema, na sua relação com a obra ideológica ou representativa tem a mesma consistência que o conceito em relação à obra teórica”.

Por outro lado, a temática é tributária da poética. Sua existência se ilumina pela luz da poética, de modo que “toda temática é portadora de uma poética virtual”, como afirma Jean Rousset (apud BRUNEL, 1995, p.110), por isso, seu material não é neutro; antes, um material já ordenado conforme as relações que engendra. Também um tema não tem vida isolada em uma obra. Ele interfere em outros temas, formando um complexo temático com possibilidade de múltiplas combinações, das quais se podem identificar vários estratos, seja uma temática pessoal, de época ou ancestral, por isso, ele pode constar no encadeamento de um movimento, de um gênero, de um estilo, do mesmo modo que na identificação de processos estéticos, como a instabilidade, a mobilidade, a metamorfose entre outros.

1.3. CONSTRUÇÃO TEÓRICA DO CONCEITO DE INTERTEXTUALIDADE

A intertextualidade como conceito móvel, que transita da Literatura, seu lugar de origem, para a Linguística, demanda, no seu estudo, movimento semelhante. O pertencimento do termo às questões linguísticas e literárias promove nesta pesquisa um movimento de idas e vindas a uma e a outra área de conhecimento, uma vez que cada uma abriga em suas especificidades os conceitos que conjuntamente dão suporte à compreensão da intertextualidade como uma metodologia da atividade leitora.

1.3.1. Noções fundamentais para a compreensão da intertextualidade

Tendo em vista que a intertextualidade surge de uma trama de fenômenos concernentes à linguagem, aos quais correspondem modos diversos de concepção, esses conceitos serão abordados, aqui, notadamente com objetivo didático em função do entendimento que se quer para o objeto da pesquisa, circunscrito à área literária, por isso mesmo sem a pretensão de esgotá-los. As reflexões pretendem se pautar nas concepções do crítico literário e estudioso da linguagem, Mikhail Bakhtin, sem desprezar ideias que, embora pertençam a outras correntes, possam contribuir para a elucidação do assunto.

1.3.1.1. Linguagem: espaço das interações sociais

A reflexão sobre a adesão do leitor ao texto literário precisa descer aos patamares do texto e do discurso, até encontrar a base, que é a linguagem, o meio sócio próprio aos humanos em seus eventos interativos; intermediação de diálogos.

O signo linguístico pertence ao conjunto das esferas física, fisiológica e psicológica que, por sua vez, circunscreve-se no complexo maior, que é o meio social. E é lá que os sujeitos e o som se encontram para a eclosão de um único fenômeno – a linguagem. O esforço de se dar compreensão à linguagem demanda que se coloque em foco seu objeto de estudo, que é o signo, em seu caráter ideológico e social por natureza.

Retoma-se, para isso, o aporte teórico de Mikhail Bakhtin nas reflexões que empreende em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. Nessa obra, ele proclama uma relação dialética entre o signo e a sociedade com resultados sobre a atividade mental. Verifica-se uma determinação da ideologia sobre a linguagem e da linguagem sobre a atividade mental, que é, em última análise, determinada pela ideologia. Na visão bakhtiniana, a consciência adquire

forma e existência nos signos criados por um grupo organizado no curso de suas relações sociais, como a imagem, a palavra, o gesto significante. Visto ser “a palavra a arena onde se confrontam os valores sociais contraditórios, os conflitos da língua refletem os conflitos de classe no interior mesmo do sistema” (BAKHTIN, 2006, p. 7); pois, por meio da comunicação verbal, falada ou escrita, expõem-se todas as relações entre as classes sociais, sejam de entrosamento, sejam de oposição.

Porque a língua, como signo que é, constrói-se no espaço da mundivivência social, a forma linguística é sempre percebida como um signo mutável: não é um sistema estável e abstrato de sinais constantemente iguais a si mesmos, segundo o autor supracitado, realidade que afeta a significação, pois a enunciação, sob o caráter de réplica do diálogo social, se produz na relação que se dá entre a língua e a postura do locutor, na perspectiva de um auditório social bem definido. A palavra recebe, por isso, as especificações de ser, entre os diversos signos criados no processo de relação social dos grupos, o fenômeno ideológico por excelência; o modo mais puro e sensível de relação social, além de ser um signo neutro, entendido como aquele que pode preencher qualquer espécie de função ideológica, seja estética, científica, moral ou religiosa.

Em síntese, como instrumento da consciência, a palavra funciona como elemento essencial que acompanha toda criação ideológica. Sua presença, em todos os atos de compreensão e todos os atos de interpretação, faz dela o objeto fundamental do estudo das ideologias (BAKHTIN, 2006, p. 28).

O conceito de linguagem organiza-se sobre uma diversidade de sentidos, para atender a múltiplas aplicações. Como atividade psíquica, o significado de linguagem se opõe a outras formas de referência, tais como *uma linguagem, linguagens, as linguagens, a linguagem de*, que se aplicam a todo sistema de objetos instituídos como signos, dentre os quais se encontram certos gestos ou mímicas, as placas de trânsito, a maneira de se vestir, bem como as línguas, que são, por excelência, linguagens, uma gama de estudos do âmbito da Linguística, por sua vez, um aspecto da Semiótica.

As vertentes de estudo da linguagem associada às línguas, dentre elas a Portuguesa, procuram fundamentar as práticas de ensino de acordo com as noções construídas, sobre as quais desenvolvem suas particulares metodologias. A corrente que assevera ser a linguagem a expressão do pensamento baseia-se, de acordo com Luiz Carlos Travaglia (1996, p. 109), na ideia de que a mente processa a expressão, que se exterioriza como enunciação, monológica e individualmente, num espaço sem qualquer interferência do outro ou de circunstâncias. A elaboração do discurso sustenta-se em leis da psicologia individual e na capacidade de

articulação e organização do falante. Desse ponto de vista, expressar-se bem é uma consequência da capacidade de pensar.

Uma segunda concepção atribui à linguagem a instrumentalidade da comunicação. A língua é, então, o código de acesso à mensagem, e por isso externo e independente do indivíduo. Já, da perspectiva bakhtiniana, a linguagem tem natureza dialógica, porquanto se coloca como lugar de interação, em que os efeitos de sentidos entre os interlocutores se constroem segundo determinações sócio-históricas e ideológicas. Nesse caso, performa-se uma dinâmica em que a interação verbal fundamenta a linguagem, que, em contrapartida, reveste-se da noção de fenômeno social de interação verbal, que se realiza por meio das enunciações.

O foco dos estudos de Bakhtin coloca a linguagem como uma questão teórica examinada em seus diferentes ângulos, em que se destacam: o dialogismo como uma propriedade da linguagem não como troca de palavras entre os interlocutores, mas de uma dialogização interna do discurso (BARROS e FIORIN, 1994). Uma reação-resposta a algo em uma dada interação, na perspectiva de Elisa Guimarães (2009, p. 117), pontuando as relações do locutor com os enunciados do outro, perspectiva discursiva que prioriza o sentido em virtude de inscrever-se na história. Linguagem e história se relacionam ontologicamente, de sorte que na perspectiva discursiva, a linguagem implica o sentido, que por sua vez funciona em associação à história.

As formulações bakhtinianas contrapõem aos estudos linguísticos focados no objetivismo e subjetivismo, a ideia de intersubjetividade como espaço da linguagem, negando a propriedade da língua a um indivíduo em particular, em virtude das intenções do outro que povoa ou, mais, superpovoa a linguagem; do mesmo modo, não corrobora a existência da língua como objeto independente dos indivíduos (BAKHTIN, 1988, p. 100).

No próprio exercício de pensar a linguagem em geral, a literatura, a psicologia, a história da cultura, a postura de Bakhtin manifesta em si mesma a natureza dialógica que ele proclama, pelo amplo diálogo que empreende com muitos outros pensadores.

1.3.1.2. Dialogismo: confronto de ideias que dá vida à linguagem

O dialogismo configura um entrecruzamento de planos dos discursos. De tomadas de posições que produzem uma relação dialógica, possibilitando o exercício da linguagem. Diz respeito ao permanente diálogo, nem sempre simétrico e harmonioso, existente entre os diferentes discursos que configuram uma comunidade, uma cultura, uma sociedade. É nesse

sentido que se pode interpretar o dialogismo como o elemento que estabelece a natureza interdiscursiva da linguagem, porque se refere às relações que se empreendem historicamente pelos sujeitos, uma vez que eles se instauram e são instaurados por esses discursos. Em outros termos, uma relação de sentido entre enunciados da comunicação verbal, tendo em vista que a relação dialógica assume formas como da conversação, da discussão, da concordância, que, por seu turno, levam o ato da compreensão a ser também dialógico.

O dialogismo instaura os interlocutores, que só existem enquanto discurso, uma vez que é nesse ponto que se encontram as opiniões de interlocutores imediatos, como numa conversa ou numa discussão acerca de qualquer acontecimento da vida cotidiana, ou então, as visões de mundo, as tendências, as teorias, a opinião na esfera da comunicação cultural, pois elas têm sempre sua expressão verbal, conforme Bakhtin (1997, p. 319).

No que concerne à manifestação dialógica, o mesmo autor qualifica como estreita a ideia do dialogismo concebido como discussão, polêmica, paródia, e esclarece que essas são formas externas, visíveis, embora rudimentares do dialogismo, pois que, é na concordância que a relação dialógica mostra-se produtiva.

O dialogismo estabelece a condição do sentido do discurso e princípio constitutivo da linguagem, porque as vozes sociais confrontam-se constantemente em diálogo, ou por assumir mesmas posições, ou por posições contrárias. O conceito estrutura-se sobre o modo como se trata o discurso alheio, seja pela apropriação, seja por subversão. O papel central que se confere ao sujeito, substituído por diferentes vozes sociais, faz dele um sujeito histórico e ideológico, sob a consideração do conceito bakhtiniano de que nenhuma palavra é individual. Outras vozes estão presentes nela e cooperam para a construção do seu sentido. Em razão disso, a noção de discurso próprio é ilusória, porquanto nele está impregnada a presença do outro. Essa é a base em que se organiza o conceito de dialogismo como o discurso do outro, tendo em vista que

no movimento dialógico, não é somente o interlocutor imediato ou virtual. É muito mais. O outro projeta-se a partir de discursos variados. São as outras vozes discursivas, posições sociais, opiniões que se agregam de diferentes formas ao discurso em construção (GUIMARÃES, 2009, p. 117).

O que, para Bakhtin, não se confunde com interação face a face e, por conseguinte, não é algo que possa reduzir-se aos estudos que faz a Análise da conversação, por exemplo.

Mesmo no discurso indireto se percebe o processo dialógico, visto que as vozes se mesclam mas permanecem distintas, recuperáveis em suas marcas linguísticas. Na palavra de um estão presentes a voz e a palavra do outro, de modo que o diálogo se identifica como a expansão de todos esses enunciados.

O escritor português José Saramago é magistral no modo inovador de articular o discurso, como o exemplifica um fragmento de *História do cerco de Lisboa*:

Disse o revisor, Sim, o nome deste sinal é deletur, usamo-lo quando precisamos suprimir e apagar, a própria palavra o está a dizer, e tanto vale para letras soltas como para palavras completas, Lembra-me uma cobra que se tivesse arrependido no momento de morder a cauda, Bem observado, senhor doutor, realmente, por muito agarrados que estejamos à vida, até uma serpente hesitaria diante da eternidade, Faça-me aí o desenho, mas devagar, É fácilimo basta apanhar-lhe o jeito (...), Os senhores autores vivem nas alturas (...), E depois os revisores que acudam em resolver os problema, Sois nossos anjos-da-guarda, a vós nos confiamos, você, por exemplo, traz-me à lembrança minha saudosa mãe (...), Obrigado pela comparação (...), Então o senhor doutor acha que a história é a vida real, Acho, sim, Que a história foi vida real, quero dizer, Não tenha a menor dúvida, Que seria de nós se não existisse o deletur, suspirou o revisor (SARAMAGO, 1990, p. 9-13).

Nesse texto são apagados os limites textuais, ficando, porém, as vozes, tecidas astuciosamente pelo escritor, que o leitor atento pode sem dificuldade recuperar, uma vez que o narrador faz se cruzarem ali os discursos do autor e do revisor, os quais perpassam outros discursos como o literário e o da história.

Diferentes estudos sobre o conceito de dialogismo particularizam-se em função de seus autores, segundo Diana Luz de Barros (1994): Dominique Maingueneau busca compreender os diálogos e as polêmicas que emergem da análise do discurso jansenista, assentado na doutrina do bispo católico Cornelius Jansen, na Europa, no século XVII. O Ducrot empreende estudos da polifonia com ênfase na semântica da enunciação ou linguística intencional, vindo a ser responsável pela introdução de modo efetivo e sistemático do princípio dialógico de Bakhtin no corpo das reflexões linguísticas atuais. O linguista francês A. J. Greimas, por sua vez, adota uma perspectiva semiótica em que busca, pelo exame da enunciação, a relação entre linguagem e contexto sócio-histórico.

Os estudos de Beth Brait (1994, p. 24), a respeito do dialogismo, têm-no na conta de jogo dramático de vozes, que ao mesmo tempo pode ser chamado dialogismo, ou polifonia ou ainda, intertextualidade, o que consiste em uma forma especial de interação, que configura a arquitetura própria de todo discurso. Na circunscrição da Psicanálise, o dialogismo mostra-se como não-intencional, em virtude de ser representado pelas inúmeras vozes que habitam um indivíduo constituindo a fala interna e condicionando um incessante diálogo, cuja teorização se apóia também em Bakhtin, para quem os elementos históricos, sociais e linguísticos atuam de forma decisiva no cerne da personalidade do indivíduo e se manifestam de forma dialógica em seus discursos. Nesse ponto, se estabelece a confluência entre Linguística e Psicanálise, pois que, segundo Brait (1994, p. 25), a fala do outro ou a fala “interiormente persuasiva implica o conflito entre a fala do sujeito, do enunciador e as outras falas persuasivas por ele

incorporadas”. Tal fala apoia-se no desconhecido, e por isso permanece aberta, capaz de, em cada novo contexto dialógico, revelar novas possibilidades semânticas.

As vozes são, então sociais. Transportam visões de mundo, pontos de vista que estabelecem relações entre línguas, dialetos territoriais e sociais, discursos profissionais e científicos, linguagem familiar (BRAIT, 1994, p. 25). Isto porque o discurso em todos os campos da vida e da criação dialógica é cheio de palavras do outro, transmitidas com vários graus de exatidão e imparcialidade. Quanto mais intensa e diferenciada é a vida social da coletividade falante, tanto maior peso recebe a palavra do outro, como objeto de transmissão, interpretação, discurso, desenvolvimento ulterior, assevera Bakhtin (1997, p. 139). Ainda, em seu entendimento o dialogismo das forças de poder entre as vozes sociais não se exhibe no fio do discurso. Há um outro que nele se mostra. É quando as diferentes vozes são incorporadas no interior do discurso. O dialogismo é, nesse caso uma força composicional, definida como formas externas visíveis, as quais se expõem por meio da discussão, da polêmica, da paródia .

Posto que considerados sinônimos por alguns teóricos, os termos dialogismo e polifonia são encarados como distintos por outros. Desse modo Barros (1994, p. 6) afirma que a polifonia consiste em vozes sociais surgidas no texto de acordo com estratégias discursivas acionadas. Nas situações em que as vozes são abafadas para aparecer apenas uma, instala-se a monofonia. O dialogismo, em contrapartida, configura a gênese, o fundamento da linguagem e do discurso. Em razão disso, ao se abafarem as vozes, deixa de existir o diálogo e, conseqüentemente, a linguagem.

1.3.1.3. Polifonia: vozes sociais que se ouvem no diálogo

A língua, do ponto de vista das formulações bakhtinianas acerca da linguagem, não conserva formas e palavras neutras, que não pertencem a ninguém. As palavras são carregadas de intenções. Elas surgem cheias de um querer dizer, assim como de um querer ocultar, dissimular. Toda palavra invoca um contexto que carrega vozes sociais, as quais, presentes no diálogo de que se compõe a linguagem, constituem a polifonia, cuja dimensão é diversa, uma vez que cada palavra é entremeada de vozes. Vozes que podem ser infinitamente longínquas, anônimas, quase despersonalizadas como a voz dos matizes lexicais, dos estilos, inapreensíveis, vozes próximas que soam simultaneamente, assim observa Bakhtin (1997, p. 353).

Essa diversidade de manifestações não permite que o conceito de vozes reduza-se à simples condição de citação; ao contrário, configura um processo de incorporação de vozes ao

próprio discurso, ao que Ducrot (1987, p. 13) se refere como vozes de outros enunciadores ou personagens discursivos, os interlocutores, terceiros, a opinião pública em geral ou o senso comum, ou seja, o coro das vozes que se manifesta normalmente em cada discurso, visto ser o pensamento do outro, constitutivo do nosso, não sendo possível separá-los radicalmente, do mesmo modo que essas vozes não são inocentes, mas ideológicas, porque transportam pontos de vista diferentes, o que a Sociocrítica estuda como uma mistura de vozes, uma sobreposição de discursos, sem hegemonia de nenhum.

Visto em sua materialidade, a inscrição da polifonia no texto se dá por uma variedade de mecanismos linguísticos, dentre os quais Bakhtin (1995, p.148) indica a presença do discurso alheio abertamente citado e nitidamente separado, expresso linguisticamente mediante formas composicionais como os discurso direto e indireto, aspas e negação; e do enunciado bivocal, que traduz por internamente dialogizado, este nas formas composicionais da paródia, da estilização, da polêmica velada ou clara. No discurso indireto livre, por não ter marca linguística separando as vozes do narrador e da personagem, a apreensão se dá pelo tom, em geral refletindo um estado emocional.

A polifonia, pode-se dizer, tem um caráter funcional, uma vez que se insere no discurso sob categorias gramaticais diversas, que se manifestam por índices da pressuposição motivada pela negação, numa operação dialética; da pressuposição assentada sobre os marcadores temporais: ainda, agora, já, cuja operação contrária mostra-se possível; também por marcadores adversativos, concessivos, conclusivos ou contrários. Verifica-se no uso do futuro do pretérito, uso de aspas, afirmações subjuntivas como forma de não se assumir o discurso, transferindo-o para outras vozes.

Com isso, polifonia apresenta-se como um conceito mais amplo que o de intertextualidade, declara Koch (2008, p.79), sob consideração de que, para que se firme a intertextualidade, deve existir um intertexto, ao passo que a polifonia exige apenas que se representem, que se encenem, no sentido teatral, em dado texto, perspectivas ou pontos de vista representados por enunciadores, sejam eles reais ou virtuais, diferentes. Daí a impossibilidade de existência de um discurso adâmico, levando-se em conta que o intercâmbio entre o individual e o social confere ao sujeito o perfil duplo, de ser social e singular.

1.3.1.4. Heterogeneidade: modos de se perceber o outro no discurso

Na sequência de sua abordagem a respeito da linguagem, Bakhtin (1988, p.139)

declara que em todos os domínios da vida e da criação ideológica, a fala contém abundantemente palavras de outrem, transmitidas com todos os graus variáveis de precisão e imparcialidade. Qualquer conversa é repleta de transmissões e interpretações das palavras dos outros, identificadas mediante citações, referências, sobre o que se disse, seja numa conversa informal, numa notícia, numa produção acadêmica, seja numa comunicação oficial. A linguagem, por ser dialógica, abriga a heterogeneidade.

Nessa perspectiva, a palavra do outro circunscreve o espaço de vivência de cada pessoa, o universo pelo qual cada um se pauta, em termos das infinitas reações a essas próprias palavras, que segundo Bakhtin (1997, p. 383), começa pela assimilação delas e se projeta pela assimilação das riquezas da cultura humana, um fato de enorme importância, visto que toda a vida do homem é impregnada pela complexa relação com a palavra do outro, em todas as esferas da cultura e da atividade. A definição desse outro no movimento dialógico indica que ele não fica circunscrito ao interlocutor imediato ou virtual, mas se projeta a partir de discursos variados, por meio de diversas vozes discursivas, posições sociais, opiniões que se agregam de diferentes formas ao discurso em construção. Para os teóricos do Círculo de Bakhtin, informa Maingueneau (2007, p. 34), o outro é o fundamento da interdiscursividade.

O outro que dá suporte à construção do discurso cria uma situação de heterogeneidade, palavra de origem grega que se traduz pela expressão latina alteridade. A importância da heterogeneidade justifica-se, na concepção de Maingueneau (2007, p. 60) por constituir-se um sistema interdiscursivo que supõe a presença constante do outro no coração de cada discurso. Sem apreensão do outro e das palavras que ele transporta a intertextualidade não tem alcance, pois essa noção decisiva da alteridade estabelece o movimento dos textos, da linguagem que carrega outras palavras, as palavras dos outros, levando-se em consideração que as pessoas apreciam a si mesmas, do ponto de vista dos outros. São os outros o fundo onde cada um busca seu reflexo. É no espelho da consciência do outro que cada um se reconhece.

O reconhecimento desse outro se dá em razão das marcas linguísticas da alteridade deixadas no discurso, as quais permitem perceber as vozes que o texto abriga, explícita ou implicitamente, o que vale observar, como elas aparecem na intradiscursividade, ou no domínio da enunciação, da estratégia de dizer, através de embates, posturas que defendem, caracterizando o espaço discursivo interno do texto, então como um espaço de polêmica. Isso porque a composição do texto deriva-se de diferentes vozes, incluindo-se a do autor, uma vez que a criação de uma obra realiza-se mediante a conjunção de enunciados heterogêneos, de modo a se perceber a presença do outro mostrada ou constitutivamente. Esse é o ponto em que dialogismo e heterogeneidade se entrecruzam.

Essa concepção engendrada por Authier-Revuz ancora-se na ideia bakhtiniana da natureza dialógica do discurso. A especificação de heterogeneidade constitutiva equivale, de acordo com Cruvinel (2000, p.126), ao funcionamento real do discurso sem, entretanto, explicitar a alteridade na subjetividade, pois o conceito de vozes não se atém à simples e redutora condição de citatividade. A não visibilidade das marcas produz-se em razão de as palavras, os enunciados estarem tão intimamente ligados ao texto que não podem ser apreendidos por uma abordagem linguística *stricto sensu*, como expõe Maingueneau (2007, p. 33).

Já na heterogeneidade mostrada, a projeção do outro deixa-se revelar no discurso, modificando a dissimulada homogeneidade do sujeito, uma vez que somente a heterogeneidade mostrada é acessível aos aparelhos linguísticos, na medida em que permite apreender sequências delimitadas que mostram claramente sua alteridade quer no discurso citado, auto-correções, nas palavras entre aspas, inscrição do outro.

Authier-Revuz (2004, p.12) expõe essa presença em quatro formas linguisticamente detectáveis: a primeira centra-se no modo de relatar o discurso, expresso pelas formas sintáticas dos discursos indireto e direto, modalidades em que o locutor dá lugar ao discurso de um outro em seu próprio discurso, e o faz, como se fosse um tradutor. No discurso indireto, usando suas próprias palavras; e no discurso direto, ele assume posição de porta-voz, para enunciar com as palavras do outro.

Um segundo modo focaliza a explicitação do outro mediante formas marcadas da conotação autonímica, em que o locutor aparece como observador da palavra, a qual destaca por aspas, itálico, entonação, ou por algum comentário. O fragmento assim designado recebe em relação ao resto do discurso, um estatuto outro, materializado por uma língua ou variedade de língua; uma tentativa de explicação de um termo; explicitação do sentido que se quer dar a certa palavra; pela indicação de autoria da citação, ou por remeter a um já dito.

A terceira forma não explicita o outro por marcas, mas por meio de indícios recuperáveis no discurso; e, por fim, o discurso das outras palavras, sob as palavras e nas palavras, como acontece nos palíndromos, acrósticos, trocadilhos. A heterogeneidade mostrada no discurso equivale, pois, de acordo com Authier-Revuz (2004, p. 74), aos diversos tipos de negociação do sujeito falante com a heterogeneidade constitutiva própria ao discurso. Dito de outro modo, como se realizam os processos que representam a constituição do discurso como tal.

1.3.1.5. Discurso: suporte ideológico das interações entre sujeitos

Discurso é uma noção flutuante em razão das variadas acepções que abriga, das mais restritivas às mais abrangentes. A vaga palavra discurso, como reporta Bakhtin (1997, p. 292), refere-se indiferentemente à língua, ao processo da fala, ao enunciado, a uma sequência de comprimento variável de enunciados, assim como a um gênero preciso do discurso. Ora se associa à noção de texto, ora dela se aparta.

Seus teóricos tentam lhe dar uma definição mediante uma série de oposições, percurso metodológico acionado por Maingueneau (2000, p.140) na busca de uma síntese, recorrendo primeiro à acepção de discurso como sendo uma sucessão de frases. Já, em oposição a enunciado, dele se distingue pelo modo que um texto é focado: o enunciado expõe a estruturação de um texto na língua; enquanto o discurso remete às condições de produção do mesmo texto. No que concerne à língua, traduz-se tanto pelo uso da língua num contexto particular quanto pelo uso restrito do sistema, que se manifesta através de pronunciamentos num campo discursivo, de tipos de discurso, de discursos de uma certa categoria de locutores assim como de uma função da linguagem.

Essas ideias se reproduzem na reflexão de Guimarães (2009, p. 88), que descreve o discurso como um objeto sob a dupla modalidade: como evento, enquanto ato de fala, equivalente ao momento em que o sujeito opera a atualização da língua; e como significação, dimensão que lhe possibilita ser compreendido. Soma-se a essa noção, a da perspectiva da linguística textual, equivalente à superfície discursiva, que corresponde ao conjunto de enunciados realizados, produzidos por certa posição do sujeito numa estrutura social, definindo-se, pois o discurso como uma entidade histórica, o que significa ideológica, que se elabora socialmente, através de uma materialidade específica, que é a língua manifestada no texto.

Outra concepção é a de forma de interação, um evento comunicativo, encaixado em estruturas sociais, políticas ou culturais mais abrangentes, de onde surge a noção de efeito de sentido construído no processo de interlocução, enquanto parte do funcionamento social. Em síntese, discurso se traduz na noção de um processo interacional entre sujeitos situados social e historicamente.

Existe uma relação estreita entre discurso e texto, pois tanto a elaboração de um texto quanto sua recepção atende a questões teóricas que têm em sua base a manifestação de um discurso, na perspectiva bakhtiniana, instaurado pela dialogicidade; e nas relações entre os interlocutores do processo da interação verbal, de modo que, ao se referir a um texto, o enunciador se refere, também, ao discurso que ele manifesta, como afirma Fiorin (1994, p.

35), para quem ambos se distinguem, mediante a especificação de discurso como patamar do percurso gerativo de sentido em que um enunciador assume as estruturas narrativas e, por meio de mecanismos de enunciação, actorializa-as, especializa-as, temporaliza-as e reveste-as de temas e figuras, ao passo que o texto é unidade da manifestação. É o lugar em que os diferentes níveis, fundamental, narrativo e discursivo, do agenciamento do sentido se manifestam e se dão a ler. Tem caráter labiríntico e estratificado, construção que se dá em forma de labirintos e camadas, no sentido de que não é suficiente dizer que o discurso consiste de palavras. Consiste de palavras que se relacionam umas com as outras de maneira particular; e, à falta de uma inter-relação específica de seus membros, um enunciado verbal seria uma simples sucessão de nomes que não englobam nenhuma proposição. Mas a composição do discurso obedece a determinações sociais, visto ser seu material verbal forjado nas relações interpessoais. A interação social em sua forma e caráter determina a forma e a significação do enunciado concreto, do que afirma Bakhtin (1988, p. 88) que o discurso nasce no diálogo como sua réplica viva, forma-se na mútua orientação dialógica do discurso de outrem no interior do objeto. “O falante seleciona as palavras não no dicionário, mas no contexto da vida onde as palavras foram embebidas e se impregnaram de julgamentos de valor” (BRAIT, 1994, p. 21), o que pressupõe a inexistência do discurso isoladamente.

O filósofo da linguagem russo desenvolveu toda sua obra em torno do conceito de dialogismo, que exemplificou na concepção carnavalesca do mundo, na palavra bivocal e no romance polifônico. Neles Bakhtin afirmou a presença do outro como condição da existência de qualquer discurso, cuja construção se dá sobre o princípio da antítese, o que equivale a exclusão do outro; e pela via da alusão, como incorporação de temas e figuras de um discurso que vai servir de contexto, unidade maior, para a compreensão do que foi incorporado, de acordo com Fiorin (1994, p. 34), operação que requer sempre a lembrança do já dito.

Por essa razão, as condições de produção do discurso levam em conta sempre, os sujeitos, a situação e a memória, de modo que, em sentido estrito, as circunstâncias da enunciação restringem-se ao contexto imediato; em sentido amplo, as condições de produção incluem o contexto sócio-histórico, ideológico (ORLANDI, 2001, p.30). A memória é, assim, tratada como interdiscurso, que é definido pela mesma autora (p.31), como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que se chama memória discursiva: o saber que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada da palavra. O interdiscurso disponibiliza dizeres que afetam o modo como o sujeito significa em uma situação discursiva dada. Experiências passadas são presentificadas pelo enunciado; com o que concorda Cruvinel

(2002, p. 9) mediante a afirmação de que

Longe de ser algo dito definitivamente, os enunciados que compõem os discursos manifestam-se em sua materialidade, mas com o privilégio do movimento: entram em redes, habitam campos de utilização, expõe-se a transferências e a deslocamentos possíveis, integram-se em operações e em estratégias, de forma que sua identidade é mantida ou apagada.

Esse movimento deve-se às forças que atuam sobre o plurilinguismo da realidade, as quais recebem a classificação bakhtiniana de forças centrípetas, concernentes à centralização enunciativa, como exemplo, os eventos ditatoriais; e forças centrífugas, ou descentralizadores, porque procuram minar a tendência centralizadora, como se observa nas democracias (FIORIN, 2006, p.173). Ambos os conceitos operam na constituição do campo ideológico, em virtude de apontarem para a existência de jogos de poder entre as vozes que circulam socialmente, de modo a gerar uma dimensão política, confirmando a não neutralidade na circulação das vozes. Por isso mesmo, todo o dizer é controlado, de modo a não se poder dizer o que se quer, quando se quer, como se quer.

Pelo exposto, a concepção de Bakhtin a respeito do discurso, o considera como uma construção que se sustenta sobre o tríplice fundamento: falante, tópico e ouvinte, sendo o último o que determina a orientação e a estrutura do discurso do qual o texto é a manifestação, lugar em que os sentidos se dão a ler.

1.3.1.6. Interdiscursividade: intercâmbio entre discursos – jogo de memória e projeção

Como os outros termos de que se avizinha no campo da linguagem, interdiscurso é um termo amplo que se atualiza, segundo Possenti (*apud* FIORIN, 2006, p.162), sob diversos nomes: polifonia, dialogismo, heterogeneidade, intertextualidade, cada um implicando algum viés específico, visto a localização de cada no diálogo entre discursos.

Maingueneau (2007, p.35) minimiza a vagueza do termo ao sistematizar a interdiscursividade sob a tríade *universo discursivo*, *campo discursivo* e *espaço discursivo*. O entendimento sobre universo discursivo o afirma como um conjunto finito, embora não passível de apreensão em sua globalidade, de formações discursivas de todos os tipos que interagem numa conjuntura dada, servindo ao analista como horizonte pelo qual serão construídos domínios susceptíveis de ser estudados, os campos discursivos. Sob a compreensão de que concorrência é, não uma ideia de oposição, mas de convergência, de que tomam parte o confronto aberto, a aliança, a neutralidade aparente, os campos discursivos

consistem-se em um conjunto de formações discursivas que se encontram em concorrência entre discursos que possuem a mesma função social e divergem sobre o modo pelo qual ela deve ser preenchida, delimitando-se reciprocamente em uma região determinada do universo discursivo. Os espaços discursivos são, por sua vez, subconjuntos de formações discursivas que o analista julga relevante para seu propósito colocar em relação, tendo em vista que um discurso não se constitui da mesma forma com todos os discursos do mesmo campo.

A discussão sobre interdiscursividade situa-se no campo da polifonia, uma vez que a trama discursiva abriga um jogo de vozes em que as palavras figuram sempre carregadas, ocupadas por outros discursos. O intradiscurso, cujo significado remete às relações entre os constituintes do mesmo discurso, é atravessado pelo interdiscurso, que por seu turno configura as relações desse discurso com outros discursos. Nesse encontro o já-dito, mas que foi esquecido tem um efeito sobre o dizer que se atualiza em uma formulação. Sendo assim, o interdiscurso determina o intradiscurso, que é o dizer presentificado no texto. Mediante o já-dito e o que se está dizendo, Orlandi (2001, p. 33) posiciona o interdiscurso e o intradiscurso no eixo discursivo sob consideração de que o interdiscurso pode ser representado como um eixo vertical onde estariam todos os dizeres já ditos e esquecidos; e uma estratificação de enunciados que, em seu conjunto, representa o dizível. E no eixo horizontal se assentaria o intradiscurso, que seria o eixo da formulação, isto é, aquilo que se está dizendo num momento dado, em condições dadas. Qualquer formulação, qualquer dizer torna-se, então possível por se encontrar na confluência dos dois eixos: o da memória, que é o espaço de sua constituição, e o da atualidade, que corresponde à sua formulação, um jogo, portanto, de onde tiram seus sentidos.

Dito de outro modo por Fiorin (1994, p. 32, 33), a interdiscursividade é o processo em que se incorporam percursos temáticos e percursos figurativos, temas e figuras de um discurso em outro, via citação, repetição de ideias, quer em relação contratual, quer em relação polêmica, tendo em vista que todo discurso define sua identidade em relação ao outro, numa relação antitética, em razão da heterogeneidade, de modo que, ao excluir seu outro, ambos podem abrigar as mesmas palavras, porém com essas mesmas palavras eles não falam das mesmas coisas. Um discurso, portanto remete a outro, por uma relação apropriativa, “fazendo com que remotamente, seja lembrado o seu conteúdo, mas sem trazer à tona a matéria de que é feito, dando-lhe primazia”, conforme Cattelan (2003, p.113), para quem o discurso retomado se mantém vivo, porque lembrado e atualizado no texto, mas o que se pretende com o discurso atual não visa à rerepresentação daquele efeito de sentido e sim construir por diferença, fazendo o discurso retomado servir a outro momento histórico e a outra situação

comunicativa. O recurso da reutilização de certa personagem por autores diversos demonstram isso. “O Quixote de Pierre Ménard, por exemplo, assemelhando-se a cada palavra àquele de Cervantes, não é Dom Quixote: ele é provido de uma outra memória, de um outro tempo” (SAMOYAULT, 2008, p. 87). Desse modo ele atribui ao interdiscurso o uso que um discurso faz do outro, sem o intuito de confirmá-lo ou refutá-lo, mas sim de obrigá-lo a ser produtor de outros efeitos de sentido.

Do ponto de vista da sociocrítica, a interdiscursividade consiste no processo de cruzamento das práticas discursivas. Em razão disso, engloba a intertextualidade, de modo a ser o interdiscurso qualquer discurso que tenha relação com outros, literários ou não. O elemento interdiscursivo, por ocupar um espaço entre discursos que se confirmam ou que se opõem, é materializável nas contradições e nas alianças desenvolvidas pelo locutor em toda a extensão intradiscursiva, que, por sua vez, indica linguisticamente se houve tal interação, visto ser uma relação dentro do discurso.

1.3.1.7. Relação texto e discurso: dimensões material e ideológica

A noção que Bakhtin (1997, p. 329) tece sobre o texto tem uma extensão ampla que abarca o oral bem como o escrito e o situa como mediador do pensamento filosófico-humanista, do mesmo modo que representa uma realidade imediata, do pensamento e da emoção. É a instância que constitui o objeto de estudo e de pensamento, seu ponto de partida, não importam quais sejam os objetivos.

O texto se fundamenta na presença de um sujeito em seu ato de fala ou de escrita, portanto, de uma autoria, que opera uma bipolaridade, configurada em um sistema compreensível para todos, que é a língua e em elementos técnicos, da ordem do meio, do material, polo inseparável do autor, que utiliza o sistema de signos da língua para se realizar, porquanto texto é também elaboração.

Dos conceitos articulados à linguagem, o texto se coloca como um objeto esquivo à definição, para o que concorrem a variabilidade de sua extensão, que tanto pode se materializar em uma exclamação monossilábica quanto em um longo tratado de muitas páginas; seu modo de expressão, quer oral, quer escrito, bem como a tipologia e os gêneros que o materializam. A esses fatores soma-se a perspectiva semiótica que reconhece como texto manifestações diversas tais como um quadro pintado, uma roupa.

Os estudos sobre o texto ganham espessura nos anos 50, nos Estados Unidos, no interior de várias linguísticas: o norte-americano Zellig Harris, objetiva sua reflexão tomando

como base o nível morfo-sintático, ao passo que Pike, outro linguista de mesma nacionalidade contempla a semântica como centro da teoria capaz de dar conta do fenômeno textual. Na década de 1960 as reflexões da linguística do texto emergiram com vários nomes. Linguística textual, gramática do discurso, teoria do texto, pragmática do texto, semântica textual, semiótica do texto e semiologia, são algumas das variantes, como indica Santaella (1992, p. 395). A gramática textual europeia segue a linha da linguística chomskiana, através de Van Dijk, Rieser e Petöfi, os quais acionam processos pragmático-semânticos de interpretação, para as descrições textuais com o que contribuem o componente co-textual traduzido pelas propriedades internas do texto; e o componente con-textual, concernente às relações textuais externas, abrangendo produção, recepção e interpretação de textos. As descrições formais encontram oposição na linguística pragmática, cujo modo de operação dirige-se para os aspectos performáticos da linguagem, utilizando, para isso, o conceito de jogos de linguagem de Wittgenstein, dos atos de fala de Searle e da semiótica de Charles Morris.

Na *Introdução à Semanálise*, Julia Kristeva confere ao texto o lugar central de sua reflexão, no intento de desenvolver o estudo dos tipos da significância no texto, mediante um trabalho de diferenciação, estratificação e confronto que se pratica na língua e que se deposita sobre a linha do sujeito falante uma cadeia significativa comunicativa e gramaticalmente estruturada, como uma produção de orientação dupla: para o sistema significativo no qual se reproduz a língua e a linguagem de uma época e de uma sociedade precisa; e para o processo social do qual participa enquanto discurso (KRISTEVA, 1969, p. 12). Desfaz-se, desse modo, qualquer noção de texto como conjunto de enunciados gramaticais ou agramaticais, para colocá-lo sob a concepção de um objeto que se deixa ler nas marcas particulares da língua, um processo de construção histórica.

Essa realidade imediata do pensamento e da emoção, expressa materialmente por um conjunto de signos, pertence então, ao domínio da manifestação e como tal diferencia-se de enunciado, que por sua vez é da ordem do sentido. Porque diferentes, o texto serve de suporte à manifestação do enunciado e constitui, conforme Fiorin (2006, p. 180), uma entidade em si, não obstante o mesmo autor atribuir à noção de texto e enunciado uma interpretação comum. Parte da concepção bakhtiniana, que alude ao texto como conjunto coerente de signos, porém não uma entidade exclusivamente verbal, mas uma categoria presente em todas as linguagens, em todas as semióticas; o ponto de partida de qualquer estudo, cuja sustentação é a língua, ainda que seja a língua da arte, uma vez que a existência, no texto, de um pólo do que é reproduzível juntamente com o pólo do que é irrepetível e pela existência de um autor e de um sentido alcançado apenas na relação dialógica, texto é sinônimo de enunciado.

Em vista disso, tanto a elaboração de um texto quanto sua recepção atendem a questões teóricas que têm em sua base a manifestação de um discurso, na perspectiva bakhtiniana, instaurado pela dialogicidade, e nas relações entre os interlocutores do processo da interação verbal, do que se pode afirmar, de acordo com Moraes (2001, p. 2), que texto é um tecido verbal constituído pela articulação dos elementos interdiscursivos e intradiscursivos. Em outro dizer, no modo de interação entre discursos que se confirmam e os que se opõem; e nas marcas linguísticas que expressam essas interações.

O perfil dialógico de texto dado por Silva (1982, p. 625) assenta-se na noção bakhtiniana de texto, sempre, sob modalidades várias, um intercâmbio discursivo, uma tessitura polifônica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências, ao que se acrescenta a redefinição que Roland Barthes (*apud* FIORIN, 2006, p. 163) constrói a respeito do texto literário:

O texto é a superfície fenomênica da obra literária: é o tecido das palavras utilizadas na obra e organizadas de maneira a impor um sentido estável e tanto quanto possível único. Depositário da própria materialidade do significante. Um objeto perceptível pelo sentido da visão. É o que está escrito. Então, ele é na obra.

Ainda em Fiorin (2006, p. 26) a construção conceitual de Roland Barthes dá conta de que texto é aparelho translinguístico, que redistribui a ordem da língua colocando em relação uma palavra comunicativa, que visa à informação direta, com diferentes enunciados anteriores ou sincrônicos. Mediante essa noção ele explica os conceitos de texto como prática significante, diferentemente do postulado saussureano de que a significação se produz no nível da língua, que é uma abstração; mas como uma operação, um trabalho, em que se investem, ao mesmo tempo e num só movimento, o debate do sujeito, do outro e do contexto social. Todo texto é, para ele, um intertexto em que estão presentes outros textos, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis, do que conclui que a intertextualidade é a maneira real de construção do texto (BARTHES *apud* Fiorin, 2006, p.164).

Essa concepção de texto poderia ser, segundo Fiorin (2006, p.165), definida como discurso, o que não o fizeram Kristeva e Barthes, simplesmente porque os termos achavam-se comprometidos semanticamente, quando a frase demarcava a linha divisória. Tudo que estava no seu nível ou inferior a ela, pertencia ao campo da Linguística, e aquilo que lhe era de nível superior fazia-se objeto da Retórica como ciência normativa.

As possibilidades de resposta à busca de definição de texto dependem, portanto, do assentamento teórico sobre o qual se faz a reflexão, podendo-se, numa perspectiva interativa considerá-lo como uma construção mediada pelo signo linguístico, sobre as dimensões

sintática, semântica e pragmática, que concorrem interdependentemente para a interação. Contemplam-se, desse modo, a unidade formal, de sentido e de uso, correspondendo respectivamente à coesão, coerência e contexto sociocultural. Nessa linha de pensamento, Val (1999, p.3) ao considerar o que as pessoas têm a dizer umas às outras, emite o conceito de que “texto ou discurso é uma ocorrência linguística falada ou escrita, de qualquer extensão, dotada de unidade sócio-comunicativa, semântica e formal”. Os termos são, para ela, sinônimos.

Na necessidade de se traçar uma fronteira entre ambos, Perrone-Moisés (1979, p.214) busca definição no caráter de pertencimento. Assim, a fronteira discursiva é abstrata, o seu percurso é traçado pelo código dos gêneros; já, a fronteira textual toca no problema bem concreto dos direitos do autor, para ela, então o discurso pertence a um gênero, o texto a um autor.

Texto e discurso guardam, por fim, a diferença no modo de significar. Tendo em conta que os discursos só significam na interdiscursividade, como os textos só significam na intertextualidade, impõe-se a distinção entre esses dois tipos de relações: a interdiscursividade é concernente à enunciação, ou seja, ao processo de produção discursiva; a intertextualidade é relativa aos enunciados, textos que resultam do processo da enunciação, segundo Guimarães (2009, p.133).

1.3.1.8. Enunciado: movimento responsivo entre sujeitos falantes

Em razão de a linguagem instituir o humano no homem, a utilização da língua está na base de todas as esferas da atividade humana, que em virtude de serem extremamente variadas causam também uma variedade de caráter e modos de uso, de acordo com Bakhtin (1997, p.279), o que se dá mediante enunciados, sejam orais, sejam escritos, articulados pelos integrantes das esferas da atividade humana, e por essa razão o enunciado reflete as condições específicas e as finalidades de cada uma das esferas, pondo em foco o conteúdo temático, o estilo verbal, que se determina pelas escolhas lexicais, fraseológicas, gramaticais, e a construção composicional, os quais se fundem no todo do enunciado.

Sob esse ângulo, as ações que empreendem a análise de um campo discursivo consistem, de acordo com Foucault (*apud* CRUVINEL, 2002, p.209), em alcançar a compreensão dos enunciados nas situações que condicionaram sua existência, seus limites e suas relações com outros enunciados com os quais possam estar associados. A abordagem de um discurso ultrapassa, então, a relação entre as palavras e as coisas, para ser a percepção de uma formatação dos objetos de sua abrangência, o que vale refletir, que condições são

subjacentes às regras que viabilizam a concretização dos enunciados.

A enunciação, como ato individual que põe a língua em funcionamento, materializa-se no enunciado, promovendo uma relação dialética entre a língua e a vida, por um movimento recíproco, em que “a língua penetra na vida através dos enunciados concretos que a realizam, e é também através dos enunciados concretos que a vida penetra a língua”, como declara Bakhtin (1997, p. 282).

Em comparação ao movimento que realizam as palavras e as orações, como unidades da língua e por isso, repetíveis, os enunciados, porque resultado da enunciação, são irrepetíveis, em situação semelhante à dialética de Heráclito, para quem não se banha duas vezes no mesmo rio, apesar de se estar geograficamente no mesmo lugar, pois o rio já será outro, e assim também o ser.

A direção bakhtiniana acerca do enunciado o conceitua como unidades reais da comunicação, irrepetíveis, sempre acontecimentos únicos, que se constituem dialogicamente. Em vista disso, a busca pela determinação de sua fronteira objetiva-lhe não a dimensão, que se formata, segundo o autor, desde uma réplica monolexêmica até um romance em vários tomos (BAKHTIN, 1997, p.305). O que determina sua fronteira é a alternância dos sujeitos falantes, que por sua vez, manifesta a qualidade de ação completa, de acabamento, em função da entrada do outro. Isso significa que o enunciado é uma réplica de um diálogo. Instaura uma reação responsiva, porque a reação-resposta é o objetivo da elaboração do enunciado. Nesse caso o dialogismo é constitutivo do enunciado, ele não existe fora do dialogismo, pois o enunciado não se volta apenas para o seu objeto, mas também para o discurso do outro acerca desse objeto, o que pode ocorrer até na mais leve alusão ao enunciado do outro.

A referência indiscriminada ao enunciado, sob risco de transfigurar-lhe o conceito, requer que se apontem suas diferenças em relação às unidades da língua. Tal síntese é apresentada por Fiorin (2006, p. 169, 170) pela noção de pertencimento, visto o enunciado ter autoria, enquanto as unidades da língua, não. O enunciado permite uma resposta, o que não acontece com as unidades da língua. Entre os dois, apenas o enunciado tem destinatário, por outro lado, enquanto as unidades da língua são neutras, os enunciados são carregados de emoções, de juízo de valor e de expressões. No nível da compreensão, as unidades da língua pertencem ao plano denotativo; têm, por isso, significação. Já o enunciado, por não ter significação, mas sentido, que por sua vez é de ordem dialógica, pertence ao plano conotativo. O sentido concreto, distinto da significação, é o conteúdo do enunciado.

O desenvolvimento dessa noção dialógica alcança a relação entre enunciado e texto, estabelecendo distinção entre ambos:

Quando o enunciado é considerado fora da relação dialógica, ele só tem realidade como texto, (...) que é uma realidade imediata, dotada de uma materialidade, que advém do fato de ser um conjunto de signos. O enunciado é da ordem do sentido, o texto é do domínio da manifestação. O sentido não pode construir-se senão nas relações dialógicas. Sua manifestação é o texto e este pode ser considerado como uma entidade em si (FIORIN, 2006, p.180).

O pertencimento do enunciado a uma formação discursiva confere-lhe um caráter de liberdade, pois, ao mesmo tempo em que se desloca, é completo em qualidade de ação.

A teoria bakhtiniana lida com a categoria de enunciados sem distingui-los de discurso e obra. Importa para ele (1997, p.287) configurar o enunciado como a unidade real da comunicação verbal. Nas formalizações a respeito da linguagem, Bakhtin antecipa os atuais estudos sobre o texto, numa reflexão que abrange estudos da enunciação, da interação verbal e das relações entre linguagem, sociedade e história e entre linguagem e ideologia, informa Barros (1994, p.1), numa perspectiva do enunciado como objeto, na equivalência de matéria linguística e contexto enunciativo, ideia aproximada de texto, tanto como objeto de significação quanto de comunicação. Em síntese, objeto de uma cultura, cujo sentido depende do contexto sócio-histórico, razão para uma análise textual total abarcar a organização do texto, interação verbal, contexto e intertexto.

O conjunto dessas considerações permite olhar para a intertextualidade como um estudo que coloca o texto na perspectiva constitutiva e interativa de sujeitos sociais, como evento, portanto, na concepção de Koch (2008, p.13). Convergem, nesse caso, ações linguísticas, cognitivas e sociais, ações por meio das quais se constroem interativamente os objetos-de-discurso e as múltiplas propostas de discurso, como função de escolhas operadas pelos co-enunciadores entre as inúmeras possibilidades de organização que cada língua lhes oferece, construto histórico e social, extremamente complexo e multifacetado.

1.3.2. Os limites da intertextualidade

A operação de colocar uma literatura ao lado da outra para daí expor suas relações, que se desenvolveu por muito tempo, mediante o método comparatista, representado pela metáfora da fluidez, do contínuo e do escoamento, deu lugar, posteriormente, com a noção de intertextualidade, à ideia de um sistema de relação, cujas metáforas se situam mais do lado da rede, do entrelaçamento, da correspondência, conforme P. Sollers (*apud* SAMOYAUULT, 2008, p.17), colocando o estudo intertextual nos termos da relação e da transposição. Todo esse movimento possibilitou uma classificação dos tipos de intertextualidade, sob um olhar

multifocal de diversos pesquisadores.

1.3.2.1. Classificação do fenômeno intertextual

1. De acordo com a natureza do intertexto

a) *Intertextualidade exoliterária*: inclui o texto que se constitui por textos não verbais, como o pictórico e os verbais não literários; por exemplo, obras historiográficas, filosóficas, científicas, ensaios, artigos de jornais, livros didáticos, enciclopédias, que, segundo Silva (1982, p.629, 630), “Manifesta-se, sobretudo, nas estruturas semânticas e pragmáticas do texto literário”. Bernardo Carvalho (2006, p. 27) introduz a seção ou capítulo com uma fotografia antiga dos antropólogos relacionados a Buell Quain e narra a seguir:

Em 1938, aos vinte e quatro anos ele [o professor Luiz de Castro Farias] participou como antropólogo do Museu Nacional e membro do Conselho de Fiscalização, da histórica expedição à serra do Norte que levou Levi-Strauss por Mato Grosso até Porto Velho, entre 6 de junho e 14 de dezembro, e está em grande parte documentada em *Tristes Trópicos*.

b) Na *intertextualidade endoliterária*: o intertexto é constituído por textos literários. Seu modo de manifestar é equivalente em nível de qualquer dos códigos discrimináveis no policódigo literário.

2. De acordo com a dinâmica originária do dialogismo

a) *Intertextualidade heteroautoral*: abriga textos de autores diferentes.

b) *Intertextualidade homoautoral*: empreende relações com outros textos do mesmo autor, conforme Silva (1982, 630).

Outras designações têm sido consideradas a respeito dessa relação intertextual, como o fenômeno que Jean Ricardou designa por intertextualidade interna e que Lucien Dällenbach prefere denominar autotextualidade: um texto cita-se, repete-se, glosa-se e espelha-se a si próprio, ao que Silva (1982, p. 630) atribui a uma espécie de *mise en abyme*. Retoma esse conceito de Genette, na acepção de uma “intertextualidade autárquica”, circunscrição do “conjunto das relações possíveis dum texto consigo mesmo, uma reduplicação interna, que desdobra a narrativa toda ou em parte sob a sua dimensão literal: a do texto, entendido estritamente, ou referencial: a da ficção” (DÄLLENBACH, 1979, p.52). *Nove Noites* performa a existência de duas narrativas, em que uma está sempre repetindo a outra

3. De acordo com o modo de manifestação

a) *Intertextualidade explícita*: consiste, conforme Silva (1982, p. 632), na reprodução total ou

parcial de um texto noutro texto, sem quebra da coesão semântica ou formal deste último, como a paródia e como a imitação declarada, cuja existência depende *stricto sensu* da existência do texto parodiado e do texto imitado. Essa modalidade presentifica-se no texto através das citações, referências, retomadas do texto do interlocutor, do discurso relatado, operações que se fazem acompanhar da indicação das fontes, sejam elas particulares ou generalizadas. Em outras palavras, deixa claro que certo texto ou fragmento pertence a outro enunciador, e o faz, mediante expressões como *dizem, segundo os antigos, como diz o povo*. Assim o faz Carvalho (2006, p. 33) a respeito do lema do Marechal Rondon “*No tempo do Rondon havia toda aquela ideologia de não tocar em índio, de não ter relações sexuais com índios, de morrer, se preciso fosse, matar nunca*”. Um texto, ou discurso, então se coloca em posição cronologicamente intermediária, já que, anteriores a ele outros textos ou discursos serviram-no como matéria-prima, e após ele, virão outros, que Koch (1986, p.40) aponta como seu futuro.

b) *Intertextualidade implícita*: tem presença oculta ou dissimulada como sucede com a “alusão, com as referências críticas, de natureza hermética e iniciática, a outros textos, como a imitação de tipo fluido, etc.” (SILVA, 1982, p. 632). É, por isso, introdução, em um texto, de intertexto alheio, “sem qualquer menção explícita da fonte” (KOCH et al, 2008, p.30), como procede José Mauro de Vasconcelos (1969, p. 20): “Matar nunca. Morrer se preciso for. É mais ou menos isso. E sobre isso jurei”

4. De acordo com a função no sistema semiótico: a intertextualidade é dual, uma vez que ela, tanto pode promover a manutenção quanto a subversão.

Desempenha uma função complexa e contraditória nos processos de homeostase [equilíbrio] e de mudança do sistema semiótico literário: imita-se o texto modelar, cita-se o texto canônico, reitera-se o permanente. (...) Por outro lado, porém, a intertextualidade pode funcionar como um meio de desqualificar, de contestar e destruir a tradição literária, o código literário vigente: a citação pode ser pejorativa e ter propósitos caricaturais (SILVA, 1982, p. 633).

Essa tipologia, como sugere Catellan (2003, p. 93), reproduz um resultado ideológico. Do momento que se decide pela manutenção, utilizando-se da de citação, repetição, paráfrase, representa-se um estado de alienação. Já a subversão aplica a ironia, a paródia, a apropriação, como formas de instaurar a crítica.

A modalidade se reclassifica consoante os objetivos em relação ao intertexto:

a) *Intertextualidade das semelhanças*, segundo Sant'Anna (2003, p. 81) ou de captação, como chamam Grésillon e Maingueneau, consiste em paráfrases, mais ou menos próximas, do texto-fonte e tem objetivo de seguir a orientação argumentativa do intertexto (KOCH et al, 2008, p.30).

b) *Intertextualidade das diferenças*, para Sant'Anna, (2003, p. 81); subversão, para Grésillon e Maingueneau, (1984 *apud* KOCH et al, 2008, p.30) , organiza-se mediante enunciados parodísticos ou irônicos, apropriações, reformulações de tipo concessivo, inversão da polaridade afirmação/negação, entre outros. Cumpre, nesse caso, o objetivo de contraditá-lo, de colocá-lo em questão, de ridicularizá-lo ou argumentar em sentido contrário.

5. De acordo com o lugar que ocupa no campo discursivo

a) *Intertextualidade interna*: cada campo discursivo tem um modo peculiar de voltar-se para os discursos anteriores. Na observação de Maingueneau (2007, p.81), a maneira pela qual a física moderna se reporta a Galileu ou a Newton não é comparável à maneira pela qual um discurso católico se reporta à produção de São Paulo; o que configura um sistema de restrições compartilhadas pelos diversos membros de um campo, pois cada discurso particular se constrói atribuindo a si certas filiações e recusando outras. Nessa prática, a citação e a construção do passado específico do discurso, em termos de adesão e recusa, constituem níveis de intertextualidade, ambos sob intervenção do sistema de restrições, os quais se manifestam como *intertextualidade interna*, como duplo trabalho da memória discursiva interior ao campo, o que vale dizer, a operação de citação e construção do passado específico em que intervém o sistema de restrições nos níveis de adesão e rejeição.

b) *Intertextualidade externa*: manifesta-se através da relação de um discurso “com outros campos, segundo sejam citáveis ou não” (MAINGUENEAU, 2007, p.82).

6. De acordo com o objeto de apropriação

a) *Intertextualidade temática*: abordagem de temas reconhecidos em textos diversos, que tanto podem ser científico, jornalístico como literário. Liga-se a questões de conhecimento de mundo; por exemplo, do noticiário que cobre um mesmo fato por vários dias. Uma recorrência de temas faz parte da história literária, como que a lhe configurar uma fonte de energia:

Temas que se retomam ao longo do tempo, como o do usurário, na Aululária de Plauto, em O avaro, de Molière e em O santo e a porca, de Ariano Suassuna (...); entre diversos contos de fadas tradicionais e lendas que fazem parte do folclore de várias culturas, como é o caso do dilúvio e da caixa de Pandora, que são encontrados em muitas mitologias, embora, é claro, em versões diferentes (KOCH et al, 2008, p.18).

b) *Intertextualidade estilística*: contempla o caráter formal, mediante operações em que se “repete, imita, parodia certos estilos ou variedades linguísticas: são comuns os textos que reproduzem a linguagem bíblica, um jargão profissional, um dialeto, o estilo de um determinado gênero, autor ou segmento da sociedade” (KOCH, p.19).

A “Carta pras Icamiabas”, da obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade (2000, p. 63), é um dos exemplos clássicos da intertextualidade estilística. Por meio dela, o autor, ironicamente, remete à “Carta do achamento” de Pero Vaz de Caminha, por ocasião da Descoberta do Brasil.

7. De acordo com a extensão retomada do texto-matriz

a) *Intertextualidade fraca*: “formas que não comprometem todo o texto, mas apenas pequenos trechos dele” (PAULINO et al, 2005, p.30), e que se materializam no texto mediante epígrafe, citação, referência e alusão; todos, fenômenos de uma relação intertextual localizada.

b) *Intertextualidade de alcance do todo*: embora seja impossível atingir o todo, pela inexistência de uma pura repetição, a paráfrase, a paródia e o pastiche configuram associações intertextuais que envolvem “a maior parte do texto em sua construção e leitura” (PAULINO et al, 2005, p.30). Embora, formalmente, se aplique sobre uma parte, alcança o todo. Contamina o todo da obra, que passa a ser iluminada pela parte, pois ela não está lá inocentemente, uma vez que não há neutralidade nela.

8. De acordo com a referencialidade

a) A *intertextualidade substitutiva*: “remete ao mundo por meio da biblioteca” (SAMOYAUULT, 2008, p. 113), ou seja, busca, de alguma maneira pisar nas pegadas de outrem, através de alguma referência, de citações, em virtude de a ficção não poder dar conta do mundo enquanto tal.

b) A *intertextualidade aberta*: o texto abriga signos que remetem ao mundo como generalidade:

permite ver nos textos, além de seus caracteres, signos do mundo: sem serem diretamente referenciais, estes remetem ao mundo como generalidade, à história, ao social. (...) Na formação do enunciado literário, é possível ouvir vozes que vêm de

outro lugar, ecos indiretos que permitem idealmente remontar ao enunciado referencial (SAMOYAULT, 2008, p. 113).

c) A *intertextualidade integrante*: “apresenta provisoriamente o mundo para que seja lido ao vivo”, de sorte que fragmentos do real, como prospectos, artigos de jornais, desenhos podem migrar para a literatura, sem que esta seja totalmente afetada por isso. Cabe ao leitor praticar as idas e vindas que se impõem” (SAMOYAULT, 2008, p. 114).

9. De acordo com os gêneros discursivos

a) *Intertextualidade intergenérica*: denominada por Marcuschi *apud* (KOCH et al, 2008, p.64) de configuração híbrida □ um gênero pertencente a outras molduras no lugar próprio de determinada prática social ou cena enunciativa. Pode-se considerar como exemplo, a publicação de uma fábula em coluna opinativa de jornal. Essa mobilidade entre gêneros requer que o leitor os identifique para efeito de sentido.

b) *Intertextualidade tipológica*: expressa-se pelo conjunto de características que cada gênero discursivo elege para sua construção.

A intertextualidade tipológica decorre do fato de se poder depreender, entre determinadas sequências ou tipos textuais □ narrativas, descritivas, expositivas etc., um conjunto de características comuns, em termos de estruturação, seleção lexical, uso de tempos verbais, advérbios (de tempo, lugar, modo etc.) e outros elementos dêiticos que permitem reconhecê-las como pertencente a determinada classe (KOCH et al, 2008, p.76).

Goeth utiliza esse recurso em *Fausto*. O autor toma emprestada a linguagem poética bíblica, transportada pelo gênero dramático do livro de Jó, com o que constrói os seus diálogos.

10. De acordo com a abrangência

a) *Intertextualidade extensiva*: corresponde ao mosaico de citações, englobante de todos os fenômenos da relação entre textos, de sorte que alcança toda a literatura, que é texto entre textos.

b) *Intertextualidade restrita*: marca a co-presença de um texto em outro. Manifesta-se por duas materialidades linguísticas em um mesmo texto, de modo a se perceber a presença de um outro texto alojado no texto suporte.

Do que foi exposto até aqui, as distinções que envolvem as noções acerca do fenômeno intertextual mostram-se flutuantes em razão dos problemas pertinentes à delimitação da intertextualidade como objeto teórico, de modo que como material de análise,

deve-se colocar sob consideração a carga dialógica das palavras e dos textos, os fragmentos de discursos que cada um deles introduz no diálogo, fazendo ressoar múltiplas vozes, já que tudo se torna intertextual (SAMOYAULT, 2008, p. 18).

Nessa perspectiva, os constituintes do discurso intertextual não são propriamente palavras, mas coisas já ditas, já organizadas, fragmentos textuais. O texto, então, não fala, ao contrário, é falado. Em virtude disso sua carga não é mais denotativa, mas conotativa, segundo Laurent Jenny (1979, p.22), para quem a demarcação da existência de intertextualidade em um texto, prescreve a presença de elementos anteriormente estruturados, na ordem paradigmática. Atende a esse propósito a definição de intertextualidade como eixo de contiguidade existente entre duas obras narrativas.

O estatuto intertextual se funda, portanto, sobre as bases da concepção interativa da linguagem; da natureza dialógica do texto; da alteridade como ponto de partida, do caráter polifônico do discurso, da heterogeneidade do texto. Instâncias que se somam à necessidade de existência da intertextualidade, como uma imposição da interlocução em razão dos diferentes modos de significar, do discurso e do texto, para atualização do próprio texto, visto que, como se afirmou anteriormente, “os discursos só significam na interdiscursividade, como também os textos só significam na intertextualidade” (GUIMARÃES, 2009, p. 133). Metaforicamente a intertextualidade pode ser tomada como uma língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes.

A história da noção de intertextualidade apresenta-se, por tudo isso, paradoxal em seu desenvolvimento. Por um lado, mostra uma restrição progressiva de sua definição e concomitantemente, seu uso experimenta mais flexibilidade, o que não banaliza nem torna o termo um senso comum. Ao contrário, reclama, como sugere Jenny (*apud* SAMOYAULT, 2008, p.39), ser tornado pleno de sentido.

1.3.2.2. Distinções: interdiscursividade e intertextualidade

Pautadas na compreensão de que o enunciado se constrói no interdiscurso, as relações dialógicas promovem a distinção entre interdiscursividade e intertextualidade e como extensão, também entre interdiscurso e intertexto.

A relação dialógica de sentido é interdiscursiva, não se manifesta no texto. Já, o termo intertextualidade refere-se à materialização da relação dialógica no texto, situação que determina também os modos de significar tanto do discurso quanto do texto, pois, a interdiscursividade é o suporte de significação do discurso, enquanto a intertextualidade o é

para o texto; duas categorias que se distinguem mediante os processos a que se atrelam. Assim, a interdiscursividade associa-se à enunciação, quer dizer, ao processo de produção discursiva; e intertextualidade concerne aos enunciados, como textos que resultam do processo da enunciação.

A diferença pode ser vista também, da perspectiva do objetivo. As relações interdiscursivas têm como objetivo atualizar valores ideológicos e não necessariamente elementos materiais explícitos no texto anterior, uma vez que essa é a designação da intertextualidade. Interdiscursividade e intertextualidade, portanto, implicam igualmente duas vozes num mesmo segmento discursivo ou textual, sob diferentes modos de exposição.

Para Fiorin (1994, p.30), a intertextualidade configura o processo de incorporação de um texto em outro, com resultado de incorporação ou de transformação do sentido, o que equivale a confirmá-lo ou alterá-lo mediante alguns mecanismos, como o da citação, que é um caso de explicitação; o da alusão, que ele apresenta como reprodução de construções sintáticas, não propriamente das palavras; por meio de incorporação de temas e figuras de um discurso que vai servir de contexto, unidade maior, para a compreensão do que foi incorporado; e de estilização, que o mesmo autor define como reprodução dos procedimentos do discurso de outrem, isto é do estilo de outrem. Imita-se, pois, o modo de outro escritor, quer para ridicularizar quer para exaltar um gosto, produzindo-se uma relação contratual, quando o sentido não constrói um efeito oposto; do contrário, a relação será polêmica.

A interdiscursividade é, ainda na concepção de Fiorin (1994, p.32), o processo em que se incorporam percursos temáticos e percursos figurativos, temas e figuras de um discurso em outro, por meio de citação, que consiste em repetição de ideias, quer em relação contratual, quer em relação polêmica, tendo em vista que todo discurso define sua identidade em relação ao outro, em razão da heterogeneidade que abriga. O discurso, diz ele, constrói-se sobre o princípio da antítese e é, portanto, atravessado pela exclusão de seu outro. As mesmas palavras podem estar presentes em ambos, mas com as mesmas palavras, eles não falam das mesmas coisas. O mecanismo de citação figura também no processo da interdiscursividade quando o texto citado se apresenta como uma espécie de aval ao discurso recém-produzido, segundo Guimarães (2009, p.138).

Fiorin (2006, p.183) se mostra bastante restritivo quanto à conceituação e exemplificação da intertextualidade. Por isso, chama atenção para o fato de que nem sempre que a relação dialógica se manifesta no texto, tem-se intertextualidade, pois esta para existir, requer a existência de um texto fora daquele texto em que é citado. Isso porque a intertextualidade é, segundo o autor “o processo da relação dialógica não somente entre duas

posturas de sentido, mas também entre duas materialidades linguísticas” (FIORIN, 2006, p.184).

Porque intertextualidade e interdiscursividade constroem-se sobre o discurso bivocal, considerando-se que há sempre um texto ou um discurso ressoando sobre outro texto ou outro discurso, a voz de um enunciador ressoa, também, sobre voz de outro; conclui-se que, não obstante interdiscursividade e intertextualidade terem em comum a presença de duas vozes, a diferença entre ambas está na ordem de suas implicações no âmbito da atividade linguística.

Em associação ao par anterior, distinguem-se de igual modo, interdiscurso e intertexto.

Orlandi (2001, p.34) chama de interdiscurso a todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que determinam nosso dizer, visto que, para que as palavras tenham sentido, é preciso que elas já façam sentido. O que foi dito deve já estar no anonimato, efeito de interdiscurso em que fala uma voz sem nome, pertencente, portanto, à ordem do saber discursivo, que a autora designa de memória afetada pelo esquecimento, ao longo do dizer. Nisso ele é diferente do intertexto, que se restringe à inter-relação entre textos, sem que o esquecimento seja estruturante, embora ambos mobilizem relações de sentido.

Porque o interdiscurso corporifica-se na relação de um discurso com outros, dos quais nem todos são textuais, engloba o intertexto, que por sua vez, resulta do jogo de um escritor com um ou mais discursos antigos, relação que Maingueneau (1984, p.83) traz como exemplo, a formação do intertexto entre a literatura da *Plêiade* do século XVI e a literatura greco-latina, sob o entendimento de ser este um conjunto de fragmentos convocados, tais como citações, alusões, paráfrases, em determinado *corpus*.

Posteriormente Maingueneau (2007, p.81) designou o intertexto de um discurso como o conjunto de fragmentos que ele cita efetivamente; ao passo que a intertextualidade consiste na situação que evidencia os tipos de relações existentes entre um discurso e o conjunto de fragmentos que ele cita. Dito de outro modo, equivale ao sistema de regras implícitas que subjaz ao intertexto, o modo de citação que é julgado legítimo pela formação discursiva, o tipo ou o gênero de discurso do qual esse *corpus* provém. Assim, a intertextualidade do discurso científico, por exemplo, não é a mesma do discurso teológico; além disso, elas variam de uma época para a outra.

Silva (1982, p.626) coloca a interação semiótica na base da definição de ambas as expressões ao explicar a intertextualidade como interação semiótica de um texto com outro(s) texto(s) e intertexto como o texto ou o *corpus* de textos com os quais um determinado texto mantém aquele tipo de interação. Desse modo, elabora uma definição de caráter ontológico bem como cronológico de intertexto, seguindo as formulações de Gerard Genette sobre o

assunto, em que o intertexto figura como um texto, ou um *corpus* de textos que existe antes e debaixo de um determinado texto e que, em amplitude e modalidades várias, se pode ler, decifrar, sob a estrutura de superfície deste último, uma espécie de texto palimpséstico, isto é, um texto absorvido e apagado por outro, para uma camada textual anterior que interfere na estratificação de outro texto e que aflora, sob forma latente ou sob forma explícita, na estrutura de superfície desse outro texto. Independente das circunstâncias, um texto estará sempre retomando o outro. O diálogo é, por isso, sua base e destino.

Tratada teoricamente, primeiro pela semiótica Julia Kristeva, em torno da noção bakhtiniana de dialogismo, como já foi afirmado anteriormente neste trabalho, como instância constitutiva da linguagem, a intertextualidade se expande em diversas ramificações, das quais importa reconhecer seu uso como procedimento estético.

2. A INTERTEXTUALIDADE NUMA PERSPECTIVA ESTÉTICA

A plenitude de enriquecimento e libertação, que a grande ficção nos pode proporcionar, torna-se acessível somente a quem pode ater-se, antes de tudo, à apreciação estética.

(Anatole Rosenfeld, 1972).

Observado por meio do dinamismo histórico que serviu para sedimentar-lhe o conceito, o termo intertextualidade será neste capítulo delimitado à dimensão estética de produção e recepção de textos literários. Para isso, considerará a perspectiva bakhtiniana de diálogo e ambivalência como bases do texto poético, configurando uma dupla relação: da ligação que a palavra do texto estabelece entre autor e leitor e da relação que um texto mantém com textos da cultura, em suas diversas modalidades, cuja situação de subjetividade e de comunicabilidade resume-se em intertextualidade.

2.1. O PROCESSO INTERTEXTUAL POÉTICO

O sistema semiótico literário guarda uma riqueza formal e semântica que fica à disposição do texto ficcional, promovendo entre eles um tipo de entrosamento a respeito do qual Silva (1982, p. 629) declara que o texto literário ocupa o espaço por excelência da manifestação da intertextualidade, de modo que as inter-relações da literatura ultrapassam seu âmbito e avançam para outros códigos, dotando o fenômeno da intertextualidade, seja na produção, seja na recepção literária, de relevância sem paralelo em qualquer outra classe de textos, devido ao paradoxo histórico-estético da capacidade que o texto literário tem de produzir, diacrônica e sincronicamente, múltiplos e novos significados. Essa reflexão fundamenta a razão da suposta intertextualidade entre literatura e outras artes, como pintura e música, em virtude das regras, preceitos e convenções que permitem ao polígrafo literário legitimar ou valorizar as inter-relações formais e semânticas da literatura com outras manifestações artísticas.

Visto ser o espaço textual o lugar de nascimento da poesia, de acordo com Kristeva (1969, p.175), a intertextualidade, que o circunscreve, oferece os aparatos para a costura de sua roupagem. A autora mostra a relação entre textos para a configuração da obra literária

associando-a à noção de paragramatismo: ideia de um espaço textual múltiplo no interior da linguagem poética em razão de o significado poético remeter a outros significados discursivos que facultam a legibilidade de vários outros discursos no enunciado poético. Isso acontece em razão da fonte de onde emana o enunciado artístico, que, na avaliação de Cruvinel (2002, p. 213), à semelhança do enunciado do cotidiano, encontra-se estreitamente ligado à vida, de modo que, a palavra poética não existe isoladamente, não é escolhida no dicionário, mas na vida social, onde se reveste de dialogicidade. Silva então, se utiliza da noção nomeada por Kristeva de paragramatismo, como lei fundamental e inderrogável da criação literária, para refletir sobre a ação do autor em sua produção, momento em que

confronta-se sempre, de modo mais ou menos consciente, em maior ou menor grau, com outros textos literários, que ele nega, deforma ou revitaliza, mediante a absorção de múltiplos textos, numa relação ligada à memória, tendo em vista que a literatura conjuga a lembrança daquilo que é, daquilo que foi (SILVA, 1973, p.34).

Um olhar em direção às fronteiras do texto depara-se, pois, com a intertextualidade no papel de componente sobre o qual se elabora a estrutura literária.

2.1.1. O texto literário

Esse elemento a que considerável parte da sociedade contemporânea se mostra arredia, encontra-se, de acordo com Umberto Eco (2003), no meio dos veículos que ao longo da história transportam os objetos literários. A começar pela voz que recordava uma tradição oral, chegando à pedra como suporte de escrita, passando do livro de papel aos *e-books*, o texto literário desenvolveu um longo percurso, a extensão do percurso da humanidade. Como consequência, absorveu em si funções diversas para a vida individual assim como para a social.

Antes de a banda roqueira Titãs cantar que “A gente não quer só comida. A gente quer comida, diversão e arte. A gente quer prazer pra aliviar a dor”, vozes intelectuais clamam por direitos humanos inalienáveis, pelo caminho da arte, da literatura, ação que motiva o escritor peruano, Prêmio Nobel de Literatura, neste ano de 2010, Mario Vargas Llosa, a sair *Em defesa do romance*.

Sob sua ótica, a ausência do romance produz um mundo incivilizado, bárbaro, órfão de sensibilidade e pobre de palavra, ignorante e grave, alheio à paixão e ao erotismo, que se projeta numa dimensão política, uma vez que um mundo sem literatura teria como traço principal o conformismo, a submissão dos seres humanos ao estabelecido. Seria, a seu ver, um

mundo animal. Uma sociedade que põe em risco a própria liberdade (VARGAS LLOSA, 2009, p. 64). O autor localiza o resultado de se ler boa literatura para além da diversão:

Ler boa literatura é divertir-se, com certeza, mas é também aprender, dessa maneira direta e intensa que é a da experiência vivida através das obras de ficção, o que somos e como somos em nossa integridade humana, com os nossos atos, os nossos sonhos e os nossos fantasmas, a nós e na urdidura das relações que nos ligam aos outros, em nossa presença pública e no segredo de nossa consciência, essa soma extremamente complexa de verdades contraditórias – como as chamava Isaiah Berlin – de que é feita a condição humana (VARGAS LLOSA, 2009, p. 66).

No desejo de desvendar o ser da literatura, Wendel Santos (1983, p. 15, 21) afirma que ela não é obra, nem estado de espírito, mas “uma fala intersubjetiva, fala existente entre indivíduos, que se diz por delegação, nunca por assumpção, [porque] o ser da literatura é o constituinte do devaneio e se manifesta na obra”, desse modo é o desejo de dizer a literatura que move o autor e, para concretizá-lo, apropria-se do discurso da fantasia, com que institui o mundo sob outra ordem: a ordem literária.

Mediante essa concepção, a literatura fala mais como voz da utopia; como coreografia do impossível quebra os laços lógicos do previsível e subverte a coerência do cotidiano, desrespeita a realidade porque a desconhece como tal. Sofre a primeira distorção quando, para ser humana, procura falar no mundo, pelos caminhos da obra literária, o que, para Costa Lima (2009, p. 43), designa o caráter heterogêneo da literatura, por ela não constituir uma forma discursiva específica, uma vez que o discurso tem por horizonte as diversas maneiras como o código verbal se relaciona com o mundo.

Os conceitos de técnica, de ciência, de filosofia atestam a particularidade de cada forma discursiva, consoante o protocolo específico com que o argumento é tratado. A literatura, contudo, não cabe em um conceito. Em razão disso, Terry Eagleton (1997) elenca uma série de situações evocadas em sua plausibilidade para a definição de literatura e as desmonta em razão da fragilidade dos argumentos. Adota, então, não definições, mas parâmetros, os quais estabelecem duas ordens: literatura é arte. Literatura é arte da palavra.

Diante da impossibilidade de definir-se conceitualmente, “a metáfora da palavra espessa, contrário do uso conceitual, serve bem de caracterização para a literatura, tendo em vista que seu uso permite recepções variadas, enquanto o uso conceitual requer um entendimento unívoco” (COSTA LIMA, 2009, p. 55). Assume dessa forma uma feição híbrida. Ser híbrida equivale para a obra literária à sua capacidade de metamorfosear-se.

2.1.2. Fundamento dialógico da intertextualidade na obra literária

A noção bakhtiniana de intertextualidade, nomeada por Kristeva, constrói-se pela integração dos fenômenos da alteridade, do dialogismo e da dimensão crítica. Esses fenômenos corroboram o caráter social da obra literária, considerando a intersubjetividade de sua origem e destino, uma relação social e histórica que institui o destinador e o destinatário como os dois sujeitos que intervêm nos atos comunicativos. Há para o locutor uma mútua influência entre ele e o mundo que o circunscreve, em vista do que seu discurso atende a determinações sociais, culturais e históricas de sua comunidade linguística, o que vai se plasmar no arcabouço de seu fazer narrativo. Esse dialogismo, afirma Boris Schneiderman (*apud* LOPES, 1994, p.64), é que tem que ser levado em conta em todas as abordagens da literatura, mesmo que, como artifício, o autor concentre a obra em torno de sua voz, monologicamente, “para centrar tudo em seu próprio núcleo ideológico”.

A operação dialógica de que resulta a intertextualidade se assenta no estatuto da palavra como unidade mínima da escritura, o equivalente à articulação da palavra como complexo sêmico no interior da frase, projetando-se para articulações de sequências maiores, instaurando-se, por essa ação, uma concepção espacial da linguagem poética, lugar de diálogo entre o sujeito da escritura, o destinatário e os textos anteriores. Tal definição de estatuto da palavra requer o olhar em duas posições: na horizontal, que Bakhtin chama diálogo, percebe-se que a palavra no texto pertence simultaneamente ao sujeito da escritura e ao destinatário. E verticalmente, a palavra no texto está orientada para o *corpus* literário anterior ou sincrônico, situação denominada ambivalência. Um postulado importante resulta dessa ideia:

A palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar de intersubjetividade, instala-se a intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 1969, p. 64).

Essa duplicidade instaurada pela ambivalência se forma no dialogismo inerente à linguagem, uma vez que a relação dialógica constitui-se como tal no discurso, situação em que se ressalta a presença de um enunciado que abriga um sujeito, além de constituir uma escritura onde se lê o outro. Expõe-se desse modo, no dialogismo bakhtiniano, o caráter de uma escritura simultânea que tanto é subjetividade quanto comunicatividade, o que se pode resumir em intertextualidade, cuja síntese é, nessa perspectiva, produto de trocas entre sujeitos.

A palavra e o diálogo dão suporte à existência da narrativa, que, por isso, permite a classificação das palavras que abarca, em três categorias: da palavra direta, pertencente ao

autor. Configura a palavra denotativa. Aquela que anuncia, expressa, sem ser consciente das influências das palavras estranhas. Já, a palavra objetual aparece no discurso direto das personagens; uma palavra que Bakhtin quer estranha, subordinada à palavra narrativa como objeto da compreensão do autor, convertida em objeto da palavra denotativa. Ambas manifestam-se unívocas. A terceira categoria pertence à palavra ambivalente. Ela se origina em outrem e não obstante manter seu sentido, reveste-se de um sentido novo, em virtude do que a ambivalência constitui uma inserção de mão dupla entre texto e história, duas vias que se unem na narrativa, onde a escritura vai assumir o lugar de leitura do *corpus* literário anterior, e o texto, de lugar de absorção e de réplica a um outro texto.

Apropriada ao romance, a ambivalência faz parte de sua estrutura. Nele a palavra ambivalente se traveste das categorias de imitação e de paródia, cujos desenvolvimentos Kristeva (1969, p. 72) explica que, mediante a imitação, o autor apropria-se do imitado, levando-o a sério, sem o relativizar. Explora a palavra de outrem, sem ferir-lhe o pensamento, para suas próprias metas. Na paródia, o autor introduz uma significação oposta à significação da palavra de outrem. A autobiografia e as confissões polêmicas, as réplicas ao diálogo, o diálogo camuflado, exemplificam a polêmica interior oculta, situação que faz perceber uma influência ativa sobre a palavra do autor, modificadora da palavra de outrem. É o escritor que fala, mas um discurso estranho está constantemente presente nessa palavra que ele mesmo deforma e que expressa por meio do narrador.

Lopes (1994) ressalta em Bakhtin a originalidade de ter oferecido uma explicação alternativa para a gênese e a natureza do romance, vendo nele não mais uma ramificação da épica, em termos hegelianos, mas, antes, sua antítese – uma força antígenérica e inovadora da série literária: o dado distintivo do romance é, para Bakhtin, uma oposição constante, sistemática, e fundamental a tudo o que em dada formação social estiver já feito e fixado. Sua postura opõe-se, então, ao construtivismo formalista, que não leva em conta os contextos históricos de onde emerge o texto literário; de igual modo confronta o conteudismo e os excessos ideológicos do marxismo, dialogando com ambas as posições, mediante a proposta de uma poética sociológica que, permanecendo histórica, deveria especificar as formas e os objetivos materiais próprios da literatura, levando-se em conta que em sua peculiaridade a literatura, pelo perfil de comunicação do tipo literário, não se confunde com o discurso manipulador de um panfleto nem a produção de qualquer documento. O caráter ideológico da estrutura literária refrata, a seu modo, a realidade socioeconômica que lhe dá origem.

O pensamento de Bakhtin a respeito da tarefa da teoria da literatura manifesta-se, então, por esse duplo afastamento: da ideia marxista dos reflexos da realidade extraliterária,

assim como não concorda com a mentalidade formalista da busca tão somente pela forma com que a obra foi construída. O que move Bakhtin é a compreensão de como ocorre, nos textos literários, a produção do sentido: como o discurso literário vem significar o que significa. A ideia de que o modo de percepção de um texto depende de como ele se insere entre vários sistemas, cada um com seu próprio discurso, como é o caso do político, do religioso, sendo todos fundamentais para a construção do saber das culturas, é seguida por Lopes (1994, p.70):

No interior de cada classe hierárquica, as formas e as funções constituem sistemas. Cada sistema reflete um aspecto homogêneo da realidade, chamada por Tinianov “série”. Assim, numa época encontramos, ao lado da série literária, uma série musical, teatral etc., mas também uma série de fatos econômicos, políticos e outros.

Para explicar a noção bakhtiniana de multidiscursividade da língua e multitextualidade do discurso, Jha (*apud* LOPES, 1994, p.71) expõe o ponto de vista de que a língua não é simplesmente o meio que o romancista tem para representar o mundo; ela é também o mundo que ele representa. Em decorrência, cada texto romanesco não é mais do que um sistema de línguas no interior do qual os personagens existem para que possam enunciar as palavras, e como ideólogos trazem para o texto sua valoração, positiva ou negativa da realidade social. Esse ponto de vista justifica a diferença dos significados dos discursos de acordo com as situações, tendo em vista ser o discurso, na concepção bakhtiniana, um mecanismo dinâmico em que as palavras ganham sentido graças às múltiplas situações em que são inseridas, seja em contextos linguísticos, históricos ou culturais. Esse fator confere ao texto um sentido plural, de modo a ser o sentido da obra literária um produto construído dialogicamente, em razão do caráter de cada manifestação tipológica dos discursos; o que pode ser exemplificado nas diferenças entre o épico e o romance.

O épico manifesta, segundo Kristeva (1969, p.76), um perfil monológico, tendo em vista que o locutor, aquele que ocupa o lugar de sujeito da epopéia, não dispõe da fala de outrem. É na palavra denotativa e na imanência do texto, localizados no plano da narração, que se dá o jogo dialógico da linguagem como correlação de signos. Porque o diálogo não se constrói no nível da organização aparente do texto, cujos aspectos “enunciação histórica e enunciação discursiva ficam limitados pelo ponto de vista absoluto do narrador, a lógica épica é teológica: uma crença no sentido próprio da palavra” (KRISTEVA, 1969, p.77). Na estrutura romanesca, porém, esse jogo se exterioriza no plano da manifestação textual, de modo que a instalação da estrutura dialógica faz ressaltar também as diferenças atinentes ao modelo de organização da significação narrativa:

Na estrutura romanesca polifônica o modelo dialógico da relação sujeito e

destinatário representa-se inteiramente no discurso que escreve e se apresenta como uma contestação perpétua desse discurso. O interlocutor do escritor é, pois, o próprio escritor como leitor de um outro texto. Quem escreve é o mesmo que lê. Sendo seu interlocutor um texto, ele próprio não passa de um texto que se relê ao reescrever-se. A estrutura dialógica surge, assim, apenas à luz do texto construindo-se em relação a outro texto enquanto ambivalência. Na épica, ao contrário o destinatário é uma entidade absoluta extratextual, que relativiza o diálogo até eliminá-lo e reduzi-lo a monólogo (KRISTEVA, 1969, p.87).

De acordo com Lopes (1994, p.74) Bakhtin concebe a imagem artística do romance em relação com a língua enunciada, não com o homem que projeta, ideia que corporifica mediante as contraposições entre o romance polifônico e o monológico. Exemplificado na obra de Tolstoi, o romance monológico, não obstante o número de seus personagens, tem na voz deles a expressão de uma única visão de mundo. O autor subordina toda a lógica do mundo dos personagens a sua própria lógica. Em consequência, ficam reduzidas ou eliminadas as ambiguidades e contradições que constituem a riqueza intertextual do romance, fazendo-o perder sua complexidade a troco de uma coerência unificadora que distorce e falseia a realidade multifacetada da existência humana. Do lado oposto a esse discurso narrativo, encontram-se o Carnaval e a Sátira menipeia, incorporados pelo Romance polifônico, de que Dostoievski é o melhor representante, e o Diálogo socrático.

O CARNAVAL

Para uma expressão distinta daquelas que encontravam estatuto nos gêneros em voga, os chamados sérios, atualizados na epopeia, na tragédia, na história, na retórica clássica, no final da Antiguidade Clássica, emergiu um conjunto de gêneros com outra configuração, reconhecido pelos antigos como sério-cômico, cujo espectro amplo dificulta traçar limites precisos. Submetidos à comparação com os gêneros anteriores, ressaltam suas determinações em associação ao folclore carnavalesco, de onde derivam suas características particulares. A primeira peculiaridade consiste no modo novo de tratar a realidade, pela transposição da representação do distante para o contemporâneo, de modo a provocar uma mudança radical na zona valorativo-temporal de construção da imagem artística. Seu objeto é a atualidade viva, incluindo o dia a dia. O que é basilar para estabelecer a diferença com os outros gêneros é que os heróis míticos e as personalidades históricas do passado são deliberada e acentuadamente atualizados, falam e atuam na zona de um contato familiar com a atualidade inacabada (BAKHTIN, 2010, p. 122).

Outra característica refere-se à reviravolta operada na história da imagem literária. Uma imagem quase liberta da lenda. Levada a efeito na experiência e na fantasia livre. A

terceira particularidade consiste na pluralidade de estilos e variedade de vozes, cujo resultado é a politonalidade da narração que mistura o sublime e o vulgar, o sério e o cômico. “Empregam amplamente os gêneros intercalados: cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados, paródias dos gêneros elevados, citações recriadas em paródia” (BAKHTIN, 2010, p. 123).

O Carnaval em si não constitui um fato literário, mas um espetáculo de forma sincrética, de caráter ritual que, em suas variantes de acordo com os povos e as épocas, destitui as leis, as proibições, as restrições que condicionam a vida cotidiana, por leis próprias que abarcam de igual modo todos os seus participantes, fazendo desaparecer a ordem hierárquica e seus valores, conforme Bakhtin (2010, p.139). Eliminando-se as distâncias, o espaço de intimidade possibilita a liberdade dos gestos e as palavras francas bem como a transgressão dos domínios lógicos habituais. Com isso, criou uma linguagem que só encontra tradução na linguagem cognata que é a literatura. Daí ser a transposição do carnaval para a linguagem da literatura a carnavalização.

A categoria de excentricidade do carnaval representa-se pelas imagens gêmeas, pelas antíteses, o que por fim, configura uma infração a tudo que é comum e usual, ruptura que faculta a ampliação das interações, do diálogo; o que se infiltrou durante séculos, em numerosos gêneros literários, por meio de um a língua especial, possibilitadora da aproximação com o mundo circundante. Do que afirma Kristeva (1969, p.77) ser o Carnaval essencialmente dialógico, um significante que é também significado, em razão de promover o encontro de dois textos, os quais se contradizem, se relativizam, enquanto seus participantes são ao mesmo tempo atores e espectadores, perdendo sua consciência de pessoa para desdobrar-se em sujeito do espetáculo e objeto do jogo.

O DIÁLOGO SOCRÁTICO

Outra derivação do gênero sério-cômico, portanto de cosmovisão carnavalesca, é o Diálogo Socrático. De início, semelhante aos gêneros da memória, organizou-se mediante as transcrições das conversas reais de Sócrates acompanhadas de breves narrativas. Em sua evolução assumiu a forma de uma narrativa livre, mantendo, porém, o método socrático de descoberta da verdade pelo diálogo, utilizando os processos de síncriese, ou de confrontação de diferentes discursos sobre um mesmo assunto; e de anacruse/anacrese, situação em que uma palavra é provocada por outra. Não obstante sua curta existência, dele são tributários outros gêneros dialógicos, incluindo-se a menipeia, conforme Kristeva (1969, p.81). Posto que fosse

comum àqueles tempos, apenas se preservaram os diálogos de Platão e Xenofonte.

A evolução desse gênero importou em sua morte. Amplamente aplicado como método filosófico e artifício religioso para ensinamento de catecismos, o monologismo do conteúdo destruiu sua força de diálogo.

A MENIPEIA

Historicamente, a menipeia recebe o nome de Menipeu, ou Menipo de Gádara, filósofo do século II a.C., mas sua existência data possivelmente do tempo de Antisfeno, discípulo de Sócrates (KRISTEVA, 1969, p.81). De seus exemplos destacam-se *Logistoricus*, de Heráclito; *Apocolocyntosis*, de Sêneca; *Satiricon*, de Petrônio; *Metamorfoses*, de Ovídio; *Romance*, de Hipócrates e outros tipos do romance grego, do romance utópico antigo, da sátira romana. Bakhtin (2010, p. 128) atribui o primeiro uso do termo como referência a um gênero, ao erudito romano Varro, ou Varrão, do século I a.C., que lhe acentuou o aspecto cômico.

Gênero englobante, cujas principais características são sua construção como mosaico de citações e abrangência sobre todos os gêneros, desempenhou a função de uma espécie de jornalismo político da época, seu discurso exterioriza os conflitos políticos e ideológicos do momento. O dialogismo de suas palavras é, de acordo com Kristeva (1969, p. 82), a filosofia prática em luta com o idealismo e a metafísica religiosa (com a épica): constitui o pensamento social e político da época, que discute com a teologia, a lei. De notável capacidade de influência sobre o desenvolvimento da literatura européia, especialmente, sobre a formação do romance, atingiu a literatura cristã e a bizantina, subsistiu sob diversas formas na Idade Média, na Renascença e sob a Reforma, alcançando o mundo contemporâneo, por meio de escritores como Joyce, Kafka e Bataille, informa ainda Kristeva (1969, p.83).

É no âmbito dessa operação dialógica que a intertextualidade se produz, levando-se em conta o diálogo no interior das estruturas literárias. A noção de dialogismo opera, portanto, a síntese da intertextualidade na atividade literária, em virtude de todas as palavras abrirem-se às palavras do outro, em correspondência ao conjunto da literatura existente, tendo em vista que “os textos literários abrem sem cessar o diálogo da literatura com sua própria historicidade. Do dialogismo à intertextualidade, vemos que os fenômenos descritos são os mesmos” (SAMOYULT, 2008, p.22).

2.1.3. Funções do intertexto na composição da obra literária

A necessidade de existência subjacente à intertextualidade circunscreve-lhe um conteúdo que tem dimensão ideológica. Do que afirma Silva (1982, p.633) não ser a intertextualidade ideologicamente nem inocente, nem asséptica, “reenviando sempre, embora muitas vezes de modo dissimulado, oblíquo e até oculto, a uma cosmovisão, a um universo simbólico em que se acredita ou que se denega”. Como todos os elementos do discurso literário, a intertextualidade não está lá gratuitamente. Ao contrário, é imbuída de funções significativas na economia da obra: a operação intertextual sustenta-se sobre três posturas que constituem mais fins do que meios, sobre as quais Jenny (1979, p. 74 e 75) faz as pontuações que se seguem.

Na obra literária se expõem as ideologias intertextuais, primeiramente em sua posição de *desvio cultural*; atividade que exerce uma função crítica sobre a forma ainda que não explicita essa intenção. Ela é captada na re-enunciação de modo decisivo, de certos discursos cujo peso se tornou tirânico. A repetição tem a função de delimitar para fechar num outro discurso, conseqüentemente mais poderoso. De modo que se fala para obliterar, ou então, pacientemente, se nega para ultrapassar.

Em segundo lugar, a intertextualidade funciona como *reativação do sentido*, como que uma máquina perturbadora, que não deixa o sentido em sossego, que evita o triunfo do clichê, mediante um trabalho de transformação, isso, por causa do automatismo das associações e pela erupção dos estereótipos, situação que ele descreve como uma inércia que a longo prazo impediria qualquer produção de sentido novo. A expressão literária fechar-se-ia no balbuciar duma reserva de lugares-comuns infinitamente repetidos. Por isso a necessidade de livrar o significante da sua ganga, para o situar num novo processo de significação. Ela assume, assim o lugar de atualização por incorporar a recusa do ponto final que poderia fechar o sentido e paralisar a forma.

Por fim, a intertextualidade designa-se como *espelho dos sujeitos*, os quais alcançam da linguística a especificação de sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, ponto de vista que provoca sobre eles uma nova compreensão em razão da inversão que se estabelece: “Já não se acredita no sujeito que se pretendia matéria do livro; (...) são os livros a matéria do sujeito, sujeito escrevente ou sujeito escrito” (JENNY, 1979, p.47).

Por causa dessa dimensão ideológica, a intertextualidade desempenha funções essenciais à existência do texto, e conseqüentemente à sua compreensão, uma vez que o trabalho de intertextualização

dá vida às cinzas, conferindo à escrita o poder da fênix, que renasce de si mesma. O autor do texto, ao se valer de um texto produzido, não o decalca, não o reapresenta, não o rediz meramente. No recurso à citação de um texto, há, por parte de quem o cita, um projeto de sentido e uma orientação argumentativa. A passagem do outro texto vem para realizar funções que não tinha no texto inicial. Ela pode ser inserida a título de ilustração, de exemplo, de argumentação de autoridade, entre outros (CATTELAN, 2003, p. 100).

Quem cita não o faz aleatoriamente. Tem em mira a pessoa que vai ler, de sorte que avança expectativas, dissemina pistas, apropria-se desses fragmentos, dispõe-nos de outro modo, envolve-os no seu próprio texto, armando uma nova obra solidamente estruturada e doravante indivisível nas suas partes, esperando que o leitor veja as lacunas abertas. (CATTELAN, 2003, p. 100). Da contribuição da intertextualidade podem-se destacar, pois, as seguintes funções:

a) Condicionamento do código

O intertexto como ponto de encontro do diálogo de um autor com outros, ou entre textos diversos, coopera para a instauração de espaço-tempo, personagens, universo ficcional e linguagem, ampliando-lhes a dimensão no texto que se constrói, e define, por isso, a própria condição da legibilidade literária. Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível tal como a palavra numa língua ainda desconhecida, porque a possibilidade de apreensão do sentido e da estrutura numa obra literária depende da relação dela com seus arquétipos, por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante. Cristaliza-se, por conta disso, a noção de que a intertextualidade condiciona o uso do código, de acordo com Jenny (1979, p. 5).

O engaste que ela processa ultrapassa o nível da forma e da expressão para harmonizá-los com o conteúdo, não como uma narrativa dentro da outra, mas como uma palavra poética na sua relação com o contexto, com tudo o que isso significa de variações estilísticas, de incontrolável, de inadequação. Nesse caso, a intertextualidade opera uma montagem de natureza mais estilística do que narrativa, organizando-se sobre três tipos de relações semânticas: da *isotopia metonímica*, quando um fragmento textual é utilizado porque permite prosseguir com precisão o fio da narração. Sua função será então, analógica.

Na *isotopia metafórica*, um fragmento textual é convocado por analogia semântica com o contexto. É frequente este tipo de engaste tomar uma tonalidade metalinguística, uma vez que estas analogias derivam muitas vezes de uma reflexão mais ou menos consciente do autor sobre sua própria produção. A esse respeito, Samira Chalhub em comentário sobre *A procura da poesia*, de Carlos Drummond de Andrade, localiza a intertextualidade no campo da metalinguagem “onde se toma como referência uma linguagem anterior”, de modo a

reescrever por meio desse poema, “explicativamente mas não explicitamente, *Poema de sete faces, No meio do caminho, Confidência do itabirano, Os mortos de sobrecasaca e Mãos dadas*” (CHALHUB, 1997, p. 53).

Já, na *montagem não isotópica*, um fragmento textual está inserido num contexto sem nenhuma relação semântica, a priori, com ele. “Não é o jogo de lexemas que compõe os laços sintáticos, mas de semas, uma multiplicação até o infinito do jogo do sentido – como acontece, aliás, com qualquer texto literário apesar da sua isotopia” (JENNY, 1979, p. 37).

Essas três operações incidem na transformação do condicionamento contextual, produzindo efeitos de *paronomásia*, pela alteração do texto original, por conservar as sonoridades, embora modificando a grafia, conferindo um sentido novo ao texto. De *elipse*, pela repetição truncada dum texto ou dum arquitexto. De *amplificação*: mediante a transformação dum texto original por desenvolvimento de suas virtualidades semânticas. De *hipérbole*, pela transformação de um texto por superlativação de sua qualificação. De *interspersões* ou valor antifrástico, por isso encontrada na intertextualidade parodística.

As interspersões organizam-se sob diferentes modelos: as *interspersões da situação enunciativa* mantém estável o teor do discurso, muda o alocutário. Na *interspersão de qualificação*, os actantes ou circunstantes da narrativa original são aproveitados, mas qualificados antiteticamente. A *interspersão da situação dramática*, por sua vez, modifica, por transformação negativa ou passiva, o esquema das ações da narrativa recuperada. Na *interspersão dos valores simbólicos*, os símbolos elaborados por um texto são retomados com significações opostas no novo contexto (JENNY, 1979, p. 43).

b) Autocrítica

Em direção ao aspecto crítico, cuja tarefa é interpretar no texto os fatos que a teoria descreve, a literatura se faz juiz dela mesma, assume uma vocação de comentário ou crítica pelo viés da retomada: juiz da literatura passada, mas juiz também de sua prática atual que pode ser comparada com outras, conforme Samoyault (2008, p. 126). O funcionamento dessa crítica é patente no resultado da escrita, visto ser raro a recuperação de um texto literário em sua exata medida. Ou acontece uma apropriação pela transformação astuciosa do texto aproveitado, ou

o novo contexto confessa operar uma reescrita crítica, e dá em espetáculo o refazer dum texto [...] cuja deformação construída pela intertextualidade explica-se pela preocupação de escapar a um procedimento puramente tautológico (JENNY, 1979, p. 44).

Desse modo aponta um caminho de leitura, que é o de encontrar a pista no próprio texto, para através dela fazer uma leitura de mundo.

c) Construção da diferença entre o mundo e a sua ficção

Na busca da compreensão a respeito do que fala a literatura, as relações entre literatura e realidade sedimentaram-se, desde Aristóteles, sobre a *mimesis*, como sinônimo para imitação, representação. Também, a verossimilhança, a ficção, a ilusão ou ainda a mentira e, é claro, o realismo, o referente ou a referência, a descrição, são termos que, de acordo com Antoine Compagnon (2001, p. 83), colocam o problema da relação entre o texto e a realidade ou entre o texto e o mundo. O mesmo autor resume nos argumentos contra a *mimesis*, a ideia saussureana de que o referente não existe fora da linguagem, porque é produzido pela significação, em consonância com interpretação (p.89).

Com essa ideia corrobora a divisão que Roman Jakobson faz em relação às funções da linguagem, associando a função referencial ao real, como o contexto da mensagem, enquanto a função poética visa à mensagem enquanto tal, tomada em si mesma, de sorte que se instalou a ideia da mensagem poética subtraída à referencialidade. Essa posição da teoria literária desfaz o paradoxo de ter, ela mesma, origem na *Poética* de Aristóteles, para a qual a *mimesis* é um conceito capital para a definição de literatura, esclarecendo que a imitação aristotélica dirige-se, não para o homem, mas para a ação, portanto, técnica de representação das ações humanas pela linguagem, colocando-se a poética como arte que constrói a ilusão do referencial.

A teoria literária porque caminha junto com a crítica da ideologia, que é cultural, presta-se à definição de realismo, uma vez que este associa-se à *mimesis* como pretensa imitação da realidade, cópia do real sob representação fiel pela literatura, portanto, na posição de reflexo, a que se opõe a noção de convenção retratada pela teoria literária, em defesa da ideia de que realismo não indica um reflexo da realidade “mas um discurso que tem suas regras e convenções, de modo que a atitude convencionalista opõe-se, então, a toda concepção referencial da ficção literária, conforme Compagnon (2001, p. 108). Das duas teses, então, sobre as relações entre literatura e realidade, a tradição aristotélica, que abriga as determinações humanista, clássica, realista, naturalista, marxista defende a finalidade de representação da realidade como o foco da literatura.

Já, para a tradição moderna, equivalente à teoria literária, a referência é uma ilusão. A literatura só fala da literatura, tese de que compartilha Roland Barthes (*apud* COMPAGNON, 2001, p. 120) no artigo *O efeito do real*, em que mediante a observação da inexecutabilidade

do romance, visto suas instruções não poderem ser seguidas prática e literariamente, declara que o referente não tem realidade, porque produzido pela linguagem e não dado antes dela, de forma que a ilusão do referencial é toda linguagem que não é referencial.

Uma terceira leitura da *Poética*, no intuito de reabilitar a mimesis como um reconhecimento, não como cópia ou réplica idêntica, consolida-se, com Northrop Frye, pelo entendimento da capacidade que o leitor tem de reconhecer o tema na recepção da história, uma vez que o aprendizado mimético está ligado ao reconhecimento que é construído na obra e experimentado pelo leitor, que assume, segundo Terence Cave (*apud* COMPAGNON, 2001, p. 132), a função de um detetive, um caçador à procura de indícios que lhe permitam dar sentido à história.

As proposições verdadeiras ou falsas sobre alguma coisa, fazem pressupor a existência dessa coisa, conforme observa Compagnom (2001, p.135) que as buscas dos referentes no mundo da ficção justificam-se no fato de que

na ficção se realizam os mesmos atos de linguagem que no mundo real: perguntas e promessas são feitas, mas são atos fictícios, concebidos ou combinados pelo autor para compor um único ato de linguagem real: o poema.

Desse modo, ao falar, o escritor não está nunca diante do mundo, pois entre ambos, está o livro.

A reflexão que põe a literatura em relação com o mundo, conclui que a fala da literatura é sobre ela mesma, e quando o faz, põe em evidência a heterogeneidade fundamental do real e do texto, para o que tem aplicação a distinção, desde Aristóteles, dos sentidos referencial e não referencial do discurso. Em vista disso, o recurso à intertextualidade constitui-se meio para a literatura construir a diferença entre o mundo e ficção do mundo e, segundo a mesma autora, reunir essas duas propriedades opostas. O texto ficcional faz um empréstimo à realidade, mantendo-a presa em suas malhas, e se dá a ler mediante determinada norma ou por uma concepção do verossímil, os quais funcionam como um sistema ideológico compartilhado pelo escritor e o leitor, permitindo, assim representar e interpretar o mundo de maneira idêntica.

d) Processamento do sentido

A compreensão greimasiana de intertextualidade a designa como processo de construção, reprodução ou transformação do sentido, cujo entendimento remete ao modo como o sentido se constrói, envolvendo os aspectos: imanência, que se refere ao plano do conteúdo, e dispõe o percurso gerativo do sentido em fundamental, narrativo e discursivo; e

manifestação, “que é a união do plano de conteúdo com um ou vários planos de expressão” como entende Fiorin (1994, p.29).

Mais do que materialização no texto, as formas de sistematização propostas para a inter-relação entre textos, ou intertextualidade, instalam componentes ideológicos que orientam o efeito de sentido, pois quem cita não só copia ou rediz, tornando-se porta-voz e suporte de um sentido já estabelecido, mas alcança outros efeitos de sentido, por estar reutilizando o material vindo de fora, como se surgisse pela primeira vez, como se instaurasse, de repente, uma verdade que não existia alguns segundos antes, de acordo com Cattelan (2003, p.93).

Assim, o recurso à citação, à repetição, à paráfrase, resulta num sentido de alienação, porque propicia a manutenção. Já, a ironia, a paródia, a apropriação produzem a subversão, que por si, tem peso de crítica, quando, por exemplo, desconstrói uma história, um herói, uma heroína, ou instala um antienredo, fazendo certo gênero se romper, se fragmentar.

e) Constituição da verdade histórica e da verdade literária

A intertextualidade é espaço de constituição da verdade histórica assim como da verdade literária. Ambas só podem constituir-se na multiplicidade dos textos e das escritas, o que vale dizer, na intertextualidade, levando-se em conta que, do ponto de vista dos historiadores a história se constrói por uma série de narrativas ou versões de uma verdade que é impossível captar, em razão da impossibilidade de um paradigma único da verdade, de uma versão única, portanto. Essa realidade coloca em diálogo fragmentos de discursos diversos, uma vez que intertextualidade importa movimento, desestabilização, que funciona como “instrumento de palavra privilegiado das épocas de desagregação e de renascimento culturais” (JENNY, 1979, p. 49).

Os poetas e dramaturgos da Grécia antiga perpetuaram as lendas que se fixaram como patrimônio da cultura ocidental, conforme Costa e Remédios (1998, p. 53), as quais têm seus elementos utilizados ainda hoje de modos variados, em vista do que as obras ressurgem em novas histórias e como pretexto para enunciar novas ideias também. As modificações dos temas primitivos acompanham a tendência de cada época em que circulam as tragédias, o que para as mesmas autoras tem uma relação direta com a crise histórica vivida por determinada sociedade. É dessa perspectiva que a Joana, de *Gota d'água*, de Chico Buarque se encontra com a *Medeia* de Eurípedes.

Mesmo não falando do mundo, a literatura traz dele muitas versões que lhe permitem a existência no tempo, porque ela tem uma memória que não lhe permite a imobilidade e a

morte. Ela sempre se renova. Nesse sentido quando re-escreve o mito contando a história não está meramente repetindo, mas contando a história de sua história.

f) Sustentação ao discurso

A intertextualidade dá suporte ao discurso, tendo em vista que este não é unívoco, mas resulta das muitas vozes geradoras de muitos textos que se entrecruzam no tempo e no espaço, numa polifonia, cuja significação profunda exige que se escave na instância filológica-semiótica, que por seu turno revelará a ilusão referencial, em razão de o discurso parecer estar tratando certo referente quando na verdade está tratando de outro, oculto nas malhas da intertextualidade, possibilitando ao destinatário duas percepções, uma que capta o referente ilusório, portanto, superficial, e outra aprofunda-se na estrutura do intertexto. Subjacente a um discurso está sua intenção, sua ideologia.

Em suma, a intertextualidade faz parte do trabalho de costurar fragmentos de origens diversas, encaixando-os, mediante variados mecanismos, em uma unidade produtora de sentido, onde um já dito renasce em um novo dizer.

2.2. APOIO À RECEPÇÃO

As múltiplas escrituras que habitam um texto deslocaram-se numa rica viagem no espaço e no tempo. Sem qualquer etnocentrismo essa multiplicidade se reúne em diálogo, no lugar que não é o autor, mas o leitor. Um dado interessante, a que é pertinente recorrer, é que o bom leitor, na avaliação de Lajolo (1985, p. 59), começa a nascer ou morrer por volta dos sete anos, no tempo da alfabetização, nos primeiros contatos do aluno com o texto. Tudo o que vem depois é só reforço e terapia.

Samoyault (2008, p. 90) atribui à variabilidade da recepção, uma parte do interesse da intertextualidade, porque esse fenômeno permite às obras terem várias vidas diferentes, e nisso a possibilidade de se perceber a novidade, a defasagem. Os leitores não são uniformes na recepção do intertextual, por isso o alcance é variável e frequentemente subjetivo, dada a impossibilidade de uma identidade perfeita entre o autor e o leitor, por essa razão, captar o evento intertextual pressupõe o entendimento do trabalho de assimilação e de transformação que caracteriza todo e qualquer processo intertextual, sob a consciência de que as obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem suas lembranças, influenciam seus precursores, para lembrar Borges, porque “o olhar intertextual é então um olhar crítico: é isso que o define” (JENNY *apud* CATTELAN, 2003, p.95).

Se se considerar a palavra na ordem impressa, ler a obra poética é condição constitutiva da própria obra, segundo a Estética da Recepção, por ser a obra de arte um processo de comunicação entre dois indivíduos, lugar de formação do criador e tempo de instauração do leitor. Antes de ser uma invenção de escritores, a literatura é uma invenção de homens, porque seus sentimentos, afirma a escritora Nélide Pinon (2009) precisam de uma história para que as pessoas se deem conta deles.

Jean-Paul Sartre (2004, 34) em uma de suas indagações sobre o ser da literatura, reconhece que “um dos principais motivos da criação artística é certamente a necessidade de nos sentirmos essenciais em relação ao mundo”. Isto porque nos processos de desvendamento há uma constante mudança de direção de essencialidade. Movimentam-se sujeito e objeto. Quando um é essencial o outro é inessencial, de sorte que, conforme o mesmo autor, em nenhuma outra atividade essa dialética é tão manifesta como na arte de escrever. Em vista disso, ele focaliza o objeto literário como um pião, que só existe em movimento. Uma existência dinâmica que exige a concretização da leitura, sob risco de permanecerem apenas traços negros no papel.

2.2.1. Possibilidade de leitura

A interação necessária ao cumprimento do estatuto comunicacional da obra literária se realiza de acordo com Wolfgang Iser (1999, p. 10) sob dois pressupostos: o do posicionamento dos modelos textuais, na qualidade de potencial pré-estruturado pelo repertório e pelas estratégias textuais em um polo, tendo do outro o leitor e o do modo de presentificação do texto no leitor como correlato da consciência, deixando hiatos a serem preenchidos, originando a criatividade da recepção. Nesse jogo estão envolvidos o prazer do leitor na capacidade de jogar e a necessidade que o autor tem da produtividade do leitor como um pacto. A escrita manifesta, assim, seu fundamento dialético, de que “a arte existe unicamente para o outro e através do outro” (SARTRE, 2004, p. 37).

Os atos de apreensão do texto expõem-se à tensão de múltiplas diferenças. São diferentes os leitores na capacidade individual, uma vez que o texto se traduz para a consciência do leitor, mas não em único momento. Os objetos estéticos têm um modo de apreensão diferente dos outros objetos, que são percebidos na totalidade já que o observador lhe é externo. No texto, porém, a percepção se dá em fases consecutivas da leitura, e o que percebe o faz se movendo por dentro do objeto. Também os correlatos têm diferente determinação em relação às enunciações.

As enunciações do cotidiano, mediadas por declarações, afirmações e informações são

qualificadas em determinados sentidos porque apontam para o que querem dizer, são imbuídas de referencialidade. No texto de ficção a interação entre os correlatos se ativa no leitor. Ler uma obra sobre a guerra não tem a mesma relação de acompanhar uma guerra através dos noticiários.

A apreensão do texto literário se dá mediante os correlatos de consciência produzidos pelo ponto de vista em movimento. Dito de outra maneira, o texto penetra na mente do leitor onde se desenvolvem horizontes de retenção, que equivale à memória e de protensão, que se refere à expectativa. A consciência do leitor, enquanto retém o que vai ser utilizado na compreensão, projeta o que vem a seguir. A perspectiva criada contém certas representações vazias que “possuem o caráter da expectativa na medida em que antecipam seu cumprimento. Por isso, cada correlato de enunciação consiste ao mesmo tempo em intuições satisfeitas e em representações vazias” (ISER, 1999, p. 16). Colocam-se diante do leitor duas possibilidades de desenvolvimento: a satisfação da expectativa evocada pelo preenchimento da representação vazia do correlato anterior, ou a modificação de correlatos ou até desapontamento das expectativas previamente dadas.

A modificação de expectativa provoca um efeito retroativo sobre o que antes fora lido, pois se percebe que o que fora lido é diferente do que parecia no momento da leitura. A retenção do que foi lido desperta em diversas facetas no desenrolar da leitura. “Desse modo, no processo da leitura interagem incessantemente expectativas modificadas e lembranças novamente transformadas”, de acordo com Iser (1999, p.17). Em virtude de um texto não poder ser captado em seu todo de uma só vez, o mesmo autor explica que cada momento da leitura representa uma dialética de protensão e retenção, entre um futuro horizonte que ainda é vazio, porém passível de ser preenchido, e um horizonte que foi anteriormente estabelecido e satisfeito, mas que se esvazia continuamente; desse modo, o ponto de vista em movimento do leitor não cessa de abrir os dois horizontes interiores do texto, para fundi-los depois.

A leitura implica um fluxo temporal, em que cada momento articulado do ato leitor resulta numa mudança de perspectiva e cria uma combinação intrínseca de perspectivas textuais diferenciadas, de horizontes vazios de memórias esvaziadas, de modificações presentes e de futuras expectativas. Dessa maneira, no fluxo temporal da leitura o passado e o futuro, ou seja, a retenção e protensão convergem continuamente no momento presente; assim, o ponto de vista em movimento desenrola o texto mediante suas operações sintéticas, transformando-o, na consciência do leitor, em uma rede de relações.

A extensão temporal da leitura ganha uma dimensão espacial. Pois é por via de retenção e protensão que a formulação linguística do texto indica em cada momento da leitura

as possíveis combinações das perspectivas textuais. Graças à acumulação das perspectivas, tem-se a ilusão de uma profundidade espacial matizada, que cria a impressão de se estar presente no mundo da leitura, como se o leitor se transportasse para a cena. Então, a leitura que transcorre no tempo leva o leitor a vivenciar o espaço do mundo criado pela linguagem (ISER, 1999, p. 24).

Os conhecimentos sedimentados e individuais de cada leitor preenchem, em diferente medida, o esquema que se apresenta oco em virtude da indeterminação de suas formulações. O repertório textual desempenha, assim, papel importante para a formação das representações, dada sua configuração dialógica. Por isso,

aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário, um ser cheio de palavras interiores, o que vai resultar numa inter-relação dinâmica, um movimento de situação entre o discurso citado e seu contexto de transmissão, configurando uma postura socialmente engendrada, (BAKHTIN, 1995, p. 143).

Nele se estabelece o princípio da intertextualidade e da interdiscursividade, de sorte que “as normas sociais, as alusões literárias e referências contemporâneas, para dar alguns exemplos, se revelam como esquemas que emprestam contorno à memória e ao conhecimento evocado”, de acordo com Iser (1999, p. 69). Esses materiais funcionam como um guardado numa caixinha de onde a memória tira o conhecimento de que precisa para a recepção, para a leitura, do que vale lembrar que a formação de representações do leitor se regula de acordo com a sua competência, isto é, a sua familiaridade com o sistema de referências selecionado.

O discurso literário, porque opera sobre o já dito de outros discursos materializados em forma de texto, faz confluir o dialogismo que leva a efeito a atividade de leitura, porquanto os textos se constituem na intertextualidade.

2.2.2. Constituição do leitor

Os fatores que regem a estruturação do texto literário servem de mão dupla para sua leitura, pois o leitor vai encontrar o que lá foi colocado. Importa saber qual a condição que o leitor tem para fazê-lo, sendo a leitura “um jogo em que o autor escolhe as peças, dá as regras, monta o texto e deixa ao leitor a possibilidade de fazer combinações” (WALTY, 2001, p. 254), e que motivações tem para isso. O leitor competente, definido de várias perspectivas, configura-se como aquele que é capaz de construir um sentido no seu objeto de leitura, mediante competência específica e “conhecimentos determinados que tornem possível sua interpretação no seio de uma cultura” (COLOMER, 2009, p. 31).

A constituição do sujeito-leitor resulta do processo de comunicação quando o leitor coloca sua consciência à disposição do autor. Conseqüentemente, é afetado pelo texto. Por isso, a leitura consiste não só na presença do sujeito no texto, mas também na “tensão que ela provoca indicando que o sujeito foi afetado pelo texto” (ISER, 1999, p. 90), porque configura a passagem da experiência de outrem para consciência do leitor.

1) Leitor sob a perspectiva da memória literária

Esse dialogismo, que é o motor da literatura, permite caracterizar o leitor sob a perspectiva de leitores da memória literária e sob o ponto de vista da obra. Samoyault (2008, p.96) indica três tipos de leitores da memória literária que, não exclusivos entre si, distinguem-se em função e caráter:

a) 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. Importa lembrar que a leitura depende tanto de signos liberados pelo texto, como inversões, referências precisas, marcas tipográficas, quanto da memória ou da cultura do leitor.

b) O leitor hermeneuta: sem se contentar em localizar referências, trabalha os sentidos, construindo-os no entremeio dos textos presentes. Propõe assim, uma dupla interpretação: a do sentido contextual das citações ou dos intertextos na sua nova vizinhança; a do sentido de convocação da biblioteca, especialmente quando a prática se generaliza e tende a se apresentar como um reflexo sobre a totalidade da literatura, sobre a desposseção da voz, sobre o apagamento da ideia de propriedade literária. Esse leitor admite a polissemia do intertexto – que repousa literalmente na plurivocidade – e trata 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.

c) *O leitor ucrônico*: deixa de lado a ideia 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. Pensa a obra como novidade, reatualizando sistematicamente sua memória a datar 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.

Essas três representações podem evidentemente coexistir em um 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, assinalando 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 dessa maneira, como um 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. O intertexto requer do leitor a memória, a cultura, a inventividade interpretativa, assim como seu espírito lúdico, frequentemente convocados juntos para que ele possa satisfazer à leitura dispersa, recomendadas pelos escritos que superpõem vários estratos de textos e, portanto, vários níveis de leitura (SAMOYAULT, 2008, p.91).

Em consequência desse movimento, a leitura assume a feição de produção textual. Os sentidos se expandem tanto nas relações do texto consigo mesmo quanto em suas relações com outros textos. Desse modo o texto se direciona duplamente: para o sistema significante no qual se produz e para o processo social do qual participa enquanto discurso. Nisso consiste seu caráter intertextual, com importante reflexo sobre a recepção, cuja variabilidade sustenta uma parte do interesse da intertextualidade, fenômeno que permite às obras terem várias vidas diferentes; possibilidade de perceber a novidade, a defasagem. Por esse processo, a leitura ultrapassa a decodificação de sinais para abranger o signo linguístico como produção social, em que participa, necessariamente, o leitor na produção dos sentidos, por um percurso que oscila em tensão constante entre paráfrase e polissemia, resultando na interação homem e mundo, através de uma relação dialógica entre leitor e texto.

Instala-se, então, uma perspectiva interacionista, produzindo-se um avanço na prática leitora, por muito tempo restrita a uma percepção exata, detalhada e sequencial, com identificação de letras, sílabas, palavras, estruturas sintáticas; para até alcançar o entendimento de que os conhecimentos individuais afetam decisivamente a compreensão, pois que o sentido não reside no texto. Assim, embora o texto permaneça como o ponto de partida para sua compreensão, ele só se tornará uma unidade de sentido na interação como o leitor, envolvimento que também ativa os “processos cognitivos básicos como percepção, memória, associação verbal e afetividade” (CARDOSO-SILVA, 2006, p. 18).

2) O leitor definido da perspectiva da obra

Não obstante ser uma noção instável, o leitor observado acima, pela ótica de sua ação, pode ainda ser definido do ponto de vista da obra, do modo como ela o convoca e lhe dá a posição de leitura. Por esse caminho, Maingueneau (1996) apresenta quatro configurações de leitor: a) O leitor invocado, destinatário explícito, apostrofado verbalmente no texto, quando se invoca, por exemplo: *minha cara leitora, meus jovens...* Um artifício que cria intimidade, privilegia o leitor. b) O leitor instituído. Definido pela característica do texto, de acordo com o gênero, com o estilo. Por exemplo, o detetive. c) O público genérico. Receptor socialmente caracterizável, de acordo com o pertencimento a um gênero. Encontra exemplo nos leitores de sermões, de comédias de intriga. d) Público atestado. Distante da obra no tempo e no espaço tem o contato com ela atravessado por diversas informações. Em vista disso, tanto a elaboração de um texto quanto sua recepção atende a questões teóricas que têm em sua base a manifestação de um discurso, na perspectiva bakhtiniana, instaurado pela dialogicidade, e nas relações entre os interlocutores do processo da interação verbal.

Das muitas possíveis razões para a leitura, quatro advêm do elenco de Harold Bloom:

- (1) A leitura pode fundar-se na motivação do conhecimento de tantas pessoas, de modo bem íntimo, o que não é possível na vida real. A literatura ocupa o lugar da ciência e da técnica no desempenho da função cultural integradora destes tempos, porque encarna um desses denominadores comuns da experiência humana, que possibilita às pessoas o mútuo reconhecimento e os diálogos, independentemente de quaisquer circunstâncias.
- (2) Ainda, possibilita ao homem o autoconhecimento. A experiência com a literatura transpõe os limites da diversão.
- (3) Além disso, a leitura coloca diante do leitor as coisas da vida. Nisso tem um papel relevante para o conhecimento totalizador e imediato do ser humano
- (4) O ato de ler promove o prazer. Prazer pelo recolhimento que o livro proporciona. Pelos diálogos que estabelece. Pela fruição e pelo ócio, mas também prazer estético. Esse é o sentimento que fascina o leitor, que o seduz, mas que o liberta (BLOOM, 2001, p. 25).

A leitura, em sua função constitutiva do sujeito leitor, esbarra no problema da resistência daquele que deve ler, sua obstinação em não entrar no processo dialético, não se modificar pela experiência com o texto. Isso ocorre porque, em comparação com a ciência e a filosofia que se dirigem a todos os homens, idealmente, o discurso da literatura atinge individualmente, em função da singularidade. A definição do lugar do leitor coloca-o como um ser essencialmente desconhecido que, anônimo, é um qualquer. Redirecionar o olhar desse

leitor e propor-lhe uma conversão – uma conversão do olhar, numa leitura que para ser elevada ao nível da experiência, precisa de texto e momento adequados; por conta disso, às vezes, o leitor não se deixa tocar pelo texto. A leitura em seu papel de modelo de desvelamento do mundo tem na literatura eventualmente seu recipiente imprescindível, no ponto de vista de Zilberman (1985, p. 20), para quem essas relações têm que ser preservadas para adquirirem sentido

Diacronicamente, a literatura sofreu uma alteração de objetivos. A princípio, de teor didático, a narrativa alcançou o patamar de gênero moral por excelência, cujo protótipo se encontra nas fábulas esópicas. Contemporaneamente,

a literatura anuncia-se como radicalmente produtiva de uma realidade e uma subjetividade, que não teria outro modo de existência que não o estritamente literário: o mundo do texto não tem outra realidade que não seja a textual e o autor do texto não é outra coisa senão uma função do próprio texto (LARROSA, 2005, p. 125).

Seu *status* de instrução, porém, não se perdeu com o tempo. O saber que ela transporta permanece válido, não porque moraliza, mas porque o homem é um ser que está sempre aprendendo, pelo que o modo de acesso ao livro, também, determina seu aproveitamento. Livros prescritos configuram uma literatura constrangedora, o que acarreta pouco proveito, se não, o resultado esperado.

A experiência de Montagne relatada pelo filósofo Benedito Nunes (1999, p. 195) dá conta de que “os textos que fecundam a experiência são aqueles dos quais nos aproximamos livremente, animados pelo prazer de um honesto passatempo”. Somente pela adesão, o poder catártico da literatura alcança o leitor, que passa a se compreender mais, à medida que pode compreender o texto. Aí, o leitor executa dois movimentos: o de aderir ao texto e o de voltar a si mesmo. A participação do leitor, ou melhor, sua ação é, por assim dizer, uma ação de corpo e alma, porque

A leitura sempre é feita no presente de um corpo já tatuado pela cultura, corpo-texto que lê textos segundo critérios culturais de ler bem ou ler mal, ler muito ou ler pouco, ler trechos ou ler volumes, ler devagar ou ler depressa, ler sequencialmente ou ler aos saltos, ler em pé ou sentado, ler por obrigação ou ler por prazer, ler entendendo tudo ou ler não entendendo nada - é impossível esgotar as modalidades das atuações desse corpo sempre contingente, sujeito e objeto de uma história confusa em que pai, trabalho, dinheiro, política, sexo e morte definem relações sociais de força e são definidos por elas (HANSEN, 2005, p. 13)

O excesso de estímulos a que o leitor está submetido, hoje, desestimula a percepção, o saber, o pensar por conta própria, o ver, o sentir, o contemplar, uma vez que a quantidade de informação desorganiza a compreensão. O problema é, ainda, o da ordem metodológica, o de encontrar alternativas para fazer frente à forte competição que outros meios impõem à leitura literária. Diante da facilidade que os novos meios concedem, a literatura entra, no argumento do leitor, particularmente do leitor jovem, como uma leitura de difícil compreensão. Sua prática é, com frequência mal ancorada em noções teóricas provenientes das lacunas que se formaram no ensino fundamental, e ampliaram no ensino médio, de acordo com os mecanismos a que foi submetido.

Focalizando a leitura na perspectiva da formação, o texto se mostra como um esboço, um prólogo. Um material delineado, cujo acabamento só se materializa no leitor. Assim sendo, a interpretação consiste em um movimento do leitor para dar sentido ao texto. Porque inacabada, a leitura reveste-se de uma linguagem não fechada, que para se realizar dialogicamente conta com a subjetividade do que lê. Pois nele se efetua a imaginação, sem a qual a compreensão é impossível, visto que desde cedo a imagem foi o elemento para se obter o conhecimento, é ela o produto de uma construção, da mesma forma que a linguagem (LARROSA, 2000).

A imaginação, pensada como construção, sofre influência externa. Desse modo, o texto possibilita ao leitor uma experiência estética, porque promovida por um elemento estético. A leitura parte da imaginação mediada pelo não exposto, pelo não dado, e se assenta sobre índices, que estão nas entrelinhas. Daí porque a capacidade de escutar o texto como algo coerentemente aberto assume uma importância maior do que o próprio texto. Num movimento duplo o texto interroga e se faz interrogar, assumindo aqui, uma feição interpelativa, que transforma não como exaltação do ser, mas como provocação. Não como superação de fraquezas, mas como mudança de lugar, de dimensão. Em razão disso, busca-se compreender como o leitor reage ao texto, como ele fica após o texto ou com o texto, sem se esquecer de que o sujeito contemporâneo é atravessado pelo discurso.

Diante do exposto, a mediação entre o texto e leitor não é um exercício simples, porquanto não se pode executá-lo ingenuamente. A literatura por seu turno atende a uma outra ordem espacial, como explicita Nelida Pinçon (2009) “a literatura não veio para explicar. Ninguém explica aquilo que não é explicável. A literatura indica sendas e caminhos”, pelos quais o texto como fonte geradora do discurso do leitor, transporta os significados das expressões linguísticas para um sentido que somente o leitor pode construir.

A obra literária reúne de uma só vez os vários elementos de sua produção. Desse modo se firma seu caráter social, uma vez que faz convergir o autor, o leitor e a comunidade, de onde vem sua matéria, interligando-os pela dialogicidade da linguagem que performa à relação fundamentalmente social e histórica da interlocução: obra, portanto, coletiva dos dois sujeitos. Por esse motivo, a possibilidade de compreensão efetiva não pode prescindir da orientação bakhtiniana da reprodução do texto, no encontro dos sujeitos, porquanto afirma Bakhtin(1997, p. 332) a volta ao texto, a releitura, a nova execução, a citação imprimem um acontecimento novo, irreproduzível na vida do texto, é um novo elo na cadeia histórica da comunicação verbal que por natureza sempre sucede nas fronteiras de duas consciências, de dois sujeitos, porque um novo texto está sendo elaborado sobre o já concluído. Há, portanto, encontro de dois sujeitos, de dois autores.

Ler, segundo resumem Barthes e Compagnon (1987, p. 184, 287), como conjunto de práticas difusas, é, portanto, uma técnica, uma prática social, uma forma de gestualidade, uma forma de sabedoria, um método, uma atividade voluntária sobre um objeto heterogêneo. Uma atividade que expõe o caráter de criação porquanto é a subjetivação do leitor que confere a vida real, a presentificação da obra.

2.2.3. Necessidade de leitura literária

A discussão sobre a necessidade de leitura literária, hoje, conduz a uma reflexão sobre o próprio mundo contemporâneo, uma época paradoxal que expõe a dialética da racionalidade técnica dos tempos atuais, em comparação com tempos passados. Os meios disponíveis para a solução de inúmeros problemas materiais do homem servem também para sua completa degradação, a exemplo da bomba atômica. Barbárie e tecnologia convivem sem pudor. Falhadas as expectativas a respeito do progresso para a felicidade coletiva, as quais se converteram em desilusão, posto que utópicas, são os direitos humanos a condição de relacionar teoria e realidade no sentido de atender às necessidades dos homens, não obstante a fragilidade do pressuposto básico dos direitos humanos, que é “reconhecer que aquilo que é indispensável para nós é também indispensável para o próximo” (CANDIDO, 2005, p. 239). É problemático pensar que o alicerce desse pressuposto é a distinção entre bens compressíveis, na categoria dos supérfluos e bens incompressíveis, aqueles que não podem ser negados, tanto materiais quanto espirituais, entre eles, alimentação, moradia, saúde.

Levando em conta que a escala de importância dos bens fixa-se de acordo com a época e a cultura, o mesmo autor confere à literatura o *status* de bem incompressível, porque

manifestação universal, já que todos os homens, em todos os lugares entram em algum tipo de fabulação. E, também, porque o sonho acordado resulta em equilíbrio psíquico, de modo que o cultivo da literatura, como o sonho acordado das civilizações, produz equilíbrio social, indispensável para a humanização do homem, por atuar em grande parte no subconsciente e no inconsciente e por assegurar, dialeticamente valores da sociedade, os quais podem ser reforçados bem como questionados e destruídos. A literatura, de posse de seu duplo caráter, formador e subversivo – “humaniza porque faz viver” (CANDIDO, 1989, p. 113). Esse valor inerente à literatura ativa-se por meio de funções significativas. Primeiramente, a função psicológica, que corresponde à necessidade de fantasia, coextensiva ao ser humano, por isso uma das modalidades mais ricas das formas de sistematizar a fantasia (CANDIDO, 1972, p. 804), para o que cita um estudo de Gaston Bachelard a respeito da formação do espírito científico que flui da atividade imaginária do devaneio,

como a condição primária de uma atividade espiritual legítima, seria caminho da verdadeira imaginação, que não se alimenta dos resíduos da percepção, e portanto não é uma espécie de resto da realidade, mas estabelece seres autônomos coerentes a partir dos estímulos da realidade (BACHELARD, *apud* CANDIDO, 1972, p. 805).

Depois, a função educativa, que não quer ser confundida com a instrução moral e cívica, pois sua maneira de formar não segue os ditames da pedagogia oficial, “que costuma vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa – o Verdadeiro, o Bom e o Belo, definidos conforme os interesses dos grupos dominantes para o reforço de sua concepção de vida” (CANDIDO, 1972, p. 805). Sua ação formadora consiste no despertar de emoções, o impacto que causa ambivalência, porque enriquece a personalidade e o grupo, pela visão de mundo que se amplia. Por último, a função de conhecimento do mundo e do ser. Ressaltando-se que na contramão do aspecto humanizador, também pode-se produzir a alienação, quando, por exemplo, a linguagem que expõe um tema não alcança o devido equilíbrio e, manifesta-se, por isso muito artificialmente, oferecendo ao leitor uma visão deturpada, seja da língua, seja de uma realidade qualquer, resultando em alguma forma de preconceito.

A leitura constitui, pois, um desafio, pelas esperanças que agrega, sem que se esqueça que um dado elemento literário torna-se acontecimento literário unicamente por seu leitor. Porque, segundo Hans Robert Jauss (1994, p. 25), ele lê a obra tendo na lembrança as obras anteriores do autor, percebe-lhe a singularidade em comparação com essas e outras obras já conhecidas, e adquire assim, um novo parâmetro para avaliação de obras futuras”.

2.3. Breve passagem sobre o sistema do romance contemporâneo

Antes de direcionar o trabalho para a proposta de apontar a intertextualidade entre os dois romances em questão, faz-se necessário entender o que conforma cada um à estética vigente de sua época. Em outras palavras, que metáfora os particulariza na era predominante da magia e da técnica de que fala Walter Benjamin (1996), um dos representantes da Escola de Frankfurt. Uma vez que a tecnologia a serviço do capitalismo influencia a arte na ordem da produção e da recepção, não obstante o exercício do autor, a literatura se molda por uma força cultural que lhe é externa.

Uma noção de sistema parte das reflexões de Antonio Candido (2007, p. 25) aludindo à literatura como um conjunto de obras ligadas por denominadores comuns que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. A língua, as imagens, os temas configuram características internas, as quais, por meio de certos elementos de natureza social e psíquica, se manifestam artística e historicamente para fazer da literatura um aspecto orgânico da civilização. O conjunto formado por produtores literários, em certa medida conscientes de seu papel, por receptores, representativos de diferentes tipos de público, sem os quais a obra não se atualiza, mais os mecanismos transmissores, de modo geral, uma linguagem traduzida em estilos, ligando uns aos outros produz a comunicação inter-humana definida como literatura. O resultado da integração de escritores de uma época a um sistema é a continuidade, como um passar da tocha nos eventos esportivos. Assegura no tempo o movimento conjunto definindo os delineamentos de um todo, formando a tradição. É ela que garante a existência da literatura como fenômeno de civilização, do que afirma Jean-Paul Sartre (2004) ser a literatura essencialmente a “subjetividade de uma sociedade em revolução permanente”.

A noção de obra poética como sistema remete à orientação de Roman Jakobson a respeito de ser a língua um sistema funcional importante para os estudos diacrônicos, incluindo os estudos da literatura, visto ser a obra poética uma estrutura funcional cujos elementos vários não podem ser compreendidos a não ser em conexão com o todo. Assim é que, no tocante à escrita, “cada deslocamento no interior das estruturas linguísticas deve ser tratado em função da estrutura poética em que esta é colocada em ação” (JAKOBSON *apud* SALOMÃO, 1993, p. 25). O sistema segue linearmente, sem lacunas, até que uma obra seja capaz de alterar sua organização, porque a literatura se estrutura em planos e níveis pelos quais acontece a interação de suas regras, gêneros e relações entre os fenômenos literários, mediante leis, que em consonância com o processo diacrônico e as relações sincrônicas, são

orientativas e não vinculativas. Assim, o sistema mantém as regras próprias de funcionamento condicionadas tanto do interior quanto do exterior dele, de modo que nele a literatura encontra condição e lugar para fazer a interligação entre o autor e o leitor. A leitura configura, nesse caso, um diálogo entre ambos, por meio de códigos linguísticos e culturais comuns a ambos, uma vez que texto e indivíduo transitam sempre dentro de uma tradição. E esta é, por sua vez, o depósito de todas as inovações precedentes que foram adotadas, de modo que o indivíduo torna-se voz da história, seja cumprindo normas da tradição, seja renovando-as (SALOMÃO, 1993, p. 29).

A existência de convenções e codificações, como as socioideológicas, conferem ao texto literário uma função hipersígnica, e por isso a obra tem o poder de criar nexos com o passado e com o futuro transformando o valor sígnico do texto, obedecendo aos pressupostos da relação do texto com o sistema, que Maria Corti (1993, p.76) resume nas observações de que

Cada época aplica seus códigos de leitura. A carga polissêmica do texto permite a sua fruição em decorrência de modelos literários de várias épocas. A leitura é possível porque a área comum entre o autor e o leitor, constituída pela literatura como sistema informativo e comunicativo, faz-se lugar de encontro entre a consciência individual e a coletiva, que muda junto com a história.

A mesma autora assinala diferentes resultados da relação do texto com o sistema. Quanto maior a complexidade e a originalidade de uma obra, tanto maior abertura terá para diferentes leituras diacrônica e sincronicamente. Dependendo das segmentações que os leitores operam na aparente linearidade do texto, este se apresenta por um número infinito de significações. Essa potencialidade não é inerente à obra, mas ao seu receptor, pois é ele que percebe as novas relações, os novos visuais, numa série quase que inexaurível, visto ser a fonte de informação da obra, a informação global do sistema da cultura. Uma vez que a permanência de um texto depende de sua localização no interior de um sistema em movimento, “os textos ditos menores ou que são passivos em relação ao trabalho de literatura, decodificam-se menos quando afastados do sistema que os produziu” (CORTI, 1993, p. 76).

O conceito de literatura como sistema se completa com a noção de campo de tensão, que circunscreve a obra literária. A ideia se fundamenta na percepção de que em determinado momento a sociedade desenvolve nova ideologia ou novo sistema de consensos, mediante os quais surgem modelos sociais e modelos de leitura do mundo. Se esses modelos, que são estruturas semióticas, resistirem por um tempo superior às ideologias que possibilitaram a sua

criação, entram em conflito com as ideias novas, fazendo surgir um processo semiótico conflituoso em que os *diversos* coexistem contrastivamente. A obra literária de altíssima originalidade forjada nesse contexto parece estar fora do sistema, como se fosse uma alternativa. Deixa, porém, transparecer dois movimentos: grava em seu interior tudo o que a precede, como componente da consciência coletiva e do processo de fruição. Depois dela, como resultado de qualquer obra-prima, emergem regras e nexos particulares que, de acordo com Corti (1993, p. 77), viverão autônomos em relação ao texto gerador mas que podem ser codificados pelo trabalho dos imitadores.

Desse modo, a leitura de uma obra equivale à compreensão da imagem de uma sociedade em um dado momento por um jogo mutuamente reflexivo entre a obra e a própria sociedade, cuja evidência não se encontra na referência que a obra venha fazer à sociedade, mas na técnica de narrar, uma vez que a obra tem em sua economia, ou projeto estético, a referência ao social. As obras de arte, como objetos estéticos, conforme Nunes (1999, p.77), pertencem todas, com igual valor, à época que as herdou e nelas encontraria novas possibilidades de criação. Dessa perspectiva, o estudo dos romances *Arraia de Fogo* de José Mauro de Vasconcelos e *Nove Noites* de Bernardo Carvalho propicia uma breve passagem sobre as épocas em que foram concebidos.

Orienta o crítico literário João Luiz Lafetá (2000, p. 19) que qualquer movimento de renovação estética obedece a dois pressupostos: do caráter de novidade de tal estética e da inserção dessa estética no contexto de sua época. Assim sendo, qualquer proposição estética deve ser encarada em seu projeto estético, no que tange à modificações operadas na linguagem; e em seu projeto ideológico, que equivale ao modo de relações do pensamento de uma época. Os dois romances em estudo inserem-se em épocas diferentes, uma vez que o tempo de cinquenta anos que os distancia propiciou, pelo dinamismo estético, as modificações e os desenvolvimentos de sua expressão, ainda que ambos localizados na contemporaneidade.

Por esse caminho o trabalho quer considerar o Modernismo como fenômeno artístico e o resultado de sua dinâmica até a literatura contemporânea, pois o seu caráter complexo e contraditório, que a princípio soou como excentricidade e afronta ao bom gosto, de acordo com Candido (1999, p. 69) “acabou tornando-se um grande fator de renovação e o ponto de referência da atividade artística e literária”.

A história da Modernidade, de acordo com Maria Ivonete Silva (1997, p. 34) é uma história de antagonismos e de contradições; é uma história de paradoxos, em que o moderno surge como negação da tradição, denunciando suas aporias e seus impasses, pela instalação do

novo como valor, quando, em 1845, Baudelaire encabeçou um movimento cujas palavras de ordem *make it new* e *faire du nouveau*, entre outras, decretam o fim da tradição clássica. O rompimento com o passado, dentro da nova concepção, significava o rompimento com um discurso histórico considerado precário diante do fazer artístico. A Modernidade evidencia-se, então, como um século rico em projetos de reforma social e em utopias, destinado, naturalmente, a ruir em seus conceitos com a nova consciência do século seguinte, em razão deste atribuir o apogeu do século XIX à consolidação de valores considerados polêmicos no século anterior. O Ocidente cresceu, afirmou-se. Muitos valores se converteram em princípios que foram compartilhados com quase todas as nações da Europa e com os Estados Unidos. Nas últimas décadas desse século, porém, um profundo mal-estar tomou conta dos principais centros da civilização ocidental afetando tanto as instituições sociais e políticas como também o sistema de crenças e valores. Esse mal-estar atingiu os leitos da crise, inaugurando um período de incertezas em face dos valores e das ideias que fundaram a Modernidade, entre elas a crença em um futuro promissor, período de crise, também denominado Idade Contemporânea, de acordo com Silva (1997, p. 44).

2.3.1. O Modernismo no Brasil

O Modernismo no Brasil é tributário do fenômeno artístico que se articula ao movimento modernista em desenvolvimento no continente europeu do pós-guerra, motivado pelas brechas resultantes de um estado de saturação em todos os sistemas culturais circunscritos ao período da Modernidade. Este termo tem na definição de Anthony Giddens (1991, p. 8), o sentido de estilo, costume de vida ou organização social que surgiram na Europa no século XVII, e que ulteriormente ampliaram o alcance de sua influência para além das fronteiras europeias. Designa um período relativamente longo, que cobre cerca de três séculos. Nele, atuaram forças de natureza econômica e social unindo o gênero humano, contudo, de modo negativo, uma vez que envolveu “todos num redemoinho perpétuo de desintegração e renovação, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia”, segundo Perry Anderson (1986, p. 2). Esse estado resulta da modernização socioeconômica sob impulso do mercado mundial capitalista que promoveu para sua própria manutenção e desenvolvimento descobertas científicas, revoluções da indústria, transformações demográficas, expansão urbana, criação de Estados nacionais, movimentos de massa. Todos com reflexo sobre a vida social e conseqüentemente, as produções culturais também, das quais a arte ocupa lugar significativo.

A reflexão sobre a Modernidade se faz na circunscrição de um conceito que carrega em si equívocos, definições ambíguas e polissêmicas, uma vez que nele se entrelaçam as ideias de tempo recente e de progresso, como valorização positiva da novidade. A esse respeito afirma Michel Löwy (1992, p. 119) que “desde o século XVIII, o progresso por excelência é aquele que se manifesta na novidade industrial, técnica e científica, assim como nas transformações sociais, políticas e culturais correspondentes: urbanização, racionalização, secularização”. O mesmo autor expõe a Modernidade da perspectiva da Escola de Frankfurt, como correspondente à civilização capitalista-industrial baseada na economia de mercado, no valor de troca, na propriedade privada, na reificação, na racionalidade instrumental, na qualificação, na legitimidade burocrática, no espírito de cálculo racional e no desencantamento do mundo (LÖWY, 1992, p. 119).

Em destaque nessa escola o pensamento de Walter Benjamin manifesta objeção ao progresso, não pelo progresso em si, mas a seu culto. Equiparando progresso à catástrofe, ele a coloca no centro de seu pensamento, como um conceito que sintetiza a história, visto que o progresso incrementa a destruição da natureza e faz progredir a técnica da guerra naquilo que a destruição pode alcançar. O objeto da crítica de Benjamin é a ideologia do progresso em todos os seus componentes, cujo resumo pode ser considerado nos termos da crença confortável em um progresso automático, contínuo, infinito, baseado na acumulação quantitativa, na ampliação das forças produtivas e no crescimento do domínio sobre a natureza. Sua crítica radical é a concepção homogênea, vazia e mecânica do tempo, conforme Löwy (1992, p. 121). Preocupado com a questão da barbárie, Benjamin age de duas maneiras em relação à Modernidade: valoriza o aspecto moderno configurado na Revolução Francesa mas é combativo em relação à Revolução Industrial, pois sua principal crítica à civilização moderna consiste na percepção de que ela transformou a razão em um simples instrumento, o que permitiu sua utilização a serviço da barbárie e da regressão social.

No que concerne à arte, o moderno não traduz exatamente o contemporâneo, como uma manifestação de nossos dias ou de nosso século. Giulio Argan (1987, p. 49) explica a arte moderna na qualidade daquela que se inscreve no período em que se pensou a arte como um reflexo das características e exigências de uma cultura preocupada com o próprio progresso, desejosa de afastar-se de todas as tradições, voltada para a superação contínua de suas próprias conquistas. O projeto social da modernidade constituiu-se entre os séculos XVI e XVIII. Só então, se inicia verdadeiramente “o teste do seu cumprimento histórico e esse momento coincide com a emergência do capitalismo enquanto modo de produção dominante nos países da Europa que integram a primeira grande onda de industrialização” (SANTOS,

1999, p. 78).

Como espaço de manifestação artística, o grande tema da Modernidade é a dissolução da arte romântica, em que se destacam a concepção hegeliana da morte da arte, o desenvolvimento histórico, correlato ao progresso, e a vigência da Estética, enquanto lógica da sensibilidade e da imaginação, completada pelo exercício da crítica literária e artística. O pensamento e a reflexão sobrepujaram a arte do Belo, por causa do progresso que, sendo um processo de secularização, resultou no desencantamento do mundo, no isolamento do Belo das atividades práticas e neutralização da coesão que o senso comum trazia para a ideia. O segundo tema da Modernidade enfoca a secularização do Belo, manifestando como características a recordação como abrigo para o tempo histórico, do progresso; a crise do Eu romântico, crise da lírica, ao mesmo tempo em que pontua a primeira consciência da modernidade: consciência defectiva do transitório, do fugitivo, do contingente na arte, que por sua vez coloca-se como lugar do leitor na instância de capacidade decifradora. Já um terceiro tema consiste na confiança no futuro como aposta na arte do porvir, enquanto que no museu, verifica-se uma tentativa de recuperação da perda da aura que a arte sofreu, segundo Nunes (1993, p. 76).

Ao se integrar ao modo capitalista de produção, a arte, na modernidade, ganha a liberdade autônoma do mercado e passa a ser objeto de desejo de quem possa pagá-la, ganhando com isso o *status* de pura mercadoria. Como consequência de não existir para ninguém em especial, sua existência volta-se para si mesma. O que a arte perde em força política, conquista em poder estético, que, nos anos do pós-guerra, viria saturar toda a cultura do capitalismo tardio. Desse modo, a arte adquiriu o caráter de fetichismo do estilo e da superfície, de culto do hedonismo e da técnica. Reificou o significante e deslocou o significado discursivo por intensidades casuais. Daí a compreensão de seu conteúdo pautar-se na articulação de sua forma. Observa Roland Barthes (1993, p. 34) que a modernidade faz um esforço incessante para ultrapassar a troca mediante a resistência a três situações: ao mercado das obras, excluindo-se da comunicação de massa; ao signo, procurando isentar-se do sentido pela loucura; e à boa sexualidade. Para isso, busca excluir-se pela perversão que subtrai a fruição à finalidade de reprodução. Verifica-se, então, um paradoxo, pois a troca recupera tudo: apreende o texto, coloca-o no circuito das despesas inúteis, mas legais. De novo ele se integra numa economia coletiva, ainda que seja apenas psicológica.

De volta ao desenvolvimento do Modernismo no Brasil, verifica-se por sua natureza que ele vai além do movimento literário. Expande-se como um movimento cultural e social de âmbito bastante largo, e que, por isso, promoveu a reavaliação da cultura brasileira, na década

de 1920, após a Primeira Guerra Mundial. Aqui o Modernismo assumiu um sinal ambíguo de morte da antiga estética e do surgimento de uma nova, em que a obra de arte aparece como ruína, na opinião de Affonso Romano de Sant'Ana (2003 p.50), “como possibilidade de desvelamento, desocultamento e revelação de um mundo novo pelo processo de desconstrução das coisas que se acham na aparência da realidade”. Assim, o projeto estético do Modernismo brasileiro instalou-se como crítica da velha linguagem pela confrontação com a nova, de modo que, ideologicamente, o ataque à maneira de dizer correspondeu à investida sobre as maneiras de ver, de ser, de conhecer de uma época. Em síntese, o movimento buscou, pela renovação dos meios, pela ruptura da linguagem tradicional, o desenvolvimento da consciência do País por uma expressão artística nacional, colocando a produção cultural em oposição à consciência ideológica da oligarquia rural no poder.

Na prática, a experimentação estética revolucionária realizou uma mudança radical na concepção de arte, diferente da ideia de mimese operada pelo Naturalismo, por uma atitude de negação de qualquer princípio naturalista e, conseqüentemente, de defesa de uma fronteira entre o mundo real objetivo e o mundo subjetivo da obra de arte. Por esse prisma, quando a arte se volta para a natureza é para infringi-la, mediante a quebra das leis naturais. Com inspiração nas Vanguardas europeias, cuja cesura na arte expôs uma radicalidade nunca vista antes em sua história, marcada pelas diversas tendências estéticas da época, na expressão do Futurismo, do Cubismo e do Dadaísmo, todas as tendências comungam do mesmo questionamento, que é acerca do lugar do homem como sujeito do conhecimento.

No rigor do termo, afirma Lígia Cademartori (1985, p. 62) que “o modernismo não é um estilo, mas um complexo de estilos de época que apresentam alguns pontos coincidentes”. Assim, o confirma a história do movimento no Brasil, cuja fonte provém de impulsos internos próprios e do exemplo europeu, visto que as vanguardas francesas e italianas, a começar pelo Futurismo, ofereceram modelos adequados para exprimir a civilização mecânica e o ritmo das grandes cidades, além de valorizar componentes primitivos, que no Brasil faziam parte já da realidade. O brasileirismo do período inicial encontrou condições existenciais facilitadoras para a exploração crítica do veio nacionalista, em razão dos vários contrastes em debate.

No seu início, por causa do perfil do Futurismo de vinculação da arte à nova civilização técnica emergente, os artistas brasileiros relacionados à Semana de Arte Moderna de 1922, apesar de não assumiram essa feição foram chamados de futuristas pela oposição ao passado. Afastando-se, contudo, dessa tendência, o Modernismo brasileiro apostou em outros fatores da experiência da sociedade brasileira do momento. O fator cultural, em razão do amálgama das culturas presentes na formação da nação, proporcionou a incorporação do

cultivo do fantástico, das crenças no sobrenatural, do canto do cotidiano e da espontaneidade criativa. A influência do fator socioeconômico, que em virtude do surto industrial, promoveu a imigração em grande escala e por consequência acelerou o processo de urbanização, se fez notar na literatura através de sua temática e dos procedimentos que expressam a simultaneidade, a rapidez, as técnicas de montagem, a economia e racionalização da síntese.

Nesse período primeiro, chamado de fase heroica, a arte literária assumiu na linguagem a deformação do natural como fator constitutivo. Introduziu o popular e o grotesco como recusa ao falso refinamento acadêmico. Valorizou a cotidianidade para descartar a idealização do real. Atribuiu ao fluxo da consciência a capacidade de desmascarar a linguagem tradicional. Esse decênio de 1920 foi extremamente produtivo para o Modernismo brasileiro. Na avaliação de Candido (1999, p. 77)

Os intelectuais, em geral, os artistas e escritores, em particular, passaram a encarar a realidade com olhar mais crítico, denunciando a insuficiência de uma visão oficial que procurava mostrar o país como extensão do modo de ser, de viver e de pensar das suas elites tradicionais.

Já o decênio de 1930 se desenrola em meio ao recrudescimento de lutas ideológicas em várias partes do mundo, sob diferentes conceitos e denominações como fascismo, nazismo, comunismo, socialismo, sociologismo, liberalismo, ao mesmo tempo em que se expande o imperialismo e se consolida o capitalismo. Os brasileiros se veem envolvidos com o crescimento do Partido Comunista, com a organização da Aliança Nacional Libertadora, com a organização da Ação Integralista, com o populismo trabalhista de Getúlio Vargas. As lutas de classe penetram na área da literatura através dos projetos estético e ideológico do Modernismo, que põem em discussão o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte, e então, tomam duas direções. Enquanto a vertente esquerdista denuncia os males sociais, a de direita expressa-se por uma literatura espiritualista, metafísica. Essa politização resulta em obras de preocupação social como ensaios históricos e sociológicos, romance de denúncia, poesia militante e de combate. Sem haver mudança radical na doutrina do Modernismo, muda-se a ênfase. Enxerga-se, já, o Brasil histórico e concreto, com suas contradições, no lugar do mítico da década anterior. Parte “da consciência otimista e anarquista dos anos 20 à pré-consciência do subdesenvolvimento dos anos 30; da revolução da literatura para a literatura da revolução”, de acordo com Lafetá (2000, p. 30).

Tudo isso converge para a maturidade do movimento que alcança a sua fase áurea, de *completação* da revolução da linguagem, e paradoxalmente sua fratura. O que se torna problemático, então, é a própria dinâmica da ordem estética: aceitas e cumpridas, as proposições revolucionárias da linguagem caem num processo de rotinização e, ao perder toda

a capacidade de contundência, acabam por se diluir, num crescente que enseja a literatura insípida da década de 1940, culminando com a Geração de 45, geração nova, na prosa narrativa, na poesia e na crítica, que coincide com o fim da Segunda Guerra Mundial. Essa nova fase assume posição crítica, mediante a postura dos poetas que orientaram a retomada de elementos que o Modernismo tinha desprezado em sua revolução. Com isso, retorna à linguagem preciosa, anêmica, passadista, que na poesia circula por poemas retóricos e prolixos em retorno ao condoreirismo. Na prosa, o romance social se coloca entre a vanguarda e o *kitsch*. Apesar de incorporar uma linguagem coloquial e a presença popular, mantém o arcabouço neonaturalista, pouco inventivo, pouco revolucionário, como observa Lafetá (2000, p. 35). A produção literária mantém-se moderna em razão de sua localização temporal, mas esgotou-se esteticamente no caráter de modernista:

Os valores centrais da modernidade, a ênfase da ciência como modelo de saber, a ênfase na problemática da verdade e do conhecimento, a importância da política institucional, a formulação de grandes sistemas e quadros teóricos, a tarefa legitimadora da filosofia, todos esses elementos são considerados esgotados, devendo ser postos de lado em nome de um saber que valorize mais a criatividade, a inspiração e o sentimento, em que os valores estéticos passam a tomar o lugar do científico e do político na acepção tradicional. O contexto da sociedade econômica e tecnologicamente avançada do final do século XX exige novas análises e novas formas de pensar (MARCONDES, 2004, p. 274).

O conceito clássico de artes perde espaço e aquela perspectiva do Modernismo, que desde os fins do século XIX legitimava a prática da criação artística não utilitária, e que sem dúvida proporcionara a justificação para a reivindicação do artista à liberdade de toda limitação, morre, como explica Eric Hobsbawm (1995, 497). Não sem aviso, pois essa reação já tinha dado sinais bem antes do colapso, acentuando-se até virar moda sob a identidade de Pós-modernismo.

2.3.2. Observações acerca do Pós-modernismo

O Pós-modernismo, na concepção de Hobsbawm (1995, p. 498), não era tanto um movimento quanto uma negação de qualquer critério estabelecido de julgamento e valor das artes, ou da possibilidade de julgamento, ampliando sua expansão de modo que na década de 1990, havia filósofos, cientistas sociais, antropólogos e historiadores pós-modernos. Todo o complexo cultural, incluindo a literatura, que sofreu transformação nas regras de seus jogos, foi renomeado sob a designação de pós-moderno. Observado de dois ângulos, o termo vincula-se às situações que se referem a uma transição para além da Modernidade em sentido

positivo, como emergência de novo tipo do sistema social como sociedade de informação ou sociedade de consumo. Do outro lado vê-se um fim, um encerramento que, identificado no prefixo pós, coloca no centro do debate as transformações institucionais, particularmente. Observa-se, já, que a expressão é polissêmica e, por isso, conflituosa. Importa considerar antes, o que ela designa, que é um período de transição da Modernidade, interpretado como um vazio, uma crise resultante, tanto do excesso de cumprimento de suas promessas; quanto do déficit em relação ao que não conseguiu alcançar.

De acordo com Danilo Marcondes (2004, p. 274) foi Jean-François Lyotard quem efetivamente introduziu na filosofia a noção de pós-moderno com sua obra *A condição pós-moderna*, pensamento que não visa a uma crítica propriamente da modernidade mas uma superação da metodologia, dos pressupostos epistemológicos e de suas categorias de pensamento. Lyotard (1988, p. 69) faz uma distinção na aplicação dos pós ao definir como pós-industrial a sociedade e pós-moderna a cultura. Para ele, os grandes relatos ou discursos que tinham o poder unificador e legitimador foram submetidos à crítica nesse período. A síntese de seu pensamento é que a grande narrativa perdeu sua credibilidade, seja qual for o modo de unificação que lhe é conferido, seja o relato especulativo, seja o relato de emancipação.

Terry Eagleton (1997, p. 316) refere-se à Pós-modernidade na acepção de um termo histórico ou filosófico mais abrangente. Equivalente a fim da Modernidade, no sentido das grandes narrativas de que falou Lyotard, incluindo razão, verdade, ciência, progresso e emancipação universal; todos caracterizadores do pensamento moderno desde o Iluminismo. Vistos negativamente como promessas de utopias, de ilusões cujos ideais impossíveis de realização afastam a possibilidade de mudanças concretas eficazes, facultando políticas totalitárias. Essa crença de que a vida e o conhecimento se assentam sobre um princípio único submete-se, com a Pós-modernidade, a uma nova concepção de mundo, uma nova posição do homem, para a qual concorrem a compreensão do homem fundada em Freud; da sociedade, do ponto de vista de Marx; e da filosofia, com base em Nietzsche. A literatura, que no século XIX trata da narrativa dos grandes heróis, experimenta um processo de superação que envolve essa mudança de perspectiva. O Pós-modernismo, por sua vez, configura um termo limitado, de matiz mais cultural e estético. Uma forma de cultura que corresponde à visão de mundo da Pós-modernidade, segundo Eagleton (1997, p. 317), cuja obra de arte caracteriza-se por ser arbitrária, eclética, híbrida, descentralizada, fluida e descontínua, lembrando o pastiche, por isso, sem profundidade metafísica em favor de uma superficialidade forjada. Uma arte de prazeres, superfícies e intensidades fugazes. Porque representa a desconfiança de todas as

verdades e certezas estabelecidas, sua forma é irônica, assim como sua epistemologia é relativista e cética. Nela, o receptor encontra, em razão da tecnologia, muita informação e pouca absorção, porquanto

a tecnologia encharcava de arte a vida diária privada e pública. Jamais fora tão difícil evitar a experiência estética. A obra de arte se perdera na enxurrada de palavras, sons e imagens, no ambiente universal do que um dia se teria chamado arte (HOBSBAWM, 1995, p. 502).

Por essa razão a arte toma, como marca própria, dois procedimentos: de autorreflexividade, voltando-se para si mesma, uma vez que rejeita toda tentativa de refletir uma realidade estável e objetiva; e de intertextualidade, como modo de desprezar a noção de origem absoluta.

No que concerne à arte, o Pós-modernismo a expõe em sua autoconsciência formal, constituída histórica e ideologicamente, na dimensão de um discurso a respeito da cultura pós-moderna, e por isso, é um termo comum ao universo das artes, acabando por viver contraditoriamente uma situação de sobredefinição e subdefinição ao mesmo tempo. O contraditório é nesse domínio sinônimo de pós-moderno. Apesar de sua contradição se avulta contra a cultura dominante, que para o Ocidente equivale à cultura liberal, o caráter pós-moderno não assume uma posição de ruptura. Seu questionamento parte de dentro: sua ação é problematizar o dado, ou o que é obvio na cultura: “a história, o eu individual, a relação da linguagem com os seus referentes e dos textos com os outros textos”, segundo a pesquisadora canadense Linda Hutcheon (HUTCHEON, 1991, p. 16), que afirma ainda que, apesar da retórica apocalíptica que o acompanha, o pós-moderno não assinala uma mudança utópica radical nem uma lamentável queda em direção aos simulacros hiper-reais.

A semântica do termo traduz uma gama de ideias negativas, mediante os prefixos des-, ante-, in-, presentes em vocábulos que lhe são afins, como “descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização” (HUTCHEON, 1991, p. 19), os quais circulam pelos domínios da arquitetura, literatura, pintura, escultura, cinema, vídeo, dança, televisão, música, filosofia, estética, psicanálise, linguística e historiografia.

Não obstante essa abrangência, o fenômeno não se encaixa como sinônimo de contemporâneo, dada sua restrição ao continente europeu com incursões pelo norte e sul-americano, deixando fora África, Ásia e Oceania. Por essa razão, não configura um fenômeno cultural internacional. Sua expansão não é tanto territorial, mas ideológica, uma vez que participa da maioria das formas de arte das diversas correntes de pensamento atuais.

Considerando a diacronia do termo, o Pós-modernismo centraliza sua história a partir

dos anos 60, no âmbito da arquitetura, a primeira a utilizar a denominação. Nessa época, configurou uma reação de fuga contra o patrulhamento modernista cuja tirania fixou a forma sem admitir qualquer tipo de alterações. O *background* desses anos facultou os questionamentos dos limites, contribuindo com isso para a crise da legitimação, um repensar do humanismo liberal, colocando como objeto de investigação e problematização as diversas instituições, como teatro, universidade, família, por meio de mecanismos de contestação de regras e convenções. No percurso natural das estéticas, que é o de se opor à que lhe precede, o Pós-modernismo se estabelece em razão do modernismo, que opera um rompimento purista com a história. Consequentemente, retoma o passado, não como recuperação dele, mas para problematizar, questionar suas formas estéticas e formações sociais. Seu retorno ao passado não reflete saudosismo, não é nostálgico; é antes, uma “reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade”, de acordo com Hutcheon (1991, p. 20). Portanto, na contramão do Modernismo, cuja estratégia está a serviço da demolição das convenções realistas, o Pós-modernismo, pela ironia busca problematizar. Para isso, utiliza as premissas, transformando-as, de modo a utilizar tudo, mas a tudo questionar para escrever a história pelo caminho da recontextualização moderna das formas do passado.

No intuito de fazer objeções ao conceito de Pós-modernismo, Sérgio Paulo Rouanet faz um inventário dos esforços diversos de reflexão sobre termo, expondo *As verdades e as ilusões do Pós-modernismo*. Afirma ele (2004, p. 229) que, a considerar os artistas, críticos e escritores, o Pós-modernismo é o período em que se vive hoje. O termo é abrangente pela multiplicidade de suas aplicações, em exclusividade para a arquitetura, a pintura e a literatura, assim como na totalidade da esfera cultural, dirigindo-se à arte, à ciência e à filosofia, mas também à sociedade geral, abrangendo economia e política. A ideia de sua historicidade do mesmo modo não encontra unanimidade, pois remonta aos anos 50, para uns. É um fenômeno mais recente para outros. E há até aqueles que o consideram um fenômeno presente sempre na história da humanidade, uma vez que cada época tem sua superação do que é moderno fazendo-o passado. Rouanet (2004, p. 230) explica essa indefinição em razão de refletir um estado de espírito mais do que uma realidade já cristalizada. Atribui, entretanto, o ponto culminante da polissemia conceitual ao conjunto de percepções de que a Modernidade envelheceu. As vanguardas não scandalizaram mais. O mito do progresso pela ciência ou pela revolução tornou-se anacrônico e a razão que deveria ser libertadora trazendo luz é denunciada como principal agente de dominação.

Porque esses tempos atuais não podem desprezar as conquistas e as criações do tempo passado, “o pós-modernismo é um fantasma que passeia por castelos modernos” (SANTOS,

1991, p. 18). Do que foi exposto, verifica-se que o Pós-modernismo não caracteriza uma corrente ou doutrina, nem possui propriamente uma unidade teórica, metodológica ou sistemática, já que em grande parte visa romper exatamente com isso. Sua pretensão não é do domínio de um saber privilegiado, mas uma prática discursiva, uma forma de reflexão. Por essa razão as obras sob análise serão tratadas do ponto de vista da produção artística contemporânea, remetendo, de acordo com a necessidade, ora ao Modernismo, ora à sua extensão ou ultrapassagem.

3. UM TEMA ATRAVESSADO POR DOIS OLHARES: UMA LEITURA DE *ARRAIA DE FOGO* E DE *NOVE NOITES*

A literatura é uma instituição paradoxal, porque criar literatura é escrever de acordo com as fórmulas existentes – produzir algo que parece um soneto ou que segue as convenções do romance – mas é também zombar dessas convenções, ir além delas. A literatura é uma instituição que vive de expor e criticar seus próprios limites, de testar o que acontecerá se escrevermos de modo diferente.

(Jonathan Culler)

A intertextualidade e a interdiscursividade que a abriga fazem parte de um discurso teórico que se associa aos processos de organização do texto, conseqüentemente, chaves para sua compreensão. Este capítulo procura compreender, por meio de um exercício comparativo dos romances *Arraia de Fogo* de José Mauro de Vasconcelos e *Nove Noites* de Bernardo Carvalho, no procedimento de escrita dos dois autores, que componentes intertextuais criam o liame entre ambas as obras, servindo à exemplificação da atividade de leitura, como uma metodologia de instauração de efeitos de sentido do texto literário. Para isso situa a modalidade de intertextualidade temática, em torno do *suicídio* de um etnólogo e de um indigenista em seus postos de trabalho, portanto no espaço selvagem, quase incomunicável do sertão brasileiro, em relevo nos dois textos. O tema de um grande texto não começa com o autor, mas com a sociedade, cabendo ao trabalho literário apenas a operação de estetização, que equivale a dar a forma técnica, pela qual a literatura demonstra estar no mesmo grau dos conflitos sociais. Dessa relação vital se firma a eficiência da literatura como objeto de interesse.

Convém portanto, observar como cada autor resolve esteticamente o tema, tomado como signo da comunicação literária, para expor ao público a qualidade artística de seus respectivos trabalhos e, pela mediação do diálogo que neles se instala, as possibilidades de construção de efeitos de sentido da obra pela percepção do jogo linguístico em que os escritores movimentam, como peças de sua linguagem individual na categoria de idioleto, a língua e a língua literária. Procura-se, então, verificar no exercício de leitura como dois enunciados diferentes podem entabular entre si uma relação dialógica, tomando como base a observação bakhtiniana de que

dois enunciados distintos confrontados um com o outro, ignorando tudo um do outro, apenas ao tratar superficialmente um único e mesmo tema entabulam,

inevitavelmente, uma relação dialógica entre si. Ficam em contato no território de um tema comum, de um pensamento comum (BAKHTIN, 1997, p. 342).

O estudo do discurso narrativo assume como tarefa a verificação dos seus processos e efeitos. Lida com os encadeamentos do relato que constitui a obra. Em outras palavras, procura avaliar como foi engendrado artisticamente o significante, como suporte de enunciações, para dali abstrair o significado. A apreensão do discurso narrativo como estratégia, ou artifícios de dizer a história, revela a dimensão do exercício criador; artístico, mesmo, tendo em vista que a arte além de sua parte ideal tem uma parte terrestre e positiva, emoldurada entre a gramática e a prosódia. E como resultado tem, segundo Victor Hugo (2004, p. 92), para as suas mais caprichosas criações, formas, meios de execução, todo um material para pôr em movimento, uma operação que acrescenta ao original da palavra uma segunda maneira de ser, que é fictícia, porque tem a particularidade de ser a única forma de linguagem que abriga uma infinidade de códigos; e de circular um texto que é um duplo, identificado como escritura-leitura e, ainda, uma rede de conexões, segundo Kristeva (1969, p. 92)

Graças a essas especificidades, o discurso poético deixa de ser isolado como algo ornamental e supérfluo para alcançar um estatuto de prática social, porque tramado com os mais variados fios discursivos da oralidade e da escrita, provindos dos diversos focos da cultura oral e escrita, inclusive em seus desdobramentos temporais, como expressa Cruvinel (2002, p. 218). As várias classes de discursos em um texto, sejam eles contemporâneos ou anteriores a ele, estão lá por um trabalho de apropriação, por confirmação ou recusa de um *corpus* que o precedeu, determinando seu universo: uma arquitetura constituída pela intertextualidade. Esse diálogo de textos é a gênese da linguagem poética, uma vez que as sequências de sua formação se constroem em relação a uma outra. Portanto vem de outro *corpus* e, por isso, orienta-se para o ato de reminiscência, de evocação de outra escrita; e de intimação. Em outras palavras, de transformação dessa escritura.

Obras diferentes permitem a apreensão do seu repertório comum, na contraposição dos dois tipos de linguagem, interligando-se criativamente, já que a possibilidade de se construírem e desconstruírem significados parte da interpretação do texto, e não apenas do enredo. Umberto Eco (2005, p. 48) reforça essa concepção: “Poder-se-ia dizer que um texto, depois de separado de seu autor e das circunstâncias concretas de sua criação, flutua no vácuo de um leque potencial e infinito de interpretações possíveis”. A possibilidade desse exercício se deve à descrição do funcionamento da linguagem poética encaixado no bojo da linguística, no sentido de que esta assume como desígnio a explicação do mecanismo da linguagem. Não se pode esquecer que, diferente da lógica científica, a lógica poética é a lógica de um discurso

marginal, destruidor, mais ou menos excluído da utilidade social. Por ter um procedimento diferente do científico, a linguagem poética exige uma aparelhagem que leve em consideração as características dessa lógica poética, conforme Kristeva (1969, p.94), pois a linguagem poética contém o código da lógica linear. Em razão disso, ainda segundo a mesma autora, é apenas na linguagem poética que se realiza praticamente a totalidade do código de que dispõe o sujeito, perspectiva em que a prática literária se revela como exploração e descoberta das possibilidades da linguagem, que se efetiva como um tipo particular de prática significativa.

A estruturação do significado poético se realiza mediante a categoria da negatividade, operação lógica situada na base da diferença e da diferenciação. A negação se relaciona com o discurso, como sua origem, seu lugar de nascimento. Assim o explica Kristeva (1969, p. 168): “Aquilo que é negado pelo sujeito falante, o que é por ele refutado, constitui a origem do seu discurso (pois o negado está na origem da diferenciação, portanto do ato da significação), mas só pode participar do discurso na medida em que é dele excluído”. É nessa perspectiva que se funda a ficção, pois a negação afirma sua identidade, como não-existência, equiparada ao índice da exclusão, da falsidade, da morte, da loucura.

A leitura de *Arraia de Fogo e Nove Noites*, neste trabalho, conforma-se à visão que a teoria da intertextualidade confere ao texto, como espaço no qual entram em conjunção diversas superfícies textuais, que, por conseguinte, não admite mais uma análise como mera *découpage*, uma vez que é imperativo à compreensão do discurso literário as relações que ele promove com outros contextos e com outras estruturas, conforme Cruvinel e Khalil (2002, p. 122). Para essa tarefa, é oportuna a noção de intertexto como o fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação, por ser o contrário da leitura linear, definido como percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outras que a precederam ou a seguiram, por isso, conjunto dos textos que se encontram na memória à leitura de uma dada passagem, cuja materialização se dá sob 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.

Os romances em questão, em razão do discurso narrativo que lhes dá existência, oferecem, em seus traços e marcas, chaves para sua própria compreensão. Desse ponto de vista de que participa Todorov (1972, p. 209), na obra projetada sobre o discurso literário, estuda-se não a obra mas as virtualidades do discurso literário que o tornaram possível. Isso porque o texto literário configura um objeto que se impõe como uma ficção em que “os vários sujeitos narradores ou objetos narrados são seres de papel, que vão interessar pela sua estruturação, produção ou processo de criação, pelo seu papel de criar o efeito do real”

(CASTELLO BRANCO e BRANDÃO, 1995, p. 22).

O discurso que se quer narrativo instaura-se na história que conta, de sorte que a narrativa caracteriza-se pelo objeto história e pelo sujeito narrador, não uma pessoa, mas um sujeito linguístico, que se expressa na língua que constituiu o texto; sendo, por isso, o conceito mais central na análise de textos narrativos, de acordo com Mieke Bal (1985, p. 120). Porque, por meio dele, do lugar em que se encontra identificado como foco narrativo, para ver o objeto da narração, e do modo como fala desse objeto, quer dizer, da voz narrativa, é que se podem perceber todos os elementos organizados em uma unidade ficcional, de modo a se alcançar o significado da obra. Essas são, portanto, as bases interligadas e interdependentes que materializadas por uma forma de discurso, possibilitam a existência da narrativa literária, assim como dão suporte à sua leitura e construção de sentidos.

3.1. O PROJETO ESTÉTICO-IDEOLÓGICO DOS DOIS ROMANCES

O sistema próprio de uma época expõe seu modo de lidar com os modelos para a formatação do novo, em sua originalidade. Na arte clássica a novidade era uma variação do modelo; o barroco ultrapassava o modelo mediante o exagero; a moderna, por seu turno, expressava-se pela ruptura. Nos três casos a tradição vivia como uma relação, polêmica ou não, entre o antigo e o moderno, por esse motivo o diálogo das gerações não se rompia, era permanente.

Ao longo da história da literatura, o escritor cultivava um dado comportamento em relação aos seus modelos, com reflexos no processo criativo manifestadamente sobre dois polos alternativos, ora de reconhecimento, ora de negação, num trabalho que não se dirige apenas ao texto. Também o pré-texto é espaço de leituras, de inserções, de acréscimos de rasuras ou apagamentos (SAMOYAL, 2008, p.134). Constata-se, como uma dessas posturas, a *admiração*, olhar ciente da grandeza do outro, que Longino (2005, p.85) inscreve no tratado *Do Sublime*: “Do gênio natural dos antigos para as almas dos que os invejam, fluem, como de algares sagrados, certas emanações. Mesmo os não muito favorecidos do sopro divino se inspiram, contagiados da grandeza dos outros”. A outra manifesta-se na *desenvoltura*, observação de modelos para alcançar os propósitos didático e literário. Na *denegação* o novo promove uma deformação sobre o antigo, a ponto de fazê-lo desaparecer, para mediante essa maneira de negá-lo, vir a apropriar-se dele. Por fim a *subversão*:

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 (SAMOYAULT, 2008, p. 135).

Faltou aos escritores da década de 50, no Brasil, o vigor daqueles que fizeram nascer o movimento modernista. Entretanto a atuação deles foi importante por promoveram a consolidação da média, essencial para a literatura. Colaboraram para tornar normal aquilo que antes era exceção. A lacuna de grandes criações foi preenchida com a quantidade maior de bons livros. Em relação ao conteúdo não houve uma preocupação puramente ideológica por meio da ficção. Os livros são marcados pela experiência abrangente, segundo a qual a tomada de partido ou a denúncia são substituídas pelo modo de ser e existir da pessoa ou do grupo.

3.1.1. *Arraia de Fogo* de José Mauro de Vasconcelos

Novembro. Só! Meu Deus, que insuportável mundo!
 Ninguém, vivalma... O que farão os mais?
 Senhor, a vida não é um rápido segundo:
 Que longas estas horas! Que profundo
 Spleen o destas noites imortais!
 Antônio Nobre

A narrativa de Vasconcelos (1969) será tomada em seu discurso para objetivar os aspectos de ordenação, de que fala Gerard Genette (1979), em termos de articulação temporal. O que equivale a perceber o movimento do narrador em relação à história ou diegese, expressão que, da mesma raiz de exegese, pedagogo, hegemônico, guarda a ideia de dirigir, conduzir. No caso, conduzir em sucessão, conduzir os eventos através do tempo. Desse modo, o discurso funda-se como narrativo pelo movimento temporal, que tanto pode ser linear, quanto pode retroceder, do mesmo modo que pode avançar. Bal (1985, p.100) atribui a capacidade de explanação de qualquer evento fictício ou real ao ângulo de observação considerando ser a percepção um processo psicológico, fortemente dependente da posição do corpo que percebe. Afirma ainda que a distância, o conhecimento prévio, as atitudes psicológicas em relação ao objeto entre outros elementos afetam o quadro que alguém forma e que transmite a outrem. Em *Arraia de Fogo*, um narrador externo opera com o artifício da visão de trás, de caráter ilimitado. Porque onisciente, ele detém a capacidade de análise de tudo. Visão absoluta de um narrador que é maior que o personagem. Conhece não só o que acontece, mas também o que o personagem pensa, sente. Situa para o leitor o espaço da aldeia xinguana dos Caiapós, no primeiro, de dez capítulos, os quais formam a primeira parte do

livro, intitulada “O homem e a selva”.

O adentramento na noite introduz o leitor na obra, numa situação que integra o tempo e o espaço pelo entrelaçamento das facetas perceptiva e psicológica em que visão, olfato e emoção jogam conjuntamente para manifestar o exterior e o interior, fornecendo de antemão as pistas sobre a tensão que estará em foco no plano diegético: “A noite descia pesada e calma, envolvendo a terra, a selva, em seu manto pesado triste. (...) um cheiro de suor e barro (...) grudados na rede, no corpo, na alma, na tristeza” (VASCONCELOS, 1969, p. 13). Na ordem da narrativa, o início *in medias res* localiza Caiá, o protagonista, seu ajudante Quilomo e o indiozinho Canoá instalados em território dos índios Txucarramães, o equivalente a Caiapó, “naquele sertão bruto e esquecido...” (p.15), à hora do crepúsculo, em um passar de tempo muito lento, marcado por situações da natureza e pelo estado das personagens: “o rio diminuía a marcha, para dormir. O vento fresco de verão soprava com preguiça, molemente... Num canto, a galinha choca regougou enjoada...” (p. 13, 14); na ação das personagens o narrador expõe seu estado de alma:

Caiá escorregou o pé por entre a varanda da rede e ensaiou um novo embalo. (...) O corpo mole convergia para o centro da rede, encolhido de inutilidade.(...) o relaxamento total reduzia-o ao único movimento de embalar a rede...(...) Quilomo movimentou os lábios caídos. A fala saiu lenta, porque tudo nele parecia lento, vagaroso, mole, indolente... (...) Uma sonolência morna pesava sobre todos os seus movimentos. Foi adormecendo sem notar. (...) arrastou o banco, sentando-se pesadamente. Quilomo imitou o seu gesto. (...) Orlando Vilas Boas já deveria ter aparecido para reabastecê-los. Entretanto demorava. (p. 13, 19).

A prosa romanesca tem como premissa básica a linguagem internamente estratificada, sob formas diversas, como dialetos sociais, jargões profissionais, linguagens de gêneros, fala de gerações, dentre outras. Expõe nisso a diversidade social de linguagens e a divergência de vozes individuais que ela encerra, em razão de a enunciação resultar de um plurilinguismo dialogizado, que, não obstante ser anônimo e social como linguagem, é concreto, saturado de conteúdo e acentuado como enunciação individual. A análise de um campo discursivo vai, então, em busca da compreensão dos enunciados que o compõem na estreiteza e singularidade de sua situação, do mesmo modo que na determinação das condições de sua existência, na fixação de seus limites e no estabelecimento de suas conexões com outros enunciados a que podem estar ligados (CRUVINEL, 2002, p.210). A abordagem de um discurso ultrapassa a relação entre as palavras e as coisas, para ser a percepção de uma prática de formatação dos objetos sobre os quais fala, quais sejam, o conjunto de regras determinadas no tempo e no espaço, que definiram numa dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de irrupção e exercício dos enunciados. A língua

multidiscursiva, bem como o discurso multitextual da noção bakhtiniana, funciona dialeticamente em relação ao romance, porque representa o seu mundo e é representada por ele.

O narrador de Vasconcelos atualiza conceitos modernistas referentes à linguagem, por meio de expressões coloquiais que, quebrando a hierarquia dos vocábulos, desqualificam a solenidade ou a elegância afetada anteriormente em vigência. Na diversidade de visões de mundo que perpassam os discursos mediados pelas múltiplas manifestações polifônicas, ao conceder a palavra a Quilomo, por exemplo, numa das pouquíssimas possibilidades de interlocução naquele espaço narrativo, diz também os seus índices sociais em relação à Caiá e a ideia a respeito da condição social dos índios:

- Já alimpei os vidros do lampião, só falta o querosene
- Eles são que nem os outros. Tão se aviciando. Coisa “rim” logo aprende. Dê que a gente faça roça e levante casa, eles não quer nada mais...
- Querem, sim...
- Meu nome é Jeremias. Mas “seu” Orlando disse que eu tenho braço de quilômetro, perna de quilômetro, beijo de quilômetro. Aí fiquei sendo quilômetro. Depois como os índios e o povo não falava direito, fiquei sendo Quilomo. Pegou... (VASCONCELOS, 1969, p. 13,31).

É clara a estratificação da linguagem que o apresenta sob os índices da pouca instrução, da função serviçal que ocupa e da cor. O índio é foco de uma visão social ainda inferior, em razão de não ser capaz de pronunciar a língua *civilizada*. E dentre os índios os Txucarramãe ocupam um patamar mais abaixo:

Caiá levantou a cabeça e deparou com uma porção de Txucarramães em volta e à sua frente. Os beijos cortados e esticados com grossos batoques de jatobá. Os olhos espiando, espiando. Sempre soltando um sorriso e exclamando: “Maitire... Maitire...” Bonito... Bonito...(VASCONCELOS, 1969, p. 14)

O recurso do discurso direto esvaziado antecipa o tema, pela caracterização objetiva do herói, carregada de apreciações e valor emocional, diminuindo assim, o peso semântico das palavras citadas, reforçando, porém sua significação caracterizadora, da mesma forma que sua tonalidade e seu valor típico. O estado de atraso desses índios afirma-se na repetição do único vocábulo, que, por gentileza o narrador traduz, porque seu leitor participa também da situação dialógica. O autor constrói a réplica e comentário desse discurso mediante o esquema do discurso indireto livre, pertencente à variante analítica do conteúdo, cujo foco é temático, mantendo nítida a distância entre a palavra do narrador e o discurso citado ampliado através do comentário, reforçando a cosmovisão a respeito daqueles índios, sua ferocidade e instinto selvagem indomado:

Tudo era bonito. Até as vidas que eles tinham massacrado: ora com borduna, ora com flechas e também com os calibre vinte e dois ou quarenta e quatro, roubados aos seringueiros e aos brancos (VASCONCELOS, 19969, p. 15).

O discurso indireto é, pois, o recurso enunciativo em que o narrador tem a liberdade de contar o que o outro disse, pela infiltração de réplicas e comentários no discurso citado, como modo de atenuação das fronteiras discursivas. Sem marcas sintáticas, sua alma é a extensão analítica, cujo objeto atende à pretensão ideológica do escritor, mediada pelo narrador. A linguagem manifesta-se, assim em sua relação ativa e criativa com a realidade.

A respeito disso, afirma Bakhtin (1995, p. 105) que as formas de uma enunciação literária só podem ser apreendidas na unicidade da vida literária, em conexão permanente com outras espécies de formas literárias. Não podem, então, ser encerradas como monumento linguístico. O discurso narrativo de *Arraia de Fogo* traduz a crise da linguagem, pela impossibilidade de interlocução das personagens, que ora não têm capacidade de falar, ora são limitadas em sua condição enunciativa, ora precisam de tradução, ora não devem ser traduzidas. Que enunciados poderiam portar aqueles perturbados em sua condição de enunciadore senão pelo artifício do narrador, portador, já, das ideologias do autor? É por meio dele que a maior ou menor genialidade do autor vai operar a superação dessa escassez, sob consideração de que a língua é o reflexo das relações sociais estáveis dos falantes, em cuja interação se assentam as possibilidades de escolha das variantes do discurso, com as quais contribui para os efeitos de sentido.

— Não está com fome?

Canoá, o índio Meinaco, sorriu. Ele ria sempre. Nos seus olhos morava a bondade da loucura. Fitou o homem com prazer. Riu de novo, balançando a cabeça afirmativamente (VASCONCELOS, 1969, p.14).

Na impossibilidade mental do índio Canoá, a palavra retorna ao narrador, que mostra pelos modos de discurso como a língua, numa determinada época, apreende a palavra de outrem e a personalidade do falante, que por sua vez, reflete as vicissitudes sociais da interação verbal, da comunicação ideológica verbal nas suas tendências principais (BAKHTIN, 1995, p. 194).

A construção de todo discurso se dá contraditoriamente, uma vez que os discursos se revestem do caráter de uma relação polêmica, por isso constitutivamente heterogêneos, porquanto operam, não sobre a realidade mesma, mas sobre outros discursos. Somente a palavra divina e a do homem antes da queda são isentas de alteridade. A heterogeneidade que transporta no processo interativo nem sempre é explícita, mas presente, através do fenômeno entoacional que serve de elo entre o discurso verbal e o contexto extraverbal como um

aferidor da relação de dependência entre o enunciado “e o conjunto de valores pressupostos no meio social em que ocorre o discurso” (BRAIT, 1994, p. 20). A interação social em sua forma e caráter determina a forma e a significação do enunciado concreto, que é dialógico, que acontece na existência, portanto, social; uma vez que é no contexto da vida, não no dicionário que o falante seleciona as palavras, para usá-las já carregada pelos julgamentos de valor, o que significa que o material verbal é forjado nas relações interpessoais, como pode ser constatado no excerto a seguir.

Quilomo tinha chamado Canoá e levou-o para longe. Falou com as mãos, com os olhos, com os beijos pendentes. Falou com a alma.

– Olha, Canoá. Olha para mim. Veje se tu me entende.

Os olhos do índio fitavam indiferentes o preto.

– Faça um poço de força. Eu, o padre e Dahá vamo imhora. Entendeu, imhora – fez o gesto indicando a subida do rio.

O índio estava em um dos seus momentos de loucura e indiferença. Só compreendia o que “titio” falava.

Quilomo desesperava-se.

Depositou a mão sobre o ombro da criança.

– É assim. A gente vai embora. Tu fica cum Caiá. Num deixa ele fazê mar pros índio. Num deixa, não. Leva ele pra pescá, pra caçá. Num deixa ele bebê muito...Comprende?

Os olhos do Meinaco estava sem brilho. Não entendia nada.

– Canoá, eu sô teu amigo. Num deixa Caiá martratá os índio. Senão os índios mata ele.

Fez o gesto da bordunada. Em seguida, da flechada. Nem uma réstia de luz nos olhos parados.

– É bobage. ‘tô perdeno tempo. Soltou a mão que caiu pesada e balançando. Virou-se e procurou o rio (VASCONCELOS, 1969, p. 41).

O caráter polifônico do discurso o atravessa pela instalação de três visões de mundo. Três vozes sociais perceptíveis entre outras certamente perpassam essa enunciação em que se leem os discursos sobre o índio, sobre a criança e sobre o mentalmente incapacitado.

Outro mecanismo que transita na obra refere-se à não correspondência entre códigos, exposto pelo narrador mediante a inconveniência da traduzibilidade. Esse recurso, como regulador do discurso, impede a interlocução. Na reclamação do velho índio:

– *Totô nhêm-nhêm ateté...*

– *Totô naré enê anité ié acutu?*

– A gente devia traduzir isso para ele...

– Mas não podemos, Cláudio.

O doutor aproximava-se e queria saber o que eles estavam dizendo. Orlando trocava o sentido das palavras, olhando Cláudio, com os olhos, tentando refrear aquela franqueza do irmão que às vezes se tornava prejudicial (VASCONCELOS, 1969, p. 122).

O leitor alcança o pensamento e os sentimentos da personagem pelo expediente do monólogo interior, que corresponde a um processo mental característico da literatura contemporânea, no intuito de expor os estados conflituosos que permeiam a alma nestes

últimos séculos. Por intermédio desse pensamento angustiado de Caiá

Quando Orlando chegasse proparia voltar para o Araguaia. Não! Mil vezes, não. Todo mundo sabia de sua história. Quando passasse em qualquer parte comentariam, às suas costas sobre o assassinato. Todo crime tem um triângulo...sempre dois homens e uma mulher... “Eu sou mesmo uma besta. Matei um homem por causa de uma amante. Só que esse amante de minha amante tinha uma mulher e filhos (VASCONCELOS, 1969, p. 33).

O narrador realiza, aí, dois movimentos, um de projeção como saída alternativa e outro para o passado, por meio da memória. A introdução de um personagem desequilibrador, na manhã seguinte à primeira noite, no segundo capítulo permite o avanço da narrativa. A visita do padre Domingos cria o ambiente para, num intercâmbio de discursos, se exporem diversas ideologias e começar a esclarecer, pela intensificação do conflito, um dos segredos da história. A ação contemporânea aos projetos de expansão do Centro-Oeste expõe discursivamente opiniões correntes a respeito de órgãos governamentais com auxílio da reação de Caiá:

- Como o senhor veio?
- Desci no posto do Jacaré. A Fundação Brasil Central fez-me o convite... Caiá sorriu cinicamente, soltando um “hum” de chateação.
- Não é grande recomendação para nós. (VASCONCELOS, 1969, p. 27).

O não estar à vontade, de Caiá, em relação à presença do padre expressa-se na intromissão do narrador, para introduzir a análise, uma parte integrante do discurso direto, que é na verdade, sua alma, como reputa Bakhtin (1995, p. 150). Configura um modo de apagar as fronteiras do discurso citado, para em seu lugar inserir índices da emoção do autor, na expressão de humor, entoações, ódio, ironia. Não só o discurso de Caiá se coloca em oposição ao discurso político oficial que deu suporte à criação da Fundação Brasil Central sob o argumento da colonização do Oeste, e seu consequente progresso; a própria constituição do personagem traz consigo uma ideologia, pois que, como jornalista que retorna da guerra, opõe-se, em função, ao expedicionário recrutado para a expedição Roncador-Xingu, um dos eventos mais importantes da Fundação. Ambos passaram pelos mesmos lugares. Viveram, de perspectivas diferentes, as mesmas experiências, com as quais construíram seus modos de ver o mundo.

O tempo, como categoria constitutiva do ser, dá suporte aos seus esquemas enunciativos, pelos quais se contrapõem as perspectivas de existência e de não existência, uma vez que

não se medem os tempos que ainda não são, nem os que não são mais, nem os que não se estendem sobre nenhuma duração, nem os que não tem limite, o que quer dizer que não se medem nem o futuro, nem o passado, nem o presente, nem o tempo que passa. Medem-se vestígios do passado e signos de espera (SANTO AGOSTINHO *apud* FIORIN, 2001, p.136).

A sintaxe de *Arraia de Fogo* marca um tempo quase nunca exato, na maioria das vezes, em perspectiva: “– Aqui tem café torrado. Foi da viagem. Depois arranjaréi um pouco do café cru que trago. Pelo menos dá para alguns dias” (p.29). “A umidade da manhã fizera cair sobre o rio uma cortina de bruma, que aos poucos o sol iria dissipando (...). Dentro em breve os pintinhos estariam nascendo” (p.23). A abundância de enunciações no futuro do pretérito assegura-lhes um valor hipotético e pelo caráter de antecipação imaginária que transporta, desvela a situação limite das personagens em questão.

A segunda noite abre o terceiro capítulo convocando definitivamente a entrada do leitor na história, para decifrar a montagem do texto. O título se refere à segunda canoa, sem ter falado sobre a primeira. Ambiguidades e conflitos presentificam-se aqui, sob mediação de discursos polifônicos em diálogo com múltiplas vozes, quando fala sobre o posto: “A apara das estacas para fabricar um rancho. Um ‘posto’. Ridículo chamar tudo aquilo de ‘posto’. Posto da miséria e fome, praia da cachaça, albergue da indigência e do frio” (VASCONCELOS, 1969, p. 33). O discurso que o narrador extrai indiretamente da consciência da personagem desconstrói o discurso panfletário dos governos acerca dos próprios projetos e realizações. No campo ainda do fluxo da consciência, desaparece a presença do narrador, que mediava o monólogo interior, para se instalar o solilóquio:

“Eu sou mesmo uma besta! Matei um homem por causa de uma amante. Foi. Só que esse amante de minha amante tinha mulher e filhos. E o júri? Coisa absurda e injusta. Inventaram a legítima defesa, porque fora um jornalista célebre, porque estivera como bom correspondente, na guerra, prestara bons serviços aos desbravamentos...sertanista! Manchetes de jornais... Sertanista de merda! Isso sim! Inventaram por causa da sua frustrada dignidade: legítima defesa. Tudo errado. Sim, porque matara sem pena nenhuma. Foram seis tiros disparados de cara a cara. O corpo caindo e a bala comendo...O corpo emborcado e o resto de luz sem significação nos olhos que paravam...legítima defesa” (VASCONCELOS, 1969, p. 33). (grifos do autor).

Nesse estado de autodepreciação, Caiá faz objeção à Imprensa, quando no papel de construtora de mitos. Questiona as instâncias jurídicas, enredadas pelo argumento mais convincente no embate entre acusação e defesa. Desse modo o leitor vai desvendando os segredos da trama, pelo confronto das opiniões divergentes que circulam na sociedade. A alternância entre três monólogos interiores e três solilóquios amplia a dimensão da noite insone, e o desespero que ela traz.

A narrativa ganha velocidade pelo expediente da elipse. Dá um salto para a quinta noite, mediante alusão ao tempo decorrido a partir da segunda noite: “Durante três dias mais manteve-se naquele silêncio na presença do padre Domingos” (VASCONCELOS, 1969, p.35). O final do terceiro capítulo relata a partida dos únicos companheiros civilizados de

Caiá e se fecha em círculo, unindo a ponta ao início, ao título: *A segunda canoa* (VASCONCELOS, 1969, p.43).

Em discurso indireto livre, exterioriza os fragmentos do fluxo de sua conturbada consciência, criando uma ambiguidade no final da enunciação:

Eles iam para o Kuluene, subiriam o Tuatuari e encontrariam o posto Capitão Vasconcelos, de onde vieram estupidamente e não fazia muito tempo. Não queria ter pressentimentos; todavia perdia a última coisa que o ligava ao passado e à vida. Partia a segunda canoa (VASCONCELOS, 1969, p. 43).

Estaria Caiá pensando em Quilomo, companheiro de longa data e muitas aventuras ou na canoa? O desfazer da ambiguidade se dá, por meio de uma enunciação anterior, possibilitando ao leitor um aprofundamento na condição existencial de Caiá:

Quilomo conversava com Dahá.
 – Vou cortá uma zinga das boa. Você numa e eu noutra, batendo água o dia inteiro e um pedaço da noite, a gente chega logo...
 Caiá veio escutar a conversa.
 – Pra que mais de uma zinga?
 – Pra ele e eu.
 Caiá sorriu.
 – Basta uma. Você vai levar minha canoa. A que nos trouxe.
 Todos encararam Caiá firmemente. Julgavam que estivesse brincando.
 – Falo sério. Isso não tem utilidade nenhuma pra mim. Quando muito usaria para pescar. Nesse caso vocês trocam. Eu fico com a canoa de Dahá e vocês levam a do Serviço [SPI, órgão anterior à FUNAI].
 Padre Domingos não sabia o que dizer. Quilomo pensava rapidamente. Tinham que aceitar. Quilomo não ignorava que Caiá, cedendo a canoa perdia o contato e a possibilidade de fugir, se precisasse. Perdia qualquer ligação com a vida... (VASCONCELOS, 1969, p. 41).

Na prolepse que se manifesta na referência à segunda canoa, funcionando como estratégia de contar ou evocar, de antemão, um acontecimento ulterior, ao mesmo tempo em que se instala uma eclipse, pela suspensão da parte relativa a uma primeira canoa que supõe-se ter existido, o autor joga com dois planos concomitantemente. Esteticamente faz o tempo narrativo avançar para depois retroceder, expondo dessa forma um movimento confuso. No plano ideológico cria um enigma que aguça a curiosidade do leitor. Quilomo o companheiro de Caiá, preocupado com seu estado de desespero motivado pela culpa, solidão e isolamento vai, na mesma viagem do padre, ao encontro dos irmãos Vilas Boas, para buscar ajuda. Fecha-se o capítulo com Caiá à beira do rio, ao entardecer, contemplando o afastamento da canoa. O quarto capítulo, *O Posto Capitão Vasconcelos*, desnorteia o leitor:

Começava a entardecer.
 Uma calma morna estendia-se por todos os lados. Cláudio Vilas Boas dedilhava, ao que parecia uma velha valsa de Canhoto, na viola duas ou três vezes colada e

transformada em violão. (...) Cláudio parou e virou-se para Caiá que se balançava perto:

– Meu repertório é sempre o mesmo.

O outro sorriu.

–Tava bonito.

A verdade é que a música o enchia de amargura (VASCONCELOS, 1969, p.45).

No final do terceiro capítulo o narrador havia indicado a presença de Caiá à beira do rio Kuluene, despedindo-se de seus companheiros; neste, ele se encontra no posto Capitão Vasconcelos, no rio Tuatuari, no Alto Xingu. Uma quebra brusca na linearidade da narrativa subverte as noções de tempo e de espaço por meio do recurso à memória, que na costura de seu *patchwork* com retalhos psicológicos, antropológicos e históricos fornece uma visão da mútua *estrangeiridade* nas relações entre índios e não índios brasileiros. Um exemplo disso se observa em relação ao domínio da língua, portanto da ordem da linguagem:

Quase sempre os camaiurás, que eram mais numerosos e talvez os primeiros a adquirir o contato civilizado permaneciam junto dos Vilas. Suas aldeias eram mais próximas. Devido a essa aproximação maior, um fenômeno curioso se manifestou e espalhou-se pela região: como os irmãos Vilas aprenderam a falar o camaiurá, todos os outros índios de diferentes nações começaram a aprender o idioma para entrar em contato com os brancos. De maneira que, com o correr do tempo, a língua camaiurá ficou sendo quase uma fórmula obrigatória para que todos se entendessem (VASCONCELOS, 1969, p. 50)

Manifesta-se, desse modo um sentimento extraterritorial, um sempre fora do lugar que exige do ato de comunicação entre os homens, um ato correspondente de tradução.

Os homens constroem sua identidade graças à memória, como faculdade destinada a registrar as experiências de uma vida inteira. Dela extraem todo o repertório de lembranças, recordações, saberes, assim como podem conjugar as percepções à imaginação. Porque remete às experiências acumuladas, que pertencem por natureza ao passado, a memória se associa à História. É apropriado lembrar que a escrita contemporânea orienta-se para uma ruptura com o modelo antigo, assumindo na América Latina o perfil de uma literatura voltada para a História, não mais nos moldes do romance histórico tradicional, convencionado pelo escritor escocês Walter Scott. A postura literária adquire uma perspectiva problematizadora do passado mediante o dialogismo. Ficção e história se associam como formação discursiva, numa evidente tentativa de subverter parâmetros conceituais como verdade, realidade, certeza, fidelidade, um reflexo da crise mimética, que põe em discussão a reconstrução de um tempo histórico em sua inteireza, pela narrativa, uma vez que não é possível repetir a experiência do vivido, restando ao historiador o recurso das versões de acordo com Bergamo (2009, p. 62).

A ideia de que a História é a busca da verdade objetiva, única, faz parte do senso comum. O que a escrita da História representou no século XIX, pela abundância de detalhes

tidos como concretos a favor da existência dos fatos, sofreu sensível mudança de perspectiva. Ideologicamente, uma nova posição política por parte do historiador, que deixa o escritor mais à vontade para lidar com a ficção e nela manipular os registros em nome da ideologia que quer imprimir com auxílio das personagens. O que é possível ao historiador é a verossimilhança, não a veracidade, segundo Pesavento (2006, p.19), sendo o verossímil uma aparência de verdade, não a verdade em si, pois a busca do acontecimento passado não encontra o seu real, apenas os rastros dele, que são resgatados para o presente como representações que o historiador elabora, recolhendo diversos elementos de uma situação, pelos quais explica o *como*, inventando o passado – uma ficção controlada, portanto. Do lado oposto, o gênero de ficção histórica não obstante ter um campo quase ilimitado para percorrer com a criação e a fantasia, impõe-se uma autolimitação na busca da verossimilhança, para o que, mesmo sem necessidade de comprovar documentos e fontes, guarda uma preocupação de refiguração do passado, partilhada com a história. A matéria narrada possui elementos passíveis de registro documental, com satisfatório grau de familiaridade para o leitor informado sobre a história de uma determinada comunidade. Com isso, a historiografia contemporânea tem reduzido a distância entre fato e ficção e reconhecido o papel ativo da linguagem, dos textos e das estruturas narrativas na criação e na descrição da realidade histórica (TURCHI, 2004, p.62).

Caiá despertou dos seus pensamentos. Estava entrando no rancho grande. Um lampião fora aceso a um canto e uma porção de índios se amontoava em sua volta. Aproximou-se curioso. Cláudio debruçava-se sobre um índio estendido num banco. Afastou os índios que à sua chegada abriam passagem.

– Que foi, Cláudio?

– Veja.

Os olhos de Cláudio estavam congestionados e sua testa vincara-se de rugas.

– Os desgraçados!

Caiá sabia que Cláudio se referia à Fundação Brasil Central.

– Veio do Jacaré.

Caiá tomou o pulso do índio, que gemia. Depois passou a mão em sua testa, que escaldava. De seu peito saía um ronco entremeado de gemidos.

– Você botou o termômetro?

– Quase quarenta graus. Deve estar com pneumonia. A palavra escapou dolorida, sibilando dos lábios de Caiá. Gripe!

Os índios entenderam e conversaram entre si. A palavra “morte” para eles tinha o mesmo sentido.

– O pior não é isso. Avinarrai diz que por aí vem uma porção, morrendo, arrastando-se pelo mato. Diz que não é só gripe. Tem uma doença nova que derruba muita gente... (VASCONCELOS, 1969, p.52).

O diálogo existente entre Literatura e História permite a percepção de que “os discursos literário e histórico são formas diferentes de dizer o real, posto que ambos são representações do mundo, as narrativas histórica e literária guardam com a realidade distintos níveis de aproximação” (PESAVENTO, 2006, p. 21). Por esse caminho, aquilo que Vasconcelos retrata

por meio da ficção, Heloisa Pagliaro o faz por instrumentalidade do gênero discursivo *acadêmico*, com um trabalho apresentado no XIV Encontro Nacional de Estudos Populacionais dando conta de que “Em 1994, uma epidemia de sarampo que teve início no Posto Jacaré, antigo posto da Fundação Brasil Central, no rio Culuene, próximo ao Posto Indígena Capitão Vasconcelos acometeu uma população de cerca de 600 índios” (PAGLIARO, 2004).

Os dois discursos se tocam de certa maneira, como interdiscursos. Desta sorte, os textos que dão suporte aos discursos produzem uma relação intertextual, porquanto o intertexto de um discurso diz obliquamente com quais outras obras as que pertencem a esse discurso são legitimamente associadas, conforme Maingueneau (2007, p.135). Para conferir autoridade científica a seu trabalho, Pagliaro (2004) dialoga com a História oficial por meio de notícias e relatórios destinados às instâncias governamentais, como foi a Fundação Brasil Central, cuja base ideológica era a expansão do Oeste, mediante um processo amplo de colonização das terras ocupadas pelas diversas etnias indígenas. As vozes em oposição a essa ideia irrompem na articulação que o autor de *Arraia de Fogo* faz com o uso do *discurso direto substituído*, configuração discursiva em que, segundo Bakhtin (1995, p. 172), “o autor é solidário de seu herói nas suas apreciações e entoações”, então profere aquilo que o herói diria, mas não pode fazê-lo, uma forma de impedimento ético por ser Cláudio Vilas Boas funcionário da Fundação.

As lembranças de fatos corriqueiros, acontecimentos e percepções da época, colocados em evidência, promovem um diálogo entre a Literatura e a História, de modo a se poder contemplar a problemática do índio, a exploração de suas terras, as diferenças entre tribos e especialmente a avassaladora gripe e a epidemia de sarampo, situações que elevaram gradativamente a tensão até o oitavo capítulo. Emerge daí outro elemento para provocar o desequilíbrio na história, interferindo novamente nos rumos da narrativa. A se observar a sintaxe do título “Um coronel que era médico”, como micronarrativa preditiva: as atitudes do doutor em ocupar-se da burocracia em detrimento das mortes sem fim, comprometendo o trabalho de toda uma existência de sertanistas, resultaram na indignação violenta de Caiá, personagem de *Arraia de Fogo*.

As vozes discursivas porque só existem para o mundo no ato de linguagem, na enunciação, lugar onde elas se dão a ouvir, e muito mais, deixam captar os efeitos de sentido, permitem compreender que a representação do outro no enunciado literário não corresponde nem de longe ao preenchimento de um espaço, de uma folha para contar uma história. Antes é o suporte mediante o qual as vozes discursivas liberam nas ideologias que veiculam as visões

de mundo, na ordem dos conceitos, preconceitos e crenças de uma sociedade, como o demonstra Vasconcelos (1969, p. 109):

Dessa vez Peonim aproximou-se correndo, sorrindo, dizendo:
 – Caiá, Orlando chegou. Caiá, papaizinho veio.
 – E o médico, Peonim?
 – Também. Médico e uma mulher que fala e ninguém entende.
 – Então vamos ver isso.
 Peonim acrescentou mais uma frase:
 – Um homem gordo vem trabalhar no posto. Gordo muito.
 A primeira pessoa que encontrou foi o major Pires.
 – Pensava que a gente não chegava mais, Caiá?
 Depositou a arma no chão para receber a mão espalmada.
 Respondeu:
 – Pensei mesmo que a humanidade tivesse esquecido a gente...
 – Trouxemos um médico. Noel não pode vir. Você conhece o coronel Sousa? Felisberto Maciel de Sousa? Pois ele estava de férias e resolveu dar uma mãozinha...
 – Mas o coronel também é médico?
 – Formou-se um pouco tarde. Tanto, que ele gosta mais de ser chamado de Dr. Sousa que de coronel.
 – Ahn!
 – Trouxemos uma enfermeira argentina que está fazendo estágio no Bananal, com a Hettie.
 Caiá riu.
 – Que foi que aconteceu, por que riu?
 – Então é essa moça que Peonim diz que fala e ninguém entende?
 O major Pires foi contaminado pelo riso.
 – E quem é o homem muito gordo que também veio?
 – Um auxiliar para vocês. Um rapaz chamado Pompeu... não sei de quê.
 Pires piscou os olhos e comentou com malícia:
 – A minha impressão é de que ele é meio “bolha”. Mas com vocês poderá tomar jeito.

O efeito de sentido, para Fiorin (2001, p. 20), decorre da mudança de lugar, de certas formas, de acordo com certas condições de ordem discursiva, vindo a adquirir novos valores e gerar novos significados no discurso. O que Peonim, um índio jovenzinho, diz é e não é a mesma coisa que dizem os dois brancos. Da passagem da fala do índio para a fala dos dois, as palavras já se carregaram de entoações e valores. Assim, um médico, formado tardiamente, de férias, para dar uma mãozinha, diante de um serviço gigantesco, assume uma conotação negativa, porque responde à frustração da expectativa da chegada de Dr. Noel Nutels. Há ainda uma enfermeira duas vezes estrangeira para os índios e um Pompeu, que não é ninguém, mas é um bolha. Todo o conteúdo ideológico sobre os recém chegados ao posto indígena é de responsabilidade de seus enunciadores, em discurso direto, mas deles o narrador não se isenta, porquanto intensifica os conceitos e preconceitos nos comentários que alternam as vozes discursivas.

Vasconcelos conforma sua escrita ao princípio de que no texto literário circulam outros textos que lhe transfiguram as feições fazendo dele uma configuração aberta por onde

percorrem redes de referências, reminiscências, conotações, ecos, citações, pseudocitações, paralelos, reativações. Como uma lançadeira de máquina de costura, vai esvaziando os outros discursos, para com os fios construir o seu: “Vamos espiar o coronel...digo doutor” (p.109). Percebe-se na entoação discursiva uma sutil ironia a mudar o *status* militar para o civil, enquanto a forma da enunciação dos três excertos a seguir parece a de um inquérito:

Antes de sumir do rancho ouviu a voz do doutor.

— Esse como se chama?

Orlando dava-lhe o nome.

— É casado? Tem filhos? Quem são os seus pais?

Orlando respondia a tudo. Maneira esquisita aquela do doutor!

Fazer estatística tão completa quando os índios estão morrendo tão depressa! (p. 112).

...na farmácia Orlando e Cláudio, assim como a enfermeira e o gordo rodeavam o doutor. O lampião em cima da mesa emitia uma luz forte que chegava até seus olhos, trespassando o amontoado de redes:

— Avinarrai, é casado?

— Casado.

— Tem filhos?

— Tem.

— Quantos?

Orlando respondia. Cláudio respondia.

O doutor explicava:

— Estou fazendo uma ficha que vai auxiliar muito. Mais tarde publicarei um trabalho sobre essa epidemia (p. 113)

A tosse reaparecia mais forte no acampamento. O doutor continuava perguntando:

— Casado? Quantos filhos?

Debruçava-se sobre o papel e escrevia, escrevia.

O doutor recomeçava:

— 39 graus... Tem a garganta inflamada... É casado? (p. 114)

O doutor continuava perguntando tudo.

— Wuacucuman... Como se pronuncia...

— 39 graus...um pouco mais...(p. 115).

Por fim, na conversa entre Cláudio e Caiá, em discurso direto, o narrador recorre à modalidade genealógica do discurso bíblico. Com esse método bastante primitivo de manter os registros das sociedades divididas em tribos, que reporta ao livro de *Gênesis*, contrapõe a tudo que havia de tecnológico na década de 50, apontando a ineficiência dos serviços médicos de gabinete, assegurando desse modo a crítica à História

— Cláudio, eu não tive tempo de falar. Nem sei como desculpar-me daquilo tudo que aconteceu naquela noite. Mas eu não aguentava mais. Era só: “fulano, filho de fulano, e neto de fulano...” Estava ficando louco...

— Eu também. Se você não tivesse falado eu acabaria falando.

— E agora?

— Soltou o remédio e continua: “Fulano, filho de fulano, e neto de fulano...” (VASCONCELOS, 1969, p. 181).

A História no interior da ficção cumpre o papel ideológico de manifestar insatisfações com modos e resultados de ações das instituições ou sociedades numa determinada época.

Um eclipse lunar, “algo mais forte do que a morte” na memória de Caiá, fecha a primeira parte do livro enquanto o Quarup, cerimônia indígena em homenagem aos mortos, pelo ritual da ressurreição, tematiza a segunda parte, cujo primeiro capítulo é “A Lagoa de Ipavu”. O espaço, aqui, ganha significado como uma estação intermediária da travessia que Caiá fará, rumo ao exílio, para encontrar seu destino final. No processo de extraterritorialização, o autor conforma-se mais uma vez aos princípios da estética modernista, que é uma estratégia de permanente exílio, de acordo com George Steiner (1990, p. 25), No terceiro capítulo desse bloco graças ao artifício da anacronia a canoa segue para onde começou a narrativa da qual a história é anterior:

— Era a primeira canoa que partia.

Da barranca do rio (e o rio não era o Tuatuari), Caiá, sentado ouvia agora, subindo contra a correnteza, o motor cantando forte. O vulto de Quilomo de costas, o padre sentado mais à frente...Dahá dormindo na proa.

Era a segunda, a segunda canoa que partia (VASCONCELOS, 1969, p. 186).

O deslocamento entre as narrativas, da segunda para a primeira se evidencia discursivamente pela marcação do narrador: “(e o rio não era o Tuatuari)”, Posto dos irmãos Vilas-Boas. O quarto capítulo está colocado magistralmente, num faz de conta que, diegeticamente, pertence à segunda parte, quando na verdade é sequência da primeira:

O ronco do motor subindo o rio, o calor do sol do meio-dia, a noite anterior gelada, a monotonia da paisagem verde, o branco das praias machucando a vista tudo entontecia o padre Domingos. O corpo ia-se relaxando, por mais que quisesse reagir contra a sonolência. À sua frente a costa morena de Dahaá vigiando a proa. Atrás o corpo de Quilomo, que nessas horas tomava uma rigidez fora de costume (VASCONCELOS, 1969, p. 187).

Nesse trabalho de fragmentação a primeira narrativa sofreu um corte, mas o narrador permaneceu o mesmo, assim como os personagens centrais, alterando-se somente o elemento espaço-temporal. Retomada a narrativa primeira, enquanto Quilomo não retorna com a ajuda, Caiá se precipita para a destruição. Doente, sozinho, enlouquecido, não resiste e se suicida. Dois instantes narrativos são primorosos no artifício de enredar o leitor para esse final: o nono capítulo, intitulado “O massacre”, expressa na forma o conteúdo: em estado de loucura, o personagem chega ao máximo da angústia e confusão mental, reputando-se perseguido pelos Txucarramãe, reconhecidos por sua ferocidade. Espera-se, então que eles concretizem a violência. O que ocorre, porém, é o fechamento de uma situação sem retorno: Caiá trucidou o pintinho que tinha nascido à galinha choca do início da narrativa, e que fora, havia pouco, o

objeto de sua ternura e cuidados. O título confunde por um instante o leitor, para logo a seguir burlar a expectativa que se formou. O segundo instante encontra-se no capítulo final, “O túmulo de um príncipe”, a respeito da comunicação de seu suicídio:

— Com um tiro no coração?...

A pergunta partia de todas as bocas. A ansiedade morava em cada olhar. Todos se comprimiam junto à transmissão da fonia.

Quilomo postado na porta comentou com tristeza:

— Mês de agosto, mês de desgosto...

— O Brasil terá agora um novo presidente (VASCONCELOS, 1969, p. 258).

O narrador engenhosamente marca o encontro com dois textos, o da ficção e o da História, designando para a intertextualidade a função de suporte discursivo, uma vez que, não unívoco, o discurso resulta das diversas vozes geradoras de muitos textos que se entrecruzam no tempo e no espaço. Nesse recurso polifônico, o discurso parece remeter a um referente, quando está, na verdade, tratando de outro. Um modelo de ilusão referencial de que se derivam dois níveis de descodificação: no plano de superfície capta-se um certo referente, mas na estrutura profunda do intertexto, absorve-se, inconscientemente, o outro, que correspondente às *reais* intenções do enunciador.

A insistência com que a noite aparece na estrutura da obra, revela-a como a instância dos principais acontecimentos e da exposição mesma dos personagens, encaminhando a história para o seu desfecho:

esta noite vai ser horrível! O senhor tem coberta boa?(p. 31). Meia noite na alma! Despertou enregelado, com a certeza de que se iludira. Não podia ter dormido (p.32). O padre bocejou, agradecendo, sentou-se, tirou as botinas, deitou-se, puxou a coberta.— Agente fica tão cansado aqui, que nem tem vontade de rezar (p. 38). Ninguém conseguia dormir no acampamento e não era só devido ao frio. A tosse vinha de toda a parte: de perto dos homens, do rancho grande, das casinhas e das cabanas (p. 93). À noite o doutor estaria ainda curvado sobre as fichas:— Fulano de tal, com tantos anos presumíveis, filho de fulano, pai de tantos filhos, irmão de fulano, que tem tantos filhos, da tribo tal...morto (p. 136). Os dois homens pararam espantados. Uma sombra grande principiava a devorar a lua. Ficaram por alguns segundos, olhando a mancha negra que crescia. — Eclipse. Vai ser horrível. Os índios tomarão aquilo como sinal de destruição total (VASCONCELOS,1969, p. 145).

Do capítulo primeiro ao desfecho totalizaram-se nove noites. Nove noites foi o tempo da narrativa.

3.1.2. *Nove Noites* de Bernardo Carvalho

Vai longe a noite; quem me dera o dia!
Estou cansado d'esta solidão...

Ó sol, acaba esta melancolia
Que a lua deixa no meu coração.
Antônio Nobre

Enigma absoluto. No primeiro embate com o narrador, o leitor tem diante de si um foco voltado para a segunda pessoa do discurso; uma ação enunciada para o futuro, ainda assim um futuro hipotético. À primeira vista, uma narrativa sem sua marca predominante, a verbalização no tempo passado, e isenta da alternância entre primeira e terceira pessoas, um discurso narrativo com o máximo de indefinição, a começar pela relação morfossintática de sua construção. O uso em conjunto do pronome demonstrativo neutro, do modo verbal subjuntivo e do pronome indefinido não permite precisar o sujeito nem a data: “Isto é para quando você vier. É preciso estar preparado. Alguém terá que preveni-lo” (CARVALHO, 2006, p. 6). O dar-se a ler do texto deixa claro, de antemão, que, não obstante a insistência da pergunta na busca pela verdade, não haverá resposta, apenas conjecturas:

Pergunte aos índios. (...) faça de novo a mesma pergunta. E depois de amanhã, mais uma vez. Sempre a mesma pergunta. E a cada dia receberá uma resposta diferente. A verdade está perdida entre todas as contradições e disparates. (...) você e eu, à espera de um sentido, nem que seja pela suposição do mistério, para acabar morrendo de curiosidade (CARVALHO, 2006, p.6).

Isso, porém, não tem importância porque o narrador simula a busca de algo quando na verdade procura por outra coisa, ou melhor, se propõe a outra ação, que é fazer uma reflexão crítica a respeito de uma dada situação. Os conceitos inter-relacionados na mira dos questionamentos do romance contemporâneo são da ordem da autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, fechamento, hierarquia, homogeneidade, origem, exclusividade. O texto de Carvalho se enquadra bem nessa característica da escrita pós-moderna da utilização da alegoria de busca de uma verdade para fazer questionamentos.

Convém lembrar que o termo que expressa uma relação com a Pós-modernidade, já definido anteriormente, deve ser, na percepção de Linda Hutcheon (1991, p. 19), o mais sobredefinido e contraditoriamente o mais subdefinido. As noções que ele designa são acompanhadas de retórica negativa, dessa maneira, descontinuidade, deslocamento, descentralização, desmembramento, indeterminação e antitotalização. São situações que reproduzem ideia de incerteza, fragmentação assim como a relação de ordem em oposição à desordem.

Como é comum uma estética atual configurar um posicionamento contrário à que lhe

era anterior, o Pós-modernismo consiste num desafio às formas narrativas e aos procedimentos linguísticos caracteristicamente modernistas, de acordo Fredric Jameson (2007, p. 185). Seu desafio atinge a categoria de gênero, por uma escrita que quer se confundir com biografia, autobiografia, história, mas rompendo com a lógica da razão identificada pela ordem da linguagem. Nesse contexto, absorve o romance histórico, porém revestindo-o de novas determinações. Uma vez que, surgido no meio burguês e tendo como ideia básica a afirmação do progresso humano, o romance histórico vai encontrar seu oposto no romance contemporâneo. Este, porque não acredita na capacidade de transformação de uma realidade pouco inteligível, caótica e fragmentada, toma como empreitada a exposição do caos por intermédio do tema e da forma na própria ficção.

As determinações lukacsianas em torno do romance histórico o expõem como representação de um microcosmo generalizante e particularizador, cujo protagonista comporia, mediante o tipo, uma síntese do geral e do particular concernente ao social e ao humano, condição que o protagonista pós-moderno não pode encarnar, visto ser ele “ex-cêntrico”, marginalizado – como figura periférica da história ficcional.

O percurso enunciativo do narrador de *Nove Noites* põe em questão a dificuldade de se atarem os elos comunicativos, na alusão que faz às “cartas impressionantes que nada explicam” (p.6) e, ele mesmo, como instância narrativa do autor, no enunciado que parece uma carta a alguém distante, pelo modo da interlocução, nada explica de concreto: “Terá que contar apenas com o imponderável e a precariedade do que agora lhe conto, assim como tive que contar com o relato dos índios e a incerteza das traduções do professor Pessoa” (p. 7), de modo que também o leitor permanece privado das condições de compreensão. É interessante o processo enunciativo do narrador como meio de construir os efeitos de sentido que informam a narrativa no contexto da criação pós-moderna: abala por antecipação as bases do discurso da História oficial, para introduzi-lo de modo estanque, por meio de uma personagem da vida real, mediante um processo em que entremeia às informações oficiais, suas próprias percepções:

Virá escorado em fatos que até então lhe terão parecido incontestáveis. Que o antropólogo americano Buell Quain, meu amigo, morreu na noite de 2 de agosto de 1939, aos 27 anos. Que se matou sem explicações aparentes, num ato intempestivo e de uma violência assustadora. “Ele chegou (...) em março de 1939 (...) Ele posava para o fotógrafo que o representante da agência Condor havia contratado para registrar o acontecimento (p. 7).

Esse recurso de escrita se justifica pelo pertencimento do romance ao período

contemporâneo, designado por pós-moderno, cujas bases, como já se apresentou para reflexão, assentam-se no conflito e na desordem que se instalam na vida pública e convergem para uma crise de consciências. Compõe um conjunto de percepções que se organiza por causa da desilusão com o progresso tecnológico, sobretudo após as duas grandes guerras e após o surgimento das ciências que retomaram antigas convicções, em que muitas verdades se esfacelam diante de novas descobertas. “Um tempo redondo sem um centro como referencial, ao mesmo tempo que promove uma perplexidade paralisante, urde, silenciosamente a partir da década de 50, novas estratégias de apreensão e representação da realidade” de acordo com Silva (1997, p. 50). Na manifestação ideológica da voz narrativa a História apresenta uma visão diferente da prática habitual: “virá escorado em fatos que até então lhe terão parecido incontestáveis (...) em relatos que eu mesmo tive a infelicidade de redigir para evitar o inquérito” (CARVALHO, 2006, p.6). A resistência às narrativas com pretensões atemporais e universalizantes justifica estética e ideologicamente a escolha do tema no interior da micronarrativa como uma característica pós-moderna de escrita.

Buell Quain encarna essa possibilidade, visto que a micronarrativa se ocupa da narração sobre pessoas e eventos comuns, no local onde estão instalados. Ao esvaziar o gênero de suas especificidades, o autor desestabiliza o respectivo código, fazendo outras vozes atravessar o discurso, atendendo a dimensão da polifonia em sua função significativa, explicitada por Bakhtin (1997, p. 106):

Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição socioideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos da sua época.

Seguindo o curso da narrativa, quando o leitor está relativamente confortável, entendendo que o narrador está conversando com alguém, à distância, por meio de uma carta a respeito da morte do antropólogo Buell Quain, eis que as pistas se embaralham, de novo. No segundo capítulo, ou seção, não se sabe ao certo, através de dois períodos curtos, marcados com expressões negativas, o pronome indefinido *ninguém* e o marcador temporal *nunca*, com verbos transitivos desprovidos de objeto direto, introduz outro narrador: “Ninguém nunca me perguntou. E por isso também nunca precisei responder” (CARVALHO, 2006, p. 11). A instalação desse narrador corresponde a um tempo diegético muito mais recente. Data de 12 de maio de 2001, sessenta e dois anos após a morte de Quain, notícia que lhe chegou ao conhecimento por meio de um artigo de Antropologia, que lhe soou com se já tivesse ouvido tal nome. Uma citação motivada pela analogia com a morte de outro antropólogo, em condições estranhas. Com a incumbência de levantar dados, o segundo narrador surge na

pessoa de um jornalista que, à medida que busca dados sobre a vida e a morte de Buell Quain, diversifica o foco narrativo, possibilitando ao objeto uma percepção por dois ângulos, que logo estará sendo fracionado em diversas facetas e sobre diferentes suportes: “Procurei a antropóloga que havia escrito o artigo (...) Trocamos alguns e-mails que serviram como uma aproximação gradual” (CARVALHO, 2006, 12).

A polifonia das vozes narrativas dos dois primeiros capítulos põe em contraste as ideologias concernentes à visão da História, e em escala maior evidencia a perplexidade gerada nas inter-relações contemporâneas, ou melhor, a falta delas. Chama atenção, aqui, como o autor costura os episódios de obstáculos à interlocução e os expõe como um dado antropológico marcante destes tempos. Um ponto vital da arte pós-moderna, que vincula a palavra à crise que ela expressa, de modo que a relação do homem com o mundo, com o outro e consigo mesmo, hoje, passa pela dificuldade de encontrar na palavra sentido e expressividade, assumindo o grande desafio de apreender o sentido das palavras por trás dos nomes. Isso significa conseguir ultrapassar os limites do universo sógnico humano para se lançar na dimensão do silêncio ou do não signo que, exatamente por não dizer nada, diz. O texto é apenas um ‘pré-texto’; pois o texto verdadeiro não se inscreve na ordem da enunciação – ele é sugerido, contextualizado ou simplesmente pressuposto, como esclarece Silva (1997, p. 64).

Enquanto o primeiro capítulo é enigmático em relação aos fatos e aos dados, alterados pelo narrador, que se expressa num tom fortemente subjetivo, o segundo decorre com abundância de informações do mundo real. Inclui documentos verdadeiros, como as cartas de Buell Quain e do engenheiro Manuel Perna, seu amigo em Carolina, no Maranhão, à Heloisa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional, à época de Quain no Brasil. Coloca em paralelo dois narradores. Um, que conviveu com o fato, de que o antropólogo é protagonista, e um outro, que pesquisa o fato, mais de meio século depois. A transposição de um a outro narrador se faz por um ritual enunciativo inscrito na fórmula reiterativa com que ambos marcam seu discurso. O primeiro guarda um segredo, que é sua ponte de interlocução com um ausente. Sua entrada no texto identifica-se pela expressão “Isto é para quando você vier”. O segundo narrador enuncia também uma falta de interlocução pela ausência de interlocutores, na fórmula que se repete: “Ninguém nunca me perguntou e por isso também nunca precisei responder”.

O enunciador de *Nove Noites* lança mão de dados históricos, uma prerrogativa pós-modernista, para dar à obra um caráter documental e assim fazer supor real aquilo que conta, o que é, na verdade, o estatuto da ficção. A narrativa que ocupa o primeiro espaço desse

discurso manifesta-se como um esforço para unir dois polos em torno de Buel Quain, o antropólogo que cometera suicídio quando fazia pesquisa na tribo *Krahô*: seu amigo brasileiro e outro pretense amigo, talvez de sua terra, para quem supostamente tenha deixado uma das cartas. O tempo narrativo demarca, assim, um tempo superior à história da morte, que aconteceu em dois de agosto de 1939. Diferentemente de Manoel Perna, narrador do primeiro relato, que durante nove noites críticas na vida do Buell Quain, privou de suas confissões, o segundo narrador, intradieético, por estar dentro da história que conta, nesse caso, sabe menos do que as personagens, um artifício discursivo que cria condições para o desenvolvimento da narrativa, visto que, à medida que busca informações pelos mais diversos lugares, nas mais variadas fontes, vai possibilitando a ampliação do leque de vozes narrativas a respeito do antropólogo.

O tempo decorrido da morte de Quain trabalha a favor do narrador na elaboração da própria ordem temporal, em atendimento à proposta estética que o autor tem em mente. No romance em questão o tempo da narrativa não é expresso claramente. Está, ao contrário, bem camuflado em meio ao emaranhado de datas que não têm a ver com os grandes eventos da História. Parece que o autor age perspicazmente fustigando o leitor, desafiando-o a seguir as pistas ou a perceber quando ele usa algum artifício para despistar. Numa leitura superficial o leitor poderia dizer que o tempo da narrativa não está disponível na obra. Isso porque, em sua estratégia de camuflagem, o autor cerca o tempo narrativo com eventos que o mascaram. No início, usa como artifício a narrativa de Manuel Perna, em forma de *mise en abyme*, ou narrativa enquadrada: alguém conta uma história dentro da própria história. No final, ele desvia a atenção de quem lê para um suposto filho do fotógrafo, situação que acaba por desmentir, deixando a impressão de que o pai na verdade é Buell Quain. Desse modo o tempo narrativo que decorre em nove meses, tem início em maio de 2001 e final em fevereiro de 2002.

Ao tempo diegético, ou da história que narra, demarcado pela morte do antropólogo, se associam os eventos relacionados à História e os da ficção. Não linearmente, mas num movimento vertiginoso que obriga o leitor a percorrer em idas e vindas os diversos níveis do passado e sua presentificação na narrativa, com atenção e concentração redobradas sob riscos de se perder no percurso, à semelhança de labirinto. Do momento que tem ciência da morte do antropólogo em um artigo num jornal, o narrador se vale da multiplicidade de fontes de onde coleta os dados com os quais o autor constrói artisticamente sua obra pelo processo de montagem. Por meio dessas informações, o leitor vai encontrando pistas que servem à recuperação da noção de tempo, na condição de signo, para com elas ler o discurso das

entrelinhas. Um dos jogos narrativos com o tempo utiliza a matéria histórica das guerras, como instrumento ideológico de manifestação de insatisfações. E o faz na alteração dos signos. Concomitante à escassez de informações a respeito da guerra, há abundância de detalhes para um fato corriqueiro, particular ao próprio narrador:

Não fazia a menor ideia de quem ele era até ler o nome de Buell Quain pela primeira vez num artigo de jornal, na manhã de 12 de maio de 2001, um sábado, quase sessenta e dois anos depois de sua morte às vésperas da Segunda Guerra. O artigo saiu antes de outra guerra ser deflagrada. Hoje as guerras parecem ser mais pontuais, quando no fundo são permanentes. (CARVALHO, 2006, p. 11).

A deliberação de omitir ou de ressaltar uma informação pertinente à História é por si uma escolha política. Atende a um projeto de dizer. No fragmento a seguir, a associação do tempo com a entonação marcada com aspas dirige o olhar leitor para a vigência do Estado Novo, para refletir a situação do estrangeiro no Brasil nesse período:

Numa carta de março de 1939 a Ruth Benedict, Land diz que vive “num estado de absoluta solidão emocional” depois de “duas semanas de horror”. Menciona uma carta anterior em que teria relatado à orientadora a “história de espionagem” na Bahia: “Se você não a recebeu, ela deve ter se ‘extraviado’, mais ou menos deliberadamente” (CARVALHO, 2006, p. 39). [grifos do autor]

A “surpreendente” suspensão da história de Buell, para o narrador iniciar a sua própria, num retorno a duas fases de sua infância, aos seis e depois aos onze anos, em viagens com seu pai por paisagens goianas e mato-grossenses, provoca uma quebra na linearidade temporal. Oferece um ponto de vista da perspectiva infantil, pelo qual traz a público eventos de uma época da História do País, não por marcadores da História oficial, mas por uma das funções da ficção, que é a de esclarecer processos culturais, conforme afirma Iser (1996, p. 164): “a literatura constitui um meio de tornar clara a maneira pela qual a vida da cultura se processa”. Por um conjunto de índices, tem-se uma noção das práticas, preferências, valores da década de 1960, como se pode ver nas passagens:

uma névoa que fazia lembrar a atmosfera de um planeta inóspito em Perdidos no espaço ou em algum filme de ficção científica. Em julho de 1967, o hotel tinha se transformado em cenário de uma fotonovela exótica da revista Sétimo Céu . Eu, como meu chapéu de Jim das Selvas e um mau humor mais do que compreensível numa criança de seis anos (CARVALHO, 2006, p. 55, 59).

É significativa a falta de referência do narrador ao episódio de cunho político da Guerrilha do Araguaia, levando-se em conta o tempo e o espaço narrativos. O silêncio em seu poder sígnico justifica o ponto de vista infantil, criando a verossimilhança da narrativa. De modo semelhante, na impossibilidade de a criança emitir certo juízo, a palavra é transferida a

outrem, à voz corrente da época: “Desceríamos na Suiá Miçu, uma fazenda gigantesca, um verdadeiro mundo, na época sob o controle acionário do Vaticano, segundo o que diziam. A meio caminho entre o Xingu e o rio das Mortes (CARVALHO, 2006, p. 73). Já, pelo ponto de vista do narrador adulto, transitam a crítica a um procedimento de certo período da História política brasileira: “Ele articulava desde 1966 a compra de dois latifúndios no sertão, por meio de títulos definitivos do governo. Era um negócio da China. Não só pagou uma ninharia pelas terras, como passou a receber subsídios para o projeto agropecuário que implantou a partir de 1970” (p. 58); assim como reflexões sobre os acontecimentos no mundo:

Dois aviões de passageiros, diante dos olhos atônitos de todo o planeta, atingiram e derrubaram as duas torres do *World Trade Center*. Os jornais diziam que o mundo jamais seria o mesmo (...). Os Estados Unidos entraram em pânico por causa das remessas de antraz em cartas anônimas enviadas pelo correio a personalidades da mídia e da política americana e até mesmo a pacatos cidadãos (CARVALHO, 2006, p. 138).

O espaço como elaboração narrativa se forma fragmentariamente como peças de um quebra-cabeça: “Os papéis estão espalhados em arquivos no Brasil e nos Estados Unidos. Fiz algumas viagens, alguns contatos e aos poucos fui montando um quebra-cabeça e criando a imagem de quem eu procurava” (CARVALHO, 2006, p. 12). Sob pretexto de organizar o material para escrever um romance, o narrador faz múltiplos deslocamentos que vai do encontro com a antropóloga que escreveu o artigo em que Buell Quain é citado, e seguindo um roteiro nada linear, passa pelo apartamento de Luiz de Castro Farias, em Niterói, desvia-se para uma entrevista com Claude Lévi-Strauss, em Paris, alcança a aldeia *Krahô* no Maranhão, segue em direção à Nova York, onde começa a ficção. Desse modo as histórias contadas se dinamizam, sempre voltando e mudando de lugar, porque o espaço também aparece como recortes, em cidades americanas, cidades, aldeias e sertões brasileiros, e ilhas no Pacífico.

Da relação do espaço com o evento, o narrador faz um jogo de alternâncias relevante para a tradução do tempo, assim como para iluminar a perspectiva das personagens, conformando a história em sua determinação estético-ideológica. Por meio desse mecanismo, põe em foco as andanças de Buell Quain que, em 1928, no fim do Ginásio, empreende de carro a travessia dos Estados Unidos. Em 1929 viaja por seis meses pela Europa e Oriente Médio. Em 1930 está na Rússia. Em 1931 embarca como marinheiro para Xangai. Em 1934, completa a formação em Biologia e entra para a pós-graduação. Em 1935 permanece em Nova York. Em 1936 segue para as Ilhas Fiji e em 1938 vem para o Brasil. Buell Quain se reveste do perfil do homem pós-moderno, espacialmente deslocado, para quem Zygmunt Bauman (1997, p. 273) sugere as metáforas do vagabundo, do errante e do turista, em sua

diferença do nômade, porque este “se movimenta de lugar a lugar, em sucessão perfeitamente regular, seguindo a ordem das coisas antes que compondo essa ordem”. Já ao vagabundo resta uma direção imprecisa, pois o que o move é a desilusão com o lugar de sua última estada e a esperança da próxima estação. A experiência do turista, por sua vez, é a de um espaço maleável, extraterritorial. Esse peso do mundo está presente no testemunho de Castro Faria a respeito de Buell: “O que ele me disse, eu repito: Castro Faria, eu não tenho mais nada para fazer no mundo. Já vi tudo” (CARVALHO, 2006, p. 37). Ainda o espaço compõe a imagem dramática da solidão descrita nas reminiscências infantis do narrador:

É uma casa pré-fabricada, de madeira pintada de verde-vômito, suspensa sobre palafitas para proteção dos moradores contra os eventuais animais e ataques noturnos de que seria presa fácil no rés do chão. É uma casa solitária no meio do nada, erguida numa área desmatada e plana da floresta, cercada de capim colônia e morte (...). A estrada de terra leva da casa ao campo de pouso e depois segue direto para a mata, onde desaparece como tudo ali, à procura de um caminho – ou talvez num impulso suicida (CARVALHO, 2006, p.54).

O assentamento do homem num espaço problemático nada mais é do que um discurso de sua condição no mundo contemporâneo, que perdeu, com as implicações da expansão da máquina e da comunicação, a pretensa solidez das paisagens culturais de classe, resultando em novas configurações institucionais na família, na religião e no poder político. Repercute no homem a perda dos lugares sociais e dentro de si mesmo. Ele é um ser transformado em razão das transformações das instituições que durante muito tempo fizeram parte de sua história. O reflexo disso é a produção de um sujeito sem identidade fixa, essencial ou permanente. Em consequência, um ser alterado em seu equilíbrio, um ser fragmentado; condição humana que o autor resolve artisticamente na fragmentação do discurso narrativo, rompendo com a linearidade do tempo e do espaço, misturando os pontos de vista. As histórias aparecem “incompletas, em pedaços, as partes descontínuas se misturam, se justapõem, conforme um mosaico de uma diferente sintaxe literária” (ANDRADE, 2007, p. 126) para revelar a vida e o mundo burguês, produto da Revolução Industrial; um mundo que não alcança a totalidade, porque estilhaçado. Como forma de escrita, o fragmentário encontra solução na ausência de linearidade dos fatos do cotidiano e da vida, mediante técnica de corte, fluxo da consciência em momentos, na ordem não cronológica, reversão da ordem sintática, recurso da memória, recurso da intertextualidade. Os textos fragmentados são, na opinião de Ernest Fischer (*apud* ANDRADE, 2007, p. 123), “estilhaços do passado”, reflexo da estrutura fragmentária do ser, e por esse motivo objeto de diversas interpretações.

Em concorrência com a fragmentação do sujeito, o Pós-modernismo opera também com a desrealização, que Bernardo Carvalho leva ao ponto máximo: cria um narrador para a

narrativa enquadrada, tomando-o emprestado da realidade e o destrói no nível do real, quando o narrador “principal” pega o leitor de surpresa, dir-se-ia, pega na traição: depois de cerca de cento e vinte páginas de leitura, diz sem rodeios: o primeiro narrador não existe. A carta-testamento foi uma invenção: “Manoel Perna não deixou nenhum testamento e eu imaginei a oitava carta” (p. 121), e reina absoluto, manipulando os outros elementos da narrativa e neles, o leitor, que a essa altura, seduzido em razão dos interesses e expectativas, não deseja mais se afastar da trama. Incluído dialogicamente no discurso, ele também não tem saída, senão aguardar o fim. Nisso aposta o sujeito da narração, uma vez que o dialogismo é coextensivo às estruturas profundas do discurso, segundo Kristeva (1969, p.73) e, por isso, imanente à palavra denotativa e histórica, supondo uma intervenção do locutor na narrativa e uma orientação para o outro. O sujeito da narração, por esse próprio ato, se dirige a um outro, e é em relação a esse outro que a narração se estrutura.

Seguindo o sistema da escrita moderna e pós, solidificada sobre o pioneirismo de escritores como Rimbaud, Alan Poe, James Joyce e Marcel Proust, o autor de *Nove Noites*, pela ausência de marcação dos capítulos propriamente, faz o narrador expor as situações humanas mediante a alternância de diversos fragmentos como recurso discursivo. Justapondo o material da pesquisa, transfere a enunciação a outras vozes, ora em visitas a pessoas e locais relacionados a Quain, ora expondo documentos reais coletados nas andanças do autor, os quais encontram intertexto no livro *Querida Heloisa* em que Mariza Corrêa (2008, p. 26) publica as cartas de campo recebidas por Heloisa Alberto Torres, diretora do Museu Nacional e responsável pelas pesquisas antropológicas no Brasil, no tempo de Buell Quain. Esse recurso recebe de Antonio Candido (1989, p. 209) a apropriada análise:

Verdadeira legitimação da pluralidade: desdobramentos dos gêneros romance e conto, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, sementeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte.

Um dos narradores de Bernardo Carvalho, no oitavo fragmento enuncia a motivação do nome do livro: “O que agora lhe conto é a combinação do que ele me contou e da minha imaginação ao longo de nove noites. Foi assim que imaginei o seu sonho e o seu pesadelo. O paraíso e o inferno” (p. 41). Como as noites não foram consecutivas, mas em diferentes espaços de tempo, o conteúdo fragmenta-se junto com a forma. Por essa via os narradores se alternam do décimo segundo fragmento ao décimo oitavo, refletindo um, na história do outro, como um jogo de espelhos. Os cortes nessa escrita fragmentária propiciam ao narrador,

mediante o retrospecto, lançar luzes ao processo narrativo, naquilo que se mostra mais relevante, que é usar a história de Buell Quain como pretexto para falar da produção do discurso narrativo, do qual se podem extrair os principais elementos metanarrativos:

a) Da narrativa: “As histórias dependem antes de tudo da confiança de quem as ouve, e da capacidade de interpreta-las” (p. 7). À narrativa confiável, Rimmon-Kenan (1994, p. 100) opõe a não confiável, empreendida por um narrador de conhecimento limitado, com envolvimento pessoal e escala de valores problemática.

b) Do tempo da narrativa: “Se faço as contas vejo que foram apenas nove noites. Mas foram como a vida toda” (p. 41).

c) Da organização do conteúdo narrativo: “O que agora lhe conto é a combinação do que ele me contou e da minha imaginação ao longo de nove noites” (p. 41).

d) Do ponto de vista: “O sonho é um ponto de vista. Um lugar de onde se vê” (p. 43).

e) Do gênero narrativo: “Ingênuo, comecei a lhe explicar o que era um romance” (p.85).

f) Do papel da escrita: “Como se estivesse cego por algum tipo de obstinação. Queria impedir que [os Trumai] desaparecessem para sempre. O livro que escreveria sobre eles seria uma forma de mantê-los vivos, e a si mesmo” (p.51).

g) Da leitura: “Cada um lê os poemas como pode e neles entende o que quer, aplica o sentido dos versos à sua própria experiência acumulada até o momento em que os lê” (p. 102).

h) Da verossimilhança:

O meu maior pesadelo era imaginar os sobrinhos de Quain aparecendo da noite para o dia, gente que sempre esteve debaixo dos meus olhos sem que eu nunca a tivesse visto, para me entregar de bandeja a solução de toda a história, o motivo real do suicídio, o óbvio que faria do meu livro um artifício risível (p. 141).

i) Do caráter polifônico do texto:

Ninguém nunca me perguntou. Manoel Perna, o engenheiro de Carolina e encarregado do posto indígena Manoel da Nóbrega, morreu em 1946, afogado no rio Tocantins, durante uma tempestade, quando tentava salvar a neta pequena. O Estado Novo e a guerra tinham acabado. Deixou sete filhos, três homens e quatro mulheres. Voltava de Miracema do Tocantins para Carolina. Quem conta a história são os dois filhos mais velhos, que me garantiram que ele não deixou nenhum papel ou testamento, nenhuma palavra sobre Buell Quain (...). Manoel Perna não deixou nenhum testamento, e eu imaginei a oitava carta (p. 121).

O caráter polifônico instaurado pela presença de dois narradores atende à concepção de linguagem como processo interativo das vozes, dos textos e dos discursos, noção que importa ao literário como diálogo que extrapola a escrita, uma vez que o sentido do texto não é fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, para o qual é vital o diálogo do escritor com seu destinatário, elemento determinante do trabalho criativo, porquanto ele é convocado

para o texto no momento mesmo de sua organização. Assim o afirma Bergamo (2009, p. 62):

Como fator determinante do relato, o processo de escrita do romance deixa a mostra os andaimes de edificação do texto e as redes intertextuais estabelecidas, num procedimento formal em que importa tanto o enredo propriamente dito quanto a apresentação do método ou do roteiro de elaboração da obra, o que exige uma participação mais efetiva do leitor, que torna um cúmplice do escritor na montagem dos signos textuais.

Porque tem esse leitor em perspectiva, o autor lhe antecipa a chave, ainda que num jogo de esconde-esconde, conduzindo para um lado, ora para outro, despistando, que o interesse do jogo é o encontro com o objeto. Assim, Carvalho promove o encontro do real histórico com a ficção, num procedimento em que o já dito se faz novo. Atualiza com isso a concepção de Samoyault (2008, p. 70), de que a criação se exerce não na matéria, mas na maneira ou no encontro de uma matéria e de uma maneira. Diz diferentemente a História como um modo de renová-la. E atualizar uma história não é, segundo a mesma autora, uma adaptação a um novo contexto, mas possibilidade de significação presente, e isso o leitor só alcançará em *Nove Noites*, seguindo sorrateiramente os passos de Bernardo Carvalho, que na obra deixa transparecer três fortes características da literatura contemporânea como marca de sua renovação estética: primeiramente, a literatura volta para si própria, mediante a metanarrativa, ou metaficção historiográfica, e expõe, no texto, a reflexão consciente sobre a escrita, o escritor, o ato de escrever. Em segundo lugar, representa na fragmentação do discurso narrativo o homem em pedaços, destituído de ilusões porquanto a tecnologia criou o desejo, mas não supriu necessidades. Por fim, um homem sempre estrangeiro: Buell Quain “via-se como um estrangeiro e, ao viajar, procurava apenas voltar-se para dentro de si, de onde não estaria mais condenado a se ver” (p. 100). Essa desterritorialização se plasma na forma pelo modo como lida esteticamente com o espaço: faz o herói emergir de um artigo acadêmico, uma leitura por natureza restrita, da qual ele não era o objeto específico:

O artigo tratava das cartas de outro antropólogo, que também havia morrido entre os índios do Brasil, em circunstâncias ainda hoje debatidas pela academia, e citava de passagem em uma única frase, por analogia, o caso de “Buell Quain que se suicidou entre os índios Kraô, em agosto de 1939” (p. 11)

E completa com a desterritorialização sígnica, criando uma oposição de espaços, em que no início da narrativa a distância não permite a interlocução entre o narrador e o desconhecido, cuja existência ficou só na suposição, e no fim o narrador está no ar, no avião que o traz de volta de sua busca, espaço mutante de fração em fração de segundo.

3.2. À PROCURA DA INTERTEXTUALIDADE: PONTOS DE DIVERGÊNCIA E DE CONVERGÊNCIA DOS OLHARES

Para uma atividade de análise vale lembrar juntamente com Pesavento (2006, p. 15) que a literatura é um discurso privilegiado de acesso ao imaginário das diferentes épocas. A contemporânea, a se tomar como medida o século anterior, de passagem recente, forma-se no interior das grandes crises, revoluções, reordenação de estruturas e consciências, expectativas frustradas, conseqüentemente descrença e desilusão. O diferencial da produção de arte literária consiste no modo como o artista, no caso, o escritor, vai demonstrar esse estado de coisas que se resume em pós-modernidade, cujo caráter básico é o ceticismo essencial sobre a existência de uma realidade objetiva, ou a possibilidade de chegar a uma compreensão aceita dessa realidade por meios racionais. Os pós-modernistas todos tendiam a um radical relativismo. Todos, portanto, contestavam a essência de um mundo que se apoiava em crenças opostas, ou seja, um mundo transformado pela ciência e a tecnologia nela baseada, e a ideologia de progresso que o refletia (HOBBSAWN, 1995, p. 500).

Em decorrência dos contextos de produção, os dois romances em estudo mantêm entre si diferenças substanciais. Produzida com distância de cinquenta e um anos da obra de Bernardo Carvalho, isto é, em 1955, *Arraia de Fogo* situa-se na fronteira das estéticas modernista e pós-modernista. Uma vez que o Modernismo Brasileiro já tinha superado sua duas fases principais de renovação artística, o romance de Vasconcelos se avizinha mais à terceira geração modernista também reconhecida como Geração de 45. Por esse motivo, nele prevalecem a determinação do espaço e a memória. Em *Arraia de Fogo* o narrador domina o ponto de vista e de modo onisciente conduz o leitor, não porém, por caminhos lineares, exigindo-lhe algumas paradas para reorientação. Para isso joga com os fatores tempo e espaço, colocando em evidência o memorialismo e de certa forma o regionalismo em voga no final do período modernista da produção literária.

O tempo da ação transcorre em nove noites, nas quais inclui as reminiscências que, de ordem psíquica, ativam-se por algum confronto com a História oficial, convocada ao interior da narrativa ficcional, pelo mecanismo da intertextualidade. Por esse artifício, o autor opera não uma pura transposição, mas por um procedimento de transformação do elemento histórico em elemento ficcional, a respeito do qual Genette (2006, p. 395) especifica no contexto de reprodução do mito, como transformação pragmática, em que se modifica o curso da ação e de seu suporte. Procedimentos que 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 se rompe.

Os eventos da História do Brasil, referentes ao Centro Oeste, com predominância dos assuntos indígenas situam-se durante o segundo governo de Getúlio Vargas, do qual Vasconcelos transporta para sua narrativa personalidades como Gama Malcher, os irmãos Vilas-Boas, o médico sanitariano Noel Nutels e do próprio Presidente da República. Todos se inserem na narrativa através da memória apenas, recurso enunciativo que confirma a orientação do projeto modernista, de negação do mundo exterior.

A intertextualidade como procedimento literário quase imprescindível nas produções modernas, segundo Silva (1997, p. 54), vem assumindo diferentes formas em relação à intertextualidade que se verifica nos demais períodos da literatura universal. Na consciência pós-moderna ela se reveste de uma paródia não fechada em si mesma, como o é na escrita moderna, à qual se opõe. Sua postura é de abrir infinitas possibilidades de diálogo de um texto com vários outros. Para isso, o texto ficcional recorre com considerável constância à realidade, de onde empresta elementos que transforma em ficção. Sob esse mecanismo o narrador de *Arraia de Fogo* parodia o relatório médico, que como gênero do discurso deu suporte ao trabalho acadêmico de Heloisa Pagliaro (2004), de acordo com o trecho da publicação abaixo.

Um relatório do médico Lourival Seroa da Motta, encaminhado à presidência da Fundação Brasil Central, no mesmo ano, a respeito da epidemia, relaciona nominalmente os 253 índios atendidos no Posto Indígena Capitão Vasconcelos entre os meses de junho a agosto de 1954. Estas cifras incluíam 112 kamaiurá, dos quais 15 faleceram (Seroa da Motta, 1954, SPI, filme 380).

A esse relatório corresponde o excerto de *Arraia de Fogo*, que Vasconcelos mascara mas retém os elementos básicos, desconstruindo, desse modo, o discurso da História oficial: “O doutor explicava: – Estou fazendo uma ficha que vai auxiliar muito. Mais tarde publicarei um trabalho sobre essa epidemia” (VASCONCELOS, 1969, p. 113).

A discussão a respeito dos limites da ficção e da História não é recente. Remonta a Aristóteles, com registro na *Poética* (2005, p. 28), especificando que a narrativa histórica aborda acontecimentos, na ordem do particular, enquanto a narrativa ficcional dedica-se a fatos que poderiam acontecer, concernentes às verdades gerais, seguindo o princípio da verossimilhança, ainda quando nomeia personagens. O procedimento narrativo ficcional revestido do imaginário que lhe é próprio confere ao escritor uma exploração mais intensa das potencialidades do real, como Vasconcelos fez, recriando sob o nome de Felisberto Maciel de Sousa, a parte da História do Brasil que inclui Lourival Seroa da Motta que, então 1º tenente, foi um dos comandantes da coluna que saiu de Minas Gerais, em 12 de outubro de 1930, para depor o presidente Getúlio Vargas:

Dentro os homens acercavam-se da mesa e o doutor continuava a fazer fichas. “Com mil demônios! Aquele homem era louco. Aquela sua mania de precisão, aquela sua calma diante da morte que caminhava de encontro ao posto... não modificava seus hábitos. Quando, por vezes, antes de dormir, Orlando, gentilmente mostrava interesse por sua palestra, ele se estendia em histórias detalhadas, onde nunca uma data aparecia duvidosa: — “Em 1932, quando a revolução paulista..” “No dia 14 de outubro de 1924, eu...” — ou ainda — “por volta de setembro de 45, dia 17...” — e tinha mais — éramos quarenta e dois companheiros; estávamos marchando em Mato Grosso, quando na madrugada de 8 de junho... Caiá tapava os ouvidos, mas no seu cérebro continuava escutando o desfilar das datas e das épocas. O homem parecia calendário... — No meu arquivo era preciso que vocês vissem, não existe uma carta sem resposta; e há um dossiê completo com a data em que foram respondidas. Se me perguntarem se recebi uma carta de fulano, mesmo que seja morto, viro a página e está lá: Respondida em 13 de abril de 1938. Sem essa ordem não sei como seria a minha vida! (VASCONCELOS, 1969, p. 121, 129).

O texto ficcional faz um empréstimo à realidade, absorvendo dela o material, de sorte que os enunciados ficcionais não retornam ao real. O processo se dá, de acordo com Samoyault (2008, p.112), por meio de formas de intertextualidade-signo que tornam o mundo presente, em um dos três lugares onde se exhibe a referencialidade: primeiro, na substituição da realidade, em forma de biblioteca, mediante citação dos componentes do discurso alheio. Segundo, no transporte de signo do mundo em seu caráter de generalidade, de história, de social, pela interação social das múltiplas vozes discursivas; nesse sentido Caiá faz lembrar a figura de Nero, no episódio do incêndio de Roma: “Caiá girou a vara sobre a cabeça e desferiu-a. O fogo parecia apagado durante a trajetória mas, ao tocar na gasolina espalhada, as labaredas se fizeram com um rouco espocar. Contemplou a sua obra satisfeito” (VASCONCELOS, 1969, p. 253). E, por fim, na heterogeneidade dos discursos mediante a colagem, como o real na arte, sem transpô-lo. Na relação entre a História e a ficção os empréstimos constantes que o texto ficcional faz à realidade não têm lugar extratextual, pois transforma-se em ficção. Assim, ainda que Getúlio Vargas esteja morto ao final de *Arraia de Fogo*, já não é o Getúlio histórico, mas o ficcional, maleável conforme os princípios do gênero que o abriga.

O rancho à beira do rio Xingu e alguns deslocamentos para o posto indígena Capitão Vasconcelos, no rio Tuatuari, determinam, na lembrança, o tempo e a ação. Por esse motivo, falar de tempo, no estado limite da solidão, é falar de uma situação desconfortável e extensa: “Antigamente (falava “antigamente” como se estivessem enterrados ali há muito tempo. Naquelas bandas até o dia anterior se transformava em “antigamente”) (p. 26). O tamanho da solidão desestruturante do homem chega a uma dimensão tal a não caber no conteúdo, provocando um transbordamento para a forma, que, sob risco de romper, se fecha. A narrativa

se desloca no início do livro e retorna ao mesmo lugar no fim. Círculo fechado, ninguém sai:

— Foi embora... [a galinha] tudo aqui foi embora...só a gente tem de ficar esperando. Sozinho! Completamente só. Então as matas apareciam em seu abatimento, como as maiores florestas do Brasil. O rio Xingu perdia-se nas curvas do infinito. As noites tornavam-se longas e povoadas de silêncio. Só com sua sombra, só com os olhos do menino Meinaco, acompanhando-o à distância, amedrontado de todos os seus gestos. Só com um pintinho aleijado que teimava em viver não sabendo por quê (p. 223).

Vale lembrar que o espaço que Caiá ocupa é um espaço de exílio, decorrente da não afinação à tecnocracia do médico. O processo de desterritorialização alcança o ponto quando não há mais interlocutores: “Somente tenho vontade de falar. E como não tenho com quem, converso com os mortos” (p. 211). Estrangeiro, então, submete-se ao absurdo de seu último discurso: “ Pintos que pipilais como fragatas oceânicas e aerodinâmicas na latente obumbrosidade das Termópilas bárbaras, escutai a impertérrita barbaria dos neso e co-senos...” (p. 211). Não se pode definir se *neso* corresponde a um erro de impressão do vocábulo *seno* ou se é um mecanismo denunciador do estado de confusão emocional da personagem que, como espartano diante do desfiladeiro, tem o círculo fechado em que ninguém entra. O socorro não chega. Caiá, porém, não é duro como o José de Carlos Drummond, e com um tiro no peito “tombou sobre o banco e derrubou a mesa” (p. 257).

A arquitetura de *Nove Noites* se atualiza na multiplicidade, exceto para a ação do herói, Buell Quain, como já foi dito, um antropólogo norte-americano, que em 1939 se suicidou em uma tribo indígena no Brasil. Extraído da vida real, já entra na narrativa como memória, apenas referência, mediante a qual se articulam todos os elementos ficcionais. A ação é, então, absorvida pelo narrador nas suas andanças para compreender a verdade sobre Buell, e com ela escrever um romance. Uma verdade sempre cambiante, sempre a apontar para outras buscas. Nenhuma com resposta, apenas suposições.

A postura pós-moderna, de acordo com Fernandes (2002, 113) demonstra consciência de que as formas de linguagem são colonizadas quase em sua totalidade pelos discursos dominantes da História oficial, e pelas normas de representação das comunidades linguística e cultural, instrumentos de dominação de grupos privilegiados; daí surge como oposição, o uso da própria linguagem como instrumento de luta contra esses poderes hegemônicos, pela desconstrução crítica dos discursos representativos de diferentes segmentos sociais. A arte pós-moderna absorve a história como intertexto, do mesmo modo que absorve outras escritas. A natureza auto-reflexiva dos romances pós-modernos lhes confere a característica marcante da metaficção historiográfica, de sorte que eles trazem o contexto histórico para dentro da metaficção assim como problematizam toda a questão do conhecimento histórico, cujo

fundamento da ação Linda Hutcheon (1991, p. 156) atribui à ausência de certezas na capacidade de se conhecer o passado.

O princípio de construção da metaficção historiográfica dos diversos pontos de vista cabe bem na narrativa de *Nove Noites*. Desloca-se, no início, sob duas perspectivas principais e depois se fragmenta em diversas vozes, carreando, por isso, uma multiplicidade de discursos. Assim, Manoel Perna, um engenheiro que conviveu com o suicida em Carolina, ganha *status* de narrador que, mediante suposições sobre a vida pessoal de Buell, sustenta o interesse da história por conta de certo segredo, que o narrador autor vai se esforçar para desvendar. Já o pai do narrador, por meio de suas ações e valores, transporta o leitor pelo espaço brasileiro compreendendo duas realidades, das décadas de 60 e 70, quando o narrador era criança, depois pré-adolescente, e já na fase adulta. Os outros pontos de vista mais fragmentados são distribuídos entre personagens reais e criados, mediados por variados gêneros discursivos como cartas, entrevistas, conversas pessoais, assim como meios diversos de expressão. O tempo e o espaço são plenamente fragmentados e a narrativa, fragmentária à exaustão. Por meio deles os narradores operam a descontinuidade e o deslocamento. Estratégia discursiva em que, não falando da realidade, mas de si mesmo o discurso literário fala a realidade, porque a presentifica com seus múltiplos tons, deixando ao leitor o sabor de percebê-los.

São estratégias narrativas pós-modernas que resultam no apagamento das fronteiras entre gêneros literários, pelo uso de elementos textuais e intertextuais, os quais têm função de fragmentar a narrativa, subverter os conceitos tradicionais de gêneros e subverter os estilos. A hibridez que surge da justaposição de várias falas, vários contextos e várias vozes expõe uma característica elementar da intertextualidade. Mas a hibridez 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 da montagem. Uma vez que não se pode limitar a intertextualidade a uma única retomada de enunciados literários, na recuperação de materiais tomados emprestados da realidade, se dá uma manifestação possível de transposição do mundo na arte. “O abandono à hibridez é, em primeiro lugar, uma maneira de atenuar as fronteiras entre a realidade e a ficção, mesmo que seja só no desnudamento do procedimento de colagem” (SAMOYAULT, 2008, p.104), como a fotografia de Carvalho, menino, em *Nove Noites*, bem como, as Cartas entre Buell Quain e Heloisa Alberto Torres.

O recurso da fotografia no romance de Carvalho, “um meio visual em que os

acontecimentos passados são com frequência tornados mais acessíveis pela resposta emocional do momento”, de acordo com Ivan Gaskell (1992, p. 265), corroborada pelo processo de colagem, tanto de personagens quanto do próprio como autor, faz dela uma imagem emblemática em sua obra, tendo em vista que pela fotografia, afirma ainda Gaskell (p. 266), “podem ser reveladas novas linhas de curiosidade, não necessária e estritamente históricas sobre o passado”. Na lembrança do narrador:

O dr. Buell confessou que viera ao Brasil com a missão de contrariar a imagem revelada naquele retrato. Como um desafio e aposta que fizera consigo mesmo. Havia sido traído pelo intruso e sua câmera. Não podia admitir que aquela fosse a sua imagem mais verdadeira: a expressão de espanto diante do desconhecido (CARVALHO, 2006, p. 104).

A alusão aos retratos é relevante na construção da narrativa de Carvalho, em razão de sua força representativa. A respeito da técnica da fotografia em sua capacidade de significar, afirma Walter Benjamin (1996, p. 174) que no retrato ficou impregnado o valor de culto da saudade consagrado aos amores ausentes ou defuntos, o que se pode ver no romance em questão:

Foi preciso entender que a discussão tinha sido uma despedida, à maneira dele, para que dias depois você corresse para a casa de dr. Buell na cidade determinado a fazer os retratos que ficariam como a única lembrança dele, a marca que deixou na sua breve passagem pela terra (CARVALHO, 2006, p. 110).

A destruição da aura artística no caso da fotografia deu-lhe o poder de orientar o olhar do observador para um lugar determinado. Concernente à literatura, sua tradição por ser burguesa, não permite o proletariado se enxergar nela. Daí a necessidade de uma revolução, cujo fim seja a possibilidade de identificação do leitor na construção do texto. A imagem da fotografia que determina o destino de Buell é, também, o que dá o sentido da busca do narrador e instaura no texto uma possibilidade de leitura.

A colagem pode vir, ainda, explicitamente da ficção. O dinamismo da linguagem permite que certo conteúdo seja veiculado em vários tipos de texto, assim como um mesmo acontecimento pode gerar um editorial jornalístico, um artigo acadêmico, uma piada em programa humorístico, uma aula de história, um filme e um romance ou poema. Cada tipo de texto mobiliza recursos próprios da linguagem que utiliza e do tipo de gênero que compõe. Este exemplo, em Carvalho (2006), dá a dimensão das muitas possibilidades de aplicação dos segmentos intertextuais:

No prefácio do livro *The flight of the chiefs* que o jovem etnólogo de Columbia

escreveu com a transcrição das lendas e canções que havia coletado numa aldeia de Vanua Levu, nas ilhas Fiji, no Pacífico Sul, ao longo de seu primeiro trabalho de campo, quando tinha apenas vinte e quatro anos, e que foi publicada em 1942, após a morte dele, seu antigo professor de inglês em Madison, William Ellery Leonard, autor de uma versão em inglês do poema épico babilônico Gilgamesh, cujo tema da amizade, da morte e da busca de imortalidade atraiu em especial a atenção de Buell nos anos de faculdade, exalta o espírito aventureiro e faz o inventário das viagens do ex-aluno pelo mundo (CARVALHO, p. 16).

Observe-se que a citação do livro de Buell orienta a percepção de sua biografia, criando, pois, um valor de verdade à narrativa em que se encontra, assim como a referência ao poema épico Gilgamesh confere valor à sua obra, uma vez que fora traduzida pelo professor que o prefacia, além de justificar o espírito aventureiro do aluno.

Sob a roupagem do diálogo entre os textos da cultura, a intertextualidade resulta do cruzamento das vozes presentes nas práticas de linguagem socialmente diversificadas. O dialogismo que institui a linguagem é o mesmo da intertextualidade. Por esse motivo ela toma configurações diversas. Seu uso atende a um projeto de dizer, uma vez que coloca em jogo os sentidos que se pretende nos processos enunciativos. Da gama de possibilidades de ocorrência da intertextualidade, uma delas, de acordo com Genette (2006, p. 8) configura uma situação implícita, às vezes totalmente hipotética. Uma percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outras que a precederam ou que a sucederam. É o que algum leitor poderá inferir em comparação de passagens, como: “Duas vezes entrevistei Levi-Strauss em Paris (...). Disse-lhe apenas que era jornalista e precisava falar com ela pessoalmente” (CARVALHO, 1996, p. 41 e 131) e “Inventaram a legítima defesa porque fora um jornalista célebre” (Vasconcelos, 1969, p. 33). Quando narram os costumes dos índios, Vasconcelos diz: “Vai viver pedindo anzol a Caiá, a Orlando e a Cláudio, pensando que a gente tem fábrica” (p. 48), Carvalho expõe a mesma percepção: “Os adultos são irrefreáveis nos seus pedidos” (p. 48). Há uma referência entre ambos, a respeito do eclipse lunar: uma sombra grande, conta o narrador de *Arraia de Fogo*,

princiava a devorar a lua (...) Do escuro dos ranchos vultos saíam com achas acesas e avançavam para o lado do grande bosque de jatobás (...) E as flechas incendiadas riscavam de fogo a noite escura. Subiam e pareciam parar por um instante (...) Era verdade; a sombra diminuía na Lua e ela estava revivendo (VASCONCELOS, 1969, p. 147).

O narrador de *Nove Noites* diz que “um eclipse de pouco mais de uma hora fez a Lua desaparecer no céu. Primeiro [os índios] pediram que ele atirasse para o alto. Depois dançaram e atiraram flexas para o céu (...) até ela reaparecer do nada” (CARVALHO, 1996,

p. 53).

A intertextualidade constitui, por isso, um mecanismo próprio da leitura literária. Dependendo do projeto do autor, o próprio intertexto dá o itinerário de sua leitura, ao expor mais explicitamente ou apenas sugerida, desvelada sub-repticiamente. Neste sentido a decodificação dos textos superpostos no intertexto depende do repertório cultural e literário do leitor (CRUVINEL e KHALIL, 2000, p.12).

Carvalho aposta no jogo da sugestão, que naturalmente não encontrará todo jogador preparado. Quando seu narrador comenta que “Em julho de 1967, o hotel tinha se transformado em cenário de uma fotonovela exótica da revista *Sétimo Céu*” (CARVALHO, 2006, p.58), ou porque seja uma informação distante do leitor atual ou até mesmo para aprofundar a entrada do leitor no texto, o autor dá aqui um exemplo de alusão, pela expressão *exótica*, porquanto o tema dessa edição, *Sob o sol do Araguaia*, versava sobre o casamento de uma índia com um homem civilizado, texto que se cruza com Vasconcelos (1969, p. 172): “O caso de Diacuí, que tanto escândalo fizera, achava-se esquecido”.

Vasconcelos sugere um lançamento novo de Saint Exupéry, que dadas as circunstâncias do herói na narrativa de *Arraia de Fogo*, o leitor pode preencher as lacunas e arriscar que se trata de O Pequeno Príncipe: “Tem um livro em francês. Eu sei que você lê bem essa língua. É o último livro de Antoine de Saint-Exupéry (VASCONCELOS, 1969, p. 80).

É importante lembrar que, na escrita contemporânea, a intertextualidade não mantém seu estatuto primitivo. A ruptura que sofre a formata em um novo conceito, porquanto a palavra de ordem daquilo que se chama 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, conforme Samoyault (2008, p.136), misturando materiais e elementos de natureza diferente, transformando os hábitos de leitura e os usos da narração. Esse 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 ideia de transmissão.

A respeito do encontro de textos, Bakhtin (1997, p. 354) afirma que dois enunciados, separados um do outro no espaço e no tempo e que nada sabem um do outro, revelam-se em relação dialógica mediante uma confrontação de sentido, desde que haja uma convergência do sentido, mesmo que seja algo insignificante em comum ao tema, no ponto de vista, etc. Quando num contexto dialógico real, acessível, não há possibilidade de nenhum contato de

sentido entre as réplicas, verifica-se o grau zero da relação dialógica, para o que surge um terceiro no diálogo, como aquele que não participa do diálogo mas o compreende, de modo que a compreensão do todo do diálogo é sempre dialógica. Compreender é ocupar o lugar do terceiro num diálogo, daí que todo diálogo desenrola como que diante de uma terceira pessoa invisível. Dessa perspectiva, o sentido resulta do confronto sêmico no diálogo entre enunciados. No texto literário a experiência estética provoca em ambos, autor e leitor uma reação de acordo com as referências internas e externas que uma ideia sugere por meio de associações.

Sob comparação, as duas obras, posto que afastadas no tempo, fator importante para suas transformações, mantêm uma gama de discursos em comum, ou interdiscursividades. Cada autor justificou, a seu modo, o seu projeto de escrita. Carvalho (2006, p. 26) o fez internamente, no desenvolvimento do próprio processo metanarrativo. Por exemplo, quando justifica a diferença da comunicação dos mesmos fatos a pessoas diferentes, afirma: “Na carta a Ruth Landes, os mesmos fatos narrados a Júlia Pourchet eram vistos com outros olhos, e sobretudo com outras palavras”. Já, Vasconcelos (1969, p. 7) utilizou o recurso externo para, na página de explicação do autor, declarar que “quando a gente não pode dizer a verdade completa e conta algo semelhante à verdade, não está traindo a verdade”. Apesar de ser o texto um *mosaico de citações*, o já dito se renova artisticamente no dizer diferente, uma vez que não é na matéria que se exercita a criação, mas no modo de encontro entre a matéria e o modo mesmo. Assim, a representação do Xingu, em *Arraia de Fogo*:

Tudo longe, grande, enorme, absurdo...Que importavam as coisas ou que importância teria o tamanho das coisas? Qual a importância das ações? Sorriu aborrecido. Que pensamentos sem nexos! Mas suas ideias estavam emaranhadas... imaginava a proporção inútil da importância de tudo. Ali, bem no coração podre do Xingu, não existiam coisas grandes ou pequenas. Tudo escorregava, deslizava para o aniquilamento (VASCONCELOS, 1969, P. 96),

encontra ressonância no narrador de *Nove Noites*: “O Xingu ficou guardado em minha memória como a imagem do inferno. Não entendia o que dera na cabeça dos índios para se instalarem lá, o que me parecia de uma burrice incrível, se não um masoquismo ou uma espécie de suicídio” (CARVALHO, 1996, p. 65).

O texto literário provoca em sua produção um movimento no sistema linguístico envolvendo os códigos retóricos, estilísticos, técnico-literários, ideológicos, porque é da natureza do texto literário se situar, de modo mais ou menos visível, num espaço intertextual,

sob duas perspectivas: espaço de confluência, em que há aceitação, recusa, transformação de outros discursos seja de teor literário ou extraliterário. Por outras palavras, todo escritor, além de se situar numa dada tradição linguística que pode não ser a da língua materna, se situa numa determinada tradição retórico-estilística, técnico-literária, temático-literária, a que ele pode aderir, pode transformar ou com a qual ele pode romper, por meio de aceitação, transformação e ruptura, o que pressupõe a existência de um código, conforme Silva (1973, p. 34). Os textos em estudo situam-se na tradição temático-literária: ambos abordam, em circunstâncias semelhantes, um suicídio numa aldeia indígena. Configura em primeira análise uma intertextualidade temática, focalizando a morte, como ponto de encontro dos dois romances.

O sociólogo Emile Durkheim (1982) conclui, numa vasta pesquisa a respeito do suicídio, que esse fenômeno é sempre contemporâneo de uma crise que venha afetar temporariamente o estado social (p. 14), geralmente crises financeiras, ajustamentos de economia, pós-guerra, em razão de ter a guerra assim como as crises políticas, uma influência deprimente sobre o movimento dos suicidas. Embora a razão não seja o empobrecimento em si, uma vez que as crises de prosperidade passam pelo mesmo efeito. A questão das crises na sociedade é ser uma perturbação da ordem coletiva. As sociedades têm em cada momento de sua história uma predisposição definida para esse fenômeno, que é variável na razão inversa do grau de integração dos grupos sociais de que faz parte o indivíduo (p. 199). Os grupos que abrangem religião, família e política, são modelares nessa questão, pelo que afirma Michel Maffesoli (1998, p. 182) que holisticamente “a religião que se define a partir de um espaço é um cimento agregador de um conjunto ordenado, ao mesmo tempo social e natural”. A rejeição ou resistência a qualquer proposta nesse sentido nega a possibilidade dessa operação agregadora. O suicídio aumenta com a ciência, porém não é a ciência que determina esse aumento, mas a religião que perdeu a coesão (NUNES, 1998, p. 12).

Essa ineficácia perpassa o discurso de Caiá, em contraposição à boa fé e esperanças de padre Domingos:

Talvez embevecido pela ideia de Deus, padre Domingos estivesse sondando a possibilidade de incrementar núcleos religiosos para o futuro. Missões e outras coisas que cresciam por toda parte como erva daninha. Sacrifícios inúteis e trabalhos incompletos. Vícios incontrolláveis; trazer a ideia de Deus, céu e inferno, produzir no cérebro do bruto o caos absoluto (VASCONCELOS, 1969, p. 36).

O suicídio de Caiá demarca o final da narrativa, coincidentemente com o do presidente

Getúlio Vargas, estratégia de Vasconcelos para representar a situação do homem no mundo, do ponto de vista modernista: um homem que, por inadequação ao sistema, ultrapassa os limites e já não pode retroceder, como o atesta o diálogo entre Quilomo e Caiá: “_ O senhô podia ir para um lugar que ninguém soubesse... colocou a mão no ombro de Quilomo. _é inútil amigo. Não há solução...” (p. 36). As regras que infringe não são isentas de consequências. Por isso, o desfecho da narrativa é também o desfecho da vida.

Já o leitor de *Nove Noites* nem cria expectativas de solução em torno do herói, que é parte da história. Sua morte tinha ocorrido mais de sessenta anos antes da narrativa. O suicídio de Buell Quain é o ponto de partida para a reflexão acerca da perspectiva pós-modernista do homem, mediante os artifícios artísticos da escrita. A crise do tempo reflete-se na crise humana em razão da não confiança mais no progresso, o que aliás, o homem reputa por nocivo em seus resultados, de modo que o homem pós-moderno não tem um centro fixo. Sua inadequação é para com a própria vida, vindo a se refletir na insatisfação do homem com o trabalho, com o lugar, com tudo que o cerca, de modo e estar em rota de fuga, em busca de refúgio, do que testemunha o famoso antropólogo Claude Levi-Strauss: “Para muitos etnólogos, e não somente para mim, a vocação etnológica talvez tenha sido mesmo um refúgio contra uma civilização, um século em que a gente não se sente à vontade” (DIDIER, 1990, p. 80).

A visão catastrófica de progresso, para Walter Benjamin, equivale à ideia de inferno, de acordo com Michel Löwy (1982, p. 121). Remete à ideia de afastamento do Éden. Do Paraíso perdido, cuja quintessência é a eterna repetição do mesmo em que o paradigma mais terrível se encontra na mitologia grega: Sísifo e Tântalo, condenados ao eterno retorno da mesma punição, uma condição humana de acordo com a reflexão a seguir:

No fundo e em essência, o homem repete sempre as mesmas estruturas arquetípicas. A própria emergência e emancipação do indivíduo racional e consciente é apenas parte daquele eterno retorno. É um padrão fixo que a humanidade repete em sua caminhada circular através dos milênios (ROSENFELD, 1973, p. 89).

As personagens Caiá e Buell voltam ao mesmo lugar e é no retorno que se perdem. Performam, dessa maneira, duas noções de círculo em ambas as narrativas: a noção do retorno ao mesmo ponto; e a ideia de estarem sem saída. A esse respeito, reflete Alberto Camus (1989, p. 10): “Num universo subitamente privado de luzes ou ilusões, o homem se sente um estrangeiro. Esse exílio não tem saída, pois é destituído das lembranças de uma pátria distante ou da esperança de uma terra prometida”. As saídas da loucura e do suicídio são resposta trágica aos homens sob o equívoco de terem encontrado o caminho da paz e do progresso,

segundo Giulio Carlo Argan (1987, p. 53). Desse modo os temas do romance pós-moderno como antípoda de sua forma clássica, abordam o progresso, não em sua emancipação, mas na catástrofe iminente ou consumada.

O eterno retorno do mito presta-se, ainda como exemplo do fenômeno intertextual, visto que dissolve sua própria origem na multiplicidade de suas versões e por isso, não cessa de condensar seu sentido no desdobramento de suas versões sucessivas, assegurando além das variações de detalhe, a fixação de seus traços perenes. É a razão pela qual para a retomada de um mito basta uma memória vaga e deslocada, um trabalho com o terreno comum da memória, a cultural e a lembrança de suas leituras antigas. Das inumeráveis reescrituras o autor não faz a síntese, mas retém elementos esparsos, ligados diversamente à trama imutável. A restrição desta trama e sua fundamentação mítica garantem ao autor a liberdade dos outros motivos. Cabe a cada implicado na constituição da escrita – o autor mas, também o leitor – atualizar a história com seu próprio detalhamento, lembrando que os intertextos não são isentos de ambiguidades, os quais, para cuja solução conta com a cultura e a sagacidade do leitor, numa relação intertextual aleatória, explicada pelo filósofo da linguagem russo:

Toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos de fala. Toda inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava uma polêmica com elas, conta com as reações através da compreensão, antecipa-as (BAKHTIN, 2006, p.91).

Bakhtin traz à luz a genialidade do escritor russo Dostoievski, pela inovação que imprimiu ao romance, ultrapassando a instância genérica, para estabelecer um modo novo de pensamento artístico, que compreende um novo modelo artístico de mundo, em que a produção literária orienta-se para a polifonia, o dialogismo, a polissemia: a pluralidade do texto reconhecida como escritura-réplica de outros textos, uma vez que expõe os processos de diferença, absorção e transformação.

A própria base de constituição do discurso literário é dialógica, considerando-se o movimento que o sujeito da narração empreende em relação ao outro, seu destinatário, sem o qual não existe a narração. Uma relação em que ele se mantém no anonimato, na não pessoa e se mediatiza através de um ele, na configuração da personagem, sujeito do enunciado, numa relação em que se separa sujeito em duas instâncias: em sujeito da enunciação e sujeito do enunciado, e este é, simultaneamente, representante do sujeito da enunciação e representado, enquanto objeto do sujeito da enunciação. Assim, certas estruturas narrativas expõem o diálogo, a ambivalência da escritura na própria organização do discurso poético, como conteúdo vazado na forma, ou nela plasmado, no nível da manifestação do texto literário

(KRISTEVA, 1969, p. 75).

A intertextualidade, como objeto de análise, na perspectiva de fenômeno abrangente, já que tudo se torna intertextual, como observa Samoyault (2008, p. 18), requer uma compreensão da carga dialógica das palavras e dos textos, dos fragmentos de discursos que cada um dele introduz no diálogo, fazendo ressoar múltiplas vozes ou polifonia, lugar de instauração do dialogismo. Essa nova configuração promoveu uma mudança no princípio metodológico da intertextualidade, e conseqüentemente a superação da análise imanente do texto literário, para lançá-lo em meio a outros textos, a outros sistemas de sinais que concorrem para sua constituição, garantindo-lhe a transcendência. Se a escrita se organiza sobre uma pluralidade, não há outro meio para o exercício de leitura. Esse mesmo pluralismo tem que estar em sua base, porquanto é ilusório se pensar em fazer análise de um texto, já que as operações em ação na matéria significante são, por definição, intertextuais, pondo em concorrência vários textos. À respeito disso, afirma Cattelan (2003, p. 98):

A construção intertextual faz ranger a linearidade, faz estalar a perspectiva paradisíaca, obriga a caminhar em círculos, em ziguezagues: faz buscar as profundezas e as alturas, desestabiliza a união sólida dos elos da corrente progressiva e obriga a restaurar um percurso de caminhos que volteia, relembra, faz embaixadas e, qual vagalume bamboleante, estabelece conexões e se localiza em espaços e tópicos desordenados, paradigmáticos, acima, abaixo, atrás do ponto em que o olho, ansioso de prosseguir viagem, obriga-se a parar, voltear, estrabizar-se, para então, voltar ao curso 'normal', sendo de novo desnormalizado e desencaminhado.

O estatuto que rege o processo da intertextualidade é da ordem de uma dupla relação que a literatura engendra: com o mundo que escreve e consigo mesma, no que concerne à sua origem, portanto, à sua história. Observa Samoyault (2008, p. 9) que a genealogia da intertextualidade é perceptível nos textos, porque abrigam uma mesma natureza, visto nascerem uns dos outros, influenciarem uns aos outros, segundo o princípio de uma geração não espontânea; ao mesmo tempo que não há entre os textos uma reprodução pura e simples ou adoção plena. Por último, serve de advertência a palavra de Todorov (2003, p. 330) a respeito da leitura, que “não se tem de postular a existência de um original para entender os textos singulares como suas transformações; o texto é sempre a transformação de uma outra transformação”. Por isso, todas as obras em algum grau e segundo as leituras, evocam uma outra, mediante os fatores constitutivos da intertextualidade, sejam referentes a conteúdo, a forma ou à tipologia. Isso é, sem dúvida, um dispositivo facilitador da atividade de leitura, uma vez que uma obra literária produz efeito na proporção direta da apropriação repetida de novas gerações de leitores, e também do esforço de produção de autores que desejam imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la. A obra que surge, embora desconhecida, não configura uma

novidade absoluta num espaço vazio, pois nela veicula a lembrança do já dito por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, os quais dispõem seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida.

PALAVRAS FINAIS

A pretensão de compreender o discurso literário na modalidade do romance contemporâneo, pelo filtro da intertextualidade que lhe é constitutiva, e ilustrar como o projeto estético-ideológico das duas obras: *Arraia de Fogo* e *Nove Noites*, pode contribuir para as considerações sobre a prática leitora do gênero literário, levou à busca do entendimento do fenômeno intertextual expondo a intertextualidade como procedimento de escrita tanto quanto de possibilidades de leitura. Por esse motivo ela toma configurações diversas. Seu uso atende a um projeto de dizer, uma vez que põe em jogo os sentidos que se pretende nos processos enunciativos. Da gama de possibilidades de ocorrência da intertextualidade, uma delas consiste numa situação implícita, às vezes totalmente hipotética, uma percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outras que a precederam ou que a sucederam. A intertextualidade constitui, nesse sentido, um mecanismo próprio da leitura literária.

As teorias da enunciação têm como pressuposto o texto como centro do discurso, dada a impossibilidade de existência de um sujeito neutro preenchendo esse lugar, porque no sujeito regem as instâncias do inconsciente, da relação de classes e da ideologia. Do que foi exposto nos três capítulos, a reflexão a respeito da intertextualidade como fonte de derivação do texto na perspectiva das teorias da enunciação, conclui que o dialogismo que institui a linguagem é o mesmo da intertextualidade. Para essa perspectiva dialógica da enunciação, a intertextualidade configura um diálogo entre os textos da cultura, transporte das vozes oriundas de práticas de linguagem socialmente diversificadas, dentre as quais as obras sob análise. O pertencimento da obra a um sistema promove uma dinâmica de sequenciamento que, por influência de umas sobre as outras, cria a tradição, que é o suporte para a existência da literatura como fenômeno de civilização.

A proposta de leitura dos dois romances, o de José Mauro de Vasconcelos e o de Bernardo Carvalho, escritos com cerca de cinquenta anos de distância, sugere que se busque desvendar, no interior dos sistemas diferentes que os circunscrevem, os mecanismos da linguagem traduzida em estilo particular de cada um, com todas as determinações socioculturais que os cercam.

A primeira obra é produzida na década de 1950, como já foi explicitado, na vizinhança do que se chamou Geração de 45 ou terceira fase do Modernismo brasileiro. Um período de diluição do projeto modernista, uma vez que suas propostas iconoclastas, aceitas e cumpridas à saturação, tornaram-se rotina, de modo a se perderem os objetivos. Uma nova

leitura do movimento, colocando-o sob crítica significou um retorno às práticas anteriores recuperando valores do passado. Essa década é vista na História da Literatura como pouco produtiva em termos de qualidade do novo, mas abundante em quantidade de boas obras, já desassociada de todo o aparato revolucionário da linguagem.

A rachadura no sistema modernista, solidificada com o tempo, deu lugar ao Pós-modernismo, uma noção controvertida por sua complexidade, ainda por encontrar senão um conceito, uma definição de projeto. Sem limites precisos de seu início, o que se pode afirmar é que engloba a literatura de produção contemporânea, das últimas décadas, que, embora diversificada temática e formalmente, mantém em comum uma postura avessa a qualquer modo de totalização, uma vez que a experiência humana cria uma multiplicidade de sistemas e ordens que põe em foco a pluralidade. A obra de Bernardo Carvalho faz parte desse contexto.

A arquitetura de cada romance transporta, portanto, em sua linguagem a cosmovisão do seu tempo, considerando que como arte da palavra, todos os elementos do discurso literário são signos e como tais imbuídos de significado. Nisso se sustenta o resultado deste estudo, acompanhando os dois olhares que perpassaram um só tema, o do suicídio, procurando entre eles a conexão mediada pela intertextualidade que possibilita, pela força dialógica que carrega, a construção dos efeitos de sentido

Ambos os romances operam sobre dois polos intertextuais. Em um polo, cada um entra em relação com outros textos e gêneros discursivos. De acordo com o princípio da abrangência, o romance de Carvalho dá espaço à intertextualidade exoliterária, incluindo em sua estrutura semântica textos não literários como cartas, bilhetes, comunicações, fotografias. Cria com isso um diálogo plurivocal. Os autores diferentes que passeiam nas duas obras: em *Nove Noites*, Mariza Correa, por exemplo; e Saint-Exupéry, em *Arraia de Fogo*, instalam a intertextualidade do modelo heteroautorial. Em ambos os autores, manifestam-se explicitamente intertextos com textos da cultura. Vasconcelos (p. 16) transporta textos da cultura popular:

“Ai que sodade do meu Amazonas...
Acho que morro e num vorto lá...
Tenho sodade das canarana
Que anda o rio sem se cansá”

Em outros lugares retrata a cultura indígena, pelos cantos de seus rituais. Carvalho traz para seu texto a cultura erudita, como a correspondência entre antropólogos, e a Elegia de Carlos Drummond:

“Trabalhas sem alegria para um mundo caduco,/ onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo./ Praticas laboriosamente os gestos universais,/ sentes calor e frio e falta de dinheiro, fome e desejo sexual./ [...] Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota/ e adiar para outro século a felicidade coletiva./ Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição/ porque não podes sozinho dinamitar a ilha de Manhattan” (CARVALHO, 2006, p. 102).

Em relação ao sistema semiótico, Carvalho mantém os textos da História, mas apenas os veicula por meio da micro-história enquanto Vasconcelos os subverte, atravessando neles o discurso bíblico da genealogia, um modo paródico de questionar e contradizer o intertexto. No que tange à referencialidade, o romance de Carvalho usa o processo da intertextualidade integrante em que o leitor pode ler textos reais e ver fotografias. Já José Mauro utiliza o artifício da intertextualidade aberta, que sem uma referencialidade exata manifesta-se nas vozes que permitem remontar ao enunciado referencial. Assim, em: “Pintos que pipilais como fragatas oceânicas e aerodinâmicas na latente obumbrosidade das Termópilas bárbaras” (VASCONCELOS, 1969, P. 211), permite ao leitor recuperar a escrita da História, em que as Termópilas remetem ao desfiladeiro onde sem saída morreram os Trezentos de Esparta, comandados por Leônidas. Todas as especificações acima configuram intertextualidade fraca, uma vez que, de acordo com a extensão que retomam dos intertextos, não comprometem o todo da obra, como o fariam a paródia e o pastiche. Ao contrário, esses modelos de intertextualidade são localizados por meio de pequenos trechos, alusões, referências.

No outro polo, a intertextualidade que se verifica entre ambos é da ordem do tema, em razão de ser o *suicídio* o objeto de que se apropriam para constituí-lo no caráter ideológico do signo, para aí constituírem seus discursos. O tema é o espaço em que a intertextualidade transita sem compromisso com as marcas materiais, do que observa Todorov (2003, p. 329) que no diálogo entre textos “não se pode ignorar as diferenças entre relações que se estabelecem *in praesentia* (intratextuais) e *in absentia* (intertextuais), tampouco se deve subestimar a presença de outros textos no texto”.

Este estudo trabalha sob a hipótese de Vasconcelos (1955) ter tomado a morte do etnólogo Buell Quain, acontecida em agosto de 1939, nas proximidades do rio Tocantins, onde ficam as aldeias Kraô, como tema de sua escrita, e ter feito, em atendimento ao seu projeto estético-ideológico, três deslocamentos: da identidade de sua personagem, do tempo e do espaço - uma forma de apagamento que dissimula o que é, para fazê-lo parecer que não é. Ele estaria usando, nesse caso, artifício da negação como procedimento discursivo do Modernismo para questionar o rígido discurso da História, e com ele, a Ciência. Para justificar essa ideia, o trabalho se vale de dois argumentos internos à obra e um externo: o autor usou

procedimento semelhante para criar o ponto de tensão carreador do conflito - criou a personagem do médico Felisberto Maciel de Sousa, militar reformado que lutara na Revolução de 30. O relatório que prepara, no lugar de estar cuidando das centenas de índios doentes do surto de sarampo e gripe que quase exterminou aldeias inteiras no ano da morte do presidente do Brasil, reproduz um relatório oficial com os mesmos dados, sob responsabilidade do Dr. Seroa de Mello, militar que esteve à frente de uma das colunas do movimento revolucionário de 1930. Esse documento tem registro na Fundação Brasil Central, entidade do Governo para assuntos indígenas da época. O segundo argumento interno consiste no cruzamento dos eventos presentes em *Nove Noites* e em *Arraia de Fogo*. São relatos abundantes relacionados à antropologia, a alguns outros acontecimentos, e situações ligadas às duas personagens, que garantiriam uma intertextualidade implícita. Há passagens inegavelmente paralelas entre ambos. Vasconcelos (p. 220), por exemplo narra o risco de ataque na tribo: “Para o lado da roça não seria aconselhável qualquer aproximação. Poderia ser atacado de surpresa, espetado contra uma árvore por uma flecha ou varado pela bala de uma quarenta e quatro roubada a algum seringueiro menos avisado”. Semelhantemente, Carvalho (p. 53) expõe o medo reinante entre os índios: “Não é raro haver ataques imaginários. Os homens se juntam aterrorizados no centro da aldeia – lugar mais exposto de todos – esperam ser alvejados por flechas que virão da mata escura”. Sobre a reação do índio à recusa de um pedido, diz Vasconcelos (p. 21) “O índio não habituado com uma negativa torna-se estranho e mal encarado”. Em Carvalho (p. 96), lê-se: “Eles ignoram a ideia de se esforçar para ganhar ou receber alguma coisa, já que de hábito podem ganhar muito mais quando ficam emburrados”. Em alusão à bomba atômica, afirma *Arraia de Fogo* (p. 104): “Pior eram os do outro lado do mundo, que se contorciam com as consequências da bomba atômica”; e *Nove Noites*, (p. 12) diz “Buell Quain se matou na noite de 2 de agosto de 1939 – no mesmo dia em que Albert Einstein enviou ao presidente Roosevelt a carta histórica em que alertava sobre a possibilidade da bomba atômica”. Ambos os heróis tinham extrema necessidade de falar: “Queria conversar. Encontrar algo que devolvesse o eco de suas palavras” (VASCONCELOS, p. 224); “Eu só o ouvia. Tanto que veio à minha casa. Com os outros preferia ficar clado. Quando me procurava era para falar” (CARVALHO, p. 99). Ainda outras passagens podem ser cruzadas.

O argumento externo vem do testemunho do autor, na explicação que ocupa o lugar de um prefácio. Ele afirma que quando não se pode dizer a verdade completa, se conta algo semelhante à verdade. Corrobora essas ideias a afirmação de Alfred Döblin (2006, p. 23) a respeito da postura do romance na concretização da linguagem: “O romance contém a

História, mas a estropia, falseia, extravai muito mais do que um biógrafo, que comparado a um romancista é um *gentleman* em matéria de honestidade”.

O dialogismo que José Mauro de Vasconcelos trava com a História, Bernardo Carvalho o faz em relação à escrita. Seu trabalho tem um tom metanarrativo, procedimento característico da escrita da Pós-modernidade. Ele não nega a História. Persegue-a insistentemente, mas a relativiza, pelo ângulo da micro-história, fazendo sobressair personagens sem projeção e eventos cotidianos, através dos quais, o leitor toma conhecimento da cultura de uma época, como o modo de vestir, preferências de leituras, de entretenimento, o que se come, o que se bebe. Tudo da ordem do trivial. Sua arena é o discurso literário mesmo. Suas personagens são efêmeras. Elas não têm vida na obra. Quase todas constituídas apenas como memória, porque já mortas. Por esse procedimento, o autor descentraliza as personagens, quase anulando-as, decentralizando com elas os sujeitos do discurso. Não seria absurdo afirmar que esse romance não tem personagem principal. Não existe na disposição delas nenhuma hierarquia. Quem se movimenta nessa escrita é o narrador.

O diálogo entre os dois autores é um diálogo com sua própria obra, que por si já é oposição de uma para com a outra. A ausência de materialização de um texto em outro, ou seja, a denegação da intertextualidade como signo é, por conseguinte, um signo que pode ser lido na diferença das obras, das épocas e dos sistemas. É um querer dizer: não tenho nada contigo. Tenho outras ideias e outras determinações!

O dois romances abordados, como toda produção literária, configuram um universo riquíssimo de possibilidades. É inumerável o que deles se pode extrair. Por essa razão, o tema do suicídio tocado superficialmente, assim como a relação entre ficção e história cabem em um estudo mais aprofundado, uma vez que a proposta deste trabalho é o esquadramento da teoria da intertextualidade e sua ilustração com as duas obras, o que se espera possam contribuir para as considerações a respeito da prática leitora do gênero literário em adequação ao sistema que o sustenta.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Perry. Modernidade e revolução. In: *Novos Estudos*. CEBRAP, n. 14, Fev, 1986, p. 2 – 15.
- ANDRADE, Maria Luiza Oliveira. A fragmentação do texto literário: um artifício da memória? In: *Interdisciplinar* V. 4, n. 4, p. 122 – 131. Jul / Dez. De 2007.
- ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. 31 ed. Belo Horizonte: Garnier, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo. As fontes da arte moderna. In: *Novos Estudos* CEBRAP n. 18, set, 1987, p. 49-56.
- ARISTÓTELES. Poética. In: *A poética clássica*, São Paulo: Cultrix, 2005, p. 17 – 52.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estéticas da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.
- _____. _____. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- _____. *Questões de literatura e de estética – a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BAL, Mieke. *Narratology. Introduction to the theory of narrative*. Toronto-Canada: University of Toronto Press, 1985.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____; COMPAGNON, Antoine. Leitura. *Enciclopédia Einaledi*, v. 11, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- BAUMAN, Zygmunt. *Ética pós-moderna*. São Paulo: Paulus, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BERGAMO, Edvaldo. A história e a ficção. In: CAMARGO, Flavio Pereira; CARDOSO,

João Batista (orgs.). *Percursos da narrativa brasileira contemporânea*. Coletânea e ensaios. Campina Grande, PB: Realize, 2009, p. 57-76.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BRAIT, Beth. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 11- 27.

BRUNEL, P. et al. *Que é literatura comparada?* São Paulo: Perspectiva, 1995.

CADEMARTORI, Lígia. *Períodos literários*. São Paulo: Ática, 1985.

CAMUS, Alberto. *O mito de Sísifo. Ensaio sobre o absurdo*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Iniciação à Literatura*. São Paulo: Humanitas, 1999.

_____. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas cidades, 1995, p. 235-263.

_____. *Direitos Humanos e Literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. A Literatura e a formação do homem. In: *Ciência e Cultura*. 24 (9): 803-809, Set., 1972.

_____. A Nova Narrativa. In: *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-217.

CARDOSO-SILVA, Emanuel. *Prática de leitura: sentido e intertextualidade*. Coleção Metodologias, 4. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CARVALHO, Bernardo. *Nove noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANÃO, Ruth Silviano. *Literaterras – as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

CATTELAN, João Carlos. *Colcha de Retalhos: micro-história e subjetividade*. São Paulo, 2003. 277 f. Tese. (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

CHALHUB, Samira. *A Metalinguagem*. São Paulo: Ática, 1997.

COLOMER, Teresa. *Andar entre livros. A leitura literária na escola*. Trad. Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

_____. *O Demônio da Teoria – literatura e senso comum*. Belo Horizonte: editora da UFG, 2001.

CORRÊA, Mariza; MELLO, Januária. *Querida Heloisa – Cartas de campo para Heloisa Alberto Torres*. Núcleo de Estudos de Gênero – PAGU. Série Pesquisa – Unicamp, 2008.

CORTI, Maria. Princípios da comunicação literária. In: SALOMÃO, Sonia. *Tradição e invenção*. São Paulo: Ática, 1993, p. 73 – 93.

COSTA, Lígia Militz e REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. *A Tragédia, estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988.

COSTA LIMA, Luiz. A forma híbrida da literatura. *Eutomia – Revista Online de Literatura e Linguística*. Ano 1, v. 2. Dez. 2008. Disponível em <http://revistaeutomia.com.br>. Acesso em: 19 Nov. 2009.

CRUVINEL, Maria de Fátima. *A leitura literária na escola: a palavra como diálogo infinito*. 2002. Tese. Doutorado em Letras - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista.

_____; KHALIL, Marisa Martins Gama. História e estórias: os fios vários no reconto de Chapeuzinho Vermelho. In: GREGOLIN, Maria do Rosário V. (org.) *Filigranas do discurso: as vozes da história*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária, uma introdução*. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DÄLLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: *Intertextualidades*. Poétique, nº 27. Coimbra, Pt: Almedina, 1979, p. 51- 76.

DIDIER, Eribon. *De perto e de longe – relatos e reflexões do mais importante antropólogo do nosso tempo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

DÖBLIN, Alfred. O romance histórico e nós. In: *História: questões & debates*. Curitiba: Ed. UFPR, n. 44, 2006, p. 13 – 36.

DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas, SP: Pontes, 1987.

DURKHEIM, Emile. *O suicídio. Estudo sociológico*. 3. Ed. Viseu, PT: Presença, 1982

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Zahar.

ECO, Humberto. Sobre algumas funções da literatura. In: *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 9-21.

EIKENBAUM, B. A Teoria do método formal. In: *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1971.

EVANGELISTA, Aracy A. Martins; BRANDÃO Heliana Maria Brina; MACHADO, Maria Zélia Versiani. *A escolarização da leitura literária: o jogo do livro infanto-juvenil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro. Ficção e história: Um jogo de espelhos. In: MARCHEZAN, Luiz G. ; TELAROLLI, Sylvia (org.) *Cenas literárias: a narrativa em foco*. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2002, p. 113-124.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio*. Nova Fronteira, 1975.

FIORIN, José Luiz, Interdiscursividade e intertextualidade. In *Bakhtin – outros conceitos-chave*. Beth Brait (org.) São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-193.

_____. *As astúcias da enunciação: As categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001).

_____. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 49-61.

GASKELL, Ivan. História das imagens. In: BURKE, Peter. *A escrita da história. Novas perspectivas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992, p. 237 – 271.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa. Ensaio de método*. Trad. De Fernando Cabral Martins. Lisboa-Portugal: Arcádia, 1979.

_____. *Palimpsestos, a leitura de segunda mão*. Belo Horizonte, MG: FALE/UFMG, 2006.

GIDDENS, Anthony. *As Consequências da Modernidade*. São Paulo: Ed. UNESP, 1991.

GUIMARÃES, Elisa. *Texto, Discurso e ensino*. São Paulo: Contexto, 2009.

HANSEN, João Adolfo. Reorientações no campo da leitura literária. In: *Cultura letrada no Brasil: objeto e práticas*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2005, p. 13-45.

HOBSBAWN, Eric. *A era dos extremos. O breve século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

HORÁCIO. Arte poética. In: *A poética clássica*. São Paulo, Cultrix: 2005, p. 53-68.

HUGO, Victor. *Do Grotesco ao sublime*. Tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. *O fictício e o imaginário. Perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1996.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 24. Ed., 2007.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? In: *Novos Estudos*. CEBRAP, n. 77, março, 2007, p. 185 – 201.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Revista “Poetique” n.27, Coimbra, PT: Livraria Almedina, 1979.

JOBIM, José Luís. *Palavra da crítica*. (org.) Rio de Janeiro: Imago, 1992.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. A intertextualidade como fator da textualidade. In: FÁVERO, L.L. e PASCHOAL, M.S.Z. (ORG.) *Linguística textual: texto e leitura*. São Paulo: Ed. Educ, 1986, p.39-46.

_____. BENTES, Anna Christina e CAVALVANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade – diálogos possíveis*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

_____; TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Texto e coerência*. São Paulo: Contexto, 1999.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

LAFETÁ, João Luiz. *A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2000.

LAJOLO, Maria. O texto não é pretexto. In: ZILBERMAN, Regina. *A leitura em crise na escola: As alternativas do professor*. Porto Alegre, RS: Mercado Aberto, 1985, p. 51-62.

LARROSA, Jorge. Leitura e metamorfose. In *Pedagogia profana. Danças, piruetas e mascarados*. Trad. Alfredo Veiga Neto. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

LONGINO. Do Sublime. In: *A Poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 69-114.

LOPES, Edward. Discurso literário e dialogismo em Bakhtin. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1994.

LÖWY, Michael. *A Escola de Frankfurt e a modernidade. Benjamin e Habermas*. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 32, mar. 1992, p. 119-127.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos. O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos Discursos*. Trad. Sírio Possenti. Curitiba, PR: Criar, 2007.

_____. *Termos-chave da Análise do Discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

_____. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MARCONDES, Danilo. *Iniciação à história da filosofia – dos pré-socráticos a Wittgenstein*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 8. Ed, 2004.

MARTINS, Ivanda. A literatura no ensino médio: quais os desafios do professor? In: BUNZEN, Clécio; MENDONÇA, Márcia (org.) *Português no ensino médio e formação do professor*. São Paulo: Parábola, 2006.

MORAES, Carla Roselma Athayde. Linguagem verbal, argumentação e polifonia. In: *Unimontes científica*. Montes Claros, v.1, n.1, mar/2001.

NESTROVSKI, Arthur. Influência. In: JOBIM, José Luiz. (org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, P. 213 – 230.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 1997.

NOBRE, Antônio. *Voz Lusíada*, n. 15, 2º Sem. 2000, São Paulo, p. 33, 51.

NUNES, Benedito. Ética e leitura. In BARZOTTO, Valdir Heitor (org.). *Estado de Leitura*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 1999, p. 193-205.

_____. Fragmentos da modernidade. In: *No Tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993, p. 71-80.

OSAKABE, Aquira. Poesia e indiferença. In: PAIVA, Aparecida et al. *Leituras literárias: discursos transitivos*. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2005, p. 37-54.

PAGLIARO, Heloisa et al. Comportamento Demográfico dos Índios Kamayurá, Parque Indígena do Xingu, Mato Grosso, Brasil (1970-1999). Trabalho apresentado no *XIV Encontro Nacional de Estudos Populacionais, ABEP*, em Caxambu, MG, BR, de 20 a 24 de Setembro de 2004. Disponível em <[http:// WWW.abep.nepo.unicamp.br](http://WWW.abep.nepo.unicamp.br) > Acesso em 24 nov. 2010.

PAULINO, Graça, WALTY, Ivete e CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades. Teoria e prática*. 6. ed. São Paulo: Formato, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da influência ao intertexto. In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1991, Belo Horizonte. *Anais*. Belo Horizonte: Cegrac, 1991, v.3, p.472 – 474.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e literatura: uma velha-nova historia. In COSTA,

Cléria Botelho da, MACHADO, Maria Clara Tomaz (org.) *História e Literatura: identidades e fronteiras*. Uberlândia, MG: EDUFU, 2006, p. 11-25.

PIÑON, Néida. Entrevista ao jornal Rascunho. Paiol Literário. Disponível em < [HTTP://rascunho.rpc.com.br](http://rascunho.rpc.com.br)> acesso em: 4 out. 2010.

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative fiction – contemporary poetics*. London and New York: Routledge, 1994.

ROSENFELD, Anatole. In: CÂNDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 9-80.

ROUANET, Sérgio Paulo. *A verdade e a ilusão do pós-moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SALOMÃO, Sonia. *Tradição e invenção*. São Paulo: Ática, 1993.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SAMUEL, Rogel. *Novo Manual de Teoria Literária*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

SANTAELLA, Lucia. Texto. In: JOBIM, José Luis (org.) *Palavra da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 391-409.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 7.ed. 2003.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice. O social e o político na Pós-modernidade*. 7. Ed. Porto, PT: Ed. Afrontamentos, 1999.

SANTOS, Jair Ferreira. *O que é pós-moderno?* São Paulo: Brasiliense, 10. Ed, 1991.

SANTOS, Wendel. *Crítica, uma ciência da literatura*. Goiânia: UFG editora, 1983.

SARAIVA, F.R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português*. 11 ed. Rio de Janeiro: Garnier, 2000.

SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo: Círculo do Livro S.A, 1990.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é literatura?* São Paulo: Ática, 3. ed. 2004.

SÊNECA. *Édipo*. Trad. Jhonny José Mafra. Belo Horizonte: UFMG/PROED, 1982.

SILVA, Maria Ivonete Santos. *Modernidade e intertextualidade: O tempo da reflexão em o Monogramático, de Octávio Paz*. Tese de Doutorado. UNESP – São José do Rio Preto, 1997.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. Coimbra, PT: Almedina, 1973.

_____. *Teoria da Literatura*. Coimbra, PT: Almedina, 1982.

STEINER, George. *Extraterritorial. A literatura e a revolução da linguagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

THOORENS, Léon. *Panorama das Literaturas. Alexandria, Roma, Idade Média Européia*. V. 2. Lisboa, PT: Bertrand, 1966.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1972.

_____. La littérature réduit à l'absurde; Que peut la littérature? In: *La littérature em péril*. Paris: Flammarion, 2007.

TOPIA, André. Contrapontos Joycianos. In: *Intertextualidades*. Poétique, n.27, Coimbra PT, Almedina, 1979.

TRAVAGLIA, Luiz Carlos. Ensino de gramática numa perspectiva textual interativa. In: AZAMBUJA, Jorcelina Queiroz de (org.) *O Ensino de Língua Portuguesa para o Segundo Grau*. Uberlândia, MG: Ed. Da UFU, 1996.

TURCHI, Maria Zaíra. As pontes do outro mundo. In: PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves, ANTUNES, Benedito (orgs.). *Trança de Histórias – a criação literária de Ana Maria Machado*. São Paulo: UNESP, 2004, p. 53-66.

VAL, Maria da Graça Costa. *Redação e textualidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

VARGAS LLOSA, Mario. Em defesa do romance. Questões literárias. In: *Piauí*, n. 37, 2009.

VASCONCELOS, José Mauro de. *Arraia de Fogo*. 4. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1955/1969.

WALTY, Ivete Lara Camargos. Literatura e escola: antilições. In: EVANGELISTA, Aracy Alves Martins. *A escolarização da leitura literária – o jogo do livro infantil e juvenil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 49-58.

ZILBERMAN, Regina. A leitura na escola. In: ZILBERMAN, Regina. *A leitura em crise na escola: as alternativas do professor*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985, p. 9-22.