



DIÁLOGO ENTRE TEXTOS

Adriana Juliano Mendes de Campos¹

Resumo: O presente artigo tem como objetivo refletir sobre formas contemporâneas de tratamento da linguagem e de observação das vozes presentes nos textos. O estudo analisa o diálogo que se estabelece entre obras de diferentes épocas e autores, explicitando pressupostos teóricos do dialogismo bakhtiniano, da polifonia, segundo Ducrot e da Intertextualidade conforme Kristeva.

Palavras-chave: Dialogismo, Intertextualidade, Linguagem, Polifonia.

PRIMEIRAS PALAVRAS

“ No conjunto, o formalismo desempenhou um papel fecundo. Ele trouxe à luz os problemas essenciais da ciência literária e isso de um modo tão agudo que já não se pode mais doravante contorná-los ou ignorá-los”.

Bakhtin

O século XX desencadeou a arrancada definitiva na trajetória de acesso à cultura e ampliação dos horizontes de leitura em diversos campos do saber. A indústria editorial tem dado mostras significativas de expansão, sobretudo no Brasil, com sua curta história de literatura e de universalização da alfabetização. Essa mudança suscitou alteração profunda nos modelos de ensino e teorias da aprendizagem e a definição de novos rumos para o estudo de língua, literatura e cultura.

O referencial teórico desenvolvido contemporaneamente congregou visões que concebem a literatura como fenômeno histórico, social e estético, ao mesmo tempo. Por esta razão, têm-se percebido uma forte tendência a associar linguagens, explorando as capacidades sensitiva e simbólica do leitor. O recorte efetivado nas produções artísticas para fins de estudo reflete essa ebulição nos paradigmas culturais, iniciada, a rigor, no simbolismo e, posteriormente, com a vanguarda européia.

A estrutura poética se alterou profundamente, em especial na forma, deslinearizada, caótica, potencial e em perspectiva. Os estudos clássicos do texto já não eram suficientes para apreender a abertura polissêmica. A interpretação dos textos

¹ Doutora em Teoria da Literatura pela UNESP/IBILCE – S.J.Rio Preto, 2006, Mestre em Literatura Brasileira pela mesma instituição, 2000. Docente do Departamento de Letras do UNIJALES em Língua Portuguesa. ATP de Língua Portuguesa na Diretoria de Ensino – região de Jales a partir de 2000.



literários, por muito tempo padronizada pelo modelo unidimensional, considerava, isoladamente autor e, posteriormente, obra. Tratava-se das críticas biográfica e poética, respectivamente. Foi, entretanto, fundamental, a partir daí, considerar os papéis do leitor e do contexto nas análises que, ao contrário da dissociação, promoveram a integração.

A crítica e a teoria contribuíram indubitavelmente para a compreensão do objeto estético, possibilitando uma visão verticalizada dos efeitos e constrangimentos das obras por meio de diferentes abordagens. Estes foram seus papéis no século XX: ampliar os domínios do conhecimento literário e possibilitar uma visão mais precisa e afiada das regras de construção do objeto estético.

Herdeiras do formalismo russo, que rompeu com as disciplinas extraliterárias como a história, a filosofia e a sociologia, as teorias tomaram como princípio a imanência, pela mobilização de elementos formais. Consideraram que o valor estético estava na renovação, na desautomatização e na desfamiliarização dos procedimentos de elaboração estética. Para os formalistas, o conteúdo era a motivação da forma. Seguindo esta base criativa, o estruturalismo de Praga propõe o estranhamento e o desvio como preocupação essencial da natureza sógnica da obra de arte opondo linguagem estandardizada e linguagem poética, função comunicativa e função poética. O aspecto semântico da criação lingüística é resultado da estrutura e seu valor está na tensão.

Surgem outras teorias, advindas das anteriores, transferindo para o destinatário a decodificação do texto. A semiótica e a fenomenologia potencializam na percepção a totalidade sêmica. A concretização, princípio realizador da fenomenologia está em alcançar o todo pela harmonização das partes, em estruturas superpostas. Também a retórica e a semiologia apoiaram estas correntes. O leitor foi definitivamente admitido como criatura teórica pela Estética da Recepção que tem seu foco na fruição compreensiva. Jauss resgatou o historicismo e Rifaterre criou o arquiteitor.

As pressões sociais, políticas e econômicas diante do entreguerras fizeram com que o impacto da obra de arte se voltasse para os constrangimentos sociais. Por isso, as críticas marxista, psicológica e psicanalítica consideraram especialmente a arte em sua função reprodutora.

Os juízos de valor foram variáveis ao longo do tempo. Para Eagleton, valor é um termo transitivo. Significa tudo aquilo que é valioso para certas pessoas em situações específicas, de acordo com critérios específicos, à luz de determinado



objetivos, quer sejam políticos, econômicos, culturais ou sociais. Classificar algo como literário é extremamente instável. Certas obras conservam seu valor através dos séculos à luz de nossos próprios interesses.

Para Iser, o texto apresenta uma estrutura de apelo que deveria ser manipulada pelo leitor, peça essencial da obra. Ainda nessa perspectiva, Jauss introduziu o conceito de atualização, procedimento que toma uma obra do passado a ser percebida no horizonte contemporâneo, por efeito da leitura. Os pontos de indeterminação da obra, segundo Ingarden, devem ser preenchidos pelo leitor.

Percebeu-se com isso, que o diálogo foi se estabelecendo como atividade freqüente na interpretação da obra de arte. Os caminhos e teorias inauguradas propuseram a dialética do ir e vir de um tempo a outro, de um texto a outro, de um autor a outro.

A teoria literária, preocupada com a recepção, se dividiu em três grandes campos intelectuais: a sociologia da leitura, o estruturalismo tcheco e o *reader-response criticism*, tendo o público como fator ativo do processo literário. A Literatura foi tomada como forma especial de comunicação; o leitor, entidade coletiva a quem o texto se dirige; a leitura o ato resultante dessa troca e a experiência estética, assim entendida, buscou seu efeito no destinatário. Desta forma, o desvio obra/autor/leitor foi claramente efetuado.

A consolidação do público burguês, no século XVIII, determinou o gosto da camada dirigente e a emancipação do escritor. Daí em diante, leituras populares e de massa foram surgindo para contestar a crença de que a arte é uma entidade autônoma e indiferente aos fenômenos sociais e históricos.

Hegel introduziu o conceito de espírito de época como unidade que a arte podia expressar fielmente. Luckács e Goldmann atribuíram à ficção a função de representar as estruturas sociais. O certo é que o consumo de textos se ampliou consideravelmente, surgindo correntes de políticas de popularização do livro e da leitura, com interferências no mercado da produção e difusão das obras, considerando o tempo de permanência de uma criação artística no horizonte de consumo do presente. Sua duração podia estar ligada à do prestígio de determinado autor.

A sociologia da leitura, desenvolvida por Escarpit estudou o fato literário do ponto de vista de sua circulação e consumo. O que restringiu sua contribuição à Teoria Literária foi que sua ótica empírica não procurava encontrar contrapartida na estética.



Tynianov, pelo desfiguramento das formas canônicas, sugeriu que as desfamiliarizações sucessivas, pela paródia ou pela evolução literária, impediriam que os gêneros poéticos e ficcionais se cristalizassem em formas fixas. A mutação constante efetuaria o processo de desautomatização. Supôs, deste modo, a atividade do leitor desde o princípio.

Sem dúvida, o pensamento teórico floresceu no século XX, seja por uma vertente ou outra: formalista, marxista ou recepcional. Adeptos de todas as correntes desenvolveram procedimentos de abordagem da obra de arte segundo sua filiação. Sintonizadas com o movimento sócio-cultural, as teorias e críticas expressaram a pluralidade desencadeada pelo homem moderno, de multivisões, multipercepções e produto de matrizes culturais marcantes.

Percebeu-se, então, o surgimento do diálogo da produção moderna com a do passado, por meio de releituras, pela intertextualidade, pela paródia, paráfrase e estudo das influências. A literatura comparada inaugurou este filão que aproximou textos de diferentes culturas a fim de pesquisar suas fontes e influências e determinar em que medida uma produção recebe ou se afasta de outras impregnações culturais.

DIALOGISMO E POLIFONIA

Um texto literário não resulta nem direta nem exclusivamente de uma língua natural, resulta, isso sim, de outro(s) texto(s) literário(s), seu(s) predecessor(es).

Tynianov

O conjunto das investigações de Michail Bakhtin teve como princípio o dialogismo, que considerava o diálogo entre os muitos textos da cultura, concebendo o espaço interacional entre o eu e o tu ou entre o eu e o outro. *Dialogia* foi o termo que mais usou para descrever a vida do mundo da produção e das trocas simbólicas num universo composto de signos. Nesta visão, o texto foi considerado tanto objeto de significação, um tecido organizado e estruturado, quanto objeto de comunicação, de uma cultura cujo sentido dependia do contexto sociohistórico. Apresentou uma visão de conjunto, criticando as análises parciais, fossem internas ou externas, em favor do todo: organização, interação verbal, contexto e intertexto.



Bakhtin acreditou que o monologismo regia a cultura ideológica dos tempos modernos e a ele opôs o dialogismo, característica essencial da linguagem e princípio constitutivo, muitas vezes mascarado, de todo discurso. Para ele, o dialogismo era a condição do sentido do discurso.

O autor estabeleceu o conceito de *estatuto da palavra* (unidade mínima da escritura) que tinha como fundamento uma concepção espacial da linguagem poética, considerando-se as relações entre diferentes estruturas literárias definidas por três dimensões que se mantêm em constante diálogo: o *Sujeito da Escritura, o Destinatário e os Textos Anteriores*. O estatuto foi assim definido, segundo Josef (1980: 69), por dois eixos: Horizontal: sujeito da escritura – destinatário → instaura o diálogo. Vertical: texto - contexto→ instaura a ambivalência.(Fávero.In: Barros, 1999)

Para Bakhtin, como para Lifshitz e Lukács, a arte e, particularmente, a literatura, na medida mesma em que se dirigem a um outro, seu destinatário – o leitor, o público – e em que sua matéria provêm de um outro sujeito, destinador – a comunidade, a classe social do artista *é sempre um artefato de natureza social*. Nas palavras de B. Schnaiderman, que faz radicar nesse dado a noção de *poética sociológica* mencionada em um dos livros de Bakhtin:

Esse dialogismo fundamental é que tem de ser levado em conta em todas as abordagens da literatura. Em essência, a linguagem é sempre dialógica. O monologismo, isto é, a concentração da obra em torno da voz do autor, constitui um artifício de que este lança mão para centrar tudo em seu próprio núcleo ideológico. A tarefa do estudioso da literatura seria desvendar esse dialogismo essencial (Schnaiderman, 1979.In: Barros, 1999).

A obra teórico-crítica de Bakhtin dialogou com os excessos construtivistas do estruturalismo formalista e com os excessos conteudísticos e ideológicos do marxismo, contrapondo-se a ambos: de um lado à desconsideração dos contextos históricos de emergência do texto literário e, do outro, à concepção do marxismo vulgar.

O filósofo deslocou o centro de gravidade da teoria da literatura ao marcar sua posição relativamente ao problema capital das incumbências dela: a tarefa da teoria da literatura, para ele, não era nem pinçar, na obra literária, os “reflexos” da realidade extraliterária, como proclamavam os marxistas, nem chegar a descobrir como o texto foi construído, como queriam os formalistas – *era, antes, tentar compreender*



como ocorre, nos textos da literatura, a produção do sentido: como o discurso literário vem a significar o que significa.

Para Bakhtin, um texto possui sempre um sentido plural, o que já era preconizado pelos formalistas como Eichenbaum para quem *não apenas o pastiche, mas toda obra de arte é criada paralelamente e em oposição a um modelo qualquer. A nova forma não aparece para exprimir um conteúdo novo, aparece para substituir a velha forma que perdeu seu caráter estético.* (Eichenbaum, 1970)

[...] de todas as influências que se exercem na história da Literatura, a principal é a das obras sobre as obras”.(idem)

A idéia é a de que a literatura não está totalmente articulada, porém sendo incessantemente reconstruída. Interpõe-se aqui o conceito de polifonia ou do texto em em que se deixam entrever muitas vozes por oposição aos textos monofônicos, que escondem os diálogos que os constituem. Os textos são dialógicos porque resultam do embate de muitas vozes.

Ducrot considera o dialogismo princípio constitutivo da linguagem e do sentido dos enunciados. Contesta a tese de unicidade do sujeito falante. Para sua teoria da polifonia, o sujeito que produz psicofisiologicamente o enunciado, aquele que diz eu ou o que origina os atos ilocutórios não são obrigatoriamente o mesmo. (Barros, 1999) Para o autor, a noção de história é recuperada pelo *topos*, princípio comum, crença da coletividade.

A intertextualidade na obra de Bakhtin é “ interna”, das vozes que falam e polemizam no texto, nele produzindo o diálogo com outros textos. Segundo Kristeva, *“qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de um outro texto”.* (Kristeva, 1970)

Por tudo isso, o sentido de uma obra literária é fruto de uma construção dialógica.

INTERTEXTUALIDADE

Bakhtin é um dos primeiros a substituir o recorte estático dos textos por um modelo onde a estrutura literária não é/ não está, mas se elabora em relação a uma outra estrutura [...] Cruzamento de superfícies textuais, diálogos de várias escrituras [...] todo texto é absorção e transformação de outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade instala-se a noção de intertextualidade.

Júlia Kristeva



Não só Tynianov tivera a intuição da intertextualidade conatural ao discurso literário. O germe disso já se encontrava no ideário dos formalistas e no mesmo ano em que saía a *Poética* de Bakhtin, imprimia-se o *Sobre a Teoria da Prosa*, de Chklovski, que afirmava que

a arte é feita para dar a sensação de coisa enquanto coisa que está sendo vista e não enquanto coisa reconhecida; o procedimento da arte é o procedimento da representação estranha: a arte é o meio de viver a coisa no seu processo de fazer-se; em arte, o que foi feito não tem importância. (Chklovski, 1973. Lopes, in: Barros, 1999)

De forma bastante resumida, podemos dizer que há relações de sentidos que se estabelecem entre o que um texto diz e o que ele não diz, mas poderia dizer, e entre o que ele diz e o que outros textos dizem. Essas relações de sentido atestam, pois, a intertextualidade, isto é, a relação de um texto com outros (existentes, possíveis, ou imaginários). (Orlandi, 1988)

A intertextualidade é o processo de incorporação de um texto em outro, seja para produzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo. Há de haver três processos de intertextualidade: a citação, a alusão e a estilização.(Fiorin, in: Barros, 1999).

A citação é o primeiro deles e pode confirmar ou alterar o sentido do texto citado. Ex:

Texto 1

Despojada do velho segredo de melancolia
Não é agora o golfão de sismas,
O astro dos loucos e enamorados,
Mas tão somente
Satélite.
(Bandeira, *Satélite*, in Obras Completas)

Texto 2

Há tantos olhos nela arroubados,
No magnetismo do seu fulgor!
Lua dos tristes enamorados,
Golfão de sismas fascinador.
(Raimundo Correia, *Plenilúnio*)

O poema de Bandeira altera o sentido do texto de Raimundo Correia, pois nega o sentido que este afirma. A citação também pode ser feita em outra semiótica.

Outro processo de relação intertextual é a alusão. Neste, não se citam palavras, mas reproduzem-se construções sintáticas em que certas figuras são substituídas por outras, sendo que todas mantêm relações hiperonímicas com o mesmo hiperônimo ou são figurativizações do mesmo tema. Ex: os dois primeiros versos da “



Canção do Exílio”, de Murilo Mendes, aludem aos dois primeiros versos da “ Canção do Exílio” de Gonçalves Dias.

Texto 3

*Minha terra tem macieiras da Califórnia
Onde cantam gaturamos de Veneza*

Texto 4

*Minha terra tem palmeiras
Onde canta o sabiá.*

A alusão é percebida porque, nos dois poemas, há uma oração principal, constituída do sujeito “ minha terra”, do verbo *ter* na terceira pessoa do presente do indicativo e do objeto formado com um hipônimo de árvore, e de uma oração adjetiva introduzida pelo relativo “ onde”, cujo sujeito é um hipônimo de pássaro e predicado é o verbo cantar no presente do indicativo.

O texto de Murilo faz alusão ao texto de Gonçalves Dias para construir um sentido oposto ao do poema gonçalvino, para estabelecer uma polêmica com ele, pois o poema muriliano não celebra ufanisticamente a pátria, mas ironiza-a, vê-a de maneira crítica.

A estilização é a reprodução do conjunto dos procedimentos do “ discurso de outrem”. Representa o conjunto de recorrências formais tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo que produz um efeito de sentido de individualização. Há estilizações que mantêm relações polêmicas e contratuais com os textos. Daí percebemos a tendência para a paródia, assunto que trataremos em outro capítulo. As contratuais são as do tipo “ à maneira de”.

Na literatura também podemos verificar a intertextualidade de tema. Além da estética partilhada por um grupo de participantes de uma escola literária, há os temas comuns, fruto de idéias e concepções de uma época. Assim, tanto é possível encontrar temas universais, comuns na literatura, com tratamentos diferentes determinados pelo ideário da época, como temas muito particulares em certos momentos da história da literatura determinados por esse mesmo ideário. Estudar essas linhas comuns presentes nas diversas escolas literárias é reconhecer uma intertextualidade latente e expressa na superfície dos textos.(NICOLA, 2002)



No meio de vários caminhos

Texto 1

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura
Chué la diritta via era smarrita.

Primeiro terceto do poema *A Divina Comédia*,
De Dante Alighieri (no original)

Tradução literal

No meio do caminho de nossa vida
Me reencontrei numa selva escura
Já que o caminho certo havia perdido.

Texto 2

Ao meio da jornada da vida, tendo perdido o caminho verdadeiro, achei-me embrenhado em selva tenebrosa. Descrever qual fosse essa selva selvagem é tarefa assim dorida que na memória o pavor renova. Tão triste que na própria morte não haverá maior tristeza. Mas para celebrar o bem ali encontrado, direi a verdade sobre as outras coisas vistas.

Não posso dizer como ali chegara, pois quando deixei – inadvertidamente – o caminho certo, trazia entorpecida a consciência.

(ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Hernani Donato. São Paulo: Abril Cultural, 1981, p. 25 [Texto em prosa equivalente aos quatro primeiros tercetos reproduzidos acima]).

Texto 3

A meio caminhar de nossa vida
Fui me encontrar em uma selva escura:
Estava a reta mia via perdida.

Ah! que a tarefa de narrar é dura
Essa selva selvagem, rude e forte
que volve o medo à mente que a figura.

De tão amarga, pouco mais lhe é a morte.
mas, pra tratar do bem que enfim lá achei,
darei do mais que me guardava a sorte.

Como lá fui parar dizer não sei
Tão tolhido de sono me encontrava
Que a verdadeira via abandonei

(ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia – inferno* (ed. Bilingue) Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998 p. 25. (Quatro primeiros tercetos do poema)

Texto 4

Nel mezzo del cammin...

Ceguei. Chegaste. Vinhas fatigada
E triste, e triste e fatigado eu vinha.
Tinhas a alma de sonhos povoada,
E a alma de sonhos povoada eu tinha...

E paramos de súbito na estrada
Da vida: longos anos, presa à minha
A tua mão, a vista deslumbrada
Tive da luz que teu olhar continha.

Hoje segues de novo... Na partida
Nem o pranto os teus olhos umedece,
Nem te comove a dor da despedida.

E eu, solitário, volto a face e tremo,
Vendo o teu vulto que desaparece
Na extrema curva do caminho extremo.

(BILAC, Olavo. *Olavo Bilac – obra reunida*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.)



Texto 5

No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra
Tinha uma pedra no meio do caminho
Tinha uma pedra
No meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
Na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
Tinha uma pedra
Tinha uma pedra no meio do caminho
No meio do caminho tinha uma pedra.

(ANDRADE, Carlos D. de. *Carlos D. de Andrade* – obra completa. 2 ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1967.)

Observamos no texto 1 uma referência a Florença, onde iniciou o Renascimento e onde o poema foi produzido, cuja média de vida da população variava entre 70 anos. O meio caminhar da vida, portanto, situava-se aos 35 anos. A musa de Dante foi Beatriz, uma das mais famosas do mundo ocidental. Percebemos ainda, quanto aos textos 2 e 3 que na poesia predomina a ordem indireta e na prosa, a direta.

No texto 4 há o casamento perfeito entre o que é dito e como é dito. O poeta segue a técnica do espelho EU X TU (1234 – 4321) . Nessa relação pessoal subjetiva amorosa, o passado apresenta um movimento de convergência e o presente, marcado verbalmente, apresenta o desencontro, o movimento de divergência.

PARÓDIA

Na paródia, a linguagem torna-se dupla, sendo impossível a fusão de vozes que ocorre em outros discursos: é uma escrita transgressora que engole e transforma o texto primitivo: articula-se sobre ele, reestrutura-o, mas ao mesmo tempo, o nega.

Josef

Paródia significa canto paralelo (de *para* = ao lado de e *ode*= canto). É linguagem que fala sobre outra linguagem. É possível, conforme Sant'Anna, distinguir não apenas paródia de textos alheios (intertextualidade), mas paródia dos próprios



textos (intratextualidade). Shipley, no seu dicionário de literatura, discrimina três tipos básicos de paródia: a) *verbal* – com a alteração de uma ou outra palavra do texto; b) *formal* – em que o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são usados como forma de zombaria; c) *temática* – em que se faz a caricatura da forma e do espírito de um autor.

Modernamente, a paródia se define através de um jogo intertextual.

Segundo Josef :

O discurso da paródia é ambivalente: uma coisa está sempre na fronteira com o seu contrário, contradizendo-a, relativizando-a. Essa ambivalência do discurso da paródia revela-se pela comunicação entre o espaço da representação pela linguagem e o da experiência na linguagem (como correlação de textos). O texto se erige e se compreende a partir de sua própria estrutura. Torna-se possível a coexistência entre o interdito (representação monológica) e sua transgressão(o sonho, o corpo, o diálogo). (Josef, in Barros, 1999)

O discurso parodístico contém a estilização, o *skaz* estilizado e se converte em palco de luta entre duas vozes e, *como num espelho de diversas faces, apresenta a imagem invertida, ampliada ou reduzida “ arrastando o leitor para dentro ao mesmo tempo que o põe para fora”* .(Hayman, in Barros, 1999)

Tanto Tynianov (1919) quanto Bakhtin (1928) trabalharam apenas os conceitos de paródia e estilização. Procuraremos ampliar, na esteira de Sant’Anna, estes princípios, incorporando a eles os conceitos de paráfrase e apropriação.

De uma maneira geral, os autores que antecederam os dois formalistas definiam a paródia dentro de uma certa sinonímia. Aproximavam-na do *burlesco*, considerando-a como um subgênero. Mesmo autores mais modernos definem a paródia por contigüidade como mero sinônimo de *pastiche*, ou seja, um trabalho de juntar pedaços de diferentes partes de obra de um ou vários artistas.

Para Tynianov a estilização está próxima da paródia. Uma e outra vivem de uma vida dupla: além da obra há o segundo plano estilizado ou parodiado. Mas na paródia, os dois planos devem ser necessariamente discordantes, deslocados: a paródia de uma tragédia será uma comédia, porém, quando há estilização não há mais discordância, e, sim, concordância dos dois planos: o do estilizando e do estilizado. Da estilização à paródia não há mais que um passo; quando tem motivação cômica, ou é fortemente marcada, se converte em paródia.

Bakhtin introduz a fusão de vozes, que é possível na estilização ou no relato do narrador, porém, impossível na paródia, onde as vozes se colocam antagonicamente.

É possível parodiar o estilo de um outro em direções diversas, aí



introduzindo acentos novos, embora só se possa estilizá-lo, de fato, em uma única direção – a que ele próprio propusera.

Ao contrário da paródia, não encontramos uma história do termo *paraphrasis* (que já no grego significava: continuidade ou repetição de uma sentença). Está do lado da imitação e da cópia. “ É a reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita”. Em verdade, tanto a ciência quanto a arte e a religião usam da paráfrase como instrumento de divulgação. Mais do que efeito retórico e estilístico, ela é um efeito ideológico de continuidade de um pensamento, fé ou procedimento estético.

Segundo Sant’Anna, os conceitos de paródia, paráfrase e estilização são relativos ao leitor. Isto é: dependem do receptor. Se o leitor não tem informação do texto anterior achará na paródia ou estilização um disparate.

A paródia, por estar do lado do novo e diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma. A paráfrase, repousando sobre o idêntico e o semelhante, pouco faz evoluir a linguagem. Ela se oculta atrás de algo já estabelecido, de um velho paradigma. Na paráfrase, alguém está abrindo mão de sua voz para deixar falar a voz do outro.

Na paráfrase não há a tensão entre os dois jogadores, enquanto a paródia é uma disputa aberta de sentido, uma luta, um choque de interpretação. A paródia tem uma função catártica, funcionando como contraponto com os momentos de muita dramaticidade. O que um texto parodístico faz é exatamente uma re-apresentação daquilo que havia sido recalcado. Uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso. É uma tomada de consciência crítica.

A paródia é um ato de insubordinação contra o simbólico. Difere da paráfrase na medida em que mata o texto-pai em busca da diferença. É o gesto inaugural da autoria e da individualidade.

Sant’Anna reformula os conceitos de Tynianov e Bakhtin pois chama a estilização de *efeito* que pode ocorrer tanto dentro da paródia quanto dentro da paráfrase. Para ele, a paródia é uma estilização negativa e a paráfrase, uma estilização positiva. Toma a paráfrase como *pró-estilo* e a paródia como *contra-estilo*. A relação do texto não é mais dualística, mas triádica. A estilização torna-se uma técnica geral e a paráfrase e a paródia seriam efeitos particulares. A estilização é o meio, o artifício, a técnica e a paródia e a paráfrase são o fim, o resultado; o efeito. Para o autor, a paráfrase



surge como *desvio mínimo*, a estilização como *desvio tolerável* e a paródia como *desvio total*. Na estilização não ocorre uma “traição” à organização ideológica do sistema como ocorre na paródia, onde há uma perversão do sentido original.

Sant’Anna propõe modelos de análise dos desvios efetuados no texto. Segundo ele, a paráfrase *conforma*, a estilização *reforma* e a paródia *deforma*. Há uma natural aproximação entre a estilização e a paráfrase, enquanto a paródia coloca-se num outro espaço.

A apropriação é um termo de entrada recente na crítica literária. A rigor, não foi ainda definido. Esta técnica chegou à literatura através das artes plásticas, pelas experiências dadaístas de 1916. Identifica-se com a colagem: a reunião de materiais diversos encontráveis no cotidiano. Já existia nos *ready-made* de Marcel Duchamp. Voltou a uso em torno dos anos 60 quando surgiu a *pop art*. Tão moderno, o procedimento usa de um artifício velhíssimo na elaboração artística: o *deslocamento*, próximo do *estranhamento* e do *desvio*. Estabelece um corte com o cotidiano, usando seus próprios elementos. Ao invés de representar, re-apresenta os objetos em sua estranheza. Pode, então, apresentar diferentes graus.

A apropriação é uma técnica que se opõe à paráfrase e diverge da estilização. Nela, o autor não “ escreve”, mas articula, agrupa, faz bricolagem do texto alheio. Não escreve, transcreve. No caso da paródia, o que caracteriza a apropriação é a dessacralização, o desrespeito à obra do outro. Há uma reificação da obra do outro.

Com efeito, existe uma relação entre o surgimento da técnica da apropriação e aquilo a que Walter Benjamin chamou de “ declínio da aura” na obra de arte. Ou seja, desde que nossa sociedade entrou na era industrial e que se tornou fácil reproduzir um original através de foto, disco, cinema, xerox, *posters*, etc., houve uma alteração no conceito da própria obra de arte que deixou de ser aquele objeto único e insubstituível. Há, pode-se dizer, uma relação entre a apropriação e a sociedade de consumo. Nesta sociedade, os objetos assumiram o lugar dos sujeitos. O sujeito não é mais o centro. Indivíduos e objetos são descartáveis.

Para Sant’Anna, a paráfrase é o grau mínimo de alteração do texto e a estilização, o desvio tolerável. Entre elas há um parentesco evidente no eixo das similaridades. A paródia é a inversão do significado que tem o seu exemplo máximo na apropriação. A paráfrase é uma quase não-autoria. Já a apropriação é uma variante da paródia e tem uma força crítica.



Alfredo Bosi lembra que Hegel e Marx vincularam paródia à decadência: “A última fase de uma forma histórica mundial é a sua comédia (...)”. Com efeito, a arte do fim do século 19 foi conhecida como decadentista, e foi dela que surgiu a grande paródia que é a arte moderna.

Antonio Candido, estudando o Romantismo brasileiro, afirmou que este movimento puxou a literatura para temas e paisagens locais, usando linguagem mais natural, aproximada de nossos usos lingüísticos. Sob este aspecto, as diferentes formas de particularização foram importantes como fatores de democratização da literatura, inclusive atenuando o abismo que separava literatura erudita de literatura popular.

Segundo o autor, o relacionamento da literatura brasileira do romantismo com as literaturas matrizes da Europa pode ser sugerido por meio do estudo de três processos, implícitos na fatura dos textos, que podem ser denominados de maneira aproximativa *transposição*, *substituição* e *invenção*.

A *transposição* consiste em passar para o contexto brasileiro as expressões, concepções, lendas, imagens, situações ficcionais, estilos das literaturas européias, numa apropriação (perfeitamente legítima) que se integra e dá ao leitor a impressão de alguma coisa que é muito *nossa*, e ao mesmo tempo faz sentir a presença das raízes culturais. Como exemplo Candido cita o poemeto *Juvenília*, de Fagundes Varela, em que a atmosfera encantada de magia é obtida por meio de um arsenal que exprime outros contextos como “pérola de Ofir”, “fada”, “Silfo”. Porém, como isto é expresso numa atmosfera sentimental com a qual nos habituamos a considerar como própria, os elementos transpostos funcionam ao modo de ingredientes de um universo familiar, o que não surpreende se considerarmos que, apesar das alegações rituais do nacionalismo literário mais extremado, a nossa cultura dominante é a mesma que gerou aquelas imagens e entidades.

Silva Alvarenga, em gerações anteriores, transpusera esquemas estróficos e rítmicos tomados a Paolo Rolli e Metastasio para elaborar seus melodiosos rondós, que sempre pareceram corresponder ao que há de mais autêntico na sensibilidade brasileira.

Mas há casos em que a transposição parece inassimilável, como quando Bernardo Guimarães coloca flocos de neve nas árvores de certas paisagens de seus versos, sabendo-se que a sua experiência se refere à natureza tropical. No entanto, eles acabam funcionando porque evocam a paisagem dos países de onde nos veio a



civilização e que, portanto, a imaginação dos brasileiros incorpora como parte de um patrimônio que afinal de contas está nas suas raízes.

A *substituição* é, segundo Candido, um processo mais profundo do ponto de vista da linguagem e da interpenetração cultural. Nele, o escritor brasileiro põe de lado a terminologia, as entidades, as situações da literatura européia e as substitui por outras, claramente locais, a fim de que desempenhem o mesmo papel. Por exemplo: substituem o cavaleiro pelo índio, o fidalgo pelo fazendeiro, o torneio pela vaquejada, como se pode ver em “O Sertanejo”, de José de Alencar.

Assim, na introdução ao poema “Os Timbiras”, o gosto pelas ruínas é substituído pela descrição da aljava rota que pende dos ombros do índio vencido e vai deixando cair as flechas inúteis, simbolizando o fim da sua sociedade. A situação épica e os moldes de composição permanecem ajustados à prática das literaturas matrizes, mas os temas e as imagens foram substituídos, de maneira a produzir uma espécie de duplicação, que corresponde ao novo mundo natural e cultural.

Invenção é quando o escritor parte do patrimônio europeu para criar variantes originais, como ocorre num poema de Álvares de Azevedo, *Meu Sonho*, no qual ele fecunda o modelo da balada macabra de tipo alemão (como a “Lenora” de Bürger), deformando-o a fim de obter algo diferente. A balada se caracteriza por ser uma narrativa sobre personagens exteriores ao poeta; mas a de Álvares de Azevedo descreve o drama interior, elaborando imagens que projetam as tensões do ser, de modo a resultar um tipo novo de composição poética.

Essa transformação de um gênero narrativo em intimista pode ser considerada invenção, que todavia não apaga o laço orgânico em relação às literaturas da Europa, das quais a brasileira é um ramo.

Nesse sentido enxergamos um diálogo permanente entre literaturas, épocas e estilos, especialmente a brasileira, colonizada e nascida sob o signo da dominação. Foi, portanto, por meio de empréstimos ininterruptos que nos formamos, definimos a nossa diferença relativa e conquistamos consciência própria. Os mecanismos de adaptação, as maneiras pelas quais as influências foram definidas e incorporadas é que constituem a “originalidade”, que no caso é a maneira de incluir em contexto novo os elementos que vêm de outro.



CONCLUSÃO

Uma reflexão sobre os rumos que o estudo da literatura vêm tomando no Brasil, a partir do século XX foi o fator central que nos levou a dispender esforços no sentido de descrever o percurso teórico da análise literária no referido período.

A prodigiosa história das teorias e métodos foi o que pretendemos observar, não apenas cronologicamente, porém, destacando sua relação com a obra de arte e os conceitos fundamentais desenvolvidos em sua forma de tratamento.

A ordem de desenvolvimento desse enfoque procurou ser cronológica, considerando o surgimento das teorias e escolas ou mesmo sua coexistência. A contribuição dos russos, alemães, italianos, ingleses e americanos foi fundamental e inestimável num período de aproximações em que homens e idéias se cruzaram e derrubaram fronteiras.

O estruturalismo tcheco (1926) e o círculo lingüístico de Praga efetivaram o salto na direção da Semiótica, pois, o grupo que fundou o Formalismo Russo com Jakobson, Karcevski, Tynianov e Chklovsky, dentre outros, desde as teses de 1929, preocupou-se com o aspecto semântico da comunicação lingüística concebido como resultado da estrutura. A partir de 1934, a estética estrutural destacou a natureza sígnica da obra de arte, que prescindia da referência a qualquer situação externa. O signo estético foi tomado como fruto da duplicidade signo autônomo/ signo comunicativo.

Por volta de 1940, a interposição do código na percepção da obra inaugurou uma nova história da literatura, embasada na recepção, com a passagem da visão imanente da obra de arte para a sociológica, segundo critérios literários, ideológicos e sociais. A dialética da aceitação/ruptura marcou a evolução da arte e da literatura que passou, então, a ser concebida como fenômeno contínuo, em permanente transformação e admitindo um conceito estabilizador da tradição acumulada e uma estabilidade relativa, em permanente contestação.

Investigar o impacto das obras sobre o público passou a ser o eixo fundamental na principal tarefa da história da literatura, que deixou de ser a relação autor-época-criação, e transferiu-se para a esfera do consumo. Nesta visão, as formas de concretização de uma obra num certo período da história determinam sua recepção. A categoria semiótica ficou, então, sujeita as mudanças de época, classes e situações.



Norteados pelos novos rumos que os estudos literários e a crítica tomaram no séc.XX e vêm tomando, no tocante à coexistência das variadas modalidades de expressão e de interpretação artística, em diálogo, uma iluminando outra ou dela se alimentando, observamos os textos, pelo método comparativo, embasados no desenvolvimento teórico legitimado pela academia.

Na intenção de, em nossa pesquisa, contribuir para tornar viável uma relação mais sintonizada entre o espaço teórico-literário e a abordagem textual contemporânea, compreendemos o diálogo como movimento permanente na literatura e nos estudos de linguagem.

Se os textos vivem dialogando uns com os outros continuamente, é fundamental desenvolvermos a consciência de que os princípios de estudo devem resultar deste diálogo, como mostra a análise dos textos citados neste trabalho, indicando que entre eles existe recorrência não só temática como formal e ideológica, terreno em que não queremos adentrar.

Por estas constatações é possível estabelecer uma relação menos ingênua e mais crítica entre as obras. É natural sustentar jogos dialogais e movimentos que venham a criar, recorrer, reler e transformar as experiências literárias e estéticas.

Vimos que o procedimento paródico, as paráfrases e apropriações têm sido, após o Modernismo, princípios intensamente utilizados, variando os esquemas expressivos, em diferentes momentos, deles fazendo uma corrente contínua de alimentação da produção poética. Muitas vezes o escritor, num processo dialogal, cria, ironizando um texto anterior.

Enfim, uma série de experiências, que passam por diferentes instâncias: estilísticas, culturais, estéticas, temáticas e outras, sustentam a renovação contínua que é a produção literária, formando este diálogo às vezes interpolar entre autores que construíram o que chamamos de literatura.

Possibilidades de abordagem da obra literária são inúmeras, sobretudo na atualidade. Porém, o que decidimos percorrer foi o princípio do dialogismo referido às pesquisas bakhtinianas, entretanto, indicadas como já iniciadas pelos formalistas, especialmente, Tynianov, que teve a intuição da intertextualidade conatural do discurso literário e Chklovski, que concebeu a arte como *processo* contínuo.

Para caracterizar nossa visão dialógica da literatura desenvolvemos os conceitos de dialogismo e polifonia, intertextualidade e paródia, com suas bifurcações e desvios.



Para nós foi de grande relevância conhecer um pouco melhor o processo dialógico na literatura, tarefa a que deveremos dar continuidade em nossas investigações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. Trad. a partir do francês por Maria E. Galvão; ver.trad. Marina Appenzeller. 3ª ed. SP: Martins Fontes, 2000.
- BARROS, D.L.P de et al (org). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- BARTHES, R. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BRAIT, B. *Dialogismo e Construção do Sentido*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997.
- EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. Trad. W. Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- FREADMAN, R. *Repensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea*. Trad. Aguinaldo J. Gonçalves, Álvaro Hattner. SP: Ed da Universidade Estadual Paulista, 1994.
- JAUSS, H. R. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. Trad. S.Telarolli. São Paulo: Ática, 1994.
- _____ et alii. *A Literatura e o Leitor*. (Coord. e Trad. Luiz Costa Lima) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- JOBIM, J. L. (org). *Palavras da Crítica*. RJ: Imago. 1992 (Coleção Pierre Menard).
- SANT'ANNA, A.R. de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. 7ª ed. SP: Ática, 2000.
- TADIÉ, J.Y. *A Crítica Literária no Século XX*. Trad. Wilma F.R. de Carvalho. SP; Bertrand Brasil S/A, 1992.
- WELLEK, R & WARREN, A. *Teoria da literatura*. Trad. J. Palla e Carmo. Publicações Europa-América, 1962.
- ZILBERMAN, R. *Estética da recepção e história da literatura*. SP: Ática, 1989.
- _____. *A Leitura e o Ensino da Literatura*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 1991.

Profª. Drª. Adriana Juliano Mendes de Campos
e-mail: adriana.campos@itecnet.com.br
UNIJALES – Centro Universitário de Jales – Unidade Central
Fone (17) 3622-1620
Av. Francisco Jalles, n.º 1.851
CEP: 15700-000
Jales - SP