

INTERTEXTUALIDADE NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Notas sobre o uso de recursos intertextuais na poesia brasileira atual

Vera Márcia Soares Toledo
(Letras - UFES)

*"Infelizmente, poemas não são coisas mas somente palavras que se referem a outras palavras, e aquelas referem-se ainda a outras palavras e, assim por diante. através do mundo densamente povoado da linguagem literária. Qualquer poema é um interpoema e qualquer leitura de um poema é uma interleitura. Um poema não é escritura, mas re-escritura e, apesar de um poema forte ser um novo ponto de partida, esse início é sempre um reinício."*¹

Ao enunciar a concepção do que é um poema, o crítico Harold Bloom expõe o veio central de sua teoria. Mas o que ele escreve também coloca em pauta uma questão fundamental da crítica literária atual: os mecanismos de manifestação da intertextualidade. Na verdade, para Bloom, a obra poética encerra, em si mesma, um arcabouço intertextual que luta angustiadamente por superar um precursor, uma referência anterior.²

O fenômeno intertextual em literatura já foi largamente debatido e sua teorização como recurso da prática literária já foi brilhantemente exposta por teóricos de várias matizes, ao longo deste século. Porém a intertextualidade ainda suscita discussões e problemas. Pode-se dizer que a partir de sua constituição, função e posicionamento histórico, ainda há muito a ser feito para que se compreenda o papel desse recurso instigante. Edward Lopes, por exemplo, reconhece que uma teoria intertextual da literatura é tarefa por se fazer.³

Os antecedentes teóricos da intertextualidade podem ser encontrados nas correntes da crítica que privilegiaram o estudo imanentista do texto e naquelas onde a preocupação principal é com a implicação sociológica ou ético-política. A Estilística de Charles Bally e Karl Vossler, o Formalismo Russo do Círculo Lingüístico de Moscou e da OPOIAZ, a Escola Morfológica Alemã, o "New Criticism" com sua noção de "close reading" e o Estruturalismo, ao se deterem às minúcias do texto em si, acabam por encontrar mecanismos de composição da obra literária, até então, desconhecidos e pouco estudados.

Nas correntes onde predominam o estudo das relações entre o texto e os fatores externos que incidem sobre sua produção, como a Crítica Existencialista, a Crítica Marxista e a Sociologia de Auerbach e da Escola de Frankfurt, houve uma mudança determinante na abordagem da produção e recepção da obra literária.

Um antecedente marcante nos estudos da intertextualidade foi o trabalho precursor de alguns formalistas russos como Tinianov e Victor Chklovski.⁴ Dentre eles o mais importante foi, sem dúvida, M. Bakhtin com seu conceito de dialogismo textual.

Para ele o "discurso" literário é um mecanismo sempre dinâmico e dotado de múltiplo sentido. A língua não representa um sistema homogêneo e único. Ela é um todo constituído de dialetos, idioletos, normas e registros variados, derivando daí a multitextualidade do discurso. Para Bakhtin, dessa maneira, o sentido da obra literária provém de uma "construção dialógica". É em Bakhtin que se encontra, pela primeira vez, a noção do texto literário como somatório de diferentes vozes e registros semióticos que se inserem uns nos outros, resultando numa polifonia considerada ponto de partida e cerne da obra literária.

Antes mesmo do trabalho dos primeiros formalistas e de Bakhtin, e também paralelamente a estes, Saussure já havia estabelecido suas pesquisas sobre os mecanismos anagramáticos que cercam a construção de um poema. A teoria anagramática de Saussure, tornada pública por Starobinski apenas em 1964, constitui-se em dos mais significativos antecedentes sobre os estudos intertextuais. Sua importância e pioneirismo se devem, principalmente, ao fato de ser uma pesquisa voltada para a formulação de uma teoria poética. O poema é visto como uma combinação de elementos já dados com outros ainda por se fazerem, tal como a linguagem. O "signo construído" da língua e o "signo em construção" da fala interagem também no interior do poema. Segundo as pesquisas que fez sobre a poesia clássica, Saussure concluiu que o poema reconfigura elementos dados sob nova forma através de superposições, combinações e "acoplamentos".⁵

Outro trabalho que foi um marco nos estudos da intertextualidade foi o de Julia Kristeva. Ela não só cunhou o termo mas também o singularizou na literatura. Com seu trabalho, a noção de texto é ainda mais ampliada pois

"qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação dum outro texto".⁶

Gerard Genette, Tzvetan Todorov e Michael Riffaterre podem ser arrolados como críticos que propõem uma nova perspectiva de análise e aproximação da obra literária sob o estatuto da intertextualidade. Roland Barthes e Umberto Eco elaboraram pesquisas que tiveram como perspectivas a dialogicidade do texto e sua estrutura em constante construção. O texto/escritura cerca-se de metáforas, tais como a de "palimpsesto", empregada por Genette e "tessitura", utilizada por Barthes, tornando-se um produto aberto a transformações, enxertos e prolongamentos. A "obra aberta", objeto de análise de Eco, é aquela que se cerca de uma ambigüidade essencial produzida dentro de uma poética particular do autor, onde problemas artísticos não são "resolvidos" e dados de uma vez por todas, mas "propostos".⁷

Neste livro, Eco segue à risca a proposta do título. Escreve um tratado teórico que, constantemente revisado, ao longo de suas diversas edições e publicações em vários países, cumpre a postulação, feita pelo autor, de ser um "modelo de obra aberta".⁸

A partir dos estudos precursores e com o desenvolvimento das pesquisas do texto no âmbito

da intertextualidade, surgem novas perspectivas de abordagem do registro literário. Das metáforas de "palimpsesto" e "tessitura" e do conceito de "obra aberta", uma nova questão emerge: a recepção como fator básico constitutivo da obra. A Estética da Recepção é a corrente que, no ambiente das contestações estudantis de 1967, na Alemanha Ocidental, surge como crítica a pressupostos tradicionais de abordagem do texto literário. A contestação de pesquisadores como Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser deveu-se, principalmente, ao privilégio dos mecanismos de produção e representação da obra literária, dado pelas principais correntes literárias até então, em detrimento da recepção.

Uma estética literária precisa considerar a relação dinâmica que há entre autor, obra e leitor. Propuseram uma nova postura frente à literatura que, não ignorando nenhuma de suas partes constitutivas, pudesse ser, de fato, polifônica, dialógica e aberta. Seus pressupostos de obra plural e interativa passavam, antes de tudo, pelo estabelecimento de um estatuto para o leitor e resgate da relação entre os elementos constitutivos básicos do fenômeno literário: produção, obra e recepção.⁹

A Estética da Recepção, como corrente teórica, além de ter questionado fortemente as análises imanentistas e os excessos deterministas das concepções marxistas e socializantes, contribuiu decisivamente para a evolução dos estudos intertextuais. Colocando em cena o leitor, questiona o estatuto do autor e da obra como fatores, por si mesmos, determinantes no processo literário.

Paralelamente aos estudiosos da recepção, Roland Barthes preconizou a "morte do autor" em um artigo de 1968.¹⁰ Ele enumerou quatro etapas que propiciaram a derrocada da valorização do autor e dos mecanismos de autoria como supremos agentes do conjunto literário. A primeira etapa consistiu na proeminência da escrita em detrimento do autor, contida na poética de Mallarmé. A segunda apontou a estética surrealista como dessacralizadora da "imagem" do autor. A terceira apontou para o fato da lingüística moderna ter colocado a enunciação como "processo vazio", funcionando por si mesma, sem o auxílio daquele que enuncia. E a quarta colocou a concepção moderna do tempo da enunciação fazendo da obra algo independente de seu autor e não mais uma extensão sua.¹¹

Com isso, Barthes afirmou que o escritor moderno "matou" o autor e que a escritura moderna é algo que está por se "deslindar", não possuindo um fundo e podendo ser desdobrada em múltiplos significados. Em outro artigo, ele afirma:

*"o intertextual em que todo texto é apanhado, visto que ele próprio é o entre-texto de um outro texto, não pode confundir-se com qualquer origem do texto."*¹²

O termo "apanhado" é que deve ser sublinhado, já que ele atesta a introdução desse sujeito/leitor, que consumindo e fruindo o texto, constitui-se, com sua leitura, em elemento da obra e não só mero participante do que dela emana.¹³

Portanto, a intertextualidade serve como parâmetro para se percorrer quase um século de história da teoria literária. Seus mecanismos de desenvolvimento e ação servem também para atestar pontos de contato e preocupações comuns em correntes estéticas diferentes, no trato com a obra literária.

Para além desse tempo que marca os limites da modernidade, a intertextualidade é, na verdade, um recurso fulcral da obra literária. Seja na poesia ou na narrativa, a intertextualidade é o elemento que carrega os ecos das influências, passadas e presentes, que formam a estrutura básica do texto.¹⁴

II

*"Certos momentos, que se incorporam rapidamente ao tempo, criam essas limpas clareiras onde jogar é fácil e quase sempre perdemos. São ágeis palavras circundando fatos ariscos e permeáveis lunetas onde se aninham os astros imponderáveis. Novidade, só por pura inocência, e com ela contamos, até a redução das cotas oceânicas. Claro está, nada disso erra. Certo e fulminante, o olhar distingue e do mesmo modo divulga insignificâncias heteróclitas no pleno indiscernível. É o eco, com camadas concêntricas neutras, e seu enveredar pelo dorso do instante. Isso acentua, assinala. Mas cabe dizer. Nem sempre, e mais frequentemente nunca, é possível conter a afasia que nos fantasia de múmias e estátuas estacionadas."*¹⁵

Este poema narrativo de Rubens R. Torres Filho evoca, artisticamente, algumas questões que este trabalho pretende colocar em relação à produção poética brasileira contemporânea. Em primeiro lugar, a escritura poética como "reescritura". Em segundo e ligando-se à primeira, o aspecto "poroso" da obra poética. E em terceiro, os elos que se formam através dos intertextos, utilizados como referências implícitas ou explícitas, e que projetam uma trama maior que extrapola o âmbito da simples produção e recepção de um poema isoladamente. Este último ponto é que remete, mais especificamente, a uma possível historiografia. No caso aqui, para uma historiografia da poesia brasileira na época contemporânea. "Certos momentos que se incorporam rapidamente ao tempo" é uma espécie de atestado para a construção de uma história, redutora como todas mas também necessária, que reúna influências, matrizes e produções de um mesmo período.¹⁶

O grande problema que a construção de uma historiografia coloca é o de reunir numa mesma "clareira" uma geração que se constitui de indivíduos tão diferenciados entre si. Este também não é um problema novo. Porém, diante do ceticismo para com o caráter aglutinador e diluidor de diferenças da história, consciência moderna por excelência, o seu âmbito se aprofunda.

Este trabalho pretende ocupar-se da análise de intertextos em alguns poemas de autores brasileiros da atualidade e em como eles refletem as três questões apontadas acima. As implicações e conclusões históricas que poderiam advir da análise não serão abordadas.

O objetivo, portanto, é o de estabelecer o papel da intertextualidade como marca de contemporaneidade na obra de alguns poetas brasileiros. A análise dos poemas pretende detectar a presença e importância do recurso intertextual a partir de três pontos: a) o poema como "reescritura"; b) a "porosidade" da obra poética e c) a teia formada pelos intertextos e sua função.

Três também são os autores escolhidos, cujos poemas serão analisados: Rubens Rodrigues Torres Filho, Paulo Henriques Brito e Sebastião Uchoa Leite. Todos eles produzem na atualidade e se inserem na corrente contemporânea da poesia brasileira. Seus textos respiram o "ar do tempo" que faz da obra poética um espaço permeável e repleto de referências a outros textos.

III

O poema de Rubens R. Torres Filho, citado anteriormente, propõe, em forma de narrativa, um quadro sucinto das questões que cercam o fazer poético, num plano menor, e do fazer artístico, num plano mais geral. Seu aspecto narrativo reflete a natureza de seu tema. Não há forma fixa para composição da poesia; o poema é, em si, um lugar de indefinições, ao contrário do que se pensou durante muito tempo; as indefinições refletem um estatuto para a poesia atual, onde a descrença para com a história, os sistemas e a superioridade a razão¹⁷ fazem do universo poético um meio de "signos em rotação", descentrado e disperso¹⁸; o texto poético é um tecido cuja trama é composta por outros discursos, por intertextos que configuram uma via para além deles mesmos como vozes individuais. As palavras-chave deste poema são: "tempo", "novidade", "eco" e "afasia".

O "tempo" é a matriz geral na qual se incorporam os "certos momentos", numa reunião de instantes cristalizados que projetam uma possibilidade de leitura e interpretação, de fora do poema. Ele é a possível história que se faz através da recepção e não como algo por si mesmo dado ou como representante de uma corrente estética. Os elementos que formam a configuração desse "tempo" (ou dessa história) são as "ágeis palavras", que em rodópio, demonstram as impossibilidades do próprio discurso, "astros imponderáveis". Os fatos que compõem essa história não estão estamentados. Não podem ser atestados por documentos, como na visão clássica e positivista da historiografia, pois tudo o que serve como "documento" está sob constante suspeição no modernismo. A apreensão dos fatos históricos nos foge e, desta forma, abre-se, diante de nós, um leque enorme de opções interpretativas. Conhecer o passado torna-se uma possibilidade e não um empreendimento seguro através de uma fonte documental. Daí serem fatos "ariscos".

O momento cristalizado porém inapreensível como forma única é o discurso. São as "ágeis palavras", que por sua permeabilidade ou "porosidade", podem ser captadas apenas como fluxo ativo, mas não como detentoras de significados estabelecidos. O discurso poético como um universo onde os "signos" estão "em rotação" parece ser o que se depreende, num primeiro plano, deste poema.

A "novidade" só é possível "por pura inocência". Ou seja, o caráter genuíno do discurso não está no fato de ser algo novo, não realizado ou abordado anteriormente. Também não está no fato de apresentar inovações técnicas quanto à métrica, à rima ou ao ritmo. O texto poético (como o texto literário, em geral) se estabelece como uma "câmara de ecos". Ele é um tecido composto pela inter-relação de outros discursos que nele intervêm e que o configuram.

A configuração é construída como um amálgama de outros "textos" recompostos numa "reescritura". Muitas vezes, os intertextos (as referências) são tão implícitos e de tal forma digeridos, que não se consegue seccioná-los e isolá-los. Portanto, não se trata de analisar o texto para apenas detectar nele a ação intertextual, mas também partir do pressuposto de que o eco, a ressonância de outras vozes, é que se torna o seu elemento visceral.¹⁹ A intertextualidade não é, portanto, apenas um recurso, mas um elemento básico constitutivo do texto poético.

O "eco", terceira palavra-chave deste poema, não significa apenas ressonância, mas o único elemento capaz de levar à compreensão dos "certos momentos", da história. Não há, de antemão, um propósito na reunião dos intertextos na "câmara de ecos". Por isso as "camadas" do eco são "concentricamente neutras". Giram em torno de um centro, mas são moralmente destituídas de sentido. Esses intertextos, que constituem as "camadas" do eco, anulam seus propósitos e significados originais para integrarem um novo discurso (uma terceira via) onde adquirem novas configurações. Suas referências continuam em ação mas seus significados são alterados e colocados em novo contexto.

Porém, mesmo que uma reformulação total de intertextos tenha sido efetuada e o poema possua, na contemporaneidade, um estatuto diverso da época anterior, o risco da "afasia" é constante. A possibilidade da "pane geral" do sistema de signos que compõe um determinado poema ou mesmo o discurso poético, em geral, é uma questão na qual está imersa a poesia contemporânea. A relatividade dos pontos de referência somada aos signos aprisionados em um universo monádico e barroco são características da pós-modernidade, que podem levar a uma perda da capacidade de articulação do discurso poético. A opacidade excessiva do discurso poético contemporâneo pode levar à perda dos pontos de contato entre produtor, obra e leitor. "Múmias" e "estátuas" estacionadas são os riscos sempre presentes que Rubens R. Torres Filho apresenta em seu poema, de forma cética mas oracular.

Ressalte-se ainda que Torres Filho toca de perto e a fundo na intertextualidade como recurso, neste poema, sem referenciar intertextos explícitos. O objeto de seu poema, que é o discurso poético, reflete também as etapas da poesia atual, que tem a intertextualidade como uma base. Ao abordar num poema a matéria da construção poética, ele toca no "parente próximo" da intertextualidade que é a metatextualidade. Na maior parte das vezes, é difícil distinguir uma base estrutural das etapas de constituição de um poema; e este nos revela isso.

Um poema de Paulo Henriques Brito coloca, de forma marcante, o papel da intertextualidade como elemento basilar da poesia atual.

*"Por entre linhas incautas da leitura
idéia insidiosa se insinua,*

*como se sugerisse um outro texto
mais vivo, extremo, e verdadeiro*

*de uma verdade esguia e peçonhenta
a recobrir de visgo tua página
já quase impenetrável -
felizmente*

*resta o recurso verdadeiro:
Para. Volta atrás. Faz do palimpsesto
papel vulgar. Agora continua,
retoma a doce flauta da literatura. "20*

Este poema é um poema metatextual, construído com base nos elementos que constituem a produção poética. Estes elementos são representados através de metáforas que perpassam o poema. Assim, o poeta é o "encantador de serpentes"; o leitor, "as linhas incautas da leitura", elemento serpentino; a intertextualidade, "o recurso derradeiro", o encantamento; o texto, o "palimpsesto" e a poesia, "a doce flauta da literatura", o instrumento que toca a música encantatória.

O problema do estatuto do texto contemporâneo aparece aqui colocado de forma simples e clara. Num mundo saturado de obras, leituras e múltiplas referências, qualquer abordagem a um texto parece sempre temerária. No processo da leitura, o leitor e também o próprio poeta colocam-se sempre à procura da referencialidade do texto. Não será o novo poema apenas uma repetição? O outro, precursor, parece então "mais vivo" e "verdadeiro" que o que está sendo lido ou composto.

A "idéia insidiosa" que "se insinua" seria a reprodução pura e simples de um texto/poema anterior, consistindo numa espécie de ato vergonhoso, que recobre de "visgo" a página escrita.

O poeta e o leitor contemporâneos têm diante de si uma saída ao impasse do fantasma do plágio, da repetição, da impossibilidade de originalidade e novidade cristalina que o "ar do tempo" na atualidade coloca a eles. O recurso, que no poema se configura como única saída possível, é a transformação do texto em "palimpsesto". O poema passa a ser um espaço de confluência de outros textos, passa a ser uma reescritura. O encantamento não lança mão mais do caráter de novidade na composição de um texto. Diante das inúmeras impossibilidades, dadas na época contemporânea,²¹ o texto torna-se "palimpsesto". E só desta forma consegue escapar da "peçonha" operada pela leitura condicionada, onde a obra é vista como peça "original" ou como algo totalmente novo.

Atualmente, o texto como "reescritura", como elemento "poroso" às vozes do passado e do presente é o que permite a continuação da música que ecoa da "doce flauta da literatura". A poesia continua musical e encantatória. Suas partituras é que mudaram. Mas para que fossem preservados seus dotes musicais e seu encanto. É o que o poeta nos parece sugerir.

Quanto à importância do recurso intertextual a partir da função de seus intertextos, podemos citar dois poemas de Sebastião Uchoa Leite. O primeiro é "Pássaro Crítico".

*"Mozart tinha um estorninho
Que imitava a música dele
Não só: uma paródia
Ou desafino
De ave zombeteira
Certa vez achou-se uma peça
Do próprio Mozart
E era desarmônico
Espirito musical
Qual se o compositor
Zombasse de si mesmo
Era o próprio músico agora
Seu escárnio estorninho."²²*

O poema mostra, através da provável relação de Mozart com um pequeno pássaro, a função parodística da intertextualidade. Como se sabe, por sua biografia, Mozart tinha espírito

zombeteiro; pelo menos passou assim ao imaginário da História da Música. O estorninho é um pássaro pequeno com capacidade para dissimular timbres e tonalidades sonoras.

Segundo o poeta, Mozart tinha no pássaro um imitador. A imitação do estorninho constituía uma "paródia". Esse termo, utilizado no poema, significa uma imitação cômica, "zombeteira". O sentido abrangente da paródia como equivalente da intertextualidade não está explícito no texto do poema.

Porém, o poema diz ainda que foi achada, entre os trabalhos de Mozart, uma partitura que se caracterizava pela desarmonia. A peça era um "espirro musical". O poeta vê, "neste fato", uma ação de auto-referencialidade, onde Mozart, fugindo dos seus cânones, faz uma brincadeira consigo mesmo, como artista e com o ouvinte de música, como receptor. O músico transforma-se em seu "pássaro crítico".

Não é só o aspecto da paródia como zombaria que se sobressai, portanto, do poema. Implicitamente, a maneira como os intertextos refletem sua função parodística é ampliada. Mozart é um intertexto que representa o autor e sua capacidade de produção. O grande autor ou criador "forte" (tomando emprestado um termo de Bloom) seria aquele capaz de transformar a obra em paródia de si mesma. Mozart como "músico forte" fez isso. Sua obra, além de grandiosa, é capaz de referenciar a si mesma, mesmo através de uma brincadeira, e desempenhar, assim, uma função em relação ao todo.

Em um segundo poema, Sebastião U. Leite questiona a atribuição de juízos de valor a diferentes interpretações de uma mesma referência. Em "Uma palavra", o ponto de partida é o vocabulário "amêndoa".

*"Em 'Perto do coração selvagem'
Clarice Lispector
Provou quase dez anos antes
De Paul Celan
O gosto da palavra amêndoa
Quando Joana diz
Amêndoa amarga, venenosa e pura'
Diria melhor ele
Que escrevia
'com som-
bras escritas por pedras?'"²²*

Os intertextos são colocados em comparação somente para ressaltar a impossibilidade dos juízos de valor em literatura, na avaliação dos processos de produção de cada autor. Qual a melhor representação para o gosto da palavra amêndoa, a de Clarice ou de Paul Celan? O poema dá a resposta em forma de pergunta. Uma palavra apresenta diferentes texturas conforme sua utilização e interpretação por diferentes autores e contextos.

Paul Celan não "diz melhor" a palavra amêndoa por ser mais atual e estar inserido na contemporaneidade. Clarice como precursora e ainda adolescente²³ diz pela boca da personagem Joana algo contundente por suas qualidades. A amêndoa de Clarice é "amarga, venenosa e pura". Celan, que despreza os qualificativos para definir de forma seca a amêndoa (como "com sombras escritas por pedras"), não define melhor, por seu aspecto e forma de construção.

A intertextualidade é utilizada aqui como recurso para questionar o estatuto do autor diante

de seu processo de criação, no emprego de suas técnicas, e diante de sua posição na história da literatura. A posição histórica dos autores é colocada no verso: "provou quase dez anos antes". No verso: "diria melhor ele?" está implícita a impossibilidade da valorização das expressões utilizadas pelos dois autores referencializados.

IV

Os poemas aqui analisados representam apenas uma pequena amostra da produção poética brasileira contemporânea. Pequena, porém significativa, pois é fruto do trabalho de três dos mais criativos e consolidados poetas da atualidade, no Brasil. Todos os três são herdeiros da poesia marginal dos anos 70, mas produziram e publicaram a partir dos anos 80 ou com a marca desta última década. Suas produções refletem a desmistificação da marginalidade e do desbunde da poesia dos 70.

Torna-se apressado afirmar que são pós-modernos já que suas produções não se encaixam, como um todo, na estética do pós-modernismo. Pertencem ao âmbito dos 80, onde a produção poética deixou com marcas: a retomada do "ofício" de poeta como profissão; pluralidade de temas e atuações; incorporação de tecnologias novas e modernas; dicção intelectualizada e recheada de alusões e referências a outras obras; valorização da fragmentação e da poesia como expressão e acontecimento; intensa utilização de recursos intertextuais para marcar o texto poético como alusivo, algo impossível de estabelecer-se por si mesmo; caráter auto-reflexivo do poema.

Este trabalho pretendeu destacar a intertextualidade como um recurso utilizado por poetas brasileiros contemporâneos. Pretendeu também demonstrar, através de alguns de seus poemas, que os processos intertextuais constituem-se em elementos básicos na estruturação destes poemas. Além de sua utilização como recurso, a intertextualidade passa a configurar a própria realidade do poema, estruturando-o como reescritura, tornando o poema permeável a várias influências e referências além dele mesmo e fazendo dele um "tecido" formado pela trama dos vários intertextos.

O estatuto da intertextualidade como recurso se faz através do estabelecimento de um modo de produção que abala a linearidade do texto poético. Esse passa a ser um espaço onde os caminhos da leitura são sempre bifurcados, utilizando-se de um vocabulário não original porém já referendado e já estamentado por outro texto. O poema é um espaço de soma de outros discursos, onde os originais cedem o papel da fala ao texto que enuncia, passando à função de enunciados. O texto "citado" não fala mas é falado. Não há um estilhaçamento total de seus significados, mas readaptação e reorientação do seu caráter conotativo.

Há várias questões suscitadas pela intertextualidade. A maioria delas está fora do alcance deste trabalho pois demandaria estudos mais profundos e demorados. Como elemento de composição da poética de vários autores contemporâneos brasileiros também este estudo é insuficiente. Alguns pontos poderiam ser relacionados como significativos na abordagem dos processos intertextuais e que não puderam ser contemplados aqui.

O primeiro diz respeito à utilização consciente ou não da intertextualidade como elemento formador do texto poético contemporâneo e não só como recurso. Seria necessário um *corpus* mais extenso de poemas cujas análises se incumbiriam de verificar essa utilização.

O segundo remete a um problema histórico de enquadramento dos poetas brasileiros da atualidade numa corrente que refletisse características gerais idênticas. Dentre essas características, a intertextualidade seria colocada como elemento formador básico e imprescindível.

Um terceiro ponto seria examinar em que proporções a produção de alguns poetas reflete o impasse da poética pós-moderna. Impasse esse que comporta riscos. Por exemplo, o de inviabilizar a busca de um estatuto para a poesia contemporânea, devido à exacerbação de auto-referencialidade e à total relatividade dos pontos de referência externa.

Os desdobramentos deste trabalho podem ser feitos através da ampliação da bibliografia, da busca de uma definição mais aprofundada da intertextualidade e de seu papel no fazer literário contemporâneo, num estudo mais abrangente da poesia brasileira atual e no estudo de um número maior de poetas representativos desta geração.

A intertextualidade é como reflexo de muitos sujeitos em uma manifestação individual. Em épocas de desagregação sócio-cultural é ela que confere uma possível estruturação ao estilhecimento dos discursos. Compõe um todo feito de partes e estabelece uma leitura não linear onde a multiplicidade é que confere originalidade e caráter genuíno ao poema. Torna-se, portanto, um instrumento imprescindível no estabelecimento da poética contemporânea, devido às características desta época.

NOTAS

- 1 BLOOM, Harold. *Poesia e Repressão - o revisionismo de Blake a Stevens*, trad.: Cillu Maia. Rio de Janeiro: Imago, p. 14-15, 1994.
- 2 Sobre o significado do poema ele diz: "o significado de um poema só pode mesmo ser um poema: 'outro poema' - algum outro poema diferente de si. E também não qualquer poema, escolhido de uma maneira totalmente arbitrária, mas algum poema essencial e de um precursor indubitável, mesmo que o efebo 'jamais tenha lido' esse poema. E sobre a "angústia" dessa influência: "tudo o que importa na relação entre efebo e precursor está aqui, exceto o mais importante: a inescapável melancolia, a angústia que torna inevitável a desapropriação do precursor." (BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*, trad.: Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, p. 107 e p. 89, 1991).
- 3 O autor, a propósito da teoria anagramática de Saussure, diz: "de fato, lidamos aqui com uma hipótese extremamente sedutora, cuja pesquisa mal começa a sistematizar-se hoje e que está longe, por isso, de ter rendido tudo o que poderá render para a elaboração de uma teoria intertextual da literatura." (LOPES, Edward. *A Palavra e os Dias*. São Paulo: Editora UNESP, p. 116, 1993).
- 4 "Não só Tinianov, todavia, tivera a intuição da intertextualidade conatural ao discurso literário. A verdade é que o germe disso tudo já se encontrava, mesmo que formulado ou precariamente formulado, no ideário daqueles mesmos a quem Bakhtin zurzia, seus colegas formalistas; pois no mesmo ano em que saía a *Poética* de Bakhtin imprimiu-se também o *Sobre a teoria da prosa* de Victor Chklovski, um dos mais extremados mas também dos mais argutos formalistas". (LOPES, Edward. Op. cit., p. 94).
- 5 "(...) o poema (para Saussure) é uma modalidade de discurso que se constrói pelo procedimento combinatorial de reconstruir um discurso anterior. (...) Em sua primeira formulação, a teoria anagramática assume a forma do que poderíamos chamar de uma 'teoria do acoplamento', no fundo, na forma simplificada de anagrama." (LOPES, Edward. Op. cit., p. 110-111)
- 6 KRISTEVA, Julia apud: JENNY, Laurent, *A Estratégia da Forma. Poétique - revista de teoria e análise literárias*, Coimbra, n. 27, p. 13, 1979.
- 7 ECO, Umberto. *Obra Aberta*, trad.: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, p. 25-26, 1976.

- 8 ECO, Umberto. Op. cit., p. 15, 16 e 26.
- 9 "A discussão precedente (correntes tradicionais) concentrou-se principalmente nos pólos do processo de comunicação, o texto e o leitor. Uma observação conclusiva deve levar em conta as condições que presidem essa comunicação. Como atividade comandada pelo texto, a leitura une o processamento do texto ao efeito sobre o leitor. Esta influência recíproca é descrita como interação." (1) "O significado da obra literária é apreensível não pela análise isolada da obra, nem pela relação da obra com a realidade, mas tão só pela análise do processo de recepção, em que a obra se expõe, por assim dizer, na multiplicidade de seus aspectos." (2) (1 - ISER, Wolfgang e 2' - STIERLE, Karlheinz apud: JAUSS, Hans Robert et al. *A Literatura e o leitor - textos de estética da recepção*, trad.: Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 83 e p. 134, 1979).
- 10 BARTHES, Roland. "A morte do Autor". In: *O Rumor da Língua*, Lisboa: Edições 70, p. 49-53, 1987.
- 11 BARTHES, Roland. Op. Cit., p. 50-51.
- 13 BARTHES, Roland. "Da Obra ao Texto". In: op. cit., p. 58.
- 14 "Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogos, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato quem que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito." (BARTHES, Roland. "A Morte do Autor" in: op. cit., p. 53).
- 15 "De fato, só se aprende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com seus arquétipos - por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante. Esses arquétipos, provenientes de outros tantos 'gestos literários' codificam as formas de uso dessa 'linguagem secundária' que é a literatura." (JENNY, Laurent. *A Estratégia da Forma. Poétique - revista de teoria e análise literárias*, Coimbra, n. 27, p. 5, 1979).
- 16 TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. "Certos Momentos" in: *Poros*. São Paulo: Duas Cidades, p. 13, 1989.
- 17 "A história da poesia importa menos como contribuição à leitura do poema ou da obra do poeta em sua singularidade do que como contribuição a outra história. Desde logo, contribuição vital à história da vida intelectual." (MORICONI, Italo. *Demarcando terrenos, alinhavando notas - para uma história da poesia recente no Brasil*. Travessia, Florianópolis, n. 24, p. 20, 1992).
- 18 Razão, neste contexto, é entendida como faculdade de apreensão da realidade como algo dado e imediato.
- 19 "A história da poesia moderna é a de um descomedimento. Todos os seus grandes protagonistas, após traçar um signo breve e enigmático, estilhaçaram-se contra o rochedo."
"Sem dúvida a nova poesia não repetirá as experiências dos últimos cinquenta anos. São irrepetíveis. (...) Mas de fora talvez não seja de todo temerário descobrir algumas das circunstância com que se defrontam os novos poetas. Uma é a perda da imagem do mundo; outra, o aparecimento de um vocabulário universal, composto de signos ativos: a técnica; e outra ainda, a crise dos significados." (PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, p. 95 e 101, 1990).
- 20 "A escuta dessas ressonâncias não é comandada por qualquer noção de contigüidade ou de causalidade: câmara onde o eco precede, por vezes, a voz." (SARDUY, Severo, trad.: Maria de Lourdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. *Barroco*. Lisboa: Vega, p. 21, s/d).
- 21 BRITTO, Paulo Henriques. "O Encantador de Serpentes" in: MASSI, Augusto (org.). *Artes e Ofícios da Poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, p. 268, 1991.
- 22 Essas impossibilidades dizem respeito à saturação de referência e informações circulantes e também ao novo estatuto do texto literário desenvolvido pela crítica contemporânea. Sobre as bases em que foi estabelecido este estatuto, foi feito um comentário na primeira parte do trabalho.
- 23 LEITE, Sebastião Uchoa. *A Ficção Vida*. São Paulo: Ed. 34, p. 63, 1993.
- 24 LEITE, Sebastião Uchoa. Op. cit., p. 65, 1993.

BIBLIOGRAFIA

- JENNY, Laurent. *A Estratégia da Forma*. "Poétique" - revista de teoria e análise literárias, Coimbra, n. 27, p. 5-49, 1979.
- DALLENBACH, Lucien. *Intertexto e Autotexto*. "Poétique" - revista de teoria e análise literárias, Coimbra, n. 27, p. 51-76, 1979.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *A intertextualidade Crítica*, "Poétique" - revista de teoria e análise literárias, Coimbra, n. 27, p. 209-230, 1979.
- JUNQUEIRA, Valdez Helena Gil. *A intertextualidade em processo*. *Revista de Letras - UNESP*. São Paulo, v. 31, p. 11-16, 1991.
- MASSI, Augusto (org.). *Artes e Ofícios da Poesia*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991.
- LEITE, Sebastião, Uchoa. *A Ficção Vida*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- TORRES FILHO, Rubens R. *Retrovar*. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- _____. *Poros*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- CAMPOS, Augusto et al. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CAMPOS, Haroldo. *Bere'shith*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- BLOOM, Harold. *A Angústia da Influência*, trad.: Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. *Poesia e Repressão*, trad.: Cillu Maia. São Paulo: Imago, 1994.
- _____. *Cabala e Crítica*, trad.: Monique Balbuena. São Paulo: Imago, 1991.
- KRISTEVA, Julia. *O Texto do Romance*, trad.: Manuel Ruas. Lisboa: Livros Horizonte, 1984.
- CASACO. *Você sabe com quem está falando?* *Revista do Brasil*, n. 5, n- 5, p. 98-103, 1986.
- MESSEDER, Carlos Alberto. *O Novo "Network" poético nos anos 80*. *Revista do Brasil*, n. 5, p. 66-81, 1986.
- BABO, Maria Augusta. *Da Intertextualidade: a citação*. *Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 3, p. 113-118, 1986.
- HUTCHEON, Linda. *Historiographic Metafiction: Parody and Intertextuality of History*. *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, London: The Hopkins University Press, p. 3-34, 1989.
- _____. *Uma Teoria da Paródia*, trad.: Teresa Louro Pérez, Lisboa: Edições 70, 1989.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Aranha e Abelha: para uma crítica da ideologia pós-moderna*. *Revista do Brasil*, n. 5, p. 24-27, 1986.
- SARDUY, Severo. *Barroco*, trad.: Maria de Lurdes Júdice. Lisboa: Vega, s/d.
- LOPES, Edward. *A Palavra e os Dias*. São Paulo: UNESP, 1993.
- PAZ, Octavio. *Signos em Rotação*, trad. Sebastião U. Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- MORICONI, Italo. *Demarcando terrenos, alinhavando notas (para uma história da poesia recente no Brasil)*. *Travessia*, Florianópolis, n. 24, 1992.
- BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*, trad.: Antônio Gonçalves, Lisboa: Edições 70, 1989.
- _____. *Crítica e Verdade*, trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- GENETTE, Gérard. *Introdução ao Arquitexto*, trad.: Cabral Martins. Lisboa: VEGA, s/d.
- O'DONEEL, Patrick and CON DAVIS, Robert. *Introduction: Intertext and Contemporary American Fiction*. *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. London: The John Hopkins University Press, p. 239-279.