



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
CENTRO DE HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA**

**KENNEDY CABRAL NOBRE**

**CRITÉRIOS CLASSIFICATÓRIOS PARA PROCESSOS INTERTEXTUAIS**

**FORTALEZA  
2014**

**KENNEDY CABRAL NOBRE**

**CRITÉRIOS CLASSIFICATÓRIOS PARA PROCESSOS INTERTEXTUAIS**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará como requisito para a obtenção do título de doutor em Linguística.

Área de concentração: práticas discursivas e estratégias de textualização.

Orientadora Prof. Dra. Mônica Magalhães Cavalcante

**FORTALEZA  
2014**

requerimento para a obtenção do título de doutor em  
Linguística  
Área de concentração: práticas discursivas e  
estratégias de textualização  
Orientadora Prof. Dra. Mônica Magalhães Cavalcante

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca de Ciências Humanas

---

N672c Nobre, Kennedy Cabral.  
Critérios classificatórios para processos intertextuais / Kennedy Cabral Nobre. – 2013.  
127 f. : il. color., enc. ; 30 cm.

Tese(doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de  
Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza, 2013.  
Área de Concentração: Práticas discursivas e estratégias de textualização.  
Orientação: Profa. Dra. Mônica Magalhães Cavalcante.

1.Intertextualidade. 2.Princípios e Parâmetros(Linguística). 3.Contexto(Linguística). I.Título.

---

CDD 401.41

Esta tese foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Linguística como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de doutor em linguística, outorgado pela Universidade Federal do Ceará.

---

Kennedy Cabral Nobre

Banca examinadora

---

Profa. Dra. Mônica Magalhães Cavalcante  
(Orientadora)  
UFC

---

Profa. Dra. Maria Helenice Arújo Costa  
1ª Examinadora externa  
(UECE)

---

Prof. Dr. Valdinar Custódio Filho  
2º Examinador externo  
(Unilab)

---

Profa. Dra. Aurea Zavam  
3ª Examinadora interna  
(UFC)

---

Profa. Dra. Maria Margarte Fernandes de Souza  
4ª Examinadora interna  
(UFC)

---

Prof. Dr. João Batista Costa Gonçalves  
Suplente externo  
(UECE)

---

Profa. Dra. Mônica de Souza Serafim  
Suplente interna  
(UFC)

## **AGRADECIMENTOS**

Mônica Magalhães Cavalcante  
Maria Margarete Fernandes Souza  
Mariza Angélica de Paiva Brito  
Aurea Suely Zavam  
Valdinar Custódio Filho  
Maria Helenice Araújo Costa  
Bernardete Biasi Rodrigues  
Cibele Gadelha Bernardino  
Antonia Suele de Souza Alves  
Vicente de Lima Neto  
Elaine Cristina Forte Ferreira  
Jamille Saínne Malveira Forte  
Patrícia Lana Pinheiro  
Flávia Cristina Cândido de Oliveira  
Ana Maria Pereira Lima  
Lyssandra Maria Costa Torres  
Hildenize Andrade Laurindo  
Rafaelle de Oliveira Vieira  
Meire Virginia Cabral Gondim  
Maria Elias Soares  
Ricardo Lopes Leite  
Maria Liduína Vieira Fernandes

Grupo de estudos PROTEXTO  
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

## Resumo

Partindo da conjectura de que as distintas tipologias que se conhecem acerca da intertextualidade podem ser tomadas de uma perspectiva integral, o objetivo desta pesquisa é organizar um quadro teórico no qual estejam sistematizados os diversos tipos de intertextualidade que se encontram em estado de dispersão. Para tanto, necessário se fez discutir as principais abordagens do fenômeno, a saber, a transtextualidade de Genette ([1982] 2010); a copresença e a derivação de Piègay-Gros ([1996] 2010), vistas também sob a ótica ampliada de Cavalcante (2012); os eixos parafrástico e parodístico de Sant'Anna (2007); e as tipologias de Koch (2004). Cotejadas todas essas abordagens, ficou patente que a grande variedade tipológica existente revelava, mais que uma mera questão de flutuação terminológica, a consideração de distintos parâmetros subjacentes e, na maioria das vezes, simultâneos aos recursos intertextuais, de modo que a construção do quadro teórico se pautou pelo reconhecimento e pela organização desses parâmetros. Como resultado das reflexões, é possível concluir que há dois parâmetros essenciais a qualquer fenômeno intertextual: um *funcional*, em que se avalia o grau de captação ou subversão do intertexto em relação ao texto original; e um *constitucional*, em que se observa se o intertexto provém de recursos de um texto único ou de vários. A depender da natureza constitucional da intertextualidade, verifica-se a ocorrência de mais três parâmetros: o *composicional*, que distingue a intertextualidade presente em fragmentos ou no texto integral; o *referencial*, que avalia o grau de explicitude ou implicitude do intertexto; e o *formal*, que abaliza o modo como os textos originais são retomados em novos textos, se por reprodução, adaptação ou menção.

**Palavras-chave:** Intertextualidade. Parâmetro funcional. Parâmetro constitucional. Parâmetro composicional. Parâmetro formal. Parâmetro referencial.

## Abstract

Leaving the conjecture that the different types that are known as intertextuality can be taken from an integral perspective, the goal of this research is to organize a theoretical framework on which the various types of intertextuality which are in a state of dispersion are systematized. For this purpose, it was necessary to discuss the main approaches of the phenomenon: the transtextuality of Genette ([1982] 2010), the co-presence and the derivation of Piègay-Gros ([1996] 2010), also seen about Cavalcante's approach (2012), the paraphrastic and parodistic axes of Sant'Anna (2007), and the types of Koch (2004). Collated all these approaches, it became evident that the great typological variety existing revealed, more than a mere matter of terminology floating, the consideration of different and simultaneous underlying parameters intertextual resources, so that the construction of the theoretical framework was based on the recognition and organization of these parameters. As a result of reflections, it is possible to conclude that there are two essential parameters to any intertextual phenomenon: a functional, that assesses the degree of uptake or subversion of intertext to the original text; and a constitutional, where there is the intertext comes from resources of a single text or multiple one. Depending on the constitutional nature of intertextuality, there is the occurrence of three parameters: the compositional, which distinguishes this intertextuality in fragments or in full text; the referential, that evaluates the degree of explicitness or implicitness of the intertext; and the formal, that demonstrates how the original texts are reproduced in new texts, whether by reproduction, adaptation or mention.

**Keywords:** Intertextuality. Functional parameter. Constitutional parameter. Compositional parameter. Formal parameter. Reference parameter.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Relações intertextuais em “2º grau”	32
QUADRO 1 – Quadro provisório das práticas hipertextuais	43
QUADRO 2 – Quadro geral das práticas hipertextuais	44
FIGURA 2 – Transformação segundo Genette (2010)	53
FIGURA 3 – Organograma geral da transtextualidade	54
FIGURA 4 – Relações intertextuais para Piègay-Gros (2010)	55
FIGURA 5 – Primeiro modelo de Sant’Anna (2007)	61
FIGURA 6 – Intertextualidade intergêneros	69
FIGURA 7 – Tipos de intertextualidade propostos por Koch (2004)	72
FIGURA 8 – Representação da intertextualidade pela forma e pela função	89
FIGURA 9 – Comparação de parâmetros de intertextualidade	93
FIGURA 10 – Relações intertextuais entre tirinha (28) e canção infantil	95
FIGURA 11 – Relações intertextuais entre tirinha (28) e HQs da Marvel	96
FIGURA 12 – Comparativo terminológico quanto à função	102
FIGURA 13 – Funções textual-discursivas da citação	105
FIGURA 14 – Funções textual-discursivas da referência	106
FIGURA 15 – Hierarquização de parâmetros subjacentes às relações intertextuais	110
FIGURA 16 – Identificação de parâmetros intertextuais no poema <i>Velha fábula em bossa nova</i>	113
FIGURA 17 – Identificação de parâmetros intertextuais nas alusões do artigo <i>Sim</i>	115
FIGURA 18 – Identificação de parâmetros intertextuais na citação do artigo <i>Sim</i>	116
FIGURA 19 – Identificação de parâmetros intertextuais no anúncio da escola de arte do MASP	119



## SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b>	8
<b>2. Em torno do conceito de intertextualidade</b>	11
<b>3. Principais abordagens sobre a intertextualidade</b>	36
3.1 A transtextualidade	36
3.2 Copresença <i>x</i> derivação	55
3.3 Eixo parafrástico <i>x</i> eixo parodístico	59
3.4 Dicotomias outras e avulsos	65
<b>4. Uma proposta de integração</b>	74
4.1 Confrontação de perspectivas	74
4.2 Abstração de parâmetros essenciais à intertextualidade	88
<b>5. Considerações finais</b>	121
<b>Referências</b>	124

## 1 INTRODUÇÃO

Ao questionar as pretensas regularidades das formações discursivas relativas principalmente à ciência de uma maneira geral, Foucault ([1969] 2008) verifica que objetos, modalidades enunciativas, estratégias e conceitos encontram-se em um contínuo estado de dispersão. A intertextualidade não foge a essa constatação: o conceito, originariamente ‘pertencente’ à teoria literária, tem gerado especial interesse da linguística de texto e das análises do discurso, o que contribui para uma multiplicidade de perspectivas e de (sub)classificações, de modo a nos fazer questionar por vezes se estamos efetivamente diante de diferentes vieses de um mesmo fenômeno ou se se tratam de fenômenos distintos que, embora semelhantes, acabam por receber o mesmo rótulo, por falta de alternativa, por falta de criatividade ou mesmo por falta de discernimento de quem os rotula.

Na contramão dessa falta de uniformidade de conceitos, com esta tese visio buscar os pontos de convergência das ocorrências linguísticas que são comumente designadas como formas específicas de intertextualidade a fim de agrupá-las e organizá-las num quadro teórico. Em suma, meu objetivo central neste trabalho é organizar um quadro teórico no qual estejam sistematizados os diversos tipos de intertextualidade que se conhecem e se encontram em estado de dispersão. Para tanto, necessário se fez delinear meu próprio conceito de intertextualidade, uma vez que este por vezes encontra-se inadequadamente diluído em outros fenômenos (interdiscursividade, polifonia, heterogeneidade, conhecimento enciclopédico, dialogismo); bem como foi imprescindível a demarcação do escopo de atuação do fenômeno, uma vez que este não é somente um recurso de natureza literária, mas pode ocorrer em textos de quaisquer natureza discursiva, incluindo os textos plurissemióticos.

A organização das categorias e tipologias concernentes à intertextualidade demanda a abstração de categorias mais gerais – em sua maioria inerentes aos próprios recursos intertextuais – as quais denomino *parâmetros*. É na abstração desses parâmetros, nem sempre explicitados ou profundamente discutidos pelos autores em que me embaso, que reside a relevância desta pesquisa, uma vez que por meio deles se compreende melhor o funcionamento da intertextualidade enquanto recurso textual.

A questão geradora desta pesquisa é: a despeito da variedade de ocorrências linguístico-textuais que são qualificadas como intertextuais, é possível vislumbrarem-se padrões mais gerais por meio dos quais se possam organizar os diversos tipos de

intertextualidade num quadro teórico? As primeiras hipóteses elaboradas a partir das quais eu buscava responder a essa questão apontavam para três parâmetros essenciais e simultâneos; contudo, durante o desenvolvimento da pesquisa, esse número subiu para cinco, refinando a hipótese inicial.

Assim, observo que, de um viés **constitucional**, há duas formas mais gerais de estabelecerem-se relações intertextuais: (1) uma mais canônica, em que *um texto específico* (ou mais) é evocado por outro por meio de estratégias pontuais de textualização; e (2) outra, mais ampla, que é assegurada por um traço comum a um *conjunto de textos*, o qual é abstraído na produção de um texto específico.

A partir de tal constatação, considero que pelo menos três parâmetros distintos podem ser contemplados num mesmo exemplo de relação intertextual: (a) um parâmetro **composicional**, que corresponde à natureza da origem desse recurso intertextual, que oscila entre a *copresença* e a *derivação*; (b) um parâmetro **referencial**, que se relaciona ao grau de *implicitude* ou *explicitude* do texto fonte que está sendo evocado; e (c) um parâmetro **formal** que concerne às estratégias linguísticas utilizadas para estabelecer uma relação intertextual entre um texto específico e outro(s) específico(s), verifico que há três: (a) a **reprodução** exata de trechos de um texto fonte; (b) a **adaptação** do texto fonte por meio de recursos diversos (acréscimos, supressões, etc.); e (c) a **menção** a textos previamente produzidos por meio de expressões-chave que possibilitem a recuperação do texto-fonte. Todos os parâmetros acima elencados são atravessados por um parâmetro maior, de natureza **funcional** num sentido mais amplo, que oscila entre a *captação* e a *subversão* do texto fonte.

A organização retórica desta pesquisa mimetiza-se com o próprio método que escolhi para desenvolvê-la. De caráter bibliográfico, o Capítulo II discerne intertextualidade de uma série de fenômenos mais vastos, muitos dos quais constitutivos da própria linguagem e do discurso: dialogismo, polifonia, heterogeneidade, interdiscursividade. Ainda nesse capítulo, discuto problemas relativos à própria (in)definição do que é intertextualidade, expondo meu próprio conceito para o fenômeno.

O Capítulo III resenha os principais estudos dos autores que tratam da intertextualidade e que, preferencialmente, elaboram quadros teóricos ou tipologias avulsas com diversas categorias para os recursos intertextuais. Estão aqui inseridas as considerações de Genette ([1982] 2010), Piègay-Gros ([1996] 2010), Cavalcante (2012), Sant'Anna (2007) e Koch (2004). Nesse primeiro momento, procuro não fazer

avaliações das propostas, mas sim apresentá-las e exemplificá-las, incorrendo em juízos somente quando necessário.

No Capítulo IV, analiso um texto da perspectiva de cada autor para, em seguida, fazer as comparações: num primeiro momento, confronto os resultados desta análise; e posteriormente contraponho as distintas perspectivas teóricas dos autores, avaliando pontos de convergência e de divergência, por meio de um raciocínio eminentemente indutivo.

A partir dessa contraposição, e também da consideração prévia de um número razoável de casos particulares muitos dos quais figuram como exemplos ao longo desta tese, é que chego a considerações mais gerais que culminam no quadro teórico por mim elaborado, exposto e ilustrado no Capítulo IV. Encerro a tese fazendo a síntese desta pesquisa e apresentando lacunas remanescentes.

## 2 EM TORNO DO CONCEITO DE INTERTEXTUALIDADE

Neste capítulo, procuro estabelecer meu próprio entendimento, ainda que provisório, do que é a intertextualidade, a fim de delimitar suas extensões e contestar alguns usos abusivos do termo. Primeiramente, necessário se faz distinguir a intertextualidade de uma série de eventos de natureza discursiva que são constitutivos à linguagem. Assim, intertextualidade não deve ser confundida com dialogismo, ainda que, nas ressonâncias dialógicas dos enunciados, se encontrem não raro fragmentos intertextuais. Intertextualidade também não é o mesmo que interdiscursividade, embora as cadeias parafrásticas que garantem a reprodução dos ditos que constituem uma dada formação discursiva estejam repletas de resquícios de intertextualidade.

Não há consenso nessa discussão. Pelo contrário, uma quantidade expressiva de autores parece estabelecer relação biunívoca entre intertextualidade e dialogismo e/ou intertextualidade/interdiscursividade. Koch (2004) e Koch, Bentes, Cavalcante (2007), por exemplo, distinguem intertextualidade *lato sensu* (dialógica) de intertextualidade *stricto sensu*, mas não são todos os autores que costumam reconhecer essa variação, tomando como intercambiáveis, muitas vezes, os termos. Ainda que Koch (2004) tenha feito esta distinção, quem insiste na importância de se estudar a intertextualidade como fenômeno pontual é Cavalcante (2006; 2008a; 2008b) e Cavalcante e Brito (2011), as quais, além de distinguirem a intertextualidade de dialogismo e de interdiscursividade, fazem-no em relação à heterogeneidade enunciativa.

Assim como o dialogismo é constitutivo da linguagem, para alguns autores, como Kristeva (1974), a intertextualidade também o é. Mas este sentido de intertextualidade é tão elástico que dispensaria a identificação de marcas intertextuais [...]. Esta é a razão principal para preferirmos operar com um conceito mais específico de intertextualidade, que, mesmo assim caracterizado, ainda não coincide, necessariamente, com a noção de heterogeneidade enunciativa. (CAVALCANTE; BRITO, 2011, p. 261).

De forma menos recorrente, encontram-se ainda comparações muito próximas entre intertextualidade e uma série de fenômenos de ordem semântica e pragmática, tais como implicaturas, pressuposições e subentendidos. Justifica-se tal analogia pelo fato de ser a intertextualidade canônica – a citação – uma incorporação direta de um texto em outro, de modo que nos casos de polifonia (e também de heterogeneidade) tal incorporação se dê de forma indireta.

No âmbito da Análise Crítica do Discurso em específico, Fairclough (2003) aproxima os conceitos de intertextualidade e ‘suposição’ [assumptions<sup>1</sup>, no original], sendo este último uma espécie de guarda-chuva para uma série de fenômenos de cunho semântico e/ou pragmático: implicaturas, subentendidos, pressuposições: “No seu sentido mais óbvio, intertextualidade é a presença de elementos atuais de outros textos dentro de um texto – citações. Porém, há vários modos menos óbvios de incorporação de elementos de outros textos.”<sup>2</sup> (FAIRCLOUGH, 2003, p. 39). O linguista britânico, contudo, concebe o fenômeno intertextual a partir de um prisma amplo ao convocar um pressuposto de forte teor dialógico como ponto de convergência entre intertextualidade e suposições, numa justificativa suficientemente cabal a ponto de amarrar estes dois conceitos:

Textos inevitavelmente provocam suposições. O que é ‘dito’ em um texto é ‘dito’ contra todo um ‘não-dito’, mas que é tomado como dado. Assim como ocorre com a intertextualidade, suposições conectam textos a outros, a um ‘mundo de textos’ do mesmo modo como a intertextualidade o expressaria. A diferença entre suposições e intertextualidade é que as primeiras geralmente não são depreendidas ou depreensíveis de textos específicos.<sup>3</sup>

À revelia de tal pensamento, defendo que esses fenômenos (implicaturas, pressuposições, acarretamentos lógicos) apresentam muito mais afinidade com relações interdiscursivas, mais amplas, portanto, que com relações intertextuais propriamente ditas, uma vez que, *a priori*, não estamos tratando de *textos* específicos, e sim de vozes discursivas que se contrapõem.

Essa contraposição de vozes (inter)discursivas nada mais é que um reflexo do dialogismo e um retorno a ele, o qual corresponde a um princípio intrínseco a qualquer manifestação de linguagem, inseparável de qualquer ato comunicativo, portanto. Nesse

---

<sup>1</sup> Conforme Fairclough (2003, p. 40) “I use the general term ‘assumptions’ to include types of implicitness which are generally distinguished in the literature of linguistic pragmatics [...] as presuppositions, logical implications or entailments, end implicatures”. “Uso o termo geral ‘suposição’ para incluir tipos de implícitos que são geralmente distinguidos na literatura da pragmática linguística [...] como pressuposições, implicações lógicas ou acarretamentos, e implicaturas conversacionais. (Tradução de minha responsabilidade).

<sup>2</sup> Minha tradução de “In its most obvious sense, intertextuality is the presence of actual elements of other texts within text – quotations. But there are various less obvious ways of incorporating of elements of other texts.”

<sup>3</sup> Minha tradução de “Texts inevitably make assumptions. What is ‘said’ in a text s ‘said’ against a background of what is ‘unsaid’, but take as given. As with intertextuality, assumptions connect one text to other texts, to the ‘world of texts’ as one might put it. The difference between assumptions and intertextuality is that the former are not generally attributed or attributable to specific texts. (FAIRCLOUGH, 2003, p. 40).

caso, compartilho do posicionamento defendido por Cavalcante e Brito (2011, p. 260-261), as quais afirmam que

enquanto as noções de dialogismo e de heterogeneidade enunciativa são constitutivas da linguagem, a concepção estrita de intertextualidade com que operamos em nossas análises não o é. Toda intertextualidade supõe o caráter dialógico de todo discurso e o atravessamento de vozes que representam diferentes lugares sociais que se estabilizam e se desestabilizam durante as interações. Mas a recíproca não é verdadeira: nem tudo o que é dialógico e heterogêneo constitui, necessariamente, um intertexto com suas marcas, reconhecíveis para uns, e nem sempre para outros.

Em outras palavras, todo fenômeno linguístico carrega inevitavelmente em si ecos dialógicos – quer sejam concretamente perceptíveis, quer não – de todo um processo histórico de desenvolvimento linguístico-cultural: dos alofones que porventura auxiliem na caracterização dos falares de uma dada comunidade linguística aos gêneros discursivos que nela circulem.

Em contrapartida, não se pode dizer o mesmo no que concerne à intertextualidade, entendida aqui como uma estratégia de textualização por meio da qual se recorre a porções ou unidades de texto previamente produzidas para a composição formal de um outro texto quando de seu processo de produção; assim como se necessita, por vezes, que o interlocutor apresente um conhecimento mínimo do(s) texto(s) original(ais) como auxílio na construção do sentido do texto quando de seu processo de compreensão e interpretação.

Assim, entende-se o dialogismo como um fenômeno efetivamente mais amplo, que acaba por abarcar os fenômenos intertextuais, mas não o contrário, uma vez que a intertextualidade é uma estratégia que demanda a escolha ‘consciente’ do produtor de um texto, ao passo que o dialogismo, consoante sua natureza constitutiva, existirá em qualquer manifestação de linguagem sem possibilidade de livre-arbítrio por parte do produtor de um texto. O critério da consciência, no mais das vezes, também escapa ao produtor quando se está tratando do ‘lugar’ discursivo, uma vez que, tão submerso em determinada formação discursiva, o enunciador acaba por reproduzir os discursos, legitimando-os.

No que tange à polifonia dos enunciados, ainda é possível contestar o argumento do livre arbítrio ao se afirmar que um produtor proficiente é dotado da consciência dos efeitos que acarretamentos lógicos, pressuposições, implicaturas, subentendidos etc. podem causar no sentido de um texto e assim direcionar a compreensão e a

interpretação de seu(s) destinatário(s). Mas isso só irá corroborar a ideia de incorporação de textos (intertextualidade), caso consideremos a predição e as expectativas que um produtor faz de seu texto com outros textos, dados previamente.

Discordo, pois em nenhum dos fenômenos tomados como intertextuais é possível dissociar o sentido acarretado, subentendido ou pressuposto do sentido literal da sentença que o origina; em outras palavras, uma voz que ressoa não é, necessariamente, uma incorporação de um texto.

E, mesmo que concordássemos que as predições do produtor acerca dos implícitos constituíssem textos, questiono se um interlocutor teria acesso aos supostos textos que estariam disponíveis mentalmente nas expectativas e nas predições de um produtor, portanto não materializados linguisticamente. Subjaz a esse questionamento o pressuposto de que a intertextualidade é uma estratégia de textualização que auxilia na construção dos sentidos do texto, uma vez que, por meio dela, um leitor/ouvinte irá retomar outros textos previamente conhecidos.

Recorro à materialização porque talvez seja ela o único ponto de convergência entre as mais variadas definições de texto. Pode-se, neste momento, argumentar contra minha contestação afirmando que a própria imagem acústica que se encontra no pensamento interior do produtor é uma espécie de materialização linguística, a diferença é que ela não vem a público como a expressão que a originou. Mas pensar dessa forma gera uma série de questões que, por ora, não poderão ser respondidas, dada a exigência de uma reflexão mais aprofundada e mais focalizada neste assunto específico: as inferências são textos (sejam elas geradas por pressuposições, acarretamentos, implicaturas ou mesmo por outros tipos de implícitos)? E, se forem, têm autonomia ou dependem da expressão que as originou para além de uma relação dialógica? Neste caso, se forem textos, o que dizer/fazer de/com todas as inferências possíveis – quer equivocadas, quer não – que um texto genuíno pode desencadear?

Essa discussão, um tanto caótica, reconheço, serviu para levar-me à interseção de dois critérios que distanciam a intertextualidade de outros fenômenos: ‘consciência’ (ou ‘livre-arbítrio’ do produtor) e materialização semiótica (linguística ou intersemiótica).

No que diz respeito ao primeiro aspecto, reconheço que não há como avaliar e muito menos atestar a consciência ou o livre-arbítrio do produtor do texto quanto aos usos intertextuais, por tal razão pus aspas nos termos no parágrafo precedente. Não são termos muito felizes, não obstante os mantenho em detrimento de outros ainda mais



inadequados. Defender um uso literalmente consciente de intertextualidade é quase que advogar a favor de um uso essencialmente argumentativo do fenômeno – algo que de fato acontece, mas não necessariamente em toda ocorrência intertextual. Defendo o uso consciente de recursos intertextuais no sentido de que, quando um produtor os aciona em seu texto, sabe que está tratando de outro texto, de outra verbalização, de forma a deixar pistas materiais (em diversas semioses e por meio de recursos vários) que auxiliariam o leitor no reconhecimento da intertextualidade.

Tal variabilidade de recursos semióticos tampouco foi catalogada ou organizada. A seu respeito, tem-se priorizado a linguagem verbal, tanto que o farto inventário de tipos de intertextualidade de que dispomos se prestam *a priori* à caracterização de estratégias *textuais*, ou seja, em código linguístico. Alguns autores, todavia, percebem que os princípios que regem os fenômenos intertextuais que ocorrem em linguagem duplamente articulada são similares aos que surgem em outras formas de linguagem. Genette (2010) e Sant’Anna (2007), por seu turno, não se furtam de tecer considerações sobre a intrínseca relação entre a arte literária e as artes plásticas, principalmente quando estas últimas decorrem de obras literárias, ou seja, quando um quadro ou uma escultura são produzidos, por exemplo, inspirados em alguma referência literária. É inegável que obras literárias, ao longo da história da humanidade, acabaram por servir de inspiração à criação de muitas outras obras, desdobrando-se em gravuras, quadros, esculturas, etc. Também merecem destaque os trabalhos de Cavalcante (2006; 2008a; 2008b; 2012), a qual diversas vezes aplica a classificação de intertextualidade (em especial a de Piègay-Gros, 2010) a textos não verbais e não necessariamente restritos a domínios literários, tais como charges e anúncios, bem como aplica tais conceitos também em gravuras e fotografias. Por exemplo, a noção de travestimento burlesco é bastante eficiente para caracterizar gravuras como em (1).

Trato a respeito do travestimento burlesco posteriormente, no item 3.1.1; por enquanto creio bastar uma rápida explicação de que se trata da recriação de textos nobres a partir de seu rebaixamento, de sua vulgarização – uma prática muito recorrente desde a Antiguidade, e restrito, durante a Idade Média e o Renascimento, aos períodos do carnaval, consoante defende Bakhtin (2005; 2010a; 2010b). É pertinente salientar que o filósofo russo não tratava de intertextualidade, tampouco usava o termo *travestimento burlesco* – essa terminologia, supostamente atribuída a Genette, foi adotada, na verdade, por Piègay-Gros (1996) e seguida por Cavalcante apenas em seus trabalhos iniciais sobre o assunto (ver Koch, Bentes e Cavalcante, 2007, e também

Cavalcante, 2006). Cuidando de sua teoria cultural denominada *Carnavalização*, o autor usava o termo genérico *paródia* para designar o rebaixamento daquilo que é sacro, prática observada não só em obras literárias (principalmente peças de moralidade) como também na imitação de rituais, reencenados do modo satírico durante o carnaval. O que ocorre na gravura abaixo obedece ao mesmo princípio, a personagem não deixa de ser a heroína da Disney Alice, e é apresentada e representada de forma depreciativa, descaracterizada do original.

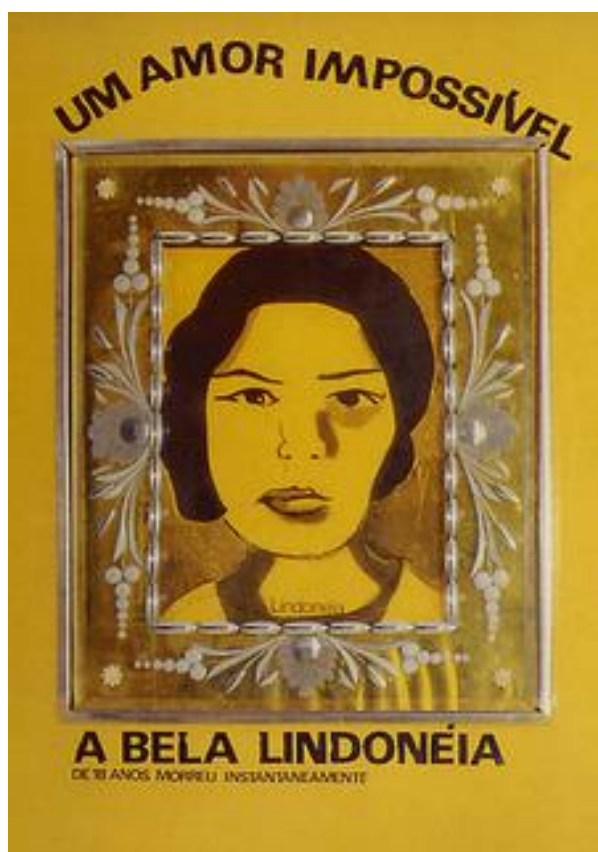
(1)



A aplicação das correntes tipologias da intertextualidade em textos verbo-visuais também se encontra presente na tese de Mozdzesnki (2012), o qual cria o próprio modelo metodológico para a compreensão do fenômeno intertextual que ocorre em videoclipes – ainda que alguns dos pressupostos assumidos confundam as noções de intertextualidade e interdiscursividade; e na tese de Faria (a sair), a qual concentra a análise em exemplares de gêneros eminentemente plurissemióticos, a saber, charges, tirinhas e cartuns.

O curioso é que o contrário, ainda que menos recorrente, também ocorre, isto é, obras de natureza não verbal podem suscitar o desenvolvimento de textos verbais ou plurissemióticos. A canção *Lindoneia*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, foi na verdade composta a pedido da cantora Nara Leão, que ficara impressionada com um quadro de Gerchman, intitulado *Lindoneia, a Gioconda do subúrbio*<sup>4</sup>. Sobre o quadro, afirmam Sant’Anna-Muller e Meurer (2011): “Esta tela expressa o rosto de uma jovem garota morta abruptamente, como indiciado pela legenda que acompanha o desenho e cuja imagem forte e chocante foi transcrita por Caetano de maneira metafórica na letra da canção”. (p. 110). Obviamente há, na obra, elementos de natureza verbal, tanto o título quanto as legendas que aparecem no quadro, os quais auxiliaram na criação da letra da canção – elementos estes que vão constituir referências/alusões ao quadro. Há exemplos mais ‘puros’, como o filme intitulado *A moça com brinco de pérola*, cujo enredo foi inspirado num quadro de Vermeer.

(2.1)



Legenda: Um amor impossível/A bela Lindoneia de 18 anos morreu instantaneamente

<sup>4</sup> É conveniente ressaltar que a própria composição da obra já assume uma natureza intertextual, por meio da referência a outro quadro, qual seja, *Gioconda* (mais conhecida como *Monalisa*).

(2.2)

**Lindoneia** (Caetano Veloso/Gilberto Gil)

Na frente do espelho	Lindoneia solteira
Sem que ninguém a visse	Lindoneia, domingo
Miss	Segunda-feira
Linda, feia	Lindoneia desaparecida
Lindoneia desaparecida	Na igreja, no andor
Despedaçados	Lindoneia desaparecida
Atropelados	Na preguiça, no progresso
Cachorros mortos nas ruas	Lindoneia desaparecida
Policiais vigiando	Nas paradas de sucesso
O sol batendo nas frutas	Ah, meu amor
Sangrando	A solidão vai me matar de dor
Oh, meu amor,	No avesso do espelho
A solidão vai me matar de dor	Mas desaparecida
Lindoneia, cor parda	Ela aparece na fotografia
Fruta na feira	Do outro lado da vida

Os exemplos que venho dando a respeito da incidência da intertextualidade sobre distintas semioses inclinam-se a estabelecer sempre a relação entre uma semiose não verbal com a semiose verbal. Todavia, é possível também estabelecerem-se relações intertextuais exclusivamente entre recursos semióticos não verbais. Alguns trabalhos da Comunicação (CARRASCOZA, 2010; CARRASCOZA e HOFF, 2009) associam intertextualidade e bricolagem na produção de anúncios publicitários, logo tratando da intertextualidade entre textos imagéticos, ainda que não deixem de considerar, é claro, a relação intertextual que ocorre entre texto verbal e imagem. Nesses gêneros, há um componente verbal, todavia a relação intertextual se estabelece, muitas vezes, somente entre os componentes pictóricos do gênero. Como defendem os autores, há uma espécie de banco de dados imagéticos que acabam por alimentar a produção publicitária. Cita-se, por exemplo, o quadro *Monalisa*, o qual é parodiado em incontáveis anúncios publicitários.

Para além da imagem, a semiose musical pode ser considerada também como um componente com o qual se realizam retomadas de cunho intertextual. É comum, por exemplo, nos arranjos de diversas canções, a (re)utilização de arranjos já consagrados, técnica assinalada nos encartes dos discos como ‘música incidental’. Um exemplo mais preciso de relação intertextual de natureza melódica é a canção *Teresinha*, de Chico Buarque de Holanda, inspirada temática e melodicamente na canção popular *Terezinha de Jesus*. A respeito das convergências linguísticas – em especial de teor temático – entre as duas canções, apontam Molina e Moriconi (2012): a manutenção do nome da

personagem, a chegada de três homens e a escolha do terceiro. Mesmo as autoras considerando uma *paráfrase* a partir da perspectiva de Sant’Anna (2007), são apontadas divergências tais como a mudança da voz discursiva: da 3ª pessoa para a 1ª pessoa e, principalmente, do papel das personagens masculinas. Na canção popular, são três cavalheiros cuja ordem de chegada corresponde às expectativas de uma sociedade rural e cristã, conforme o próprio contexto da época em que a canção foi composta. Dois dos cavalheiros, ressalta-se, são familiares de Terezinha. Já a canção de Chico Buarque apresenta três homens que marcam a vida da personagem, cada qual representativo de um lugar discursivo distinto: o romântico, o machista e o conquistador. Ainda sobre a incidência temática, Oliveira (2011, p. 229) defende que a canção de Chico

formal e tematicamente, parodia a canção de roda. Mantém os versos em heptassílabos da letra original, com rimas alternadas. Conserva a narrativa de encontros com personagens masculinos. Entretanto, esses encontros excluem o pai e o irmão, substituindo-os por pretendentes, que agora são três, deixando à escolha de Teresinha.

Com relação às convergências melódicas, a autora afirma que o “conteúdo, veiculado pela letra, integra-se perfeitamente com a composição musical, cujos tempos fortes, coincidindo com os acentos tônicos do estrato verbal, enfatizam as palavras referentes aos protagonistas da narrativa”, e que “as três estrofes seguem a mesma linha melódica (cíclica, repetitiva, como a existência reservada para a mulher), concluindo com a nota tônica.” (OLIVEIRA, 2012, p. 12.). Com isso, a autora atesta, a partir de categorias eminentemente musicais, a relação intertextual de caráter melódico entre as canções.

### (3.1)

#### **Terezinha de Jesus** (Domínio Público)

Terezinha de Jesus	Da morena mais bonita
Deu uma queda	Quero um beijo e um abraço.
Foi ao chão	
Acudiram três cavalheiros	Quanta laranja madura
Todos de chapéu na mão.	Quanto limão pelo chão
	Quanto sangue derramado
O primeiro foi seu pai	Dentro do meu coração.
O segundo seu irmão	
O terceiro foi aquele	Terezinha levantou-se
Que a Tereza deu a mão.	Levantou-se lá do chão
	E sorrindo disse ao noivo
Da laranja quero um gomo	Eu te dou meu coração.
Do limão quero um pedaço	

(3.2)

**Teresinha** (Chico Buarque de Holanda)

O primeiro me chegou  
 Como quem vem do florista  
 Trouxe um bicho de pelúcia  
 Trouxe um broche de ametista  
 Me contou suas viagens  
 E as vantagens que ele tinha  
 Me mostrou o seu relógio  
 Me chamava de rainha  
 Me encontrou tão desarmada  
 Que tocou meu coração  
 Mas não me negava nada  
 E assustada eu disse não.

O segundo me chegou  
 como quem chega do bar  
 Trouxe um litro de aguardente  
 Tão amarga de tragar  
 Indagou o meu passado  
 E cheirou minha comida  
 Vasculhou minha gaveta  
 Me chamava de perdida  
 Me encontrou tão desarmada  
 Que arranhou meu coração  
 Mas não me entregava nada  
 E assustada eu disse não.

O terceiro me chegou  
 Como quem chega do nada  
 Ele não me trouxe nada  
 Também nada perguntou  
 Mal sei como ele se chama  
 Mas entendo o que ele quer  
 Se deitou na minha cama  
 E me chama de mulher  
 Foi chegando sorrateiro  
 E antes que eu dissesse não  
 Se instalou feito um posseiro  
 Dentro do meu coração.

Em síntese, os exemplos confirmam que a intertextualidade é fenômeno que incide sobre diversos recursos semióticos. Em outras palavras, a combinação harmoniosa e sistemática de elementos de distintas semioses de natureza diversa (linguística, imagética ou melódica) é passível de retomada(s) quando da produção de posteriores artefatos semióticos, e tal retomada é intrinsecamente intertextual. A cada nova criação semiótica, o produtor deixa disponível à sua geração e às futuras um produto cultural que pode desdobrar-se em inumeráveis outros de variados graus, desde uma mera inspiração à reprodução fiel de seus elementos.

Não me parece configurar-se como embargo o fato de ‘qualquer artefato semiótico’ tratar-se ou não como (inter)texto. Ocorre, nesse ponto da discussão, uma mera questão de terminologia em virtude de a raiz do termo *intertextualidade* ser a mesma de *texto*; antes o conveniente é decidir se aquele elemento que surge em um texto é reconhecidamente pertencente a outro texto. Exemplificando, se digo *Capitu*, qualquer pessoa que razoavelmente conheça literatura brasileira saberá de que texto estou falando, ainda que o termo *Capitu* não seja, nesse contexto, um texto. O mesmo raciocínio, todavia, não se aplica com a mesma convicção a elementos semióticos não convencionalmente designados sob o rotulo de *texto* ou classificados como exemplar de um gênero discursivo. *Dom Casmurro* é um romance – e indubitavelmente um texto; mas um quadro ou uma sinfonia, embora sejam efetivamente textos, não gozam do mesmo prestígio que textos produzidos em linguagem duplamente articulada.

Com o avanço dos estudos em Linguística de Texto, creio que atualmente é consensual o reconhecimento de textos produzidos a partir de mais de um código semiótico. Há até variadas denominações, dentre as quais destaco *textos multimodais* e *textos plurissemióticos*. No escopo da análise de gêneros, é inquestionável a consideração do anúncio (4) como um texto.

(4)



A *Monalisa* – obra da qual esse anúncio decorre – é um texto, uma vez que cumpre uma função comunicativa e tem unidade completa de sentido em usos efetivos. A partir de tal constatação, é possível assegurar a possibilidade de relações intertextuais com a *Monalisa* pelo reconhecimento da retomada de um produto (no caso específico de natureza imagética) previamente organizado sob uma ‘sintaxe’ própria. É necessário, no entanto, cautela para não se levar o fenômeno intertextual ocorrido a partir de semioses não verbais às extremas consequências, ou seja, considerar como intertextual, por exemplo, toda retomada da cor preta, toda nota musical idêntica e, alargando-se ao verbal, todo ‘Bom dia!’ que for enunciado.

Julgo a pertinência da materialidade semiótica para assegurar a efetiva ocorrência de uma relação intertextual, mas é preciso garantir que tal materialidade seja composta por elementos mínimos e essenciais que retomem legitimamente um produto semiótico anteriormente elaborado. Obviamente há graus distintos de relação intertextual. Em código verbal, por exemplo, temos desde citações (grau mais elevado) a alusões, cujo reconhecimento depende da acuidade do interlocutor. Não obstante, tais pistas devem ser suficientes para a devida identificação de intertextualidade.

Os embargos não cessam: os conceitos correntes de *texto* vão além da materialidade semiótica. Texto é atualmente visto de uma perspectiva sociocognitivo-interacionista da linguagem, em que se privilegia a interação, o processo comunicativo, portanto, e não mais o mero produto material. Texto não é mais entendido somente como um produto, mas como um processo de interação, cujos significados emergem desse processo e jamais podem ser vistos como invariantes. O leitor, nesse sentido, tem seu papel ressaltado, uma vez que lança mão de estratégias variadas (inferências, ativação de conhecimento enciclopédico, etc.) para a construção de uma possível leitura legitimada por pistas textuais, visto que o texto admite pluralidade de leituras e sentidos.

A partir dessa noção de texto, é possível defenderem-se pressupostos para a intertextualidade que desejo contestar: uma intertextualidade não projetada pelo produtor, mas vislumbrada por seu interlocutor com base em pistas ambivalentes. Por isso é importante considerar a materialidade semiótica como elemento relevante na recuperação do intertexto.

Mesmo visto como unidade de comunicação e de coerência num contexto específico, de modo a considerarem-se as inferências realizadas pelos interlocutores quando da construção dos sentidos, o texto ainda necessita de uma unidade material perceptível, conforme demonstram Cavalcante e Custódio Filho (2010, p. 68):



No momento atual nas pesquisas em LT, parece-nos que a metáfora do *iceberg* representa a visão dominante no que diz respeito a determinar o objeto texto que serve de análise. Em outras palavras, o que os analistas chamam de texto é uma unidade material perceptível (uma ponta) e finita, a qual, para ser compreendida/explicada, é relacionada a outras instâncias “menos materiais” (o resto do *iceberg*). Há, portanto, uma unidade de análise perceptível.

[...] O problema que se coloca na atualidade é a consideração, ainda por fazer, da extensão/tamanho dessa materialidade e das diferentes possibilidades de contato com ela. Os usos parecem mostrar que, em algumas práticas, a análise da materialidade cotextual, mesmo que relacionada às outras instâncias submersas do *iceberg*, não é suficiente para explicar alguns fenômenos.

Diante dessas reflexões, defendo o intertexto como algo também material, a partir do qual o coenunciador poderá ativar conhecimentos que permitirão fazer o reconhecimento do recurso intertextual e sua consequente interpretação, embora isso nunca possa ser assegurado por completo. Tal materialidade pode ocorrer da forma mais explícita possível (uso de marcas tipográficas como aspas ou recuo/mudança de fonte, menção de autoria, etc.) até formais mais implícitas (como as alusões), que exigem mais necessidade de se fazer inferências por parte do coenunciador.

Os critérios que acabei de elencar para discriminar a intertextualidade de fenômenos mais amplos, a saber, materialidade semiótica e volição do enunciador trouxeram à tona o problema de perspectiva, pois parecem eleger somente a intertextualidade tomada do ponto de vista da produção de um texto, negligenciando uma possível intertextualidade validada do ponto de vista da recepção/compreensão de textos. Tal posicionamento pode revelar um retrocesso na própria definição de texto, visto como processo e não como produto. Mais que retrocesso, poderia evidenciar uma contradição nos meus próprios pressupostos.

Talvez quem primeiro evidencie a importância da intertextualidade como recurso para a compreensão de textos seja Beaugrande e Dressler (1981) ao incluírem-na nos fatores de textualidade (como coesão, coerência, intencionalidade, aceitabilidade, informatividade, situacionalidade e intertextualidade). Todavia, olhá-la sob esse prisma dá margem àquilo a que estou tentando me contrapor: uma intertextualidade ampla, dialógica. Explicando melhor, combato a afirmação radical de que basta a compreensão por parte dos receptores do texto, de modo que, se um indivíduo lê *Ismália* e estabelece uma relação qualquer com *D. Quixote*, não significa que haja efetivamente uma relação intertextual, ainda que esta tenha sido forçosamente – e inadequadamente, a meu ver – estabelecida.

Em síntese, defendo, então, que a intertextualidade é algo planejado. Mesmo que um leitor porventura não recupere a relação intertextual (nos casos das alusões, principalmente), ela existirá, pois o produtor do texto teve intenção de estabelecer uma relação intertextual e esperava que os potenciais leitores a percebessem – perspectiva esta já assumida por Cavalcante (2006; 2008a; 2008b; 2012) e por Cavalcante e Brito (2011; 2012).

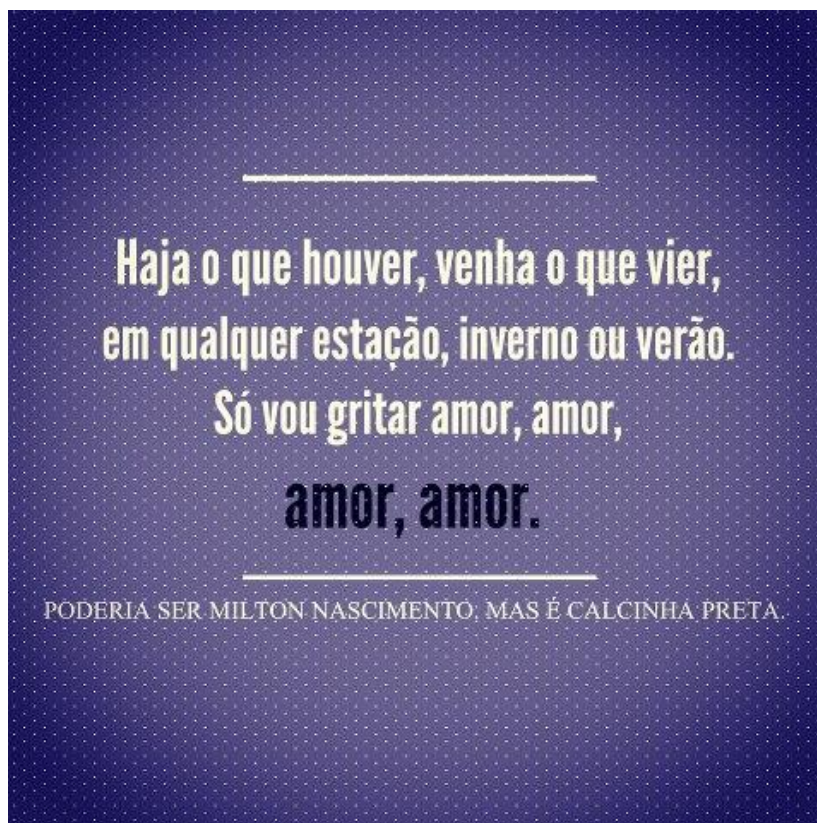
Por outro lado, defender a existência de intertextualidade quando, à revelia do propósito do locutor, o interlocutor a cria, seria dar margem a todo tipo de conexão dialógica, interdiscursiva, polifônica etc. a que um texto é possível – o que de fato não só é aceitável como ocorre o tempo todo, apenas não é cabível de ser nomeado como intertextualidade, se esse possível reconhecimento da intertextualidade não tiver o respaldo da materialidade semiótica vista como um texto. Assim, ao se questionar se não poderia haver a possibilidade de o leitor estabelecer relação entre dois textos, mesmo que o locutor não tenha tido a intenção de criar o intertexto, vou sustentar que nem toda relação entre dois textos é necessariamente intertextual e que, para isso acontecer, será necessário que a materialidade semiótica permita evidenciar o intertexto. Também nas transtextualidades de Genette (2010) (discutidas a seguir), nem sempre se trata de relações eminentemente intertextuais.

Reflitamos sobre expressões populares que, diacronicamente, têm motivação intertextual. Se um indivíduo verbaliza expressões do tipo “Inês é morta” ou “pensando na morte da bezerra”, é possível que um interlocutor com razoável repertório cultural resgate a fonte intertextual dessas expressões (*Os lusíadas* e a *Bíblia*, respectivamente). Seria impossível negar a intertextualidade nesses casos, mesmo que não programada pelo produtor. Nem sempre o produtor, ao repetir essas frases feitas, tem a intenção de fazer remissão a textos específicos; antes ele meramente reproduz expressões que ganharam autonomia de unidades fraseológicas. Tais expressões são, *in abstracto*, intertextuais, mas suas ocorrências poderiam ser vistas como não o sendo, já que não houve intencionalidade do produtor. Incluem-se neste rol uma série de expressões, ditos populares, frases feitas, etc. a que Koch, Bentes e Cavalcante (2007) denominam de “enunciados-eco” – formas repetíveis que se encontram presentes no repertório popular de uma dada comunidade, muitas das quais têm origem desconhecidas. Nesses casos, é possível resgatar a origem de tais expressões, pois muitas vezes a contínua repetição faculta o anonimato autoral, de modo ser defensável seu uso intertextual *in abstracto*,

produto de repetição mecânica, visto que não há como controlar a intencionalidade daquele que representamos na mente como locutor.

Vejamos o exemplo a seguir:

(5)



Coletado na internet, este é um entre tantos memes produzidos sob o mesmo padrão: cita-se um trecho de uma canção popular, logo desprovida de prestígio social, e compara-se esse trecho ao estilo de algum artista consagrado a partir de uma marca constrangidamente intertextual. No exemplo, a construção sintática “*haja o que houver, venha o que vier*”, presente na canção *Declaração de amor*, da banda Calcinha Preta, assemelha-se a trechos<sup>5</sup> da *Canção da América*, de Milton Nascimento – canção amplamente enaltecida pela mídia. É custoso assumir que há intertextualidade entre essas duas canções, isto é, quem compôs *Declaração de amor* não o fez inspirado na *Canção da América*. Para além da coincidência sintática que há nos versos, não se verificam traços de outra natureza (estilística ou temática, por exemplo) que avalizem a suposta relação intertextual. Todavia, o produtor de (5) forçadamente estabeleceu esta

<sup>5</sup> “**Pois seja o que vier / venha o que vier** / qualquer dia, amigo, eu volto a te encontrar [...]”. A verdade é que há um trecho sintaticamente idêntico, mas os contextos são diferentes.

relação para legitimar o propósito lúdico (e eu diria, este caso, irônico) de seu texto. Convém ainda sinalizar que o que estou questionando é a relação intertextual entre *Canção da América* e *Declaração de amor*, que só seria possível *in abstracto*, embora seja inegável a relação intertextual entre ambas e o meme.

Pode-se ainda redarguir em defesa da suposta relação intencionalmente intertextual existente entre essas duas canções a partir do instante em que se questiona se as razões que levaram o autor do meme a uni-las não teriam uma justificativa intertextual, afinal elas não foram escolhidas aleatoriamente, mas, sim, em virtude de haver elementos de intersecção entre os dois textos. Mas também podemos afirmar, em contraponto a esse argumento, que tais elementos de intersecção são apenas coincidentes, uma vez que, embora passíveis de infinitas combinações, os signos que compõem o paradigma do código verbal são finitos, portanto muitas coincidências dessa natureza podem acontecer, tanto que o sintagma “haja o que houver” compõe também versos de uma canção homônima da banda portuguesa Madredeus<sup>6</sup>. Isso para não falar dos inumeráveis textos que se valham da expressão “em qualquer estação” e que poderiam estabelecer, forçadamente, uma relação intertextual com *Declaração de amor*. A meu ver, há tanta intertextualidade *in abstracto* entre *Declaração de amor* e *Canção da América* quanto entre *Declaração de amor* e *Haja o que houver*. Definir qual o limite do que é intertextual ou não, por se tratar de formas de um texto repetidas em outro texto, não é uma tarefa fácil, muito menos precisa, por isso carece ainda de maiores reflexões, razão por que deixo este ponto da discussão em aberto. Vejamos mais um exemplo:

(6)



<sup>6</sup> “Haja o que houver / estou aqui / haja o que houver / espero por ti [...]”.

Para a composição dessa tirinha, observa-se a utilização de recursos intertextuais distintos que remetem tanto à canção infantil *A dona aranha* quanto a uma série de histórias em quadrinhos de super-heróis da Marvel. Analiso mais aprofundadamente tais questões no Capítulo 3, só antecipo o exemplo pelo fato de ele ilustrar bem os problemas de tomarem-se por intertextuais todas e quaisquer relações dialógicas inferidas pelos interlocutores.

Em uma aula, apresentei tal exemplo com o desígnio de verificar a incidência de distintos parâmetros intertextuais e eis que uma aluna alegou não haver recuperado a relação entre a tirinha e a canção, mas que buscara construir o sentido da tirinha a partir da expressão “subir pelas paredes” (equivalente a estar ansioso ou desesperado). O texto apresenta pistas para essa compreensão, sem dúvida, mas tal relação intertextual (entre tirinha e expressão popular) a meu ver deve ser considerada *in abstracto* – e conseqüentemente a compreensão que dela decorre – em relação ao propósito do locutor. Nós, leitores, fazemos inferências o tempo todo, buscando depreender o sentido daquilo que lemos. Nessas inferências, relacionamos ao nosso conhecimento enciclopédico pistas materiais que encontramos nos textos, quer legítimas, quer não. O intertexto é a pista material que o autor deixa deliberadamente no texto a fim de que seus interlocutores possam estabelecer relações intertextuais importantes – porém nem sempre imprescindíveis – para a compreensão global.

Em suma, há que se ter cautela com relação às coincidências sintáticas, para que estas não sejam tomadas como intertextuais à revelia da intenção do produtor em todas as ocorrências. Principalmente, é necessário cuidado maior com relação às coincidências temáticas dos textos. Isso porque muito do que se alega ser intertextual, na verdade, não passa de casos de convergência temática, como ocorre com o meme a seguir, também produzido nos mesmos moldes estruturais de (5), a partir de outra perspectiva.

(7)



Em (7), temos um trecho da canção *Lança perfume*, de Rita Lee<sup>7</sup>, que é comparada metonimicamente ao estilo de Valesca Popozuda<sup>8</sup>, em cujas canções se verificam letras de forte apelo sexual, nas quais o coito muitas vezes é descrito explicitamente. A comparação, ao contrário do exemplo (5), é temática, sem haver coincidência de elementos sintáticos e novamente se aproximam duas personalidades da música brasileira, uma enaltecida e outra execrada pela crítica, a fim de evidenciarem-se pontos de contato – a meu ver forçados. A leitura literal do meme reforça um caráter irônico que objeta a classificação nobre *x* vulgar que avalia o produto fonográfico. Uma leitura contestatória considera absurda a comparação, em virtude da descontextualização do trecho citado, e atribui efeito jocoso ao meme. Confrontar a canção *Lança perfume* às canções de Valesca Popozuda não só é possível como foi realizado neste meme, mas atribuir a tal confrontação uma natureza intertextual é inadequado, pelas duas vias: a) a canção de Rita Lee e Roberto de Carvalho não foi inspirada nas canções gravadas por

<sup>7</sup> Cantora e compositora paulista, considerada uma das artistas que mais influenciou os músicos no Brasil. Muitas de suas composições já foram gravadas por músicos bastante prestigiados, como Elis Regina e Maria Bethania.

<sup>8</sup> Cantora do gênero funk, é conhecida por gravar canções de forte apelo erótico/pornográfico.

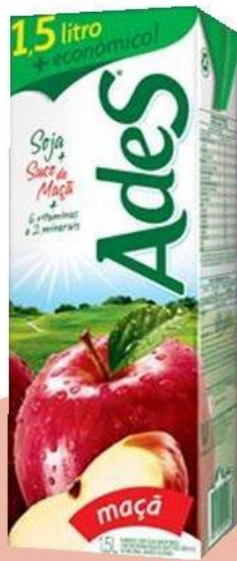
Valesca Popozuda – além de o critério cronológico advogar contra essa ideia, verifica-se que a temática das canções de Rita Lee não tem apelo sexual rotineiramente; b) as canções gravadas por Valesca Popozuda não decorrem deste único trecho de todo um cancionário pertencente à Rita Lee. A aproximação é dialógica, não intertextual.

Essa última discussão suscita uma outra característica das relações intertextuais que, por parecer óbvia, talvez não tenha sido colocada em evidência: toda relação intertextual tem um ponto de origem. Em outras palavras, no parágrafo anterior descartei a possibilidade de relação intertextual por ambas as vias, justamente para descredenciar a suposta relação. Se houvesse intertextualidade, seria do estilo de Valesca Popozuda, que retomaria o trecho da canção de Rita Lee, nunca o contrário. A questão do ponto de origem, ainda que óbvio, é importante para elucidar casos de intertextualidade como os que seguem:

(8.1)



(8.2)



## CHEGOU O NOVO ADES!

O único que é de maçã,  
parece de soja mas  
tem gosto de sabão!

"Eu recomendo!"  
(Quico)

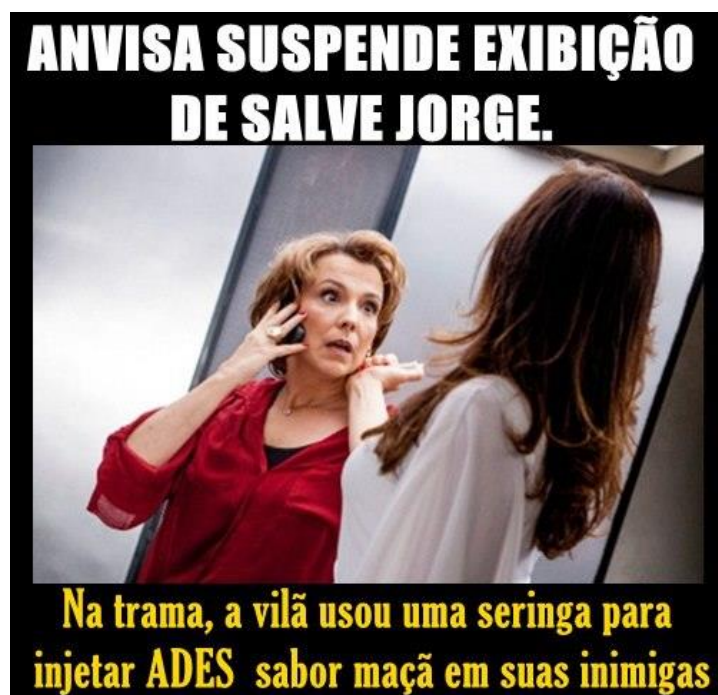


(8.3)





(8.4)



(8.5)

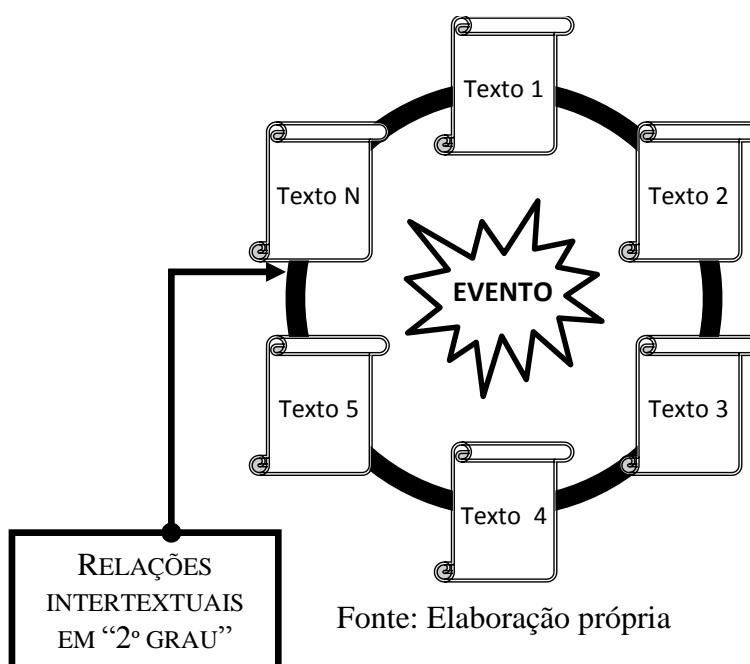


Não resta dúvida de que os memes acima apresentam um aspecto em comum, afinal todos foram elaborados tendo como objetivo criar uma situação cômica a partir da notícia de contaminação do suco Ades, ocorrida em 2011. Tal intersecção temática é de

natureza intertextual? Ninguém negaria a intertextualidade, mas o questionamento se justifica, uma vez que é impossível definir qual foi o texto-fonte exato para a elaboração de cada texto acima. Aliás, é impossível afirmar que se trata, efetivamente, de uma mesma fonte – e se fosse, qual seria? A primeira notícia a ser dada? O boletim de ocorrência da primeira denúncia? O informe oficial da ANVISA solicitando inspeção sanitária e recolhimento do produto? O mais razoável é considerar que fontes distintas – mas que compartilham aspectos de conteúdo – resultaram na produção desses memes e de tantos outros textos de natureza discursiva diversa (jornalística, opinativa, etc.). Desse modo, o exemplo (8.5) não foi criado a partir do exemplo (8.2) e assim por diante.

Todavia, o fato de não haver um texto-fonte preciso não é suficiente para desconsiderar a natureza intertextual das relações temáticas que unem os exemplos (8) sob um mesmo ponto de convergência. A noção de *intertextualidade temática*, de Koch (KOCH, BENTES e CAVALCANTE, 2007), ainda que um tanto frouxa, permite-nos considerar relações intertextuais quando textos compartilhem um mesmo tema específico, mas cuidando para que não consideremos a incidência temática às extremas consequências, o que esbarraria no conceito de dialogismo que tanto pretendo discernir de intertextualidade. A figura a seguir ilustra minhas reflexões sobre esta problemática:

FIGURA 1 – Relações intertextuais em “2º grau”



Talvez fosse interessante considerar esses casos como um tipo distinto e particular de intertextualidade, uma vez que não necessariamente um *texto*, mas um *evento* desencadeia uma série de textos que compartilham um mesmo tema singular, sem que essencialmente cada texto produzido desta forma constitua, precisamente, o texto-fonte para a intertextualidade a ser reconstruída pelos interlocutores. Cada texto é produzido, de modo geral, independentemente dos demais, mas todos estão subordinados a esse único evento. Trata-se de uma intertextualidade em “segundo grau”, na qual se perde(m) o(s) texto(s) adâmico(s), mas cuja relação intertextual por via temática é inegável, formando-se uma rede que mantém agrupados os potenciais textos assim produzidos, conforme Figura 1.

Essa relação em “2º grau” não é exclusiva de eventos, embora seja mais produtiva nesses casos. Genette (2010) nos apresenta os conceitos de hipertexto e hipotexto (de que falo com mais vagar no capítulo seguinte) e que podem ser úteis para ilustrar a ocorrência dessas redes intertextuais sobre as quais discuto. Hipotexto seria um texto-fonte (literário) do qual derivariam N textos (também literários) que o reescreveriam a partir de transformações variadas (prosa para poesia; poesia para prosa; poesia em redondilhas para poesia em decassílabos; prosa para teatro; teatro para cinema, etc.). Ora, os mais distintos hipertextos de um único hipotexto não precisam ter uma relação mais íntima entre si para além da mesma relação de derivação. Considerando isso, existiria intertextualidade entre dois hipertextos? Vejamos:

(9.1)

**José** (Moustaki)

(Versão em português: Nara Leão)

Olha o que foi meu bom José  
Se apaixonar pela donzela  
Entre todas a mais bela  
De toda a sua Galileia

Casar com Deborah ou com Sarah  
Meu bom José você podia  
E nada disso acontecia  
Mas você foi amar Maria

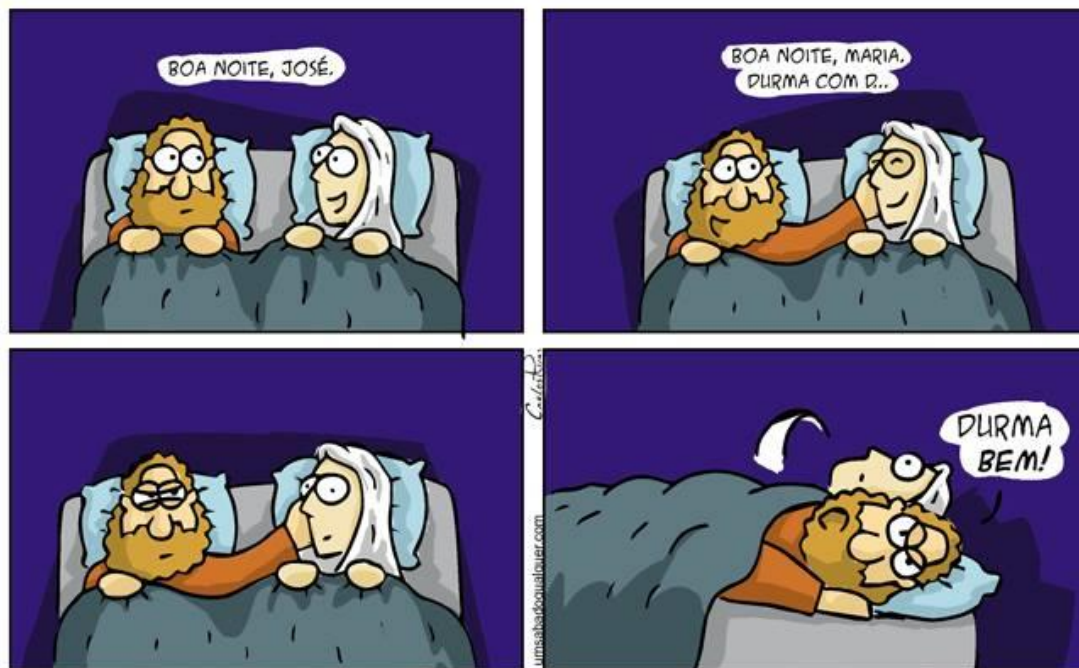
Você podia simplesmente  
Ser carpinteiro e trabalhar  
Sem nunca ter que se exilar  
De se esconder com Maria

Meu bom José você podia  
Ter muitos filhos com Maria  
E teu ofício ensinar  
Como teu pai sempre fazia

Porque será meu bom José  
Que esse seu pobre filho um dia  
Andou com estranhas ideias  
Que fizeram chorar Maria

Me lembro às vezes de você  
Meu bom José meu pobre amigo  
Que desta vida só queria  
Ser feliz com sua Maria

(9.2)



Tanto a canção – gravada por Rita Lee – quanto a tirinha foram produzidas a partir de temática bíblica ou, nos termos de Genette (2010), são hipertextos de um mesmo hipotexto, qual seja, os evangelhos. Ambos remetem à mesma passagem bíblica tomando o ponto de vista, principalmente, da personagem José, embora cada texto o faça a sua maneira, conforme seus propósitos. Tão nítida quanto a relação intertextual que (9.1) e (9.2) têm com a Bíblia é a percepção de que um hipotexto não influencia e nem é influenciado pelo outro, cada qual ocorre de forma independente. A relação intertextual entre a canção e a tirinha é bem mais tênue se comparada à relação hipertexto-hipotexto(s). É esse tipo de relação que ensaio agora denominar de intertextualidade em “2º grau”, cuja natureza intertextual, não obstante, é passível de questionamento, logo merece mais reflexões as quais não me proponho, nesta pesquisa, realizar.

Em síntese, toda essa discussão abriu vários parênteses que não serão fechados por mim: a) ausência de um inventário de semioses, para além da verbal, em que são possíveis as ocorrências de relações intertextuais e sua consequente forma de atuação; b) ausência de classificação que se estenda das ocorrências em linguagem verbal para outras semioses, ou mesmo classificação própria, a depender da demanda de cada semiose em específico; c) ausência de reflexões mais aprofundadas a respeito de uma intertextualidade em distintos níveis ou graus, como a que ocorre pela intersecção

temática a partir de um evento específico, ou até mesmo a que ocorre à revelia do produtor, a partir de pistas textuais que o coenunciador utiliza para estabelecer, a seu encargo, uma relação intertextual<sup>9</sup>.

Dada esta prévia caracterização do fenômeno, convém discutir os principais quadros teóricos que abordam a intertextualidade em linguagem verbal. Consoante falei no início, embora se trate de um mesmo tema, observa-se grande estado de dispersão, às vezes de viés meramente terminológico, mas muitas vezes ocasionado pela sobreposição de critérios para agrupamento: formais, discursivo-funcionais e/ou relacionadas ao conteúdo. É nesse ponto que repousa a importância da pesquisa que venho propor: a necessidade de sistematização desses conceitos e critérios que se encontram dispersos.

---

<sup>9</sup> Ainda que eu relute em considerar tais relações como genuinamente intertextuais, o fenômeno inegavelmente ocorre e merece maiores cogitações.

### 3 PRINCIPAIS ABORDAGENS SOBRE A INTERTEXTUALIDADE

São muitas as pesquisas que falam sobre intertextualidade. Na grande maioria delas, o fenômeno não é o tema, e o conceito é evocado como uma espécie de ‘curinga’ para se respaldar algum ponto na análise. É nestes trabalhos que se verifica maior uso do termo com significado mais amplo que aquele entendido nesta pesquisa: dialogismo, interdiscursividade, polifonia, heterogeneidade. Já as pesquisas que têm como tema central a própria intertextualidade partem de quadros teóricos da Teoria Literária (Genette; Piègay-Gros, Sant’Anna) ou da Linguística de Texto (Koch).

Este capítulo está dividido em quatro partes. Na primeira, discuto a *transtextualidade* de Genette (2010); na segunda, trato do desdobramento que Piègay-Gros deu à teoria de Genette, assim como do acréscimo feito por Cavalcante (2012) ao quadro teórico de Piègay-Gros (2010); na terceira parte, discuto a respeito das reflexões de Sant’Anna (2007) acerca da intertextualidade e, na última parte, apresento as categorias de Koch (2004).

#### 3.1 A transtextualidade

As reflexões que Genette (2010) tece com respeito à intertextualidade se inserem na discussão de um conceito maior, o de transtextualidade, o qual abarcaria tudo o que se colocasse em relação, quer manifesta, quer secreta, de um texto com outros. Convém ressaltar que toda a reflexão se concentra no âmbito literário, de forma que as categorias estipuladas foram pensadas para a análise de textos literários e, quando muito, textos não necessariamente literários, mas que guardam relação com o domínio discursivo da literatura.

Cuidando para que as classificações que estabelece não sejam tomadas como definitivas e alertando para uma corriqueira sobreposição de tipos de transtextualidade quando da composição de um texto, Genette (2010) pontua cinco tipos de relação de transcendência textual, a saber, intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade, assim enumeradas “em ordem crescente de abstração, implicação e globalidade” (p. 12).

**Intertextualidade**, nessa proposta, é definida como “uma relação de copresença entre dois ou vários textos” (p. 12). O autor apresenta como tipos de intertextualidade a citação, reconhecidamente a forma mais canônica de intertextualidade; o plágio, que corresponderia a uma apropriação literal do texto alheio; e a alusão, que se

caracterizaria por um menor teor de explicitude e literalidade quanto a sua relação com o texto original. Vejamos o exemplo abaixo:

(10)

#### ÚLTIMO BEIJO DE AMOR

Well Juliet! I shall lie with thee to night!  
*Romeu e Julieta. Shakespeare.*

A noite ia alta: a orgia findara. Os convivas dormiam repletos, nas trevas.

Uma luz raiou súbito pelas físgas da porta. A porta abriu-se. Entrou uma mulher vestida de negro. Era pálida; e a luz de uma lanterna, que trazia erguida na mão, se derramava macilenta nas faces dela e lhe dava um brilho singular aos olhos. Talvez que um dia fosse uma beleza típica, uma dessas imagens que fazem descorar de volúpia nos sonhos de mancebo. Mas agora com sua tez lívida, seus olhos acesos, seus lábios roxos, suas mãos de mármore, e a roupagem escura e gotejante da chuva, disséreis antes — o anjo perdido da loucura.

Em (10), um excerto da obra *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, observa-se, como epígrafe do conto que encerra a coletânea, uma citação de Shakespeare, com nítida função ornamental. Um trecho da peça *Romeu e Julieta*, no original, é citado, além de haver indicação da autoria e da obra. Cabe reforçar que o uso de citações como epígrafes de cada conto/capítulo é recorrente, de forma que os trechos apresentados acabam fazendo parte da configuração da obra, ainda que, conforme o caso em ilustração, interfiram/contribuam minimamente com o enredo.

Mas as citações ainda podem ocupar posições menos ‘marginais’ nos textos literários, como quando inseridas nas falas de personagens (ver exemplo 13).

(11)

Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras.

Em (11), temos o início do conto *A cartomante*, de Machado de Assis, que faz alusão à peça *Hamlet*. Tal recurso intertextual se constitui com auxílio das referências aos personagens Horácio e, principalmente, Hamlet. Convém notar que não se tem um trecho da obra transcrito, mas antes uma adaptação, quase uma citação, de uma famosa passagem: “Há mais coisas entre o céu e a terra, Horácio, do que sonha a nossa vã filosofia”. (Ato I – Cena V). A diferenciação, portanto, entre citação e alusão implica um critério formal: no primeiro caso o texto é transcrito sem alterações sintáticas, ao passo que no segundo verificam-se modificações na forma do texto original. É importante considerarmos, ainda a respeito da citação, que geralmente ela vem marcada

com algum destaque tipográfico (aspas, itálico, etc.), diferentemente da alusão, que se incorpora ao texto. A ausência de qualquer marcação, contudo, não poderá conferir à citação o caráter de alusão.

Ao recorrer aos personagens Horácio e, principalmente, Hamlet, Machado de Assis remete o leitor à peça homônima *Hamlet*, sem necessariamente citá-la. Em ambos os textos, há uma intersecção temática que fez o escritor carioca usar do recurso da referência aos personagens do teatro elisabetano, mas se observa que neste exemplo somente a referência talvez fosse insuficiente para garantir o efeito desejado, uma vez que Machado de Assis contextualiza em seu conto uma situação semelhante ao que ocorre na peça de Shakespeare, facilitando a compreensão até mesmo de quem não conheça a obra a que se faz referência.

Consoante se observa, o conceito de intertextualidade, tal como foi definido por Genette (2010), apresenta-se um tanto estrito, se comparado à maioria das concepções de outros autores, e tal dado não escapa ao autor. Genette (2010) segue o posicionamento de Riffaterre (1989), que defende uma intertextualidade bem mais ampla.

De fato, muito do que hoje comumente se inscreve no rótulo da intertextualidade corresponde a outros tipos de transtextualidade definidos pelo autor, tamanha a importância de se discutirem os demais tipos. A partir desse ponto, sempre que se falar em *intertextualidade*, estou pensando em algo mais amplo do que o que aparece em Genette (2010) com esta designação.

A **paratextualidade**, por sua vez, diz respeito à relação do texto literário com o que Genette (2010) nomeia como paratexto: “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; *release*, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos [...]” (p. 13), os quais podem conter informações relevantes do texto, principalmente para fins de crítica literária, uma vez que Genette (2010) dá importância, dentre os itens desse rol, a rascunhos e esboços anônimos do texto que efetivamente vêm a público como oficiais.

Excetuando os casos em que o paratexto, a meu ver, faz parte da constituição do próprio texto (títulos, notas, etc.), nota-se que os demais casos (prefácios, posfácios, orelhas) guardam estreita relação com o que tomo por intertextual: orelhas e *releases* são todas produzidas em dependência direta da obra original, de forma a se vislumbrarem marcas de diferentes tipos (citações e alusões) verificáveis caso a caso.



A **metatextualidade** é definida como uma relação de comentário, quase sempre uma relação crítica. Muitos paratextos, portanto, são também metatextos. Nesse ponto, verifica-se que a teoria de Genette vislumbra textos não necessariamente literários, mas também aqueles que decorrem de obras literárias. A crítica literária é o exemplo mais típico de metatexto, mas é perfeitamente possível existirem textos que comentem outros de natureza literária sem necessariamente haver caráter avaliativo, como ocorre no exemplo a seguir, comentário da cantora Nara Leão a respeito da canção *João e Maria*, de Sivuca e Chico Buarque de Holanda:

(12)<sup>10</sup>

Pedi uma música ao Chico. Ele me mandou uma de parceria com Sivuca sobre um tema infantil – *João e Maria*. Dias antes o Cacá [marido de Nara Leão] tinha me chamado a atenção para a conversa de Francisco e Isabel [filhos de Nara Leão] com alguns amigos onde eles diziam: “eu era a princesa, eu era o cavalo...” Cacá observou que os tempos do verbo estavam no passado. Um faz de conta, mas ainda no passado. Quando vi a música de Chico, achei engraçado. Ele tinha percebido o universo infantil tão perfeitamente. Não falava pela criança, mas era a criança que falava. O Chico é fogo. Forma e conteúdo perfeitos. A gravação se passou muito tranquila. O Sivuca é uma graça. Fazia questão que a gente chamasse seu instrumento de sanfona e não de acordeom. Deu um show de musicalidade e gentileza.

A **arquitextualidade**, por seu turno, é a relação mais abstrata que se institui entre um texto e seu status como gênero, isto é, diz respeito a uma classificação taxonômica, quer manifesta, quer não, que a um texto pode ser feita. Entende-se a importância desse tipo de transtextualidade especialmente no âmbito da literatura, uma vez que é tradição no campo literário a inscrição do texto num gênero específico (romance, contos, poesias, etc.), nomeação esta que pode vir a cargo do próprio autor ou do editor.

Para além destes casos, Genette (2010) também observa a autodeclaração do gênero no próprio título da obra, como em *Odes de Ricardo Reis*. Tal autonegação não assegura, entretanto, que os textos correspondam efetivamente ao gênero declarado, como em *O romance do pavão misterioso*, cabendo ao leitor esta tarefa: “a determinação do status genérico de um texto não é sua função, mas, sim, do leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o status reivindicado por meio do paratexto.” (p. 15).

---

<sup>10</sup> Texto publicado no encarte do LP *Os meus amigos são um barato*, de 1977, no qual se encontra o fonograma original da canção *João e Maria*.

Por fim, Genette (2010) define **hipertextualidade** como “toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário” (p. 16).

Nesse ponto, Genette argumenta que os casos de metatextualidade também sofrem o mesmo processo, ou seja, críticas literárias/comentários ‘brotam’ dos textos cujas análises são feitas. O próprio autor verifica uma relação próxima entre a hipertextualidade e a metatextualidade – e eu diria: e alguns casos de paratextualidade já que o critério que define a paratextualidade é meramente locativo, logo não excludente ao critério de avaliação, que é definidor da metatextualidade.

Genette (2010) esclarece que tanto a metatextualidade quanto a hipertextualidade são produtos de um processo de derivação de um texto em outro(s), mas, enquanto no primeiro caso há um caráter de descrição (ou análise) de um texto, no segundo, o texto original ou sofre alterações de forma e/ou conteúdo, ou é tomado como modelo para construção de um outro, de forma que em ambos os casos o produto da hipertextualidade tem traços de literariedade, diferentemente da crítica literária.

A distinção entre o hipotexto e o metatexto seria discursiva. Trocando em miúdos, a diferença repousaria no status de literariedade do texto derivado: o metatexto, de uma maneira geral, se inscreveria num discurso científico, no mais dos casos, ao passo que o hipotexto estaria inserido no discurso artístico-literário.

É conveniente ressaltar que essa distinção só parece encontrar pertinência no âmbito discursivo em que a discussão foi gerada, visto que, se aplicadas a qualquer texto – literário ou não –, as categorias de hipertextualidade e metatextualidade neutralizam-se quanto ao fato de derivarem de outro texto. Ainda assim, é possível cogitar-se em tomar elementos relativos às sequências textuais para a manutenção dessa distinção, já que, predominantemente, nas relações hipertextuais resguardar-se-ia o processo de intriga típico das narrativas, ao passo que nas relações metatextuais (de comentário) haveria predominância, *a priori*, das sequências descritiva ou argumentativa, a depender da função<sup>11</sup>. Tal ponderação, todavia, ainda exige que o texto original seja de natureza literária ou, pelo menos, seja narrativo, de forma que não pode aplicar-se a qualquer ocorrência textual; logo, esta ponderação invalida-se enquanto contestação.

---

<sup>11</sup> De forma que os resquícios de narração estariam a serviço da descrição ou da argumentação.

A partir desta diferenciação entre metatextualidade e hipertextualidade, Genette (2010) reflete a respeito de duas formas distintas de transformação, uma mais simples e mais direta, para a qual o autor mantém a designação de transformação; e outra mais complexa, a qual ele denomina de imitação.

A **transformação** diria respeito aos procedimentos comuns à literatura da passagem de um texto específico para outro, de modo a modificar-se algum aspecto (como o estilo ou o gênero literário), sem que se percam elementos essenciais (semânticos) do texto original. O autor exemplifica como transformação a mudança que sofre a *Odisseia* para *Ulisses*. Há transformações tanto genéricas, de poema épico a romance de fluxo de consciência; quanto temáticas, da Grécia Antiga a Dublin; mas a história transformada conserva elementos do hipotexto de modo a se estabelecer evidente relação. Na literatura de língua portuguesa, talvez o exemplo mais canônico seria *O evangelho segundo Jesus Cristo*, hipotexto dos evangelhos bíblicos.

Já a **imitação** consiste não na transposição de uma história a outro espaço/tempo ou na modificação de um estilo/gênero, mas na abstração, a partir de um texto determinado ou de um conjunto de textos que têm características estruturais comuns, de um paradigma de cunho genérico que serviria de modelo a uma gama de hipertextos, embora nem sempre seja o estilo do gênero que se imita. Genette (2010) usa o mesmo exemplo da *Odisseia*, que seria uma espécie de epopeia adâmica da qual todas as outras tomariam base, como a *Eneida*, *A divina comédia*, *Os lusíadas*.

A imitação é, certamente, também uma transformação, mas de um procedimento mais complexo, pois – para dizê-lo aqui de maneira ainda muito resumida – exige a constituição prévia de um modelo de competência genérico (que chamaremos épico), extraído dessa performance única que é a *Odisseia* (e eventualmente de algumas outras), e capaz de gerar um número indefinido de performances miméticas. Esse modelo constitui, então, entre o texto imitado e o texto imitativo, uma etapa e uma mediação indispensável, que não encontramos na transformação simples ou direta. Para transformar um texto, pode ser suficiente um gesto simples e mecânico (em último caso, extrair dele simplesmente algumas páginas: é uma transformação redutora); para imitá-lo, é preciso necessariamente adquirir sobre ele um domínio pelo menos parcial: o domínio daqueles traços que se escolheu imitar. (p. 17).

Genette (2010), então, toma esses dois processos distintos, como formas de relação hipertextual. Nesse ponto, convém frisar que não escapa ao autor um caráter mais universal e abstrato em que a hipertextualidade repousa: “é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais” (p. 22); todavia, provavelmente por perceber que nada se esquivava dessa constituição eminentemente dialógica – nem os textos

literários, nem qualquer outro – o autor define em que grau de hipertextualidade devem ser tomados os estudos, de modo a se amparar em marcas tangíveis: “abordarei, portanto, aqui, a hipertextualidade, salvo exceção, por sua vertente mais clara: aquela na qual a derivação do hipotexto ao hipertexto é ao mesmo tempo maciça (toda uma obra B deriva de toda uma obra A) e declarada, de maneira mais ou menos oficial” (p. 22)

A partir desse ponto, o autor passa a tratar de tipos ou, usando o termo do autor, “gêneros<sup>12</sup> oficialmente hipertextuais” (p.12), dentre os quais ele destaca em primeiro lugar a paródia, alertando para o caráter polissêmico que o termo encerra.

Num primeiro momento, o autor considera a noção de desvio como a essência da paródia, de forma a tratar como tal a citação literal descontextualizada: “a forma mais rigorosa da paródia, ou *paródia mínima*, consiste, então, na apreensão literal de um texto conhecido para dar-lhe um significado novo, jogando com a essência e se possível com as próprias palavras” (p. 33). A retomada do texto é literal, mas, ao inseri-lo em outro contexto, deforma-se o sentido original, como ocorre no exemplo a seguir.

(13)

Para minha surpresa, falavam muito. Antes da trepada, durante a trepada, depois da trepada. Não eram sacanagens habituais entre namorados, a mulher gritando, mete mais fundo, o homem dizendo, como tu és gostosa, bem, como tu és gostosa. Não. Para minha surpresa, e profunda inveja, o diálogo deles era refinadíssimo – e em versos. “Tua boca cubra-me de beijos”, dizia ela, no hebraico que aprendera especialmente para a viagem, e continuava: “São mais suaves que o vinho tuas carícias e mais aromático que perfumes é o teu nome, por isso as jovens de ti se enamoram”.

(E depois ficam no harém, curtindo a raiva, acrescentaria eu.)

Salomão, por sua vez, vinha com comparações alusivas ao poder e à riqueza: “Às parelhas dos carros de faraó eu te comparo, minha amada. Graciosa é a tua face, gracioso é o teu pescoço. Faremos para ti brincos de ouro, com filigranas de prata”.

(Ouro fornecido por ela. Prata fornecida por ela. Que cretino).

[...]

O excerto fora extraído do romance *A mulher que escreveu a Bíblia*, de Moacyr Scliar. A obra é escrita em primeira pessoa e conta a história de uma mulher que é uma das setecentas esposas de Salomão, a mais feia, porém a única alfabetizada, razão pela qual lhe foi dada a incumbência de escrever um livro que contasse a história de Israel – a Bíblia. Em determinada passagem da narrativa, Salomão recebe em sua corte a rainha de Sabá, com quem mantém relações além das diplomáticas, causando dissabores em todas as esposas, incluindo a narradora. No trecho em destaque, os versos originais do *Cântico dos cânticos de Salomão* são inseridos sem alteração no romance, mas

---

<sup>12</sup> O termo ‘gênero’, nesse contexto, não deve ser tomado com o mesmo sentido de gênero textual/discursivo.

descontextualizados: a (co)autoria é alterada de Sulamita à rainha de Sabá e os trechos citados são reinterpretados pela ótica de uma esposa rejeitada e ciumenta.

Genette (2010) ainda observa que o termo *paródia* é utilizado para designar alterações maiores que as da recontextualização: “a usamos [paródia] para designar ora a deformação lúdica, ora a transposição burlesca de um texto, ora a imitação satírica de um estilo” (p. 36), defendendo a necessidade de se distinguir essas diferentes funções por meio de uma reforma terminológica e taxonômica que se encerra na própria (re)definição do termo. O autor estabelece uma dualidade: hipotextos formados por transformação/imitação com função satírica e com função não satírica. Partindo dessa dicotomia, Genette (2010) propõe o seguinte quadro:

QUADRO 1 – Quadro provisório das práticas hipertextuais

<b>função</b>	<b>não satírico</b>	<b>Satírico</b>
<b>relação</b> Transformação	PARÓDIA	TRAVESTIMENTO
Imitação	PASTICHE	CHARGE

Fonte: Genette, 2010, p. 39.

Consoante a Quadro 1, Genette (2010) propõe uma visão dualista das modalidades eminentemente hipertextuais, havendo relação de biunivocidade para os processos de transformação e de imitação. As transformações (mudança de conteúdo) com alteração não satírica, Genette (2010) chamaria de paródia; ao passo que as transformações de cunho satírico seriam rotuladas de travestimento. Já as transformações mais complexas, isto é, as que envolvem a imitação de um estilo ou de um gênero também teriam correspondentes para essa visão. O pastiche seria uma imitação sem caráter depreciativo, enquanto na charge se verificaria forte tendência satírica.

Todavia, não escaparam ao autor os riscos em se assumir uma classificação simplificada, pautada em extremos dicotômicos. Genette (2010) verifica a existência de práticas que ficam no meio termo: haveria transformações que, de um lado, operariam modificações nos textos originais para além da transformação semântica (paródia, conforme Quadro 1) que acabariam por lhe alterar a essência, sem, contudo, ter um propósito mais agressivo (travestimento). Assim ocorreria de igual modo com as imitações: haveria aquelas que ficariam no meio termo deste contínuo. Nesse redimensionamento, os termos *paródia* e *pastiche*, antes utilizados para designar,

respectivamente, transformações e imitações neutras, não satíricas, passam a designar transformações e imitações de caráter lúdico, ou seja, há alterações semânticas (transformação) e estilísticas (imitação) significativas, mas sem caráter depreciativo. Aos ‘gêneros neutros’, Genette (2010) nomeia-os transposição e forjação respectivamente relacionados à relação de transformação e imitação. Vejamos o quadro geral definitivo:

QUADRO 2 – Quadro geral das práticas hipertextuais

<b>Regime relação</b>	<b>Lúdico</b>	<b>Satírico</b>	<b>Sério</b>
Transformação	PARÓDIA	TRAVESTIMENTO	TRANSPOSIÇÃO
Imitação	PASTICHE	CHARGE	FORJAÇÃO

Fonte: Genette, 2010, p. 40

A seguir, apresento exemplos para cada ‘gênero’ hipertextual, com o fito de tornar mais clara a discussão.

#### **i) Transformação em regime satírico: travestimento**

Configuram-se como exemplos de travestimento os textos que, ao retomar um hipotexto, o fazem de forma depreciativa, rebaixando-o. Não se pode deixar de relacionar esses casos (assim como os de **charge**) ao fenômeno de carnavalização (BAKHTIN 2005; 2010a; 2010b), em que uma das características correspondia ao rebaixamento de gêneros elevados (e também certos tipos de rituais, festejos), com nítida intenção burlesca, de modo a poder-se afirmar que tal prática não é recente, mas, por ser considerada uma literatura marginal, as recontagens de histórias ‘sérias’ muitas vezes não ficam para a posteridade, tampouco seus autores. Não é difícil, entretanto, encontrar exemplos. O trecho que segue é de uma versão de *Chapeuzinho Vermelho*, que encontrei aleatoriamente na internet.

(14)

E Chapeuzinho Vermelho vai pela floresta afora, puta da vida porque vai andar pra cacete pra levar comida para a sua avó meio doente. Mas ela é observada por um Lobo que está atrás de uma moita, cagando.

– E aí, menininha, vai para onde com esta cestinha?

– Pra puta que te pariu, idiota! Não é da sua conta!

– Que pirralha malcriada. Mas gostosinha toda. Chapeuzinho Vermelho, quer ver minha Chapuleta Vermelha?

– Vai se lascar, Lobo. Eu tenho mais o que fazer do que ficar de conversa com vagabundo. Vou levar a comida para a minha avó e passar o resto do dia frescando. Fui!

Ainda que o conto travestido não tenha sido reproduzido na íntegra, percebe-se que o conteúdo é basicamente o mesmo, mas a história é contada a partir de um linguajar obsceno, de baixo calão e com forte apelo sexual.

## ii) Transformação em regime lúdico: paródia

Conforme discuti resumidamente, Genette (2010) propõe uma tipologia para gêneros hipertextuais baseada num contínuo que vai da imitação/transformação séria à satírica. Quando um texto é prototipicamente uma imitação/transformação séria e/ou satírica, não se tem receio em sinalizar uma classificação; do intermédio, todavia, não se pode dizer o mesmo. A noção de paródia é, pois, o intermédio entre o travestimento (satírico) e a transposição (sério). Muitas vezes, o hipertexto é produto de um exercício jocoso sobre o texto original, aproximando-se, portanto, do travestimento. Saramago, por exemplo, reconta de modo próprio a história de Jesus ao escrever *O evangelho segundo Jesus Cristo*. Tal obra, para alguns, pode ser considerada agressiva em relação ao texto original e, portanto, seria um exemplo de travestimento; para outros, é fruto de um exercício linguístico-discursivo que toma como base os evangelhos, uma paródia, portanto – mas não uma transposição, já que elementos da história original são efetivamente distorcidos no hipertexto.

## iii) Transformação em regime sério: transposição

Eu poderia citar como exemplos para as transposições (transformações de caráter sério) a gama de adaptações que sofrem os textos quando da modificação de seu gênero. Ilustrando melhor, é inegável na literatura a tradição de transformação dos mais variados gêneros miméticos: romances, poemas narrativos, peças de teatro e, mais recentemente, longas-metragens, novelas e seriados de televisão, HQs, etc. alimentam uns aos outros, sendo que, observando-se as adaptações necessárias a essa passagem genérica, geralmente se preserva o âmago semântico do hipertexto.

Vejamos o exemplo que segue:

(15)

### **Para tão longo amor tão curta vida**

Sete anos de pastor Jacob servia  
Labão, pai de Raquel, serrana bela;  
Mas não servia ao pai, servia a ela,

E a ela só por prémio pretendia.

Os dias, na esperança de um só dia,  
Passava, contentando-se com vê-la;  
Porém o pai, usando de cautela,  
Em lugar de Raquel lhe dava Lia.

Vendo o triste pastor que com enganos  
Lhe fora assim negada a sua pastora,  
Como se a não tivera merecida,

Começa de servir outros sete anos,  
Dizendo: — Mais servira, se não fora  
Para tão longo amor tão curta a vida!

O texto de Camões retoma, de forma resumida, parte da história de Jacó, personagem bíblico. Não se pode afirmar que há, no soneto, teor depreciativo, de forma que este hipertexto não pode ser classificado como travestimento. Ainda que o caráter religioso do texto original tenha se dissipado, dando espaço à temática lírico-amorosa inerente ao soneto, verifica-se respeito ao conteúdo original, de forma a concluirmos que a função desse texto é séria, logo exemplo de transposição.

#### iv) Imitação em regime satírico: charge

É conveniente retomar o conceito de imitação, que diz respeito não à retomada de um texto específico, mas a padrões genéricos constituídos historicamente, portanto de um conjunto de textos. Em se tratando de textos literários, pode-se às vezes apontar o cânone, o texto ‘adâmico’, que servirá de modelo a um número imprevisível de imitações, tal a *Iliada* e a *Odisseia*, cujos padrões estruturais serviram de molde para os demais poemas épicos produzidos ao longo da história. Vejamos o seguinte soeto:

(16)  
SONETO DA DAMA CAGANDO

Cagando estava a dama mais formosa,  
E nunca se viu cu de tanta alvura;  
Porém o ver cagar a formosura  
Metete nojo à vontade mais gulosa!

Ela a massa expulsou fedentinoso  
Com algum custo, porque estava dura;  
Uma carta d'amor de alimpadura  
Serviu àquela parte malcheirosa:

Ora mandem à moça mais bonita  
Um escrito d'amor que lisonjeiro



Afetos move, corações incita:

Para o ir ver servir de reposteiro  
 À porta, onde o fedor, e a trampa habita,  
 Do sombrio palácio do alcatreiro!

A charge se constitui como a imitação que deprecia determinados padrões genéricos, deformando os arquétipos sem, contudo, descaracterizá-los integralmente. Alguns sonetos de Bocage, podem ser classificados como charge: preservam aspectos formais (estrofes, versos, rimas, ritmo), mas subvertem a temática lírico-amorosa própria do gênero ao tratar de temas de cunho sexual e/ou escatológico.

#### v) Imitação em regime lúdico: pastiche

Assim como nas transformações, o limiar entre os regimes lúdico e satírico é muito tênue. O princípio que rege a distinção é o mesmo: de um lado, tem-se o rebaixamento do gênero com nítido apelo depreciativo, ao passo que no outro se observa a imitação de um estilo genérico como fruto de um exercício jocoso, sem propósito de conferir descrédito ao gênero original. A verdade é que Genette a define como “imitação de um estilo desprovida de função satírica”, mas não deixa claro se a imitação é do estilo de gêneros (como ocorre com o travestimento e com a forjação), ou se é do estilo de um autor. Há as duas possibilidades, mas parece-me que, em virtude do exemplo mencionado (*L'affaire Lemoine*), o autor pensava em imitação de estilo de autores. Genette (2010) não discute tal exemplo, quem o faz é Piègay-Gros (2010), que nos elucida ser o texto de Proust constituído por nove pastiches, cada qual dedicado a imitar o estilo de um autor diferente.

Para ilustrar com algo de nossa literatura, apresento trecho de uma crítica de Paulo Leminski escrita por ocasião da adaptação de *Grande sertão: veredas* para a TV, numa nítida imitação do estilo de Guimarães Rosa:

(17)

A pois. E não foi, num vupt-vapt, que as altas histórias gerais da jagunçagem deram de ostentar suas prosápias e bizarrias no tal horário nobre da caixinha de surpresas, pro bem e pro mal, Rede Globo chamada?

Compadre mano velho, mire e veja as voltas que o mundo dá. Quem houvera de dizer que toda essa aprazível gente cidadã ia botar gosto em saber da fabulaças daqueles tempos, quando o desmando e a contra-lei atropelavam os descampados do Urucuaia, lá praquelas bandas brabas, onde tanto boi berra?

É oportuno reforçar que os regimes sério, lúdico e satírico dos quais Genette fala dizem respeito à comparação do hipotexto com o hipertexto, o que não pode ser tomado

necessariamente como o intuito do locutor. Em (17), é possível entrever uma finalidade satírica ao texto de Leminski, sobretudo por estar dentro de uma crítica. Mas a sátira, conforme pode ser percebido no conteúdo do texto, é em relação à minissérie e não ao estilo de Guimarães Rosa, aqui imitado jocosamente para sustentar a apreciação feita à adaptação televisiva do romance. Em suma, a crítica de Leminski pode ter propósito satírico, mas este não parece se dirigir à prosa de Guimarães Rosa, da qual decorre estilisticamente. É temeroso tomar como intercambiáveis os propósitos mais gerais dos textos com os regimes funcionais estabelecidos por Genette quando da transformação/imitação do hipertexto aos hipotextos possíveis, ainda que o mais comum seja que haja convergência entre estes parâmetros.

#### **vi) Imitação em regime sério: forjação**

A forjação talvez seja o recurso hipertextual mais recorrente entre os gêneros referentes à imitação. Consiste na reprodução e conseqüente perpetuação de arquétipos genéricos, e é esse tipo de hipertextualidade o responsável por promover determinados textos à patente de cânone literário (como ocorre com os poemas épicos *Ilíada* e *Odisseia*). Posso citar como exemplo conhecido por todos que sabem um pouco a história da literatura em língua portuguesa a forma como o Humanismo foi introduzido em Portugal: Sá de Miranda, ao voltar de viagem feita à Itália, leva consigo nova estética cuja característica principal seria a estruturação de poemas em versos decassílabos em detrimento das redondilhas, além de gêneros como soneto e sextina.

#### **vii) Sobre a hipertextualidade**

Entre todas essas modalidades, é justamente o fenômeno da *transposição*, considerada “sem nenhuma dúvida, a mais importante de todas as práticas hipertextuais” (p. 61), que interessa mais de perto aos estudos de Genette (2010), o qual se dedica a enumerar uma série de tipos desse recurso hipotextual de natureza temática (tradução, transestetização, transmodalização, práticas hiperestéticas), cuja transformação pode se efetivar por uma série de mecanismos, as chamadas transformações equitativas (excisão, concisão, condensação, extensão, expansão, ampliação). A listagem de estratégias de transposição é um tanto exaustiva, tais como a versificação, a prosificação, a transmetrização, etc., que podem ser muito úteis às análises literárias. Definindo sumariamente cada um desses recursos, temos:

i) Tradução: transposição de um texto de uma língua a outra. Considerada por Genette (p. 63) como “a forma de transposição mais evidente, e com certeza a mais difundida”. Qualquer obra em idioma estrangeiro traduzido para o português serve como ilustração para esse caso.

ii) Transestilização: reescrita estilística, “transposição cuja única função é a mudança de estilo” (p. 69). Genette observa que tal recurso é bastante produtivo para transformações em regime lúdico, mas é possível admitir a transposição estilística em que se preserve o caráter de seriedade típico da transposição. O autor ainda afirma que tal recurso “raramente se encontra em estado livre, mas ela [a transestilização] acompanha inevitavelmente outras práticas” (p. 69). Isso ocorre devido à imprecisão do próprio conceito de *estilo*. Assim, se mudarmos o modo de um texto (transmodalização), ou passarmos um texto em verso para a prosa (prosificação) ou o contrário (versificação) inevitavelmente muda-se o estilo.

iii) Transmodalização: mudança de modo (narrativo para dramático e vice-versa.). A história de Salomé, Herodes, Herodias e João Batista, constante nos evangelhos de Mateus e Marcos, no Novo Testamento, é escrita, nestes textos, no modo narrativo. A mesma história sofreu processo de transmodalização quando serviu de inspiração ao drama *Salomé*, de Oscar Wilde.

iv) Versificação: Passagem da prosa para a poesia, como ocorre no soneto *Para tão longo amor tão curta a vida*, de Camões, já comentado.

v) Prosificação: Passagem da poesia para a prosa, comum em adaptações de poemas clássicos como *A Odisseia*, *Os lusíadas*, etc.

vi) Transmetrificação ou transmetrização: reescrita de poemas com alteração na métrica. Das três traduções para a língua portuguesa da *Odisseia*, somente a de Carlos Alberto Nunes procura transpor o metro original (hexâmetro dactílico) para o português. As traduções de Manuel Odorico Mendes, que emprega o decassílabo seguindo a tradição épica em português; e de Trajano Vieira, que buscou resgatar a sonoridade do poema grego, são exemplos de transmetrificação.

vii) Práticas hiperestéticas: transformação de obras literárias para outros códigos, como pintura e escultura. Ilustro esse recurso com duas pinturas que retratam a mesma passagem, em destaque, do romance *Iracema*, de José de Alencar:

(18)

O cristão avançou. Poti mandou-lhe que esperasse; da aljava de setas que Iracema emplumara de penas vermelhas e pretas, e suspendera aos ombros do esposo, tirou uma.

O chefe pitiguara vibrou o arco; a seta atravessou um goiamum que discorria pelas margens do lago, e só parou onde a pluma não a deixou mais entrar.

Fincou o guerreiro no chão a flecha, com a presa atravessada, e tornou para Coatiabo:

— Tu podes partir agora. Iracema seguirá teu rastro; chegando aqui, verá tua seta, e obedecerá à tua vontade.

Martim sorriu; e quebrando um ramo do maracujá, a flor da lembrança, o entrelaçou na haste da seta, e partiu enfim seguido por Poti.

Breve desapareceram os dois guerreiros entre as árvores. O calor do Sol já tinha secado seus passos na beira do lago. Iracema inquieta veio pela várzea seguindo o rastro do esposo até o tabuleiro. As sombras doces vestiam os campos quando ela chegou à beira do lago.

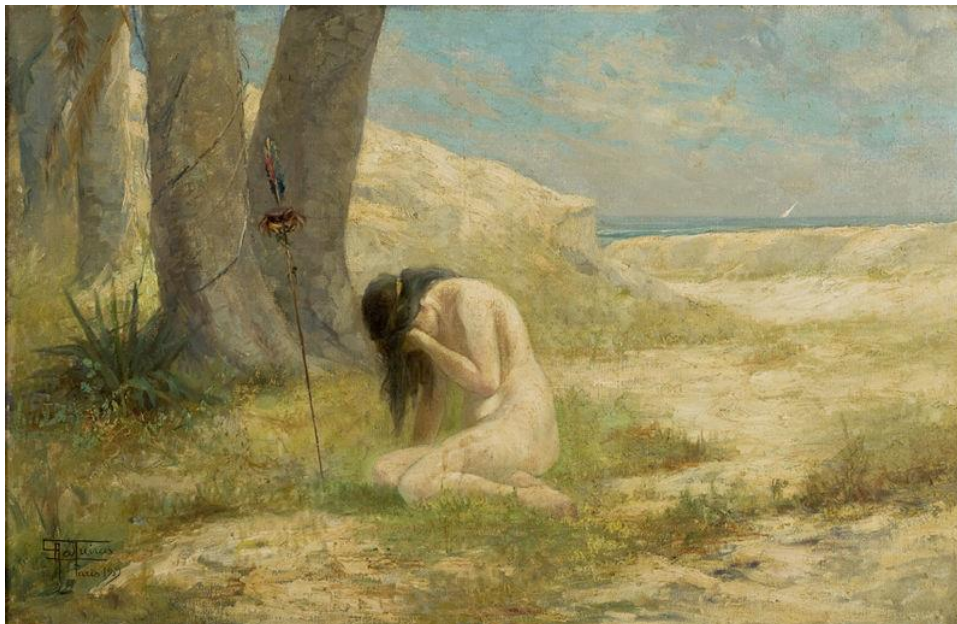
**Seus olhos viram a seta do esposo fincada no chão, o goiamum trespassado, o ramo partido, e encheram-se de pranto.**

— Ele manda que Iracema ande para trás, como o goiamum, e guarde sua lembrança, como o maracujá guarda sua flor todo o tempo, até morrer.

A filha dos tabajaras retraiu os passos lentamente, sem volver o corpo, nem tirar os olhos da seta de seu esposo, e tornou à cabana.



*Iracema*, José Maria de Medeiros, 1884.



*Iracema*, Antonio Parreiras, 1909.

viii) Excisão: transformação equitativa em que se operam cortes do texto original sem nenhuma outra forma de intervenção. Aqui se enquadraria, por exemplo, textos condensados, desde que não haja alterações sintáticas do original, apenas cortes.

ix) Concisão: síntese de um texto sem supressão de “nenhuma parte tematicamente significativa” (p. 84), reescrita concisa. Diferentemente da excisão, há adaptações no texto original, preservando-se seu conteúdo. O fato é que é muito difícil textos essencialmente produzidos a partir da excisão (sem adaptações) ou da concisão (sem reprodução de trechos originais).

x) Condensação: síntese de texto com função didática, cujo produto não pode ser caracterizado como literário. Resumos e sinopses seriam gêneros eminentemente produzidos a partir da técnica hipertextual de condensação.

xi) Extensão: Aumento do texto original com permissão de se acrescentarem conteúdos não previstos no hipotexto. Tal recurso é bastante comum na passagem de mídias (romance para teatro ou TV, por exemplo), em cujas adaptações há criações livres que complementam os enredos originais. No início do filme *Drácula de Bram Stoker*, por exemplo, a história se passa na Valáquia do século XV, quando se contam rapidamente os motivos que fizeram Vlad Tepes tornar-se vampiro, para em seguida o enredo transportar-se quatro séculos mais tarde, seguindo a partir de então o romance que originou o longa-metragem. Verifica-se a **extensão**, nesse caso, com função de

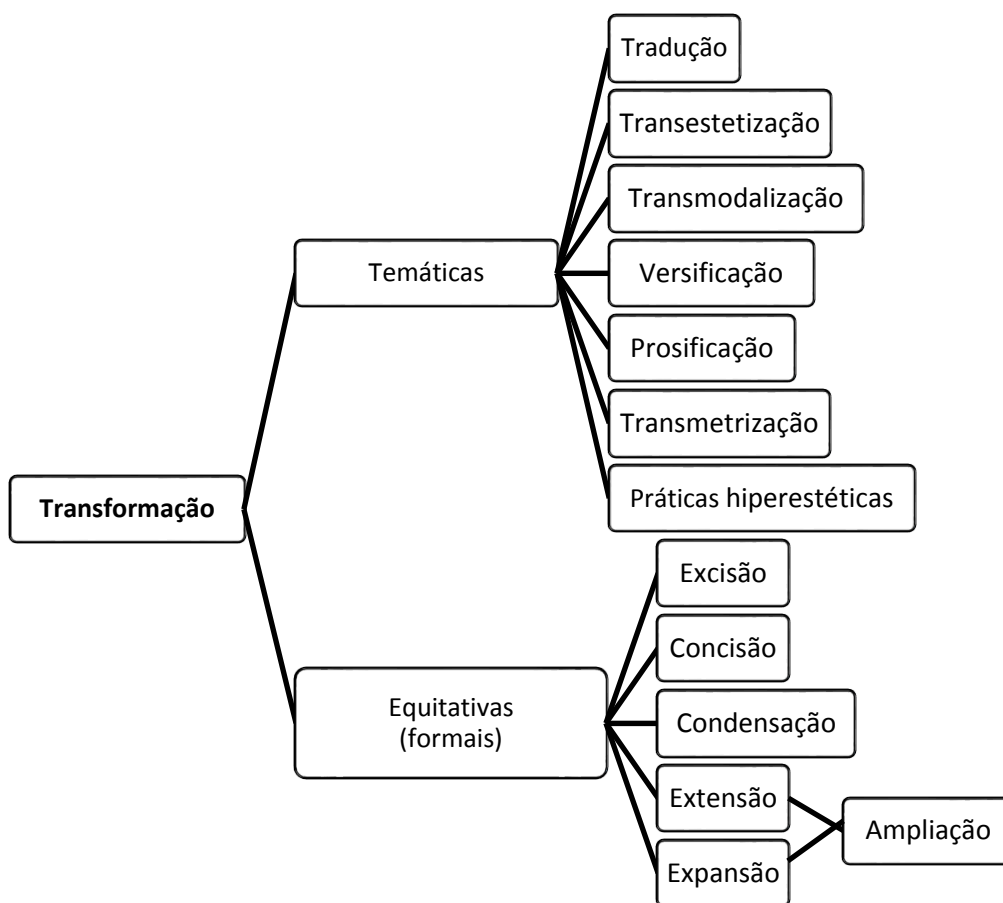
esclarecimento, uma vez que no romance de Bram Stoker a personagem central é simplesmente um morto-vivo, sem maiores explicações.

xii) Expansão: Dilatação da forma de um texto original sem acréscimo significativo de conteúdo. A grande diferença para a *extensão* é justamente esse *acréscimo significativo de conteúdo*. O limiar, a meu ver, é bastante tênue. Pode-se pensar que elementos descritivos poderiam enquadrar-se nos casos de *expansão*, uma vez que, de uma maneira geral, não afetariam no processo de intriga. Todavia, em romances policiais ou em romances que se utilizam da técnica de fluxo de consciência a descrição é fundamental, de forma que é difícil eleger tais critérios formais para discernir extensão e expansão.

xiii) Ampliação: Genette (2010) reconhece a dificuldade de existir textos formados ou somente por extensão ou somente por expansão. Dessa forma, propõe a categoria ampliação, que seria resultante das operações de extensão e expansão. A meu ver dificuldade maior que encontrar textos genuinamente compostos por expansão ou extensão, é discernir essas duas práticas hipertextuais, de forma que seria melhor propor somente a ampliação, sem subdivisões.

É conveniente ressaltar que, embora todos esses recursos tenham sido discutidos a partir de uma perspectiva de transformação séria, isto é, de *transposição*, verifica-se facilmente que, por sua natureza eminentemente formal, são também recursos de transformação lúdica e satírica (paródia e travestimento, respectivamente). Obviamente mais de um desses recursos é acionado em cada exemplo específico de transformação de hipertextos. A seguir, sintetizamos as principais formas de transformação:

FIGURA 2 – Transformação segundo Genette (2010)



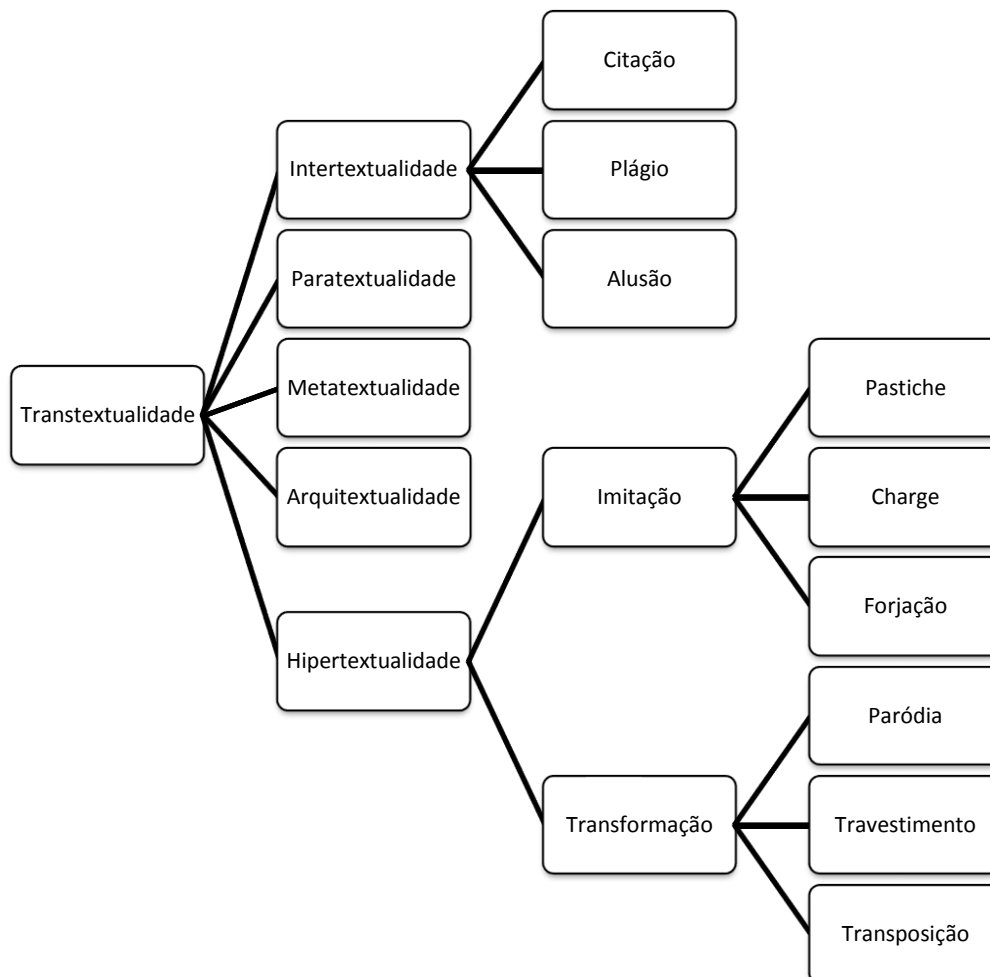
Fonte: Elaboração própria

A classificação um tanto exaustiva que Genette (2010) propõe à transposição, todavia, interessa a análises pontuais de textos literários (ou aqueles em que se observe certa literariedade), de modo a também se poder estender a gêneros diversos, de forma que não devem ser tomados como tipos de intertextualidade, mas sim como técnicas de transformação empregadas pelas pessoas quando produzem algum texto derivado de outro. Assim, a tipologia apresentada na Figura 2 pode ser útil para o estudo de gêneros literários, principalmente, mas também não literários, como o resumo, que poderia ser constituído, em comparação ao seu “hipertexto”<sup>13</sup>, por excisões, por concisões, por condensações ou, mais provavelmente, pela superposição ou coocorrências dessas técnicas.

<sup>13</sup> As aspas se justificam porque o termo não foi pensado para textos não literários.

Realizada a discussão dos aspectos mais gerais da teoria de Genette (2010) quanto à transtextualidade, convém sumarizar o que foi dito por meio do esquema abaixo:

FIGURA 3 – Organograma geral da transtextualidade



Fonte: Elaboração própria

Em síntese, Genette (2010) toma como objeto de investigação a transtextualidade e estabelece cinco categorias, deixando clara a possibilidade de sobreposição entre elas. Desse modo, aquilo que tomo por intertextualidade pode ser observado não somente na categoria homônima, como também nas demais. Dos cinco tipos de transtextualidade, o autor privilegia a hipertextualidade, verticalizando o fenômeno a partir de reflexões de parâmetros distintos sobre a qual incidem. Assim, Genette (2010) elabora complexa hierarquização de categorias que se dispõem sob



critérios formais e/ou funcionais bastante produtivos, principalmente em se tratando da análise de textos literários.

### 3.2 Copresença x derivação

Nesta parte, dedico-me a apresentar a proposta de Piègay-Gros (2010), que refina o quadro teórico de Genette (2010), deslocando a perspectiva da transtextualidade para a intertextualidade. Também apresento o posicionamento de Cavalcante (2012), que acrescenta ao modelo de Piègay-Gros (2010) textos de natureza não literária e textos não verbais, forçando a uma reflexão sobre o aprimoramento da tipologia.

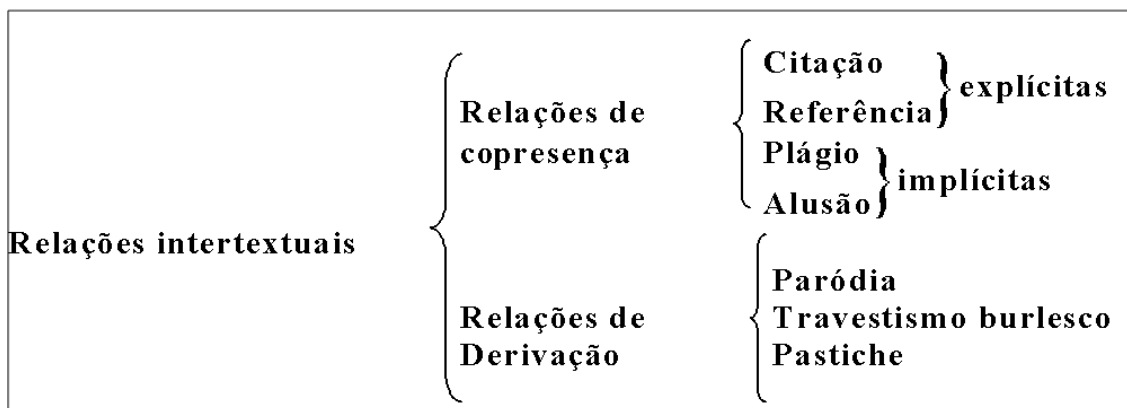
Piègay-Gross (2010) redimensiona a tipologia de Genette (2010), distinguindo para a intertextualidade dois tipos de relação: uma por copresença, que corresponde à própria intertextualidade de Genette (2010); e outra por derivação, que diz respeito à hipertextualidade. Se houve, a meu ver, ganho em se alargar o conceito de intertextualidade aos casos de hipertextualidade, observa-se, não obstante, ainda certo reducionismo no quadro teórico, pois, como o trabalho da autora ainda se circunscreve ao âmbito da literatura, não se percebe a inclusão de casos de paratextualidade e/ou metatextualidade ao que ela chama de intertextualidade por derivação.

Além disso, ao se propor estes dois tipos possíveis de relações intertextuais, corre-se o risco de se pensar em opor um ao outro, quando na verdade as sobreposições e as complementaridades são bastante recorrentes.

O trabalho de Piègay-Gros (2010), todavia, não se limita a um mero redimensionamento e alargamento do conceito de intertextualidade a partir da proposta original de Genette (2010). A autora estabelece ainda distinções, para os casos de copresença, no que se refere ao critério de implicitude/explicitude, além de incluir a *referência* como tipo de intertextualidade por copresença, mas reduz os gêneros hipertextuais apresentados originalmente por Genette (2010).

A seguir, apresentamos diagrama que resume a proposta da autora:

FIGURA 4 – Relações intertextuais para Piègay-Gros (2010)



Fonte: Cavalcante, 2012, p. 146.

Sobre a *citação*, Piègay-Gros (2010) a considera a forma canônica da intertextualidade, uma vez que a inserção de um texto noutra é evidente. Convém alertar que a autora praticamente determina como uma das características da citação seu alto grau de explicitude, dada a existência de marcas tipográficas que demarcam as fronteiras entre o texto citado e o texto que cita.

Ainda se referindo à citação, Piègay-Gros (2010) assume que esse recurso é negligenciado nos estudos de intertextualidade, uma vez que está relacionado à função de autoridade, ainda que exceda “em muito as funções tradicionais que lhe são atribuídas, a autoridade e a ornamentação” (p. 222).

Quanto ao plágio, a autora o define como uma citação não marcada, ou seja, citar passagens de textos alheios sem demarcar a propriedade do que é dito. A autora também parece eleger um critério quantitativo para estabelecer o grau de desonestidade do plagiário: “o plágio será tanto mais condenável quanto mais literal e longa for a repetição da passagem” (p. 224-225).

No que diz respeito à referência, Piègay-Gros (2010) defende, para a citação, um caráter de explicitude do intertexto, ainda que não exponha fragmentos do texto a que se remete. Como exemplo, a autora utiliza a referência a personagens de obras de ficção, algo semelhante ao que ocorre no exemplo (11), já discutido, primeiro parágrafo do conto *A cartomante* de Machado de Assis: “Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo”. No excerto, o leitor do conto é reportado à peça shakespeariana *Hamlet* por meio da referência aos personagens Horácio e, principalmente, Hamlet.

Diferentemente da referência, que apresenta marcas explícitas por meio das quais é possível reconhecer o intertexto ao qual se está fazendo remissão (tais como

nome do autor, título da obra, nome de personagens etc.), a alusão, para Piègay-Gros (2010), é implícita, ou seja, não apresenta marcas diretas e, portanto, seu reconhecimento demanda maior capacidade de inferência por parte do coenunciador. Piègay-Gros (2010) a considera como uma remissão indireta ao texto literário, que “solicita de maneira particular a memória do leitor” (p. 226), de modo que quanto mais clássico ou conhecido o texto a que se está fazendo alusão, mais será ela eficaz no que diz respeito ao seu reconhecimento pelo leitor.

(19a)

**Terra** (Caetano Veloso)

(...)

Ninguém supõe a morena

Dentro da estrela azulada

Na vertigem do cinema

**Mando um abraço pra ti**

**Pequenina como seu eu fosse**

**O saudoso poeta**

**E fosses a Paraíba**

Terra! Terra!

Por mais distante

O errante navegante

Quem jamais esqueceria?

(...)

(19b)

**Paraíba** (Humberto Teixeira/Luiz Gonzaga)

Quando lama virou pedra e mandacaru secou

Quando o ribação de sede bateu asas e voou

Foi aí que eu vim me embora carregando minha dor

**Hoje eu mando um abraço pra ti, pequenina**

**Paraíba masculina, mulher macho, sim sinhô**

Eita pau pereira que em princesa já roncou

Eita Paraíba mulher macho sim sinhô

Eita pau pereira meu bodoque não quebrou

**Hoje eu mando um abraço pra ti, pequenina**

**Paraíba masculina, mulher macho, sim sinhô**

Na canção de Caetano Veloso, há versos que aludem a uma outra canção, Paraíba, de Humberto Teixeira e Luiz Gonzaga. Nenhuma parte do texto é citada literalmente e não há referências diretas ao título da canção original ou aos seus autores. O que ocorre são alterações sintáticas e semânticas em determinados versos da primeira canção que vão constituir versos na composição de Caetano. A alusão que estabelece diálogo entre as duas canções aproxima o eu-lírico de cada canção e compara o objeto de evocação de cada texto: Paraíba e Terra.

Quanto às relações por derivação, Piègay-Gros (2010) enumera a paródia e o pastiche como os dois grandes tipos de relação intertextual, e mantém a divisão original estabelecida por Genette (2010): na paródia operar-se uma transformação do texto original, ao passo que no pastiche ocorreria imitação de elementos mais amplos, como estilo ou estrutura textual/genérica.

A autora chega a reconhecer que Genette (2010) apresenta variadas definições para o termo paródia (que, conforme visto, se desdobrou em vários ‘tipos’ hipertextuais: transposição, paródia, travestimento, pastiche e charge), mas recua no quadro original ao englobar sob o rótulo de paródia tudo o que opera alterações (às vezes meramente sintáticas) no texto original. O aspecto funcional (sério, lúdico e satírico) só não inexistente nas considerações de Piègay-Gros (2010) porque a autora trata ainda do **travestimento burlesco**, que corresponderia às transformações em que se rebaixa o estilo sério do texto original a um estilo mais vulgar e até mesmo satírico.

Convém ainda salientar que a proposta de Piègay-Gros vem sendo alargada a textos não literários (incluindo textos plurissemióticos) nos diversos estudos de Cavalcante (2006; 2008a; 2008b; 2012) e de Cavalcante e Brito (2011; 2012). Cavalcante vem apresentando uma série de exemplos comprovando a aplicabilidade dessas categorias a textos verbais e não verbais dos mais distintos domínios. Além disso, baseando-se em Sant’Anna (2007), a autora considera uma outra categoria, a **paráfrase**, que corresponderia ao tipo de relação intertextual em que se reconstrói um texto inteiro sem subverter-lhe o sentido (por derivação) ou reescrevem-se trechos com alterações sintáticas (por copresença).

Uma vez que os trabalhos de Piègay-Gros (2010) se concentram no âmbito literário, a noção de paráfrase, nesse contexto, seria improdutiva, visto que seriam muito raros os efetivos casos de paráfrase (sinonímia para além do plano lexical). Porém, fora do meio literário, Cavalcante demonstra que a paráfrase é recurso intertextual bastante recorrente, como no âmbito acadêmico, por exemplo.

Em suma, o quadro teórico de Piègay-Gros (2010) parte de um redimensionamento da teoria de Genette (2010) e concentra-se na dicotomia copresença *x* derivação. As categorias são praticamente retomadas de Genette (2010) – com exceção da referência –, ainda que a autora apresente novas perspectivas, como os parâmetros de implicitude e explicitude, além, é claro, de pôr à tona a distinção, a meu ver importante, entre os processos intertextuais por copresença e por derivação. Nessa esteira, a autora acaba por evidenciar o caráter intertextual da hipertextualidade – algo

que, embora previsto, talvez não esteja tão evidente em Genette (2010). Uma ressalva precisa ser feita, no entanto, à apresentação dessa dicotomia que pende, equivocadamente, à oposição quando, já em sua gênese, há complementaridade, consoante defende Faria (2012). Para a autora, “a separação entre fenômenos de copresença (citação, alusão/referência, plágio) e de derivação (por transformação e por imitação) não só pode ser tomada como parâmetros dicotômicos como também devem ser entendida como uma relação de constituição, pois as derivações só se constituem por apelo a casos de copresença” (p. 10). Com os estudos de Cavalcante (2012), fica patente que as categorias de Genette (2010), refinadas por Piègay-Gros (2010), são perfeitamente passíveis de aplicação a domínios além dos literários.

### 3.3 Eixo parafrástico x eixo parodístico

Sant’Anna (2007) propõe um modelo constituído por quatro categorias analíticas que responderiam por processos de (re)criação de textos literários, tendo, também, o cuidado de pressupor o alargamento de tais critérios a partir de uma perspectiva mais abrangente, semiológica. Ao contrário de Genette (2010), que parte de um conceito extremamente abstrato e por si só intangível – a transtextualidade –, Sant’Anna (2007) elabora sua proposta tendo como elemento disciplinador de suas categorias de análise dois eixos de carácter discursivo-funcional, que mantêm entre si relação de oposição: o eixo parafrástico e o eixo parodístico.

Verifica-se que nessa discussão há relações não apenas intertextuais, mas também interdiscursivas sendo focalizadas, já que o eixo parafrástico diria respeito à repetição e à consagração do que é dado (da ideologia dominante, nas palavras do autor), ao passo que o parodístico seria sua contestação, sua contradição.

Conforme o autor, “mais do que um efeito retórico e estilístico, ela [a paráfrase] é um efeito ideológico de continuidade de um pensamento, fé ou procedimento estético” (p. 21-22), tanto que “a ciência usa a paráfrase como um passo formal para clarificar afirmações e fórmulas, a religião e a arte a usam como um modo de transmitir valores ou manter a vigência ideológica de uma linguagem” (p. 22).

Ora, ainda que se percebam nas citações elementos que remetem a um critério um tanto formal (*efeito retórico e estilístico, procedimento estético*), percebe-se claramente que o conceito é amplo e não responde somente aos efetivos procedimentos estéticos de transformação de conteúdos restritos ao uso literário, como o autor vem ilustrar no decorrer da discussão. *Paráfrase*, nesse sentido, tem sentido polissêmico na

discussão de Sant’Anna (2007), o que requer cuidado do leitor em não tomar a categoria menor (paráfrase como efeito estilístico) por seu hiperônimo (paráfrase como “efeito ideológico de continuidade de pensamento”).

O mesmo ocorre com o conceito de paródia. Em determinados momentos, o termo é utilizado para designar uma processo intertextual de produção de textos a partir da recriação subversiva de um texto original, e em outros momentos verifica-se o uso do termo para indicar a descontinuidade de pensamento, logo como efeito ideológico também:

Ao lado da ideologia dominante, a paráfrase é uma continuidade. Do lado da contra-ideologia, a paródia é uma descontinuidade. [...] Falar de paródia é falar de *intertextualidade das diferenças*. Falar de paráfrase é falar de *intertextualidade das semelhanças*.

Enquanto a paráfrase é o discurso em repouso, e a estilização é a movimentação do discurso, a paródia é o discurso em progresso. Também se pode estabelecer outro paralelo: paráfrase como efeito de *condensação*, enquanto a paródia é um efeito de *deslocamento*. Numa há reforço, na outra a deformação. [...] Por isso é que se pode falar do caráter ocioso da paráfrase e do caráter contestador da paródia. Na paráfrase alguém está abrindo mão de sua voz para deixar falar a voz do outro. Na verdade, essas duas vozes, por identificação, situam-se na área do *mesmo*. Na paródia busca-se a fala recalçada do *outro*. (p. 28-29)

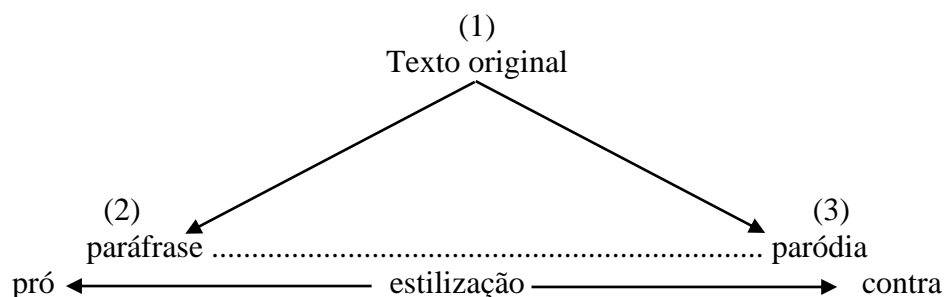
É nítido no excerto que Sant’Anna não está falando de processos pontuais de alteração e transformação de textos. O léxico utilizado para qualificar paráfrase e paródia, de caráter um tanto vago em que se exploram metáforas, aponta para uma concepção lata desses dois conceitos, aqui entendidos não como estratégias intertextuais, mas sim como estratégias interdiscursivas. Às vezes me questiono se chegar a esta visão mais ampla não seria o objetivo do autor, que finaliza a obra com uma crítica contra a forma usual de ensino de literatura como reflexo de pressupostos da história, os quais advogavam a evolução das sociedades a partir da sequência tese, antítese e síntese. Aplicando tal pensamento, explica-se, por exemplo, a Idade Média como tese, o Renascimento como antítese e o Barroco como síntese, e assim por diante. Contestando esse entendimento, o autor propõe o contínuo discursivo em que a paráfrase representa o repouso, a estilização (discutida a seguir) o movimento, e a paródia o progresso:

[...] pode-se pensar a história da literatura brasileira e latino-americana como a sucessão de três fases, dentro do que temos chamado de paráfrase, estilização e paródia. Há, efetivamente, um período onde predomina a imitação (até o séc. 18), um período romântico onde se introduz uma certa individualidade nacional, e um período moderno onde o processo criador atingiu maior autonomia. (p. 86-87).

Nesse contexto, as [macro]categorias elencadas pelo autor são, indubitavelmente, interdiscursivas. Não se pode pensar que toda a produção literária brasileira até o século XVIII estabeleceu-se a partir de alterações sintáticas mínimas de textos prévios (paráfrase intertextual), mas é possível defender nela a continuidade do pensamento europeu vigente na época (paráfrase ‘interdiscursiva’). O mesmo pode ser dito das outras duas épocas, não em seu sentido estrito. No excerto, estilização e paródia parecem não estar sendo usados em sentido intertextual, mas sim interdiscursivo. Dada a polissemia das categorias, convém deixar claro que a este trabalho interessam os conceitos enquanto intertextuais, isto é, enquanto estratégias de reprodução ou alteração de textos prévios quando da composição de novos textos.

Feita essa ressalva, cabe agora prosseguir com a discussão das categorias propostas pelo autor. De início, Sant’Anna (2007) verifica a importância que se tem dado à paródia no âmbito literário, mas o autor defende que o estudo desse tipo de intertextualidade só pode ser realizado ao lado de outro tipo, a paráfrase. Desse modo, o autor estabelece uma distinção inicial, sumarizada no esquema a seguir:

FIGURA 5 – Primeiro modelo de Sant’Anna (2007)



Fonte: Sant’Anna, 2007, p. 36.

Conforme os termos do autor, nessa visão “a estilização é uma técnica geral, e a paródia e a paráfrase seria efeitos particulares” (p. 36). Assim, o recurso de produção de um novo texto (literário) a partir de outro seria o mesmo (a estilização), mas os efeitos poderiam oscilar entre uma função pró-estilo (paráfrase) e uma função contra-estilo (paródia). Sant’Anna abandona essa visão temendo a simplicidade do dualismo e, principalmente, verificando textos intermediários. O resultado dessa mudança é o estabelecimento de um contínuo que vai da paráfrase à paródia, passando pela estilização, entendida não mais como técnica, mas igualmente um *efeito* distinto dos

demais (paródia e paráfrase) de uma técnica intertextual maior. Com relação ao texto original, na paráfrase operar-se-ia um desvio mínimo; na estilização um desvio tolerável e na paródia um desvio total.

O autor nos ilustra esses três casos fazendo análise das transformações sofridas pela Canção do Exílio:

(20)

**Texto original**

Minha terra tem palmeiras  
Onde canta o sabiá,  
As aves que aqui gorjeiam  
Não gorjeiam como lá  
(Gonçalves Dias – Canção do Exílio)

**Texto parafraseado**

Meus olhos brasileiros se fecham saudosos  
Minha boca procura a ‘Canção do Exílio’.  
Como era mesmo a ‘Canção do Exílio’?  
Eu tão esquecido de minha terra...  
**Ai terra que tem palmeiras**  
**Onde canta o sabiá!**  
(Carlos Drummond de Andrade – Europa, França e Bahia)

**Texto estilizado**

Esta saudade que fere  
mais do que as outras quiçá,  
**Sem exílio nem palmeira**  
**Onde cante um sabiá...**  
(Cassiano Ricardo – Um dia depois do outro)

**Texto parodiado**

**Minha terá tem palmares**  
**onde gorjeia o mar**  
**onde os passarinhos daqui**  
**não cantam como os de lá**  
(Oswald de Andrade – Canto de regresso à pátria)

Nos exemplos, estabelecem-se as distinções: a paráfrase conforma, pois se operam desvios mínimos; a estilização reforma, pois se opera um desvio tolerável; e a paródia deforma, pois se verifica um desvio total. No entanto, a distinção entre paráfrase e estilização é um tanto tênue, pois parte de um parâmetro subjetivo de desvio mínimo e



desvio tolerável. Pelos exemplos fornecidos, percebe-se que a paráfrase, para Sant'Anna, ocorre com a realização de alterações sintáticas mínimas (inversões, mudança de voz verbal, acréscimo ou supressão de palavras com função gramática, etc.), eu diria numa perspectiva fundamentalmente semântica, enquanto na estilização se verifica a recriação de um texto a partir de um estilo diferente, sem que ocorra alteração de sentido. É sobre esse conceito de paráfrase que recai a crítica de Cavalcante e Brito (2012), as quais afirmam que

Considerar como paráfrase a recriação de um texto inteiro, sobretudo um texto literário, ou artístico de modo geral, nos parece, no entanto, uma temeridade. Se tomarmos as próprias palavras de Sant'Anna: se a arte usa a paráfrase [sentido amplo] como instrumento de divulgação, dando continuidade a um pensamento ou a um procedimento estético, então, de fato, essas paráfrases [sentido estrito] são raras e tangenciam o que o próprio autor chamaria de *estilização*.

De fato, em domínio artístico de uma maneira geral, a paráfrase, tal como concebida por Sant'Anna, é recurso pouco produtivo dada sua raridade, de modo que se observam mais casos de estilização. Cavalcante (2012) e Cavalcante e Brito (2012) não só demonstram isso como defendem que a paráfrase é um recurso mais produtivo em áreas não literárias, em que a precisão do que é dito exige, muitas vezes, neutralidade do enunciador.

Voltando à comparação entre as categorias, é conveniente também fazer a ressalva de que, na discussão de Sant'Anna (2007), parecia-me que todos os critérios pensados poderiam ser comparados ao processo de *derivação* de Genette, isto é, um texto inteiro que é transformado em outro. Porém, excetuando-se o exemplo de paródia, mais parece que a paráfrase e a estilização nestes exemplos se configuram por meio da copresença, principalmente se houver a consideração de que os textos aqui não estão na íntegra. Assim sendo, os critérios apresentados podem ser facilmente alargados quanto a sua 'participação' na transformação de um texto, tomando os termos de Genette/Piègay-Gros, tanto por copresença quanto por derivação. Cavalcante (2012) e Cavalcante e Brito (2012), ao ampliarem o conceito de paráfrase a quaisquer domínios discursivos para além da literatura – salientando, sobretudo, a produtividade deste recurso na área acadêmica –, já observam essa distinção estrutural. Em outras palavras, a paráfrase pode ocorrer tanto por copresença, como na sessão de fundamentação teórica de artigos científicos, por exemplo; quanto por derivação, tal ocorre em gêneros como resenha descritiva.

Por fim, Sant’Anna (2007) ainda apresenta o conceito de *apropriação*, cujo correspondente em qualquer outro quadro geral de intertextualidade praticamente inexistente. Esse recurso pode ser definido como a bricolagem do texto alheio, sem (grandes) alterações na forma. O autor vislumbra paralelos – e talvez a origem – da apropriação nas artes plásticas, quando observa a técnica da colagem de fotografias numa mesma superfície, constituindo-se uma nova obra. Sant’Anna também aponta o *deslocamento* de funções originais, tal como ocorre com os *ready-made* de Marcel Duchamp, que expõe em galerias de arte objetos como o urinol, ressignificando-os. Vejamos o exemplo a seguir, um poema de Oswald de Andrade, já comentado por Sant’Anna.

(21)

**As meninas da gare**

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis  
Com cabelos mui presos pelas espádua  
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas  
Que de nós as muito bem olhamos  
Não tínhamos nenhuma vergonha

Sant’Anna observa que este poema foi construído a partir de recortes de frases originalmente presentes na Carta de Pero Vaz de Caminha, criando um outro sentido. A justificativa para o termo *apropriação* se dá justamente pela utilização de porções sintáticas de textos previamente escritos por autores consagrados sem a marcação da propriedade do que é dito, de forma que cabe ao leitor estabelecer essa relação.

É nesse sentido de deslocamento que Sant’Anna (2007) vê a apropriação como “uma paródia levada ao paroxismo ou exagero máximo” (p. 46), colocando-a no extremo de um contínuo que vai do grau máximo de conformação ao grau máximo de deformação do texto fonte: paráfrase > estilização > paródia > apropriação. Além disso, Sant’Anna nesse ponto privilegia a função do interlocutor no reconhecimento do processo intertextual:

os conceitos de paródia, paráfrase e estilização são relativos ao leitor. Isto é: depende do receptor. [...] Isto equivale a dizer, em outros termos: estilização, paráfrase e paródia (e a apropriação, que veremos proximamente) são recursos percebidos por um leitor mais informado. É preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos. (p.26).

Nesse viés, justifica-se o fato de Sant’Anna considerar a apropriação um recurso de deslocamento extremo no eixo parodístico. Dada a função satírica, um leitor pode

muito bem não conhecer o texto fonte, mas as possibilidades de reconhecimento de uma paródia são maiores que as de uma apropriação, a qual requer de fato um conhecimento muito vasto e muito preciso da obra de um autor (ou de vários) cujos trechos porventura se tornem peças de um mosaico e formem um texto completamente diferente, e não necessariamente de teor satírico. Pelo mesmo raciocínio, todavia, a paráfrase e a estilização teriam, visto seu caráter de conformidade, seu reconhecimento tão complexo quanto a apropriação, e um leitor menos informado haveria de valer-se de recursos como a referência para inferir um processo intertextual. Nessa conjuntura, a paródia não poderia ser deslocada para a primeira posição na escala proposta, estando os demais recursos num mesmo nível? O que ocorre é a sobreposição de critérios quando da elaboração de tal contínuo.

Além disso, exaltar o papel do interlocutor no que tange à intertextualidade – mesmo que o critério não seja de reconhecimento, mas, sim, meramente de classificação, como o caso – é correr o risco de descaracterizar o próprio fenômeno, produto da determinação de seu enunciador. Sobre essa discussão, nosso posicionamento converge para o de Cavalcante e Brito (2012), as quais afirmam que “se a identificação das intertextualidades estivesse vinculada à capacidade de reconhecimento ou não do coenunciador, quase todos os intertextos correriam o mesmo risco [o de serem considerados como desvios do texto-fonte], quanto mais tipograficamente implícitos eles fossem”.

A apropriação, como recurso de criação de um novo texto a partir de trecho(s) de texto(s) previamente produzido(s), tem um caráter geralmente lúdico e não implica o desvio do texto original em absoluto, ao contrário da paródia, que cumpre, em grande parte das vezes, essa função, o que a faz ocupar lugar mais extremo da gradação apresentada.

Em síntese, Sant’Anna considera a paródia não como fenômeno isolado, aproximando-a da paráfrase e acrescentando as demais categorias elencadas, a saber, estilização e apropriação, por estar ciente do reducionismo da dicotomia original. O autor abstrai desses quatro tipos de intertextualidade duas instâncias mais gerais (eixo parafrástico e eixo parodístico) que vêm a ser um parâmetro funcional subjacente a seu quadro teórico. Cuidados devem ser tomados por leitores desavisados quanto à polissemia dos termos *paródia* e *paráfrase*, ora tomados como categorias pontuais, ora tomados como estes parâmetros que norteiam os pressupostos do autor. É justamente a

percepção de que parâmetros maiores norteiam técnicas menores que reside, para esta tese, a maior importância do trabalho de Sant'Anna (2007).

### 3.4 Dicotomias outras e avulsos

Observa-se que, nos trabalhos de Koch (1985; 1991; 2002; 2004; KOCH e ELIAS, 2006; KOCH, BENTES e CAVALCANTE, 2008), a preocupação maior consiste em elencarem-se diversos tipos de intertextualidade conforme distintas categorias. De início, as discussões se dispõem em torno de dicotomias intertextuais, mas também se verificam, em seguida, tipos isolados de intertextualidade.

Uma primeira oposição apresentada é entre as intertextualidades ampla e estrita. A autora defende a existência de uma intertextualidade em sentido amplo, cujo fundamento seria o princípio bakhtiniano do dialogismo – tipo este de intertextualidade que desconsidere no início do texto. Todavia é no que ela chama de *intertextualidade stricto sensu* que estão inseridos os tipos de intertextualidade eleitos em seus estudos. Sob tal restrição, a intertextualidade ocorre quando há a inserção de um texto em outro, em outras palavras, quando um texto remete a outros textos e/ou fragmentos de textos outrora produzidos.

É conveniente ressaltar que tal dicotomia não assume caráter opositivo: antes, uma é a parte tangível da outra. Desse modo, sempre que houver casos de intertextualidade estrita, haverá ocorrência da ampla, embora tal máxima não se aplique em sentido inverso. Dos tipos de intertextualidade *stricto sensu* trabalhados, estão a intertextualidade implícita em oposição à explícita, as intertextualidades temática, estilística, tipológica, intergenérica e o *détournement*.

No que diz respeito às intertextualidades implícita e explícita, verifica-se o parâmetro de identificação da autoria do intertexto como algo que subjaz a esta dicotomia. Assim, será explícita a intertextualidade quando for “feita a menção à fonte do intertexto” (KOCH, 2004, p. 146), ao passo que será implícita “quando se introduz no texto intertexto alheio, sem qualquer menção da fonte” (p. 146). Quanto a este tipo de intertextualidade, a autora ressalva que, de uma maneira geral, espera-se por parte do produtor que o interlocutor consiga recuperar o intertexto.

Enquanto discute acerca dessa dicotomia, Koch introduz, tomando como referência os estudos de Sant'Anna (2007) e da Análise do Discurso francesa, um novo parâmetro subjacente aos recursos intertextuais, sem, contudo, criar nova dicotomia ou tipologia intertextual: a captação e a subversão, que dizem respeito a funções

discursivas da intertextualidade. Sem maior aprofundamento da questão, a função de captação parece definir-se como a reiteração do texto fonte, ao passo que a função de subversão se infere a partir do seu distanciamento e é especificada por meio de recursos de paródia, ironia, reformulação e concessão. A verdade é que, nesse ponto, a discussão é um tanto vaga, de forma que reservaremos a esta dicotomia não um estatuto classificatório, mas tão somente um traço argumentativo, discursivo.

Entre os tipos de intertextualidade implícita, Koch (2004) trata do *détournement*, termo emprestado de Grésillon e Maingueneau, que tratam da produção de enunciados com características proverbiais. A autora amplia esse recurso de provérbios e frases feitas a títulos de obras, como filmes, músicas etc. e aponta uma série de recursos formais que são acionados quando da produção de um *détournement*:

a) Substituição de fonemas/palavras:

*Penso, logo existo > penso, logo hesito*

b) Substituição de palavras:

*Admirável mundo novo > Admirável gado novo; admirável chip novo*

c) Acréscimo de formulação adversativa:

*Devagar se vai ao longe > Devagar se vai ao longe, mas leva muito tempo*

d) Acréscimo por inversão de polaridade afirmação/negação:

*Devagar se vai ao longe > Devagar é que não se vai ao longe*

e) Supressão:

*O que os olhos não veem o coração não sente > O que os olhos veem o coração sente*

f) Transposição:

*Pense duas vezes antes de ouvir > Aja duas vezes antes de pensar*

Concluídas as dicotomias, a autora acrescenta tipos isolados de intertextualidade, dentre os quais ela aponta a intertextualidade temática como aquela encontrada em textos em que há compartilhamento de conteúdos: “entre textos científicos pertencentes a uma mesma área do saber ou uma mesma corrente do pensamento” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, p. 18); “entre matérias de jornais e da mídia em geral [...] em que dado assunto é considerado focal”. (p. 18).

É fácil observar, contudo, que, além do compartilhamento de conteúdo, a autora considera o compartilhamento de valores ideológicos como critério para a intertextualidade temática, no momento em que advoga a sua ocorrência “entre textos

literários *de uma mesma escola* ou de um mesmo gênero” (p. 18, grifos meus). O curioso é que neste excerto o critério, antes focado no conteúdo, salta à forma, quando se fala também em gênero.

Além do compartilhamento de conteúdo, de ‘ideais’, e de gênero, Koch ainda considera que há intertextualidade temática em “histórias em quadrinhos de um mesmo autor; diversas canções de um mesmo compositor *ou de compositores diferentes*” (p. 19, grifos meus). Aqui cabe uma dúvida: seria o critério a autoria, ou ainda o conteúdo? Parece-me que prevalece o primeiro critério, considerando a parte grifada, uma vez que o mero fato de ser um texto de um mesmo autor não significa que haverá convergência temática.

Por fim, a autora ainda insere neste tipo de intertextualidade “as várias encenações de uma mesma peça de teatro, as novas versões de um filme, e assim por diante” (p. 19). Nesse contexto, o critério de compartilhamento temático permanece, mas de uma maneira menos frouxa que o adotado no início, de forma a assemelhar-se bastante com a noção de **transposição** de Genette (2010), já discutida. De fato, há uma diferença enorme entre aproximar *Dom Casmurro* de sua versão para a TV, por exemplo, e aproximar *Dom Casmurro* e *Ana Karenina*, devido à temática do adultério.

A intertextualidade temática sofre críticas de Cavalcante (2008a) – a meu ver pertinentes – a qual afirma que este tipo de intertextualidade “só se sustenta ou se o texto-fonte for pensado como uma unidade inteira de coerência global [...]; ou se estiver aliada a um outro tipo de intertextualidade, pela qual se possa reconhecer o intertexto” (p. 2), e acrescenta que considerar como intertexto o emprego de termos técnicos ou de mesma orientação teórica “descaracterizará a noção de intertextualidade em sentido estrito [...] e, descaracterizando-se, ela pode perder sua identidade e se tornar irrelevante dentro do quadro classificatório” (p. 2). Eu diria, de forma menos cortês que Cavalcante (2008a), que em seu nascedouro a intertextualidade temática já surge sem identidade, uma vez que se verifica a oscilação de critérios para sua definição: tema amplo, tema específico, gênero, autoria.

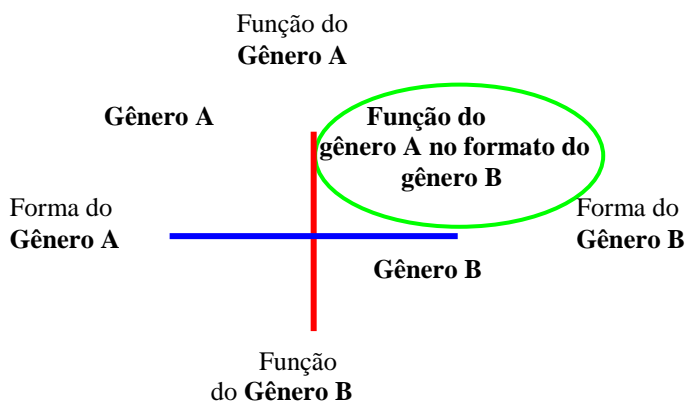
Assim como a intertextualidade temática, a intertextualidade estilística proposta por Koch incide no conteúdo e não na forma, ocorrendo quando se imitam estilos de autores e/ou de determinados gêneros, variedades linguísticas e jargões profissionais. É possível fazer correspondência, em parte, com o pastiche (imitação de estilo) e a forjação (imitação de padrões genéricos) discutidos em Genette (2010), mas, como a autora expande o limiar do fenômeno intertextual ao não literário, surgem ocorrências

outras, como a imitação de estilo de textos de determinadas áreas do conhecimento. Como não pretendo adotar nenhuma terminologia em específico, as ocorrências coincidentes serão classificadas conforme perspectiva de cada autor.

A intertextualidade intergenérica ocorre quando “um gênero exerce a função de outro”, ou melhor, quando “no lugar de determinada prática social [...] se apresente(m) gênero(s) pertencentes a outras molduras comunicativas, evidentemente com o objetivo de produzir determinados efeitos de sentido” (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007 p. 64). Ultimamente tal fenômeno vem sendo tema de estudos variados, recebendo portanto denominações diferentes: Fix (2006) aprofundou a temática, rotulando o fenômeno de *intertextualidade tipológica*. Ela advoga que cada vez mais há uma dissolução do cânone, comportamento tipicamente social, que se manifesta nos textos, principalmente nos que têm o intuito de chamar a atenção do público, como os publicitários, os jornalísticos etc., por meio de “variações, montagens de textos, transgressões e misturas textuais e estilísticas” (FIX, 2006, p. 264). No campo da Análise Crítica do Discurso, Pagano (2001) trata da questão dos ‘gêneros híbridos’ numa perspectiva histórica e cultural considerando a hibridez genérica como indício de mudanças e transformações discursivas. No âmbito da Linguística Textual, Laurindo (2007) e Cerveira (2009) tratam da função persuasiva que este tipo de intertextualidade assume em textos publicitários, ao passo que Cavalcante, Nobre e Lima-Neto (2011) tratam das funções humorísticas.

Marcuschi (2002) denomina essa configuração híbrida como *intertextualidade intergenérica*, sempre que se evidenciar uma “uma mescla de funções e formas de gêneros diversos num dado gênero” (p. 31). Tal posicionamento é defendido por Koch (2004), que sugere uma competência metagenérica desenvolvida pelos indivíduos à proporção que são expostos aos gêneros. Assim, quando ocorre uma configuração híbrida, os produtores esperam que seus coenunciadores reconheçam os propósitos do texto, de forma que tanto Koch (2004) quanto Marcuschi (2002; 2008) alegam que é o propósito comunicativo o elemento responsável pela definição do gênero, conforme esquema a seguir:

FIGURA 6 – Intertextualidade intergêneros



Fonte: Cavalcante, Nobre e Lima-Neto, 2011, p. 182.

Assumi, junto a Cavalcante e Lima-Neto, em estudo anterior (CAVALCANTE; NOBRE; LIMA-NETO, 2011, p. 180), uma crítica a essa prática corriqueira de tentar adivinhar a que gênero se filia um texto eminentemente híbrido ao considerar a intertextualidade intergenérica como “como a recorrência a traços superestruturais de gêneros mais institucionalizados utilizados com propósitos distintos do cânone”. Para mim, o *texto* (e não o gênero) é híbrido por assumir características de gêneros distintos, portanto não há que se enquadrar em classificações genéricas cujo critério é a prototipicidade. Em suma, considero inadequado defender a existência de gêneros híbridos, ou seja, de dizer que ‘gênero X tem a forma de gênero Y’, uma vez que a constituição do *texto* é eminentemente híbrida: forma de gênero X + função de gênero Y<sup>14</sup>. Tal configuração híbrida é possibilitada por estratégias intertextuais, uma vez que se mobilizam conhecimentos abstraídos de gêneros vários para a produção de textos caracteristicamente intergenéricos. Embora Koch não explicita que estratégias intertextuais são ativadas na constituição dos textos híbridos, posso associar nesse primeiro momento – e de uma forma um tanto apressada – à **imitação** de Genette, na qual o produtor estabelece um modelo genérico a partir do qual se produz um número ilimitado de textos.

Obviamente, tal aproximação deve vir com ressalvas. Genette (2010) concebe a imitação a partir de uma performance única (o hipertexto) que poderá originar uma quantidade indefinida de hipotextos – fator que assegura a relação intertextual. Ao

<sup>14</sup> Lima-Neto (2009) apresenta uma série de exemplos que nos autoriza a afirmar que a constituição híbrida dos textos (e não dos gêneros) transcende ao par forma/função, ocorrendo também em outros elementos (estilo, suporte, etc.).



sairmos do âmbito literário, vemos que os casos de intertextualidade intergenérica são constituídos a partir não de uma performance única (ou cânone), mas da abstração de um conjunto de características estáveis relativas a um determinado gênero que são subvertidas conforme distintos propósitos quando da configuração híbrida de um texto. Preserva-se, ainda assim, o estatuto intertextual? Ademais, como visto, Genette (2010) considera três regimes funcionais para a imitação (sério, lúdico e satírico), de forma que me inclino a associar a intertextualidade intergenérica aos regimes satírico e, principalmente, lúdico, todavia as funções da mistura de características genéricas na constituição de um texto vão além dessa tríade, como a persuasão. Isso ocorre pelo fato de a imitação ter sido pensada exclusivamente para o discurso literário, em cujos gêneros não se verifica a persuasão, por exemplo, como elemento essencial. Vejamos o exemplo dado por Fix (2006), também comentado por Marcuschi (2008):

(22)

**Viva saudável com os livros**

**DIOGENES ©**

Os **Livros Diógenes** acham-se internacionalmente

Introduzidos na biblioterapia

**Posologia**

As áreas de aplicação são muitas. Principalmente resfriados, corizas, dores de garganta e rouquidão, mas também nervosismo, irritações em geral e fraqueza de concentração. Em geral, os **Livros Diógenes** atuam no processo de cura de quase todas as doenças para as quais se prescreve descanso. Sucessos especiais foram registrados em casos de convalescença.

**Propriedades**

O efeito se faz notar pouco tempo após iniciada a leitura e tem grande durabilidade. **Livros Diógenes** aliviam rapidamente a dor, estimulam a circulação sanguínea e o estado geral melhora.

**Precauções/riscos**

Em geral, os **Livros Diógenes** são bem tolerados. Para miopia aconselham-se meios de auxílio à leitura. São conhecidos casos isolados nos quais o uso prolongado produziu dependência.

**Dosagem**

Caso não houver outra indicação, sugere-se um livro a cada dois ou três dias. Regularidade no uso é o pressuposto essencial para a cura. Leitura diagonal ou desistência prematura pode interferir no efeito.

**Composição**

Papel, cola e cores na impressão. **Livros Diógenes** são ecologicamente produzidos. Neles são usados somente papéis de madeira sem cloro e sem ácidos, o que garante alta durabilidade.

Também no caso de boa saúde garante-se ótima distração.

**LIVROS DIOGENES**

São menos aborrecidos

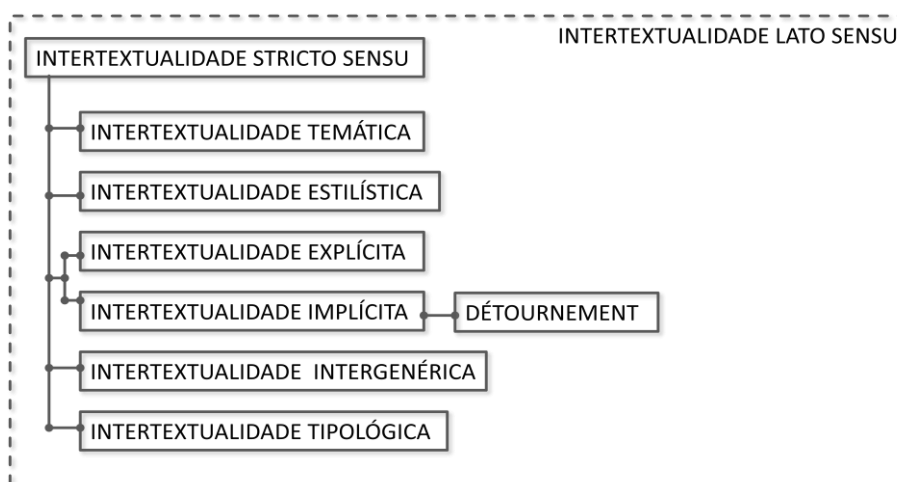
Nesse texto, observa-se que elementos formais característicos ao gênero bula são utilizados em função da publicidade de uma livraria. Fix (2006) adota a expressão *intertextualidade tipológica*, que é contestada por Marcuschi (2008), o qual prefere utilizar o termo *intergenericidade*. A meu ver, é possível advogar que nesse caso há, pelo menos, dois tipos de intertextualidade: uma mais nítida que retoma padrões genéricos e estilísticos das bulas, imitando-as; e outra menos tangível em que se subverte o padrão apelativo dos textos publicitários, reinventando-se sua forma ao mesmo em tempo que se mantém os elementos mínimos e essenciais por meio dos quais se percebe, nessa aparente bula, uma espécie de anúncio. A intertextualidade intergenérica parece obedecer ao mesmo princípio da *imitação* de Genette (2010), mas aplica-se a gêneros para além do domínio literário e para os quais não há cânone.

Por fim, Koch trata ainda da intertextualidade tipológica, que “decorre do fato de se poder depreender, entre determinadas sequências ou tipos textuais [...], um conjunto de características comuns, em termos de estruturação, seleção lexical, uso de tempos verbais (...) que permitem reconhecê-las como pertencentes a determinada classe” (KOCH, BENTES e CAVALCANTE, 2008, p. 75-76). O questionamento que se pode fazer a esse tipo de intertextualidade é similar ao que fiz em relação à intertextualidade intergenérica: como assegurar que há, efetivamente, relação intertextual? É possível argumentar que o parâmetro é o mesmo que o da intertextualidade intergenérica e que o da imitação, mas ao compará-los ressaltam-se discrepâncias qualitativas.

A imitação parte de um protótipo único, de um **texto**, portanto; a intertextualidade intergenérica parte da abstração de características de **gêneros** distintos quando da composição de um texto híbrido; e a intertextualidade tipológica parte das **sequências textuais**. Estas últimas são categorias mais universais, logo mais repetíveis e, a meu ver, não são suficientes para se constituírem como intertexto. Um autor pode furtar-se a retomar um texto específico, assim como pode escolher constituir seu texto a partir da filiação ou subversão a um gênero, mas, dado o número reduzido de sequências textuais, inevitavelmente terá de usar pelo menos uma delas, de modo a ser demasiadamente forçado considerar a pertinência da intertextualidade tipológica proposta por Koch (KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2007), logo não considerarei a partir deste ponto esse tipo específico de relação entre textos como recurso intertextual.

A seguir, apresento quadro que sintetiza os tipos intertextuais propostos por Koch (2004):

FIGURA 7 – Tipos de intertextualidade propostos por Koch



Fonte: Elaboração própria

Em suma, Koch apresenta uma série de categorias pontuais da intertextualidade que, diferentemente do que foi visto nos demais autores, não se subordinam a um parâmetro maior. Antes a autora investe no fenômeno olhares distintos que culminam nesta variedade de categorias. Tal multiplicidade justifica-se, também, pelo fato de a autora investigar a intertextualidade como fenômeno que pode atuar em qualquer texto, independentemente do domínio discursivo. Desse modo, coerções antes eminentemente advindas do discurso literário não são mais pertinentes em textos de outros campos, de forma a ser evidente a contribuição da autora aos estudos da intertextualidade.

## 4 UMA PROPOSTA DE INTEGRAÇÃO

Discutidos os quadros teóricos e respectivas categorias nesses quatro autores, penso ser produtivo analisar sumariamente um exemplo à luz de cada teoria com o fito de averiguar semelhanças e discrepâncias entre cada proposta e de argumentar em favor de uma proposta de integração de parâmetros para análise das relações intertextuais. Uma primeira hipótese seria a de que – conforme tratar-se de um mesmo fenômeno – se pudessem verificar correspondências entre os tipos mais pontuais de intertextualidade, resguardando as idiosincrasias de cada tipo específico, para em seguida reorganizá-los num quadro teórico integral.

### 4.1 Confrontação de perspectivas

Para comparar as diferentes perspectivas, escolhi um texto integralmente constituído a partir de recursos intertextuais, isto é, produzido a partir da transformação de outro texto. Aparentemente uma escolha aleatória, tal configuração, todavia, permite explorar mais recursos intertextuais, uma vez que concordo com o posicionamento de Faria (2012) de que as derivações compõem-se por elementos de copresença (referências e alusões), tornando a análise mais apurada que a que seria realizada a partir de uma citação, por exemplo.

(23)

**Porto Alegre (Nos Braços de Calipso)**  
(Péricles Cavalcante)

Amarrado num mastro  
Tapando as orelhas  
Eu resisti ao encanto das sereias  
Eu não ouvi o canto das sereias  
Eu resisti  
Mas chegando à praia  
Não fiz nada disso  
Então caí nos braços de Calipso  
Eu sucumbi ao encanto de Calipso  
Não resisti  
Depois disso eu não tive  
Nenhum outro vício  
Senão dançar ao ritmo de Calipso  
Pois eu caí nas graças de Calipso  
Não resisti ao encanto de Calipso  
Só sei dançar ao ritmo de Calipso  
Calipso

Considerando a literariedade do gênero canção, verifica-se que o exemplo (23) pode ser tomado, consoante Genette (2010), como um entre muitos hipertextos derivados da *Odisseia*. Assim, é notória a relação hipertextual por **transformação**, uma vez que o conteúdo do texto original é retomado na canção. Como considero que o conteúdo original se encontra preservado, isto é, sem subversões de teor satírico, depreciativo ou lúdico, a transformação se dá por meio da **transposição**, ou seja, é uma transformação séria (é também possível, para esse exemplo, pensar em ludicidade).

Quando da passagem do texto primitivo a esta canção, operam-se várias técnicas de transformação. Entre as equitativas, verifica-se alto grau de **excisão**, visto que não é todo o conteúdo da *Odisseia* que se configura na canção, mas somente parte do conteúdo – parte muito ínfima, aliás, dada a considerável extensão do texto original. Além disso, observa-se o expediente de outras técnicas de transposição, como a **transmodalização**, em que o texto originalmente épico passa a um gênero literário que não pode enquadrar-se como épico, lírico ou dramático.

Pode-se falar também em **transestetização**, visto que o estilo original é alterado na versão em foco, isto é, elementos essenciais ao gênero épico, tais como rima, métrica, ritmo (da estrutura) e técnicas como *in media res*<sup>15</sup> e posterior *flashbacks*, além da complexa trama em várias ações (do conteúdo), que caracterizam a *Odisseia*, sequer configuram na canção. Além disso, convém afirmar que houve **transmetrificação**, em que aspectos da poética original (não só a métrica, como a rima e o ritmo) sofrem modificações nesta versão moderna de poema, cuja versificação é livre. Vejamos a escansão do trecho da *Odisseia* que trata da passagem de Ulisses e a ilha das sereias, em comparação com a canção de Péricles Cavalcante:

(23a)

(...)

“Não<sup>1</sup> so<sup>2</sup>men<sup>3</sup>te um<sup>4</sup> nem<sup>5</sup> dou<sup>6</sup>is, a<sup>7</sup>mi<sup>8</sup>gos<sup>9</sup>, sai<sup>10</sup>||bam

O<sup>1</sup> que a<sup>2</sup> deu<sup>3</sup>sa<sup>4</sup> das<sup>5</sup> deu<sup>6</sup>sas<sup>7</sup> me<sup>8</sup> pre<sup>9</sup>dis<sup>10</sup>||se,

Pa<sup>1</sup>ra in<sup>2</sup>for<sup>3</sup>ma<sup>4</sup>dos<sup>5</sup> ou<sup>6</sup> mor<sup>7</sup>rer<sup>8</sup>mos<sup>9</sup> to<sup>10</sup>||dos

Ou<sup>1</sup> da<sup>2</sup> Par<sup>3</sup>ca<sup>4</sup> fu<sup>5</sup>gir<sup>6</sup>mos.<sup>7</sup> Das<sup>8</sup> Se<sup>9</sup>rei<sup>10</sup>||as

E<sup>1</sup>vi<sup>2</sup>tar<sup>3</sup> nos<sup>4</sup> or<sup>5</sup>de<sup>6</sup>na o<sup>7</sup> fló<sup>8</sup>reo<sup>9</sup> pra<sup>10</sup>||do

E a<sup>1</sup> voz<sup>2</sup> di<sup>3</sup>vi<sup>4</sup>na; a<sup>5</sup> mim<sup>6</sup> con<sup>7</sup>ce<sup>8</sup>de ou<sup>9</sup>vi<sup>10</sup>||-las,

Mas<sup>1</sup> ao<sup>2</sup> lon<sup>3</sup>go<sup>4</sup> do<sup>5</sup> mas<sup>6</sup>tro em<sup>7</sup> ri<sup>8</sup>jas<sup>9</sup> cor<sup>10</sup>||das.

E<sup>1</sup> se<sup>2</sup> pe<sup>3</sup>dir<sup>4</sup> me<sup>5</sup> de<sup>6</sup>sa<sup>7</sup>teis<sup>8</sup>, vós<sup>9</sup> ou<sup>10</sup>||tros

De<sup>1</sup> pé<sup>2</sup>s e<sup>3</sup> mãos<sup>4</sup> li<sup>5</sup>gai<sup>6</sup>-me<sup>7</sup> com<sup>8</sup> mais<sup>9</sup> for<sup>10</sup>||ça.”

Mal<sup>1</sup> a<sup>2</sup>ca<sup>3</sup>ba<sup>4</sup>va, à<sup>5</sup> i<sup>6</sup>lha<sup>7</sup> das<sup>8</sup> Se<sup>9</sup>rei<sup>10</sup>||as

A<sup>1</sup>vi<sup>2</sup>zi<sup>3</sup>nha<sup>4</sup>-se a<sup>5</sup> nau<sup>6</sup> com<sup>7</sup> ven<sup>8</sup>to<sup>9</sup> fres<sup>10</sup>||co.

<sup>15</sup> Técnica literária, comum em obras clássicas, que consiste em começar a narrativa no meio da história, de forma que o(s) conflito(s) inicial(is) é(são) introduzido(s) por meio do *flashback*.

Sú<sup>1</sup>|bi<sup>2</sup>|to a<sup>3</sup>|cal<sup>4</sup>|ma, e um<sup>5</sup>| deus<sup>6</sup>| se<sup>7</sup>|re<sup>8</sup>|na as<sup>9</sup>| on<sup>10</sup>||das;  
 Já<sup>1</sup>| fer<sup>2</sup>|ra<sup>3</sup>|do<sup>4</sup>| no<sup>5</sup>| bo<sup>6</sup>|jo o<sup>7</sup>| pa<sup>8</sup>|no ar<sup>9</sup>|rei<sup>10</sup>||am,  
 Do<sup>1</sup>| li<sup>2</sup>|so a<sup>3</sup>|be<sup>4</sup>|to ao<sup>5</sup>| gol<sup>6</sup>|pe al<sup>7</sup>|ve<sup>8</sup>|ja a es<sup>9</sup>|pu<sup>10</sup>||ma.  
 De<sup>1</sup>| ce<sup>2</sup>|ra um<sup>3</sup>| dis<sup>4</sup>|co a<sup>5</sup>| bron<sup>6</sup>|ze em<sup>7</sup>| por<sup>8</sup>|cões<sup>9</sup>| cor<sup>10</sup>||to,  
 For<sup>1</sup>|te as<sup>2</sup>| ma<sup>3</sup>|chu<sup>4</sup>|co e a<sup>5</sup>|s a<sup>6</sup>|mo<sup>7</sup>|le<sup>8</sup>|ço ao<sup>9</sup>| lu<sup>10</sup>||me  
 Do Hi<sup>1</sup>|pe<sup>2</sup>|ri<sup>3</sup>|ô<sup>4</sup>|nio<sup>5</sup>| Sol<sup>6</sup>|, de ho<sup>7</sup>|mem<sup>8</sup>| po<sup>9</sup>|r ho<sup>10</sup>||mem  
 O<sup>1</sup>|s ou<sup>2</sup>|vi<sup>3</sup>|dos<sup>4</sup>| en<sup>5</sup>|tu<sup>6</sup>|po; ao<sup>7</sup>| mas<sup>8</sup>|tro em<sup>9</sup>| cor<sup>10</sup>||das  
 A<sup>1</sup>|tam<sup>2</sup>|me<sup>3</sup>| pé<sup>4</sup>|s e<sup>5</sup>| mãos<sup>6</sup>|, e aos<sup>7</sup>| re<sup>8</sup>|mos<sup>9</sup>| tor<sup>10</sup>||nam.  
 (...)

(23b)

A<sup>1</sup>|mar<sup>2</sup>|ra<sup>3</sup>|do<sup>4</sup>| num<sup>5</sup>| mas<sup>6</sup>||tro  
 Ta<sup>1</sup>|pan<sup>2</sup>|do a<sup>3</sup>|s o<sup>4</sup>|re<sup>5</sup>||lhas  
 Eu<sup>1</sup>| re<sup>2</sup>|sis<sup>3</sup>|ti<sup>4</sup>| ao en<sup>5</sup>|can<sup>6</sup>|to<sup>7</sup>| das<sup>8</sup>| se<sup>9</sup>|rei<sup>10</sup>||as  
 Eu<sup>1</sup>| não<sup>2</sup>| ou<sup>3</sup>|vi<sup>4</sup>| o<sup>5</sup>| can<sup>6</sup>|to<sup>7</sup>| das<sup>8</sup>| se<sup>9</sup>|rei<sup>10</sup>||as  
 Eu<sup>1</sup>| re<sup>2</sup>|sis<sup>3</sup>|ti<sup>4</sup>||  
 Mas<sup>1</sup>| che<sup>2</sup>|gan<sup>3</sup>|do<sup>4</sup>| à<sup>5</sup>| praí<sup>6</sup>||a  
 Não<sup>1</sup>| fiz<sup>2</sup>| na<sup>3</sup>|da<sup>4</sup>| dis<sup>5</sup>||so  
 En<sup>1</sup>|tão<sup>2</sup>| ca<sup>3</sup>|r<sup>4</sup>| nos<sup>5</sup>| bra<sup>6</sup>|ços<sup>7</sup>| de<sup>8</sup>| Ca<sup>9</sup>|lip<sup>10</sup>||so  
 Eu<sup>1</sup>| su<sup>2</sup>|cum<sup>3</sup>|bi<sup>4</sup>| ao en<sup>5</sup>|can<sup>6</sup>|to<sup>7</sup>| de<sup>8</sup>| Ca<sup>9</sup>|lip<sup>10</sup>||so  
 Não<sup>1</sup>| re<sup>2</sup>|sis<sup>3</sup>|ti<sup>4</sup>||  
 De<sup>1</sup>|pois<sup>2</sup>| dis<sup>3</sup>|so eu<sup>4</sup>| não<sup>5</sup>| ti<sup>6</sup>||ve  
 Ne<sup>1</sup>|nhum<sup>2</sup>| ou<sup>3</sup>|tro<sup>4</sup>| ví<sup>5</sup>||cio  
 Se<sup>1</sup>|não<sup>2</sup>| Dan<sup>3</sup>|ça<sup>4</sup>|r ao<sup>5</sup>| rit<sup>6</sup>|mo<sup>7</sup>| de<sup>8</sup>| Ca<sup>9</sup>|lip<sup>10</sup>||so  
 Poi<sup>1</sup>|s eu<sup>2</sup>| ca<sup>3</sup>|r<sup>4</sup>| nas<sup>5</sup>| gra<sup>6</sup>|ças<sup>7</sup>| de<sup>8</sup>| Ca<sup>9</sup>|lip<sup>10</sup>||so  
 Não<sup>1</sup>| re<sup>2</sup>|sis<sup>3</sup>|ti<sup>4</sup>| ao en<sup>5</sup>|can<sup>6</sup>|to<sup>7</sup>| de<sup>8</sup>| Ca<sup>9</sup>|lip<sup>10</sup>||so  
 Só<sup>1</sup>| sei<sup>2</sup>| dan<sup>3</sup>|ça<sup>4</sup>|r ao<sup>5</sup>| rit<sup>6</sup>|mo<sup>7</sup>| de<sup>8</sup>| Ca<sup>9</sup>|lip<sup>10</sup>||so  
 Ca<sup>1</sup>|lip<sup>2</sup>||so

O trecho da *Odisseia*, mesmo se tratando de uma tradução<sup>16</sup>, mantém a versificação em decassílabo (10 sílabas poéticas), ao passo que na canção temos versos livres, que variam de 2 a 10 sílabas poéticas. Resta ainda dizer que elementos **intertextuais** de **alusão** (como o referente ‘Calipso’ e retomadas de circunstâncias específicas da história) reforçam o caráter hipertextual da canção.

Conforme o quadro teórico proposto por Piègay-Gros (2010), *Porto alegre (nos braços de Calipso)* manteria relação intertextual de **derivação** com a *Odisseia*, na verdade uma **paródia** do texto-fonte, uma vez que a trama é respeitada, mas se operam modificações econômicas, mínimas no texto original, no caso em questão modificações de caráter estilístico e formal, mas não em seu conteúdo. Em outras palavras, os mínimos elementos narrativos constantes na canção (o fato de Ulisses resistir ao canto das sereias tapando os ouvidos e o posterior cativo na ilha da ninfa Calipso) estão presentes na *Odisseia*, sem alterações que subvertam o conteúdo original.

<sup>16</sup> Em português, há três traduções da *Odisseia*. A primeira, de Manuel Odorico Mendes, com a qual ilustro, transmitizou-se para decassílabo, em conformidade com a tradição clássica em língua portuguesa. A segunda, de Carlos Alberto Nunes, procurou preservar o metro original. Já a terceira, de Trajano Vieira, teve como critério resgatar a sonoridade do poema grego. (Informações da Wikipédia).

Não obstante, observam-se na configuração deste texto elementos de copresença (**referências** e **alusões**), tal como na protoanálise feita no parágrafo anterior. Diferentemente de Genette (2010), que coloca a intertextualidade e a hipertextualidade como tipos diferenciados da transtextualidade – de modo a evidenciar a complementaridade desses parâmetros, Piègay-Gros (2010) separa dois tipos de relação intertextual (por copresença e por derivação), o que tende a certa oposição que efetivamente não existe, conforme defende Faria (2012, p. 12), para quem “a operação de se transformar ou imitar um texto já existente necessita da alusão ou da citação ou das duas formas ao mesmo tempo”. Em outras palavras, se é evidente que *Porto alegrenos braços de Calipso* é derivado da *Odisseia*, não se pode negligenciar os elementos de copresença que inevitavelmente vão configurar-se em todo tipo de derivação.

Encerrado o parêntese reflexivo, verifico que, para Sant’Anna (2007), a canção enquadrar-se-ia perfeitamente no que ele chama de **estilização**, uma vez que o texto é produzido a partir de modificações aceitáveis do texto original, ou seja, sem corromper-lhe o conteúdo de que se alimenta.

Para Koch (2004), o texto em questão guardaria relação de **intertextualidade temática** com *Odisseia*, do qual decorre, assim como – conforme os parâmetros estabelecidos pela autora – com todas as canções compostas pelo mesmo autor e com todas as canções gravadas pela mesma intérprete no mesmo álbum; além disso, como não há menção de autoria, tal relação seria **implícita**.

Realizada esta protoanálise do exemplo, pude verificar que a distinção entre as categorias de cada autor não é, fundamentalmente, terminológica. Não se pode dizer que a **estilização** (SANT’ANNA, 2007) tenha como correspondente a **paródia** em Piègay-Gros (2010) ou as **intertextualidades temática/implícita** de Koch (2004). Impossível sequer pensar haver comparação entre estes três autores e Genette (2010), cujos refinamento e complexidade teóricos refletem numa mais apurada análise. Em outras palavras, Genette (2010) dispõe sua teoria “em camadas”, de modo que cada categoria apresenta subdivisões as quais surgem novas camadas.

Ante tal constatação, ainda me questiono se há possibilidades de se estabelecerem correspondências entre os tipos de intertextualidade, já que alguns até compartilham o mesmo nome. Tomando cada tipo de perto, percebo que não, visto que cada autor parece eleger um elemento que se diferencia da visão dos demais autores.

A citação, por exemplo, tratada por Piègay-Gros (2010) como “a forma mais emblemática da intertextualidade” (p. 220) poderia ser um tipo de intertextualidade

pacífico entre os autores, afinal trata-se da repetição *ipsis litteris* de algum texto (ou trecho), todavia percebemos que usos específicos desse recurso intertextual acabam por ganhar uma nova nomenclatura.

Sant’Anna (2007), por exemplo, parece não tratar da citação, mas o que seria a *apropriação* senão um conjunto de citações não marcadas que resultariam num texto novo? A meu ver, a preocupação do autor em cunhar o termo *apropriação* reside na constatação do fato de que, do início até meados do século XX, vários poetas brasileiros (entre os quais Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Jorge de Lima) utilizavam-se do recurso da citação para montar, por meio de bricolagem, poemas novos. De fato, um expediente singular na literatura, cuja verificação guarda sua relevância. Entretanto, tomado sob o prisma formal, não há, repito, distinção entre citações diretas e os casos de apropriação. As citações de um texto produzido a partir da técnica da apropriação, em geral, não costumam vir marcadas – tampouco se nomeia o autor/texto original, o que poderia ser um traço distintivo entre citação e apropriação, mas é conveniente lembrar que a marcação (por aspas, tamanho de fonte, etc.) não é requisito indispensável à existência da citação, o que me leva a concluir que não há razão por que tratar a apropriação como recurso *formalmente* distinto da citação. De uma perspectiva funcional, contudo, o que motiva a apropriação é a confecção de um novo texto alimentado por trechos citados de outros. Ainda que citados, convém ressaltar que a função não é simplesmente mencionar, mas, sobretudo, recriar, usar os trechos citados de vários textos para montar um texto inteiro de conteúdo outro, de finalidade outra.

Ainda sobre citações, cabe lembrar o que Genette aponta como *paródia mínima*: “A forma mais rigorosa da paródia, ou *paródia minimal* [sic], consiste então na apreensão literal de um texto conhecido para dar-lhe um significado novo, jogando com a essência e se possível com as próprias palavras” (p. 33). Vendo esse ‘tipo de paródia’ sob perspectiva formal, também não há distinção entre a citação, o que ocorre é que tal citação é revestida sob novo contexto, ganhando novo significado, logo a aproximação funcional com a paródia. É conveniente lembrar que qualquer inserção de texto(s) em outro(s) demanda novo processo de contextualização, havendo distanciamento, em maior ou menor grau, do sentido original. Nos processos intertextuais denominados, por Genette, de paródia mínima, o que ocorre é um elevado grau de subversão do contexto original, a ponto, algumas vezes, de significar o oposto.

O que noto é que a técnica de citação, tanto na *apropriação* (SANT’ANNA, 2007) quanto na *paródia mínima* (GENETTE, 2010), é redefinida tendo como



justificativa algum parâmetro que exceda o critério formal definidor da própria citação. Na apropriação, tal critério reside na poética característica à literatura brasileira do início do século XX, em que se usava ‘recortar’ trechos de poemas e/ou textos já consagrados e dispô-los em novo ordenamento, de modo a criar-se coerente texto com o novo arranjo. Na paródia mínima, verifica-se que, ao desviar-se o significado original de um trecho citado, operam-se nele transformações discursivo-funcionais, tal a razão para a nomenclatura diferenciada a este tipo de citação.

Se, com a citação, o tipo clássico de intertextualidade, houve sobreposição de critérios, com os demais tipos noto que tal sobreposição eleva-se a níveis exponenciais. Em Sant’Anna (2007), temos a distinção muito tênue entre *estilização* e *paráfrase*. Sobre tal distinção, Cavalcante e Brito (no prelo) já se haviam manifestado:

Considerar como paráfrase a recriação de um texto inteiro, sobretudo um texto literário, ou artístico de modo geral, nos parece, no entanto, uma temeridade. Se tomarmos as próprias palavras de Sant’Anna: se a arte usa a paráfrase como instrumento de divulgação, dando continuidade a um pensamento ou a um procedimento estético, então, de fato, essas paráfrases são raras e tangenciam o que o próprio autor chamaria de *estilização*.

Tal estado de coisas decorre de uma certa indefinição nas categorias em foco. O autor fala em desvio mínimo para tratar da *paráfrase* e em desvio tolerável para tratar da *estilização*. Verificando os exemplos com que Sant’Anna ilustra sua exposição, a meu ver, na paráfrase, ocorrem alterações sintáticas mínimas (inversões, mudança de voz, acréscimos e/ou supressão de elementos acessórios, etc.), ao passo que, na estilização, as alterações teriam um traço estilístico – algo que, por sua própria natureza, já é um tanto intangível, ou pelo menos difícil de precisar. Nesse ponto de vista, de fato, as *paráfrases* em textos literários (escopo dos estudos de Sant’Anna) seriam raras, confundir-se-iam com a *estilização*. Acrescento ainda que muitas paráfrases poderiam confundir-se, até mesmo, com citações não marcadas. Isso porque o coenunciador, ao reconhecer, num trecho não marcado tipograficamente, uma relação intertextual, pode tomar a paráfrase mesmo como citação (*ipsis litteris*), pois reconhece elementos essenciais ao trecho citado/parafraseado, mas não necessariamente sabe o trecho de cor. Vejamos o exemplo a seguir:

(24)

Falar de Minas, trem danado, sô. *Vasto mundo! Ah, se eu me chamasse Raimundo.* Dentro de mim uma corrente de nomes e evocações antigas, fluindo como o Rio das Velhas no seu leito de pedras, entre cidades imemoriais. Prefiro estancá-las no tempo, a exaurir-me em impressões arrancadas aos pedaços, e que aos poucos descobririam o que

resta de precioso em mim – o mistério da minha terra, desafiando-me como a esfinge com o seu enigma: decifra-me, ou devoro-te.

Nesta crônica de Fernando Sabino, o trecho em destaque é quase a repetição literal dos dois versos iniciais do Poema de sete faces, de Drummond: “Mundo mundo vasto mundo/ se eu me chamasse Raimundo/ seria uma rima, não seria uma solução./ Mundo mundo vasto mundo,/ mais vasto é meu coração”. O acréscimo da interjeição ‘ah!’, todavia, inviabiliza a análise desse recurso intertextual como uma citação, de modo a encaixar-se plenamente no critério de desvio mínimo que define a *paráfrase* de Sant’Anna. Ressalto, todavia, que um leitor poderia tomar esse trecho como uma citação não marcada, considerando que a interjeição estaria presente no poema, de modo ao hipertexto influenciar o hipotexto. Se, em (24), não há dúvidas de que é um caso de *paráfrase*, à luz de Sant’Anna (2007), há outros em que essa distinção se dissipa:

(25)

– Eu surrUPIEI isso lá do quarto da arrumadeira, Buck Mulligan disse. Pra ela está ótimo. A tia sempre contrata umas criadas feiosas por causa do Malachi. *Não o deixeis cair em tentação*. E ainda se chama Úrsula.

Neste trecho do romance *Ulisses*, de Joyce, há a passagem *Não o deixeis cair em tentação*, que faz pequenas alterações num trecho da Oração ao Pai Nosso. As alterações se inferem a partir do contexto do romance. O trecho original, em primeira pessoa do plural, refere-se a qualquer tipo de tentação e aplica-se a qualquer ser humano, cristão sobretudo. No romance, a tentação é a luxúria de uma personagem específica. Não se trata, em absoluto, de uma citação direta. Mas não sei se posso decidir entre *paráfrase* ou *estilização*. Pensando num viés formal, sintático mesmo, inclino-me para a *paráfrase*; mas observando a aplicação mundana do texto de uma oração elevada, a mais importante para os cristãos, penso em *estilização*. Pensando este exemplo à luz da teoria de Genette (2010), eu falaria em trechos parodiados; ou, sob a ótica de Koch (2004), teríamos um *détournement*.

O desvio, em (25), é mínimo? É tolerável? Ambas as qualificações se aplicam? Fiquei tentado a tomar esta última questão como a alternativa mais coerente, afinal o esquema de Sant’Anna distribui-se num contínuo, de forma que é possível pensar na *estilização* como englobando a *paráfrase*. O argumento cai por terra se pensarmos a *paródia* englobando estas duas. Sob o ponto de vista formal, talvez; funcional, nunca.

Todos esses questionamentos vêm à tona porque critérios diversos incidem sobre as categorias de Sant’Anna (2007). Em primeiro lugar, escapa ao autor o cuidado de distinguir a ocorrência do fenômeno intertextual em textos inteiros ou em apenas trechos<sup>17</sup>. Nos casos de *apropriação* e de *paródia*, parece-me que a norma é a criação de textos novos, inteiros portanto (genuínos casos de *hipertextualidade*, para Genette (2010); e de *derivação*, para Piègay-Gros(2010)) – norma esta que não se aplica necessariamente aos exemplos de *paráfrase* e de *estilização* apontados pelo autor, conforme discuti no capítulo anterior.

A partir dessa perspectiva, noto uma desestabilização entre os quatro tipos de intertextualidade apontados por Sant’Anna, uma vez que eles não poderiam estar num mesmo patamar. Em outras palavras, como não há equivalência ‘genética’ entre os tipos apresentados pelo autor – *apropriação* e *paródia* se prestam ao que Piègay-Gros (2010) chama de derivação, ao passo que *estilização* e *paráfrase* se prestam, de uma maneira geral, à copresença – é inapropriado colocá-los num contínuo.

Além disso, nota-se que o critério funcional, em Sant’Anna (2007), é que rege toda a sua discussão. O autor apresenta macroparâmetros funcionais (eixo parafrástico e eixo parodístico) que disciplinam suas categorias. Tanto a paráfrase quanto a estilização se encontram no eixo parafrástico, ou seja, são regidas pela mesma função discursiva de reprodução de ideias, sem grandes desvios, sem grandes deformações. A distinção entre desvio mínimo (paráfrase) e desvio tolerável (estilização) é tão intangível, subjetiva até, que, em se tratando de obras literárias, ratifico a crítica feita por Cavalcante e Brito (a sair): na literatura as paráfrases teriam uma ocorrência rara e se confundiriam com as estilizações. Em domínios discursivos não literários, a noção de *paráfrase* é bastante produtiva, conforme demonstrou Cavalcante em diversos trabalhos (2008a; 200b; 2012).

Tomando a *paráfrase* e a *estilização* sob o ponto de vista formal – critério que não é explorado por Sant’Anna – não consigo chegar a uma distinção: em ambos os casos, operam-se alterações sintáticas nos trechos originais. E, sob esse mesmo ponto de vista meramente formal, eu aproximaria tantos outros tipos vistos nos demais autores: em tese, toda a hipertextualidade de Genette (2010) e toda a derivação de Piègay-Gros (2010), além de alguns casos de alusão. O que seriam os recursos hipertextuais de

---

<sup>17</sup> Creio ser conveniente amenizar esta crítica em virtude de ser esta percepção possível apenas quando se aproximam os autores e justificada num trabalho como este que visa à organização dos tipos de intertextualidade de que tenho notícia.

Genette (2010), ou seja, a tradução, a transestetização, a transmodalização, a prosificação, etc.; sobretudo os que ele denomina como transformações equitativas: excisão, concisão, condensação, extensão e expansão, senão um detalhamento extremamente minucioso dos modos possíveis de alterações sintáticas por que passam os textos?

Obviamente as alterações formais das quais vimos falando, na maioria dos casos, encontram-se recontextualizadas em novos textos, incidindo sobre elas traços estilísticos, funcionais, discursivos. A partir de tal constatação é que se proliferam categorias diversas para os fenômenos intertextuais. Evidente que a diversidade de pontos de vista é algo amplamente produtivo, afinal ninguém pode negar a distinção entre transposição (transformação séria) e paródia (transformação lúdica) em Genette, ou paródia e paráfrase em Sant'Anna (2007), ainda que formalmente tais recursos tenham passado por um tipo de operação equivalente.

Fiz uma imensa aproximação entre muitas categorias de três autores distintos, reconheço, tomando como único viés o critério puramente formal, com o propósito de comprovar que não é possível distinguir várias das categorias de intertextualidade elegendo essa perspectiva, somente; e das categorias tratadas sobraram a referência e a alusão.

Assim como a citação, a alusão não é tão fácil de ser definida. A alusão já em Genette (2010), inserida no âmbito da intertextualidade, porém não exemplificada e não definida. É Piègay-Gros (2010) que, ao distingui-la da *citação* e da *referência*, a caracteriza como não literal e implícita. Noto, todavia, e a partir dos exemplos com que os autores tratam, que a alusão pode configurar-se de dois modos distintos, pelo menos. Primeiramente, em oposição à citação, temos uma alusão que pode ser comparada com a *paráfrase* e a *estilização* de Sant'Anna (2007), isto é, uma reescrita não literal de fragmentos de textos, quer mais facilmente reconhecíveis (como o trecho *Não o deixeis cair em tentação*, do exemplo 25), quer menos facilmente identificáveis, como os versos da canção de Caetano Veloso retomando a canção de Noel Rosa, que ora ilustro:

(26)

**Dom de iludir (Caetano Veloso)**

Não me venha falar na malícia de toda mulher  
Cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é...  
Não me olhe como se a polícia andasse atrás de mim  
Cale a boca, e não cale na boca notícia ruim...  
Você sabe explicar, você sabe entender tudo bem  
Você está, você é, você faz, você quer, você tem...

Você diz a verdade e verdade é o seu dom de iludir  
 Como pode querer que a mulher vá viver sem mentir...

**Pra que mentir? (Noel Rosa e Osvaldo Glogliano)**

Pra que mentir  
 se tu ainda não tens  
 esse dom de saber iludir?  
 Pra quê? Pra que mentir  
 se não há necessidade de me trair?  
 Pra que mentir  
 se tu ainda não tens a malícia de toda mulher?  
 Pra que mentir se eu sei que gostas de outro que te diz que não te quer?  
 Pra que mentir tanto assim se tu sabes que eu sei que tu não gostas de mim?  
 Tu sabes que eu te quero  
 apesar de ser traído  
 pelo teu ódio sincero ou por teu amor fingido  
 Pra que mentir  
 se tu ainda não tens a malícia de toda mulher?  
 Pra que mentir se eu sei que gostas de outro que te diz que não te quer?

A canção de Caetano retoma tematicamente a de Noel Rosa e Osvaldo Glogliano, uma vez que todo o texto é uma espécie de revide para *Pra que mentir?*. Nesta canção, temos um eu-lírico masculino que interpela a mulher amada de forma um tanto grosseira, com nítido atravessamento do discurso machista, em que há acusações de fingimento, mentira e traição. Em *Dom de iludir*, temos uma ‘resposta’ dessa interlocutora, que justifica a necessidade da mentira. Nesse sentido, a canção de Caetano Veloso poderia ser entendida, na perspectiva de Genette (2010), como um hipertexto da canção de Noel Rosa/Osvaldo Glogliano. Nesse hipertexto, em consonância com o posicionamento de Faria (2013), temos elementos de copresença que reforçam o caráter hipertextual da canção de Caetano Veloso, ou seja, algumas alusões no decorrer dos versos que atestam a relação intertextual entre as canções. Os versos ‘*Pra que mentir se tu ainda não tens esse dom de saber iludir?*’ originaram o título da canção de Caetano (*Dom de iludir*), assim como a passagem ‘*Pra que mentir se tu ainda não tens a malícia de toda mulher?*’ são retomados no verso ‘*Não me venha falar na malícia de toda mulher*’. O que pretendo ressaltar é a natureza composicional desse tipo de alusão: nada mais são que paráfrases dos versos originais – ou de trecho deles, sintaticamente rearranjados, de modo que, de um viés formal, também não há distinção entre as categorias que aproximamos (paráfrase, estilização e paródia em Sant’Anna (2007); hipertextualidade em Genette (2010); derivação em Piègay-Gros (2010)).

Como falei, há formalmente dois modos de constituição dos fenômenos que são delineados como alusões (intertextuais). Além dessa que se presta à alteração sintática,

ainda se pode falar em alusão em comparação (e oposição) à *referência*. Em ambos os casos, há uma menção a uma obra, que pode ser realizada de forma mais explícita (por meio de nomes próprios, conforme os exemplos dos autores, principalmente do título da obra, de personagens marcantes e do autor), ou de forma menos explícita, configurando-se uma alusão. Em grande parte dos casos, uma acompanha a outra, de modo a reforçar seu significado nos textos, sendo as referências importantes também para assegurar a recuperação das alusões. A propósito, quem primeiro atentou para esse fato foi Forte (2013), para quem uma das funções extrínsecas da referência é prestar-se à viabilização das alusões.

(27)

### A CASA DE ASTÉRION

(Jorge Luis Borges)

E a rainha deu à luz um filho  
Que se chamou Astérion.  
APOLODORO: *Biblioteca*, III, I

Sei que me acusam de soberba, e talvez de misantropia, e talvez de loucura. Tais acusações (que castigarei a seu devido tempo) são irrisórias. É verdade que não saio de minha casa, mas também é verdade que suas portas (cujo número é infinito\*) estão abertas dia e noite aos homens e também aos animais. Que entre quem quiser. Não encontrará aqui pompas feminis nem o bizarro aparato dos palácios, mas sim a quietude e a solidão. Assim, encontrará uma casa como não há outra na face da Terra. (Mentem os que declaram que no Egito existe uma parecida). Até meus detratores admitem que não há *um só móvel* na casa. Outra história ridícula é que eu, Astérion, sou um prisioneiro. Repetirei que não há uma porta fechada, acrescentarei que não há uma fechadura? Além disso, num entardecer pisei a rua; se antes da noite voltei, fiz isso pelo temor que me infundiram os rostos da plebe, rostos descoloridos e achatados, como a mão aberta. Já havia se posto o sol, mas o desvalido choro de uma criança e as toscas preces da grei disseram que me haviam reconhecido. O povo orava, fugia, prosternava-se; alguns trepavam no estilóbata do templo dos Machados, outros juntavam pedras. Algum, creio, ocultou-se sob o mar. Não em vão foi uma rainha minha mãe; não posso confundir-me com o vulgo, ainda que minha modéstia o queira.

O fato é que sou único. Não me interessa o que um homem possa transmitir a outros homens; como o filósofo, penso que nada é comunicável pela arte da escritura. As maçantes e triviais minúcias não têm espaço em meu espírito, que está capacitado para o grande; jamais retive a diferença entre uma letra e outra. Certa impaciência generosa não consentiu que eu aprendesse a ler. Às vezes o deploro, porque as noites e os dias são longos.

Claro que não me faltam distrações. Igual ao carneiro que vai investir, corro pelas galerias de pedra até rolar ao chão, nauseado. Escondo-me à sombra de uma cisterna ou à volta de um corredor e finjo que me procuram. Existem terraços de onde me deixo cair até me ensanguentar. A qualquer hora posso fingir que estou adormecido, com os olhos fechados e a respiração poderosa. (Às vezes durmo realmente, às vezes está mudada a cor do dia quando abro os olhos.) Mas, de tantas brincadeiras, a que prefiro é a do outro Astérion. Finjo que vem visitar-me e que lhe mostro a casa. Com grandes reverências digo-lhe: *Agora voltamos à encruzilhada anterior* ou *Agora desembocamos em outro*

*pátio* ou *Bem dizia eu que te agradaria o canaleta* ou *Agora verás uma cisterna que se encheu de areia* ou *Já verás como o porão se bifurca*. Às vezes me confundo e nos rimos agradavelmente os dois.

Não só tenho imaginado esses jogos; também tenho meditado sobre a casa. Todas as partes da casa existem muitas vezes, qualquer lugar é outro lugar. Não há uma cisterna, um pátio, um bebedouro, uma manjedoura; são quatorze [são infinitas] as manjedouras, bebedouros, pátios, cisternas. A casa é do tamanho do mundo; ou melhor, é o mundo. Contudo, por força de esgotar pátios com uma cisterna e poeirentas galerias de pedra cinza, alcancei a rua e vi o templo dos Machados e o mar. Não entendi isso até que uma visão da noite me revelou que também são quatorze [são infinitos] os mares e os templos. Tudo existe muitas vezes, quatorze vezes, mas duas coisas há no mundo que parecem existir uma só vez: acima, o intrincado Sol; abaixo, Astérion. Talvez eu tenha criado as estrelas e o Sol e a enorme casa, mas já não me recordo.

A cada nove anos entram na casa nove homens para que eu os liberte de todo mal. Ouço seus passos e sua voz no fundo das galerias de pedra e corro alegremente a procurá-los. A cerimônia dura poucos minutos. Um após outro caem sem que eu ensanguente as mãos. Onde caíram ficam, e os cadáveres ajudam a distinguir uma galeria das outras. Ignoro quem são, mas sei que um deles profetizou, na hora de sua morte, que algum dia chegaria o meu redentor. Desde então não me dói a solidão, porque sei que vive meu redentor e no fim se levantará sobre o pó. Se meu ouvido alcançasse todos os rumores do mundo, eu perceberia seus passos. Tomara que me leve a um lugar com menos galerias e menos portas. Como será meu redentor? pergunto-me. Será um touro ou um homem? Será talvez um touro com rosto de homem? Ou será como eu?

O sol da manhã reverberou na espada de bronze. Já não havia nenhum vestígio de sangue.

– Acreditarás, Ariadne? – disse Teseu –. O minotauro mal se defendeu.

*À Marta Mosquera Eastman*

\*O original diz *catorze*, mas sobram motivos para inferir que, na boca de Astérion, esse adjetivo numeral vale por *infinitos*. (N. do A.)

Neste conto, Jorge Luis Borges retoma a história de Teseu e o minotauro a partir da perspectiva deste último personagem. Para tanto, lança mão de diversos recursos alusivos que, aos poucos, vão auxiliando na composição da personagem central. Em um primeiro momento, as alusões são um pouco menos tangíveis e, à medida que vamos lendo o texto, é possível que nem a tomemos como tal. Figuram-se como as primeiras alusões o fato de Astérion ser filho de uma rainha e a descrição de sua ‘casa’, constituída por infinitas galerias, como um labirinto. Borges, entretanto, toma o cuidado de não utilizar o vocábulo *labirinto* em sua descrição.

Narrado quase que exclusivamente em primeira pessoa, o escritor argentino introduziu ao mito nova percepção, a de que a solidão à qual Astérion estaria confinado acabou por interferir em suas faculdades mentais, consoante é verificável no sentimento de soberba que se ressalta em várias partes do conto (de ser filho de uma rainha, de não

misturar-se com a plebe, de comparar-se a Deus), por meio do qual Astérion procura até mesmo justificar sua própria solidão, e na fixação pelo algarismo *catorze*. Neste último caso, mesmo que Astérion relate em um momento da narrativa que são nove os jovens que são introduzidos em sua ‘casa’, as versões mais conhecidas do mito falam em 14 jovens, 7 homens e 7 mulheres, de modo que essa obsessão por *catorze* pode fazer alusão a isto.

As alusões passam a ser mais facilmente identificáveis a partir do quinto parágrafo, pouco antes de acabar o solilóquio de Astérion, quando este, na espera do jovem que lhe daria a liberdade, pergunta-se: “*Será um touro ou um homem? Será talvez um touro com rosto de homem? Ou será como eu?*”. As próprias indicações de lutas (por meio das passagens em que se fala em sangue e corpos na galeria) e da esperança de libertação constituem, também, alusões ao mito original que fora recontado a partir da ótica do minotauro.

As referências a Teseu e Ariadne, ao final do conto, têm função de consolidar as alusões ao mito original, bem como de “transformar” em alusões passagens do conto que talvez não tivessem sido interpretadas como tais, mediante uma segunda leitura. É possível que a recuperação da relação intertextual do conto de Borges com o mito só se efetive no momento em que o leitor chegue ao final, com as referências a Teseu e Ariadne, uma vez que o nível de sutileza das alusões diminui gradativamente à leitura do conto.

Um último comentário a respeito deste conto converge para o pensamento de Faria (2012), o de que elementos de intertextualidade (no dizer de Genette (2010), ou seja, citações e alusões) consolidam as relações hipertextuais. Sem dúvida, *A casa de Astérion* é um hipertexto do mito de Teseu e o minotauro, por ter uma dependência absoluta com a história original, para sua própria compreensão.

Por fim, as alusões que se apresentam no conto *A casa de Astérion*, ao contrário das que surgem em *Dom de iludir*, não são formalmente constituídas por paráfrases de textos originais, antes elas se efetivam num plano lexical, em sua maioria, à semelhança das referências.

No que diz respeito ao *plágio*, verifica-se que Genette (2010) o coloca como uma forma de intertextualidade, posicionamento que é mantido por Piègay-Gros (2010) em sua copresença. A partir da definição dada por esta autora, qual seja, “Ele se define assim, de maneira resumida, mas precisa, como uma citação não marcada. Plagiar uma obra é, então, citar uma passagem dela, sem informar que não somos o seu autor.” (p.



225), destaco que se o plágio é visto como cópia *ipsis litteris*, não haveria distinção formal entre ele e a citação. A meu ver, tal definição é problemática, uma vez que nem toda citação não marcada pode ser confundida com plágio, visto que há outras pistas no texto, além das referências, que podem informar ao leitor de que a autoia de um trecho específico – e não marcado – é de outrem. Mais que isso, tais pistas também indicam que o autor do texto não tem intenção de apropriar-se do discurso alheio ao ocultá-lo.

Além disso, tenho ressalvas em considerar o plágio contido somente no eixo das copresenças. Um romance inteiro não pode ser plagiado, de forma a considerar-se como um caso de derivação, sem que ocorram, efetivamente, cópias dos trechos originais, mas mantendo-se o conteúdo? Pensando dessa forma, muitos textos plagiados podem ter sido elaborados a partir de recursos de derivação/hipertextualidade. Por exemplo, o livro *A vida de Pi*, do escritor canadense Yann Martel, que deu origem ao roteiro de um famoso filme, tem enredo bastante semelhante ao do romance *Max e os felinos*, de Moacyr Scliar, tanto que um jornal britânico acusou de plágio a obra do canadense. Logo, conclui-se que o plágio pode ocorrer, formalmente, tanto por meio da cópia dos textos originais (ou de trechos deles), quanto por meio de sua paráfrase.

Creio que o plágio não possa ser definido formalmente com riscos de confundir-se com recursos (inter)textuais de citação e paráfrase, antes o que o define é a natureza delituosa da prática da apropriação da palavra (ou ideia?) alheia, conforme também aponta Piègay-Gros (2010): “As metáforas habituais do plágio são o furto e o roubo” (p. 225). Ou melhor, tenho ressalvas quanto considerar o plágio como estratégia/tipo de intertextualidade, uma vez que o mais nele se ressalta é o aspecto pragmático de apropriação indébita da palavra alheia, a reprodução não autorizada da forma e/ou do conteúdo.

Se, formalmente, é inviável pensar no plágio como categoria intertextual, talvez fosse possível assegurar esse status a partir de um ponto de vista discursivo-funcional. Por ora é preciso considerar que todas as outras formas de intertextualidade, em maior ou menor grau, pressupõem seu reconhecimento por parte do leitor a fim de atingir determinado objetivo. Com o plágio, ao contrário, o objetivo é o não reconhecimento. Além disso, a retomada intertextual ocorre funcionalmente a partir da dicotomia captação-subversão. Os textos que plagam não subvertem os textos plagiados, antes o reproduzem, ‘captando-os’, não por livre-arbítrio do plagiador em manter a mesma orientação discursiva com finalidades diversas, mas pelo simples fato de se tratar de uma reprodução.

Nessa conjuntura, o plagiador trata o texto copiado (com alterações ou não) como um texto próprio, autônomo, portanto não dependente de outros textos (a não ser em níveis dialógicos). Em síntese, prefiro considerar que, em casos de plágio, é possível o acionamento de recursos intertextuais distintos, dentre os quais a citação e a paráfrase são os tipos mais recorrentes. Mas que o plágio, em si, não pode ser tratado como um tipo de intertextualidade, principalmente se pensarmos que a questão do reconhecimento intertextual, visto que defendo a existência da intencionalidade para haver intertextualidade.

#### 4.2 Abstração de parâmetros essenciais à intertextualidade

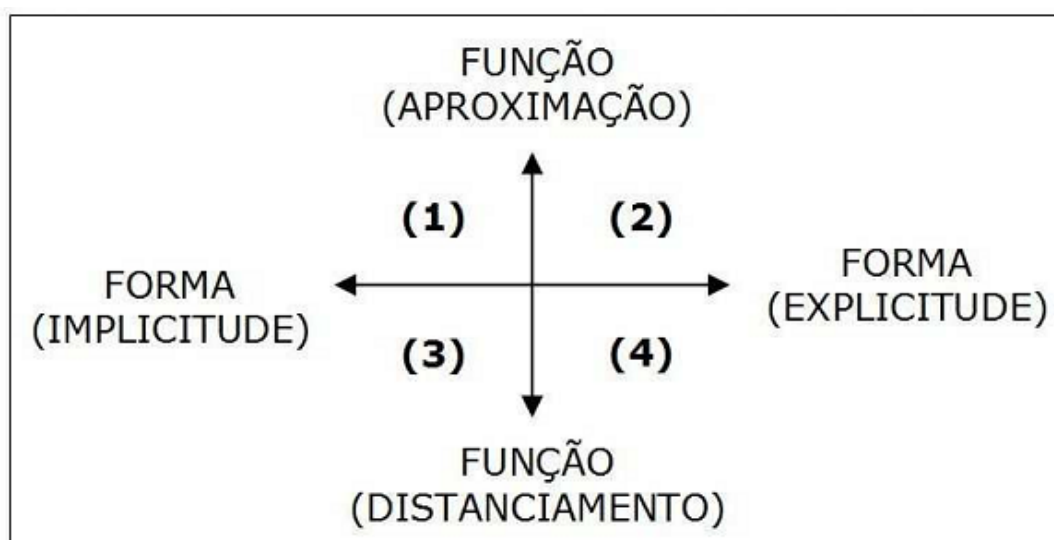
Após toda essa discussão, em que comparei categorias distintas de intertextualidade, tendo sempre como denominador comum um aspecto formal, chego a uma conclusão de que, formalmente, os recursos intertextuais podem configurar-se de três formas: 1) por meio da **reprodução**, *ipsis litteris*, de trechos de texto original, de modo que a *citação* é o tipo canônico de intertextualidade nesse aspecto; 2) por meio da **adaptação**, seja do texto original como um todo (casos de *derivação* e/ou *hipertextualidade*), seja de trechos do texto original (*paráfrases* e alguns casos de *alusão*); e 3) por meio da **menção** de elementos-chave do texto original (alguns casos de *alusão* e as *referências*).

Esses três aspectos das relações intertextuais se prestam a enxugar a mixórdia classificatória do fenômeno em seu aspecto formal, somente; mas reconheço seu reducionismo, afinal como colocar num mesmo patamar exemplos tão distintos entre si? Basta supormos a infinidade de exemplos que se classificariam sob o rótulo da **adaptação**. Aliás, em minha própria descrição, digo que é possível haver adaptação de trechos ou de textos completos. Mais que enxugar sob o aspecto formal os tipos de intertextualidade que se conhecem, os três aspectos formais aos quais cheguei revelaram a impossibilidade de criação de um quadro teórico que inclua e resuma todo o estado da arte da intertextualidade, uma vez que não é eleito somente um parâmetro (formal, por exemplo) para se identificar e se classificar estratégias de intertextualidade.

Neste ponto, há necessidade de: 1) identificar os demais parâmetros, para além dos formais, subjacentes às diversas classificações de intertextualidade e 2) buscar enxugá-los à semelhança do trio formal **reprodução-adaptação-menção**.

Pensar no fenômeno intertextual orientado por distintos parâmetros, efetivamente expressos, não é algo original. Em sua tese (MOZDZENSKI, 2012), e em trabalhos a ela relacionados (MOZDZENSKI 2009; 2013), Mozdzenski apresenta um modelo para a análise da intertextualidade quanto a um viés formal – que se estabelece no contínuo explicitude/implicitude –; e simultaneamente quanto a um viés funcional – que se estabelece no contínuo aproximação/distanciamento em relação ao texto fonte. Esse modelo, muito semelhante ao modelo de Marcuschi (2002; 2008) para análise da intertextualidade intergenérica (conforme Figura 6 – Intertextualidade intergêneros), foi resumido na Figura 8 – Representação da intertextualidade pela forma e pela função, a seguir – e utilizado para a análise da intertextualidade em/entre vídeos. A maior contribuição, a meu ver, dessa proposta metodológica para o estudo da intertextualidade foi delimitar categorias mais abstratas, separando-as de tipologias mais concretas – algo que ainda se encontra em caótica disposição. Em outras palavras, o autor parte da dicotomia forma/função – vista como o plano mais elevado – bifurcando-as em categorias outras, quais sejam, explicitude/implicitude para a primeira, aproximação/distanciamento para a segunda, que, ainda em abstração, intermedeiam os tipos mais específicos de intertextualidade (por exemplo, paródia, pastiche, etc.) e seu aspecto mais elevado (formal e/ou funcional).

FIGURA 8 – Representação da intertextualidade pela forma e pela função



Fonte: Mozdzenski, 2012, p. 87.

Essa percepção, ainda que apresente um avanço no debate no que diz respeito ao posicionamento de que há vieses distintos e simultâneos para o fenômeno intertextual, ainda não me satisfaz, já que o autor se limita à clássica dicotomia forma/função, descurando outros parâmetros que podem ser abstraídos das reflexões dos autores que se debruçam sobre a intertextualidade. Além disso, considero o aspecto formal a partir de uma caracterização distinta da do autor e inclino-me a pensar no grau de explicitude/implicitude como um parâmetro distinto da forma e da função. Convém ressaltar que os interesses de Mozdzenski (2012) não eram estudar a intertextualidade em si, mas sim usá-la como instrumental para a análise de outros fenômenos (*ethos* e *pathos*) em videoclipes, de modo que se deve compreender a limitação de sua proposta. Que fique claro que em seu recorte o autor definiu os parâmetros mais abstratos que regem a intertextualidade até chegar aos tipos específicos, cuidado que nem sempre se observa nos demais autores com a mesma clareza.

Voltemos a estes. Na crítica que fiz ao modelo de Mozdzenski (2012), ressaltai que havia mais parâmetros, para além da forma e da função, que disciplinam os fenômenos intertextuais. Eles não foram “descobertos” por mim, mas não raro se encontram diluídos nas reflexões sobre intertextualidade, cabendo a mim discretizá-los. Uma primeira, e ingênua hipótese, seria a de que cada autor teria um parâmetro único para suas categorias. Assim, a eleição de parâmetros diferenciados até seria um problema menor se cada autor escolhesse uma diretriz específica e dela destrinchasse suas categorias, não obstante se verifica a convergência de vários parâmetros distintos na configuração do quadro teórico apresentado, muitas vezes sem a cautela do autor em anunciar a mudança na diretriz. Até o ponto de partida de cada raciocínio é distinto: enquanto Genette (2010) abstrai uma categoria mais difusa – a transtextualidade – e dela desenreda categorias mais pontuais, Sant’Anna (2010) parece fazer o contrário: elege quatro tipos básicos e deles extrai a dicotomia presente nos eixos parafrástico e parodístico; enquanto Koch (1991; 2004; KOCH, BENTES, CAVALCANTE; 2007) se preocupa em enumerar tipos específicos de intertextualidade – ainda que ressalve a existência de uma categoria maior (intertextualidade ampla) à qual todos os tipos estariam subjacentes, Piègay-Gros (2010) faz um recorte no modelo pronto de Genette (2010), sem contudo seguir a mesma apuração reflexiva quanto a padrões mais abstratos.

Isto posto, creio que a melhor forma de aproximar esses quadros teóricos seria por meio da verificação de afinidades das relações mais abstratas, em detrimento da

aproximação de categorias mais pontuais, visto que os pressupostos assumidos pelos autores se diferenciam. Desse modo, partirei das categorias mais abstratas subjacentes a todos os tipos de intertextualidade. Como supracitado, isso só ocorre, de fato, indutivamente, em Genette, que parte da transtextualidade, da qual evidencia cinco tipos principais e não excludentes (intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade) que intermedeiam as operações mais concretas de relação entre textos (citação, plágio, alusão, paródia, travestimento, transposição, etc.). O quadro de Genette é tão complexo que, nesse intermédio, ele apresenta três tipos de distinção:

a) Um puramente formal em que se evidencia a composição do intertexto. Em outras palavras, distingue-se se o intertexto se compõe de um fragmento em um texto maior ou se o texto, integralmente, *é* o intertexto. É a diferença básica entre intertextualidade e metatextualidade/hipertextualidade. A verdade é que tal dicotomia fica marginalizada em vista da separação entre os tipos de transtextualidade, de forma que os créditos pela submersão desta parelha devem ser dados a Piègay-Gros (2010).

b) Um parâmetro discursivo-formal que aponta a distinção entre imitação e transformação quando da constituição do texto produzido a partir, exclusivamente, de outro(s). Na transformação operar-se-iam alterações sintáticas ou, no máximo, estilísticas no texto-fonte, ao passo que na imitação ocorreria a abstração de um modelo genérico que seria imitado e reproduzido. Essa distinção pode ser comparada, a grosso modo, com outra proposta – e esquecida – por Fairclough (2001) entre intertextualidade sintagmática (operações mais pontuais) e paradigmáticas (operações mais estruturais)<sup>18</sup>.

c) Um parâmetro funcional em que se apresenta o contínuo sério > lúdico > satírico.

É conveniente ressaltar que tanto a dicotomia imitação  $\times$  transformação quanto o contínuo sério > lúdico > satírico são aspectos inerentes à hipertextualidade (derivação) e não à intertextualidade (copresença), de forma que posso atestar que tais parâmetros não se encontram nivelados num mesmo plano, sendo necessária uma reorganização posterior desses parâmetros.

---

<sup>18</sup> A intertextualidade sintagmática, ou horizontal, seria a intertextualidade prototípica, cujo cânone é a citação. A intertextualidade paradigmática, ou vertical, por sua vez, diz respeito a uma série convenções pelas quais determinados textos são reconhecidos como integrantes de um determinado conjunto. Tais convenções são, por exemplo, o gênero discursivo, o registro, o estilo, e práticas sociodiscursivas que envolvem modos específicos de produção, distribuição e consumo de textos. A intertextualidade sintagmática estabeleceria relação entre textos específicos; a paradigmática estabeleceria relação entre um texto e um conjunto.

Como falei, Piègay-Gros (2010) evidencia essa distinção maior entre copresença e derivação, além de apresentar outra distinção: implicitude  $x$  explicitude. A ideia de separar aquilo que é mais implícito do que é mais explícito também se encontra presente em Koch, ainda que as categorias efetivamente se distingam entre si.

Por fim, os trabalhos de Sant'Anna (2007) se pautam pela distinção funcional entre os eixos parafrástico e parodístico, algo retomado em Koch (2004) que, em diálogo com a análise do discurso de linha francesa, distingue captação e subversão – o que pode ser posto em analogia ao contínuo funcional de Genette (2010): sério  $>$  lúdico  $>$  satírico. Pretendo considerar, nesse primeiro momento e a título de comparação, o regime sério como equivalente ao eixo parafrástico (com valor de captação) e os demais regimes (lúdico e satírico) como formas específicas do eixo parodístico (com valor de subversão), em geral.

Sumarizando os dados, vejo que todos os tipos mais pontuais de intertextualidade afiliam-se a um eixo maior estabelecido numa dicotomia ou num contínuo:

1- Intertextualidade ou copresença  $x$  hipertextualidade/metatextualidade ou derivação;

2- Imitação  $x$  transformação;

3- Captação ou eixo parafrástico ou regime sério  $x$  subversão ou eixo parodístico ou regimes lúdico e satírico; (salientando que, neste caso, as funções podem coincidir, mas não são totalmente equivalentes);

4- Explicitude  $x$  implicitude. Neste ponto, é importante ressaltar que, para Koch, Bentes e Cavalcante (2007), a explicitude é vista em seu mais alto grau, ou seja, quando se expressa textualmente a autoria e/ou a obra que se retoma; ao passo que, para Piègay-Gros (2010), esse critério é menos categórico, uma vez que indícios outros, tais como nome de personagens ou marcas tipográficas também marcam a explicitude das relações intertextuais. Inclino-me a considerar o contínuo implicitude  $x$  explicitude a partir do viés de Piègay-Gros (2010).

Tomando como base tais constatações, criei quadro abaixo, embrião do quadro teórico que pretendo posteriormente organizar:

FIGURA 9 – Comparação de parâmetros de intertextualidade

PARÂMETROS	AUTORES			
	GENETTE	PIÈGAY-GROS	SANT'ANNA	KOCH
Constitucional	Imitação x Transformação	∅	∅	∅
Composicional	Intertextualidade x Hipertextualidade/ Metatextualidade	Copresença x Derivação	∅	∅
Funcional	Regime sério x Regimes lúdico/ Satírico	∅	Eixo parafrástico (semelhanças) x Eixo parodístico (diferenças)	Captação x Subversão
Referencial	∅	Explicitude x Implicitude	∅	Explicitude x Implicitude

FONTE: Elaboração própria

Verificados estes quatro distintos parâmetros que subjazem aos diversos tipos de intertextualidade que se conhecem, somados ao parâmetro puramente formal a que cheguei há pouco (reprodução-adaptação-menção), inclino-me a pensar que a melhor forma de considerar o fenômeno intertextual de maneira integral é aceitar o atravessamento simultâneo desses cinco parâmetros em qualquer evento textual em que ocorra alguma estratégia de intertextualidade. Convém ilustrar esse raciocínio:

(28)



Primeiramente, é relevante dizer que a produção desse texto dispôs de dois intertextos distintos: um relativo à famosa canção infantil *A dona aranha*<sup>19</sup> e o outro relacionado a personagens de Histórias em Quadrinhos da Marvel; em outras palavras, o conteúdo da canção é ‘encenado’, dada a proximidade lexical, por dois super-heróis da Marvel: Homem-Aranha (que substitui a Dona Aranha da cantiga) e Tempestade (que atua como a chuva forte). Há necessidade, portanto, de analisar essas duas relações intertextuais separadamente.

Com relação à canção, num plano **constitucional**, é nítida a *transformação* sofrida pela toada infantil para a produção desta tirinha. Em outras palavras, a tirinha decorre integralmente do conteúdo da canção, de modo que os demais elementos (como a referência aos heróis) ocorrem em função da canção, a partir de similaridades lexicais presentes no hipertexto. Por essa razão, quanto à **composição** deste intertexto, temos um caso de *derivação*, uma vez que todo o conteúdo da tirinha decorre da canção. No que se refere à **função**, verifica-se que há uma *subversão* em caráter *lúdico* nessa transformação. Quanto ao grau de **referencialidade**, uma vez que não há diretamente informações a respeito da autoria ou mesmo uma indicação de que se trata de uma “paródia” da canção, há um grau maior de *implicitude*, a despeito da quase cópia dos primeiros versos da cantiga. É possível, por exemplo, que um leitor virtual não consiga retomar o conteúdo da canção na tirinha, seja por não haver marcas mais explícitas, seja por desconhecimento dessa fonte. Nesse caso, esse leitor irá buscar construir sentidos outros para o texto. No que tange aos aspectos **formais**, temos uma *adaptação* do texto original por meio da permuta de elementos lexicais *dona aranha* > *Homem-Aranha*; *chuva forte* > *Tempestade*. Perdem-se aspectos de natureza melódica e ganham-se elementos de natureza pictográfica, numa espécie de encenação. Os dois principais referentes, no entanto, são substituídos por dois conhecidos referentes do âmbito das Histórias em Quadrinhos. Em síntese, temos, para a relação intertextual da tirinha e da canção:

---

<sup>19</sup> A Dona Aranha / Subiu pela parede / Veio a chuva forte / E a derrubou // Já passou a chuva / O sol já vem surgindo / E a Dona Aranha / Continua a subir // Ela é teimosa / E desobediente / Sobe, sobe, sobe / E nunca está contente.



FIGURA 10 – Relações intertextuais entre tirinha (28) e canção infantil

<b>Parâmetro constitucional</b>	Imitação		-
	Transformação		X
<b>Parâmetro composicional</b>	Copresença		-
	Derivação		X
<b>Parâmetro funcional</b>	Captação		-
	Subversão	Lúdica	X
		Satírica	-
<b>Parâmetro referencial</b>	Implicitude		X
	Explicitude		-
<b>Parâmetro formal</b>	Reprodução		-
	Adaptação		X
	Menção		-

Fonte: Elaboração própria

Quanto ao uso intertextual que na tirinha se faz das personagens de HQ, verifico que no plano **constitucional** não há aplicabilidade em virtude de essa relação intertextual não constituir o texto como um todo, mas sim fragmento dele. Por essa razão, no parâmetro **composicional**, temos a *copresença*, uma vez que as referências ao Homem-Aranha e à Tempestade compõem uma fração do texto, não sua integralidade. No que tange à **função**, temos também uma *subversão* em regime *lúdico*, uma vez que há ausência dos atributos heroicos que tanto caracterizam essas personagens – tal fator é corroborado pela representação gráfica caricaturesca. **Referencialmente**, observo a *explicitude*, tanto pela representação imagética quanto pela nomeação dos referentes. Quanto ao parâmetro **formal**, ocorre *menção* do intertexto. Em síntese:

FIGURA 11 – Relações intertextuais entre tirinha (28) e HQs da Marvel

<b>Parâmetro constitucional</b>	Imitação		-
	Transformação		-
<b>Parâmetro composicional</b>	Copresença		X
	Derivação		-
<b>Parâmetro funcional</b>	Captação		-
	Subversão	Lúdica	X
		Satírica	-
<b>Parâmetro referencial</b>	Implicitude		-
	Explicitude		X
<b>Parâmetro formal</b>	Reprodução		-
	Adaptação		-
	Menção		X

FONTE: Elaboração própria

Comparando o resultado dessas análises, observa-se que o parâmetro que denominei **constitucional** é aplicável quando a relação se estabelece entre a tirinha e a canção infantil, mas não no segundo caso. Isso ocorre porque tal parâmetro, abstraído das reflexões de Genette (2010), diz respeito a uma divisão que pode ser feita entre os casos de *hipertextualidade* (e, ampliando o escopo para textos não literários, de metatextualidade), ou, nos termos de Piègay-Gros (2010), de *derivação*. Em outras palavras, somente quando um texto decorre de outro de forma integral é que se pode observar se sua constituição se dá pela *transformação* (de natureza formal e estilística, mas mantendo-se aspectos essenciais de seu conteúdo) de um texto ou pela *imitação* de aspectos genéricos, sem que se mantenham, necessariamente, aspectos de conteúdo.

Além disso, ocorre sobreposição quanto aos critérios de *transformação* (inserido no parâmetro constitucional) e de *derivação* (inserido no parâmetro composicional); isto é, seguindo este modelo provisório de análise, sempre que tivermos um caso de *transformação*, teremos logicamente um caso de *derivação*, de forma a não haver produtividade em tal distinção. Não obstante, se *transformação* e *derivação* se neutralizam, não se pode alegar o mesmo com relação aos seus opostos dicotômicos, a saber, *imitação* e *copresença*. Nesse ínterim, é imprescindível, primeiramente, pensar na *constituição* do intertexto num plano diferenciado dos demais, num plano mais elevado ao qual os demais parâmetros estariam disciplinados; para, em seguida, reorganizar os

parâmetros em hierarquia. Pensando dessa forma, já não é mais possível aceitar a ocorrência simultânea desses cinco parâmetros em qualquer fenômeno intertextual, de forma que é necessário refletir sobre a dicotomia transformação *x* imitação a fim de delinear seu espaço no escopo da intertextualidade.

Em primeiro lugar, há que se questionar a aparente oposição entre *imitação* e *transformação*. Genette (2010) alegava haver dois modos distintos de se transformar um texto:

a) um mais simplificado, em que o conteúdo é relativamente conservado em meio a transformações estruturais diversas (a transformação); e

b) um mais complexo, em que o produtor abstrairia de um texto prévio um modelo genérico por meio do qual seria possível criar outros textos, sem que fosse necessário sequer apresentar conteúdo semelhante (a imitação).

Ora, de fato, uma dessas formas de operação não elimina a outra; porém, em se tratando do âmbito literário, um texto que recorreria às técnicas de imitação e de transformação talvez estivesse fadado ao esquecimento, por mesmo aproximar-se do plágio.

Imaginemos um texto que imitasse a *Odisseia* (em seu aspecto genérico, isto é, um genuíno poema épico, com rima, ritmo, métrica em conformidade com o cânone) transformando o conteúdo da própria *Odisseia*. O que teríamos? No mais extremo dos casos, uma reescrita do original! Obviamente, isso em se tratando de imitação e transformação em regime sério, sendo que as demais nuances funcionais destacadas por Genette descartariam facilmente essa constatação, isto é, uma reescrita da *Odisseia* (em seus aspectos de gênero e de conteúdo) que seja distinta do original em seus regimes lúdico ou satírico se afastaria do plágio. De qualquer modo, a sobreposição é possível.

A grande questão nesse ponto é discutir o próprio *status* intertextual da imitação. Convém salientar que Genette (2010) concebeu a hipertextualidade também em caráter amplo, de modo a abarcar tanto as transformações diretas (ou meramente transformações) quanto as indiretas (imitações): “E a hipertextualidade? Ela também é evidentemente um aspecto universal (no grau próximo) da literariedade: é próprio da obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras são hipertextuais” (p. 22). Não escapa ao autor, contudo, autocríticas relativas ao alargamento do conceito: “tal atitude teria por efeito projetar a totalidade da literatura universal no campo da hipertextualidade, o que dificultaria o seu estudo” (p. 22), razão pela qual ele arremata o conceito num espectro mais estrito:

Abordarei, portanto, aqui, a hipertextualidade, salvo exceção, por sua vertente mais clara: aquela na qual a derivação do hipotexto ao hipertexto é ao mesmo tempo maciça (toda uma obra B deriva de toda uma obra A) e declarada, de maneira mais ou menos oficial (p. 22).

O processo de imitação, pensado exclusivamente para o domínio artístico-literário, parece preservar o status intertextual uma vez que se resguarda, no mais das vezes, a autoria. Desse modo, é possível designar, por exemplo, que alguém ‘imita’ Petrarca, José Saramago, Virginia Woolf, Machado de Assis, Kafka, etc. Diante de um texto fictício à imitação desses autores, um bom leitor que razoavelmente conheça a obra desses autores reconheceria a imitação. Isso ocorreria porque é perfeitamente possível alguém apropriar-se dos elementos genéricos mínimos e essenciais que caracterizam a poética desses (e de qualquer outro autor, consagrado ou não) e criar novas obras. Convém esclarecer que a imitação, nesses casos, não se restringiria ao gênero romance propriamente dito, mas às características próprias dos romances desses autores, incluindo aspectos estilísticos.

Já pensando a imitação como processo de criação de textos não literários parece-me que o caráter intertextual dessa formação é mais fugaz, devido principalmente à imprecisão quanto à autoria. A grande maioria dos gêneros discursivos, de preferência não pertencentes ao domínio literário, não apresentam um cânone, um modelo a ser seguido, de forma que a sua apreensão e posterior imitação ocorre não pela observação dos aspectos genéricos de uma performance única, mas pela interseção das características de um conjunto de textos que se filiam a um mesmo gênero. O processo de imitação segue o mesmo princípio, a diferença é que se abstrai um padrão não de um único texto, mas de um conjunto de textos. A questão agora é decidir se convém considerar esse tipo de imitação como forma de intertextualidade ou não.

Em princípio, parece não haver problema em aceitar como intertextual essa espécie de relação, uma vez que alguns dos tipos de intertextualidade abordados no Capítulo 2 – e cuja discussão neste Capítulo adiei a este ponto – têm em comum este aspecto: o de retomar não um trecho ou o formato genérico de *um* texto específico, mas a característica de um *conjunto* de textos.

A intertextualidade estilística de Koch (2010), por exemplo, diz respeito à imitação (não necessariamente nos termos de Genette) do estilo de um autor – algo que na maioria das vezes só se alcança a partir da obra completa (pelo menos de boa parte

dela) e não de um texto específico. Em outras palavras, o estilo de Guimarães Rosa ou de Clarice Lispector, por exemplo, não se depreende somente em *Sagarana* ou em *Laços de família*, mas em todo o conjunto da obra, de forma que, quanto mais o indivíduo que busca escrever textos sob o estilo desses autores ler sua obra, mais próxima a esse estilo os textos derivados poderão estar. A intertextualidade estilística, tal como apontada por Koch (KOCH; BENTES; CAVALCANTE, 2007), a partir do prisma de um autor ou mesmo estilo de época, assemelha-se ao *pastiche* e à *forjação* de Genette (2010) e ao *pastiche* de Piègay-Gros (2010), mas não se limita a estes. Koch (2004), por estender o foco de aplicação da intertextualidade a qualquer tipo de texto, também considera como intertextualidade estilística a imitação de estilos de fala regionais ou jargões profissionais, por exemplo.

Pensar a intertextualidade estilística exclusivamente num plano literário permite em casos raros considerar a imitação do estilo via um (único) texto específico, todavia nos demais casos é impossível tal ponderação. Isto porque não há um *texto* representativo desses grupos, de modo que sua imitação só pode ocorrer por meio do contato de textos vários – dificilmente os mesmos para cada tentativa de imitação desse estilo. Mesmo no escopo da literatura e da arte, verifica-se a relação entre um texto e um grupo de textos. Ao destrinchar os usos do termo *paródia* em seis categorias distintas (ver Quadro 2 – Quadro geral das práticas hipertextuais), Genette (2010) parte de uma divisão estrutural (transformação  $\times$  imitação) para, em seguida, aplicar uma divisão funcional (sério, lúdico e satírico). O grande ponto que diferencia a transformação da imitação é que nesta se opera uma transformação estilística, ao passo que naquela a transformação é semântica. Em síntese, quero ressaltar essa distinção entre a intertextualidade de caráter imitativo das demais: na imitação, a relação intertextual se dá, de uma maneira geral, entre *um* texto e um *conjunto* de textos, e não entre textos específicos.

Outro tipo de intertextualidade cuja criação requer o processo de imitação é a intertextualidade intergenérica<sup>20</sup>, também discutida por Koch (2004). Nesse caso, não se trata do estilo de um autor que seja imitado, mas sim de uma espécie de padrão genérico que é imitado – e modificado – cumprindo funções diversas, entre as quais a persuasão (PAGANO, 2001; FIX, 2006; LAURINDO, 2007; CERVEIRA, 2009; LIMA-NETO, 2009) e a comicidade (CAVALCANTE, NOBRE e LIMA-NETO, 2011). Ora, o efeito

---

<sup>20</sup> Ressalto que o termo não é unânime, sendo também utilizado, a depender do autor, intergenericidade, textos híbridos, etc., consoante exposto no Capítulo 3.

persuasivo dos textos produzidos a partir da intergenericidade e o efeito jocoso de outros textos são análogos aos casos de *pastiche* de Genette (2010), uma vez que ocorre a imitação de um texto sob o regime lúdico. Já o efeito cômico-depreciativo de exemplares de textos intergenéricos pode ser comparado aos casos de *charge*, em que ocorre a imitação em caráter satírico<sup>21</sup>. A grande distinção é que *pastiche* e *charge* foram pensadas exclusivamente para o domínio literário, mas o processo de intergenericidade não, ainda que siga o mesmo princípio.

Se para o *pastiche* e para a *charge* haveria correspondentes não literários enquadrados no rótulo de “textos híbridos”, “intergenericidade”, etc., o mesmo não se aplica à *forjação*, a imitação em regime sério, isso porque a forjação seria a própria reprodução do gênero num texto novo, sem hibridismo. É nesse momento que se dissipa o caráter intertextual. Num domínio literário, a relação intertextual parece resguardar-se pelo teor de cânone que alguns textos/gêneros detêm. Em outras palavras, quem quiser elaborar um poema épico, um soneto, uma sextina ou um haicai, por exemplo, deverá respeitar os padrões de estrutura e de conteúdo que caracterizam esses gêneros. Reconhecem-se, em muitos dos gêneros literários, um texto adâmico e seu autor, do qual os demais textos dele forjados apresentam uma relação em maior ou menor grau. Em textos não literários, como venho falando, a atribuição do cânone e da autoria se perde, de modo a perder-se também o princípio intertextual de sua produção, ainda que este efetivamente exista. Para que eu pudesse elaborar esta tese, outras foram lidas, assim como outros textos estruturalmente semelhantes (não necessariamente com o mesmo conteúdo). A relação intertextual esvai-se, nesse caso, justamente pela falta de cânone, ou seja, as teses que li e a partir das quais criei um modelo genérico não são as mesmas que auxiliaram outros estudantes de doutorado na concepção estrutural de suas próprias teses. Encontra-se aqui o mesmo engodo que cheguei a discutir no Capítulo 2 a respeito da *fonte* do intertexto. Parece-se mais lícito considerar como intertextual aquela relação em que se sabe com exatidão a fonte do intertexto, de modo que os casos de imitação, por sua própria natureza, não têm uma fonte única de que se alimenta o autor quando de uma nova produção de texto, e sim o conjunto aleatório de textos.

Esse processo intertextual de criação de textos sérios mediante a apreensão de aspectos de ordem estrutural pinçados de uma série indefinida de textos que se filiam a um mesmo gênero foi relacionado por Bazerman (2007) ao conceito de *letramento*, uma

---

<sup>21</sup> Convém salientar que o próprio Genette reconhece ser difícil de distinguir o *pastiche* e a *charge*, conforme já discutido no Capítulo 3.

vez que, conforme o autor, “escrevemos em resposta à escrita precedente e, enquanto escritores, usamos recursos produzidos por escritores precedentes.” (p. 92). Se, de um lado, a responsividade de todo texto diz respeito eminentemente ao caráter dialógico e constitutivo da linguagem, por outro lado o uso desses recursos nada mais é que o processo de *imitação* do qual venho tratando, alargado a quaisquer domínios discursivos para além do literário.

Aceitar como intertextual, para além do texto literário, o processo de imitação em regime lúdico ou satírico (como ocorre nos casos de intergenericidade) e não aceitar o processo em regime sério (algo ainda não nomeado) seria um contrassenso. Contrassenso maior, porém, seria tornar equivalentes os processos de intertextualidade por citação e por imitação estilística, por exemplo.

Por tal razão proponho, nesse momento, a distinção de dois processos intertextuais: um em que se (re)conhece a fonte e outro cujo intertexto é imprevisível, porém situado num conjunto de textos que compartilham entre si uma dada característica por meio da qual se vislumbra uma classe. Dizendo de outra forma, há um tipo de intertextualidade mais amplo, em que um texto específico mantém relação não com outro, mas com um *conjunto* de textos. São os casos, por exemplo, de imitação (Genette), de intertextualidade estilística e intergenérica (Koch). Em oposição a esse tipo, há aquela relação intertextual entre dois textos específicos, conforme se verifica nas citações, referências, alusões e nos processos de transformação/derivação, por exemplo. Cabe salientar que essa oposição se estabelece considerando cada relação intertextual por si só, de modo que não raro, em um mesmo texto, pode haver sobreposição entre processos.

Penso ser adequado chamar de *intertextualidade ampla* os casos em que a relação se constitui entre um texto e vários e *intertextualidade estrita* os casos cuja relação se dá entre um texto e outro. Essa nomenclatura (de intertextualidade “ampla” e “estrita”), convém esclarecer, foi anteriormente utilizada por Koch, Bentes e Cavalcante (2007) para distinguir um conceito de intertextualidade semelhante ao de dialogismo (ampla) daquela em que se verificam marcas de intertexto (estrita), de forma que a ampla englobaria a estrita, consoante foi discutido do Capítulo 2. Não vejo problema em utilizar a mesma terminologia redefinida, visto que os termos *amplo* e *estrito* parecem acomodar-se muito bem ao que tenho em mente.

Cabe agora decidir se é lícito gerar, dessa distinção, a hierarquização dos parâmetros dos recursos intertextuais antes destacados. Parece-me que não, pois, ainda

que a maioria dos parâmetros pertença somente à intertextualidade estrita, de forma a subordinar-se a ela, percebe-se que a *função* atravessa tanto a intertextualidade ampla quanto a estrita. Em outras palavras, o paradigma funcional perpassa todos os demais paradigmas, incluindo esta última dicotomia: intertextualidade ampla *x* estrita.

É preciso definir melhor o que é esse parâmetro funcional. Até agora, tenho falado em *função* mais com o seu sentido vulgar, não tanto como categoria minimamente definida. Tal falta de cautela decorre da própria indefinição dos autores, os quais, em vez de definir, abordam a questão da intertextualidade, quando desse prisma, por oposições, tais como captação *x* subversão, semelhança *x* diferença, aproximação *x* distanciamento, sério *x* satírico. Os termos utilizados tampouco são homônimos, embora seja possível vislumbrar as seguintes correlações:

FIGURA 12 – Comparativo terminológico quanto à função<sup>22</sup>

	+	-
Koch	Captação	Subversão
Sant'Anna	Semelhança	Diferença
Mozdzenski	Aproximação	Distanciamento
Genette	Sério	Satírico

Fonte: elaboração própria

Uma primeira ressalva é que, até este ponto, tenho intercambiado os termos de cada coluna como se fossem sinônimos. Não são. Obviamente, há similaridades que possibilitam essa analogia; entretanto, como discutido, cada autor parte de um pressuposto distinto, de forma que suas categorias são, inevitavelmente, distintas quanto a suas especificidades, ainda que aproximáveis. Koch (1991, 2004), por exemplo, retomando as considerações de Grésillon e Maingueneau (1984), considera a captação como recurso em que o texto segue a mesma orientação argumentativa do intertexto, ao passo que na subversão tal orientação argumentativa seria colocada em questão, não só por meio da ridicularização, como também por meio da concessão do intertexto. Essa visão do valor de subversão amplia o escopo do que é entendido, por exemplo, como satírico ou parodístico – perspectiva adotada por Sant'Anna (2007) e Genette (2010).

<sup>22</sup> É bastante arriscado tomar como plenamente intercambiáveis cada um desses critérios.



Em síntese, a noção de *valor de subversão* engloba o *eixo das diferenças* de Sant’Anna (2007) e o *regime satírico* de Genette (2010), mas vai além, muito provavelmente pelo fato de não restringir-se a exemplares do domínio artístico-literário. Utilizando a nomenclatura de Mozdzenski (2012), percebo que há casos de subversão (concessão argumentativa) em que se aproxima do texto-fonte para em seguida dele distanciar-se, como bem demonstra Cavalcante (2008b) ao analisar paráfrases e citações em textos acadêmicos:

O enunciador só monta as camadas de sua argumentação quando resenha o embasamento teórico da autora citada como argumento de autoridade; assim procedendo, está se beneficiando de um *valor de captação* [...] ao seguir o mesmo ponto de vista da citação que escolheu, para convencer o leitor da pertinência de suas afirmações. Evidentemente, a mesma estratégia pode ser utilizada com finalidade oposta: a de contrapor-se a uma tese sustentada por um argumento de autoridade, que agora se tenta “desautorizar”. É o caso [...] em que o enunciador, para ancorar sua crítica, usa uma citação em discurso indireto com um *valor de subversão*. (p. 3).

Nesta fala, Cavalcante (2008b) chama a atenção para a possibilidade de recursos intertextuais como a citação e a paráfrase – tão impulsivamente relacionadas à captação (e conseqüentemente ao regime sério, ao eixo das semelhanças/eixo parafrástico, à aproximação) – prestarem-se também à subversão, sem necessariamente ironizar ou ridicularizar o intertexto.

A fim de evitar as analogias absolutas ante o quase maniqueísmo cristalizado da oposição sério/cômico, talvez fosse pertinente considerar a subversão como análoga ao distanciamento, à depreciação, à sátira e considerar o valor de subversão quanto aos casos de concessão argumentativa como uma espécie de *captação para a divergência* do texto-fonte, uma vez que não se distorce o que foi dito; pelo contrário, procura-se reproduzir para em seguida contra-argumentar, numa operação puramente retórica. Tal tipo de captação (a que denomino, um tanto apressadamente, *para a divergência*) opor-se-ia à *captação para a convergência*, em que se reproduziria o argumento do intertexto para segui-lo, como argumento de autoridade mesmo. Tanto a ‘captação para a convergência’ quanto a ‘para a divergência’ são expedientes bastante produtivos no discurso acadêmico, porém aquela é mais rara e esta é mais imperceptível em domínios artístico-literários, pela natureza própria dos textos inscritos neste âmbito.

Se, ao longo deste trabalho, tratei como intercambiáveis as categorias da Figura 12, é porque, em meu afã de aproximar as teorias, precisava simplificar os parâmetros, o que leva à segunda ressalva, a de que a funcionalidade do recurso intertextual,

dicotomicamente disposto, reduz a riqueza que é o caráter funcional dos usos de intertextualidade. Genette (2010) já reconhecera tal reducionismo, tanto que desdobrou as funções/regimes na tríade sério/satírico/cômico, mesmo que ressalte a impossibilidade de distinção destes dois últimos em certos casos.

Ainda que a ampliação de Genette (2010) tenha sido um ganho no que concerne ao estudo da função dos recursos intertextuais, é a pesquisa de Forte (2013) que apresenta avanço significativo no debate. A autora elenca algumas funções textual-discursivas para os processos intertextuais, tomando como base para análise os processos intertextuais por copresença (citação, referência e alusão) tanto em textos literários (respeitando a orientação de Piègay-Gros) quanto em textos não literários e plurissemióticos (considerando a ampliação realizada por Cavalcante para a copresença e a derivação).

A autora não parte da oposição sério  $\times$  cômico/satírico para disciplinar as funções encontradas. De modo diferente, ela estabelece funções intrínsecas ao tipo de intertextualidade, isto é, funções sempre presentes, ou, pelo menos, muito recorrentes e produtivas nos recursos intertextuais selecionados em seu recorte teórico-metodológico; e funções extrínsecas a esses processos, ou seja, uma série de funções encontradas *ad hoc* nos exemplários – o que possibilita a ampliação de seu inventário de funções.

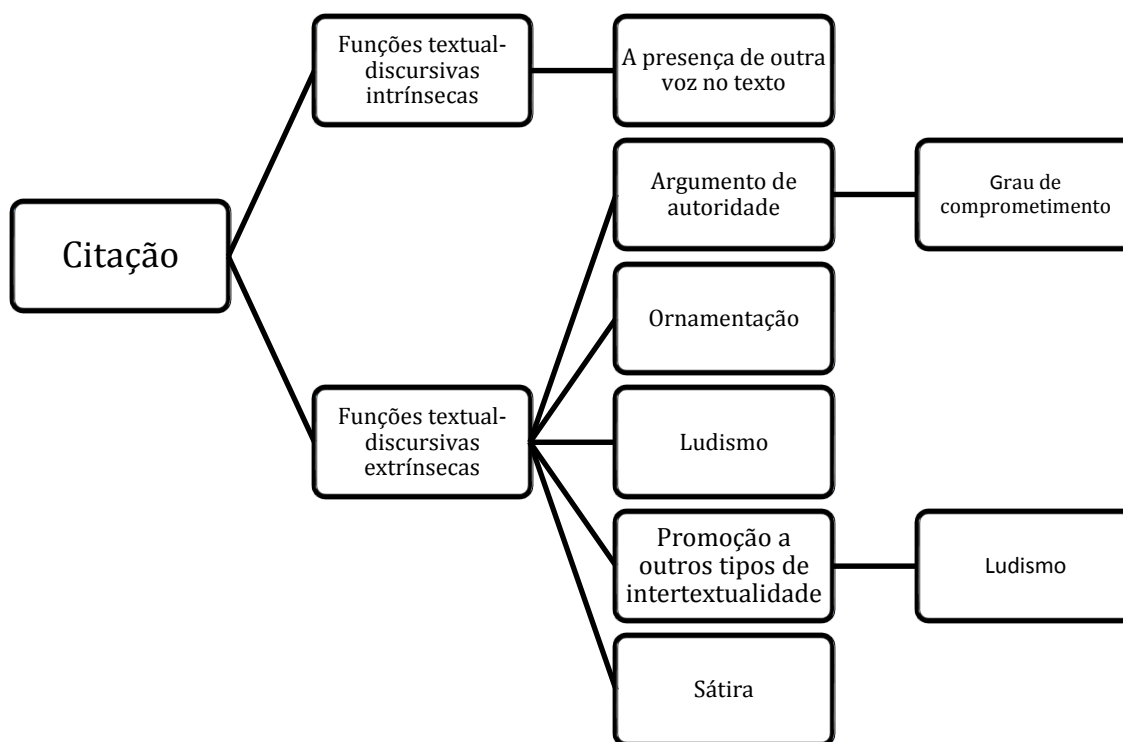
No que se refere à *citação*, Forte (2013) considera como função intrínseca a *presença de outra voz no texto*, algo, a meu ver, um tanto inequívoco e mais condizente a uma característica que a uma função. Aliás, é em decorrência de tal fator que se confunde a intertextualidade com fenômenos díspares, como a polifonia ou a heterogeneidade, consoante discuti no Capítulo 2. A despeito dessa ressalva, considero a pertinência das funções extrínsecas à citação. São elas o *argumento de autoridade*, por meio do qual o produtor do texto autentica o efeito de verdade de seu próprio discurso. Tal função, conforme Forte (2013), desdobra-se noutra que avalia o *grau de comprometimento* do enunciador em relação ao enunciado, uma vez que o autor “poderia se valer da citação exatamente para se contrapor; ou para se mostrar aparentemente neutro”<sup>23</sup> (p. 70). Outra função apresentada é a de *ornamentação*, mais presente em textos literários, ainda que não somente. Por meio dessa função, busca-se enriquecer os aspectos estético-estilísticos do texto em que a citação com função de ornamentação se insere. Além dessas funções, a citação se presta à viabilização do

---

<sup>23</sup> Recurso que, há pouco, denominei *captação para a divergência*.

caráter ora *lúdico*, ora satírico de textos cômicos, bem como à *promoção de outros recursos intertextuais*, como a paródia (como ocorre na denominada *paródia mínima* de Genette (2010)). Resumindo as funções, temos:

FIGURA 13 – Funções textual-discursivas da citação

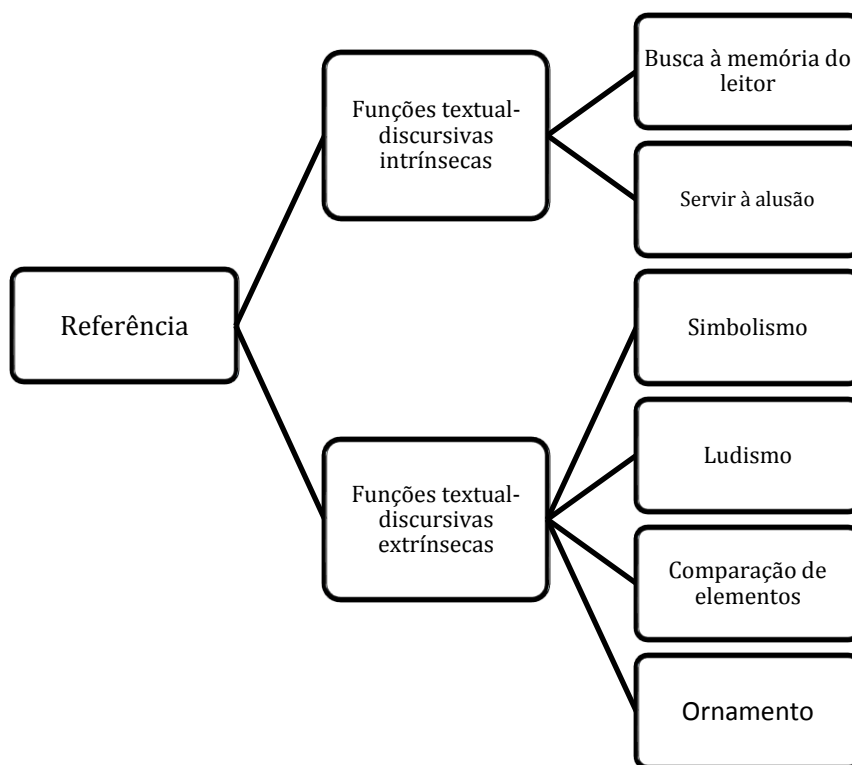


Fonte: Forte, 2013, p. 91. (Com adaptações).

Forte (2013) procura não distinguir referência de alusão ao enumerar as funções textual-discursivas pela íntima ligação que há entre esses dois tipos de intertextualidade. De fato, embora distintos e passíveis de ocorrerem separadamente, há grande produtividade do emprego conjunto e complementar desses dois recursos, um validando o outro. Como função intrínseca, a autora pleiteia o *apelo à memória discursiva*, dado o grau de baixa explicitude desses fenômenos, em especial da alusão, de forma que, sem a recuperação do intertexto na memória do coenunciador, a alusão, com seus contornos nem sempre bem definidos, facilmente se dilui no discurso no locutor. Forte (2013) também defende como função intrínseca à referência servir à alusão, concordando com Faria (2013), isto é, servir como elemento que demarca o intertexto mais implícito, servir como uma espécie de liame entre o texto do enunciador e o intertexto alusivo.

Falei dessa relação no capítulo anterior, quando observei, no conto *A casa de Astérion*, que as referências (Teseu, Ariadne, Minotauro) auxiliam na emersão do sentido das várias alusões de que o conto se compõe. Além dessas, a autora observa a função de *símbolo* a que se prestam as referências, principalmente. Muitas vezes, o autor, ao remeter a um personagem, por exemplo, além de apelar à memória discursiva do leitor a respeito da obra a que tal personagem pertence, retoma tal personagem como representativo de algo que lhe é bastante característico. Como ilustração, pode-se falar em Capitu para simbolizar a dissimulação, ou em Macunaíma, para simbolizar a preguiça, por exemplo. A função de simbolismo também viabiliza a função de *comparação* de vários elementos simbólicos que constituem os textos. As demais funções apresentadas surgem também na citação, quais sejam, viabilizar o *ludismo/sátira* em textos cômicos, assim como também a de *ornamentar*. As funções da referência resumem-se na figura a seguir:

FIGURA 14 – Funções textual-discursivas da referência



Fonte: Forte, 2013, p. 118 (com adaptações).

De posse dos resultados de Forte (2013), e comparando-os às reflexões acerca do caráter funcional das relações intertextuais de que já dispomos, percebo que posso falar

em duas espécies distintas de *função* que, ao contrário de anular-se ou opor-se, complementam-se. Autores como Sant'Anna (2007) e Genette (2010) falam de um(a) função/regime em um nível de abstração maior que as funções apresentadas por Forte (2013). Em outras palavras, a oposição evidenciada por Sant'Anna aplica-se a qualquer relação intertextual, inclusive as amplas; ao passo que as funções de Forte, mesmo as intrínsecas, têm de ser verificadas caso a caso. Isso se explica pelo fato de a autora partir de tipos de intertextualidade mais específicos (citação, referência e alusão) para chegar ao seu inventário de funções.

Ainda que não se possa estabelecer uma relação biunívoca entre cada função apresentada por Forte e uma função mais abstrata (captação ou subversão), verifica-se facilmente que determinadas funções *ad hoc* tendem a acomodar-se a um prisma funcional de captação ou de subversão. Por exemplo, a citação como *argumento de autoridade*, ainda que utilizada para uma posterior contra-argumentação, tende a manter-se fiel ao texto original (captação); todavia, a citação descontextualizada que se presta à criação de uma paródia (*promoção de outros tipos de intertextualidade*, nas palavras de Forte) tende a distorcer o texto original (subversão).

Em síntese, temos que o aspecto funcional mais abstrato (captação/subversão) está subjacente a qualquer relação intertextual, e as funções *ad hoc* precisam ser verificadas caso a caso. O parâmetro funcional que distingue o grau de captação ou de subversão entre o intertexto e o(s) texto(s) original(is) atravessa todos os demais parâmetros, cuja ocorrência, a depender da natureza da relação intertextual, nem sempre pode ser garantida. Considerando esse caráter constitutivo do parâmetro funcional, é possível averiguar a hierarquização dos demais parâmetros anteriormente identificados. A primeira grande oposição se dá conforme a natureza do intertexto, uma vez que este pode se constituir por elementos de outro texto específico e reconhecível ou por elementos de um conjunto de textos que compartilham entre si determinada característica – esta responsável por tornar estes textos membros de uma mesma classe. Trata-se, pois, da distinção que estabeleci entre intertextualidade ampla (um texto ↔ conjunto de textos) e uma intertextualidade estrita (um texto ↔ outro texto). Convém deixar claro que, a despeito do significado dos vocábulos usados, a intertextualidade ampla não engloba a estrita, como ocorre em Koch (2004) e Cavalcante (2012); pelo contrário, sua relação é de oposição, ainda que seja perfeitamente possível que ambos os tipos possam surgir em um mesmo texto. Vejamos exemplo de texto formado a partir de uma relação intertextual ampla:

(29)



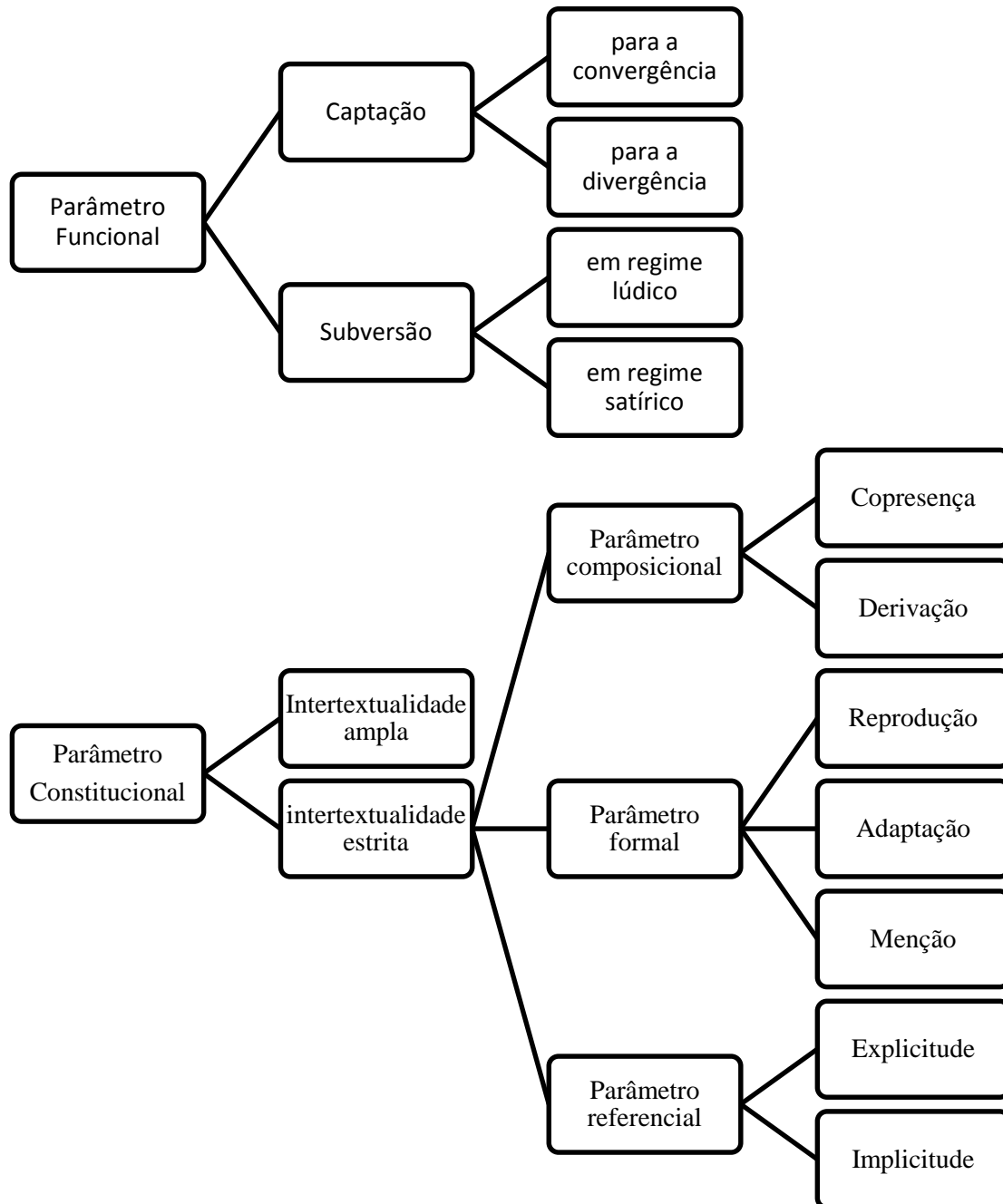
O texto acima foi produzido à imitação de um diploma, tanto no que tange a aspectos linguístico-textuais (nomeação do gênero, outorga de título “sofredor”, motivos para outorga, etc.), quanto no que concerne a aspectos plurissemióticos (tamanho, destaque e escolha da fonte; disposição espacial das informações e gravuras; brasão ‘institucional’, etc.). Nesse caso, o texto *imita*, numa acepção ampliada da categoria de Genette (2010), diplomas convencionais, em forma e função, mas o faz sob um matiz jocoso, de modo que se percebe uma função com valor de subversão (em relação a diplomas genuínos) em regime lúdico, pois não se tem intuito de depreciar os textos que se imitam, mas fazer uma piada a partir da derrota de um time. Tal texto, cuja composição também pode ser explicada a partir da noção de intergenericidade ou intertextualidade intergenérica (MASCUSCHI, 2008; KOCH, 2004; KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2007; CAVALCANTE, NOBRE, LIMA-NETO, 2011), foi produzido não tomando como base uma ocorrência única de diplomas, mas a partir da verificação de traços comuns e repetíveis em vários exemplares do gênero.

Convém ressaltar que, com a popularização de blogs de humor, pode-se falar na emergência do ‘diploma de sofredor’ como gênero mesmo, de modo que esses textos – em um primeiro momento um “*pastiche*” de diplomas verdadeiros – passam a alimentar

futuros textos, modificando o processo funcional de subversão (em relação a diplomas reais) para captação (considerando somente os “diplomas de sofredor”). Independentemente de tratar-se de um pastiche (subversão) ou de uma forjação (captação), a produção de textos dessa natureza requer a abstração de características essenciais ao gênero, de forma que a relação intertextual não pode ser estrita, e sim ampla.

A intertextualidade ampla não apresenta complexificação quanto à incidência dos demais parâmetros que não o funcional; já à intertextualidade estrita aplica-se a pertinência na verificação de tais parâmetros. Em outras palavras, quando se observa o recurso intertextual constituído pela relação entre dois textos específicos, aspectos concernentes à forma (reprodução, adaptação ou menção), à natureza da composição (copresença ou derivação), e ao grau de referencialidade ao texto original (explicitude ou implicitude) são passíveis de verificação. O resultado dessa disposição hierárquica dos parâmetros que atravessam os recursos intertextuais encontra-se esquematizado na Figura 15, a seguir.

FIGURA 15 – Hierarquização de parâmetros subjacentes às relações intertextuais



FONTE: Elaboração própria



Convém ilustrar como ocorre a incidência simultânea destes parâmetros. O exemplo a seguir é um entre muitos textos que mantêm relação intertextual com a fábula *A cigarra e a formiga*, originalmente atribuída a Esopo, mas que também possui célebres versões, como a de Jean de La Fontaine, traduzida para o português por Bocage; a de Monteiro Lobato, que modifica o final; e a de Millôr Fernandes, que adapta a fábula à poesia. O texto em ilustração é o poema *Velha fábula em bossa nova*, do poeta português Alexandre O'Neill. Este poema foi posteriormente musicado por Allain Oulman e gravado originalmente por Amália Rodrigues. Mais recentemente, no Brasil, foi gravada por Adriana Partimpim, mantendo-se basicamente o mesmo arranjo (que passou a caracterizar, também, a música). Como canção, permutou-se o título do poema para *Formiga bossa nova*, alguns versos se repetem e perdeu-se a última estrofe.

(30)

**Velha fábula em bossa nova** (Alexandre O'Neill)

Minuciosa formiga  
 não tem que se lhe diga:  
 leva a sua palhinha  
 asinha, asinha.

Assim devera eu ser  
 e não esta cigarra  
 que se põe a cantar  
 e me deita a perder.

Assim devera eu ser:  
 de patinhas no chão,  
 formiguinha ao trabalho  
 e ao tostão.

Assim devera eu ser  
 se não fora  
 não querer.

(– Obrigado, formiga!  
 Mas a palha não cabe  
 onde você sabe...)

Considerando as categorias delineadas por Genette, temos uma relação hipertextual entre *A cigarra e a formiga* e *Velha fábula em bossa nova*, sendo a fábula o hipotexto e o poema o hipertexto. Conforme discutido, Genette aponta duas formas distintas para as relações hipertextuais: por imitação e por transformação. O'Neill não

retoma a fábula com o intuito de abstrair da fábula original um modelo genérico, mas sim, com o propósito de recontar, à sua maneira, o enredo, por isso se tem uma relação de transformação. O propósito do poema, todavia, não é meramente transpor para a poesia o texto em prosa, ainda que a intriga da narrativa se mantenha basicamente a mesma, há modificações no enredo apresentado no poema que, colocando-se na perspectiva da Cigarra, de certa forma desvirtua os valores originais, ocorrendo o que Genette chama de regime lúdico. Logo, o poema seria exemplo de paródia. Também qualificaria o texto como paródia se fizesse análise a partir da perspectiva de Pièguy-Gros, acrescida da informação de tratar-se de uma relação intertextual por derivação. Da perspectiva de Sant'Anna, o texto de O'Neill enquadrar-se-ia também como paródia e, finalmente, para Koch (2004), teríamos uma intertextualidade estrita que mantém relação temática com o texto original.

Examinando, no texto (30), o atravessamento de distintos parâmetros ocorrentes nos recursos intertextuais, verifica-se, em conformidade com a apreciação que fiz no parágrafo precedente, relativa à análise na perspectiva de Genette (2010), que a **função** é de *subversão em regime lúdico*. Considero subversão no sentido de que a moral que se encontra na fábula é consciente e antecipadamente negligenciada pela Cigarra do poema, deturpando o propósito do texto original. Com relação à **constituição** do intertexto, observa-se que o recurso intertextual se estabelece entre dois textos únicos e específicos: *A cigarra e a formiga* e *Velha fábula em bossa nova*, caracterizando uma intertextualidade *estrita*. Conforme discutido, sobre este tipo de intertextualidade (estrita) incidem mais três parâmetros que não se manifestam quando a relação é entre um texto e um conjunto de textos (intertextualidade ampla):

- o parâmetro **composicional**, que cuida da distinção que se constata quando se observa se o intertexto se compõe de um fragmento em um texto maior (copresença) ou se todo o intertexto compreende o texto em sua integralidade (derivação);

- o parâmetro **formal**, que verifica como o texto original surge no novo texto, se reproduzido, se adaptado ou se mencionado; e

- o parâmetro **referencial**, por meio de que se averigua o grau de implicitude/explicitude do intertexto.

Em (30), respectivamente, observo para estes três parâmetros a *derivação*, a *adaptação* e um maior grau de *implicitude*, ainda que os termos *fábula*, *formiga* e *cigarra* contribuam para a percepção do texto original. Tais dados encontram-se sumarizados no esquema a seguir:

FIGURA 16 – Identificação de parâmetros intertextuais no poema *Velha fábula em bossa nova*

<b>Parâmetro funcional</b>	Captação	Para a convergência	
		Para a divergência	
	Subversão	Em regime lúdico	
		Em regime satírico	
<b>Parâmetro constitucional</b>	Intertextualidade ampla		
	Intertextualidade estrita	<b>Parâmetro composicional</b>	Derivação
			Copresença
		<b>Parâmetro formal</b>	Reprodução
			Adaptação
			Menção
<b>Parâmetro referencial</b>		Explicitude	
	Implicitude		

FONTE: Elaboração própria

O modelo proposto aplica-se não somente aos casos em que o texto inteiro deriva de um processo intertextual, como neste último exemplo discutido, mas a qualquer ocorrência intertextual, incluindo os casos de copresença. Vejamos o texto a seguir, que se trata de um artigo publicado no jornal *O Povo*, na seção *Confronto de ideias*, em que, a partir de um tema polêmico, dois articulistas são convidados a defender opiniões contrárias entre si. Os textos dessa seção têm como títulos os termos *Sim* ou *Não*, a depender orientação argumentativa defendida por cada autor. O tema em questão é a respeito de um projeto de melhoria de mobilização urbana da Prefeitura de Fortaleza que visa transformar a Praça Portugal em um cruzamento e os textos partiam do seguinte questionamento: “Este é o melhor projeto para a área?”. O texto com que ilustro é favorável à mudança, e foi produzido por professor doutor em sociologia Paulo Linhares.

(31)

### **Sim**

Escrever sobre o projeto da nova Praça é um pouco como Prometeu desafiar os deuses do Olimpo da opinião pública cearense. Todos os dias algum destes deuses vai vir comer um pedaço do meu fígado. Vou logo avisando que meu fígado não anda lá com a bola toda. A Praça Portugal de hoje é uma das coisas mais equivocadas que esta cidade já produziu. Um monumento à ditadura dos carros. Se Caymmi passasse nela, diria que “quem gosta dela é ruim da cabeça ou doente do pé...” A Praça nasceu dos donos dos loteamentos, que resolveram

dividir em quatro lotes iguais. Daí surgiu a rotatória como uma solução viária que exige a combinação de atributos (largura e raio de curva da via, velocidade média, faixas de tráfego, acesso e saída) que estão fora de sintonia no atual desenho da Praça. Isso produz conflitos no tráfego. Impossibilidade de acesso ao pedestre. Enfim, uma solução ingênua para o pequeno volume de tráfego da época. Há quem a defenda como componente da memória urbana. Que memória é esta? A memória social é uma construção. Cada povo pode escolher e resignificar o que considera importante. E o que há de importante ali? Quem tem saudades da Praça do Ferreira da época da ditadura? Essa praça é até pior do que aquela. Em todos os aspectos. A área acessível atual dedicada a pedestres não chega a 1.500 m<sup>2</sup> hoje (são as áreas periféricas, fragmentadas com inúmeros bloqueios e praticas onde estão bancas de revista). A proposta atual vai multiplicar em cinco vezes a área de uso por pedestres, possibilitando a criação de espaço de convivência e de sociabilidade urbana tão necessários à nossa cidade. Os grupos de opinião que torpedeiam o projeto tem objetivos diversos. Partidos cumprem o papel de criticar, pois a maioria de esquerda que estava no poder, depois de arrasar a educação e saúde, resolveu tomar a si a bandeira do verde de forma quase religiosa. Uma parte da galera cumpre seu papel de desafiar a autoridade, qualquer que seja ela, no que estão certos. Os limites são impostos pela autoridade, que, seja qual for, inclusive a paterna, é em geral careta. Acho esta barulheira muito legal. Afinal, mais do que debater obras, estamos aprendendo a pensar processos.

Este artigo, consoante exposto, trata de um projeto de mobilidade urbana apresentado pela prefeitura de Fortaleza que visa criar um cruzamento no lugar onde hoje (2014) é a Praça Portugal. Para compor sua argumentação, o autor não se furta de usar, em dois momentos, recursos intertextuais. O primeiro deles é uma referência à personagem mitológica Prometeu, que roubou o fogo dos deuses e o presenteou aos homens, tornando-os superiores aos outros animais. Como castigo, o titã foi amarrado a uma rocha onde durante o dia seu fígado era devorado por águias, enquanto à noite regenerava-se, para ser novamente devorado. No texto, ao assumir seu posicionamento, o autor compara-se a Prometeu e, de antemão, compara as possíveis críticas a seu ponto de vista, à consumição do fígado de Prometeu.

Avaliando o atravessamento dos parâmetros neste recurso intertextual específico, temos que a **função** é de subversão, pois há relativo desvio da história aludida quando ocorre a comparação e o conseqüente rebaixamento de entidades e fatos mitológicos (logo, elevados) o tema em foco. Esse processo de subversão não pode ser caracterizado como satírico, pois não se ridiculariza o texto original, antes ele é utilizado metaforicamente como contestação a potenciais críticas ao posicionamento defendido pelo autor, de forma que o *regime de subversão é lúdico*. No que tange à **constituição**, observa-se a relação entre dois textos específicos, a saber, o artigo e o

‘mito de Prometeu’, configurando-se uma *intertextualidade estrita*, sobre a qual incidem outros três parâmetros. Com relação à **composição**, observa-se a *copresença*, visto que, realizada a ressalva que o autor faz, ele inicia, de fato, sua argumentação, abandonando a metáfora. A copresença realiza-se, a partir de um parâmetro **formal**, por meio da *menção*, pois praticamente inexistem trechos significativos de narrativa que retomem a história de Prometeu; tal retomada é feita mediante a *menção* do referente Prometeu e da ação de devorar o fígado. O parâmetro **referencial** inclina-se à *explicitude* em decorrência da menção ao nome próprio, e bastante singular, da personagem, o que faz o leitor imediatamente resgatar o mito em sua memória. A Figura 17 sintetiza essas informações:

FIGURA 17 – Identificação de parâmetros intertextuais nas alusões do artigo *Sim*

<b>Parâmetro funcional</b>	Captação	Para a convergência	
		Para a divergência	
	Subversão	Em regime lúdico	
		Em regime satírico	
<b>Parâmetro constitucional</b>	Intertextualidade ampla		
	Intertextualidade estrita	<b>Parâmetro composicional</b>	Derivação
			Copresença
		<b>Parâmetro formal</b>	Reprodução
			Adaptação
			Menção
		<b>Parâmetro referencial</b>	Explicitude
Implicitude			

Fonte: elaboração própria

O outro recurso intertextual do artigo encontra-se na passagem: “Se Caymmi passasse nela, diria que ‘quem gosta dela é ruim da cabeça ou doente do pé...’ ”. O trecho é um discurso direto hipotético atribuído ao compositor Dorival Caymmi e, na verdade, compõe-se do verso de uma conhecida canção, a saber, *Samba da minha terra*<sup>24</sup>. Avaliando os parâmetros, temos que a **função** é de *subversão*, pois desvia-se o

<sup>24</sup> O samba da minha terra deixa a gente mole / quando se canta todo mundo bole / quando se canta todo mundo bole // Eu nasci com o samba / e no samba me criei / do danado do samba / nunca me separei // O samba da minha terra deixa a gente mole / quando se canta todo mundo bole / quando se canta todo mundo bole // Quem não gosta do samba / bom sujeito não é / ou é **ruim da cabeça / ou doente do pé**.

tema do texto original (o samba, metadiscursivizado) e aproveita-se o significado isolado dos versos originais para aplicação em outro tema (o projeto de mobilização urbana que prevê a destruição da Praça Portugal). Não se trata, em absoluto, de uma sátira à canção, mas sim do uso criativo, *lúdico*, portanto, do sentido literal – e recontextualizado – dos versos finais. Quanto ao **parâmetro constitucional**, percebe-se claramente um processo de *intertextualidade estrita*, em que dois textos específicos (o artigo e a canção) mantêm relação. No que diz respeito à **composição**, tem-se, novamente, um processo de copresença que, **formalmente**, manifesta-se por meio da *reprodução* do trecho da canção: “*é ruim da cabeça ou doente do pé*”. O **parâmetro referencial** pende à *explicitude*, fundamentada tanto por aspectos tipográficos (ainda que nem tudo que esteja entre as aspas faça arte da canção) quanto, principalmente, pela referência a Caymmi. Em síntese, temos:

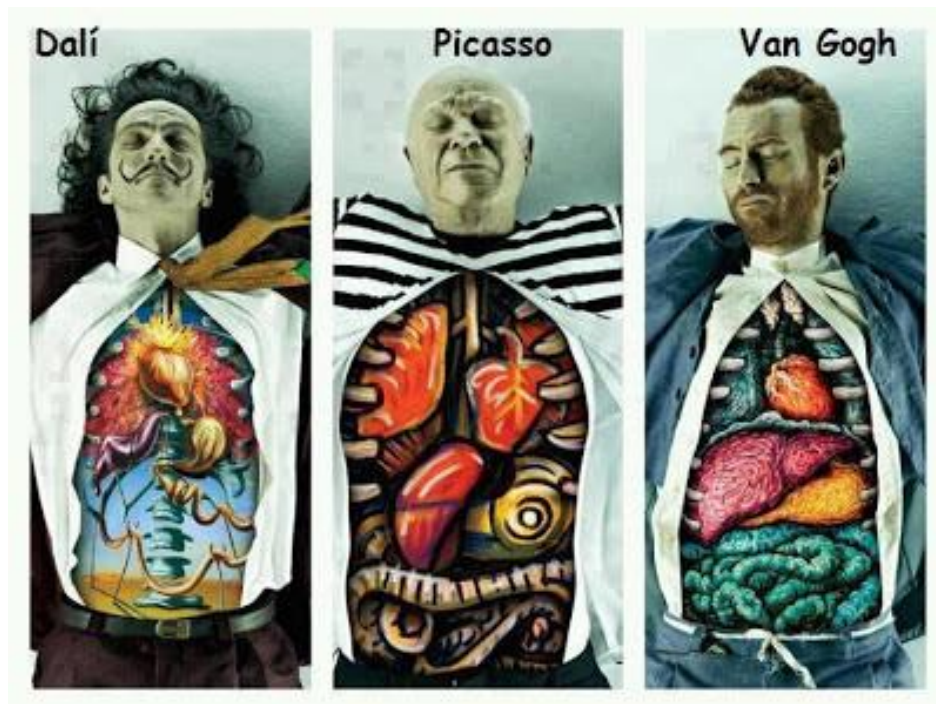
FIGURA 18 – Identificação de parâmetros intertextuais na citação do artigo *Sim*

<b>Parâmetro funcional</b>	Captação	Para a convergência	
		Para a divergência	
	Subversão	Em regime lúdico	
		Em regime satírico	
<b>Parâmetro constitucional</b>	Intertextualidade ampla		
	Intertextualidade estrita	<b>Parâmetro composicional</b>	Derivação
			Copresença
		<b>Parâmetro formal</b>	Reprodução
			Adaptação
			Menção
		<b>Parâmetro referencial</b>	Explicitude
Implicitude			

Fonte: Elaboração própria

Ainda que não tenha sido o foco desta pesquisa, conforme esclareci no Capítulo 2, essa proposta presta-se à aplicação de textos plurissemióticos ou, até mesmo, eminentemente não verbais, como o que segue.

(32)



A imagem acima é a amálgama de três distintos anúncios de uma campanha publicitária da escola de arte do MASP, que tinha por intuito de divulgar os novos cursos ofertados. Embora originalmente fossem três textos distintos (a representação dos pintores era de corpo inteiro e havia sumárias informações, em forma de logomarca, a respeito da escola de arte nos anúncios), esta imagem passou a constituir um texto autônomo, tornando-se mais popular que os textos dos quais ela decorre.

Avaliando os processos intertextuais presentes nesse texto, verificamos que a **função** e de *subversão*, pois desvia-se o propósito estético original com uma finalidade publicitária. Como não há, verdadeiramente, uma depreciação à obra dos pintores representados, concluo que o regime é *lúdico*. No que diz respeito ao **parâmetro constitucional**, observa-se que a *intertextualidade* é *ampla*. Em outras palavras, os elementos que constituem os órgãos dos pintores representados não se encontram tais quais em nenhuma outra obra deles. Pelo contrário, o responsável pela publicidade abstraiu, a partir de um *conjunto* de obras de cada artista, traços mínimos e essenciais do seu estilo próprio, e tentou imitá-los nos anúncios, de forma que esse estilo fosse reconhecível. Como não há uma obra específica a partir da qual os anúncios provêm, não há como avaliar os parâmetros composicional, formal e referencial com exatidão.

À revelia dessa constatação, pode-se argumentar a favor de uma *copresença* no eixo **composicional**, uma vez que somente o abdômen na representação dos pintores

apresenta relação intertextual. Seguindo o mesmo raciocínio, dir-se-ia que, em termos **formais**, ocorre *adaptação* dos originais, em decorrência da imitação do estilo; assim como, a partir do viés **referencial**, poder-se-ia advogar a favor da *explicitude* em decorrência do nome do artista<sup>25</sup> e do rosto representado em estilo realista.

É possível que a natureza pictográfica do texto permita tal demonstração, algo que seria menos preciso em termos de linguagem verbal. Todavia, essas verificações são um tanto apressadas, pois avalia-se não a *relação* intertextual, mas somente o modo de configuração da imagem em discussão. Em outras palavras, não são considerados as pinturas originais que passaram por um processo de abstração e posterior imitação quando se diz que há copresença ou adaptação. Aliás, é impossível definir de que quadro específico os supostos elementos de copresença e de adaptação provêm. Observa-se, na constatação da suposta existência da copresença e da adaptação, somente o produto do texto (32) isolado de todo um conjunto de obras de Dalí, de Picasso e de van Gogh que serviram de inspiração ao artista que elaborou a peça publicitária.

A copresença e a adaptação, assim como os demais processos dos parâmetros composicional e formal, demandam a existência de um *texto específico* reconhecível que sofre modificações ao compor [partes de] outro texto. É do reconhecimento desse texto específico que se pode falar em copresença ou em adaptação, por exemplo, pois nesse caso se distinguem fragmentos de *um texto específico* original que podem ser reproduzidos ou adaptados. É um contrassenso pensar que é possível, por exemplo, adaptar a obra inteira de um autor em um trecho diminuto. O que ocorre no exemplo (32) é mesmo um processo de imitação (a partir do reconhecimento de traços substanciais da obra original) que culmina na criação de um novo texto inspirado nos padrões canônicos dos pintores, e tal texto configura-se como um fragmento de um texto maior. Fragmento (copresença, portanto) do ponto de vista pictográfico, pois considerando o propósito do anúncio, o abdômen é o foco e todo o resto é plano de fundo. Creio ser importante deixar essa discussão em aberto para futuros testes, pois é possível que, em textos plurissemióticos, a hierarquização dos parâmetros não obedeça à mesma sistematização que ocorre em textos verbais.

Sumarizando a discussão, vejamos o seguinte esquema:

---

<sup>25</sup> Nos anúncios originais, não consta o nome dos pintores.



FIGURA 19 – Identificação de parâmetros intertextuais no anúncio da escola de arte do MASP

<b>Parâmetro funcional</b>	Captação	Para a convergência	
		Para a divergência	
	Subversão	Em regime lúdico	
		Em regime satírico	
<b>Parâmetro constitucional</b>	Intertextualidade ampla		
	Intertextualidade estrita	<b>Parâmetro composicional</b>	Derivação
			Copresença
		<b>Parâmetro formal</b>	Reprodução
			Adaptação
			Menção
		<b>Parâmetro referencial</b>	Explicitude
Implicitude			

Fonte: elaboração própria

Em síntese, os parâmetros funcional e constitucional são essenciais a qualquer recurso intertextual, e nele contidos encontram-se as tipologias dispersas de que falamos ao longo dessa tese. Ao parâmetro funcional, por exemplo, se subordinam quaisquer categorias, pois sempre se vislumbra numa relação intertextual uma orientação de algum modo funcional, como ocorre eminentemente com os ‘gêneros hipertextuais’ de Genette (2010), a saber, *paródia*, *travestimento*, *transposição*, *pastiche*, *charge* e *forjação*; e com as categorias de Sant’Anna (2007): *paráfrase*, *estilização*, *paródia* e *apropriação*. As categorias listadas por Koch (2004), Koch, Bentes, Cavalcante (2007) e Piègay-Gros (2010), ainda que nem sempre relacionadas ao caráter funcional, também não escapam a esse parâmetro, de forma a ser possível discernir, num espectro mais amplo de funcionalidade, a captação ou a subversão do texto original.

O parâmetro constitucional, também essencial a qualquer tipo de intertextualidade, distingue quando a relação se estabelece entre textos específicos facilmente reconhecíveis ou quando um texto se utiliza de padrões mais gerais de um conjunto de textos. Nesse último caso, por exemplo, encontram-se a *imitação* de Genette (2010), a *intertextualidade intergenérica* e a *intertextualidade estilística* de Koch (2004). Todos os demais tipos afiliam-se à intertextualidade estrita (relação entre textos específicos) e, a este tipo preciso de intertextualidade, conjeturam-se mais três parâmetros, composicional, formal e referencial.

Esses cinco parâmetros, dois essenciais (funcional e constitucional) e três subordinados a um modo específico de constituição (composicional, formal e referencial) não pretendem ser categorias de cunho classificatório; antes se prestam à orientação de análises de recursos intertextuais para uma compreensão mais integral do fenômeno.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Empreendi esta pesquisa no intuito básico e inicial de organizar um quadro teórico no qual estivessem sistematizados os diversos tipos de intertextualidade que se conhecem e se encontrariam em estado de dispersão. A questão central que norteou a pesquisa é a seguinte: a despeito da variedade de ocorrências linguístico-textuais que são qualificadas como intertextuais, é possível vislumbrarem-se padrões mais gerais por meio dos quais se possam organizar os diversos tipos de intertextualidade num quadro teórico? Para que eu pudesse responder a esta indagação, primeiramente, tive de delinear o próprio escopo em que me inseria, (re)definindo o conceito de intertextualidade com o qual decidi trabalhar, em virtude de haver distintas visões já na aplicação do fenômeno.

Assim, vi-me inclinado a discernir da intertextualidade fenômenos a meu ver mais amplos e, muitas vezes, constitutivos da linguagem, como o dialogismo (BAKHTIN, 2000); a polifonia (BAKHTIN, 2005; DUCROT, 1987), a interdiscursividade (MAINGUENEAU, 2001) e a heterogeneidade (AUTHIER-REVUZ, 1990, 1998, 2004). Discussões que defendem esse mesmo posicionamento podem ser encontradas em Koch (2004), Cavalcante e Brito (2011; 2012) ou Faria (2012), porém, assim como no caso desta tese, nenhum desses trabalhos se propunha a exatamente explorar a fundo a relação entre recursos intertextuais e esses fenômenos maiores. Tais discussões eram, na verdade, pontos de partida para avaliações mais pontuais de tipos de intertextualidade. Por isso, optei por um trabalho reflexivo mais profundo que investigasse a relação entre a intertextualidade e esses fenômenos, aproximando-os e distanciando-os. Colocaria nesse rol, também, conceitos que, infelizmente, não foi possível, nesta pesquisa, sequer incluir, mas que sem dúvida apresentam fina relação com a intertextualidade, tais como *carnavalização* (BAKHTIN, 2005; 2010a; 2010b), *transmutação* (BAKHIN, 2000; ZAVAM, 2010) e *mimesis/diegesis* (ARISTÓTELES, s/d).

Ainda nessa delineação, acabei por desleixar a incidência da intertextualidade para além da semiose verbal – meramente apontei o fenômeno incidindo sobre melodias e gravuras e mostrei a existência de alguns trabalhos que já versavam sobre o assunto, ainda que em caráter de análise de exemplos específicos, sem generalizações. De fato, muito pouco foi explorado nesse campo e quase nada está sistematizado. Pensar na simples transferência de nomenclatura da intertextualidade que ocorre em linguagem

verbal para outras linguagens, quer combinadas, quer não, seria reduzir em muito a potencialidade dos recursos intertextuais sob esse prisma. Esta é mais uma tarefa que, no recorte, foi deixada em aberto para futuros debates.

O próprio espectro da intertextualidade analisada sob o viés da linguagem verbal não foi contemplado em sua integralidade. Há ainda uma profícua discussão a se fazer a respeito da possibilidade de se estabelecer uma intertextualidade ao encargo do coenunciador, para além da inferência, para além da coincidência sintática. Esta discussão, que contestaria o quase axioma que defendo de que a intertextualidade, enquanto estratégia de textualização, ocorre por livre-arbítrio do produtor, a meu ver, requer posicionamentos mais amadurecidos não só do que se entende por *intertextualidade*, como também por *texto*, algo que definitivamente escapa aos desígnios dessa tese. Tanto que, nesta tese, tratei a intertextualidade como estratégia textual-discursiva que demanda uma ação consciente e orientada do sujeito durante a produção do texto.

Uma outra lacuna que deixo, porém menor que as supracitadas, refere-se aos estudos daquilo que denominei, um tanto apressadamente, *intertextualidade em primeiro/segundo graus*, algo que pode ser realizado ao lado das *cadeias intertextuais* e, obviamente, dos conceitos de *hiper/hipotexto* de Genette. Tal fenômeno refere-se ao fato de que um texto  $T^1$ , produzido a partir de um texto  $T^0$ , pode originar uma quantidade indeterminada de textos, de modo a haver, pelo menos indiretamente, relações intertextuais (em segundo grau) que ligam  $T^0$  a  $T^N$ , algo praticamente inexplorado.

Ressalvas realizadas a respeito do que não fiz, vamos às considerações sobre o que fiz: em primeiro lugar, procurei resenhar o que se discute sobre intertextualidade, ainda que nem sempre receba este rótulo. Apresentei as ideias e propostas classificatórias de quatro autores e evitei, num primeiro momento, contrastes e aproximações. Isso o fiz a partir de um raciocínio ingênuo de que *se tratava sempre de um mesmo fenômeno, mas com nomenclatura diferente*, e fui percebendo a impossibilidade de agrupamento dos tipos de intertextualidade, uma vez que estes se organizavam em “nichos” administrados por parâmetros diferenciados, cinco no total (aos quais tive de dar, autoritariamente, nomes). Após tal constatação, que me traria o protótipo organizacional a que me propunha, percebi que tais parâmetros tampouco pertenciam a uma “mesma classe”, mas que havia hierarquização entre eles.

A pesquisa culmina na Figura 15 (Hierarquização de parâmetros subjacentes às relações intertextuais), que representa a organização desses parâmetros. Por seu caráter mais geral, não pretende ser uma proposta nova de classificação, muito menos substituir as tipologias existentes. Antes, entendo como uma planta por meio da qual é possível compreender um recurso intertextual qualquer sob múltiplos matizes, presumindo estes distintos e, quase sempre, simultâneos parâmetros. É um instrumento através do qual se conjectura mais integralmente um fenômeno intertextual, e não o mecânico gesto classificatório, que muitas vezes reduz a potencialidade dos fenômenos.

O organograma não é definitivo, contudo, assim como nada o é na ciência. Submeto-o, por meio desta tese, a refinamentos posteriores e constantes, conforme os debates acerca dos recursos intertextuais se intensifiquem.

## REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. Trad. A. P. de Carvalho. Introdução e notas J. Voilquin e J. Capelle. Estudo introdutivo G. Telles Jr. Rio de Janeiro: Edições de Ouro. S/D.
- AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade(s) enunciativas. **Cadernos de estudos linguísticos**, Campinas, n. 19, jul.-dez., 1990, p. 25-42.
- AUTHIER-REVUZ, J. [1992] **Palavras incertas**: as não-coincidências do dizer. Campinas, São Paulo: Ed. UNICAMP, 1998.
- AUTHIER-REVUZ, J. [1982] **Entre a transparência e a opacidade**: um estudo enunciativo do sentido. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.
- BAKHTIN, M. [1953] **Estética da criação verbal**. 3ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. [1929] **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- \_\_\_\_\_. [1965] **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 7ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 2010a.
- \_\_\_\_\_. [1970] **Questões de literatura e de estética (A teoria do romance)**. 6ed. São Paulo: Hucitec, 2010b.
- \_\_\_\_\_; VOLOCHÍNOV, V. N. [1929] **Marxismo e filosofia da linguagem**. 13ed. São Paulo: Hucitec, 2009.
- BAZERMAN, C. Intertextualidades: Volosinov, Bakhtin, teoria literária e estudos do letramento. In: BAZERMAN, C. **Escrita, gênero e interação social**. São Paulo: Cortez, 2007.
- BEAUGRANDE, R. A., DRESSLER, W. U. **Introduction to text linguistics**. London: Longman, 1981. cap. 4. p. 48-112.
- CARRASCOZA, J. A. Processo criativo em propagando a intertextualidade. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação e IX Encontro do CELSUL. 2010. Universidade do Sul de Santa Catarina, Palhoça, SC. **Anais**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Santos. p. 1-15.
- \_\_\_\_\_.; HOFF, T. Publicidade e pós-modernidade. II Colóquio binacional Brasil-México de ciências da comunicação. São Paulo. 2009. **Anais**. Disponível em: <http://www.espm.br/ConhecaAESPM/Mestrado/Documents/COLOQUIO%20BXM/S5/tania%20e%20carrascoza.pdf>
- Acesso em 08 de novembro de 2013.

CAVALCANTE, M. M. Referenciação e intertextualidade. In: XXI Jornada Nacional de Estudos Linguísticos, 2006, João Pessoa. XXI Jornada Nacional de Estudos Linguísticos. **Anais**. João Pessoa: Gelne, 2006. v. 1. p. 2250-2260.

\_\_\_\_\_. Intertextualidade: um diálogo entre texto e discurso. In: VI Semana de Estudos Linguísticos e Literários de pau dos Ferros, 2008, Pau dos Ferros. **Anais da VI SELLP: Tendências e abordagens em linguística, Literatura e Ensino**. Pau dos Ferros : UERN, 2008a. v. 1. p. 01-08.

\_\_\_\_\_. Intertextualidade: critérios classificatórios. **Resumos EnMEL**, Teresina, 2008b. v. 1.

\_\_\_\_\_. **Os sentidos do texto**. São Paulo: Contexto, 2012.

\_\_\_\_\_; CUSTÓDIO FILHO, V. Revisitando o estatuto do texto. **Revista do GELNE**, Piauí, v.12, n.2, 2010. p. 56-71.

\_\_\_\_\_; BRITO, M. A. P. Intertextualidades, heterogeneidades e referenciação. **Linha d'Água**, n. 24 (2), 2011, p. 259-276.

\_\_\_\_\_. Intertextualidade e psicanálise. **Calidoscópico**. v. 10, n. 3, 2012, p. 310-320.

\_\_\_\_\_; NOBRE, K. C.; LIMA-NETO, V. A intergenericidade como recurso humorístico. **Calidoscópico**. Vol. 9, n. 3, p. 180-187, set/dez 2011.

CERVEIRA, M. de C. **Intergenericidade em anúncios publicitários: uma abordagem semiolinguística**. 2009. 109 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de pós-graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

CHARAUDEAU, P.; MAINGUENEAU, P. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2004, p. 86.

FAIRCLOUGH, N. [1992]. **Discurso e mudança social**. Brasília: Editora da UnB, 2001.

\_\_\_\_\_. **Analyzing discourse: textual analysis for social research**. London, New York: Routledge, 2003.

FARIA, M. da G. dos S. **Relações intertextuais de copresença e de derivação em textos verbo-visuais: por uma abordagem didática**. /Projeto de tese. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2012/.

FIX, U. O cânone e a dissolução do cânone. A intertextualidade tipológica – um recurso estilístico “pós-moderno”? **Revista de estudos da linguagem**. v. 14, n. 1. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, jan./jun. 2006.

FORTE, J. S. M. **Funções textual-discursivas de processos intertextuais**. 2013. 127 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de pós-graduação em Linguística, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

FOUCAULT, M. [1969] **A arqueologia do saber**. 7ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GENETTE, G. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos por Cibele Braga; Erika Viviane Costa Vieira; Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho; Mariana Mendes Arruda; Mirian Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

KOCH, I. G. V. A intertextualidade como critério de textualidade. In: FÁVERO, L. L; PASCHOAL, M. S. Z. (orgs.). **Linguística textual e leitura**. São Paulo: EDUC, 1985, p. 39-46.

\_\_\_\_\_. Intertextualidade e polifonia: um só fenômeno? **D.E.L.T.A.** 7 (2): 529-541, São Paulo: EDUC, 1991.

\_\_\_\_\_. **Desvendando os segredos do texto**. São Paulo: Contexto, 2002.

\_\_\_\_\_. **Introdução à linguística textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_.; ELIAS, V. M. **Ler e compreender os sentidos do texto**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_.; BENTES, A. C.; CAVALCANTE, M. M. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. São Paulo: Cortez, 2007.

LAURINDO, H. A. A instabilidade do gênero anúncio publicitário. In: CAVALCANTE, M. M. et al. **Texto e discurso sob múltiplos olhares, vol 1**: gêneros e sequências textuais. Rio de Janeiro: Lucerna, 2007. p. 62-81.

LIMA-NETO, V. **Mesclas de gêneros no Orkut**: o caso do *scrap*. 2009. 213 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Linguística da UFC, Fortaleza, 2009.

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. Tradução Souza-e-Silva, C. P.; ROCHA, D. São Paulo: Cortez, 2001.

MARCUSCHI, L. A. Gêneros textuais: definição e funcionalidade. In: DIONÍSIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA, M. A. (Org.). **Gêneros Textuais e ensino**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, p. 19-36.

\_\_\_\_\_. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. Rio de Janeiro: Parábola Editorial, 2008.

MOZDZENSKI, L. P. A intertextualidade no videoclipe: uma abordagem discursiva e imagético-cognitiva. **Contemporânea**. vol. 7, n2: 1-33, dez. 2009.

\_\_\_\_\_. **O ethos e o pathos em vídeos femininos**: construindo identidades, encenando emoções. 2012. 356 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, 2012.



\_\_\_\_\_. Intertextualidade verbo-visual: como os textos multissemióticos dialogam? **Bakhtiniana**. São Paulo, 8 (2): 177-201, jul./dez. 2013.

MOLINA, M. A. G.; MORICONI, A. L. dos S. Teresinha e Terezinha de Jesus: confrontos. XVI CNLF. **Cadernos do CNLF**, Vol. XVI, Nº 04, t. 3. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2012. p: 2686-2695.

OLIVEIRA, S. R. de. Literatura, artes e mídias: a reescrita como matriz da criação artística. **Rev. Let. & Let.** Uberlândia-MG. v.27 n.2 p. 219-235 jul./dez. 2011.

\_\_\_\_\_. Canção: Ideologia e Intermedialidade Músico-literária. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**. Natal, n.2, jul-dez, p. 1-16, 2012.

PAGANO, A. Gêneros híbridos. In: MAGALHÃES, C. (ORG). **Reflexões sobre a análise crítica do discurso**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2001. p. 83-104.

PIÉGAY-GROS, Nathalie. Tipologia da intertextualidade. **Intersecções – Revista sobre práticas discursivas e textuais**. Ano 3, número 1. São Paulo, 2010. Tradução: Mônica Magalhães Cavalcante; Mônica Maria Feitosa Braga Gentil; Vicência Maria Freitas Jaguaribe. p 220-244.

PINTO, R.; TEIXEIRA, C. O intertexto na dinamicidade da produção textual. In: Textos Selecionados. XXIII Encontro Nacional da Associação Portuguesa de Linguística, **Anais...** Lisboa, APL, 2008, pp. 385-398.

RIFFATERRE, M. **A produção do texto**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

SANT'ANNA, A. R. de. **Paródia, paráfrase & CIA**. 8 ed. São Paulo: Ática, 2007.

SANT'ANNA-MULLER, M. R.; MEURER, M. Entre imagem e história – Lindonéia. **Fronteiras: Revista Catarinense de História**. Florianópolis, n.18, p.105-123, 2010. (Edição em 2011).

ZAVAM, A. S. **Por uma abordagem diacrônica dos gêneros do discurso à luz da concepção de tradição discursiva**: um estudo com editoriais de jornal. 2009. 420 f. Tese. (Doutorado em Linguística). Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2009.