

SEÇÃO POLÊMICA

Intertextualidade, polifonia e outras multiplicidades

Embora a nossa busca pela teorização, pela configuração analítica de certos fatos venha possibilitando um contorno cada vez mais definido da função de compreender (nas suas mais diversas formas de aplicação: LER, INTERPRETAR, DECODIFICAR etc.), nem por isso temos convicção de que o seu domínio tenha se tornado uma atividade menos complexa. Com toda a certeza, na medida em que avançamos na tarefa de "compreender", precisamos sofisticar os nossos instrumentos de aferição, já que os objetos em análise se apresentam aos olhos do observador imersos num grau de complexidade cada vez maior. Esse julgamento não é exclusivo de algumas áreas do saber acadêmico, mas traduz uma postura que revela a natureza dos desafios que a questão do conhecimento coloca em jogo. Por exemplo, de uma atividade de decodificação, através de uma hermenêutica padrão, saltamos para a implementação de formas mais desafiadoras, onde inscrevemos o objeto da leitura. Se em algum momento o sentido de um texto pode ser consagrado pelo valor monossêmico de uma autoridade monofônica, hoje deparamos com uma perspectiva distinta, onde a "dispersão" de sentido e de vozes que falam desse sentido assumem um peso analítico fundamental.

Foi com o objetivo de discutir categorias de análise como intertextualidade, polifonia, carnavalização, pluridiscursividade etc. e avaliar semelhanças/ dissemelhanças e convergências/divergências entre elas que realizamos a mesa redonda cujos textos-base aqui se publicam. Para isso, propusemos aos nossos debatedores, entre outras, questões como: 1. Polifonia, intertextualidade e pluridiscursividade categorizam fenômenos discursivos distintos? 2. Que fenômenos podemos assegurar com uma categoria que outras certamente deixariam escapar? 3. Essa divergência nominal de categorias pode representar algum compromisso de complementaridade conceitual?

Além dos expositores cujos textos se publicam a seguir, participaram da mesa redonda os professores da FALE Leda Maria Martins, Antônio A. Moreira de Faria e Graça Paulino.

Hugo Mari e Vera Lúcia Casa Nova
(Coordenadores)

POLIFONIA: ASPECTOS TEÓRICOS

Ida Lúcia Machado

Tentarei aqui expor algumas idéias de teóricos da linguagem sobre a polifonia, começando pelos conceitos de O. Ducrot: Ducrot inspirou-se em Bakhtin que usou o termo "polifonia" para designar a pluralidade de vozes que atuam em determinados textos. Segundo Bakhtin, tais vozes "falam" simultaneamente sem que nenhuma delas seja preponderante e julgue as outras. Já Ducrot vai se interessar de perto pela polêmica que estas diferentes vozes podem criar dentro de um mesmo enunciado, assim como também pela maior ou menor força de umas sobre as outras. Vejamos um exemplo:

(1) "Emma Tompsom não tem 18 aninhos mas como é bonita!"

Em (1) há um locutor que assume o enunciado como um todo. Mas nele faz conviver diferentes vozes ou "enunciadores" cujas opiniões entram em conflito. Assim:

1o. enunciador: "Emma Tompsom não tem 18 aninhos": representa a *vox populi* própria a um certo tipo de discurso machista, que leva à seguinte conclusão: "...logo, não "vale a pena." Já está meio "velha"".

2o. enunciador: aproveita-se do "mas" para exprimir sua opinião pessoal, que se contradiz com a voz dos representantes do discurso dito "machista": "...mas como é bonita!" leva à conclusão "O primeiro enunciador disse uma bobagem." Em resumo, a segunda parte de (1) é mais forte (argumentativamente falando) que a primeira.

Recentemente, Ducrot retomou o conceito de polifonia para nele incluir Charles Bally e traçar assim o "caminho francês" da Teoria Polifônica: este caminho passa por Bally assim como também por G. Genette até chegar ao próprio Ducrot.

Genette, na sua teoria dos processos narrativos, fala de um "escritor" e Bally, nos seus estudos gramaticais, de um "sujeito falante": indivíduos reais, fora da obra escrita. Dentro da ficção, há o "narrador" de Genette e o "sujeito comunicante" de Bally; estas entidades vão possibilitar a aparição de um "centro de perspectiva ou focalização", para Genette, e de um "sujeito modal ou pensante, para Bally.

Para compor sua Teoria Polifônica, Ducrot fez algumas mudanças terminológicas: mantém o "sujeito falante" de Bally, mas introduz os papéis de "locutor" e "enunciador" que vão corresponder às funções de sujeito comunicante e sujeito modal de Bally. Ducrot vai também, como Bally, sustentar que o produtor real do enunciado, o chamado "sujeito falante" não tem lugar na estrutura semântica em questão, i.e., na descrição que o enunciado dá de sua enunciaçãõ.

O locutor e o enunciador têm uma vida intralingüística, são elementos do sentido e não da imagem do mundo veiculada pelo enunciado. São meros "seres de papel", uma criação do indivíduo histórico que produz o enunciado.

Vejamos agora a polifonia segundo Jacqueline Authier.

Jacqueline Authier lança, em 1982 e em 1984, dois artigos sobre o tema "Heterogeneidade". Nestes trabalhos, a autora vai analisar o discurso considerando-o como algo aberto, sempre em contato e em comunicação com outros "falares". Sem intitular seus conceitos de "polifônicos", como o fez Ducrot, Authier não se esquece também de atribuir a paternidade dos mesmos a Bakhtin.

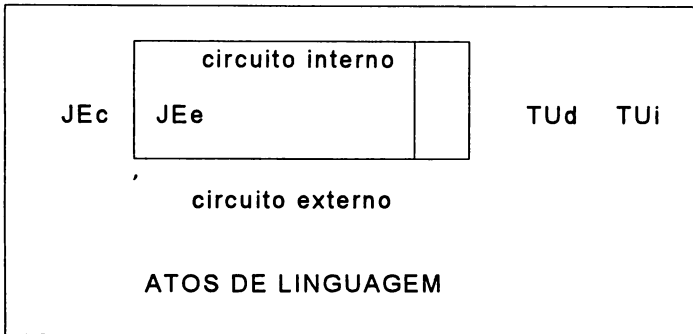
Assim, associa a idéia bakhtiniana de "saturação da linguagem", que leva a um "exterior constitutivo", ao conceito de *formação discursiva*, onde é colocada a questão do "interdiscurso", que traz em si a noção de "pré-construído" ou seja, tudo aquilo que foi "pescado" no fio de outros discursos.

Authier considera também a análise lacaniana ou a releitura de Freud como elemento fundamental para comprovar a não-unicidade do sujeito. Em termos psicanalíticos, o sujeito é descentrado, desdobrado... em suma, como diz Freud, este sujeito "n'est plus le maître en sa demeure".

Segundo a autora há dois tipos de heterogeneidade que devem ser considerados: 1o.) a heterogeneidade constitutiva, que remetê aos processos reais de formação de um discurso, processos que são apropriados pela pessoa que fala ou escreve. Em outros termos, trata-se da cadeia das palavras que guardam um "d'já dit". 2o.) a heterogeneidade "aparente", que pode se apresentar sob formas "marcadas" e "não-marcadas". De maneira geral, as primeiras são representadas por tudo que mostra, de maneira clara, a inclusão do "discurso do outro": aspas, travessões, citações, provérbios, presença do DIL, todos os casos de metadiscursos, etc. As segundas podem ser detectadas no uso de certas figuras de retórica (por ex., a ironia), nos pressupostos, no pastiche...

As formas de heterogeneidade aparente espelham a ilusão do sujeito com sua "parole" e manifestam também o ponto fraco, o defeito desta ilusão, que aparece justamente quando se tenta consertá-la. É o caso do indivíduo que diz: "Meu discurso é meu, não copio de ninguém, não dou, nem vendo, nem empresto, como diz o ditado popular".

Finalmente, encontramos no livro *Langages et discours*, de Patrick Charaudeau, um interessante quadro que ilustra o desdobramento das entidades falantes. Note-se que Charaudeau define o ato de linguagem como uma "mise en scène" entre seres de, digamos, "ficção" (*JEe* e *TUd*) criados pelos sujeitos falantes ou indivíduos históricos (*JEc* e *TUi*) que neles imprimem as marcas da situação psicossocial em que se encontram:



Assim, pode-se considerar que JEC e TUI estão na base da enunciação e correspondem aos indivíduos históricos (um "eu" que sempre organiza seus atos de fala em função de um "tu"), que enviam subsídios para a "mise en scène" de seus JEE e TUD: nesta concepção, cada ato comunicativo envolve ao menos quatro participantes, ou quatro vozes distintas. Os JEE/TUD seriam mais ou menos os equivalentes dos "seres de papel" de Ducrot; porém na teoria de Charaudeau os sujeitos que chamo "de ficção" não são totalmente "desligados" dos sujeitos comunicantes "reais", o que convenhamos, é bastante lógico... em resumo, e, concluindo, nota-se nesta e nas outras teorias, uma nítida tomada de posição contra a idéia do sujeito unívoco ou um desdobramento polifônico, o que torna a leitura/ interpretação de textos literários ou paraliterários bem interessante e por que não dizer, lúdica.

Bibliografia

- AUTHIER, J. Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive, in *DRLAV* no.26, 1982.
- _____. Hétérogénéité(s) énonciative(s). In: *Langages* 73, 1984.
- BAKHTINE, M. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- CHARAUDEAU, P. *Langages et discours*. Paris: Hachette, 1980/1983.
- DUCROT O. *Le dire et le dit*. Paris: Minuit, 1984.
- _____. *Logique, structure, énonciation*. Paris: Minuit, 1989.
- MAINGUENEAU, D. *Nouvelles tendances em AD*. Paris: Hachette, 1987.

INTERTEXTUALIDADE

Nancy Maria Mendes

Texto, intertextualidade. Termos novos para fenômenos novos? As "influências" registradas nas obras, a imitação de modelos em diversos graus, atingindo o estilo, o assunto, o tema e o exercício da paródia não constituem novidade. São, pelo contrário, fenômenos seculares que geraram, nos estudos literários do passado, a preocupação com a identificação das fontes. Esses estudos constituíram o prenúncio da análise intertextual que veio desenvolver-se no século XX, inspirada no conceito de dialogismo formulado por Bakhtin. O termo *intertextualidade* não surgiu como um novo rótulo sob o qual passariam a estar todas as relações com escritos anteriores que se possam observar numa obra.

E acabo de usar a palavra "obra". Frequentemente em estudos literários, se não fazemos questão de especificar o gênero (narrativa, romance, conto, etc), alternamos as palavras *obra* e *texto*, como se fossem sinônimas. Aqui, porém, se há de fazer a distinção: a palavra *obra* sugere uma concepção idealista, a de criação artística; *texto* foi a palavra escolhida para substituí-la pelo grupo da revista *Tel Quel*. Philippe Sollers, editor da revista desde sua primeira publicação em 1960 e um dos líderes do grupo, se insurge contra o que considerava como categorias de caráter metafísico - "autor", "obra". Propõe outras, ligadas à concepção marxista de determinismo histórico e do modo de produção: "*scripteur*" e "*texto*", na esteira de Barthes, provavelmente. Em entrevista publicada em *Théorie d'ensemble* (1968) ele afirma que "o texto pertence a todos e a ninguém"¹; sempre incompleto, deixa lugar para a ciência da "escritura" que é o espaço de trabalho entre a escritura textual e a sua teoria. A substituição do conceito de "criação" (com as idéias de inspiração e genialidade) contido na palavra "obra", pelo de "produção" na palavra "texto", implica as idéias de "trabalho" e de "relações sociais". Leyla Perrone-Moisés observa que há coincidência entre o conceito de produção textual de J. Kristeva e o de "escritura" estabelecido por Barthes. Em ambos são levados em conta problemas desconsiderados pelas "ciências canônicas (lingüística, semiologia, informática)"². Como, porém, o conceito barthiano de "escritura" evolui da publicação de *O grau zero da escritura* (1953) à de *O prazer do texto* (1973), conforme mostra a própria autora, parece-nos importante ressaltar que essa coincidência é mais acentuada com o primeiro momento das reflexões de Barthes sobre a questão em *O grau zero da escritura*. Aí, o conceito barthiano de *escritura* tem um caráter predominantemente sociológico, está ligado ao

compromisso histórico do escritor, sem, contudo, conforme assinala Barthes, caracterizar-se apenas pelo engajamento. De fato, o texto panfletário resultante do engajamento é tipicamente monofônico.

J.-Y. Tadié, na síntese que faz sobre o que ele chama de Semiótica da Literatura na França, aponta Philippe Sollers como responsável pela introdução do conceito de intertextualidade tomado de Bakhtin, que será desenvolvido e divulgado (como o conceito de texto) por Júlia Kristeva. Embora essa observação surpreenda porque Kristeva é tida como a mãe da idéia, a questão não é relevante, considerando-se o espírito do "grupo *Tel Quel*". Segundo o próprio Sollers na entrevista mencionada uma assinatura em *Tel Quel* "não passa de aparência de um trabalho mais geral susceptível de provocar novas assinaturas, equivalendo fundamentalmente ao anonimato"³. Com efeito, mais adiante, na mesma entrevista, ele emite um conceito deixando certa dúvida quanto à autoria:

O conceito de inter-textualidade (Kristeva) aqui é essencial : todo texto se situa na junção de muitos textos dos quais ele é, a uma só vez, a releitura, a acentuação, a condensação, o deslocamento e o aprofundamento. De certa maneira, um texto vale o que vale sua ação integradora e destruidora de outros textos.

Trata-se, evidentemente, de proceder de acordo com os princípios da própria teorização.

Tadié lembra que, se J. Kristeva adotou o conceito de **intertextualidade** de Bakhtin, foi por verificar que a análise transformacional com sua dicotomia, eficiente para uma estrutura fechada, não era suficiente para demonstrar "a imbricação dessa estrutura no texto social ou histórico"⁴. A intertextualidade seria o indicador de como um texto lê a história e se insere nela, um método transformacional diferente.

Observe-se, pois, que a expressão **intertextualidade** já surge não só para designar um fenômeno que se dá no interior do texto (literário ou da área das Ciências Humanas), como também sua abordagem crítica. L. Jenny, em "A estratégia da forma", artigo que abre o n^o 27 da revista *Poética* dedicado à intertextualidade (note-se que esse número intitula-se *Intertextualidades*) não deixa de mencionar esse último conceito. Embora seu artigo constitua um exaustivo levantamento da manifestação do fenômeno no texto literário (modalidades - intertextualidade explícita e implícita -, características e efeitos), lê-se no início de um dos itens: "O que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto"⁵.

Entre nós, Leyla P.-Moisés desenvolve uma análise criteriosa sobre o desenvolvimento da crítica intertextual. Mostra que, se toda crítica é em princípio intertextual, ainda que de maneira rudimentar, ela se tornará verdadeiramente intertextual, no momento em que o texto crítico absorver aquele a que se refere. Trata-se de o texto analisado penetrar na metalinguagem, com o rompimento da barreira que separa a produção poética da produção crítica. Essa barreira, diga-se de passagem, os poetas a rompem todas as vezes em que usam a metalinguagem, isto é, quando falam da produção de seu texto ou da criação de sua obra dentro desse mesmo espaço. Ela assinala que o rompimento da barreira pelo poeta geralmente não é tão mal visto quanto aquele feito pelo crítico. De qualquer forma, o que choca não é a assimilação do discursivo, cujo caráter é mais abstrato, mas a do texto. É que surge, neste caso, uma questão econômica: o escrito pertence a quem o escreveu. Voltamos ao problema da categoria do autor.

Mesmo que o crítico não atinja o que L. P. Moisés considera como a verdadeira intertextualidade (uma crítica poética), seja por não a aceitar, seja por não ser capaz de realizá-la, ele não pode ignorá-la no "corpus" que constitui matéria de seu estudo. "Fora da intertextualidade", afirma L. Jenny, "a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra de uma língua ainda desconhecida"⁶. O mesmo crítico ressalta que a referência intertextual sugere ao analista:

uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático deslocado numa sintagmática esquecida. (-) É em simultâneo que esses dois processos operam na leitura e na palavra intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem aos poucos o espaço semântico.

Com efeito, a pesquisa e a análise das relações intertextuais reservam-nos esclarecimentos valiosos sobre o sentido do texto. Além disso, os dois sentidos do conceito de intertextualidade se fundem: seu reconhecimento e sua prática pelo crítico representam um trabalho sem limite, que se abre ao infinito, pois uma análise intertextual está sempre sujeita a outra.

Notas

1. TEL QUEL. *Théorie d'ensemble*. Paris, Seuil, 1968, p. 69.
2. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. S. Paulo: Ática, 1978, p. 49.
3. Id. *ibid*.

4. KRISTEVA, apud TADIÉ, Jean-Yves. *La critique littéraire au XX^e siècle*. Paris: Belfond, 1987, p.223
5. JENNY, Laurent. "A estratégia da forma" in *Intertextualidades - Poétique*, n. 27, p. 21.
6. Id., *ibid.*, p. 5.



Discursividade: o entrelaçar das vozes

Aimara da Cunha Resende

No horário nobre da TV Globo, a novela *Fera ferida*, trabalhando temas e personagens de Lima Barreto, na tentativa de se impor como criação de alto nível intelectual, usa a canonizada obra shakespeareana intertextualmente, não só na temática hamletiana com que se inicia, como em falas que se misturam ao texto de Aguinaldo da Silva, sempre num monologismo reforçador do *status quo*, buscando se investir do valor convencional que envolve o dramaturgo inglês. Aí aparecem linhas de *Romeu e Julieta*, *O rei Lear*, *Ricardo III*.

Quando Aguinaldo Silva coloca nas bocas de seus personagens a voz de Shakespeare, símbolo maior do teatro ocidental, será mesmo o Bardo que fala, ou o autor da novela? Ou, ainda, outros autores e expectadores, cujas linguagens se cruzam e/ou seguem paralelas? Às vezes claramente detectáveis, às vezes sutilmente inseridas no contexto da novela, essas falas ressoam a voz do poder que se expressa através do reconhecimento de um cânone capaz de dar conotação de verdade ao novo texto, monologicamente reinstaurando os padrões de qualidade do sistema dominante. São esses exemplos de discursividade encontráveis em grande escala na mídia brasileira. Discursividade que vai se representar de modos diversos, seja pela estilização, como no caso de *Fera ferida*, seja pela paródia, seja pela paráfrase. É a pluridiscursividade, arrastando consigo a *polifonia*, a *heteroglossia*, a *carnevalização*.

A pluridiscursividade, termo mais abrangente, compreende empregos diversos de linguagens, gêneros literários, estilos de época, tipos de falas, desde a oral à escrita de documentos oficiais, da anedota popular ao poema épico. Ela cobre uma enorme gama de enunciação, envólucro que é de formas mais definidas de falas, planos de discurso que interagem, em

paralelismos, encontros, choques ou distanciamentos. Essas formas são o cerne da polifonia.

Em termos musicais, "A superposição de duas ou várias melodias representa a Polifonia. Enquanto se considerar as melodias assim superpostas exclusivamente nelas mesmas, a Polifonia continua no domínio da melodia verdadeira: há superposições de melodias, não há ainda Harmonia."¹

A idéia de verdade contida na definição de Leduc pressupõe a delimitação da melodia como um todo independente, mantendo-se, assim, no âmbito do monológico. Contida em si mesma, a melodia não forma, num processo interativo com outras melodias, um conjunto harmônico de sons. Para haver Harmonia, são necessários o acorde e a tonalidade. Em linguagem literária, podemos equiparar as melodias às vozes, manter a polifonia literária no mesmo plano da musical e ver na heteroglossia o equivalente da harmonia.

Concretização das idéias, as vozes do discurso não se limitam às das personagens. Elas soam nos textos mais diversos e de estruturação mais díspar como o apito de um trem, uma tela de pintor, o soar de um realejo ou um outro texto, escrito ou oral. Todas estas e mais "n" outras representações ecoam, impreterivelmente, a voz de quem as ouve/lê. O universo ideológico vai dominar a interpretação. A leitura de qualquer fala se fará, sempre, a partir do encontro transformado em identidade ou choque com outras vozes que permeiam o mundo exterior, a vivência interior, o condicionamento social do indivíduo decodificador.

As vozes podem se combinar de várias maneiras, o que vai determinar o tipo de discurso. Se superpostas, mas mantendo-se dentro de si mesmas, elas vêm a formar o discurso monológico, em que, dirigida por um contexto ideológico, que tem a sua verdade, a fala todo-poderosa do autor domina as outras, não lhes permitindo confronto com outras verdades. Bloqueia-se, no monologismo, o intercâmbio de idéias. Intercâmbio que se dá no interior mesmo da palavra que perde a rigidez saussureana, para fazer do objeto representado a arena da luta ideológica. No entrechoque de idéias aí surgido, forma-se a consciência da inexistência de uma única verdade, estabelece-se a relatividade dominante do inacabado, constrói-se uma eterna abertura carregada da ironia parodística que consiste em se usar a palavra do outro para avaliar, desestruturando, o dito e descentrar o discurso do poder, desestabilizando-o, renovando as bases de sua orientação e recomeçando, sempre, as ideologias.

Conjunto de vozes várias, a polifonia pode conter uma mesma orientação ideológica, quando o texto apropriado, não

necessariamente lingüístico, segue a mesma direção do texto-moldura. É o caso da monologia, marcada pela estilização. Pode ela, também, conter a apropriação que estabelece, contrapontisticamente, a diversidade, em que vozes/corporificação de idéias se espreitam, se confrontam, unem-se e se dispersam. Falam, dizem, silenciam. Quando a apropriação leva à ironia desestabilizadora que descentra os pressupostos vigentes no sistema sócio-político-cultural em que se constrói o novo texto, temos a paródia, elemento discursivo por excelência da literatura carnavalesada, a literatura do livre contacto familiar, do riso reprimido, da alegre relatividade, da ambivalência e do mundo às avessas. Falar desse discurso é dizer da heteroglossia. É ela a forma descentralizadora que se opõe ao monologismo reprodutor do sistema. O discurso monológico, por melhor e mais bem estruturado que seja, segue sempre o seu caminho independente, uno e determinado/determinante. É o caso de *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias. Apesar de se apropriar da temática de *Otelo*, de Shakespeare, mantém-se no rígido esquema monológico dominante na literatura romântica brasileira e caracteriza bem essa literatura, que se apóia na temática de textos canonizados, ecoando os valores da sociedade capitalista e machista da qual é fruto e porta-voz. A voz única que ressoa é a de Gonçalves Dias. O texto shakespeariano, apropriado, só se faz ouvir para reafirmar valores. Nem por um momento é ele usado para instaurar a dúvida ou virar o mundo pelo avesso. Opostamente a esse discurso, o que significa em *Otelo* é exatamente a dúvida, a desestabilização. Também essa peça busca sua temática em outra obra, anterior, italiana. Todavia, ao mesclá-la a elementos orais, retirados do folclore, ao uso consciente e diversificadamente intencional da fala (principalmente por Iago, agente desestruturador do sistema), lançando mão de textos não literários, como a famosa canção do salgueiro, parodiando, ironizando, minando as canônicas verdades, *Otelo* lida/vista é um exemplo rico de *heteroglossia*. Nela, as vozes de Shakespeare, de Iago, de Desdêmona, da canção, da bruxaria, e "n" outras se confundem e confundem o leitor/expectador. Indeterminando os sentidos, aqui se cria o polivalente jogo leitura/escritura. Em seu interior, estabelece-se um falante que é também ouvinte, pois é a partir da esperada resposta de *Otelo* que Iago vai construindo sua rede de significações. Acima de tudo, porém, atua a leitura de cada leitor/expectador/ouvinte, exterior ao discurso, conhecedor de outras verdades, condicionado que é por experiências diversificadas. Leitura que vai reinscrever novos significados e encontrar outros significantes. É interessante notar que foi exatamente *Otelo* a peça shakespeariana mais representada no Brasil do século XIX, na maioria das vezes via traduções de versões francesas. Mera coincidência? Ou reflexo/produto de

uma ideologia machista e eurocêntrica? Fica para vocês, ouvintes/construtores de textos, a pergunta sem resposta. Pode haver mais significação entre o Céu e a Terra, caros ouvintes/leitores/ receptores, do que sonha nossa vã teorização...

Notas

1. LEDUC, Alphonse. *Précis d'Histoire Musicale*. Paris: Éditions Musicales, 1914, p. 2 (tradução minha).
2. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981 e _____. *The Dialogic Imagination*. Trad. Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.