

Intertextualidade: uma prática contraditória

«Um ser humano tem uma raiz pela sua participação real, ativa e natural na existência de uma coletividade que conserva vivos certos tesouros do passado e certos pressentimentos do futuro».

SIMONE WEIL — O Enraizamento

Este ensaio apresenta a intertextualidade como uma prática que recobre todas as atividades do universo cultural. Isto não se faz, no entanto, de forma harmônica mas como prática contraditória.

O fascínio e a dificuldade que envolvem o tema «intertextualidade» têm uma medida nas afirmações — tão radicais — de Jorge Luis Borges. Diz ele que as obras influenciam seus precursores e que o homem vem escrevendo um grande e único texto através dos tempos.

A dificuldade se acentua se pensarmos que a intertextualidade desmitifica a virgindade original de qualquer obra.

As afirmações de Borges vêm de encontro às de Kristeva. Para ela, todo texto se constrói como um mosaico de citações, absorvendo e transformando outras produções.¹ Alargando as fronteiras da noção de texto, aplica a idéia de mosaico tanto às obras literárias, como às linguagem orais e aos outros sistemas simbólicos e inconscientes.

Assim, no espaço amplo da intertextualidade, dialogam em tensão a paródia, a citação, o plágio. Nele se chocam gêneros esquecidos ou superados, os epígonos, os autores fracassados.

1. KRISTEVA, Júlia. *La Révolution du Langage Poétique*, Paris, Séuil, 1974.

É o espaço da recriação, é o espaço contraditório da história, da memória recriada, da lembrança reestruturada. Nos diz Chauí que:

«... o modo de lembrar é individual tanto quanto social: o grupo transmite, retém e reforça as lembranças, mas o recordador, ao trabalhá-las, vai paulatinamente individualizando a memória comunitária e, no que lembra e no como lembra, faz com que fique o que signifique».²

Em *Conversa na Catedral*, por exemplo, Vargas Llosa faz mais do que ir reconstituindo e estruturando, a partir das reminiscências de dois homens, em planos diferentes de espaço e tempo, a vida de várias personagens. Recuperam-se, através da «conversa», anos conturbados da história do Peru. É evidente o diálogo estreito que sua outra narrativa — *A Guerra do Fim do Mundo* — mantém com *Os Sertões* de Euclides da Cunha e com outros escritos e documentos sobre Canudos. Mas a relação intertextual se dá igualmente com a «história», uma vez que o texto busca reconstruir a «memória» da revolução, ainda impressionantemente viva na lembrança sofrida dos atuais habitantes da região. Sua refinadíssima técnica dialógica, ao mesmo tempo faz de Llosa um escritor singularíssimo e o insere na tradição da narrativa ocidental.³

A radical incompatibilidade entre os gêmeos Pedro e Paulo estabelece o diálogo entre as personagens Isaú e Jacó da narrativa bíblica que, inclusive, dão nome ao romance de Machado de Assis. Mas se estabelece um diálogo com os acontecimentos da época. A facilidade com que os dois irmãos machadianos invertem posições políticas de defesa e condenação do nascente regime republicano aponta criticamente para a cética indiferença com que Machado encara a mudança de regime político no Brasil que acaba se resumindo num problema de «mudança de tabuleta».

2. CHAUI, Marilena. Os trabalhos da Memória. In: BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo, T.A. Queiroz, 1979.

3. «Na obra de Vargas Llosa, desde *La Ciudad y los Perros*, parece, extraordinariamente refinada, a tradição do monólogo interior, que, sendo de Proust e de Joyce, é também de Dorothy Richardson e Virginia Woolf, de Döblin e de Faulkner. Talvez sejam do último certas modalidades preferidas por Vargas Llosa, que em todo caso aprofundou e fecundou ao ponto de as tornar coisa também sua». CANDIDO, Antônio. *Literatura e Subdesenvolvimento. Argumento*. São Paulo. Paz e Terra, (1): Outubro/1973, p. 19.

A capacidade generativa do Signo — que se abre para a réplica, para o prosseguimento e para a reinterpretção — é condição primeira para a Intertextualidade. Ela se constrói no espaço criado pela abertura da palavra frente a outra:

«A intertextualidade é pois máquina perturbadora. Trata-se de de não deixar o sentido em sossego — de evitar o triunfo do 'cliché' por um trabalho de transformação».⁴

Desse modo, a intertextualidade ultrapassa o limite da criação para inscrever em si mesma a multiplicidade das leituras.

Segundo a estética da recepção, nas diversas escrituras estão também gravadas as leituras de sua e de outras épocas:

«A obra prevê o leitor e assim a sua função é anterior à apreensão analítica de sua estrutura. (...) observo que esta internalização explica por que a estrutura não mais pode ser então tomada como uma ou por que não mais se poderia falar em um sentido da obra. O leitor implícito dispersa a estrutura porque lhe possibilita configurações várias e a priori imprevisíveis».⁵

A paródia dos textos do nacionalismo da década de vinte, elaborada por Mário de Andrade na maior parte de sua produção, pressupõe um leitor que não somente tenha lido esses textos, mas que inclusive seja capaz de assumir uma postura crítica diante deles.

A conclamação que Machado de Assis faz a seu leitor virtual em muitos de seus romances — e que de resto é de nítida inspiração sterniana — procura indicar para o leitor algumas chaves de leitura, inscrevendo-o com isso, no corpo mesmo do texto.

A estrutura da obra é assim encarada em termos dialógicos com um leitor que, mesmo não sendo sempre explicitado, é condição para sua existência:

«A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a».⁶

4. JENNY, Laurent. A estratégia da forma. *Poétique: Intertextualidades*. Coimbra, Almedina (27): s/d., p. 45.

5. COSTA LIMA, Luiz. O Leitor e a Crítica. In: *Folhetim-Folha de São Paulo*. 1/8/82, n° 289, p. 4.

6. CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Editora Nacional, 1973.

É exatamente isso o que faz da literatura um corpo vivo e atuante. A leitura atual permite — via diálogo — a releitura da tradição cultural, modificando-a.

A afirmação de Marx de que o homem guarda em sua anatomia a possibilidade de explicar a anatomia do macaco serve na medida para se compreender a fecundidade do trabalho intertextual.

Os modernistas brasileiros, por exemplo, não somente propõem uma leitura nova da realidade brasileira de sua época. Através da paródia, da «antropofagia», propõem, igualmente, uma releitura, uma reelaboração «metabólica» da tradição literária lançando luzes sobre o passado cultural brasileiro. É através do desmascaramento ideológico elaborado por um Mário, por um Oswald que vamos apreender a real significação da obra dos primeiros cronistas e historiadores, de Antonil, mesmo de Caminha, de Alencar.⁷

Trata-se, em grande parte, de um negar para ir mais além:

«Sendo o esquecimento, a neutralização dum discurso impossíveis, mais vale trocar-lhe os pólos ideológicos. Ou então reificá-lo, torná-lo objeto de metalinguagem. Abre-se então o campo duma palavra nova, nascida das brechas do velho discurso, e solidária daquele. Quer queiram, quer não, esses velhos discursos injetam toda a sua força de estereótipos na palavra que os contradiz, dinamizam-na. A intertextualidade fá-los assim financiar a sua própria subversão».⁸

A intertextualidade situa-se no espaço do enorme e ininterrupto diálogo entre as obras, que constituem a literatura. É um trabalho constante de cada texto com relação aos outros e no interior de si mesmo.

7. É interessante observar como em *Macunaima* há relação dialógica com vários textos de Alencar. Ainda que invertendo através da paródia e do humor a postura alencariana diante do indígena e da realidade brasileira, a primeira dedicatória de *Macunaima*, depois desprezada, Mário a fez para Alencar, «que hoje é estrelinha no céu». Esta dedicatória e as inequívocas relações que podem ser feitas entre *Iracema* e *Macunaima* evidenciam a simultaneidade de uma postura de crítica paródica e de admiração da obra do romântico brasileiro, transformando a rapsódia modernista numa prática intertextual contraditória. Essa característica, de resto, está presente em todo intertexto paródico uma vez que, se a paródia «destrói» enquanto sátira e descentramento, eleva o texto base ao menos enquanto digno de seleção.

8. JENNY, Laurent. op. cit., p. 44/45.

Nela se inscrevem, num trabalho «intra-textual», a virtuosidade dos anagramas, a recorrência.

A desagregação do nome Alina Reyes, explicitamente trabalhado em *Lejana* de Cortázar aponta, na sua própria dissolução, a dissolução da personagem que nomeia, que se desdobra dolorosamente em rica burguesa argentina e mendiga em Budapest.⁹

A personagem Lívia-Rilívia-Irlívia do *Desenredo* de Guimarães Rosa traz, na imprecisão do nome, a multiplicação de possibilidades abertas pelas diversas leituras do conto.¹⁰ A caracterização contraditória da infidelidade da personagem feminina (cujo nome é também anagrama de «virília»), além disso, é assim corroborada.

O papel com o nome de um condenado à morte encontrado por Julien Sorel numa igreja, por ser anagrama do seu próprio, antecipa para o leitor atento a condenação futura do herói de *O Vermelho e o Negro*.

São as insistentes recorrências, construídas em filigrana, que «armam» a narrativa *Tonio Kröger* de Thomas Mann. Elos mesclam personagens diferentes, que, via diálogo, não definindo o tema poético do texto — a marginalidade do artista no mundo burguês — como um fio condutor (Leitmotiv).

Segundo Kristeva,¹¹ todo texto se afirma como tal através da absorção e transformação de uma infinidade de outros.

Não se pode apreender a obra literária fora do espaço intertextual que a define essencialmente.

9. «O los preciosos anagramas: Salvador Dall, Avida Dollars, Alina Reyes, es la reina y... Tan hermoso, éste, porque abre un camino, porque non concluye. Porque la reina y... No, horrible. Horrible porque abre camino a esta que no es la reina, y que otra vez odio de noche. A esa que es Alina Reyes pero no la reina del anagrama; que será cualquier cosa, mendiga en Budapest, pupila de mala casa en Jujuy o sirvienta en Quetzaltenango, cualquier lado lejos y no reina». CORTÁZAR, Júlio. *Lejana*. In: *Bestiário*. Buenos Aires, Sudamericana, 6ª ed., 1967, p. 429.

10. Para um estudo mais aprofundado sobre o conto e as relações guardadas nos nomes consulte-se: MENDES, Nancy Maria. A visão humorística do amor-representação em quatro contos de Tutaméia. In: *Ensalos de Semiótica*, Cadernos de Lingüística e Teoria da Literatura. Belo Horizonte, FALE/UFMG, (2): Dezembro, 1979.

11. KRISTEVA, Júlia., op. cit.

Na estrutura de uma obra literária convivem, em tensão dialética, o eminentemente novo, o inédito e sua relação com os arquétipos que formam a série literária. Frente aos modelos arquetípicos, a obra literária, segundo Laurent Jenny,¹² entra sempre numa relação de transformação ou rejeição, imitação ou paródia. Mesmo quando a obra se apresenta como algo que difere inteiramente dos códigos e padrões estabelecidos, sua própria estrutura de negação leva-os em conta, mesmo que para negá-los radicalmente.

Para Leyla Perrone,¹³ a literatura sempre nasceu da e na literatura. Não numa endogenia estéril, mas antes como uma prática viva, que se dá a conhecer como produção humana na história.

A Bíblia, as matrizes greco-latinas são fontes inesgotáveis de inspiração.

No interior de «The Waste Land» de Eliot ressoam, mescladas às vozes do mundo moderno, as vozes da herança clássica. É com a imagem do desterro tirada textualmente de um poema de Ovidio que Baudelaire — o poeta da modernidade — constrói seu canto de desterrado na grande cidade.¹⁴

Teias de relações se estabelecem entre textos da mesma época e de épocas diferentes. A migração de personagens e tipos estiliza a univocidade do herói romanesco.

Reencontramos «os olhos de ressaca, oblíquos e dissimulados», «com as pupilas vagas e surdas» de Capitu, nos olhos de «viva mosca, morena de mel e pão» a (in-) definir Lívria do *Densaredo* de Rosa. É Beatriz de Dante que se traveste na Beatriz de Borges («El Aleph»). É Quixote que deixa traços em Policarpo Quaresma e — parodiado ou não — em Macnaíma e em tantos outros heróis romanescos. Natividade — mãe dos gêmeos Pedro e Paulo (*Esaú e Jacó* de Machado de Assis) — se insinua e se mescla à personagem de Franquisténs de Décio Pignatari.

O escritor não se depara jamais com palavras «virgens», inócuas ou puras. No dizer de Bakhtin, ele está sempre diante de palavras habitadas por outras vozes, migrantes de outros discursos. São

12. JENNY, Laurent., op. cit.

13. MOISÉS, Leyla Perrone. *Crítica Escrita: um discurso dúplice*. São Paulo. Faculdade de Filosofia, Ciências Humanas e Letras da USP, 1975 (tese de doutoramento) (mimeo), p. 63.

14. BAUDELAIRE, Charles. «Le Cygne». In: *Tableaux Parisiennes*.

os tãngos — usados como epígrafe — que constituem a espinha dorsal, o caminho da escritura de **Boquinhos Pintadas** de Puig, atuando como partitura indispensável à estruturação da narrativa. Na música sertaneja de Elomar, há a voz do cavaleiro medieval; na amada da caatinga, a princesa inatingível.

Mesclam-se, assim, discursos de natureza diferente.

O **Lobo da Estepe** de Hesse aproxima-se estruturalmente da sonata e a construção de **Macunaíma** recupera a forma composicional que caracteriza a música popular.

«A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo, constantemente mutável de comunicação dialógica. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, de um contexto para outro, de um grupo social para outro, de uma geração para outra. Nesse processo ela não perde o seu caminho nem pode libertar-se até o fim do poder daqueles contextos concretos que integrou».¹⁵

Como num palimpsesto que, ao mesmo tempo que permite a nova inscrição, não oblitera completamente as anteriores, há inscrições — ora tênues, quase imperceptíveis, ora espalhafatosas e agressivas — que ligam e relacionam as diversas produções.

Se a intertextualidade, num sentido lato, não é privilégio das produções literárias modernas uma vez que aparece, ou melhor, caracteriza a produção literária em todas as épocas, é a partir do século XIX que ela adquire uma radicalidade sistemática na literatura. Há, a partir de então, a reelaboração sem fronteiras dos textos alheios — quer na forma, quer no sentido — marcando a obra literária moderna com o signo da desintegração, da apropriação livre, sem a obrigação de fidelidade à fala alheia seja na imitação, seja na paródia. A ambigüidade, uma das instâncias definidoras do fazer poético de todas as épocas, vai inscrever-se como exercício na estrutura mesma do texto literário moderno, como um entrecruzar-se de relações múltiplas, como reflexão e questionamento imanentes das falas e influências incorporadas e reestruturadas por ele.

15. BAKHTIN, Mikail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981, p. 176.

Essa reestruturação sem limites, sem «prestar contas», evidentemente traz problemas para a crítica literária que se vê encurralada pelos textos-limite.

Se é verdade que sempre houve intertextualidade crítica, igualmente é verdade que ela sempre se deu de uma forma declarada e submissa. O crítico empre foi submisso ao escritor, numa hierarquia rígida. O crítico tinha (e ainda tem) a marca daquele que, por usufruir da propriedade alheia, deve confessar-se menor.

Se a intertextualidade poética é tácita, desapropriativa, a intertextualidade crítica se apresenta como «texto segundo», como aproveitamento da produção de outrem.

Ao tomar consciência da extrema especificidade da produção textual moderna, parte da crítica e da teoria da literatura da atualidade, até por instinto de sobrevivência, também pluraliza seu discurso:

«Perdidas a unidade do texto e a de sua leitura, a crítica se depara, mais do que nunca, com o problema das relações entre diferentes discursos, entre diferentes textos».¹⁶

Como bem mostra Leyla Perrone no estudo que elabora uma crítica também limite, a crítica da atualidade, ou pelo menos parte dela, tenta assumir um caráter escritural. O que distingue, segundo ela, a crítica-escritura moderna é a apropriação livre do original, sem submissão. Assim, ao analisar a produção teórica e crítica de Butor, Barthes e Blanchot, mostra-nos um discurso crítico verdadeiramente intertextual:

«Só a crítica-escritura pode ser um discurso verdadeiramente intertextual. Nela, não se trata de recobrir explicitando, mas de recobrir ambigüizando (isto é a disseminação, isto é a significância). O novo texto terá as mesmas características de densidade sêmica, de suspensão de sentidos, de fundamental ambigüidade e de abertura escritural que são as do texto poético».¹⁷

16. MOISÉS, Leyla Perrone., op. cit., p. 63.

17. MOISÉS, Leyla Perrone., op. cit., p. 78. Leyla Perrone, em seus textos, trabalha com os críticos franceses já citados. Menciono, também um exemplo sensívelíssimo de crítica-escritura no Brasil na obra de: SENRA, Angela. Paixão e Fé: Os sinos da agonia de Autran Dourado. Belo Horizonte. Faculdade de Letras/UFMG, 1981 (Dissertação de Mestrado) (mimeo).

Mas, como situar historicamente essa radicalidade da produção textual da modernidade?

Walter Benjamin, nas suas reflexões sobre a relação entre modernidade e produção artística, aponta para a perda sofrida pelo objeto artístico, na época de sua «reprodução técnica», da aura que o caracterizava como objeto único, puro, irrepetível.¹⁸

Afirma o crítico e teórico da literatura o despojamento da origem mítica e ritual do objeto artístico como elemento sempre presente na experiência literária da modernidade. Simultaneamente à afirmação desse despojamento, a afirmação da origem «impura» e «espúria» da arte aparece como característica a inserir a produção textual na contraditoriedade dilacerada da sociedade industrial da atualidade.

Bakhtin, talvez o primeiro teórico da literatura a tratar a intertextualidade de forma mais sistemática, ao falar do romance polifônico (caracterizado por ele como uma produção dialógica), afirma que ele só poderia realizar-se na época capitalista. Ainda segundo o teórico russo, isso se dá em função do caráter desagregador do capitalismo que, embora destruindo a auto-suficiência isolada dos grupos sociais, não logrou êxito em harmonizá-los, antes ligou-os sob o signo da contradição e da luta:

«O capitalismo destruiu o isolamento desses mundos, fez desmoronar o caráter fechado e a auto-suficiência ideológica interna desses campos sociais. Em sua tendência a tudo nivelar, que não deixa quaisquer separações exceto a separação entre o proletário e o capitalista, o capitalismo levou esses mundos à colisão e os entrelaçou em sua unidade contraditória em formação».¹⁹

Em decorrência, a produção humana, no interior da sociedade capitalista, vem necessária e estruturalmente marcada por essa divisão e por essa clivagem que a definem como contraditória.

18. BENJAMIN, Walter et alii. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: CIVITA, Victor, ed. Os Pensadores, São Paulo, Abril S.A. Cultural e Industrial, 1975, V. XLVIII. Como, por exemplo, ainda continuar levando a sério a «pureza» da aura mítica de uma Mona Lisa já parodiada por Dali e, mais, reproduzida em cadernos escolares, em jeans, em toalhas de banho até, com a língua de fora, seios à mostra, sorriso escancarado?

19. BAKHTIN, Mikail., op. cit., p. 14.

A contradição implica em que as diferentes produções humanas — e entre elas a arte não é exceção — não possam mais ser apreendidas como mundos isolados e auto-explicáveis, mas antes como realidades pertencentes a uma estrutura relacional mais ampla. Isso traz a luta de classes para o interior mesmo da produção literária:

«Dai a convivência estrutural, na fisionomia da produção moderna, do seu comprometimento inevitável com as leis de mercado, e, ao mesmo tempo, da sua incurável e utópica irreverência diante dos comportamentos e convenções estereotipadas».²⁰

Pensando a intertextualidade sob esse ponto de vista, veremos como se alarga seu âmbito de abrangência. Ela extrapola a fronteira da literatura e da arte para alcançar a da produção da cultura e dos bens em geral. Assim, o trabalho intertextual não se limita à rede dialógica de discurso a discurso, de época a época. O produto artístico não é trabalho exclusivo de «um criador individual» apenas porque é inerentemente intertextual. Também o é porque fruto da produção daqueles que, embora na quase totalidade das vezes, a ele não tenham acesso, possibilitam com a sofrida alienação e espoliação de seu trabalho, o espaço e tempo necessários para sua materialização, feita pelo «artista-mediador». Dilui-se, dessa maneira, a fronteira rígida entre produção popular e erudita. A oposição pura e simples entre cultura erudita e cultura popular é expressão de uma concepção de cultura como algo parado no tempo, algo reificado, cultura como sinônimo de arquivo morto. A cultura é, ao contrário, construída a cada instante, pelas relações inter-humanas.

A assim chamada cultura letrada, erudita é também fruto do trabalho de «iletrados». Não se trata, aqui, da idéia romântica de «povo», de um «Zeitgeist» idealista e ideológico que encontra expressão «na pena de um só». Mas sim de uma classe que, embora produtora direta de bens e de cultura, deles se vê roubada e marginalizada.

Ao falar do nacionalismo em relação ao universo cultural, Gramsci diz que o fundamento de toda atividade crítica deve basear-se na capacidade de descobrir, sob a aparente uniformidade, a distinção e as diferenças.

20. DIAS, Angela e LYRA, Pedro. Paródia: Introdução. In: *Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro. Edições Tempo Brasileiro, (62): Julho/Setembro/1980, p. 4.

Nesse sentido há que se rejeitar a prática intertextual como um amalgamento de produções contrárias ou mesmo «afins», o que implicaria numa visão «harmônica» do universo cultural, quando em realidade ele apresenta uma estrutura de permanente cisão e de constante luta sob o signo da divisão social do trabalho.

E é um poeta quem nos mostra isso:

«Quem construiu a Tebas de sete portas?
Nos livros aparecem os nomes de reis.
Foram os reis que arrastaram os blocos de pedra?
E a tantas vezes destruída Babilônia?
Quem tantas vezes a reconstruiu? Em que casas
da dourada Lima moravam os construtores?
De noite, para onde foram os pedreiros.
Quando a muralha da China ficou
pronta?
Tantos relatos.
Tantas perguntas».²¹

Pensando em termos da divisão social do trabalho, fica também mais clara a relação intertextual que se estabelece no âmbito do colonialismo cultural. Aí a relação se dá nitidamente como uma prática contraditória, muitas vezes violenta, porque imposta.

«As idéias estão no lugar». Elas servem, na realidade do colonizado, à prática da dominação do colonizador.

Assim, é na contradição que se encontra o modo de explicar a produção intertextual de influências e «importações culturais», realidade inevitável num continente colonizado como a nossa América Latina. Frente a ela, não ter a postura encobridora da negação pura e simples, mas da afirmação do futuro.

Se é impossível negar a filiação à série literária ocidental, até mesmo em função da língua e dos valores que a acompanham, cabe ao crítico e ao interessado na realidade cultural do continente evidenciar que ela se dá sempre por reelaboração, ainda que inevitavelmente à custa do «silêncio» e opressão de muitos. Cumpre fazer ouvir a voz dos silenciados — sem voz e sem vez. Neles, segundo Vieira, se constrói dolorosamente a prática do futuro:

21. BRECHT, Bertold. *Ausgewählte Gedichte*, Berlin, Suhrkamp, 1964, p. 17. (Tradução da autora).

«O outro sinal da profecia é o coração; porque conforme cada um tem o coração, assim profetiza. Os antigos quando queriam prognosticar o futuro, sacrificavam os animais, consultavam-lhes as entranhas, e conforme o que viam nelas, assim prognosticavam. Não consultavam a cabeça, que é o assento do entendimento senão as entranhas, que é o lugar do amor; porque não prognostica melhor quem melhor entende, senão quem mais ama. E este costume era geral em toda a Europa antes da vinda de Cristo, e os portugueses tinham uma grande singularidade nele entre os outros gentios. Os outros consultavam as entranhas dos animais, os portugueses consultavam as entranhas dos homens. (...) Era costume dos antigos portugueses (diz Strabo) consultar as entranhas dos homens que sacrificavam, e delas conjeturar e adivinhar os futuros. A superstição era falsa, mas a alegoria era muito verdadeira. Não há lume de profecia mais certo do mundo, que consultar as entranhas dos homens. E de que homens? De todos? Não. Dos sacrificados. As entranhas dos sacrificados eram as que consultavam os antigos: primeiro faziam o sacrifício, então consultavam as entranhas. Se quereis profetizar os futuros, consultai as entranhas dos homens sacrificados: consultem-se as entranhas dos que se sacrificaram e dos que se sacrificam; e o que elas disserem, isso se tenha por profecia. Porém consultar de quem não se sacrificou, nem se sacrifica, nem se há de sacrificar, é não querer profecias; é querer cegar o presente, e não acertar o futuro».²²

Analysis of Intertextuality as a pratic that recovers all activities of the cultural universe. However, intertextuality doesn't act as an harmonic pratic but as a contradictory one.

22. VIEIRA, Antônio. Sermões. In: *Obras Completas de Pe. Antônio Vieira*. Lisboa, Ailland e Lellos Ltda, 1951, p. 207/208.