

# Estruturalismo e intertextualidade na poesia de Carlos Drummond de Andrade e Adélia Prado

Cristian Pagoto

Mestre em Letras - UEM/Maringá(PR)

crispagoto@hotmail.com

Mirele Carolina Werneque Jacomel

Mestre em Letras - UEM/Maringá(PR)

mirele-carolina@hotmail.com

**Resumo:** Os estudos estruturalistas apresentam possibilidades de leitura para os textos literários, demonstrando que um texto é um todo organizado e seus elementos constituintes mantêm relações de interdependência e harmonia. Baseando-se na crítica estruturalista, no conceito de intertextualidade e de paródia, as reflexões que se seguem têm como ponto de partida os poemas, “José”, de Carlos Drummond de Andrade, e “Agora, ó José”, de Adélia Prado. Os resultados obtidos demonstram a importância do método estrutural, bem como a intertextualidade entre os dois poetas constitui uma forma de paródia, característica relevante da poesia moderna e uma forma de unir estrutura e história.

**Palavras-chave:** estruturalismo; poesia; paródia; Drummond; Adélia Prado.

**Abstract:** The structuralist studies present possibilities of reading for the literary texts, demonstrating that a text is organized and its constituent elements maintain interdependence relationships and harmony. Based on structuralism criticism, on the intertextuality and parody concept, the reflections that proceed have as starting point the poems, “José”, by Carlos Drummond de Andrade, and “Agora, ó José”, by Adélia Prado. The results demonstrate the importance of the structural method and how the intertextuality between the two poets constitutes a parody form, which is an important characteristic of the modern poetry and a way to associate structure and history..

**Key-words:** structuralism; poetry; parody; Drummond; Adélia Prado.

## Introdução

A polêmica é uma característica inerente à existência da teoria da literatura. O que a torna viva e contínua é justamente seu caráter polemizador. Ela se torna ativa quando começa a discordar e opor-se ao senso comum. Quando as noções correntes sobre a literatura não são mais aceitas ou consideradas convenções, a teoria passa a ser necessária. Se ela, por um lado, critica e torna polêmica as convenções, por outro, não as ignora totalmente. Os clichês e as afirmações do senso comum são também a base da teoria literária. É a partir deles que é possível a negação.

Dessa forma, a teoria pode ser entendida, num sentido amplo, como uma problematização da literatura existente desde os primeiros escritos literários. Já na *Ilíada* e na *Odisséia* aparecem passagens sobre a “função e a natureza da poesia”, como confirma Souza, apresentando um fragmento do segundo livro, no qual “Ulisses se dirige ao poeta Demódocos, elogiando-lhe a capacidade de narrar, através da poesia, o destino do povo aqueu, capacidade esta que lhe teria sido legada por divindades, a Musa ou Apolo, filhos de Zeus” (SOUZA, 1995),

evidenciando a origem, a natureza e a função da poesia. Num sentido restrito, a teoria é vista como a disciplina sistematicamente consolidada no Século XX, termo consagrado pelo prestígio do livro de Wellek e Warren, *Teoria da literatura*, publicado em 1942.

Pensar em teoria implica uma prática e é necessário um conhecimento teórico para que essa prática e a análise literária sejam verdadeiramente eficazes e satisfatórias. Uma análise deve, portanto, estar sustentada em uma metodologia teórica que conduzirá o leitor a uma crítica disciplinada. Porém, é fundamental ter em mente que uma análise nunca é definitiva. Ela não constitui, na esteira de Barthes, a palavra final nem tampouco deve ser vista como uma interpretação ideal e completa, visto que uma análise estritamente rigorosa ou baseada numa exclusividade teórica não alcançaria todo o valor estético e a riqueza significativa de um texto.

Assim, tendo em vista que uma análise estritamente imanente levaria a uma não valorização dos aspectos sociais e históricos do texto literário, como também uma análise sociológica ou psicanalítica desconsideraria os valores estético-formais do texto, faz-se necessário ter em mente que um estudo analítico – seja ele estruturalista ou pós-estruturalista – é o ponto de partida para uma compreensão mais ampla, sendo necessário, muitas vezes, criar um espaço de confluência ou de cruzamento de diversas teorias.

O leitor que conhece as várias práticas de leitura que podem ser aplicadas ao texto literário possui um conhecimento mais aprimorado e, conhecendo as diversas teorias metodológicas, consegue visualizar uma teoria mais adequada para a análise textual. Sem esquecer, contudo, que a prática de leitura não precisa (e muitas vezes não deve) adotar apenas uma teoria, mas pode conciliar, desde que dentro dos propósitos desejados, duas teorias: um estudo estilístico pode, por exemplo, estar associado ao sociológico, demonstrando que entre uma teoria e outra os limites são tênues e que a obsessividade metodológica só tende a desvalorizar o texto. Cabe ressaltar, ainda, que um texto literário é irrepetível e, portanto, não existe um único modelo de leitura.

Partindo desses pressupostos, o que se propõe é demonstrar como uma análise literária, visando a uma linha teórica, pode ajudar a compreender e interpretar um texto e ver nela o primeiro passo para outras possíveis leituras, pois como confirma Reis (1992) “uma informação metodológica de cunho estruturalista pode instrumentar diferentes disciplinas científicas”, sobretudo as ciências humanas. Uma das leituras possíveis (e não exclusiva) é a aplicação do método estruturalista. Mas antes da análise textual, tendo como objeto de estudo o poema *José*, de Carlos Drummond de Andrade, publicado no livro de mesmo nome, em 1942, e o poema *Agora, ó José*, de Adélia Prado, publicado em *Bagagem*, em 1976, convém apresentar os principais pressupostos da corrente estruturalista, sustentada por alguns teóricos.

## O estruturalismo

A proposta de uma análise estruturalista de textos literários não exclui que essa metodologia – levando-se em conta as possibilidades e peculiaridades de cada objeto analisado, uma tela, uma música ou um filme – possa ser aplicada a outro campo de estudo que não seja o literário. Dessa forma, pode-se falar de estruturalismo na música ou na

matemática, pois o “estruturalismo não constitui apenas uma corrente da teoria da literatura. Trata-se de uma atitude metodológica presente em diversas disciplinas e orientações do pensamento contemporâneo” (SOUZA, 1995).

O uso frequente e sistemático da palavra estrutura resultou no Estruturalismo que, segundo Aguiar e Silva (1973), é o estudo imanente do texto e de modo geral corresponde à literariedade dos formalistas e ao *close reading* do *new criticism*. Essas correntes possuem uma semelhança: vêem o texto como um artefato verbal. Elas são definidas como críticas formalistas, uma vez que se preocupam com o modo de composição textual.

O Estruturalismo floresceu primeiro na França na segunda metade do século XX, por volta de 1960. Suas origens estão diretamente relacionadas com a Linguística estrutural moderna fundada por Saussure – disciplina na qual o Estruturalismo primeiro surgiu –, e com o Formalismo Russo. Este contestava “(de forma particularmente contundente na fase mais polêmica da sua imposição) o que havia de irrisório e despiciendo em determinados processos de abordagem literária: o academicismo erudito de formação positivista, o impressionismo fácil, o privilégio excessivo de pressupostos sociais e ideológicos” (REIS, 1992), desvelando, assim, um “esforço teorizador” por parte dos formalistas. O elo que o Estruturalismo estabeleceu com a Linguística e com o Formalismo demonstra que uma teoria, mesmo surgindo em oposição a anterior, mantém uma relação de continuidade com as teorias precedentes.

O surgimento da Linguística propiciou novos rumos para as ciências humanas e entre elas a literatura foi uma das grandes beneficiadas, pois seu material constitutivo é a linguagem. Sua contribuição primordial foi a distinção entre *langue* e *parole*: esta é uma manifestação individual, por isso impossível de ser estudada; a *langue*, por sua vez, é um sistema objetivo e fixo, logo, passível de estudo. O estudo da língua como objeto fechado resultou no estudo estrutural do texto literário, voltado para seus elementos intrínsecos e para as relações que eles mantêm. Ao lado dessa dicotomia é importante também a noção de que a palavra ou signo só existe e possui significado em relação e oposição a outro signo – definição que terá reflexos no conceito de estrutura, pois como veremos mais adiante a estrutura é um sistema autônomo que possui relações com os elementos que a compõe, sendo caracterizada por uma interdependência.

Do Formalismo Russo, a contribuição mais importante para o Estruturalismo foi a definição proposta por Roman Jakobson das funções da linguagem, sendo mais relevante a distinção entre a função referencial e a poética. Em síntese, a primeira faz uso da linguagem denotativa, enquanto a outra da linguagem conotativa. A diferença entre as duas contribuiu para uma visão de linguagem literária cuja organização e estruturação se diferenciam da linguagem cotidiana. Assim, o texto literário deve ser estudado, levando-se em conta os seus princípios específicos. Dessa forma, o referente é relegado a um segundo plano devido à ênfase maior ao arranjo verbal. Com a função poética, Jakobson focaliza a própria mensagem, chamando a atenção menos para sua significação do que para as suas qualidades materiais, levando nos a pensar no Estruturalismo como uma crítica voltada mais para o significante e menos para o significado, ou uma crítica que se interessa “pela ‘gramaticalidade’ do texto, não por sua significação: o crítico atribui a si mesmo a tarefa de topografar as estruturas literárias,

ou antes, os modos de combinação das partes do discurso literário, no encaixe dos ‘modelos’ a que se subordinam os textos divisidos um a um” (MOISÉS, 1992).

Definidas as origens do Estruturalismo, faz-se necessário definir a sua palavra-chave: *estrutura*. Não é uma tarefa fácil, pois o vocábulo caracteriza-se por uma polissemia e, de acordo com Moisés (1992) “podemos falar em tantos Estruturalismos quantos os grupos e/ou críticos isolados e a noção de ‘estrutura’ que adotam”. Este fato deve-se, ainda, ao caráter recente do Estruturalismo. Também Aguiar e Silva (1973) revela a dificuldade de definir o epíteto:

A definição do conceito de *estrutura* é tarefa complicada. Vocábulo-chave na linguagem de algumas ciências humanas contemporâneas, onde a diversidade dos seus significados é já fonte de desentendimentos para os próprios especialistas, transvasou, com uma fluidez protéica, para a linguagem de outras áreas de estudo que não se poderão incluir, em rigor, no quadro das ciências humanas e derramou-se mesmo, ao sabor da moda e sob o influxo feiticista da sua própria utilização científica, na  
l i n g u a g e m c o r r e n t e .

Utiliza-se, porém, neste trabalho a definição proposta por Souza (1992): “uma rede de relações entre unidades mínimas móveis e distintas entre si, cujos valores funcionais se instauram justamente na medida em que se estabelece a rede de relações”. Apesar do seu caráter polissêmico, a definição de estrutura, como demonstra o conceito acima, está relacionada a algumas idéias fundamentais: organização, coesão, interdependência e dinâmica.

De acordo com Reis (1992) a noção de organização é inerente à própria estrutura; seus elementos são fundamentais para a organização do sistema e contribuem para o “equilíbrio e estabilidade de toda a estrutura”. Dessa forma, todos os elementos de um texto poético são importantes – o número de versos, o ritmo, a sintaxe – e todos estão organizados visando a um todo, um mesmo sentido, a maior importância ou a desvalorização de um desses elementos coloca em risco a organização textual.

Com efeito, debruçando-se sobre um texto literário preciso, a análise estrutural, com base em categorias teóricas específicas, procurará descortinar as relações que os seus componentes entre si sustentam. O que quer dizer que tudo no texto literário será relativo não podendo justificar a sua existência à margem do que o rodeia; deste modo, a personagem central de um romance só se define como tal enquanto articulada com outras (secundárias) de menor influência na ação, mas necessárias para se compreender o relevo estrutural da primeira; identicamente, o destaque assumido por um terceto dentro de um soneto não se explica independentemente de todo o resto, mas em função dos restantes elementos que o texto integra (REIS, 1992).

Isso demonstra que entre os elementos estruturais há coesão e interdependência, “pretendendo assim significar que, por dependerem estreitamente uns dos outros, esses componentes estruturais são dotados de certa *harmonia*” (REIS, 1992). Por último, como continua Reis, tem-se o caráter dinâmico da estrutura, já que os elementos estruturais possibilitam “o estabelecimento de relações com as características semânticas do texto literário”.

A visão estruturalista do texto literário como um todo acabado, um organismo caracterizado por elementos que se relacionam entre si, também está na acepção de Eagleton.

Para ele “os poemas deviam ser vistos como ‘estruturas funcionais’, nos quais os significantes e os significados são governados por um conjunto de relações” (EAGLETON, 1997). Num poema, por exemplo, as estrofes possuem relações de interdependência, sendo seu significado complementado pelo todo.

Aguiar e Silva (1973) é outro teórico que compartilha essa idéia, pois considera a estrutura literária “como uma entidade formada por elementos inextricavelmente interligados”, e sua função e seu significado são compreendidos através das mútuas relações e na totalidade da obra. Compreende, ainda, a obra como organismo, cuja concepção possui suas raízes mais distantes em Aristóteles.

Esta concepção da obra poética como uma *estrutura* deflui sem dificuldade da poética e da retórica neoclássicas, pois que nelas domina uma orientação racionalista, sistemática e anti-histórica, cuja raízes mais longínquas e mais poderosas remontam a Aristóteles, que valoriza as idéias de unidade, de relação coerente entre as partes constituintes da obra literária e que privilegia a análise formal (AGUIAR E SILVA, 1973).

A idéia de obra literária como estrutura esteve, como demonstra a citação acima, presente na época clássica e foi gradualmente abandonada após o Romantismo, com a dissolução das fronteiras dos gêneros e o enfraquecimento da unidade da obra artística.

O Estruturalismo é geralmente criticado pelo seu anti-humanismo e seu ahistoricismo. Mais adiante, a análise irá demonstrar que a intertextualidade promove uma reconciliação entre Estruturalismo e história e sua visão ahistórica deve ser entendida com ressalvas. Na visão de Aguiar e Silva (1973) a relação entre história e estrutura é problemática. A crítica estrutural baseou-se no modelo sincrônico saussuriano, vendo a língua como um objeto estático e fechado e propôs uma análise que desconsidera a diacronia e a história literária, reforçando, assim, a crise no historicismo e no positivismo. Esta atitude “esvazia o discurso literário”, tornando-o despido de valores ideológicos e sociológicos, além de anular o sujeito como *cogito* (AGUIAR E SILVA, 1973). Ao ver a língua como autônoma, como uma estrutura já existente, rejeitando o fato de que o significado começa e termina na experiência do indivíduo, o estruturalismo acaba desconsiderando o sujeito e suas intenções e vê a língua como um objeto e não como prática, uma prática realizada por sujeitos humanos (EAGLETON).

Com efeito, os códigos literários são entidades culturais, geradas, desenvolvidas e transformadas em função de processos histórico-sociais [...]. Os sinais literários, como os sinais lingüísticos, não são regidos por nenhuma *archè* ou qualquer *telos* transcendentem à história, são produtos culturais, modelados e afeiçoados, exaltados ou rejeitados por homens situados numa determinada época histórica e portadores de uma dada ideologia (AGUIAR E SILVA, 1973).

Mais adiante, Aguiar e Silva aponta certos caminhos para unir estrutura e história; cita a obra de Julia Kristeva, um nome de destaque nesta tentativa reconciliatória e uma das grandes teóricas da intertextualidade, cuja teoria tem como ponto de partida os estudos de Bakhtin. Kristeva busca estudar o texto literário juntamente com seus princípios ideológicos e históricos, como uma *práxis* social. A autora, além disso, indica “a necessidade de transcender a análise estritamente imanente do texto literário, através da sua articulação com outros textos, com outros sistemas de sinais que concorrem para sua constituição” (AGUIAR E SILVA, 1973). Uma análise puramente estrutural corre o risco de ser superficial. Dessa forma,

propõe-se neste artigo um estudo estrutural partindo dos princípios intertextuais, unindo assim estrutura e história.

Mesmo recebendo, por um lado, críticas devido sua ahistoricidade e seu anti-humanismo, o Estruturalismo é fundamental para uma análise literária. Qualquer texto, poético ou narrativo, parte de dados estruturais para construir seus significados e estes não podem ser desvinculados dos seus elementos estruturais, assim o significado de um poema está relacionado à pontuação, ao ritmo, ao uso de determinadas classes gramaticais etc. Um estudo estrutural pode constituir o ponto de partida para uma leitura e evidenciar inúmeras possibilidades de significação. É o que a análise seguinte pretende demonstrar.

### Análise estruturalista

A análise dos poemas de Drummond, *José* e de Adélia Prado, *Agora, ó José* tem como objetivo principal apresentar um estudo estrutural da poesia e a partir dessa análise verificar o grau de afinidade e dessemelhança entre os textos, sendo a diferença textual considerada como uma forma de paródia. A relação intertextual com Drummond é tão marcante que ela enviou ao poeta o manuscrito deste seu livro seminal, que tem um título bastante sugestivo, pois apresenta um diálogo poético com vários escritores, como João Cabral de Melo Neto, Clarice Lispector, Manuel Bandeira, Camões e Fernando Pessoa. Já com Drummond o diálogo intertextual é, no entanto, mais marcante e recorrente. Ao receber o manuscrito, Drummond ficou tão admirado com os poemas da dona-de-casa que escreveu uma crônica, no *Jornal do Brasil*, em outubro de 1975, chamando a atenção do público e da crítica para a obra da mineira de Divinópolis. A intertextualidade, porém, não ficou restrita ao seu primeiro livro, mas se estende aos seus outros seis livros de poesia.

Para uma melhor compreensão dos textos, a análise será dividida entre os vários aspectos estruturais dos poemas (fônico, rítmico, temático), sem que, no entanto, seja estabelecida uma relação de hierarquia entre eles devido à ordem de apresentação. Todos os elementos estruturais de um texto estão relacionados significantemente entre si, contribuindo, assim, para complementar o significado e é essa a noção de estrutura utilizada: a noção de que ela está associada à “organização textual, coesão e interdependência” dos elementos estruturais e a ênfase dada a esses elementos deve estar equilibrada, pois uma maior atenção a um desses elementos pode ocasionar um desequilíbrio.

O que mais aproxima, primeiramente, os dois poemas é o título. Em Drummond ele é composto por um nome próprio comum e popular: “José”. A ausência de um artigo torna-o distante e não familiar: “José” aproxima-se não de um homem específico e individualizado, mais do homem no sentido universal – tornou-se mesmo sinônimo de humanidade; representa o ser humano com suas angústias, incertezas e esperanças: José simboliza todos os homens. No texto de Adélia Prado, o título é retomado na expressão “Agora, ó José”, formado de um advérbio de tempo – agora – e de um vocativo – ó, José –, claramente enfático, como se cobrasse uma atitude no momento, já, agora. O título difere do poema anterior por sugerir um José mais familiar, como confirmam as outras expressões no corpo do texto: “teu destino”, “A mulher que tens”, associando as idéias e as coisas a um certo José, a um homem conhecido que, no entanto, não destitui o poema de sua universalidade.

É interessante observar que o título do poema da escritora, “Agora, ó José”, é uma variação do refrão drummondiano: “E agora, José?”, repetido nas quatro estrofes iniciais, mas sofrendo uma inversão na quarta estrofe: “José, e agora?”, que atribui à frase uma angústia maior e mesmo uma certa cobrança devido ao fato de o nome “José” estar no início da frase e ser, portanto, mais enfático. O refrão, embora menos evidente e marcante no poema de Adélia Prado devido à sua própria construção estrutural, está presente de forma diluída no texto, por meio da expressão “ó, José”, matizada em três versos apenas pelo nome “José”.

O poema drummondiano apresenta seis estrofes assimétricas: as duas primeiras são as mais longas (12 e 15 versos), a terceira, a quinta e a última possuem o mesmo número de versos (9) e a quarta estrofe é a mais curta (8 versos). Os versos são pentassílabos com acentuação tônica na segunda e quinta sílabas; a exceção está na segunda estrofe (4º e 5º versos) e no penúltimo verso da última estrofe. Apesar dessas exceções, o ritmo não é quebrado. É mantido, ainda, pela repetição de palavras ou grupos de palavras constantes em todo o texto que é, inclusive, uma característica do fazer poético do poeta, do qual o poema “No meio do caminho” constitui o exemplo por excelência. O ritmo é também concretizado pelas rimas e estas, mais a repetição, desvelam uma dimensão sonora característica dos poemas criados para serem ouvidos. Mas Drummond tem consciência de que seu fazer poético está relacionado à escrita: “é o primeiro poeta no Brasil a ter consciência de fazer poesia escrita. Ele não se vê como um poeta cantor, mas um poeta escritor. Seus versos não são para serem ouvidos (com a rara exceção, talvez, de “José”) mas para serem lidos” (POZENATO, 2002). À repetição se juntam a aliteração e a assonância para marcar um ritmo mais acentuado, sobretudo, na quinta estrofe, (aliteração do “e” e assonância do “s”). Nela aparecem duas tríades: os três primeiros versos, isolados por um verso intermediário que se liga ao tema do anterior (a valsa), e os três versos seguintes que também possuem ligação temática com o verso seguinte (a morte): “Se você gritasse,/ se você gemesse,/ se você tocasse/ a valsa vienense,/ se você dormisse,/ se você cansasse,/ se você morresse.../ Mas você não morre”.

A tríade é, ainda, usada na segunda estrofe, mas com um destaque maior, pois toda a estrofe está construída com tríades, como pode ser observado no poema. Os três primeiros versos apresentam a seguinte estrutura: verbo + preposição + substantivo, sendo estes enumerativos (mulher/ discurso/ carinho); nos dois próximos versos aparece uma ruptura rítmica, pois eles desfazem a sequência de pentassílabos com versos de seis sílabas e verbos no infinito (beber e fumar). Nos dois versos seguintes há um retorno ao pentassílabo e uma nova tríade, agora formada de artigo + substantivo + verbo e finalizando a estrofe aparece a última tríade composta de conjunção + advérbio + verbo, sendo estes de caráter negativo (acabou/ fugiu e mofou). O que essas tríades demonstram é um destaque em elementos que ressaltam o vazio e a solidão (sem/ não/ acabou). Atitudes e coisas comuns do ser humano estão ausentes, acentuando a angústia existencial.

Nessa segunda estrofe todos os verbos que marcam a ação não estão relacionados a José; ele não pratica nenhuma ação, José está parado, e o verbo “está” revela uma condição momentânea, pois José *está* e não *é*, o que pode sugerir um estado passageiro, um momento de crise e de reflexão, o que leva a pensar na possibilidade de uma mudança e de que há alguma esperança. Os únicos versos que revelam uma condição existencial do ser José estão

na quinta estrofe: “você é duro, José” – José é forte, pois não morre e apesar de tudo, da solidão e da impossibilidade momentânea de fuga José resiste; e na estrofe inicial: “você é sem nome”, indicando um José “desindividualizado, homem-síntese-de-mundaneidade. Marcado pela impossibilidade de ação, de conduzir o seu próprio destino, na fatal condição de viver” (PROENÇA FILHO, 2002).

Todo o poema de Drummond está construído com palavras que remetem ao vazio: “Com a chave na mão/ quer abrir a porta,/ não existe porta;/ quer morrer no mar,/ mas o mar secou;/ quer ir para Minas,/ Minas não há mais”; não há festa nem povo, não há mulher (símbolo de amor) nem bonde (símbolo de fuga), não há porta nem mar (símbolos de saída), muito menos há um destino ou um caminho a ser seguido. Não existe mais Minas nem cavalo que o leve a outro lugar (“sem cavalo preto/ que fuja a galope”): é um José que marcha sem saber para onde, por isso tantas dúvidas e questionamentos representados pela pontuação interrogativa, bastante intensa em todo o texto (“e agora, você?”), de modo que ao todo são dez interrogações. Esse José que caminha sem objetivo simboliza a humanidade, seu nome não é apenas um nome, mas uma sina.

O poema de Adélia Prado não remete ao vazio e à solidão drummondiana. O seu personagem poético tem um destino (“É teu destino, ó José,/ a esta hora da tarde,/ se encostar na parede”); um paletó (“Teu paletó abotoado/ de outro frio te guarda”); uma mulher (embora histórica e histórica). Tem uma parede para se encostar e uma porta para abrir (“gira a aldraba de ferro pesadíssima”). É um José menos angustiado, como evidencia o verso “o teu passeio maneiro”; é um homem que caminha lentamente, sem esforços, mas que também está pensando, também está num momento de reflexão ou de certa indecisão (“e olhas assim e pensas”). Mas esse José não está sozinho, tem família, uma mulher, e um lugar aonde chegar, por isso não desanima. Os últimos versos do poema marcam uma ênfase na resistência: “Resiste”, “Deita”, “gira”, “dorme” – são verbos no modo imperativo que denotam ordem, mas ao mesmo tempo parecem dizer continua, siga em frente, não desanime, como se observam nos seguintes versos: “Resiste, ó José. Deita, José,/ dorme com tua mulher,/ gira a aldraba de ferro pesadíssima”.

Estruturalmente o segundo poema difere do texto anterior por não estar dividido em estrofes, mas apresentar um texto contínuo. O ritmo, mais harmonioso e disciplinado em Drummond, evidenciado pelas presenças de rimas (acabou/apagou, acabou/mofou, gritasse/tocasse) não é seguido pela escritora, desfazendo a afinidade inicial sugerida pelo título; ela propõe uma certa indisciplina formal lembrando a paródia. Por outro lado, as palavras empregadas em “Agora, ó José” remetem ao universo drummondiano, significando uma ligação intertextual entre os dois poemas, pois como confirma Bakhtin (1997), as palavras são unidades migratórias, ou seja, uma palavra migra de um discurso a outro levando consigo seu contexto inicial e de passagem. Nas palavras do autor:

A palavra não é um objeto, mas um meio constantemente ativo [...]. Ela nunca basta a uma consciência, a uma voz. Sua vida está na passagem de boca em boca, 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 (...). A palavra ele [um membro de um grupo falante] a recebe da voz de outro e repleta de voz de outro. No contexto dele, a palavra deriva de outro contexto, é impregnada de elucidações de outros. O próprio pensamento dele já encontra a palavra povoada (BAKHTIN, 1997).

Bakhtin tem sido o teórico fundamental para o estudo da intertextualidade e da paródia. Sem usar o termo intertextualidade, considera o texto ou o discurso – o que chama de “vida autêntica da palavra” – como polifônico ou dialógico: não há apenas uma voz ou consciência, mas outra voz. Nesse sentido, a palavra nunca está “despovoada das vozes dos outros”. Assim, a palavra “parede” presente no texto de Adélia Prado lembra essa mesma palavra já citada por Drummond, assim como as palavras “José”, “mulher”, “pedra”. Todas essas palavras já estão “habitadas” pela voz drummondiana, fazem parte do seu discurso poético, mas são resgatadas pela poeta e assumem um novo sentido que não pode ser totalmente desvinculado do seu sentido original, pois o sentido que Drummond deu a elas permanece como um eco. Assim o leitor, pressupondo é claro que esse leitor conheça o poema *José*, ao ler o texto da escritora constrói uma leitura que não se faz por si só, mas carrega consigo um sentido já construído. Nesse sentido, o Estruturalismo, através da intertextualidade, propõe uma aliança entre estrutura e história.

No segundo poema, a intertextualidade não se faz apenas com o poeta de Itabira. Nesses versos: “No meio do caminho tinha uma pedra’/ ‘Tu és pedra e sobre esta pedra’. / A pedra, ó José, a pedra”, há dois diálogos intertextuais: primeiro Adélia Prado faz uma citação de um verso do poema “No meio do caminho”; depois surge uma alusão ao texto bíblico, retomando a seguinte passagem: “E eu digo-te que tu és Pedro e sobre esta pedra edificarei a minha igreja” (BÍBLIA SAGRADA, 1980). Portanto, a palavra “pedra”, nesse contexto, carrega em sua significação o contexto bíblico e drummondiano.

Uma outra (des)semelhança estrutural faz-se sentir no tema. Os dois poemas apresentam a relação homem/ mundo, mas essa aparente afinidade é desfeita na própria estrutura textual. A relação do homem José no texto de Drummond é desvelada por meio da falta e do vazio: “A festa acabou”, “o povo sumiu”, “está sem mulher”, “o dia não veio”, “sozinho no escuro” e pela negação, acentuada pelo uso recorrente do advérbio “não”; enquanto no texto de Adélia Prado a relação se dá pela presença, intensificada pela intertextualidade: “se encostar na parede”, “tua mulher”, “gira a aldraba de ferro” – ao contrário da ausência anterior: “sem parede nua/ para se encostar”, “sem mulher”, “não existe porta”.

A relação temática, comprovando a intertextualidade e a presença de palavras migratórias, é desfeita pela inversão da relação homem/mundo. Em Drummond essa relação é predominantemente negativa, devido a própria construção estrutural – presença de palavras (verbos, preposição) de caráter negativo, interrogações e conjunção condicional; o poema está construído com base na falta e no vazio sugerindo incertezas e dúvidas que refletem não só o universo individual do homem José, mas toda uma humanidade que busca respostas e soluções, almeja, enfim, um destino. A relação temática do poema de Adélia Prado é parodística, pois revela uma dimensão positiva entre homem/mundo; José tem destino e mulher, tem paletó (e não um “terno de vidro”, frágil e transparente) e parede para se encostar, e caminha rumo a um lugar: o reino do céu, onde encontrará outros homens semelhantes a ele, outros Josés.

É interessante observar que nos dois poemas a palavra José está isolada entre vírgulas ou entre vírgula e ponto (final, de interrogação, ou de exclamação). No texto de Drummond isso sugere o próprio isolamento e solidão do homem, representado por José; ele está isolado

até mesmo na construção textual e, ainda, o fato de estar entre dois pontos revela a falta de caminhos e horizontes, significando que José não tem saída mesmo, como nos versos: “José, e agora?” (quarta estrofe) e “você é duro, José!” (quinta estrofe). No poema de Adélia Prado o nome José aparece também entre dois sinais de pontuação e aparece algumas vezes (cinco, exceto no título) acompanhado da interjeição “ó”, intensificando mais o apelo ou chamamento. Como nos dois textos a palavra José está empregada como um vocativo, e este se constrói, tendo em vista um apelo, tem-se a constatação de que há um outro eu presente nos poemas: é o eu lírico que se dirige a José. Em Drummond, o poema “desenvolve-se em torno de uma indagação dramática de caráter temporal – “e agora?” – e termina com outra pergunta da mesma natureza, mas de caráter espacial: “José, para onde?”. Espaço e tempo: dimensões fundamentais da existência humana” (PROENÇA FILHO, 2002). No segundo poema, também há duas indagações relacionadas a duas atitudes fundamentais da existência: o fazer e o sentir: “Mas, ó José, o que fazes?” e “o que tu sentes, José?”. Os dois textos, portanto, apresentam frases de conversação e sugerem a presença de um eu, o eu lírico, e de um outro, o José, a quem se dirigem os textos.

No poema “Agora, ó José”, há uma valorização do tempo presente, intensificada pelo advérbio e pelo vocativo, mas os versos finais instauram uma dimensão rumo ao futuro – ao reino do céu. Em Drummond, também, há essa sensação de um futuro, mesmo porque José no final marcha, não fica parado, apesar de toda situação adversa e negativa; embora todo o momento anterior seja de reflexões e angústias e indique um momento estático (não há festa, nem bonde, mar, ou cavalo) José é duro e não desiste: marcha. Diferentemente do José do segundo texto que passeia – um verbo mais suave que marchar – indicando um “passeio maneiro”.

O caráter parodístico do texto de Adélia Prado desvela uma certa característica da literatura atual: a linguagem se dobrar “sobre si mesma num jogo de espelhos”. É o que confirma Sant’Anna (2004):

A paródia é um efeito de linguagem que vem se tornando cada vez mais presente nas obras contemporâneas. A rigor, existe uma consonância entre paródia e *modernidade*. Desde que se iniciaram os movimentos renovadores da arte ocidental na segunda metade do séc. 19, e especialmente com os movimentos mais radicais do séc. 20, como o Futurismo (1909) e o Dadaísmo (1916), tem-se observado que a paródia é um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte de nosso tempo.

Isso não significa, no entanto, que a paródia seja uma invenção moderna. Ela já existia na Grécia e Roma antiga, Aristóteles falou dela em sua Arte Poética e a maior paródia de todos os tempos é considerada a obra “Dom Quixote”. Mas o que faz dela uma novidade, a partir do século XIX, é seu aspecto sistemático, “assumido implicitamente pelos escritores, e que o recurso a textos alheios se faça sem preocupação de fidelidade (imitação) [...] sem o estabelecimento de distâncias claras entre o original autêntico e a réplica” (PERRONE-MOISÉS, 1978). Assim, enquanto anteriormente a imitação era declarada (e até mesmo critério de bom gosto), a literatura da Antiguidade e até mesmo a Bíblia serviam de modelos para construção de temas e personagens, agora a imitação é, por vezes, tão diluída nos textos que toda relação hierárquica desaparece ou é atenuada.

A intertextualidade paródica mantém com o passado uma relação paradoxal: afirma e nega a tradição, ao mesmo tempo em que sacraliza e contesta o passado. Segundo Sant'Anna (2004), "a paródia, por estar ao lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma". Mais adiante acrescenta que ela consegue deslocar as coisas do seu lugar "certo", promovendo a ambiguidade e a contradição – é o que chama do "jogo do demoníaco" ou como nas palavras de Bakhtin (1997): a paródia é o "mundo às avessas" ou "de espelhos deformantes: espelhos que alongam, reduzem e distorcem em diferentes sentidos e diferentes graus".

Na análise estrutural proposta, a intertextualidade não é muito velada. O texto "José", de Drummond, é um poema bastante conhecido, tanto que sua frase-refrão, "E agora José?", é repetida em muitas situações do cotidiano, fazendo parte do senso comum. Adélia Prado, por sua vez, resgata esse poema quase canônico e reescreve-o de maneira parodística, invertendo seu sentido original, mas ao mesmo tempo volta-se para ele, praticando o jogo dos espelhos, citado por Sant'Anna (2004) e produzindo um reflexo, meio invertido. Ao resgatar um texto conhecido, a poeta reconcilia Estruturalismo e história, tradição e modernidade, atribuindo ao leitor um papel fundamental no reconhecimento intertextual.

### Considerações finais

A análise estrutural baseada na relação intertextual permitiu verificar o que aproxima e distancia os dois poemas. Visualmente, à exceção do título e da temática, o poema de Adélia Prado distancia-se estruturalmente do poema de Drummond. É construído com versos assimétricos e num texto contínuo, sem divisão de estrofes, sugerindo a imagem de um José não fragmentado, ao contrário da imagem do José drummondiano: dividido e "despedaçado" como o próprio texto. Se o poeta vê o desequilíbrio do homem diante o mundo – evidente pelas interrogações, negações e pelas hipóteses – Adélia Prado recompõe uma certa harmonia entre homem e mundo, representando um José mais tranquilo e amparado pela promessa bíblica de um futuro no qual todos serão iguais.

Por outro lado, os dois textos se aproximam, pois todo o texto da poeta remete ao universo drummondiano por meio do uso de algumas palavras, comprovando a teoria de Bakhtin sobre as palavras migratórias e sobre a inexistência de palavras neutras ou vazias. Também, o segundo poema evidencia uma característica marcante da modernidade: o uso da intertextualidade por meio da paródia. Esse recurso, que sempre esteve presente na literatura, torna-se mais acentuado a partir do século XIX e XX devido, sobretudo, à produção artística estar voltada para a criação e não mais para a imitação, o que pode parecer um paradoxo, no entanto a liberdade individual de criação fornece possibilidades infinitas de reconstrução da realidade e dos próprios textos. Com efeito, a intertextualidade poética depende da memória cultural e literária do leitor, caso contrário a significação pode ser incompleta.

A linguagem poética passa a ser tão importante – os estruturalistas veem o texto como artefato verbal – que é quase inevitável que os estudos não se debrucem sobre ela. Assim, uma análise estruturalista propõe um estudo imanente do texto e oferece ao leitor uma visão particularmente textual, voltada para a própria tessitura da composição e para seus

elementos estruturais, fazendo o leitor perceber que o texto é um todo organizado, um organismo, e que seus elementos estão inter-relacionados, são igualmente importantes e contribuem para construir o seu significado. Ou pelo menos uma análise estrutural pretende ser um ponto de partida. O artigo demonstrou, ainda, que designar o Estruturalismo de ahistoricista não é de todo coerente, pois a análise intertextual revelou o diálogo entre os textos. Adélia Prado resgata o texto drummondiano e, assim, recuperando uma memória literária-histórica, promove a união entre o Estruturalismo e a história.

#### Referências

- AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.
- ANDRADE, C. D. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- BÍBLIA SAGRADA. Trad. de Pe. Matos Soares. 37. ed. São Paulo: Paulinas, 1980.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- EAGLETON, T. *Teoria da literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- MOISÉS, M. *Dicionários de termos literários*. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- POZENATO, J. C. Que século, meu Deus! In: CHAVES, F. L. (org.). *Leituras de Drummond*. Caxias do Sul: EDUCS, 2002.
- PRADO, A. *Poesia completa*. 9. ed. São Paulo: Siciliano, 1991.
- PROENÇA FILHO, D. Poema-puxa-poema em Carlos Drummond de Andrade. In: CHAVES, F. L. (org.). *Leituras de Drummond*. Caxias do Sul: EDUCS, 2002.
- REIS, C. *Técnicas de análise textual*. Lisboa: Almedina, 1992.
- SANT'ANNA, A. R. *Paródia, paráfrase e cia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2004.
- SOUZA, R. A. *Teoria da literatura*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.