

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS

CAROLINA FILIPAKI DE CARVALHO

**DRAMATURGIA EM DIÁLOGO: MECANISMOS INTERTEXTUAIS ENTRE *CATO A TRAGEDY IN FIVE ACTS*, DE JOSEPH ADDISON,  
E *CATÃO*, DE ALMEIDA GARRETT**

Guarapuava

2017

CAROLINA FILIPAKI DE CARVALHO

**DRAMATURGIA EM DIÁLOGO: MECANISMOS INTERTEXTUAIS ENTRE CATO A  
TRAGEDY IN FIVE ACTS, DE JOSEPH ADDISON,  
E CATÃO, DE ALMEIDA GARRETT**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração Linguagens, Leitura e Interpretação.

Orientador: Prof. Dr. Edson Santos Silva

Guarapuava

2017

Catálogo na Fonte  
Biblioteca da UNICENTRO

CARVALHO, Carolina Filipaki de.

C331d Dramaturgia em diálogo: mecanismos intertextuais entre *Cato a tragedy in five acts*, de Joseph Addison, e *Catão*, de Almeida Garrett / Carolina Filipaki de Carvalho. – Guarapuava, PR : [s.n], 2017.

129f.

Orientador: Prof. Dr. Edson Santos Silva

Dissertação (mestrado) - Curso de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras.  
Universidade Estadual do Centro-Oeste, PR.

1. Dissertação – literatura comparada. 2. Intertextualidade. 3. Translocução. I. Silva, Edson Santos. II. UNICENTRO. III. Título.

CDD 809



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE/UNICENTRO  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO - PROPESP  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS- PPGL



## TERMO DE APROVAÇÃO

**Carolina Filipaki de Carvalho**

**DRAMATURGIA EM DIÁLOGO: MECANISMOS INTERTEXTUAIS ENTRE CATO A TRAGEDY IN FIVE ACTS, DE JOSEPH ADDISON, E CATÃO, DE ALMEIDA GARRETT**

Dissertação aprovada em 20/09/2017 como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Curso de pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual do Centro-Oeste, UNICENTRO, área de concentração Interfaces entre Língua e Literatura, pela seguinte Banca Examinadora:

Prof.(a) Dr.(a) Edson Santos Silva - UNICENTRO – Presidente/Orientador(a)

Prof.(a) Dr.(a) Sonia Aparecida Vido Pascolati – UEL - Membro Titular

Prof.(a) Dr.(a) Raquel Tereza Rodrigues – UNICENTRO – Membro Titular

GUARAPUAVA-PR  
2017

## AGRADECIMENTOS

Guimarães Rosa certa vez disse: “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia”. A travessia por este rio caudaloso em que o conhecimento se revela só pôde ser feita com o auxílio de muitos barqueiros. A gratidão é imensa e são muitos os coadjuvantes que merecem o meu muito obrigada. A motivação para este trabalho é o desejo de produzir em vocês o mesmo orgulho que sinto por ter cada um de vocês na minha vida.

Ao meu orientador, Edson Santos Silva, sempre presente e inspirador, que com sua amizade, seu conhecimento e carinho fizeram de mim uma pessoa melhor e deste trabalho uma conquista intelectual. Foi ele quem me alertou ao fato de que certos autores são rochas e foi ele também quem me deu marretas em forma de livros para que eu pudesse compreendê-los.

À professora Raquel Terezinha Rodrigues que, mais do que componente da banca, foi apoio importante e um espelho de profissional, inspirando em seus alunos a motivação para a caminhada e as lutas acadêmicas. À professora Sônia Pascolati, componente da banca, uma referência ao se tratar de dramaturgia no Paraná, quem gentilmente aceitou avaliar o trabalho, fazendo uma leitura minuciosa e apontamentos importantes para que a pesquisa se estruturasse.

Ao meu esposo, Eleandro, por toda a paciência, compreensão e apoio nos períodos mais difíceis, por me fazer rir e me sequestrar para passeios nos dias em que as leituras não rendiam.

Aos meus pais, Arlete e Sérgio, que me deram a *Coleção Vagalume*, gibis, carinho e atenção para que nós, Carolina e Andressa, suas filhas, nos tornássemos leitoras assíduas. À minha irmã, Andressa, também mestranda, que compreende a dificuldade de pesquisar e escrever.

À amiga Wilma Rigolon, pelas carinhosas, pacientes e cuidadosas revisões, bem como pelas palavras e gestos de carinho e incentivo.

Às amigas Lais e Ana Paula – para sempre nossa *teacher* – por me ouvirem, procurarem livros, por me fazerem rir, por me acompanharem nos eventos e dividir guloseimas. Atitudes tão importantes, distrações necessárias para me ajudar nas leituras e escrita da dissertação.

À Jaqueline de Lima, secretária do PPGL, por sua disponibilidade para nos ajudar com as questões burocráticas. Aos colegas de classe, amigos que a

caminhada intelectual traz para nossas vidas, que compartilham das angústias e alegrias do aprender. À UNICENTRO, universidade que me proporcionou duas graduações e me acolheu para mais este passo em minha carreira, instituição que, apesar de todas as adversidades, sobrevive e melhora a cada dia.

A cada um dos professores com quem tive o prazer e o privilégio de ter aulas durante o curso de mestrado: Maria Cleci Venturini, Edson Santos Silva, Níncia Teixeira, Raquel Terezinha Rodrigues, Luciane Baretta, Maria Salete Borba, Márcio Fernandes, Célia Fernandes; e a todos os professores, na trajetória do meu aprendizado, que desde a alfabetização dedicaram seu tempo a me ensinar. Obrigada a cada um de vocês por compartilharem aquilo que de mais precioso existe: o seu conhecimento. Nós, que hoje somos também mestres, somos fragmentos de vocês, somos os galos de João Cabral de Melo Neto tecendo as manhãs de conhecimento. Desejo que Deus continue iluminando a todos nós, para que a tocha do conhecimento de Antonio Candido siga acesa e espalhe sua luz nas mais vastas escuridões.

Muito obrigada!

#### Advertência

Nem clássico nem romântico, desfruto  
a fama de introdutor do Romantismo  
logo eu que fui tão avesso a escolismos!  
Minha obra, senhores, é tão só produto  
de uma Musa libérrima, ao imitar  
quem me parecesse digno modelo.  
E os que imitei com muito estudo e zelo  
são exemplares com tudo a copiar:  
ritmos de meu coração noutra a pulsar.

Quem em viagens por sua amada terra  
pôs-se a reescrever velhos romanceiros;  
quem foi da prosa moderna pioneiro;  
e restaurador da cena lusa, em guerra  
com estrangeiras musas, tal qual Garção  
- nem tudo o que compôs ao longo da vida  
Foram flores sem fruto ou folhas caídas:  
sementes outonais de meu coração

samiR savoN  
p/ Almeida Garrett  
(Francisco Maciel da Silveira)

## RESUMO

Esta pesquisa propõe a análise das relações intertextuais entre as obras homônimas *Catão*, publicada por Joseph Addison, em 1713, na Inglaterra, e Almeida Garrett, em 1822, em Portugal. O escritor português admitiu ter se inspirado na obra inglesa para conceber a sua. Diante disso, foram investigados nesta dissertação os fatores que aproximam os dois dramas numa perspectiva intertextual, a qual encontra sua base teórica em Kristeva (1969), Bouché (1974), Genette (1982), Sant'Anna (1985) e Hutcheon (1991), dentre outros estudiosos. O arcabouço teórico traz à baila questões relacionadas à Literatura Comparada, pelo viés abordado por Nitrini (2000) e Carvalhal (2010). A comparação entre os textos revelou que os dois autores eram engajados e que as peças foram escritas com o intuito de promover a alegoria dos momentos políticos vivenciados pelos autores em seus países. Concluiu-se que a peça garrettiana, por travar um diálogo intertextual com a intenção de emular o texto addisoniano, é uma estilização do drama inglês. Além dos mecanismos intertextuais usuais, a exemplo da citação e alusão, cinco mecanismos descritos por Bouché (1974), como característicos da paródia, foram encontrados no texto estilizado e receberam uma nova nomenclatura: acréscimo parafrásico estilizador; translocação estilizadora; supressão estilizadora; translocação supressiva estilizadora e fragmentação supressiva estilizadora.

**Palavras-chave:** Dramaturgia; Intertextualidade; Mecanismos Intertextuais; Translocação.

## ABSTRACT

This research aims to analyze the intertextual relations between the homonymous literary oeuvre *Cato*, published by Joseph Addison, in 1713, in England, and Almeida Garrett, in 1822, in Portugal. The Portuguese writer admitted that he was inspired by the English work to conceive his own. Therefore, it was investigated in this dissertation the factors that approximate the two dramas in an intertextual perspective, which is based on the studies of Kristeva (1969), Bouché (1974), Genette (1982), Sant'Anna (1985) and Hutcheon (1991), among other scholars. The theoretical framework raises questions related to Comparative Literature, through the approach addressed by Nitrini (2000) and Carvalhal (2010). The comparison between the texts revealed that the two authors were socially engaged and that the plays were written with the intention to promote the allegory of the political moments experienced by the authors in their own countries. It was concluded that the play written by Garrett, for its intertextual dialogue with the intention of emulating Addison's play, is a stylization of the English drama. In addition to the usual intertextual mechanisms, like the citation and allusion, five mechanisms described by Bouché (1974), as characteristic of the parody, were found in the stylized text and received a new nomenclature: stylizing paraphrasic addition; stylizing translocution; stylizing suppression; stylizing suppressive translocution and stylizing suppressive fragmentation.

**Keywords:** Dramaturgy; Intertextuality; Intertextual Mechanisms; Translocution.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>5</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>1 Fortuna Crítica: contextualização acerca de autores e obras .....</b>	<b>11</b>
1.1 Joseph Addison .....	11
1.2 Almeida Garrett .....	16
1.3 Catão .....	19
1.4 O Catão de Addison .....	20
1.5 O Catão de Garrett .....	24
1.6 O drama histórico e a literatura engajada .....	31
<b>CAPÍTULO 2</b>	
<b>2 Todo escritor é um leitor: a intertextualidade e seus mecanismos .....</b>	<b>42</b>
2.1 Literatura Comparada: um vasto campo de estudo .....	44
2.2 A intertextualidade .....	47
2.3 Motivos: a busca pela superação .....	53
2.4 Mecanismos intertextuais .....	55
<b>CAPÍTULO 3</b>	
<b>3 Diálogo entre Catões: a intertextualidade materializada .....</b>	<b>70</b>
3.1 A busca pela superação .....	73
3.2 Movimentos parafrásicos, parodísticos e estilizadores .....	94
3.2.1 Mulheres caladas: um movimento paródico .....	96
3.2.1.1 O espaço vazio: translocução, supressão e acréscimo .....	98
3.2.2 Alusão e paráfrase no monólogo de Catão .....	104
3.3 Um Catão estilizado .....	112
3.4 Grau e tipo de intertextualidade .....	114
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>118</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>124</b>

## INTRODUÇÃO

“As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede”.  
(Michael Foucault, *apud* HUTCHEON, 1991, p.167)

Esta dissertação propõe-se a analisar os mecanismos e efeitos de intertextualidade presentes em duas peças homônimas: *Catão*. A primeira é de autoria do inglês Joseph Addison, de 1713, a qual foi publicada com o título em inglês: *Cato a tragedy in five acts*, cuja tradução literal seria: *Catão uma tragédia em cinco atos*. A segunda peça foi escrita pelo autor português Almeida Garrett, em 1821, e publicada tendo como título apenas o nome da personagem principal: *Catão*. O autor português, no prefácio das duas primeiras impressões da obra, e em uma *Carta a um amigo*— documento anexado à primeira impressão da peça, em que se dirige a um misterioso amigo, o qual não é identificado, afirma ter se inspirado na tragédia de Addison para escrever o seu *Catão*. Nesse prefácio, o autor justifica sua escolha e relata algumas mudanças que o leitor/espectador encontrará em sua versão da peça.

É fato que Garrett publica sua obra impondo-lhe, por meio dessa correspondência, uma leitura intertextual. Garrett é um “autor-leitor”. O escritor português apresenta-se enquanto leitor e crítico de Joseph Addison, classificando a peça do autor inglês como a primeira do teatro moderno, embora afirme que essa obra possua diversos “defeitos” (GARRETT, 1966, p.1624) que, a seu ver, poderiam ser corrigidos em sua trama.

Em pleno século XIX, ao declarar a intertextualidade entre sua obra e a de autoria do escritor inglês, obviamente sem a utilização deste termo, uma vez que será cunhado cerca de um século mais tarde, mas admitindo a “inspiração” na peça de autoria de Addison, o autor português demonstra maturidade enquanto escritor e, quiçá, possa ser um dos primeiros autores a referenciar de maneira intertextual sua obra na dramaturgia portuguesa.

Segundo Hutcheon (1991, p.163), a incorporação textual de passados intertextuais como elemento estrutural constitutivo da ficção funciona como uma

marcação formal da historicidade tanto literária quanto mundana em um texto. Esta incorporação textual ocorre por meio de mecanismos de escrita que são aplicados pelo autor, que se propõe a fazer uma obra intertextual em uma atitude de autoconsciência acerca do fazer literário. Para Hutcheon (1991, p.167), é necessária uma linguagem para discutir as alusões irônicas, as citações recontextualizadas – que a autora chama de “paródias de dois gumes”, em relação aos gêneros e obras específicas. Diante disso, esses mecanismos intertextuais, também denominados técnicas, são, portanto, o objeto de análise a que se propôs esta dissertação.

De acordo com Silveira (1998, p.12), embora o conceito de intertextualidade abarque vasta bibliografia, “escasseiam estudos que exercitem essa teoria, transformando-a em prática de análise”. Diante da possibilidade de pôr em prática essa teoria, a presente dissertação explora tal expediente e pretende responder à pergunta: de que maneira se concretizou a escrita intertextual da obra *Catão*, de Almeida Garrett, com relação ao *Catão*, de Joseph Addison? Garrett utiliza-se dos mesmos mecanismos intertextuais já verificados em outras obras?

Almeja-se, portanto, com este trabalho, analisar a hipótese de que os mecanismos intertextuais utilizados por Garrett no texto teatral não são apenas os mesmos encontrados em outras obras de cunho intertextual, apresentando-se em *Catão* o exercício de novas ferramentas que dão corpo à intertextualidade. Tomando-se por base trabalhos realizados por Flávia Corradin (1998), Paulo Sérgio de Vasconcellos (2001), Martha Maldonado da Silva (2001), Luiz Paulo Vasconcellos (2009), que analisaram os mecanismos intertextuais em outros textos teatrais da Literatura Portuguesa, foram constatadas cinco utilizações de mecanismos intertextuais diferenciados na obra garrettiana: acréscimo parafrásico estilizador; translocução estilizadora; supressão estilizadora; translocução supressiva estilizadora; fragmentação supressiva estilizadora.

Embora a análise proposta neste trabalho seja formal, acerca dos mecanismos utilizados para a criação da obra garrettiana, a leitura de uma obra literária não pode ser realizada passando-se despercebidas as questões relacionadas ao conteúdo e contexto em que a produção foi realizada. Como afirma Hutcheon (1991, p. 164-165), a obra de arte não é um objeto fechado, autossuficiente e autônomo, que obtém sua unidade unicamente a partir das relações formais de suas partes, mas, ao contrário, o mundo em que estes textos se situam é o mundo do discurso, dos textos e dos intertextos, o mundo da realidade

empírica, embora a arte não seja uma representação idêntica do real. Na visão da autora, a intertextualidade é uma estrutura teórica que é, ao mesmo tempo, hermenêutica e formalista. Em virtude disso, o leitor encontrará também reflexões contextuais, especialmente as que apontam para as questões políticas que envolvem as duas obras analisadas.

A metodologia de pesquisa segmenta-se entre a revisão bibliográfica acerca do tema e a análise das obras, por meio do processo de leitura contrastiva, valendo-se das premissas da Literatura Comparada, que propõe o cotejo dos textos para avaliar as diferenças e similaridades entre eles (CARVALHAL, 2010, p.88). O texto completo divide-se em três capítulos, constituindo-se da contextualização, do referencial teórico e da análise.

A primeira parte da dissertação trata da contextualização das obras, composta pela apresentação dos autores numa perspectiva biográfica, histórica e literária, bem como uma breve sinopse das obras analisadas. Este capítulo também foi destinado a uma resumida exposição da história de Catão, o político romano que inspirou as peças. O primeiro capítulo contempla, ainda, questões referentes ao drama histórico<sup>1</sup> e à literatura engajada<sup>2</sup>, uma vez que as produções dos dois escritores podem ser analisadas à luz da dramaturgia histórica enquanto alegoria do presente, bem como ambas denotam o posicionamento político dos autores e sua crença na função pedagógica do teatro. O contexto histórico e político impõe-se em ambas as peças, de modo que seus autores discorrem acerca de suas ambições políticas e de doutrinação social por meio da literatura, em especial a gramática.

Nesse capítulo notou-se que ambos os autores possuem clareza a respeito de seu trabalho de escrita, de modo que, em outras ocasiões, seja em prefácios ou em outros textos publicados, ambos abordam questões relacionadas ao fazer literário, evidenciando ao leitor, metalinguisticamente, sua autoconsciência acerca

---

<sup>1</sup> O drama histórico utiliza-se de figuras históricas para exaltar os valores cívicos e morais, com o objetivo de despertar a consciência e cidadania por meio dos heróis antigos (SILVA, 2001, p.53). Este gênero dramático teve grande força em Portugal, país cuja história dramática é marcada por produções que elevam os valores da pátria. A partir da inauguração do Teatro Nacional, em 1846, Moisés (2005, p.122) destaca que muitas peças foram encenadas, "via de regra girando em torno de temas nacionais e patrióticos, a tal ponto que não houve episódio heroico ou lírico na história da pátria que deixasse de motivar pelo menos um drama".

<sup>2</sup> De acordo com Benoît Denis (2002, p.9), a literatura engajada é a escrita de um autor que faz política em seus livros, comprometendo sua produção literária com os dilemas históricos, políticos e humanos da sociedade em que vive. Na visão de Teodoseo (2011, p.18), as obras literárias de um autor engajado são fragmentos de uma realidade específica e sua literatura pode ser concebida enquanto um testemunho histórico e uma interpretação de sua época.

da escrita de suas obras e seus objetivos ao criá-las. Embora Garrett critique a escrita de Addison, sobressai o fato de que o juízo de valor está mais arraigado às questões políticas e de escolas literárias do que às questões relacionadas à qualidade do texto de Addison, pois, embora não integre o cânone literário, conforme a literatura consultada neste capítulo, Addison figura entre os autores que, por excelência, praticaram o bom gosto literário de seu tempo.

A perspectiva adotada neste trabalho exigiu um capítulo dedicado à teoria da intertextualidade. Desta forma, o segundo capítulo destina-se à apresentação do referencial teórico. Nesse capítulo, primeiramente, discorre-se a respeito das questões históricas que envolvem o ato de criação e releitura de textos literários e a perspectiva da Literatura Comparada no tocante à investigação do fenômeno da escrita intertextual sob a perspectiva de Carvalhal (2010) e Nitrini (2000). Em seguida, expõem-se as proposições de estudiosos de diversas correntes da intertextualidade, em busca do embasamento teórico que o assunto demanda. Dentre os autores, destacam-se as teorias basilares acerca do fenômeno da intertextualidade elaboradas por Julia Kristeva, especialmente na obra *Introdução à Semanálise* (1969). Haja vista que a intertextualidade é uma ferramenta utilizada de maneira proposital pelo escritor Almeida Garrett, tem-se como objetivo, portanto, caracterizar essa estratégia, pormenorizando os procedimentos que deram materialidade à escrita intertextual na obra em questão. Para se chegar à Kristeva, contudo, o referencial teórico perpassa também pelas reflexões do estudioso russo, Mikhail Bakhtin (1895-1975), que concebeu a linguagem em sua estrutura dialógica, raciocínio que provê os alicerces necessários aos posteriores estudos referentes à intertextualidade desenvolvidos por Kristeva e pesquisadores subsequentes.

Para tanto, com o objetivo de analisar os efeitos intertextuais e os mecanismos que fazem parte desse tipo de escrita, utilizam-se os apontamentos feitos por Claude Bouché (1974), que na obra *Lautréamont: du lieu commun à la parodie*, esmiúça os mecanismos intertextuais e suas características; Gérard Genette (1982), em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* e Affonso Romano de Sant'Anna (1985), na obra *Paródia, Paráfrase e Cia* – que, conforme aponta Carvalhal (2010, p.52), é referência e pioneira no Brasil a abordar o tema. A perspectiva de Linda Hutcheon acerca do conceito de paródia oferece um novo prisma para a análise e, embora seja voltada para o estudo de romances, as

reflexões teóricas da autora podem ser aplicadas a outros gêneros, neste caso, o drama.

A terceira parte é destinada à análise literária proposta para esta dissertação. Nesse capítulo, são apresentadas leituras intertextuais de versos, cenas, didascálias<sup>3</sup>, paratextos e acontecimentos no *Catão* de Almeida Garrett, que remetem ao *Catão* de Joseph Addison, apontando-se por meio de quais mecanismos intertextuais – que foram apresentados no segundo capítulo, o drama do autor português trava diálogo com o paradigma inglês, pinçando-se exemplos que caracterizam a intertextualidade no exercício artístico da escrita literária. Especialmente durante a análise, mas também ocasionalmente nos primeiros capítulos, o texto que antecede a obra que posteriormente foi escrita de forma intertextual é denominado, por vezes, modelo, texto-fonte ou paradigma literário. Estas designações são encontradas no referencial teórico, a exemplo de Sant’Anna (1985), Silveira (1992), Vasconcellos (2001) e Martha Maldonado da Silva (2001). Bouché (1974), por sua vez, denomina o texto anterior como prototexto.

Vasconcellos (2001, p.18), ao citar Genette, destaca que a criação de uma obra a partir de um texto-fonte, ou seja, a literatura que se origina a partir de matéria preexistente recebe o nome de literatura em segundo grau, chamada pelos romanos de *imitatio*, de modo que “o poeta jamais partirá do nada, mas criará sempre a partir de outros textos modelares”. O ponto de partida da escrita de Garrett, como estabelecido pelo próprio autor, trata-se do drama de Joseph Addison. De igual modo, para esta dissertação, a investigação tem início a partir dos elos intertextuais em Garrett com relação a Addison, seja por meio do texto dramático ou por paratextos nos quais o autor português refere-se ao escritor inglês.

Corradin (1998, p.52) compara os textos aos homens, afirmando que de maneira análoga ao que acontece entre os homens, os textos mantêm uma forma de tensão entre si:

O relacionamento homem *versus* homem, assim como texto *versus* texto, estabelece-se conforme alguns critérios: discordância, concordância parcial, concordância total. No primeiro caso, as ideias são antagônicas, a ponto de suscitar a tentativa de negação ou destruição daquilo que divergimos; no segundo, concorda-se com o todo das ideias, porém acrescentam-se-lhes

---

<sup>3</sup> Recomendações do autor acerca de como os intérpretes devem atuar (VASCONCELLOS, 2009, p.90). O conceito de didascália ou rubrica abrange qualquer palavra de um texto teatral que não faz parte do diálogo. As rubricas vão desde o nome das personagens colocadas diante da fala, bem como descrições acerca do cenário, figurino, marcações, entradas e saídas de cena, além de comentários explicativos (*idem*, p.205).

senões, com o intuito de reformá-las, ou melhor, aprimorá-las; no terceiro, há mútua e pacífica convivência entre ambas as ideias (CORRADIN, 1998, p.52).

Diante destas observações, ao longo do estudo foram cotejadas as obras de Almeida Garrett e Joseph Addison, com o intuito de verificar qual é o relacionamento que se dá entre as duas obras: de antagonismo, concordância total ou parcial, bem como de que forma esta relação ocorre.

É relevante frisar que a peça de Joseph Addison não tem tradução para a língua portuguesa e os trechos utilizados foram transcritos de acordo com a obra original, respeitando-se a grafia da época. Devido a isso, optou-se por realizar traduções livres dos excertos citados, lembrando que as traduções são meramente para a localização do leitor que não domina o idioma inglês, sobretudo para que possam munir-se dos elementos necessários para compreender as perspectivas de análise adotadas a partir desses trechos. As traduções foram realizadas quase que literalmente, sem o rigor da métrica do texto original e outros pormenores exigidos para a tradução de um texto literário escrito em versos e que vise à publicação. No caso das citações de Garrett, adotou-se a grafia como ela aparece na publicação original de Portugal, sem alteração para a ortografia mais moderna de algumas palavras.

Da mesma forma, algumas das obras referenciadas, em especial para tratar de Joseph Addison, foram consultadas em seus originais, na língua inglesa, e não possuem tradução para a língua portuguesa. Nas citações curtas, com menos de três linhas, optou-se por realizar traduções livres, inseridas diretamente no texto. No caso dos excertos maiores, utilizou-se o original no corpo do texto e apresentou-se a tradução livre em notas de rodapé.

As referências a Claude Bouché, especialmente na obra *Lautréamont: du lieu commun à la parodie* (1974), foram retiradas de diversas obras que tratam dos mecanismos da intertextualidade, em especial os estudos de Corradin (1998), tendo em vista que a obra do autor francês não possui tradução para a língua portuguesa.

## CAPÍTULO 1

### 1 Fortuna crítica: contextualização acerca de autores e obras

“As próprias ideias nem sempre conservam o nome do pai; muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode, e vai levá-las à feira, onde todos as têm por suas.”

(Machado de Assis, 1962, p.993)

Este capítulo destina-se a apresentar uma breve biografia dos autores Joseph Addison e Almeida Garrett, cujas obras são analisadas nesta dissertação. Ressalta-se que a bibliografia acerca de Joseph Addison utilizada para esta pesquisa está originalmente em língua inglesa e que os excertos foram traduzidos livremente. No caso de Almeida Garrett, embora em língua portuguesa, algumas obras citadas são anteriores ao Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa (1990) e optou-se por preservar a grafia original.

#### 1.1 Joseph Addison

Joseph Addison é o autor da peça *Cato a tragedy in five acts*, uma das obras analisadas nesta dissertação. Ele nasceu em 1º de maio de 1672, em uma pequena vila chamada Milston, situada em Wiltshire, na Inglaterra, onde seu pai era clérigo de uma igreja local. Aos doze anos de idade, quando o pai tornou-se decano de Lichfield, Addison mudou-se para lá com a família. De acordo com Wise (1883, p.1), o pai do autor é responsável por inferir-lhe sentimentos religiosos e valores morais que influenciaram diretamente em sua personalidade e carreira, tornando-o um cidadão conhecido por suas virtudes.

Em Lichfield, Addison frequentou a Escola de Gramática de Lichfield. Seu desempenho foi notável e, aos quinze anos de idade, foi aceito no *Queen's College*, em Oxford. Seu desenvolvimento acadêmico chamou a atenção do reitor do *Magdalen College*, Dr. Lancaster, que o indicou para integrar a instituição por suas habilidades e seu conhecimento na área de versos latinos (HUBBARD, 1899, p. 67). Em 1693, aos vinte e um anos de idade, Addison graduou-se como mestre em Artes e dedicou-se a estudar poesia, em especial a poesia latina, obtendo renome entre os intelectuais da época por seu conhecimento na área. Para Wise (1883, p.2), Addison “estava imbuído com o espírito latino e captou o segredo de seu estilo”.

Apesar de sua reputação acadêmica, Addison não tinha certeza de que carreira seguir. Seu pai sonhava e o incentivava à vida religiosa. Embora muito correto em suas atitudes e também bastante religioso, Addison hesitou em seguir os passos do pai como pastor. Entretanto, ele atraiu a atenção da sociedade da época devido aos seus versos latinos, e seus contatos com a corte o dissuadiram da vida religiosa, persuadindo-o a tornar-se um diplomata, serviço pelo qual receberia inicialmente um auxílio de trezentas libras anuais, uma quantia considerável para a época (HALLECK, 2013, p.245).

Como diplomata do governo inglês durante cinco anos, Addison percorreu toda a Europa, aprendeu idiomas e viajou incessantemente. Ferreira (2002, p.10-11) observa que Addison conheceu as mais influentes personalidades da diplomacia e da cultura do Velho Continente, de modo que essas relações se fizeram sentir em suas obras. Esta influência, diz o autor, está clara nas cartas enviadas por Addison a seus contatos na Inglaterra, como *A letter from Italy*, uma epístola em verso endereçada em 1704 a Lord Halifax, e o volume em prosa *Remarks on Several parts of Italy*, do ano seguinte, dedicado a Lord Somers, bem como volumes enviados da França:

De Paris enviou uma série de cartas aos seus correspondentes britânicos, relatando as suas impressões da cena operática e teatral francesa, do universo mundano dos salões e dos vultos que mais vivamente o marcaram durante a visita – casos de Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), o grande teórico literário do Neo-Classicismo francês, e Nicolas Malebranche (1638-1715), o filósofo autor de, entre outros, *Entretiens sur la Métaphysique et la Religion* (1688). [...] A observação addisoniana dos esplendores artísticos da Itália comprova, tanto o interesse do autor pelas fontes da História da Cultura europeia, como o repúdio de um representante típico da cultura dominante inglesa, whig e anglicana, pela concentração de riqueza nos tesouros do Papado, a miséria das populações e o absolutismo como forma de governo (FERREIRA, 2002, p.11)

Com a morte do rei Willem Hendrik – da Inglaterra, em 1702, e a reestruturação do governo por um grupo político de oposição, o escritor teve seu auxílio financeiro extinto e viu-se forçado a voltar à Inglaterra, onde buscou emprego como professor (HALLECK, 2013, p.246). Conforme relata Wise (1883, p.45), por volta de 1704, a obra *Cato a tragedy in five acts* já estava em processo de elaboração.

Enquanto Addison trabalhava como professor, ocorria a Guerra da Sucessão Espanhola<sup>4</sup> (1702-1714). A Batalha de Blenheim, em agosto de 1704, foi um confronto armado em que a Grande Aliança – formada pela Inglaterra, Áustria, Províncias Unidas, Prússia, Dinamarca, Hesse e Hanôver, sob o comando de Marlborough, derrotou a França. Essa batalha representou a maior derrota da França em quarenta anos e foi responsável por Luís XIV desistir de dominar a Europa (AXELROD, 2011, p.4).

Para comemorar essa conquista, “irritado por ver a vitória celebrada com poesias ruins” (HALLECK, 2013, p.247), o governo inglês encomendou a Addison um poema em honra à batalha. Ao cumprir brilhantemente a tarefa, Addison ganhou ainda mais visibilidade no meio político e literário e foi convidado, a partir de então, a ocupar altos cargos no governo inglês (BLAISDELL, 1898, p. 310). Segundo Ferreira (2002, p.10), os integrantes do governo inglês viram em Addison um publicitário cujos préstimos poderiam ser bem aproveitados pela Coroa.

Addison também se tornou um parlamentar; contudo, ao atuar politicamente, demonstrou não ser um bom orador e preferiu manter-se como escritor e membro do governo em outros cargos. Nesse período, Addison fortaleceu seu envolvimento político ao escrever discursos para diversos políticos, que o pagavam muito bem por esse serviço. Somando-se ao fato de sua influência política devido aos cargos que ocupava, Addison tornara-se um ensaísta de renome, tanto que foi convidado a escrever o prefácio da tradução de *Geórgicas*, de Vergílio, de autoria de John Dryden (1631-1700), considerado o mais célebre dos autores britânicos da era da Restauração (FERREIRA, 2002, p.10). Diferente de muitos escritores que ganharam fama apenas após a morte, Addison tinha o reconhecimento de seus contemporâneos. Ele escrevia crônicas que tratavam de temas do cotidiano e assim conseguiu conquistar o público, com um estilo “gentil” para tratar das “ridicularidades” da sociedade britânica, cujo objetivo era transportar a filosofia para fora das ruas e livrarias, “levando-a para as mesas de chá e cafeterias, rompendo as

---

<sup>4</sup> Entre 1702 e 1714, após a morte do último monarca, Carlos II – que não deixou herdeiros legítimos, disputou-se o direito de sucessão da coroa espanhola. Por meio do testamento do monarca falecido, o poder chegou às mãos de Filipe V de Espanha, que era parente de sua esposa e neto de Luís XIV de França. Este fato deu início à dinastia de Bourbon na Espanha. A expansão do poder da família Bourbon da França para a Espanha fez com que outras potências europeias se levantassem contra a situação, temendo os impactos econômicos, fato que gerou um conflito armado (COTRIM, 2005, p.75-79).

barreiras do ambiente erudito e acadêmico, tornando as questões morais e filosóficas assunto também das camadas mais populares” (HALLECK, 2013, p. 250).

“Se eu me deparasse com qualquer coisa na cidade, na corte ou no país, que chocasse a modéstia e as boas maneiras, eu usaria todos os meus empenhos para criar um texto sobre isso”, afirmava Addison (*apud* HALLECK, 1900, p. 250). Para Johnson (1826, p.403), “quem desejar conhecer o estilo inglês, familiar, mas não vulgar; e elegante, mas não ostentador, deve dedicar seus dias e noites ao estudo de Addison”. Para Blaisdell (1898), o estilo de Addison foi por muito tempo lembrado como o melhor modelo de prosa inglesa. “Ele é puro, simples, gentil e seus ensinamentos nos fazem homens mais sábios e melhores membros da sociedade” (BLAISDELL, 1898, p. 312). Já Johnson (1826, p.4) afirmava que “Addison é o modelo do estilo médio; nem formal nos temas sérios, nem comezinho nos temas triviais”, o que fazia dele um escritor digno de admiração e respeito por seus contemporâneos.

Segundo Halleck (1900, p.247), “os ingleses o teriam feito rei se eles tivessem tido a oportunidade de colocá-lo no trono”. Addison escreveu ensaios para os periódicos *The Tatler* e *The Spectator*. “A maioria dos trabalhos em jornais são esquecidos com o pôr-do-sol, mas estes artigos são avidamente lidos pelas pessoas mais cultas da atualidade”, afirmou Halleck, em 1900, em uma biografia a respeito do autor, quase dois séculos depois das publicações de Joseph Addison (HALLECK, 2013, p.247). Para Ferreira (2002, p.9), embora Addison não integre o cânone dos nomes atualmente mais lidos e conhecidos na literatura de língua inglesa dos séculos XVII e XVIII, é frequentemente apontado como um dos divulgadores por excelência dos critérios do gosto literário de seu tempo.

O jornal *The Tatler* (1709) era publicado por Richard Steele, um colega de classe de Addison. O periódico ia às bancas três vezes por semana e tratava de temas de interesse da sociedade, a exemplo de política e comportamento (HALLECK, 2013, p.248). Steele chamou Addison para auxiliá-lo no trabalho, entretanto, segundo o próprio Steele, o ajudante ganhou mais visibilidade do que o mestre e tornou-se o carro-chefe do periódico. De acordo com Blaisdell (1898, p.311), os textos de Addison em *The Tatler* consistiam em “felizes imitações de contos arábicos, criteriosas meditações e críticas bem humoradas relacionadas ao público e a personalidades comuns na sociedade de então”.

Contudo, em 1711, *The Tatler* teve sua circulação interrompida. Foi então que *The Spectator* assumiu o nicho deixado pelo jornal na sociedade inglesa. O novo periódico era publicado diariamente e circulou por aproximadamente um ano e meio, totalizando quinhentas e cinquenta e cinco edições (HALLECK, 2013, p.250). Addison contribuiu desde o primeiro exemplar que foi às bancas e escreveu para *The Spectator* a respeito dos mais variados temas durante todo o seu período de circulação.

Nesse periódico, Addison criou a personagem Sir Roger de Coverley, um típico cavalheiro da sociedade inglesa, que lhe servia para ironizar a estrutura social e os costumes ingleses. “Addison é propriamente um sátiro da moral e sua caneta fez muito mais do que o púlpito para civilizar a geração e tornar virtuosa a moda”, afirma Halleck (1900, p. 250).

Em 1713, Joseph Addison publicou seu trabalho mais reconhecido, o drama *Cato a tragedy in five acts*, com o qual tornou-se ainda mais notável na sociedade inglesa. A peça teve também grande repercussão nos Estados Unidos e conquistou a admiração do primeiro presidente norte-americano, George Washington, que governou os Estados Unidos de 30 de abril de 1789 a 4 de março de 1797, e promoveu a encenação da peça para militares durante a Revolução Americana.

Nos anos de 1715 e 1716, Addison publicou uma coletânea de textos acerca de política intitulada *The Free-Holder, or Political Essays*. Neste mesmo período ele conquistou o público com a publicação da comédia *The Drummer: Or, the hunted house. A Comedy*. De acordo com Ferreira (2002, p.18-23), Joseph Addison foi um escritor que abordava o fazer literário de modo consciente, tanto que a obra *Os prazeres da imaginação*, que reúne ensaios publicados no periódico *The Spectator* entre 21 de junho e 3 de julho de 1712, consiste em uma teoria da composição poética addisoniana, em que ele define o propósito de dissertar a respeito das fontes dos prazeres experimentáveis pela imaginação humana e os atributos suscetíveis a tornar certas percepções a causa de outras experiências estéticas, como a do belo ou a do sublime – de modo que Addison valoriza mais a cadeia de emoções estimuladas por um leque de imagens metafóricas do que a comunicação por um determinado texto em que se apresentem ideais claras e definidas acerca de um determinado tema.

Embora em suas produções literárias Joseph Addison demonstre clara ligação com o Neoclassicismo francês, em seus trabalhos metaliterários e filosóficos,

Addison considera “a imaginação primária como a força viva e o agente fundamental de toda percepção humana” e ele como a repetição na mente finita do eterno ato da criação no infinito (*apud* FERREIRA, 2002, p.29). Assim, ao enfatizar a emoção e o sentimento no modo como as pessoas reagem às imagens, bem como o papel conferido ao gosto no domínio do juízo estético, aponta Ferreira (2002, p.24), fazem de Joseph Addison um elo importante na transição para o Romantismo:

Entre *Os prazeres da imaginação* e a emergência do Romantismo medeia, não nos esqueçamos, quase um século. No panorama intelectual da época de Addison não estava ainda inscrita a possibilidade de se conceber a imaginação como forma superior de entendimento. Nessa medida, o escritor Joseph Addison manteve-se fiel aos cânones da elegância e do *decorum* neo-classicizante, que tão vincadamente caracterizaram a cultura e a literatura da era augustana. Como crítico, porém, teve visão para utilizar as obras de Shakespeare e Milton como paradigmas de uma poesia fundada na imaginação criadora [...], ou seja, uma arte comprometida com a representação, dir-se-ia, verista de ações e personagens imediatamente reconhecíveis pelo senso comum ou pela *doxa* de uma determinada época. (FERREIRA, 2002, p.29).

A partir de 1716, Addison afastou-se do convívio social e morreu aos quarenta e oito anos, em 17 de junho de 1719, segundo Ferreira (2002, p.17), “com a fama de ser um dos maiores cultores da prosa setecentista escrita em língua inglesa”. Ele foi sepultado na galeria dos poetas da Abadia de Westminster, onde estão enterradas muitas figuras históricas da Inglaterra.

## 1.2 Almeida Garrett

Almeida Garrett, batizado como João Batista da Silva Leitão de Almeida Garrett, nasceu na localidade de Porto, em Portugal, em 4 de fevereiro de 1799. Quando as tropas de Napoleão Bonaparte invadiram Portugal, em 1807, Garrett mudou-se para a Ilha Terceira, nos Açores, iniciando naquele local a sua formação escolar. Em 1816, aponta Moisés (2005, p.128), Garrett seguiu para Coimbra, onde estudou Direito e dedicou-se à escrita de poemas e peças teatrais, dentre elas *Catão*, encenada em 1821 e publicada impressa em 1822.

Em 1821, Garrett contraiu matrimônio com Luiza Midosi e tornou-se conhecido pela publicação do poema *Retrato de Vênus*, em homenagem à pintura. Nesse mesmo ano, ingressou no Ministério do Reino, passando a ter envolvimento

político mais direto. Em 1823, porém, devido à Revolução Liberalista<sup>5</sup>, buscou exílio na Inglaterra e posteriormente na França. Em 1832, Garrett participou do desembarque das forças liberais no Mindelo, e escreveu, durante o cerco do Porto, *Arco de Sant'Ana* – baseada em uma anedota de que Dom Pedro I teria açoitado com suas próprias mãos o bispo do Porto, no século XIV. Posteriormente, de 1834 a 1836, atuou como representante de Portugal junto ao governo belga. Em 1852 passou a ocupar o cargo de Ministro dos Negócios Estrangeiros, sendo, mais tarde, nomeado Visconde e Par do Reino – membro de um corpo político legislativo formado pela elite mais próxima da realeza.

Para Moisés (2005, p.122), o teatro português entrou em declínio depois de Gil Vicente, mas reergueu-se durante o Romantismo, com Almeida Garrett. “A tal ponto que falar do teatro romântico significa quase tão-somente mencioná-lo, analisá-lo e interpretá-lo”, afirma o pesquisador. Moisés descreve Garrett como um escritor “imaginoso, dinâmico e estimulador”, que dotou o palco português de um teatro de “feição nacional e alto sentido patriótico”, por isso a escolha garrettiana pelo drama histórico<sup>6</sup>.

Na opinião de Simões (1964, p.95), Garrett realizava com maestria a arte de colocar em cena episódios que se situavam entre o verídico e o lendário, tal como mandava a doutrina romântica do drama histórico. Ao biografar o autor, Simões frisou que não é possível separar o Almeida Garrett de seu tempo e do sentimento de nacionalismo, tanto que o posicionamento de Garrett frente a sua arte foi o de que, em Portugal, a literatura dramática era “a mais ciosa da independência nacional”.

Spang (*apud* CASTILLO, 1998, p.18, trad. nossa) indica duas perspectivas do drama histórico: a ilusionista e a anti-ilusionista. A primeira parte da premissa do efeito que se pretende conseguir com o público, percebendo o drama histórico de

---

<sup>5</sup>Também conhecida como Revolução Liberal do Porto, a Revolução Liberalista de 1820 foi um movimento social que teve início na cidade do Porto e espalhou-se pelo território português, com o apoio da burguesia, nobreza, exército e clero. A situação ocorreu porque a corte portuguesa transferiu-se para o Brasil, onde permaneceu de 1808 a 1821, porém, devido à mudança, as forças militares de Portugal passaram a ser controladas pelos britânicos. A revolução surgiu com o objetivo de retomar o controle militar português e garantir a independência da pátria. Após a mobilização popular, em 1821, a corte portuguesa voltou ao Brasil, com exceção de D. Pedro de Alcântara, que permaneceu no Brasil como Príncipe Regente (COTRIM, 2005, p.152).

<sup>6</sup>O drama histórico diferencia-se do romance histórico porque no segundo se narra a história, enquanto no primeiro atua-se a história com ingredientes estético-literários, posto que a forma específica de apresentação dramática é a dialógica, realizada em um cenário (CASTILLO, 1998, p.18, trad. nossa)

um prisma ilusionista, que tem o objetivo de conseguir que o espectador ou leitor viva o conflito dramático como se fosse o seu. A perspectiva anti-ilusionista pretende destruir a possível identificação do espectador ou leitor com as problemáticas que são levantadas pelo drama, com isso, utilizam-se vários procedimentos a fim de mantê-lo desperto e consciente para que contemple o drama criticamente, unicamente como uma apresentação dramática. Tendo em vista o posicionamento de Garrett com relação às funções do teatro nas quais ele acreditava, nota-se que sua perspectiva era a do teatro ilusionista.

Ligado por sua arte à nobreza portuguesa, que o apoiou politicamente para a estruturação da dramaturgia em Portugal, Garrett empreendeu-se em buscar a organização de meios materiais para que o teatro se fortalecesse em seu país. Em 28 de setembro de 1836, o autor foi incumbido de propor um plano para a fundação e organização de um teatro nacional (SIMÕES, 1964, p.256). Aceitando a incumbência, Garrett tomou atitudes que deram origem a importantes atividades e espaços culturais em Portugal:

A 15 de novembro de 1836, cria-se a Inspeção Geral dos Teatros e Espetáculos Nacionais e o Conservatório Geral de Arte Dramática; em 1846, inaugura um edifício apropriado às representações, e que recebeu inicialmente o nome de Teatro Nacional, e depois o Teatro de D. Maria II, em homenagem à Rainha, que amparava o plano de Garrett. Não fosse o bastante, para o novo teatro escreveu peças de caráter nacional, uma das quais obra-prima da dramaturgia portuguesa e europeia, o *Frei Luís de Souza*. (MOISÉS, 2005, p.122).

Essas ligações políticas, apontam Neves *et al.* (2007, p.9), estabelecem-se pelo fato de que os escritores portugueses oitocentistas não podiam viver exclusivamente da venda de seus bens simbólicos, o que levava escritores como Almeida Garret, Alexandre Herculano e Lopes de Mendonça, a dependerem de mecenas, que se viabilizavam por meio do exercício de uma função pública. Neste contexto, Garrett foi nomeado para diversos cargos públicos, a exemplo de cônsul geral de Portugal na Bélgica, em 1834, e Ministro dos Negócios Estrangeiros, em 1852.

Na visão de Neves *et al.*, Garrett galgava o status de “cronista-mor do reino” por meio da criação de obras que pudessem resgatar o espírito de nacionalidade do povo lusitano, promovendo a alegoria de diversas questões portuguesas sob o ponto de vista da literatura. Almeida Garrett morreu em Lisboa, a 9 de dezembro de 1854.

### 1.3 Catão

Ambas as tragédias<sup>7</sup> que serão analisadas nesta dissertação são baseadas nos últimos momentos de vida do político romano Marcus Porcius Catão, que, exilado de sua terra natal, governava a província de Utica – um território romano situado ao norte da África, onde está atualmente localizada a Líbia. Ele é apresentado na história como ‘O Jovem Catão’, para diferenciá-lo de seu pai e seu avô, que tinham o mesmo nome e também exerceram a carreira pública, embora menos notáveis do que o jovem representante da família na política.

Em 46 a. C., o exército de Júlio César percorria diversos territórios romanos para tomar o poder e instaurar seu império, exercendo papel central na transformação da República Romana em Império Romano. Essa situação ocasionou uma guerra civil nos territórios romanos, devido à resistência de autoridades políticas e da população contra a invasão de César. Utica foi o último território a ser invadido por Júlio César, estabelecendo a entrada de Catão para a história como o último e mortal inimigo de César.

Goodman e Soni (2012, p.15) destacam que todo romano que temesse que as virtudes tradicionais estivessem se esvaindo, “que via a crise do estado como uma crise moral – como o produto da terrível e moderna avaria ou ambição”, inspirava-se e olhava, naquela época, para Catão, tanto que, nos anais da história, Catão é descrito como o derradeiro, o mais formidável e mais furioso oponente de Júlio César.

Catão teria sido um homem com visão além de seu tempo, uma vez que, enquanto outros não tinham consciência do caráter ditatorial de Júlio César, Catão já previa a transformação da República em Império e demonstrava preocupação com os primeiros atos de César (GOODMAN; SONI, 2012, p.131), quando o ditador

---

<sup>7</sup> Termo que deriva do grego *tragos* (bode) e *ode* (canto), cuja origem, aponta Moisés (2004, p.448), não é clara, mas, acredita-se que surgiu do ditirambo (poesias cantadas por um coro para homenagear Dionisos) e se destinava a homenagear Baco, sendo que, primitivamente, na Grécia, a tragédia seria um coro de bodes, em honra a Baco, constituído por um grupo de cantores vestidos de bode, à maneira de sátiros, os quais se apresentariam em caráter festivo. Vasconcellos (2009, p.251-253) afirma que é uma das principais formas do drama e que foi definida por Aristóteles em sua poética enquanto a imitação de uma ação importante e completa, de certa extensão, num estilo tornado agradável pelo emprego separado de cada uma de suas formas, na qual não se faz uso de um narrador, mas sim de atores que suscitam a compaixão e o terror, cujo efeito é a obtenção da purgação dessas emoções. A ação da tragédia move-se da felicidade ao infortúnio, o sentido trágico ocorre pela consciência da atitude íntegra e corajosa do homem diante da derrota causada pela sua própria limitação diante de forças que lhe são superiores. Pascolati (2009, p.16) destaca que os protagonistas das tragédias são heróis em embate com o próprio destino (*moira*) e com a força dos deuses.

ainda lutava contra Pompeu para assumir o controle de Roma. Ao perceber a gravidade da situação, Catão buscou exílio primeiramente no Egito, mas após muitas idas e vindas em meio à guerra entre Pompeu e César, Catão encontrou receptividade em Utica, território que pertencia ao governo romano e que era considerado a “capital romana na África”. Catão esperava encontrar ali um foco de resistência contra César, todavia, deparou-se com um grupo político dividido e temeroso a César (GOODMAN; SONI, 2012, p.243).

O senador romano conquistou espaço no senado da província, tornando-se o líder político local e também da resistência contra Júlio César. Contudo, sabia que o inimigo estava cada dia mais próximo. Catão mobilizava os aliados e os númidas – população local – para resistirem a César. Entretanto, após a derrota na batalha de Tapso, a vitória de Júlio César era certa e não havia mais recursos para lutar contra seu exército.

Catão, então, decide salvar o povo oferecendo naus para que seus protegidos pudessem fugir pelo mar, enquanto ele permaneceria em Utica para morrer honrosamente, suicidando-se por Roma, em vez de se entregar ao inimigo como um derrotado. Segundo Goodman e Soni (2012, p.2), Júlio César sempre perdoava os inimigos, mas “Catão foi o único homem a quem ele nunca pôde perdoar”.

#### **1.4 O Catão de Addison**

“*Thy life is not thy own, when Rome demands it*”<sup>8</sup> (ADDISON, 2016, p.55) é a frase mais famosa e que resume a peça *Cato A tragedy in five acts*, de autoria do escritor inglês Joseph Addison. A tragédia escrita em versos é obra de referência na literatura inglesa. Conforme observa Wiencek (2003, p.35)., “a peça enormemente popular glorificou a virtude estoica e a devoção aos princípios republicanos”.

A peça *Cato* foi responsável pelo apogeu da carreira de Joseph Addison como escritor, em 14 de abril de 1713 – ocasião em que foi encenada pela primeira vez no teatro *Drury Lane*. “Quando colocada no palco, a peça atingiu sucesso invejável, embora a crítica a tenha classificado como tristemente deficiente em enredo e na delimitação das personagens” (BLAISDELL, 1898, p.311). Ferreira (2002, p.17) destaca que Addison teve sucesso em arrebatrar auditórios teatrais de

---

<sup>8</sup>Sua vida não lhe pertence, quando Roma a exige.

Londres com *Cato*, na opinião do autor “uma tragédia de assunto clássico, mas de temática facilmente interpretável à luz do enquadramento político coevo”.

Não se sabe ao certo em que ano Addison a escreveu, nem quanto tempo o processo de escrita demorou, mas, de acordo com Wise (1883, p. 48), em 1704 Addison já teria mostrado uma prévia da peça ao poeta Alexander Pope (1688-1744), que o advertiu para não buscar sua encenação, dizendo ao autor que ele conseguiria manter uma boa reputação apenas com impressão do drama, sob o argumento de que a peça era bem escrita, porém, não suficiente em teatralidade<sup>9</sup> para conquistar o público. Contrariando Pope, *Cato* foi sucesso arrebatador no teatro e nas vendas da obra impressa, somando oito edições publicadas em apenas um ano.

Hubbard (1899, p.72) afirma que *Cato A tragedy in five acts* foi escrita em um período de turbulência na vida pessoal de Addison, quando ele passou dos trinta anos de idade, mas ainda não tinha uma profissão consolidada, nem uma reputação como escritor. “Nós temos razões para acreditar que o sublime solilóquio em *Cato*, escrito por Addison, deu-se quando o vazio de suas perspectivas e a escuridão do futuro tinham forçado a questão da autodestruição sobre ele mesmo” (HUBBARD, 1899, p. 73). Ao comparar o autor à personagem – tendo em vista que Addison terminou a vida isoladamente e com características de uma forte depressão, Hubbard, ignorando o fato histórico do suicídio de Catão, afirma que o herói da peça cometeu um grande erro ao suicidar-se. “Ele realizou a ação na véspera do sucesso – ele deveria ter esperado. Addison esperou” (HUBBARD, 1899, p. 73).

Segundo Ferlind (1988, p.3), a peça de Addison foi uma das mais populares nos Estados Unidos no século XVIII. De acordo com o crítico, ela foi apresentada em teatros e nos *campi* de diversas universidades, de Harvard a *William and Mary College*, a partir de 1732, exercendo papel crucial na formação de público e de espaços para apresentações teatrais, o que foi fundamental para que a atividade teatral se fortalecesse nos Estados Unidos.

O drama passa-se inteiramente em Utica. O contexto da peça reside no fato de que o exército de Júlio César percorria os territórios romanos para tomar o poder

---

<sup>9</sup> Na definição de Pavis (2008, p.372), teatralidade é “aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)”. Segundo o mesmo autor, para o espectador aberto às experiências da cena, a teatralidade pode ser uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético. Na visão de Pascolati (2009, p.93), a teatralidade é algo intrínseco ao ser humano e está ligada à tendência humana de experimentar o mundo por meio do jogo do lúdico.

e instaurar seu império, o que ocasionou uma guerra civil. Durante esse período de guerras, entre 49 e 45 a. C., Utica foi palco de grandes batalhas, dentre elas a batalha de Tapso, que deu origem à peça *Cato*, pois foi a partir da derrota em Tapso que Catão planejou o suicídio, já que os momentos finais da vida de Catão serviram de inspiração para Addison.

Além dos guardas e amotinados, a peça tem dez personagens: três senadores: Catão, Lucius e Sempronius; dois filhos de Catão: Marcus e Portius – sendo o último filho de César com a irmã de Catão, mas que é criado pelo senador como se fosse seu filho legítimo; Décius – o embaixador de César; Juba – príncipe dos númidas; Syphax, general do númidas, Marcia, a filha de Cato, e Lucia, a filha do senador Lucius.

O drama ilustra a história de Catão a partir do momento em que ele escolhe a morte para não ser escravizado e sucumbir ao ditador. A ação dramática se inicia com o nascer do sol do último dia de vida de Catão. Em meio a isso, Catão discursa e debate a situação da província com outros senadores, expondo aos seus pares as três opções que lhes restam: o enfrentamento, a fuga ou a rendição. Cientes de que não há estrutura para a luta armada e pressionados por Catão – que é um pacifista, os senadores optam por aguardar. Não enfrentam as tropas do tirano, mas também não fogem. Em meio a isso, Catão é surpreendido pela traição de um dos seus pares, Sempronius, e do general do exército dos númidas, Syphax, que instigam os militares e amotinados contra Catão.

Na peça de Addison acontecem também conflitos amorosos. O príncipe dos númidas, Juba, apaixona-se por Marcia, filha de Catão, e recebe a bênção do herói para levar adiante o relacionamento inter-racial. O segundo romance é protagonizado por Lucia, filha do senador Lucius, que atrai a atenção de três personagens da peça: Portius e Marcus, ambos filhos de Catão; e Sempronius – que trai Catão, na tentativa de manter-se no poder quando o exército de César chegar, bem como visando à abertura de caminhos para viver um relacionamento com Lucia. Porcius é correspondido por Lucia, entretanto, decide não contar ao irmão. Marcos, porém, descobre que o irmão é apaixonado pela mesma mulher e decide morrer honrosamente na luta pela liberdade de sua pátria e pensando também em não atrapalhar o romance entre seu irmão e sua amada. Assim como planejou, Marcos morre em confronto com Syphax e Sempronius, os traidores de Catão. Ao receber o filho morto, Catão enaltece sua atitude de morrer em honra à liberdade.

O drama escrito por Addison era a peça preferida do primeiro presidente norte-americano, George Washington, que, além de assistir diversas vezes, promoveu sua encenação durante a Revolução Americana (1775-1783) – luta pela independência dos Estados Unidos, no acampamento Valley Forge (GUBERA, 2002, p.2). Como comandante das tropas durante todo o período da Revolução, Washington organizou uma apresentação de *Cato A tragedy in five acts*, no inverno entre os anos de 1777 e 1778, para motivar os soldados, que passavam por uma fase conturbada na Revolução. Naquele período, o exército revolucionário teve muitas perdas devido aos combates e às doenças; bem como pela falta de estrutura no acampamento, que não contava com instalações adequadas para receber a tropa durante um inverno muito rigoroso. Conforme observa Wiencek:

A peça de 1713, *Catão uma tragédia*, teve uma influência persuasiva sobre a geração que lutou na Revolução Americana. Baseada na história do Jovem Catão, a peça enormemente popular, glorificou a virtude estoica e a devoção aos princípios republicanos. (WIENCEK, 2003, p.35).

A encenação no acampamento partiu de uma decisão política do comandante, com o objetivo de repassar aos soldados a ideia do sacrifício individual em favor dos princípios republicanos e da liberdade da nação. Trechos do drama de Addison são comuns nas correspondências e nos discursos do primeiro presidente norte-americano, fato que demonstra sua admiração pelo drama inglês, o qual conquistou também Benjamin Franklin, outro renomado estadista norte-americano que participou da Revolução Americana:

Os anais da história da Revolução Americana revelam a ubiquidade de *Cato* e uma tremenda influência em uma geração que estava sendo fundada. Como um aspirante a escritor, Benjamin Franklin comprometeu longas passagens à memória e escreveu-os na esperança de que o estilo de Addison chamasse a atenção dos jovens da Filadélfia (MORIARTY, 2014, p.64).

Na visão de Ferreira (2002, p. 19), o *Catão* addisoniano obedece estritamente aos cânones do Neoclassicismo, numa época em que o prestígio da cultura francesa nas Ilhas Britânicas estava em alta:

No entender da generalidade da crítica, a tragédia *Cato*, por exemplo, diverge da linhagem dramática shakespeariana, fazendo antes apelo à tradição normativa do Neo-Classicismo francês, e em particular, à da *Art Poétique* (1674) de Boileau que Addison conhecera e aprendera a admirar no seu périplo continental. Talvez por isso, *Cato* mereceu um elogio, ainda

que não sem reservas, de Voltaire (1694-1778), que visitou Londres em 1726 e aperfeiçoou o seu conhecimento da língua inglesa lendo *The Spectator*, embora tenha sempre mantido dúvidas quanto às reais potencialidades literárias do idioma inglês (FERREIRA, 2002, p. 19).

Os dados históricos demonstram que Joseph Addison foi um escritor que exerceu grande influência entre seus contemporâneos – escritores e público – especialmente enquanto cronista e ensaísta, bem como na cena teatral inglesa.

### 1.5 O *Catão* de Garrett

Almeida Garrett, ao ser questionado acerca da origem de sua peça, admitiu que se inspirou na tragédia *Cato* (1713), de Joseph Addison, para escrever o seu *Catão* – peça que foi encenada pela primeira vez, nas palavras de Garrett, para uma “sociedade de curiosos” em 1821, no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa. Segundo Silva (2001, p.82), a peça obteve a glória literária apenas alguns anos depois, em 1828, em Plymouth, Inglaterra. De acordo com Simões (1964, p.100), em 1845 tão expressivo era seu sucesso que a peça *Catão* já tinha quatro edições publicadas na Europa.

Na *Carta a um amigo*, anexada à primeira edição impressa da obra em 1822, o escritor português discorre a um amigo imaginário não identificado a respeito dos trechos que intencionalmente foram copiados de Addison, frisando que sua peça não era uma mera tradução da obra escrita pelo autor inglês, mas sim uma versão melhorada. Uma vez que Garrett teve a peça apresentada no país de Addison, a carta foi escrita devido ao cansaço de Garrett em responder reiteradamente acerca das relações entre a sua peça e a inglesa. Sem falsa modéstia, nesse documento Garrett avalia a própria escrita, bem como o trabalho do escritor que o precedeu, e julga que sua peça resultou em um trabalho superior ao de Addison, considerando o contexto político português a que o drama remete.

De acordo com Silva (2001, p.130), a composição da tragédia *Catão* ocorreu em um momento político bastante conturbado em Portugal, após a Revolução do Porto, que instalou a burguesia liberal portuguesa no poder. A peça, que tem como foco o confronto entre duas correntes políticas – a República, representada por *Catão*, e o Imperialismo, representado por Júlio César, reflete também a situação política portuguesa: a luta entre liberais e absolutistas.

A peça, entretanto, não incitava à revolta, e sim à moderação. Embora literal, Garrett não acreditava que os vintistas estivessem prontos para a

reconstrução política de Portugal. Foi esse momento aflitivo que Garrett quis reproduzir na sua tragédia. O engajamento político do autor reflete-se na sua obra de duas maneiras: de um lado, a peça está a serviço da causa liberal e, de outro, deixa claro que a saída para a política portuguesa não está no Absolutismo (representado por César), muito menos na República (representada por Catão). Defende, sim, um regime misto em que impere a moderação, vale dizer: uma Monarquia Constitucional sob a égide do Liberalismo (SILVA, 2001, p.130).

Na *Carta a um amigo*, Garrett reitera que teria “imitado muito o Catão de Addison” e que optou por reescrevê-la por ter achado a peça de Addison fraca e com pouca ação, sem um estilo literário definido. “O fruto dos seus esforços não foi mais que uma tragédia moldada e enfeitada à francesa. O *Catão* é uma obra fraca e de gelo, quase nua de ação e que nunca toca o ânimo com a mais pequena força”, critica Garrett (1966, p.1622-1623). Este posicionamento garrettiano pode estar atrelado ao fato de que o escritor português, por sua admiração aos preceitos aristotélicos, via o teatro francês enquanto peças de tragicomédia ou pastorais, atribuindo a Addison suas características. Conforme detalha João Roberto Faria,

Nas duas primeiras décadas do século XVII, a cena francesa era dominada por dois tipos de peças teatrais: a tragicomédia e a pastoral. A primeira, espécie de tragédia com final feliz, combinava elementos romanescos, heroicos e líricos. Era um gênero repleto de aventuras e toda sorte de peripécias, como ocorria na comédia espanhola de capa e espada. A segunda, de origem italiana, girava em torno das paixões de pastores e pastoras idealizados e se prestava a espetáculos suntuosos. Tanto a tragicomédia quanto a pastoral eram formas dramáticas extremamente livres, escritas sem a interferência de preceitos clássicos. Por isso, constituíam um tipo de teatro “irregular”, contra o qual se voltaram os teóricos franceses influenciados pela leitura de Aristóteles e seus comentadores italianos (FARIA, 1995, p. 141-142).

Propondo esta ligação com as peças pastorais, Garrett afirma, ainda, que Addison optou por uma “composição tímida e acanhada”, restringindo a peça a um quadro histórico, acrescentando-lhe elementos classificados por Garrett como “estranhos” ao gênero trágico, a exemplo das histórias de amor que compõem a trama do escritor inglês. Mais adiante, Garrett afirma que a tragédia de Addison olvida a tragicidade, o que faz dela “um arremedo infeliz do gosto francês, tem todos os defeitos do afeminado daquele teatro, sem ter nenhuma de suas belezas” (GARRETT, 1966, p.1624), questionamento este que reside no fato de que Addison, conforme já observado por Ferreira (2002, p.18), adota os princípios do

Neoclassicismo francês<sup>10</sup>, em uma fase mais flexível, como parâmetros para sua escrita, de modo que Garrett, ao analisar a obra inglesa sente falta dos parâmetros formais que ele mesmo julga essenciais para o gênero dramático.

Garrett assevera que, ao longo da obra de Addison, *Catão* “quase nunca entra em ação, apenas se mostra para se fazer admirar e morrer depois” (1966, p.1623). Diante dessa decepção com a peça de Joseph Addison, Garrett se dispôs a reescrevê-la. Ao criticar o *Catão* britânico nessa carta ao amigo misterioso, Garrett deixa evidente aquilo que para ele deveria ser corrigido na trama.

Dando prosseguimento à crítica da peça inglesa, no prefácio da segunda edição, Garrett afirma que os raios de interesse dramático, na peça de Addison, recaem e divergem para outras personagens, enquanto em sua peça convergem todos para o protagonista:

[...]em quem, e na pátria e na liberdade que dele são parte e nele coexistem, todo quanto é, o drama se concentra em ação, em meios, em incidentes, em interesse – desde a primeira linha da exposição até à última sílaba da catástrofe (GARRETT, 1966, p.1614).

Estudioso dos tragediógrafos que o precederam e da filosofia, a crítica de Almeida Garrett ao drama addisoniano pode respaldar-se na percepção aristotélica do teatro. Rosenfeld (1985, p.30-33) teoriza acerca da visão de Aristóteles e destaca que para o filósofo grego a peça é organismo no qual todas as partes são determinadas pela ideia do todo, enquanto este todo, ao mesmo tempo, é constituído pela interação dinâmica entre as partes e qualquer elemento dispensável neste contexto rigoroso é “anorgânico”, nocivo e não motivado. Diante disso, impõe-se um rigoroso encadeamento causal, de modo que cada cena deve ser a causa da

---

<sup>10</sup> O Teatro Clássico Francês sofria forte influência da poética de Aristóteles, segundo quem o valor de uma obra era atribuído em função de sua verossimilhança com relação à natureza das coisas. Aristóteles via a tragédia como a representação de seres melhores que os homens comuns, que colocam suas paixões em favor dos ideais da sociedade, que por seus exemplos cumpririam uma função moral e pedagógica, pelo terror ou a piedade que incitam no público. O destino do herói é traçado pela vontade dos deuses e suas atitudes pouco influenciam no final da tragédia, que já é conhecido do público (MORAES, 1998, p.56-64). O teatro francês era rígido e restritivo, impondo que na tragédia não poderia haver o uso de trivialidades, frivolidades ou efeito cômico, de modo que a tragédia deveria lidar somente com pessoas de alto nível social. Apesar de suas restrições, o receituário do classicismo não impediu o surgimento de dois grandes tragediógrafos: Pierre Corneille (1606-1684) e Jean Racine (1639-1699); e um renomado comediógrafo: Molière (1622-173). No fim do século XVII o classicismo cedeu lugar aos movimentos de oposição à ordem clássica (Vasconcellos, 2009, p.58-59), de modo que estes novos dramaturgos e o posicionamento mais livre do teatro francês podem também ser um dos motivos da revolta de Garrett com relação ao teatro francês, uma vez que o autor português faz questão de destacar sua admiração pelo teatro grego clássico e a rigidez no sentido de manter o herói como centro das atenções e exemplo de comportamento a ser seguido.

próxima. Devido ao fato de que na peça de Joseph Addison os diálogos amorosos não influenciam diretamente no destino de Catão e não geram conflitos que abarcam as questões da pátria e da ação heroica do protagonista, senão discutem apenas questões de ordem pessoal e sentimental, reside nisso o posicionamento crítico garrettiano acerca da falta de convergência de todas as ações da peça unicamente em torno do protagonista e das questões nacionalistas.

A peça *Catão*, de Almeida Garrett, é composta essencialmente por sete personagens, sendo elas: Catão – senador que governa a província de Utica; Marco Bruto – tratado por Catão como filho legítimo, mas que é de fato filho da irmã de Catão, Servília, e de Júlio César; Mânlio – senador romano; Pórcio – filho de Catão que é morto por um dos aliados que traiu Catão; Semprônio – senador romano que trai Catão; Décio – embaixador de Júlio César; e Juba – príncipe dos Númidas. Também aparece de forma secundária na peça o povo – que figura na lista de Garrett como um dos personagens da trama e ganha luz apenas ao final da peça, quando a multidão aclama seu governante e se dispõe a morrer por ele. Constam, ainda, entre os personagens, outros senadores, lictores, libertos, soldados romanos e númidas.

Santos (2001, p.87) destaca que, entre 1818 a 1822, Garrett vivenciava a fase neoclássica, tendo por paradigmas os tragediógrafos e

filósofos Sófocles e Eurípides, cujas tragédias esboçavam os princípios e as virtudes a serem seguidos. Silva resume a peça da seguinte maneira:

César está prestes a invadir Utica. O Senado Romano, após derrota de Pompeu, prepara-se, com poucos recursos, para combater César. Este tem como objetivo tornar-se imperador de Roma, posição que o Senado julga alvitante. O grande homem do Senado é Catão, cuja posição política é intransigente. É Catão ferrenho republicano e, como tal, defensor da liberdade. Reúne-se o Senado, debatendo a crise do momento, uma vez que urge saná-la: dialogar ou não com César. César tem por hábito perdoar os vencidos, oferecendo “asilo político” aos mesmos, o que para Catão é afrontoso. Segundo Catão, não deve haver nenhum tipo de diálogo com tiranos. Há entre os senadores antagonismo de ideias. Para Mânlio é necessário ouvir César, caso contrário a carnificina será inevitável. Bruto deseja guerra e Semprônio que se dê a Catão plenos poderes para resolver a questão. Catão, como líder supremo, deixa clara sua opção: Liberdade ou Morte! O exército de César invade Utica. A derrota é certa. Diante de tal certeza, Catão sugere que fujam e peçam exílio aos Númidas, enquanto ele, tomado de patriotismo, de amor à liberdade, suicida-se, em protesto à tirania representada por César (SILVA, 2001, p.82).

Na peça de Garrett, como ele mesmo destaca na *Carta a um amigo*, as atenções estão todas voltadas ao protagonista e não há histórias paralelas, de modo que ele está envolvido diretamente em todas as cenas, seja por sua presença ou por ser o assunto dos diálogos quando não entra em cena. O que o autor intenta com este posicionamento? Primeiramente, Garrett indica, com a limitação do cenário ao castelo de Utica, uma clara divisão entre classes, pois é sabido que para Garrett as decisões acerca do futuro da pátria deveriam ser tomadas pelos poucos homens da elite que, a seu ver, estavam preparados para isso. Todos os raios de atenção voltados para a personagem principal enunciam também que, para Garrett, a pátria deve estar em primeiro lugar e as interferências externas não podem influenciar naquilo que para ele era o mais importante: as transformações políticas que urgiam ao reino português, que, nos anos vinte do século XIV, vivia um momento de grande efervescência política. Cabe, portanto, ressaltar que Addison propõe um Catão humanizado, cuja vida não está isolada das paixões e dos acontecimentos da vida de um homem comum, enquanto Garrett imprime ao seu Catão um herói idealizado, cujas preocupações resumem-se à pátria.

As colocações metatextuais de Garrett, em que ele discorre acerca de sua escrita e as críticas com relação à peça de Joseph Addison, demonstram que o dramaturgo português tem consciência de seu trabalho de escrita e dos mecanismos que utiliza para atingir o objetivo de superação do trabalho que lhe serviu como inspiração. Genette (2010, p.16) define a metatextualidade como um comentário, que une um texto ao outro do qual ele fala e esta relação entre textos é, por excelência, marcada pela criticidade.

O posicionamento questionador e reflexivo com relação ao próprio fazer literário e a produção de outros escritores contemporâneos evidenciam Almeida Garrett enquanto um autor de elevada autoconsciência acerca do fazer literário, fato este que lhe permite “criticar” e reescrever aquilo que julga coerente, utilizando-se de mecanismos intertextuais e estilizadores como recursos expressivos para o exercício de composição da arte literária. Este comportamento também assevera seu engajamento crítico com relação à arte teatral, desta forma, Garrett faz de sua produção um espaço privilegiado para discutir a arte dramática de maneira ampla, abrangendo sua produção e crítica, pois o autor esforça-se para trazer à baila discussões acerca das finalidades do texto dramático e as características

necessárias para que um texto atinja uma qualidade literária esperada para grandes escritores.

Cumpra aqui destacar que a intertextualidade adquire duas funções, como já observadas por Pascolati e Silva, ao analisarem a obra de Saramago *Que farei com este livro*:

A intertextualidade cumpre uma função dupla: fazer com que o leitor recupere a imagem camoniana cristalizada no imaginário por tantos discursos anteriores, mas também levá-lo a repensar e recriar seus contornos. Se compreendermos que o sentido dos discursos é produzido a partir das formações ideológicas nas quais estão inscritos, nos damos conta do quanto a intertextualidade é fundamental para a reconfiguração de sentidos de textos da tradição, sejam eles históricos ou ficcionais (PASCOLATI; SILVA, 2013, p.174).

As funções da intertextualidade em Garrett caracterizam-se, primeiramente, pelo resgate da obra inglesa, a qual precisa ser recuperada tendo em vista que o próprio autor pede isso aos leitores, ao explicar as relações com a peça americana no prólogo e na *Carta a um amigo*. A segunda função da intertextualidade em Garrett é a de recriação de um ambiente português na peça, uma obra, nas palavras do autor, “de português para portugueses” (GARRETT, 1966, p.1617), a qual se materializa por meio da crítica e refacção do texto dramático redigido pelo escritor inglês.

Garrett apresenta uma insatisfação com relação à escrita mais livre utilizada por Addison, que, seguindo parâmetros dos também ingleses Christopher Marlowe e William Shakespeare, é menos rígida com relação às questões formais, e insere o fio amoroso, bem como o político, na ação dramática:

De um modo geral, os grandes dramaturgos elisabetanos produziram uma dramaturgia distanciada do rígido cânone clássico. O maior dentre eles, Shakespeare, utilizou as formas dramáticas com enorme senso de liberdade e pragmatismo, incorporando em suas peças as tradições populares e a rica imaginação medieval (FARIA, 1995, p.140).

Esta proposta diferenciada para o texto dramático faz com que Addison também seja considerado um autor precursor do Romantismo (FERREIRA, 2002, p.24), tanto que, em seus textos, cem anos antes da classificação oficial da escola literária, já apresentava inovações em seu processo de escrita e de pensar acerca da literatura, o que fez dele um escritor à frente de seu tempo. Dentre as

características do Romantismo está o fato de os autores apresentarem em seus textos intensa relação política e nacionalista. Diante desta situação, Garrett, também romântico, identifica-se com os ideais nacionalistas e políticos que vislumbra na peça, todavia, não aceita a inclusão de cenas cujo tema e protagonismo não sejam diretamente ligados ao herói.

Na visão de Hutcheon (1991, p.169), ao analisar as obras *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel Garcia Marquez, e *Midnight's Children*, de Rushdie, a escrita intertextual paródica serve para recuperar a história e a memória diante das distorções da história do esquecimento e também para questionar a autoridade de qualquer ato de escrita, ridicularizando a noção de origem única ou de simples causalidade. Diante disso, o posicionamento garrettiano de explicar as origens de sua peça e seu fazer literário pode ser visto também como uma forma de questionamento da autoridade não apenas de Joseph Addison, mas da autoridade e preponderância do teatro inglês no cenário da dramaturgia na Europa, tendo em vista que Almeida Garrett apostava em si mesmo para divulgar e difundir a arte teatral em Portugal e em seu continente – visto que sua peça foi apresentada também em outros países europeus. Da mesma forma, Garrett via o teatro enquanto elemento difusor de cultura e possível modificador do pensamento de seus contemporâneos. Ou seja, ao confrontar Addison e reescrever a peça inglesa, levando-a para apresentação em território inglês, Garrett lutava também por um reconhecimento de sua produção no mundo da dramaturgia fora de seu país, colocando-a como superior à produção inglesa que o precedeu.

Segundo Silva (2001, p.82), a glória literária de *Catão*, embora tenha sido lançada impressa em 1822, foi atingida apenas alguns anos depois, em 1828, em Plymouth, Inglaterra. Ou seja, Garrett conquistou notoriedade com a peça na terra onde ela anteriormente, pelo viés de Addison, já havia feito sucesso. Este cenário indica que Garrett almeja tirar de Addison o *status* de cânone que a peça adquiriu por ser considerada a primeira do teatro moderno na Inglaterra, como ele mesmo afirma (GARRETT, 1966, p.1624), corrigindo-a, reescrevendo e adaptando o conteúdo àquilo que julgava mais coerente para uma personagem que representasse um herói da estirpe de Catão e de seu reino, Portugal, podendo, inclusive, tirar do trono a peça addisoniana em seu próprio território.

## 1.6 O drama histórico e a literatura engajada

O que levou, contudo, ambos os autores a revisitarem o passado de um homem público romano na escrita de suas peças? Assim como George Washington vislumbrou em *Catão* uma boa personagem para ensinar valores morais aos seus soldados, no acampamento Valley Forge, em 1777, a produção dramática de Garrett e Addison leva a crer que ambos identificaram esse mesmo potencial no político romano que os motivou a escrever. Diante da inspiração nos valores morais de Catão, o escritor inglês e o escritor português utilizaram-se do drama histórico e da literatura engajada para apresentar à sociedade em que viviam seus ideais políticos. Esta volta ao passado para resgatar sentimentos de nacionalismo é também característica da escola literária romântica, a qual também valoriza o exagero e o sentimentalismo, o que explica a exaltação do sentimento de Catão de que a morte pela pátria é a mais nobre dentre as mortes.

Neves *et al.* (2007, p.7) frisam que a literatura quando compreendida enquanto manifestação cultural permite o registro de um momento que insere o homem em sua historicidade; com isso, “apresenta chaves explicativas das ideias de uma determinada sociedade”, bem como possibilita uma leitura inédita dos acontecimentos constitutivos da realidade, que motivam a arte literária. Nesta perspectiva, frisam os autores, Almeida Garrett insere-se entre os autores que marcaram o percurso de Portugal no caminho da modernidade e da consolidação de sua identidade nacional, explicitada em suas obras, as quais tratam de questões políticas, literárias e culturais.

Segundo Silva (2001, p.53), aos vinte anos de idade, Garrett afirmou que o poeta deveria ser também um cidadão politicamente consciente, confissão esta, aponta Silva, que “iria tornar-se uma profissão de fé”, marcando toda a obra do autor. “Estabeleceram-se a partir de então duas facetas inseparáveis na obra garrettiana, sobretudo na teatral: a do artista e a do homem político. Desta forma, sua obra só poderia ser evidentemente engajada”.

A obra *Afonso de Albuquerque (1819)*, escrita por Garrett, foi postumamente publicada, ainda que incompleta. A tragédia deveria ter três atos, mas apenas dois foram encontrados e foram a público. No prólogo dessa peça, Garrett aponta os objetivos de despertar nos leitores anseios de virtude, consciência e cidadania por meio do teatro protagonizado por heróis antigos, os quais, revestidos de dignidade, estariam livres da ignorância. Na visão do autor, a poesia e as boas artes adquirem

grau de esplendor e sublimidade somente quando “aprimoram em mandar à eternidade os beneméritos da pátria e os feitos dos cidadãos dignos de imortalidade” (GARRETT, 1966, p.1993). Nesse mesmo prólogo, Garrett afirma que o poeta é também um cidadão e que, por esta característica, deve celebrar as virtudes dos seus compatriotas e fomentá-las em seu próprio coração.

Na visão de Silva (2001, p.53), Garrett era um poeta e entusiasta, empenhado na regeneração de sua pátria. Em seus estudos a respeito do autor, Silva observa que:

Segundo Almeida Garrett, e graças à sua formação clássica, a arte deveria ser portadora de uma noção extremamente moralizadora. Assim, a arte deveria ser fundamentalmente útil à coletividade. [...] Vai afirmar em 1843 que cabe ao drama revestir-se “das formas mais populares e derramar assim pelas nações um ensino fácil, uma instrução intelectual e moral que, sem aparato de sermão ou preleção, surpreenda os ânimos e os corações da multidão, no meio de seus próprios passatempos. Esta função moralizadora deve ser o escopo de toda obra, sobretudo o teatro (SILVA, 2001, p.56).

Garrett lamentava-se da pobreza dramática em Portugal e afligia-se por constatar a carência portuguesa das encenações de Eurípides e Sófocles, que, na visão do autor, apresentariam à nação um nobre modelo e exemplo instigador, por meio de seus antigos heróis, que:

[...] tanto mais vivo, e proveitoso seria quanto ajudado da teatral ilusão torna mais profundas as sensações, e mais arreigado o conselho; acrescentando-lhe sobre a epopeia a vantagem não só de viveza, e naturalidade, mas de ser comum à totalidade da Nação, que ordinariamente não lê, nem sabe, de poemas, que sobre longos, não entende (GARRETT, 1966, p.1994).

Ao escrever *Catão*, o poeta português mostra-se ainda mais engajado e, nas palavras de Silva (2001, p.57), “lê a sua contemporaneidade de forma especular, à luz de um passado exemplar”. Na leitura atenta do texto de Garrett, revela-se ao leitor a finalidade de representar sua sociedade por meio dos clássicos. Essa intenção é notória no prefácio da segunda edição de *Catão*, no qual Garrett relata sua experiência de escrita e criação da peça, e afirma que foi a Roma para conhecer os clássicos e reapresentá-los ao público português imbuído do espírito nacionalista que tanto buscou.

No *Catão* senti outra coisa, fui a Roma; e fiz-me romano quanto pude, segundo o ditado manda: mas voltei para Portugal, e pensei de português

para portugueses: e a isso atribuo a indulgência e boa vontade do público que me ouviu e leu (GARRETT, 1966, p.1617).

Para Garrett, a característica de representação nacionalista da peça foi responsável por cativar os portugueses e dar sucesso ao drama. Ainda no prefácio da segunda edição de *Catão*, Garrett remete a uma peça não publicada, intitulada *Afonso de Albuquerque*, afirmando que *Catão* veio a público porque ilustraria mais ricamente a situação portuguesa naquele momento:

Outras [peças] tinha eu de mais antiga data; mas sobre carecerem de grande emenda, e *lha* não poder eu fazer agora, cresce mais analogia desta com as presentes ideias, e o meu conceito, talvez errado, da sua melhoria (GARRETT, 1966, p.1617).

Silva (2001, p.58) aponta que as “ideias erradas” às quais Garrett se referia fazem “clara alusão aos dois regimes políticos de então (Absolutismo e Liberalismo)”. No drama garrettiano, *Catão* representaria o Absolutismo e Júlio César o Liberalismo, propostas políticas que se revezavam em Portugal desde 1820, cujas disputas culminaram em uma guerra civil com a duração de dois anos. No resgatado ambiente de conflito romano – República *versus* Império, Garrett tencionava mostrar ludicamente aos espectadores e leitores da peça que a monarquia parlamentarista<sup>11</sup> seria a melhor opção para Portugal. No prefácio da segunda edição de *Catão*, Almeida Garrett fala claramente acerca do viés político da tragédia:

Onde a realeza legítima faz parte integrante da constituição, não há medo que os dois elementos naturais da sociedade, a democracia e a aristocracia, rompam o equilíbrio em que as tem o ceptro, fiel que deve ser, da balança do Estado: Não há temor que ambicioso demagogo fatigue o povo com distúrbios e excessos, para o colher exausto e o açaimar então com a mordança de tirania. Dêem-lhe o nome que quiserem, chamem-lhe rei ou imperador, César ou czar, se as leis não estabelecerem uma realeza moderada e paternal para conter as paixões ambiciosas dos cidadãos, - a realeza ilegítima da revolução, a tirania virá sem leis, contra a leis, e as destruirá (GARRETT, 1966, p. 1616, ).

Mais uma vez, ratificando o que aponta Silva, no prólogo da peça, Garrett (1966, p.1637) adverte que o drama apresentará a liberdade arquejando, que moribunda e soluçando ela irá expirar diante dos olhos do capitólio, pondo fim à

<sup>11</sup> Regime em que se reconhece um rei eleito ou hereditário como chefe de Estado, contudo há uma constituição de leis fundamental que limita os poderes do monarca.

virtude, à honra, ao valor, ao esforço e à glória. Monteiro tem o mesmo entendimento acerca da obra garrettiana, destacando que:

[...] a defesa filantropa do valor do indivíduo, feito para a liberdade e o prazer salubre, está em toda a sua produção juvenil, pedagogicamente repassada de ideologia liberal: nas tragédias que abordam o tiranicídio a partir de motivos buscados na Antiguidade (Catão, Mérope, Lucrecia) [...] (MONTEIRO, 1971, p.48)

Monteiro (1971, p.52) frisa, ainda, que o momento político vivenciado pelo escritor fez com que ele mantivesse o seu empenho cívico e modificasse sua visão de mundo, conduzindo-o, no campo sociopolítico, à adoção de perspectivas moderadas e conciliadoras, tornando-o um defensor da Carta Constitucional, um autor que insiste na desejável nacionalidade dos motivos tratados, uma vez que, “de fato, Garrett passa a criar suas ficções em torno de problemas, ambientes e personagens portugueses”.

No prólogo de *Catão* (1966, p.1638), Garrett deixa evidente a sua intenção em se utilizar do exemplo romano para alertar seus compatriotas para a necessidade de lutar pela liberdade, numa clara comparação entre portugueses e romanos. Citando textualmente o autor, Garrett afirma:

Romanos estes são – mas vós sois Lusos:  
E de romano a português que dista?  
Foram livres aqueles, - vós sois livres  
Cidadãos, - vós o sois; homens, - sois homens;  
Pelos campos a glória e liberdade  
Onde o Tibre correu, corre hoje o Tejo.

E Roma é escrava! .... E a desgraçada Itália  
Sucumbiu, e nem geme! Em qual abismo  
De mágoa e de vergonha está sepulta  
A pátria de Catões, de Brutos, de Cássios!  
Oh nódoa nos anais da humanidade!  
Oh, quem pudesse à história do Universo  
Arrancar essa página de infâmia!  
Amargo é recordar memórias cruas  
De dó, de pejo: - mas lembra-las cumpre:  
A tempo sirvam de escarmento – e exemplo  
Para atalhar o mal na origem dele (GARRETT, 1966, p.1638)

Nos versos finais do prólogo, o autor aconselha à sociedade que o exemplo de heroísmo da personagem romana – na opinião de Garrett, o mais heroico e trágico da história antiga até a moderna – seja seguido: “Vede expirar Catão; dentro

do peito / Guardai desse romano alma e virtudes” (GARRETT, 1966, p.1639), observa. Neves *et al.* (2007, p.20-22) destacam que Garrett desconfiava das reações populares e defendia que as revoluções não deveriam ser feitas pelas nações inteiras, mas sim por aqueles membros que “por suas virtudes, suas letras, seu valor e sua posição na sociedade” poderiam aclamar a verdadeira liberdade. Este posicionamento justifica a escolha de Garrett em retratar o herói Catão em sua tragédia, embutindo-lhe as características do herói que, a seu ver Portugal necessitava. Para os autores, Garrett é um político e seus escritos políticos por meio da literatura permitem lançar um novo olhar sobre o momento fundador do liberalismo português e a cultura política portuguesa da primeira metade do século XIX.

Para Soares, o comprometimento do autor com sua sociedade é evidente em sua obra e seus escritos, os quais demonstram clara alegoria à sua contemporaneidade:

Garrett foi um homem profundamente comprometido com o seu tempo, tendo deixado o seu nome ligado às grandes "revoluções" sócio-políticas que o país viveu, no início do século, nomeadamente enquanto soldado liberal, durante a guerra civil que opôs liberais e absolutistas, enquanto deputado, homem de Estado, legislador, parlamentar brilhante e exímio orador (SOARES, 2003, p.21).

De todos os veios literários, Garrett era polígrafo e, conforme infere-se de suas colocações, adotara o teatro por acreditar na sua função didática, bem como, por meio dele, atingiria um expressivo contingente de pessoas, inclusive o grande número de analfabetos em Portugal no século XIX. Com essas duas escolhas, o drama de teor histórico e didático, Garrett ensejava regenerar a arte e oferecer às plateias exemplos de comportamento em política, conforme aponta o autor ao finalizar o prefácio da primeira edição de *Catão* (GARRETT, 1966, p.1612). Além de difundir o pensamento político no qual tinha esperanças, também estavam entre seus objetivos a criação de peças com teor nacional e a necessidade de moldar o gosto do público ao teatro, afinal, sem seus espectadores a arte cênica definha.

Com esse objetivo de formação de público, Garrett observa que estava cultivando um novo gosto entre os seus conterrâneos e que entre os desafios estava a produção de bons materiais de cunho nacionalista, com menos influências estrangeiras, para cativar a audiência em formação. Na perspectiva garrettiana,

outros autores intentaram o estabelecimento de um teatro nacional, que tivesse a admiração e o respeito de seu público, mas, na opinião de Garrett, não foram profícuos, devido à falta de assuntos nacionais com os quais o público português pudesse se identificar, bem como pelas limitações enfrentadas pelos autores que o precederam:

A dramática é uma literatura nova para nós [...] pois que os primeiros cultivadores apenas semearam, por uns claros de devesa<sup>12</sup> em terra crua, quatro ou cinco sementes que vegetaram à sombra, mal fornidas de corpo e seiva. Poucos as viram vivas; quando morreram, ninguém no soube; ficou a memória vaga de uma pouca semente que se perdera – e nada mais. Mas esta mesma saudade atormentou a nação e seus poetas; e para a enganar, iludiam-se indo buscar estacas de árvores estranhas, criadas noutras terras, afeita a outro trato, e meteram-nas na nossa terra. A terra é boa, dá tudo; a estaca parecia pegar... mas não: esta é planta de que *nascediça* produz bem: vinham quatro flores desbotadas, duas frutas outoniças, e secava (GARRETT, 1966, p.1618-1619).

Na visão de Garrett, “não está nos nomes das pessoas a nacionalidade de um drama” (1966, p.1619), e, devido a isso, um autor nacional pode inspirar-se em dramas estrangeiros, mas deve tomar para si o dever de transformar estes dramas em um produto genuinamente nacional, que esteja de acordo com a sociedade em que o poeta se insere.

No prefácio da segunda edição da peça, publicada em 1830, Garrett reitera que mesmo após alguns anos da primeira publicação da peça, o assunto ainda é pertinente e representa as últimas agonias da mais solidamente constituída república da Antiguidade: “A moralidade política do drama naturalmente *reflecte* muita luz sobre a grande questão que hora agita e revolve o mundo” (GARRETT, 1966, p.1615).

Na visão de Rigolon e Silva (2009, p.9), para Garrett, o drama e a ficção históricos “não se resumem apenas em idealizar o passado glorioso de Portugal, trazendo-o como exemplo para o presente”, mas também fazem uma leitura alegórica do presente, via situações pretéritas. A busca pela conscientização acerca da necessidade de resguardar os interesses individuais representados por Catão, em honra pelos interesses da pátria, é mais uma característica que faz de Garrett um autor engajado nas lutas patrióticas.

---

<sup>12</sup> Alameda que limita um terreno, lugar cercado por arvoredo e com entrada limitada (MICHAELIS, 2017, p.1)

Joseph Addison, por sua vez, é considerado, na história do jornalismo, um dos primeiros escritores a satirizar os acontecimentos políticos, conforme apontam Swick e Keeble (2016, p.52). Addison expunha em seus textos os vícios e as fraquezas da sociedade inglesa. Ao se apresentar aos leitores do jornal *The Spectator*, em 1º de março de 1711, Joseph Addison informou que dividiria com os leitores seus pensamentos todas as manhãs, em benefício de seus contemporâneos, com o objetivo de contribuir para a diversão e o aperfeiçoamento do país em que vivia. O escritor inglês considerava-se um observador social, afirmando que vivia no mundo “mais como um expectador dos homens do que como um deles”, devido a isso, tornou-se um “especulativo homem do estado, soldado, comerciante e artesão”, sem jamais me intrometer nas questões práticas da vida (ADDISON apud LEWIS, 1836, p.5).

A autodescrição de Addison demonstra que, de todos os papéis sociais e políticos que exerceu, o escritor visava à subjetividade e independência de pensamento. Entretanto, apesar de se descrever tal qual um observador, ao declarar que pretendia melhorar a sociedade em que vivia, evidencia-se em Addison a crença no poder didático da literatura e da dramaturgia. Essa convicção na possibilidade de disseminação da moralidade por meio do teatro, apontam Stevens e Mutran (1988, p.12-13), é característica das produções do teatro inglês a partir do século XIV, em peças nas quais as figuras alegóricas representam a luta dos homens comuns contra o vício e a virtude, bem como o conflito entre forças contrárias, entre a vida e a morte.

Na opinião de Halleck (1900, p.250-252), Joseph Addison é um sátiro da moralidade, que não apontava diretamente para algumas pessoas determinadas, mas para a sociedade em geral. Para o autor, a caneta de Addison teria feito muito mais do que os púlpitos da Igreja em prol da civilidade e da disseminação das virtudes entre os ingleses. Johnson (1826, p.48) acreditava que Addison teria escrito *Catão* por ter a convicção de que a liberdade dos ingleses estava em perigo e que o teatro poderia intervir em favor de preservá-la.

Assim como em Portugal, quando Almeida Garrett escreveu o seu *Catão*, a Inglaterra vivia um momento político conturbado – de lutas entre grupos com ideais opostos – na ocasião da publicação do *Catão* escrito por Joseph Addison. Em 1705,

os *Whigs*<sup>13</sup> tiveram trunfo nas eleições e Addison manteve seus cargos políticos. Contudo, em 1710 os *Tories*<sup>14</sup> tomaram o poder e Addison viu-se excluído do cenário político, dedicando-se mais firmemente à literatura e ao jornalismo. “O reino estava há tempos dividido em duas facções que alternadamente experienciavam o triunfo e a derrota, a esperança e o desespero”, aponta Johnson (1826, p.48), referindo-se ao fato de que os *Whigs* e *Tories* disputavam e alternavam-se no poder por meio do cargo de primeiro-ministro do país.

*Whigs* é a expressão popular para denominar os membros do Partido Liberal do Reino Unido, que lutava pelo regime parlamentar. Enquanto a também informal denominação *Tories* referia-se aos membros do partido conservador, o qual reunia a aristocracia britânica e apoiava a continuidade da dinastia da família Stuart. Ademais, em 1707, poucos anos antes do lançamento de *Catão*, quando a peça de Addison ainda estava sendo escrita – conforme já apresentado – após a guerra contra a Espanha, houve o fim do Reino da Inglaterra e do Reino da Escócia, dando origem ao Reino Unido da Grã-Bretanha, formado por Inglaterra, Escócia e País de Gales.

Segundo Ferreira (2002, p.17), o momento em que o *Catão* de Addison foi encenado coincidiu com o momento pessoal de “travessia por deserto político”, ou seja, o período em que o escritor não logrou atuação em nenhum cargo público e, como destacado anteriormente, Ferreira acredita que a peça de assunto clássico era facilmente interpretada à luz do enquadramento político pelo qual a Inglaterra passava.

A peça verberava qualquer sistema de governo assente no poder absoluto de um só homem, pela voz de um herói que pugnava por uma libertada baseada na moral e na virtude cívica. Por isso, à luz da visão

---

<sup>13</sup> Whigs veiculou historicamente a ideia da defesa das liberdades dos súditos contra o absolutismo tendencial das cortes de Carlos II (1660-1685) e Jaime II (1685-1688). A palavra *whig* deriva do vocábulo gaélico *Wiggamore*, nome pelo qual ficaram conhecidos os sete mil jurados escoceses que, em 1648, marcharam para se oporem aos adeptos da dinastia Stuart, que dominou a Inglaterra por mais de 100 anos. A palavra *whig* conotava de forma depreciativa, atributos de barbárie e de valores do Protestantismo extremado. Os *whigs* nunca constituíram um partido, no sentido que atualmente atribui-se ao termo, o qual recebeu fundamentação teórica no último quarto do século XVIII, por Edmund Burke, que era membro dos *whigs*. Contudo, o grupo político dos *whigs* tinha força e foi um dos principais responsáveis pelo constitucionalismo monárquico na Grã-Bretanha entre a Revolução de 1688 e a primeira grande reforma eleitoral de 1832, momento a partir do qual o termo *whigs* paulatinamente deu lugar à designação Partido Liberal (FERREIRA, 2002, p.31)

<sup>14</sup> Com a morte da rainha Elizabeth I, em 1603, o então Rei da Escócia, James I, assumiu o comando da Inglaterra, unindo os dois tronos. O novo rei era a favor da monarquia absolutista, de modo que todas as decisões políticas do país deveriam recair sobre ele. Este posicionamento gerou conflitos e instabilidade no país. Apesar das revoltas, os Stuarts permaneceram no poder por 111 anos (POCOCK, 2003, p. 14)

tendencialmente *whig* do protagonista, *Cato* encerrava a defesa aos princípios da liberdade (inglesa) contra as ameaças da tirania (francesa). Numa perspectiva tendencialmente *tory*, porém, a afigura autoritária de César funcionava como uma espécie de equivalente romano do Duque de Marlborough, cujas vitórias militares tinham tanto de promissor ao nível do expansionismo imperial, como de ameaçador ao nível das garantias de liberdade na metrópole (FERREIRA, 2002, p.17)

Tendo em vista esses apontamentos, evidencia-se a importância que os autores atribuem à literatura e à dramaturgia na sociedade e suas relações políticas. Conforme observa o crítico e dramaturgo Eric Bentley (1969, p.152), “no decorrer da história do mundo ocidental, a concepção didática da arte tem prevalecido”, com isso, a expressão artística por meio da dramaturgia adquiriu importância social enquanto uma possibilidade de edificação do homem.

Se o teatro, como as outras artes, é um alimento para a vida interior dos indivíduos, a sua existência depende, mais do que das outras artes, de agrupamentos ou sociedades de indivíduos. O teatro é uma sociedade dentro da sociedade – um refúgio, se quiserem, um porto seguro, um pequeno mundo. Esse é o mínimo que o teatro pode representar. Em determinados momentos da história, o teatro representou muito mais. Ainda que fisicamente pequeno mesmo em tais momentos, ele chega então a adquirir uma importância comparável à importância da própria sociedade. Seu público é o povo, e a vida do povo é refletida, de maneira firme e total nas suas realizações (BENTLEY, 1969, p.115)

Para Candido (2006, p.33), a arte é influenciada pela sociedade, mas também exerce influência na sociedade, num “movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas”. A influência da sociedade na arte pode ser reconhecida tanto na superfície do texto, ou seja, na descrição de roupas, hábitos e espaços físicos, dentre outras características, bem como nas camadas mais profundas do texto, como a caracterização das personagens e temática da obra, de modo que abarca questões psicológicas, de valores e ideologias, dentre outras. A influência da arte na sociedade, por conseguinte, acontece porque a arte pode efetivamente mudar a atitude dos indivíduos (CANDIDO, 2006, p. 83).

O posicionamento de Candido complementa a visão de Mikhail Bakhtin, que concebe a palavra enquanto unidade dialógica, cuja essência está na história – questão teórica que será exposta com mais profundidade no próximo capítulo. Para Bakhtin (2002, p.106), “todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas que expressam a posição sócio-ideológica do autor”.

Assim, cada época e seus respectivos grupos sociais possuem um modo de discurso que funciona como um espelho que reflete e refrata o cotidiano (FREIRE, 2008, p.13).

Nas palavras de Bakhtin (1986, p.113)., em *Marxismo e filosofia da linguagem*, toda palavra comporta duas faces e é “determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte”. Por meio do termo “ambivalência”, Kristeva alerta para o fato de que quando um autor escreve, ele funde o tempo da história com o contexto da contemporaneidade. Na concepção da autora, “ambivalência implica a inserção da história (da sociedade) no texto e do texto na história” (KRISTEVA, 2012, p.141-142).

De acordo com Abdala Junior (2007, p.45-50), mesmo quando não tem consciência disso, o escritor é, invariavelmente, uma espécie de porta-voz de um patrimônio cultural coletivo e, quando engajado, o literato demonstra e “procura ter consciência dessa inserção social” e do sentido ideológico do trabalho artístico realizado. Desta forma, o escritor engajado aproxima seu trabalho aos temas relativos às carências reais do povo.

Hutcheon (1991, p.146-147), ao discorrer acerca da metaficção historiográfica, cita Todorov (1981), frisando que “a literatura não é um discurso que possa ou deva ser falso” e que, justamente por esta característica, tem o status de ficção. Porém, essa relação com a realidade na ficção pós-moderna sugere que “reescrever ou rerepresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo ou teleológico”. Para a autora, a leitura de uma obra intertextual não pode ser realizada de maneira inocente, porque as metaficções historiográficas se situam dentro do discurso histórico, de modo que “os intertextos da história assumem um status paralelo na reelaboração paródica do passado textual do mundo e da literatura” (HUTCHEON, 1991, p.163).

Ainda sob a perspectiva de Hutcheon (1991, p.173), nota-se que a metaficção historiográfica está disposta a recorrer a quaisquer práticas de significado que possa julgar como atuantes em uma sociedade. Diante disso, a metaficção historiográfica quer desafiar esses discursos e mesmo assim utilizá-los, aproveitando deles tudo aquilo que possa valer a pena. Esta atitude de aproveitar-se à exaustão dos dados históricos para escrever suas peças aparece tanto em Addison quanto em Garrett,

quando as questões políticas reais inspiram a ficção. Em Garrett, porém, nota-se o empreendimento mais exaustivo de exploração dos fatos históricos acerca do herói, bem como do contexto histórico português que lhes serviram de fonte para a criação da peça.

Subjaz, pois, em ambos os autores, a expressão da realidade política de sua contemporaneidade por meio da literatura. Os autores apropriam-se de questões históricas da biografia de Catão, mas transportam o herói para suas realidades, preenchendo os vazios históricos com a ficção, imprimindo-lhes as características que lhes convêm e lhes parecem essenciais para a constituição da sua obra. Pallottini (1989, p.12) afirma que, ao criar uma personagem, o autor desenha um esquema de ser humano, preenchendo-o “com as características que lhes são necessárias, dá-lhes as cores que o ajudarão a existir, a ter foros de verdade. Uma verdade, é claro, ficcional”. Em Addison, este preenchimento de lacunas abre espaço para os romances e para as mulheres, enquanto em Garrett, a completude se dá pela busca por um grande herói, dotado das qualidades que o autor julga primordiais para os homens de sua pátria, responsáveis por sua constituição política e seu futuro.

Hutcheon (1991, p.22) destaca que a metaficção historiográfica tem a autoconsciência teórica a respeito da história e da ficção como criações humanas, sendo que esta consciência passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. Em consonância com o que afirma Hutcheon, nota-se nos dois *Catões* a influência mútua entre sociedade e literatura. Mas, principalmente, o engajamento dos autores na busca pelo estabelecimento de um pacto social edificante que se daria por meio da literatura dramática e da rigorosa crítica social exercida por meio da literatura, em que os espectadores seriam instigados a se tornarem melhores cidadãos ao se espelharem no exemplo de caráter, virtuosidade e atitudes das personagens homônimas que encontrariam por intermédio de Joseph Addison e Almeida Garrett. Situação essa que pode não se concretizar na realidade, mas que, por meio da arte, encontra sua completude com o caráter de atitudes de Catão.

## CAPÍTULO 2

### 2 Todo escritor é um leitor: a intertextualidade e seus mecanismos

“Descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada”  
(Umberto Eco, 1983, p.20)

Numa reflexão acerca da produção literária, a frase de Umberto Eco utilizada como epígrafe para este capítulo ilustra a ideia de intertextualidade, da produção que, embora original, encontra naquilo que já está consolidado a sua inspiração, atualizando, reorganizando, repensando contextos e respondendo aos textos que o antecederam. Ao pensar que é da reorganização daquilo que já foi escrito que surge a novidade, um produto repaginado e inédito, fortalece-se a noção de que nenhum texto é de todo original, mas constitui-se, de fato, em uma nova composição derivada da união de velhos textos, da matéria já existente que se transforma, se renova e faz surgir o diferente. Na visão de Pascolati (2006, p.1861), a literatura sempre se alimentou de si mesma, de modo que ela pode ser apresentada “como um grande banquete antropofágico no qual o novo nasce do já existente” e o não dito surge do repetido.

Esta perspectiva de tratamento do texto literário enquanto a repetição de outro texto pode ser encontrada em Julia Kristeva, quando a autora retoma o significado do verbo ler para as civilizações antigas. De acordo com a autora, ler era também “recolher, colher, espiar, reconhecer os traços, tomar, roubar”, situação que, para a autora, exprime o fato de que a leitura é também uma “apropriação ativa do outro” em que o ato de leitura constitui-se, outrossim, de um ato de (re)produção, no qual o plágio se faz necessário para a criação do novo (KRISTEVA, 2012, p.176).

Antes de Kristeva, porém, há mais de vinte séculos, o filósofo grego Aristóteles (384-322 a.C.), em sua *Poética* (ARISTÓTELES, 2005, p.20-21), já havia proposto que a arte tem por princípio a imitação da natureza, e que as tragédias gregas eram fruto de releituras de narrativas, que se transformavam com o tempo, sofrendo acréscimos, supressões e intervenções das famílias pelas quais circulavam e dos indivíduos que as contavam. O filósofo romano Horácio, que viveu entre os anos 65 e 8 a.C., por sua vez, sugeriu a imitação dos grandes artistas. Segundo o

poeta e filósofo romano, muitos “são inspirados por um sopro alheio”, todavia, a prática não constitui furto, mas, ao contrário, seria como “um decalque de belos sinetes, de moldados, ou de obras manuais”.

Transpondo a “imitação” artística para a arte literária, são sobejantes os exemplos de inspiração em obras precedentes. Linda Hutcheon (1985, p.11) observa que os ecos paródicos – que consistem em casos explícitos de intertextualidade – não são exclusividade do século XX, mas, a partir desse século, o número de obras com essa construção formal se avolumou, demandando a realização de mais estudos e aprofundamento acerca do tema.

Na dramaturgia, segundo Heliadora (2008, p.62-63), a intertextualidade é um fenômeno antigo e que pode ser observado em produções de grandes autores, a exemplo de William Shakespeare. A autora afirma que antes de Shakespeare – considerado o maior dramaturgo de todos os tempos, seu compatriota e escritor Arthur Brooke compôs um longo poema intitulado *Romeu e Julieta*, publicado em 1562, o qual já seria uma versão traduzida de uma obra italiana. No poema de Brooke, a história dos jovens amantes dura seis meses.

Quando Shakespeare publicou sua peça, em 1597, remodelou o enredo, mudou o perfil das personagens e fez com que a saga de Romeu e Julieta durasse apenas quatro dias, entre a madrugada de domingo e a madrugada de quinta-feira. Ou seja, a obra de Shakespeare, é uma releitura, não é idêntica, mas sim repleta de novos elementos com relação àquela que a precede. Apesar da similaridade entre os dois textos que relatam a história de um casal apaixonado, a tragédia de Shakespeare não deixa de ser original, pois tem novas personagens, uma noção de tempo diferenciada e adota também uma perspectiva política para a trágica e rápida história dos jovens amantes, tendo em vista que a personagem do Príncipe exerce papel central na trama.

Diante disso, constata-se, pois, que a categorização dos textos literários e dos artifícios utilizados pelos autores para a criação de suas obras nasce da observação cuidadosa das obras literárias. A intertextualidade enquanto recurso para escrita é também fruto do trabalho de diversos analistas. Em face à importância do conceito de intertextualidade para o desenvolvimento da pesquisa, serão apresentados nas próximas páginas os pressupostos que alicerçam tal teoria. Para tanto, serão elencados os aportes teóricos de Julia Kristeva (1969), a quem é atribuída a concepção do termo intertextualidade; de Claude Bouché (1974), este, pelo olhar de

Flávia -Corradin (1998) e José Cury (2003), uma vez que, apesar de sua importância nas discussões para o processo de escrita intertextual, a obra *Lautréamont: du lieu commun à la parodie* (1974) ainda não possui tradução para a língua portuguesa. A revisão teórica abarca também os apontamentos de Gerard Genette, na obra *Palimpsestos: Literatura de segunda mão* (1982); de Affonso Romano de Sant'Anna (1985), que no Brasil é referência para tratar de paródia, paráfrase e estilização e Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia* (1985) e *Poética do pós-modernismo* (1991), obras nas quais a pensadora expõe perspectivas para a análise de obras paródicas e intertextuais.

Haja vista que os estudos da intertextualidade são abarcados pela Literatura Comparada, optou-se pela apresentação de uma breve revisão conceitual acerca da disciplina, apontando-se sua evolução e abrangência antes do aprofundamento nos conceitos que regem a investigação dos fenômenos intertextuais.

## **2.1 Literatura Comparada: um vasto campo de estudo**

A Literatura Comparada é uma das áreas de investigação do analista literário. Nitrini (2000, p.19-20) afirma que delimitar o campo da disciplina de Literatura Comparada é tarefa difícil, uma vez que “seus conteúdos e objetivos mudam constantemente de acordo com o espaço e o tempo”. A pesquisadora aponta que a Literatura Comparada encontra suas origens com a gênese da própria literatura, tendo em vista que bastou a existência de duas literaturas, a grega e a romana, para que elas fossem comparadas. Entretanto, o século XIX constitui um marco temporal para que a Literatura Comparada se consolidasse enquanto disciplina acadêmica no contexto europeu.

Um dos primeiros estudiosos que definiram a Literatura Comparada, Philarèt Chasles (*apud* NITRINI, 2000, p.20) concebe-a enquanto uma possibilidade de avaliação da influência “de pensamento sobre pensamento”, abarcando a forma pela qual os povos transformam-se mutuamente e o levantamento daquilo que cada um dos povos ofereceu e recebeu, contemplando-se os mais diversos intercâmbios entre a literatura e as expressões humanas.

Na visão de Carvalhal (2010, p.74), a disciplina constitui-se em uma maneira específica de interrogação dos textos literários na interação com outros textos, sejam eles literários ou não. Ultrapassando as barreiras textuais, a Literatura Comparada também tem interesse pela relação dos textos literários com outras

formas de expressão cultural e artística, a exemplo da Psicologia, Folclore, História, Música e Cinema, contemplando, assim, vários aspectos da relação interliterária.

Acentua-se, então, a mobilidade da literatura comparada como forma de investigação que se situa “entre” os objetos que analisa, colocando-os em relação e explorando os nexos entre eles, além de suas especificidades. Os estudos interdisciplinares em literatura comparada instigam a uma ampliação dos campos de pesquisa e à aquisição de competências. (CARVALHAL, 2010, p.74)

De igual modo, Henry Remak (*apud* CARVALHAL, 2010, p.74) classifica a Literatura Comparada como um estudo que vai além das fronteiras de um país em particular e que abrange a análise de vínculos entre literatura e outras esferas da expressão humana, abarcando diversas áreas de conhecimento, a exemplo da Filosofia, as Ciências Sociais, a História e outros terrenos profícuos para a produção de conhecimento e cultura que são explorados pelo homem. Nesses espaços de conhecimento, o analista literário comparativista trafega em busca de analogias.

Carvalho (2010, p.85) acrescenta que os estudos comparativistas devem colaborar para a estruturação de uma “história das formas literárias” e concepção de um traçado de sua evolução, “situando crítica e historicamente os fenômenos literários”. Para a autora, a investigação das hipóteses intertextuais, com o estudo dos modos de absorção ou transformação em que se observa a maneira como um sistema incorpora elementos alheios ou os rejeita, oferece a possibilidade de vislumbrar os processos de assimilação criativa dos elementos. Com tal perspectiva, favorece o conhecimento das peculiaridades inerentes a cada texto, bem como ilumina os processos de produção literária, promovendo sua compreensão.

Entendido assim, o estudo comparado de literatura deixa de resumir-se em paralelismos binários movidos somente por um “ar de parença” entre os elementos, mas compara com a finalidade de interpretar questões mais gerais das quais as obras ou procedimentos literários são manifestações concretas. Daí a necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente. (CARVALHAL, 2010, p.86).

Nitrini (2000, p.125-126) esclarece que, embora o campo de estudos da Literatura Comparada desenhe-se amplo e contemple distintos métodos e finalidades, “uma questão medular congrega todas as discussões em torno do conceito de influência” – com o objetivo de afirmá-la ou negá-la, conforme a concepção teórica do pesquisador, bem como substituindo a concepção de

influência por um novo conceito, como o da intertextualidade. A autora aponta que, a partir da segunda metade do século XX, a teoria da intertextualidade foi recebida pelos comparativistas “como um instrumento eficaz para injetar sangue novo no estudo dos conceitos de fonte e influência” (NITRINI, 2000, p.157-158).

Leyla Perrone-Moisés (1978, p. 59) reitera que recorrer a outros textos para escrever um novo é um recurso que nasce com a Literatura. Para a autora, “em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos”, de forma que “a literatura sempre nasceu da e na literatura”, podendo-se comprovar esta característica ao analisar as relações temáticas e formais de grandes obras do passado com relação à Bíblia.

Para Carvalhal (2010, p.50), a partir da concepção do termo intertextualidade, mérito de Julia Kristeva, em 1969, o processo de escrita deve ser considerado resultante do processo de leitura de uma coletânea literária que o precede, caracterizando todo texto como a absorção e réplica de outro escrito:

O texto literário insere-se no conjunto dos textos: é uma escritura-réplica (função ou negação) de um outro (de outros) texto (s). Pelo seu modo de escrever, lendo o *corpus* literário anterior ou sincrônico, o autor vive na história, e a sociedade se escreve no texto. A ciência paragramática deve, pois, levar em conta uma ambivalência: a linguagem poética é um diálogo de dois discursos. Um texto estranho entra na rede da escritura: esta o absorve segundo leis específicas que estão por se descobrir (KRISTEVA, 2012, p.176).

Na concepção de Cury (2003, p.45), o escritor é um porta-voz de um patrimônio cultural coletivo. Em consequência, ainda que não se perceba como um ser social, o escritor demonstra em sua produção “uma confluência de práxis coletivas”, que perpassam não apenas a literatura, mas outras práxis coletivas relativas à sua atividade noutros campos sêmicos do trabalho social, de modo que o escritor quando engajado “procura ter consciência dessa inserção social”.

A compreensão do texto literário nessa perspectiva conduz à análise dos procedimentos que caracterizam a relação entre os diversos textos. Diante disso, a concepção de invenção não estaria ligada à ideia do novo, mas sim ao fato de que ideias e formas se cruzam continuamente, estabelecendo novas formações e padrões. Para Carvalhal, a análise intertextual muda o posicionamento do pesquisador de Literatura Comparada:

Essa é uma atitude de crítica textual que passa a ser incorporada pelo comparativista, fazendo com que não estacione na simples identificação de relações, mas que as analise em profundidade, chegando às interpretações dos motivos que geraram essas relações. Dito de outro modo, o comparativista não se ocuparia a constatar que um texto resgata outro texto anterior, apropriando-se dele de alguma forma (passiva ou corrosivamente, prolongando-o ou destruindo-o), mas examinaria essas formas, caracterizando os procedimentos efetuados (CARVALHAL, 2010, p. 51-52).

Carvalho (2010, p.57-86) reitera que diversos pesquisadores daquilo que atualmente é classificado como Literatura Comparada estudaram as relações entre textos e aqueles que os precedem. Dentre os estudiosos dessa disciplina, a autora realça T. S. Eliot, Jorge Luiz Borges, Harold Bloom e Kristeva, os quais descrevem e investigam de formas diferentes as relações entre textos. No Brasil, destacam-se os estudos de Afonso Romano de Sant'Anna a respeito dos mecanismos intertextuais, os quais, na visão de Carvalho, prolongam as considerações iniciais de Tynianov e de Bakhtin (CARVALHAL, 2010, p.52).

Com essas observações, rememora-se aqui o fio condutor do posicionamento teórico e analítico desta pesquisa, que visa apresentar conceitos de intertextualidade, adotando-se a perspectiva de Kristeva (1969), complementando-a com os apontamentos de Claude Bouché (1974) e Gérard Genette (1982). De modo mais prático, este trabalho objetiva analisar nas obras *Cato* (Joseph Addison) e *Catão* (Almeida Garrett) os mecanismos que dão corpo à técnica de escrita intertextual, verificando-se a hipótese de que o drama garrettiano apresenta mecanismos intertextuais que se diferenciam daqueles já observados na literatura acerca do tema.

Para tanto, nas próximas páginas, apresentar-se-á mais a fundo o conceito de intertextualidade segundo os autores mencionados e a descrição das técnicas que tornam isso possível, exemplificando-as no capítulo seguinte, por meio de excertos extraídos das obras analisadas.

## **2.2 A intertextualidade**

A intertextualidade, aponta Carvalho (2006, p.128), é essencial para o estudo da literatura porque modificou as leituras dos modos de apropriação, absorções e transformações textuais. Para a autora, a análise intertextual possibilita que se recomponham os fios da vasta continuidade, do prolongamento e das rupturas da

literatura. Ao citar Ruprecht (1984), a autora frisa a importância que a intertextualidade adquiriu para os estudos comparados:

A intertextualidade, como propriedade descrita, passou a significar um procedimento indispensável à investigação das relações entre os diversos textos. Tornou-se chave para a leitura e um modo de problematizá-la. Como sinônimo das relações que um texto mantém com um corpus textual pré ou coexistente, a intertextualidade passou a orientar a interpretação, que não pode mais desconhecer os desdobramentos de significados e vai entrelaçá-los como a própria origem etimológica da palavra esclarece: *texere*, isto é, tecer, tramar. Daí “intertexto”, que significa “tecer no, misturar tecendo” e, de forma figurada, entrelaçar, reunir, combinar (CARVALHAL, 2006, p.128).

A intertextualidade, afirma Nitrini (2000, p.158), “se insere numa teoria totalizante do texto, englobando suas relações com o sujeito, o inconsciente e a ideologia numa perspectiva semiótica”. Para a compreensão do termo, é necessário, porém, antes de tudo, atinar para o conceito de dialogismo, uma vez que é a partir desse conceito que se desenvolve a teoria da intertextualidade.

Pode-se afirmar que o dialogismo, termo que precede a definição de intertextualidade, nasceu na Rússia, concebido por dois estudiosos daquele país. O primeiro pesquisador de que se tem registro a teorizar acerca da relação entre textos, em 1919, é Iuri Tynianov, que, embora pioneiro, não conquistou grande repercussão no meio acadêmico. Cerca de dez anos depois das publicações de Tynianov, outro estudioso tornou-se referência por teorizar a linguagem enquanto um sistema dialógico: Mikhail Bakhtin. O autor russo publicou, em 1928, o estudo *Problemas da poética de Dostoiévski*, obra que demorou para chegar ao Ocidente, sendo traduzida para o francês apenas em 1970, e, para o português, em 1981 (SANT’ANNA, 1985, p.9). Apesar de ambos serem russos, trabalharem no campo da intertextualidade com os conceitos de paródia e estilização, e Tynianov ser anterior a Bakhtin, o segundo não faz referência àquele que o precedeu em sua pesquisa. Este fato, reflete Sant’Anna, pode estar ligado à situação política obscura que o país vivenciava naquela época. Bakhtin, porém, é quem descreve o fenômeno e o denomina dialogismo.

A partir da análise da obra de Dostoiévski, Bakhtin define o dialogismo enquanto uma característica essencial da linguagem e princípio constitutivo do discurso (BAKHTIN, 1986, p. 268). Para o autor, a linguagem sempre se manifesta entre um falante e um interlocutor, que carregam em seus enunciados os resquícios de enunciados anteriores, tecendo uma complexa rede de inter-relações dialógicas,

que estão em constante movimento, fazendo com que a essência da língua esteja em sua história.

Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio-ideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos de sua época (BAKHTIN, 2002, p.106).

Ao descrever a concepção de Bakhtin, Barros (1999, p.4) observa que o texto é um tecido polifônico composto de fios dialógicos de vozes que polemizam entre si, se completam ou respondem umas às outras. Carvalho (2010, p.48) indica que a compreensão de Bakhtin acerca do texto literário como um mosaico, “construção caleidoscópica e polifônica”, estimulou a reflexão quanto à construção do texto ao estimular a pesquisa e a reflexão de como ele é elaborado e a maneira pela qual se sucede o processo de absorção de outros textos. Na visão bakhtiniana, aponta Carvalho, tudo o que é dito, tudo que é expresso por um falante não pertence só a ele. Com isso, em todos os discursos percebem-se vozes, às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais e imperceptíveis, bem como as vozes próximas, que ecoam simultaneamente no momento da fala, provocando um processo dialógico da linguagem que pode ocorrer por meio de citações, assimilações ou mascaramentos (BRAIT, *in* BARROS, 1999, p.14-15). Nitri (2000, p. 159) frisa que, sob o prisma de Bakhtin, o texto “situa-se na história e na sociedade”, fazendo com que a estrutura literária seja constituída por um cruzamento de superfícies textuais, frutos de um diálogo entre diversas criaturas.

Nitri reitera que

Bakhtin foi um dos primeiros formalistas russos que procuraram substituir a segmentação estática dos textos por um modelo segundo o qual a estrutura literária se elabora a partir de uma relação com outra. Isso só se tornou possível graças à sua concepção de “palavra literária”, entendendo-se por “palavra” a ideia de enunciado, no âmbito de uma ciência da linguagem, por ele chamada de translinguística. Esse conceito, ao lado de dois outros, “diálogo” e “ambivalência”, abriu caminho para se erigir a teoria da intertextualidade (NITRI, 2000, p.158).

Como já observado por Nitri, é a partir dos estudos da linguagem concebidos por Bakhtin, especialmente na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1929), que, em 1969, Julia Kristeva chega ao termo intertextualidade – trazendo à baila a questão específica do diálogo entre textos. Nas palavras de

Kristeva (2012, p.142), Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária a concepção de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Devido a essa característica, aponta a autora, “em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de intertextualidade”, impondo-se, então, que a linguagem poética seja lida ao menos como dupla, em que a relação entre autor e leitor é composta por dois eixos, o vertical e o horizontal, nos quais se cruzam os textos anteriores ou contemporâneos aos textos com os quais a obra dialoga.

Nitrini (2000, p.158) frisa que Bakhtin foi um dos pioneiros entre os formalistas russos ao procurar a substituição da segmentação estática dos textos por um modelo no qual a estrutura literária se elabora a partir de uma relação com outra. Desta forma, “o centro regulador do monologismo é fixo (lei, verdade, Deus), enquanto o centro regulador do dialogismo é móvel (constituído pelos entrecruzamentos do sujeito enunciador com a palavra poética)” – fazendo com que a estrutura literária não possua um sentido fixo, mas componha-se de um diálogo entre superfícies textuais; com isso, o texto situa-se na história e na sociedade (NITRINI, 2000, p.159). Moisés (1982, p.76) define intertextualidade “como a convergência de vários textos anteriores no espaço de um novo texto”.

Tomando-se por base essas premissas, infere-se que todo texto “só existe em relação a outros textos anteriormente produzidos, seja em conformidade ou em oposição ao texto preexistente, mas sempre em relação a eles” (VIGNER, 1979, p.63). Para Kristeva (2012, p. 109), o texto literário é intrinsecamente intertextual, constituindo-se de uma rede de conexões e cruzamento de palavras, “uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto, vários enunciados, tomados de outros textos, se cruzam e se neutralizam”. Na visão de Carvalho (2010, p.50), a proposição de Kristeva faz com que o processo de escrita passe a ser considerado resultante do processo de leitura de um conjunto literário anterior, em que o novo texto nada mais é do que a absorção e réplica de um ou mais textos com os quais o escritor já teve contato.

Citando textualmente a autora,

A linguagem poética surge como um diálogo de textos: toda sequência se constrói em relação a uma outra, provinda de um outro *corpus*, de modo que toda sequência está duplamente orientada para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de intimação (a transformação dessa escritura). O livro remete a outros livros e, pelos modos de intimar

(*aplicação*, em termos matemáticos), confere a esses livros um novo modo de ser, elaborando, assim, sua própria significação (KRISTEVA, 2002, p.176-177)

Nitrini (2000, p.164) enfatiza que há três elementos que devem ser salientados quando são consideradas as questões relacionadas à intertextualidade: o intertexto, ou seja, o novo texto; o enunciado estranho que foi incorporado; e o texto de onde este último foi extraído. A autora destaca também que duas relações devem ser ponderadas na problemática intertextual:

As relações que ligam o texto de origem ao elemento que foi retirado, mas já agora modificado no novo contexto e as relações que unem este elemento transformado ao novo texto, ao texto que o assimilou. Assim, a análise de uma literária buscará inicialmente avaliar as semelhanças que persistem entre o enunciado transformados e seu lugar de origem, e em segundo lugar, ver de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou (NITRINI, 2000, p. 164).

Seguindo essa mesma linha de pensamento, Samoyault (2008, p.67) afirma que a intertextualidade permite uma reflexão do texto sob uma dupla perspectiva: relacional – referente ao intercâmbio entre textos; e transformacional – que se refere à modificação recíproca dos textos que se encontram na relação de troca.

Para materializar a intertextualidade, Kristeva adota o termo ideograma, definindo-o como “a verificação de uma organização textual (de uma prática semiótica) dada com os enunciados (sequências) que ela assimila em seu espaço ou aos quais ela reenvia no espaço dos textos (práticas semióticas) exteriores” (KRISTEVA, 2012, p.110). A autora complementa que o ideograma é a materialização da função intertextual, que pode ser lida nos diferentes níveis de estrutura de cada texto, a qual se estende amplamente ao longo de seu trajeto, “dando-lhe suas coordenadas históricas e sociais”. Para Kristeva (2012, p.110), a “aceitação de um texto como um ideograma determina a própria medida de uma semiótica que, ao estudar o texto como uma intertextualidade, o pensa desta maneira dentro (o texto de) da sociedade e da história”.

Seguindo a linha de pensamento de Kristeva, na obra *Palimpsestos*, lançada em 1982, Gerard Genette estabelece que uma das características do texto literário é a *transtextualidade*, de modo que este conceito trata da transcendência do texto e abarca tudo o que coloca o texto em relação manifesta ou secreta com outros textos (GENETTE, 2010, p.9). A percepção de Genette parte das concepções de Kristeva e

Bakhtin, tornando-as ainda mais abrangentes; para o autor, todo texto literário tem em si rastros de textos que o precederam, devido a isso, metaforicamente, as obras são como um palimpsesto, definido pelo autor como

[...] um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através de leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. (GENETTE, 2010, p.5)

Genette trata de diversos aspectos do texto literário em relação a outros textos, dividindo as relações transtextuais em cinco categorias: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitekstualidade e a hipertextualidade (GENETTE, 2010, p.15-18). Contudo, nesta pesquisa, serão destacados apenas os mecanismos descritos pelo pesquisador francês acerca de como um texto se relaciona com outro sob a perspectiva da intertextualidade.

Partindo do conceito elaborado por Kristeva, Genette define intertextualidade “como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p.14-15). Utilizando-se da definição de Michael de Riffaterre (1980), Genette complementa a noção de intertextualidade enquanto “o mecanismo próprio da leitura literária”. Para o estudioso, especialmente dois mecanismos são utilizados para materializar a prática intertextual, os quais são o plágio e a citação. Esses mecanismos, tanto na visão de Genette, quanto de outros pesquisadores, serão expostos nos tópicos a seguir.

Segundo Maingueneau (1989, p. 87), a intertextualidade pode ser interna ou externa, sendo a primeira referente a relações entre dois textos do mesmo campo discursivo ou corrente de conhecimento, compartilhando de conceitos e expressões comuns, enquanto a intertextualidade externa é aquela de vínculos entre textos de diferentes campos.

Koch (*apud* AKIL DE OLIVEIRA, 2010, p.24) reitera que a intertextualidade também pode ser explícita – quando ocorre por meio de citações ou referências no outro texto; ou implícita – se ocorre sem a citação direta da fonte, mas que exige do

leitor um conhecimento e um arcabouço de leituras para estar apto a perceber as relações externas.

Affonso Romano de Sant'Anna (1985, p.77) distingue dois modos de diálogos entre textos: a intertextualidade, que se refere ao diálogo entre textos de autores distintos, e a intratextualidade, quando o autor promove o diálogo com outros textos de sua própria autoria.

### **2.3 Motivos: a busca pela superação**

Antes de apresentar a descrição dos mecanismos que permitem a intertextualidade, é válido o questionamento dos motivos que levam um escritor a recorrer a essa técnica. Pascolati (2006, p.1861) observa que a reescritura torna o ato da leitura evidente, tendo em vista “que antes de ser o autor de uma reescritura, o produtor do novo texto é o leitor de um texto já existente, produzido por um Outro”, sendo assim, “a reescritura pressupõe o diálogo, a existência de vozes diferentes habitando um mesmo objeto”.

Para Hutcheon (1991, p.156-166), a intertextualidade consiste em “uma manifestação formal de um desejo de reduzir a distância entre o passado e o presente do leitor e também um desejo de reescrever o passado dentro de um novo contexto”. Porquanto, na visão da autora, nenhuma obra literária é original, visto que é “apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância”.

Corradin (1998, p.28) pergunta-se acerca das intenções de escritores que buscam paradigmas literários que o precederam para a escrita de seus novos textos: “Por que determinado escritor, ao invés de debruçar-se sobre a realidade à sua volta, sente necessidade de fazê-lo sobre a realidade de papel, constituída pelas bibliotecas de outrora?”, indaga a pesquisadora, apontando também para uma resposta: “Frente à realidade livresca legada pela tradição literária, a atitude desses autores que se entregam ao diálogo intertextual será sempre crítica”, visando à negação por discordarem totalmente das ideias expostas, à superação porque percebem no texto original o esboço de suas ideias, contudo não identificam o desenvolvimento que julgam adequados; ou à confirmação do texto-fonte, por meio de uma relação íntima com o paradigma que se limitam à mera reprodução. Opinião esta compartilhada por Silveira (1992, p.237), para quem os parodiadores e

estilizadores possuem vaidade para emular ou superar quem lhes serve de modelo. Seguindo a mesma linha, Pascolati reitera que a reescritura age num duplo sentido:

Ao mesmo tempo que traz à luz um texto, acentuando sua importância para a história da literatura e sua condição de clássico que resiste ao tempo, o faz a fim de acrescentar-lhe algo, preencher espaços abertos pelo texto mas não suficientemente explorados. A reescritura faz brotar o novo do já existente; paradoxalmente (ao menos na aparência), ela é criação na medida em que é repetição (PASCOLATI, 2006, p.1862).

Silva (2009, p.44-45) frisa que, a partir do momento em que o jogo intertextual que a *imitatio* (imitação) promove passa a ser concebido como fundamento do processo da criação poética, surge uma literatura construída e alicerçada na apropriação intencional de textos, de modo que “o jogo se transforma numa arte que regula e estabelece critérios para a composição literária e, mais que isso, permite ao escritor imprimir sutilezas em seu fazer literário”.

Russel (*apud* SILVA, 2009, p.45) destaca que a consumação da literatura intertextual, primeiramente, implica a concordância da imitação enquanto um elemento essencial em toda composição literária. Contudo, essa aceitação não impele à obra intertextual uma característica de cópia servil do texto-fonte, com “a adesão meticulosa a aspectos verbais e superficiais de seu modelo”, mas sim,

[...] propõe ao poeta aprofundar-se no universo de significações do texto imitado, permitindo-lhe aperfeiçoar e até corrigir possíveis falhas do modelo, incorporando, assim, o conceito de *aemulatio* – tentativa não só de igualar, mas de superar o modelo (SILVA, 2009, p.45).

Conforme Silva (2009, p. 45), a *aemulatio* (emulação) e a *imitatio* não se excluem, mas se complementam e fazem parte de um mesmo processo. A imitação não pressupõe a emulação, contudo, a emulação só ocorre em caso de imitação, pois é preciso um texto-fonte para que se possa buscar a sua superação. Em textos intencionalmente dotados de intertextualidade, citando Yllera, Corradin (1998, p.30-31) acrescenta que a originalidade reside, paradoxalmente, na imitação, “no tratamento dispensado por certo autor, a determinado(s) texto(s) que lhe serve(m) de modelo e/ou mote, levando o analista a investigar como o autor modifica sua fonte até transformá-la em algo próprio”. No caso da estilização, afirma Corradin, por não negar, nem opor-se ao paradigma literário com o objetivo de destruí-lo, o autor

escreve com o deliberado intuito de superar o texto-fonte ou, ao menos, produzir um texto mais complexo do que o paradigma.

Alvarce (2009, p.59) define o parodiador como aquele que identifica a demanda por “novas verdades” em seu meio cultural e sente que os moldes seguidos em sua época precisam ser questionados e substituídos; portanto, ao vislumbrar lacunas que podem ser preenchidas, tem-se o momento da paródia, o instante “de percepção da carência de algo novo e de certeza de que os modelos literários e ideológicos atingiram seu limite de saturação”.

Russel lista os cinco critérios para tornar a prática da *imitatio* bem sucedida:

1. “O objeto deve ser digno da imitação”;
2. “Deve-se reproduzir o espírito mais que a letra”;
3. “A imitação deve ser tacitamente reconhecida, na compreensão de que o leitor informado reconhecerá e aprovará o empréstimo”;
4. “O empréstimo deve se tornar algo próprio, pelo tratamento individual e assimilação a seu novo contexto e propósito”;
5. “O imitador deve pensar de si mesmo que está competindo com seu modelo, ainda que saiba que não é capaz de superá-lo”. (RUSSEL *apud* VASCONCELLOS, 2011, p.35-39).

Vasconcellos (2011, p.39) reitera que a competição estética não é o dado fundamental nesses casos, mas sim o surgimento de efeitos de sentido que irrompem na obra secundária, de modo que nem sempre a intenção é rivalizar com o modelo. Silva (2009, p.48), contudo, frisa que o conceito evocado por Russel no quinto princípio é o de *aemulatio*, o qual infere o sentido de competição, de “imitar para rivalizar com o modelo, buscando superá-lo”.

## 2.4 Mecanismos intertextuais

Genette (2010, p.19) estabelece que para transformar um texto pode ser suficiente um gesto simples e mecânico, como a extração de algumas páginas, o que o resume a uma transformação redutora; mas, para imitá-lo, “é preciso necessariamente adquirir sobre ele um domínio pelo menos parcial: o domínio daqueles traços que se escolheu imitar”.

Em meio à seara da escrita intertextual, a influência, afirma Nitri (2000, p.127), pode ser facilmente confundida com a imitação. Para a autora, apontando critérios estabelecidos por Cionarescu (1964),

O matiz que diferencia as duas noções é que a imitação refere-se a detalhes materiais como a traços de composição, a episódios, a

procedimentos, ou tropos bem determinados, enquanto a influência denuncia a presença de uma transmissão menos material, mais difícil de se apontar, “cujo resultado é uma modificação da *forma mentis* e da visão artística e ideológica do receptor” [CIONARESCU, 1964, p.92]. A imitação é um contato localizado e circunscrito, enquanto a influência é uma aquisição fundamental que modifica a própria personalidade artística do escritor. A influência distingue-se da tradução que se identifica a si mesma, e da imitação, que se reconhece por um simples cotejo de textos (NITRINI, 2000, p.127-128).

Entretanto, a autora alerta para a excessiva simplificação do conceito. Nitrini (2000, p.128-130), diferencia os tipos de imitação, dividindo-os em quatro categorias, as quais ela chama de sentidos, destacando-se que a divisão foi primeiramente listada por Cionarescu (1964):

1 – Imitação conforme o pensamento aristotélico, enquanto *mimesis*, imitação da natureza como fonte da arte, em seu sentido amplo, referindo-se ao “padrão uniforme ou universal da experiência como norma de arte”, é uma idealização própria do tempo do escritor.

2 – Retórica do Renascimento, em que houve a recomendação da imitação dos grandes autores antigos. Sustenta-se na adaptação aos cânones para a contemporaneidade, respeitando os gêneros literários em vigor.

3 – O terceiro sentido atribuído à imitação está ligado ao anterior, com relação ao processo de adaptação, que culmina com um produto literário cujo título remete invariavelmente ao do seu modelo.

4 – A quarta classificação para a imitação, destaca Nitrini (2000, p.129), é a utilizada pelo comparatismo, verificando-se que há uma equivalência entre imitação e influência:

Para estabelecer, de modo prático, a distinção entre influência, imitação e tradução, Cionarescu recorre aos cinco componentes da obra literária: tema (compreendido como matéria e organização da narração); forma ou molde literário (o gênero); os recursos estilísticos expressivos; as ideias e sentimentos (ligados à camada ideológica); e, finalmente, a ressonância afetiva, registro inconfundível da personalidade artística dos grandes escritores (NITRINI, 2000, p.129-130).

A autora aponta que quanto maior o número de elementos aproveitados da obra de um autor por outro, “tanto mais ele se aproxima da imitação, da paráfrase, até chegar à tradução, quando todos os elementos são considerados” (NITRINI, 2000, p.130).

Para Carvalho (2010, p. 53-55), a imitação é um procedimento de criação literária, é uma faceta racional da intertextualidade, a qual é realizada com um objetivo definido. Segundo a autora, esta atuação com relação ao texto antecessor, seja ela realizada por meio da colagem, alusão ou paródia, dentre outros mecanismos, nunca é inocente e tem uma intencionalidade certa que pode dar continuidade às ideias da obra modelo, bem como subvertê-las, modificá-las ou reinventá-las.

Os teóricos, entretanto, divergem na nomenclatura dessas estratégias, às quais alguns chamam de técnicas, outros de atitudes, enquanto outros as denominam como efeitos. Na visão de Sant'Anna (1985), a técnica seria o meio, o artifício utilizado para se atingir a intertextualidade – a exemplo do plágio e da citação. Enquanto o efeito seria o fim, o resultado da utilização desses artifícios. Desta forma, os efeitos podem ser a paródia, a estilização, a paráfrase ou a apropriação.

Corradin (1998, p.37), por sua vez, trata o que Sant'Anna chama de efeitos como atitudes, designando-as enquanto atitudes parafrásicas, paródicas ou estilizadoras, enquanto os efeitos são denominados como mecanismos intertextuais. Claude Bouché (*apud* CURY, 2003, p.38), ao falar da paródia, utiliza a denominação de *índices retóricos* para tratar das estratégias que caracterizam esse tipo de escrita.

Paráfrase, estilização, paródia e apropriação são efeitos de linguagem que aparecem em obras intertextuais. Kristeva (2012, p.150-151) realça que estas possibilidades se dão pela ambivalência da palavra, a qual se caracteriza pelo fato de que o autor “pode se servir da palavra de outrem para nela inserir um sentido novo”. A autora expõe três formas pelas quais a ambivalência aparece nos textos literários: a estilização, a imitação e a paródia:

A junção de dois sistemas de signos relativiza o texto. É o efeito da estilização que estabelece uma distância relativamente à palavra de outrem, contrariamente à imitação (onde Bakhtin tem em vista, sobretudo, a repetição), que toma o imitado (o repetido) a sério, torna-o seu, apropria-se dele, sem o relativizar. Essa categoria de palavras ambivalentes caracteriza-se pelo fato de que o autor explora a palavra de outrem, sem ferir-lhe o pensamento, para suas próprias metas; segue sua direção deixando-a sempre relativa. Nada disso ocorre na segunda categoria das palavras ambivalentes, da qual a paródia é um tipo. Aqui o autor introduz uma significação oposta à significação da palavra de outrem (KRISTEVA, 2012, p.150).

Os limites que separam a paráfrase, a estilização e a paródia são tênues e demandam observação atenta para que possam ser identificados. Affonso Romano de Sant'Anna (1985, p.24-25) assevera que a paráfrase caracteriza-se por um deslocamento mínimo com relação ao original, com frequente utilização da técnica de citação e transcrição direta do autor primeiro. Já a estilização apresenta um desvio maior em comparação com o texto original, porém, este desvio não promove a traição do significado inicial. Em compensação, na paródia, o distanciamento torna-se absoluto, evidenciando-se um processo de inversão de sentido com relação ao paradigma. Quando se fala em deslocamento, entende-se que ele pode ocorrer de diversas maneiras, a exemplo da forma do texto, no espaço ou nas questões semânticas, dentre outras.

Apesar de o resumo apresentado por Sant'Anna (1985) ser claro com relação às diferenças entre os três mecanismos, considerando-se que estes elementos deverão ser identificados na obra de Almeida Garrett com relação a Joseph Addison, no próximo capítulo, será necessário explorá-los, esmiuçá-los e caracterizá-los mais a fundo.

Embora possa ser vislumbrada em textos de autores da Grécia e Roma antigas e da Idade Média, a paródia, aponta Sant'Anna (1985), em conformidade com aquilo que observa Hutcheon (1985, p.11), é um efeito de linguagem que está cada vez mais presente nas obras do século XX, assinalando que há uma consonância entre paródia e a arte contemporânea. Para Sant'Anna (1985, p.7), “a frequência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos”, e esses espelhos podem ser muitas vezes invertidos.

Corradin (1998, p.28) define paródia, estilização e paráfrase como “modos de promover a intertextualidade”. Sant'Anna (1985, p.28-29) diferencia dois desses efeitos: a paráfrase e a paródia. Para o autor, na paráfrase, alguém abre mão de sua voz para deixar falar a voz do outro, enquanto na paródia busca-se a fala recalcada do outro.

Assim como um texto não pode existir fora das ambivalências paradigmáticas e sintagmáticas, paráfrase e paródia se tocam num efeito de intertextualidade, que tem a estilização como ponto de contato. Falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças. Falar de paráfrase é falar de intertextualidade das semelhanças. Enquanto a paráfrase é um discurso

em repouso, e a estilização é a movimentação do discurso, a paródia é o discurso em progresso. Também pode se estabelecer outro paralelo: paráfrase como efeito de condensação, enquanto a paródia é um efeito de deslocamento. Numa há o reforço, na outra a deformação. Com a condensação, temos dois elementos que se equivalem a um. Com o deslocamento temos um elemento com a memória de dois. (SANT'ANNA, 1985, p.28).

Diante disso, pode-se inferir que a paródia é uma deformação, uma deturpação da obra original, que implica corromper o conteúdo e a forma. Na estilização ocorre uma reforma, ou seja, uma melhora, uma reconstrução a partir do paradigma, que não o destrói, mas apenas faz emendas e correções. No tocante à paráfrase, a forma do produto modelo e do produto realizado está em plena conformidade, mantendo-se inalterado no nível contedudístico (CORRADIN, 1998, p.53).

Linda Hutcheon (1985, p.47-48) explora a etimologia da palavra paródia, apontando que há duas vertentes possíveis para a interpretação de seu significado. Na primeira, a natureza textual ou discursiva da paródia “é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo **para** tem dois significados, embora seja geralmente mencionado apenas um deles - o de «contra» ou «oposição»”, tornando a paródia uma oposição entre textos, cujo objetivo ao confrontá-lo com outro é zombar ou torná-lo caricato. Todavia, na visão de Hutcheon, outra interpretação torna-se possível, uma vez que “para em grego também pode significar ao longo de”, indicando “uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste”, ou um canto paralelo. Desta forma, aponta Hutcheon, a paródia, em sua irônica transcontextualização e inversão, consiste em uma “repetição com diferença”, tendo a ironia como fator de distanciamento para a promoção de uma “auto reflexividade”, potencializando um posicionamento crítico com relação ao paradigma. Em *Poética do pós-modernismo* (1991, p.165), Hutcheon afirma que “a paródia não é destruição do passado: na verdade é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo”, por meio da ironia.

Sorrenti (2007, p.89) destaca que a paródia trata-se de uma forma de apropriação que, em vez de endossar o modelo retomado, “rompe com ele de modo sutil ou claro”, numa “espécie de descompasso, de desvio da norma, de ruído que vai quebrar ou contrariar o tom do poema-base”. Para a autora, a paródia é portadora de “intensidade satírica”, que mantém uma relação de crítica e de negatividade com o texto original. Nas palavras da autora, a paródia tem uma queda

pela crítica sociopolítica. “Nessa retomada do texto anterior, o sentido da paródia é invertido, percebendo-se uma atitude irônica, que pode variar de intensidade”.

A visão da paródia enquanto um canto que se realiza ao lado de outro canto foi inicialmente proposta por Shipley, em 1972, (*apud* SANT’ANNA, 1985, p.11) que define o termo paródia da mesma forma, em seu verbete no *Dictionary of world literature*, como uma “canção que era cantada ao lado de outra, como uma espécie de contracanto”. Em 1982, Brewer (*apud* SANT’ANNA, 1985, p.12), entretanto, acrescenta-lhe outra definição: “paródia significa uma ode que perverte o sentido de outra ode”.

Hutcheon não menciona o termo estilização, mas, na perspectiva de Corradin (1998, p.55-57), ao dividir a paródia em duas vertentes, quando Hutcheon comenta a respeito do canto paralelo que se distancia do paradigma literário pela ironia, mas sem um intuito necessariamente destrutivo, a autora canadense caracteriza a estilização, ou seja, um canto paralelo que não visa ao ridículo, mas a um distanciamento crítico que estiliza e compete com o paradigma. Enquanto a outra vertente, a que ridiculariza, caracteriza a paródia, uma vez que ela destrói a visão de mundo do autor do paradigma, bem como a ideologia defendida por ele, fazendo com que ocorra a insurgência contra os valores do autor original, de sua época ou de ambos.

Para Kothe (1980, p.98), a paródia enquanto texto paralelo compreende um texto que contém em si outro texto, que, com relação ao original, pode ser uma negação, uma rejeição ou uma alternativa. Maria Lucia Aragão (1980, p.19) frisa que a paródia visa à promoção da reflexão do leitor, por meio de efeitos que agridem ou recusam os significados, enquanto reforçam os significantes, de modo que, ao potencializar um, enfraquece o outro. Diante disso, o parodiador é um inconformista, que encontra sentido em sua obra na destruição e reconstrução de um texto-fonte.

Assim como Sant’Anna (1985) e Hutcheon (1985), Bela Jozef (1980, p.69) considera a paródia uma linguagem característica da modernidade, que corta a linguagem convencional e promove a inversão de significado de seus elementos, com relação ao texto que a origina. Shipley (*apud* SANT’ANNA, 1985, p.12) discrimina três tipos de paródia:

1. Verbal: o novo texto apresenta apenas a alteração de algumas palavras;
2. Formal: o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são utilizados pelo autor posterior com forma de zombaria;

3. Temática: faz-se a caricatura da forma e do espírito de um autor.

Jozef (1980, p.69), por sua vez, indica seis características que devem ser observadas na paródia:

1. A paródia dilata o alcance do signo literário, produzindo um novo corte semântico do signo para além da superfície manifesta do texto que a produz, e que ela, simultaneamente, reproduz;
2. É uma escrita transgressora, que revela na obra um segundo plano discordante;
3. Esclarece o funcionamento intertextual, ao atuar como reflexão crítica do processo de composição;
4. Estabelece os princípios dinâmicos fundamentais do texto, aprofundando seu mecanismo;
5. Representa a subversão de toda temática e sua essência revela-se na escrita e pela escrita;
6. A paródia apresenta o processo de produção do texto.

Claude Bouché (*apud* CURY, 2003, p.38-40) lista os mecanismos transformadores do prototexto (o texto de origem) no processo paródico que dá origem ao diálogo intertextual, de forma que tais estratégias atuam nas situações episódicas, as falas, o tempo e o espaço. Estes mecanismos são:

1. Eliminação ou supressão: consiste na exclusão de determinados elementos do paradigma.
2. Condensação: é o ato de aglomerar elementos esparsos no texto original em um só nó, podendo provocar efeito cômico devido ao contraste entre as sequências prolongadas e as curtas.
3. Ampliação ou diminuição: trata-se de exagerar ou minimizar certos elementos.
4. Fragmentação: ao contrário da condensação, na fragmentação são dispersos no texto parodiado os elementos que no texto referente constituem uma sequência homogênea.
5. Acréscimo: consiste em levar para o espaço do novo texto episódios, situações, personagens, falas, características de personagens não encontrados no texto que lhe serve de fonte
6. Deslocamento: se dá quando há a transferência das qualidades ou características de uma determinada personagem a outra
7. Translocação: caracteriza-se pela transferência de fala de uma personagem a outra.

8. Inversão: consiste na inversão voluntária dos caracteres da ação, personagens ou quadros, de forma que o que é nobre se torna baixo, dessacralizado ou o contrário.

9. Supressão/acréscimo: ocorre quando uma personagem ou passagem é eliminada, ou características essenciais destes são eliminados, ou ajuntados os episódios ou traços distintivos.

De acordo com Sant'Anna (1985), a paráfrase, mais do que um efeito retórico e estilístico, em que há um desvio mínimo com relação ao original, "é um efeito ideológico de continuidade de um pensamento, fé ou procedimento estético" (SANT'ANNA, 1985, p.22). A paráfrase é o jogo de espelhos em que ocorre a dificuldade de saber de quem é determinado discurso, pois os textos se confundem, enquanto na paródia, os espelhos são invertidos. Segundo Beckson (*apud* SANT'ANNA, 1985, p.17), paráfrase "é a reafirmação em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita"

A paráfrase diferencia-se da tradução porque a tradução, também denominada como metáfrase, é a conversão de um autor palavra por palavra, linha a linha, de uma língua para outra, enquanto a paráfrase seria uma tradução com amplitude, de modo que o tradutor mantém contato com o autor original para que as ideias não se percam, contudo, não traduz rigidamente as palavras, atendo-se mais ao sentido do texto, à equivalência semântica (SANT'ANNA, 1985, p.18-19). Cury (2003, p.37) descreve a paráfrase como um "processo eminentemente mimético", que designa a apropriação do discurso do outro, "numa fusão completa de vozes" que se neutralizam. Corradin (1998, p.53) destaca que a paráfrase é concretizada se ao modelo corresponde um dado conteúdo, transmitido por meio de uma determinada forma, não havendo destruição ou reformulação da forma, que não a sinonímica, de modo que o texto permanece inalterado em seu conteúdo.

Em comparação com a paráfrase, Sant'Anna (1985, p.27-29) frisa que a paródia é uma "oposição mais forte e simples". Para o autor, a paródia é a intertextualidade das diferenças, é um efeito de deslocamento e distanciamento ideológico, enquanto a paráfrase é a intertextualidade das semelhanças, em que os dois textos equivalem a um.

A paródia, por estar do lado do novo e do diferente é sempre a inauguradora de um novo paradigma. De avanço em avanço, ela constrói a evolução de um discurso, de uma linguagem, sintagmaticamente. Em contraposição, se poderia dizer que a paráfrase, repousando sobre o

idêntico e o semelhante, pouco faz evoluir a linguagem. Ela se oculta atrás de algo já estabelecido, de um velho paradigma (SANT'ANNA, 1985, p.27).

Sant'Anna acrescenta que o texto parafrásico apresenta também como uma de suas particularidades a *ecolalia*, que é a repetição estética, sonora ou ideológica do discurso alheio, numa espécie de reimpressão do discurso (SANT'ANNA, 1985, p.33).

Conforme citado, Claude Bouché (*apud* SANT'ANNA, 2016, p. 206) lista mecanismos que podem ser identificados na escrita parodística. Corradin (1998, p.44-51), entretanto, adapta os paradigmas de Bouché para a paráfrase; por conseguinte, propõe novas roupagens para os transformadores do prototexto aplicados à paráfrase e à estilização<sup>15</sup>, a exemplo da:

1 – “Paráfrase resumitiva”: ocorre quando o parafraseador resume uma frase ou um acontecimento para que este se adeque ao novo contexto, a exemplo de cenas de um romance que são reescritas de maneira resumida para adaptar-se ao espaço do teatro (CORRADIN, 1998, p.45).

2 – “Acréscimo de características de personagem”: materializa-se quando uma personagem comum ao novo texto e ao paradigma é dotada de características que não existiam na personagem original (CORRADIN, 1998, p.45).

3 – “Deslocamento espacial”: a cena do paradigma se repete no texto estilizado, contudo, o local em que ela se realiza é transferido para outro espaço, diferente do original (CORRADIN, 1998, p.47).

4 – “Translocação”: neste caso, Corradin não muda a nomenclatura, apenas observa que a translocação foi realizada sem o intuito paródico, mas sim com o objetivo de adequar a novela para o teatro ou no caso em que personagens do texto-fonte possuíam falas muito longas, as quais foram divididas entre outras personagens no produto intertextual. A pesquisadora observou a translocação em três formas: a) a fala do narrador cervantino foi transferida para uma personagem; b) a fala de uma personagem não suprimida foi transferida para outra personagem; c) a fala de uma personagem suprimida é proferida por outra personagem (CORRADIN, 1998, p.48).

---

<sup>15</sup> Corradin observa os fenômenos ao analisar a escrita intertextual da obra *Vida do Grande D. Quixote e do gordo Sancho Pança*, de Antônio José da Silva (1733), com relação ao paradigma *El ingenioso caballero D. Quijote de La Mancha* (1615), de Miguel de Cervantes.

A paródia e a estilização estão muito próximas, contudo, as características de um texto estilizado e paródico os distanciam, evidenciando as fronteiras entre uma e outra escrita. Para Tynianov,

Uma e outra vivem de uma vida dupla: além da obra há um segundo plano estilizado ou parodiado. Mas, na paródia, os dois planos devem ser necessariamente discordantes, deslocados: a paródia de uma tragédia será uma comédia (não importa se exagerando o trágico ou substituindo cada um de seus elementos pelo cômico); a paródia de uma comédia pode ser uma tragédia. Mas, quando há a estilização, não há mais discordância, e, sim, ao contrário, concordância dos dois planos: o do estilizando e o do estilizado, que aparece através deste. Finalmente, da estilização à paródia não há mais que um passo; quando a estilização tem uma motivação cômica ou é fortemente marcada, se converte em paródia (TYNIANOV *apud* SANT'ANNA, 1985, p.14).

Na opinião de Corradin (1998, p.36), a estilização, apesar de manter em essência a forma do modelo, promove uma inovação, “uma transformação do ou no conteúdo do modelo, sem negá-lo ou opor-se a ele, trazendo-lhe à tona o que lhe está implícito”. Desse modo, destaca a autora, quando se trata da estilização, ocorre a “subserviência recriadora, ou seja, a imitação com o deliberado intuito de superar o modelo – canto paralelo -, e não destruí-lo como propõe a intenção paródica”.

Tanto na paródia quanto na estilização ocorre a refração do paradigma, contudo, as duas formas de intertextualidade se diferenciam conforme o nível desta alteração:

A refração maior promovida pela paródia leva necessariamente à destruição conteudística e (por que não?) ideológica da visão de mundo proposta pelo autor do texto original, enquanto a estilização lhe acrescenta novo conteúdo, ainda perfeitamente pertinente, abrigando a intenção de ser superior ao original. Deste modo, seguindo a ideia da visão de mundo, temos que a cosmovisão obtidas pelo segundo texto na estilização é, se não superior, ao menos pretende ser mais complexa que a do paradigma porque procura levar às últimas consequências do modelo, buscando superá-lo através do preenchimento, do enriquecimento, enfim, do que poderia ter sido dito, mas não o foi, muito provavelmente por incapacidade ou talvez falta de vivência do autor original (CORRADIN, 1998, p.36).

Sant'Anna (1985, p.14) frisa que a estilização dá margem a uma fusão de vozes, já que “o estilizador utiliza a palavra do outro”. Essa mescla de vozes não é possível na paródia porque nela as vozes são claramente distintas e antagônicas. Bakhtin (1986) destaca que a paródia contrasta com a estilização porque introduz uma fala com a intenção de opor-se diretamente à original, transformando a palavra em um campo de batalha para interações com perspectivas contrárias. Na paródia,

“a segunda voz, depois de se ter alojado na outra fala entra em antagonismo com a voz original que a recebeu, força-a a servir a fins diretamente opostos” (BAKHTIN *apud* SANT’ANNA, 1985, p.14). Kristeva (2012, p.150) assevera que na estilização há um distanciamento relativo, que não é a imitação ou repetição da palavra de outrem, mas também não se opõe a ele.

Cury (2003, p.37) define que na estilização “a ideia objetivada do outro é colocada a serviço das intenções e das finalidades do estilizador”, de modo que o importante é a expressão de um ponto de vista específico, por procedimentos diversos, mas com aspirações unidirecionais.

De um modo geral, paráfrase, estilização e paródia representam um nível de aproximação com o texto original, de modo que a paráfrase é o que há de mais próximo ao texto original, enquanto a estilização está na posição central, sem pender para a igualdade, nem para a total contradição do discurso original, que seria a paródia, o outro oposto. “Quando a estilização se dá na mesma direção ideológica do texto anterior, transforma-se numa paráfrase; se ela ocorre em sentido contrário, constitui-se numa paródia”, ressalta Sant’Anna (1985, p.36). A estilização é uma reforma que esmaece e apaga a forma, contudo não modifica aquilo que é essencial em sua estrutura. Enquanto a paráfrase é um discurso em repouso, aponta Sant’Anna (1985), a estilização é a movimentação do discurso, ao passo que a paródia é o discurso em progresso.

Martha Maldonado da Silva (2009, p.48) propõe que todo processo de escrita intertextual consiste em uma apropriação de uma obra alheia; nas palavras da pesquisadora, “apropriar-se é tornar algo próprio”, e esse ato exige o reconhecimento do autor secundário com relação ao ato de apropriar-se do paradigma. Para Silva, é por meio da alusão que um autor busca a apropriação do outro:

A alusão faz referência a um texto e/ou contexto que se supõe presente no universo referencial do leitor e o jogo alusivo deve imprimir novos sentidos ao texto retomado dentro do contexto novo, sem que se perca o sentido anterior, pois é no jogo de sentidos que a alusão promove que reside o prazer da leitura intertextual. Assim, o leitor deve reconhecer o sentido anterior e perceber o novo, encerrando o processo de apropriação e, por conseguinte, o de imitação (SILVA, 2009, p.49).

Nessa perspectiva, todo ato de escrita intertextual, seja ele paródico, parafrásico ou estilizador, caracteriza uma apropriação. Na opinião de Benjamin

Abdala Junior (2007, p.45), a apropriação nem sempre é consciente, mas trata-se de uma “apreensão intertextual e intersemiótica múltipla da série literária em interação com outras séries culturais”, de sentido político-social.

Diante do que foi exposto, a intertextualidade caracteriza-se como um discurso em movimento, o qual pode ser unidirecional, ou seja, na mesma vertente do paradigma, ou multidirecional, em que novos caminhos são seguidos na busca de renovação de sentidos.

Os efeitos apresentados anteriormente permitem a distinção de formas pelas quais a intertextualidade ocorre, indicando, principalmente, o posicionamento do autor com relação ao texto original, seja ele por uma atitude de negação ou continuidade das ideias originais. Outros três mecanismos utilizados no processo de escrita intertextual são bastante recorrentes e merecem a atenção do leitor: a citação, o plágio e a alusão.

Ao resgatar a história da palavra e da ação de copiar o texto de outrem, o pesquisador e advogado Rodrigo Moraes (2014, p.3) aponta que a palavra plágio foi utilizada pela primeira vez pelo poeta Marcial, que, no século I, ao se deparar com um escrito de sua autoria sendo divulgado e atribuído a outro poeta, Fidentino, comparou seu poema a uma criança que fora sequestrada. Essa menção do poeta é uma metáfora e se refere ao fato de que, na Roma Antiga, o plagiário era a pessoa que roubava escravos ou vendia indivíduos livres como escravos. “Daí a explicação do desvio sofrido pelo vocábulo *plagium* na evolução etimológica. A expressão passou a significar, metaforicamente, essa apropriação fraudulenta” (MORAES, 2014, p.3). Assim, também na atualidade, o plagiário designa o sequestrador de uma criação intelectual. Citando Rebello, Moraes (2014, p.3) frisa que o direito moral do autor sobre sua obra precede ao reconhecimento de seu direito patrimonial, visando-se ao lucro. Contudo, ainda que não apresentasse rendimentos financeiros com direitos autorais, tanto na Grécia quanto na Roma Antigas, a ação de plagiar já era considerada uma atitude desonrosa, a qual deveria ser reprimida.

Na literatura, porém, considerando-se o fato de que um texto existe obrigatoriamente devido a sua relação com outros textos, a noção de plágio toma outro sentido, que vai além da ideia de roubo de uma ideia. Hutcheon (1991, p.163-164) destaca que nos casos de imitação medieval e renascentista, segundo a tradição, as histórias eram roubadas ou consideradas como propriedade comum de uma cultura ou de uma comunidade. Contudo, atualmente existe a ideia de

“propriedade discursiva” o que, na visão da autora, não deve ser entendida como plágio, mas sim como uma sensação da presença do passado, passado este que só pode ser conhecido a partir de seus textos e vestígios, não apenas numa concepção estética, mas também discursiva. Para a autora, “uma obra literária não pode ser considerada original” porque é apenas como parte de discursos anteriores que um texto obtém sentido e importância, uma vez que a infiltração textual de práticas discursivas anteriores é inevitável.

Na literatura, ao analisar o gênero romance na Idade Média, Julia Kristeva (2012, p.131) afirma que a citação provém de um texto escrito, em que a língua latina e os outros livros lidos pelo escritor penetram no texto do romance diretamente copiados em forma de citação ou na qualidade de vestígios mnésicos, ou seja, lembranças. “Eles são transportados intactos de seu próprio espaço no espaço do romance que se escreve, copiados entre aspas ou plagiados” (KRISTEVA, 2012, p.131).

Sant’Anna (1985, p.46) estabelece que a transcrição parcial é paráfrase, enquanto o plágio constitui-se pela transcrição de um texto sem qualquer referência. Kristeva (2014, p.120) descreve a citação como uma palavra atribuída a outro, de modo que aquele que a escreve secundariamente submete-se à autoridade do autor primeiro.

Para Silva (2009, p.52), o plágio ocorre quando o autor não deseja o reconhecimento do jogo intertextual pelo leitor e essa atitude produz uma significação superficial, de modo que “o texto sob o texto não transparece, ficando somente o próprio autor ciente de sua existência”.

Genette (2010, p.14) aponta que há mecanismos intertextuais que variam de acordo com o grau de sua explicitude no texto. O pesquisador afirma que a forma mais explícita da intertextualidade é a citação, que se caracteriza pela presença de aspas, contendo ou não uma referência precisa da obra da qual foi retirada. A forma menos explícita da intertextualidade, na visão de Genette, seria o plágio, que, como descreve o pesquisador, “é um empréstimo não declarado, mas ainda literal”. Menos evidente e literal que o plágio, classifica Genette, é a alusão, definida por ele como “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete”.

A alusão, aponta Silva (2009, p.52), “pressupõe o reconhecimento e a compreensão por parte do leitor e do contexto que ela evoca, e deixa de fazer

sentido se o leitor não a percebe". Assim, observa a autora, a arte alusiva é um jogo que se estabelece entre três partes, as quais são: o autor, o texto e o leitor:

No caso de textos como os que analisamos, a alusão é necessária, é indispensável para que o autor faça com que seu texto evoque outro texto que deve ser reconhecido pelo leitor, apontando para a também necessária existência de um leitor-modelo, um leitor intérprete, que é aquele culto, instruído na mesma tradição do autor – este leitor capaz de tomar parte no jogo intertextual praticado na *imitatio* (SILVA, 2009, p.54-55)

A observância dos mecanismos expostos até o momento permite ao analista literário dos fenômenos intertextuais avaliar o vínculo entre os textos, de modo que se torna possível pontuar o nível de relação entre o texto do paradigma e o produto da intertextualidade. Segundo Reis (1981, p.133), a relação intertextual entre textos pode ser mensurada em três graus: mínimo – de acordo com as estruturas formais que envolvem o ritmo, as estruturas narrativas e os tipos de personagem; médio – definido por reflexos ponderados com relação ao texto de origem; e máximo – que se estabelece nos casos em que há menção direta por meio de citações, referências e epígrafes.

Os graus de intertextualidade, por sua vez, podem ser medidos por cinco critérios, apontados por Markl (*apud* AKIL DE OLIVEIRA, 2010, p. 25):

1. Referência: aferida pela intensidade das referências entre os textos e em que medida um texto espelha o outro por meio de sua temática.
2. Comunicação: avaliada pela clareza da relação entre os textos por meio de indicações do autor que apontem para o fato de que a alusão ao outro texto foi intencional, seja por meio da utilização de termos, expressões ou construções semelhantes ao texto inicial.
3. Estrutura: medida conforme a proporção em que os textos apresentam elementos que indiquem a semelhança de função dentro da estrutura do texto.
4. Seletividade: constatada pela proporção do uso das palavras entre os textos.
5. Diálogo: observada no espelhamento da tensão semântica e de pensamento entre os dois textos e da forma pela qual os contextos dos escritos se relacionam nestes dois aspectos.

Conforme apontado previamente, na visão de Sant'Anna (1985. p.65), as questões em torno da intertextualidade, que envolvem a paráfrase, estilização e paródia podem ser mensuradas por meio da medição dos desvios, ou seja, da noção de proximidade ou distanciamento entre os textos. Portanto, o desvio mínimo com

relação ao original caracteriza a paráfrase, o desvio tolerável tipifica a estilização, enquanto o desvio total denota a paródia.

Portanto, é fato que todas as características anteriormente elencadas devem ser analisadas em conjunto, para que se possa avaliar a questão intertextual entre as obras literárias. Devido a isso, no próximo capítulo, serão detalhados os elementos encontrados no *Catão*, de Almeida Garrett, que remetem ao *Catão* do escritor inglês, Joseph Addison.

## CAPÍTULO 3

### 3 Diálogos entre Catões: a intertextualidade materializada

“Cada um lê com os olhos que tem. E interpreta a partir de onde os pés pisam. Todo ponto de vista é a vista de um ponto.”  
Leonardo Boff (1998, p.9)

A frase de Leonardo Boff, se observada a partir do conceito da leitura intertextual e da análise literária, ilustra o fato de que a interpretação é sempre muito particular, pois o resultado dela é, invariavelmente, pessoal, fruto de uma caminhada de leituras prévias, resultado das perspectivas anteriores que se entrelaçam, se fundem, dão novo olhar e ressignificam o texto recém-lido. Aliando-se à intenção do autor, o efeito intertextual torna-se concreto na ocasião do reconhecimento desta técnica por parte do leitor. Desta forma, o leitor de uma obra intertextual identifica o diálogo com outros textos conforme a sua experiência prévia, reconhece e interpreta a partir de obras pelas quais já circulou.

Este ponto de vista é compartilhado por Affonso Romano de Sant’Anna, que, ao discorrer acerca da intertextualidade, afirma que os recursos intertextuais são notados por leitores mais informados, haja vista que “é preciso um repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos” (SANT’ANNA, 1985, p.26). Isso, contudo, não elimina o caráter intertextual do texto, uma vez que a intertextualidade inicia com a escrita, partindo do escritor que elabora um produto intertextual, e apenas atinge sua completude a partir das relações que o leitor estabelece entre o texto e outros textos que façam parte de sua bagagem de leituras.

Eco, em *Obra Aberta*, disserta acerca de uma relação de fruição do leitor com relação à obra, de modo que não há um modelo específico de interpretação a ser seguido, mas sim o estabelecimento de valores pelo próprio leitor, que se utiliza de parâmetros particulares de análise, os quais variam conforme o contexto em que se acessa determinada obra. Neste sentido, a obra literária é um trabalho em progresso, repleto de possibilidades, a qual se completa quando o leitor a indaga e interpreta,

[...] isto é, como um todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência anterior (ideias, emoções, predisposições a operar, matérias,

módulos de organização, temas, argumentos, estilemas prefixados e atos de invenção). Uma forma é uma obra realizada, ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que – articulando-se – volta a dar vida, sempre e de novo, à forma inicial, através de perspectivas diversas (ECO, 1991, p.28)

Assim como a *Obra aberta* descrita por Eco espera do leitor uma atitude para interpretá-la e completá-la, a identificação dos fenômenos intertextuais cabe ao leitor, sujeito que extrai, por meio do confronto entre os textos, os efeitos de leitura intertextuais possíveis.

Seguindo a mesma linha de pensamento, Kristeva (2012) observa a ambivalência do texto, cujo sentido só se completa com o ato da leitura, pois a palavra é ambivalente e tem, ao menos, uma dupla significação, a qual será atribuída pelo leitor durante o ato de decodificação. Ou seja, o autor é ‘dono’ daquilo que escreve, mas não pode limitar aquilo que o leitor compreende, tendo em vista que cabe ao leitor estabelecer as próprias relações.

Estudioso da intertextualidade, Paulo Sérgio Vasconcelos afirma que a interpretação de um produto intertextual é uma operação subjetiva por excelência, na qual o “modo dialético de ler deixa ao leitor a iniciativa e a competência na decifração possível, que deve ser justificada pela adequação ao contexto geral e apoiada por indícios seguros” (VASCONCELOS, 2001, p.131). Para Auerbach (2007, p. 501), o método da interpretação de textos deixa à discricção do intérprete a possibilidade de escolher e dar ênfase aos aspectos que preferir, “contudo, aquilo que afirma deve ser encontrável no texto”.

Na visão de Hutcheon (1985, p.16), muito embora a paródia ofereça uma versão muito mais limitada e controlada da ativação do passado, ao dar-lhe um contexto novo e por vezes irônico, ela faz também exigências ao leitor com relação aos seus conhecimentos e à sua memória. Corradin (1998, p.33) compartilha do pensamento de Hutcheon, ao frisar que a intencionalidade do autor é condição primordial para a forma paródica, mas a atribuição do sentido paródico, podendo-se acrescentar aqui também o sentido intertextual de maneira mais ampla, cabe ao leitor, o qual tem a possibilidade de ler a obra enquanto um produto artístico e histórico, decifrando o universo metafórico, “já que ele é quem detém a capacidade de reconhecer no texto B – a paródia – elementos constitutivos do texto A – modelo paradigmático”.

Almeida Garrett deixa evidente essa dinâmica intertextual para a concepção da obra *Catão* (1713). Ao ser questionado a respeito da origem de sua peça, Garrett admitiu que se inspirou na tragédia *Cato* (1713), de Joseph Addison, para escrever o seu *Catão*. Conforme já exposto no primeiro capítulo. Anexada à primeira edição impressa da obra em 1822, o escritor português publica uma *Carta a um amigo*, resposta de sua exaustão devido às comparações de sua peça com relação à inglesa. Nessa carta, Garrett discorre acerca dos trechos que intencionalmente copiou de Addison, frisando que sua peça não é uma mera tradução da obra escrita pelo autor inglês, mas sim, nas palavras de Garrett, “uma versão melhorada”. Assim, por meio do documento escrito pelo autor português, estabelece-se com precisão o paradigma literário do qual o autor se utiliza para a escrita de *Catão*.

Esta ação intertextual de Almeida Garrett na escrita da peça pode ser vislumbrada no texto dramático voltando-se a atenção para as três unidades do drama, ou seja, a unidade da ação, a unidade do espaço e a unidade do tempo. A relação intertextual entre as unidades dos espaços entre as duas peças é clara, tendo em vista que ambas se passam em ambientes no palácio de Utica. Da mesma forma, a unidade de tempo nas duas peças é composta pelas últimas horas de vida de Catão, obedecendo ao preceito aristotélico de que o drama não deve apresentar uma fábula<sup>16</sup> cuja duração tenha mais do que vinte e quatro horas. A unidade da ação, por sua vez, é o aspecto de maior distanciamento entre a peça de Addison e a de Garrett, tendo em vista que na peça do autor inglês o núcleo da ação dramática divide-se entre Catão e os romances vivenciados por outras personagens, os quais não apresentam ligação com a atitude heroica de Catão. Devido a isso, nem todas as cenas addisonianas têm a presença de Catão e as atitudes do herói não são o foco principal em todas elas. No drama garrettiano, toda a atenção é voltada para o protagonista e suas atitudes, tanto é que ele faz-se presente em todas as cenas, seja atuando e expondo sua personalidade de homem preocupado com o bem comum ou enquanto tema dos diálogos entre as outras personagens, as quais também elevam e admiram suas atitudes.

A partir dessas colocações do autor português, somando-se a elas o entendimento aqui proposto para lobrigar *Catão* enquanto uma obra aberta, na qual

---

<sup>16</sup> Fábula ou enredo é o estabelecimento cronológico e lógico dos acontecimentos que constituem o esqueleto da história representada; o “enredo é também uma estrutura da peça, sua construção traz a marca do autor, na própria maneira como ele dispõe os episódios e considera a intriga” (RYNGAERT, 1996, p.54-59).

se buscam no ato da leitura os sentidos e a completude do texto, a partir deste momento serão analisados e exemplificados por meio de excertos de ambos os *Catões* os mecanismos intertextuais identificados na obra de Almeida Garrett (1822) com relação à peça escrita por Joseph Addison (1713).

Tendo em vista os apontamentos do capítulo anterior, constata-se que a dissertação tem a possibilidade de partir para duas linhas de análise. A primeira diz respeito à classificação da obra como um todo, enquanto a outra perspectiva detém-se a analisar e classificar trechos da obra. Diante destas alternativas, a análise dividir-se-á nessas duas partes, trilhando os dois caminhos.

A primeira parte da análise desmembra a obra e exemplifica nos excertos do drama garrettiano os mecanismos intertextuais observados para que o processo de escrita intertextual se concretize. Para esta avaliação, os trechos e as características do *Catão* português são confrontados com os excertos da obra inglesa.

A segunda parte da análise, por sua vez, explora a obra de uma forma ampla e global, classificando-a em conformidade com os parâmetros já apresentados no referencial e que permitem verificar de que forma o diálogo intertextual se efetiva quando concatenado com a obra de Joseph Addison, podendo, então, ser classificada enquanto paródia, paráfrase ou estilização.

### **3.1 A busca pela superação**

Antes de dar início à análise dos mecanismos intertextuais identificados no texto do autor português, a exemplo dos questionamentos de Corradin (1998) e Silveira (1992), cabe aqui a indagação acerca dos motivos que levaram Almeida Garrett a escrever um *Catão* à sua maneira, numa clara perspectiva intertextual com relação à obra homônima de Joseph Addison. Esta tarefa torna-se natural diante do fato de que Garrett, numa espontânea atitude metaliterária<sup>17</sup>, utiliza-se dos prefácios das edições impressas de *Catão*, bem como da *Carta a um Amigo* – documento anexo ao prefácio da primeira edição, para comentar crítica e conscientemente a respeito de seu próprio trabalho e da relação com a obra que o inspirou e precedeu.

---

<sup>17</sup> O termo metaliterário designa um texto literário que trate de outros textos literários. O termo foi cunhado pelo norte-americano William Gass e aperfeiçoado pela canadense Linda Hutcheon. Na definição de Hutcheon, a metaficção é a ficção a respeito da ficção, de modo que inclui nela mesma um comentário acerca de sua própria narrativa ou sua identidade linguística. (MOISÉS, 2016, p.113-114).

Almeida Garrett, além de escritor, tinha o perfil de crítico literário, de modo que se dedicava, ainda, a analisar a conjuntura dramática não apenas em seu país, mas também numa perspectiva histórica, outrossim, observa a dramaturgia como um fenômeno mundial. Tanto que assim o faz no prefácio da primeira edição de *Catão* (1922), ao refletir acerca do fazer poético e do percurso histórico da literatura dramática:

A tragédia grega, singela e vigorosa em Ésquilo, majestosa e sublime em Sófocles, só em Eurípides decai alguma coisa em certa afectação de moralizar que depois em Roma estragou Séneca, e mais posteriormente em Paris amaneirou algumas vezes Voltaire [...] A cena romana não me ofereceu senão Plauto, Terêncio e Séneca, ou, mais exactamente, algumas cópias desfiguradas dos originais gregos que, tendo largado o pálio de Atenas, vestiram a toga do Lácio que se lhes desajeitava nos ombros desafeitos. Voltei-me ao teatro das línguas modernas, que não só colheram o beijo às belezas e primores gregos, mas souberam cria-las novas (GARRETT, 1966, p.1609-1610).

Seguindo essa linha de crítica literária, ainda no prefácio da primeira edição de *Catão*, Garrett afirma ter analisado também as peças dramáticas do teatro francês, considerado por ele riquíssimo, além das obras da literatura dramática inglesa e espanhola, as quais, em sua classificação, são inferiores ao teatro francês. Nessa ocasião, o autor considera o teatro italiano, em sua opinião, novíssimo e superior a todos os outros.

A partir do posicionamento analítico com relação a outros escritores e a descrição da própria bagagem de leitura descrita por Garrett ao mencionar outros autores, asseverando que os estudou antes de investir em suas produções, entende-se que sua obra é fruto de leituras e análises de obras anteriores. Diante disso, a intertextualidade constitui-se em uma estratégia segura para a leitura e, principalmente, para a compreensão de suas peças.

A perspectiva crítica do escritor português com relação às obras de outros autores de diferentes países permite ao leitor antever seus objetivos ao reescrever o *Catão* de Addison. Antes, porém, cabe aqui atinar para o fato de que na publicação da segunda edição, Almeida Garrett adota um posicionamento crítico com relação a ele mesmo, de modo que no prefácio da segunda edição impressa, publicada em 1830, o autor discorre acerca dos erros gráficos, bem como das inconsistências que encontrou ao reler a peça:

Sobre feíssima de erros de imprensa, saiu aquela edição com todas as falhas de <<primeiro molde>>, incorrecta no estilo, falta natural e verdade na frase. Além destes senões de colorido, acresciam alguns, e muitos, no desenho: - impropriedades na fábula ou enredo do drama, inexacções nos caracteres e semelhantes. Todos estes defeitos nasceram dos vinte e tantos dias em que a tragédia foi composta, ensaiada e representada, - e dos vinte e um anos que então doudejavam no sangue de quem a escrevia. A todos esses, e ao mais capital deles – a tibieza e pequenez do quinto acto, se pôs peito em evitar nesta edição (GARRETT, 1966, p.1613, ).

Diante disso, vislumbra-se que Almeida Garrett, na segunda edição de sua peça, busca a autossuperação, ao corrigir as falhas que ele mesmo observa em seu trabalho. Falhas que, metaforicamente, aponta o autor, mostravam a imaturidade e a mão *inexperta* do pintor. O português afirma no citado prefácio que buscou conciliar “a verdadeira e bela natureza com a verdadeira e boa-arte”, sem romper nem seguir rigidamente os paradigmas anteriores, como Shakespeare e Racine (GARRETT, 1966, p.1614).

Trilhando o mesmo caminho de busca pela superação de si mesmo, na publicação da terceira edição de *Catão*, que ocorreu em 1838, Almeida Garrett descreve seu processo de releitura e revisão de sua obra. O autor aponta que há poucas diferenças entre a segunda e a terceira edição, mas que para melhorá-la dedicou-se a traduzir as biografias de Catão e de César, ambas escritas por Plutarco, ensejando imbuir o drama de maior exatidão histórica. Ao examinar sua obra, o autor observa:

Posso dizer que trabalhei conscienciosamente e com escrupulo no aperfeiçoar deste drama, procurando sobretudo dar-lhe aquele sabor antigo romano que até já nos derradeiros escritores latinos estava perdido, e que tão raro é de achar em imitações modernas (GARRETT, 1966, p.1618).

Aproximando-se da conclusão do prefácio, Garrett revela que já havia produzido muitas tragédias, contudo, classifica-as como “sensabores”. Outras, ele teria rasgado por estarem repletas de influências estrangeiras e apresentarem pensamentos pertinentes a outras nações, os quais, para Garrett, não seriam deleitosos para um autor português e seu público.

Demonstrando sua satisfação diante do resultado de seu *Catão*, reitera que após estudar os romanos e o autor inglês, Joseph Addison – que conquistou a fama por escrever a história do senador romano, voltou a Portugal e escreveu uma peça imbuída de nacionalismo, escrita por um português para portugueses (GARRETT,

1966, p.1619). Na visão do autor, o *Catão* lusitano obedece aos princípios que ele classifica como fundamentais em um drama, os quais são: a unidade, a exposição, o nexo e o desfecho, princípios estes primeiramente propostos por Aristóteles (2005, p.26-29) e rigidamente observados pelos neoclássicos. Garrett, enquanto estudioso de Aristóteles e dos tragediógrafos que o precederam, estabelece para ele mesmo severos padrões a serem seguidos.

Analisando-se a peça de Garrett, nota-se que o autor logrou êxito em obedecer aos princípios que ele mesmo aponta como fundamentais para uma obra dramática. A peça apresenta unidade ao fazer com que a personagem principal e suas ações estejam sempre em voga, de modo que quando não fisicamente, o Catão garrettiano marca presença emocionalmente nas cenas, uma vez que é sempre mencionado nos diálogos entre as outras personagens. Um exemplo desta situação ocorre no diálogo entre Mânlio e Semprônio, na cena III, do primeiro ato, quando Semprônio acusa Catão de não ser um bom governante e Mânlio o defende, exaltando suas qualidades ante aos questionamentos de Semprônio acerca da personalidade de Catão e de sua capacidade de defender o território da invasão de César:

MÂNLIO  
 Toca ao senado  
 Deliberar: Catão para isso o ajunta:  
 E Catão bem conhece o nosso estado  
 E a possança de César. Mas sua alma  
 De velha e dura têmpera romana  
 Não verga assim [...]  
 Não dobra um tanto ao peso da fortuna.  
 Tais são minhas tenções. E a muito sigo  
 Repugnante esta luta tão baldada,  
 Em que a alma de Catão, seu grande nome,  
 Suas virtudes são a única força  
 De um partido impotente, e lacerado  
 De facções, de traições, de ódios, de invejas [...]  
 (GARRETT, 1966, p.1648)

Da mesma forma, na cena V, do primeiro ato, ao dialogar com Semprônio e Juba, o filho de Catão, Pórcio destaca as qualidades de seu pai, dizendo que ele é um homem virtuoso, constante e firme em suas decisões, mas que poucos são os homens dotados de grandes qualidades como ele: “Mas nem todos / Com a alma de Catão os dotou Júpiter”, afirma Pórcio (GARRETT, 1966, p.1651-1652).

Ponderando-se, ainda, os fatores elencados por Garrett como essenciais, nota-se unidade nas questões temporais e de lugar, elementos que corroboram para a verossimilhança da peça. A ação dramática também ocorre de maneira satisfatória, uma vez que o leitor ou espectador da peça compreende a situação de embate entre Catão e Júlio César, tendo a possibilidade de realizar a analogia ao momento político português a que se propõe Almeida Garrett, por meio da leitura da obra ou assistindo à peça.

Estes fatos, porém, não podem ser considerados para classificar a tragédia de Garrett como superior à de Addison, servindo, tão somente como elemento para destacar que o escritor português cumpriu com aquilo que ele mesmo considera fundamental em uma peça. Ademais, a peça de Addison, embora tenha os romances tão criticados por Garrett, não deixa de respeitar a estes mesmos princípios.

Na *Carta a um Amigo*, Garrett reitera que teria “imitado muito o Catão de Addison” e que optou por reescrevê-la por ter achado a peça de Addison fraca e com pouca ação, sem um estilo literário definido. Ao questionar a si mesmo se o autor inglês teria buscado seguir os parâmetros da tragédia grega e do teatro aristotélico, Garrett conclui que Addison não teve sucesso e assevera que “o fruto dos seus esforços não foi mais que uma tragédia moldada e enfeitada à francesa”. Na opinião de Almeida Garrett, o *Catão* de Joseph Addison “é uma obra fraca e de gelo, quase nua de ação e que nunca toca o ânimo com a mais pequena força” (GARRETT, 1966, p.1622-1623).

O escritor português manifesta, ainda, que Addison optou por uma “composição tímida e acanhada”, restringindo a peça a um quadro histórico, acrescentando-lhe elementos classificados por Garrett como estranhos e desnecessários, a exemplo das histórias de amor que compõem a trama do escritor inglês. Mais adiante, Garrett reitera que a tragédia de Addison “é um arremedo infeliz do gosto francês, tem todos os defeitos do afeminado daquele teatro, sem ter nenhuma de suas belezas” (GARRETT, 1966, p.1624).

Garrett assevera que ao longo da obra de Addison, Catão “quase nunca entra em ação, apenas se mostra para se fazer admirar e morrer depois” (GARRETT, 1966, p.1623). O autor lusitano classifica Addison como um autor de estilo simples e puro, mas sem fogo poético e que perde muito quando tem sua obra comparada à dos escritores franceses:

O jambo [verso solto ou branco] não rimado de que usa, dá ao diálogo mais liberdade, e uma forma menos de convenção que se não acha na maior parte das tragédias francesas, mas essas têm, às vezes uma eloquência firme e concisa, onde jamais não chega o *Catão* de Addison (GARRETT, 1966, p.1623).

Diante dessa decepção com a peça de Joseph Addison, Garrett se dispôs a reescrevê-la. Ao criticar *Catão* nessa carta ao amigo misterioso, Garrett deixa evidente todos os pormenores que não lhe agradam e, a seu ver, deveriam ser corrigidos na trama. Com as atitudes descritas até aqui, Garrett pratica a *aemulatio*, ou seja, a emulação, visando à superação do paradigma literário, bem como de seu próprio trabalho.

Do mesmo modo, no prefácio da segunda edição, o escritor português dedica muitas linhas às comparações entre o seu *Catão* e aquele produzido pelo autor inglês. Na opinião de Garrett, as duas tragédias são absolutamente distintas, tendo em vista que a fábula, o interesse e o mecanismo dramático as diferenciam. Nas palavras do autor, a diferença entre as duas peças reside no fato de que

a de Addison tem seis paixões ou namoros de tarifa, como lhe chama Schlegel [Curso de Literatura dramática; sobre Addison], e conclui, na catástrofe, com dois matrimônios: nesta nem há amantes nem casamentos nem mulheres. Um moderno viajante [Mrs. Kinsey's Portugal Illustrated] disse da tragédia portuguesa: A mais feliz ideia do nosso poeta (o português) é talvez o contraste que ele apresenta entre dois caracteres de *Catão* e de *Bruto*, os quais ambos são bem sustentados (GARRETT, 1966, p.1614).

Garrett afirma que outro ponto singular na distinção das peças está no fato de que os raios de interesse dramático, que na peça de Addison recaem e divergem para outras personagens, em sua peça convergem unicamente para o protagonista, bem como “na pátria e na liberdade que dele são parte e nele coexistem, todo quanto é, o drama se concentra em ação, em meios, em incidentes, em interesse – desde a primeira linha da exposição até à última sílaba da catástrofe” (GARRETT, 1966, p.1614).

Ao criticar Joseph Addison, Garrett externa sua insatisfação, especialmente devido ao fato de que no drama inglês há espaço para os romances, pois, a seu ver, o amor e a liberdade são contraditórios. No prólogo de sua obra, Garrett alerta que não se deve esperar de seu drama “meigos *afectos* de paixões mais branda” (GARRETT, 1966, p.1638), pois, em seu *Catão*, apenas a pátria falará aos corações

que à pátria conhecem. Devido a isso, ao optar por não apresentar paixões em sua obra, Garrett prefere também deixar de fora as mulheres, decisão da qual ele se justifica dizendo:

E tu, sexo gentil, delícias, mimo, afago da existência e encanto dela,  
 Oh, perdoa se a pátria não deixa  
 O primeiro lugar em nossas cenas.  
 Não esqueceste, não; porém ciosos  
 São nossos corações de liberdade:  
 Onde impera a beleza amor só reina:  
 Foge onde reina amor, a liberdade (GARRETT, 1966, p.1638-1639)

Embora o drama de Addison também tenha Catão como a personagem principal, na visão de Garrett, essa personagem é relegada a segundo plano porque aparece em meio a situações de romance que se sobressaem à tragédia, fazendo com que outras ações se sobrepujem em detrimento ao herói e suas atitudes. Ao minuciar os defeitos por ele encontrados na obra do escritor inglês, Garrett permite ao leitor antecipar a forma como seu herói será delineado na peça.

A traição de Semprônio e Sifaz é motivada por namoro, as mortes de Semprônio e Marco por namoro, toda a intriga ou nexos do drama por namoro; Catão entretém-se também com todos estes namoros, e mata-se afinal – depois de dormir o seu pouco na cena – sem se saber verdadeiramente o porquê; pois não aparece uma causa imediata, qual deveria ser a chegada de César, mas simplesmente a da ruína geral da liberdade, que desde o primeiro ato existia e que portanto desde o princípio deveria ter produzido o seu efeito; e morto Catão, que era a catástrofe, que é o nexos da ação, uma das origens do interesse, e uma das mais difíceis regras trágicas na sua execução, falha e falta absolutamente na tragédia inglesa. (GARRETT, 1966, p.1624)

Também no prefácio da segunda edição, Garrett (1966, p.1614-1615) frisa que “os namoros tecem, movem, enredam e desatam todo o fio do drama” da peça que lhe serviu de inspiração. Contrário, portanto, à posição passional de seu paradigma, Garrett enumera os sentimentos que o moveram na escrita da sua versão da história do político romano:

Os mais nobres afetos do coração humano, a amizade, o amor paterno e o filial, a devoção cívica, o falso e o verdadeiro patriotismo, o entusiasmo cego, e o ilustrado zelo da liberdade, - com todas as paixões revolucionárias em seus variados graus e matizes, são o único móvel do CATÃO português, de todos seus caracteres, cenas, - da fábula inteira. (GARRETT, 1966, p.1614-1615)

Diante disso, claramente o autor lusitano deixa de fora as mulheres e os namoros porque julgava que sentimentos não relacionados à liberdade da pátria diminuiriam a relevância dramática da tragédia e de sua personagem principal. Da mesma forma, Garrett tomou cuidado para que outros assuntos paralelos não ganhassem luz, sob pena de que se isso acontecesse poderiam ofuscar o brilho de *Catão*.

Garrett destaca que, embora as outras personagens lhe tenham chamado atenção ao escrever a tragédia em questão, zelou, no ato da escrita, para manter *Catão* como figura central na trama, sobressaindo-se aos seus pares pelas qualidades que julgava necessárias para um herói que servisse de modelo para a edificação de seu país e seus compatriotas:

Mui difícil me era, não só o desenho dos caracteres, a sustentação deles. Para apresentar uns poucos homens verdadeiramente romanos, e fazer no meio deles sobressair o ator principal, era forçoso suar muitas vezes, e desanimar algumas. Bruto, Pórcio e Mânlio, todos virtuosos, e virtuoso como republicanos verdadeiros, a cada momento se me tornavam *Catões*, e faziam por consequência divergir os raios do interesse dramático, que eu só no único protagonista queria e devia concentrar. Distingui-os quanto pude, esforcei-me em caracterizá-los por diferentes temperamentos e gênios; pus peito em separá-los assim, já que a história e a verdade *mos* tinham unido tanto (1966, p.1622).

Carvalho (2010, p.57) afirma que toda repetição surge carregada de uma intencionalidade certa: quer dar continuidade ou pretende modificar, ambiciona subverter, ou, de alguma maneira distinta, objetiva atuar com relação ao texto antecessor. Conforme propõe Genette (2010, p.19), a imitação de um texto exige do imitador os domínios dos traços que escolheu imitar, característica evidente no *Catão* de Garrett, tendo em vista que o autor é claro ao referir-se à imitação por meio de listas elaboradas por ele mesmo acerca dos trechos explicitamente copiados do drama escrito por Joseph Addison.

Em resposta ao questionamento inicial, tendo em vista a forma como Almeida Garrett remete ao *Catão* do autor inglês, bem como ao seu posicionamento crítico com relação à própria escrita, é notório e incontestável que a reescrita da peça *Catão* por Almeida Garrett almeja à superação do trabalho de Joseph Addison, por meio do exercício da emulação.

A ambição de Garrett em ser melhor do que Addison é explícita nos prefácios e *Carta ao Amigo* e esta ambição não se restringe ao desejo de aclamação do público ou o sentimento que o próprio autor nutre de que sua peça é melhor, mas também inclui a pretensão de fazer do *Catão* português um herói de nobreza mais notável do que o inglês.

Nesta busca pela superação de seu paradigma literário, Almeida Garrett utilizou-se dos mecanismos intertextuais, os quais ora promovem a aproximação com a peça de Joseph Addison, ora produzem o distanciamento entre as duas obras dramáticas. A partir deste momento, serão expostos e analisados esses mecanismos, os quais já foram anteriormente apresentados, demonstrando-se de que modo eles foram trabalhados na peça de Garrett.

Conforme já demonstrado, na *Carta a um amigo*, anexa à primeira publicação impressa de *Catão*, em 1822, Garrett lista os trechos que intencionalmente copiou de Addison. Ao falar de cópia de maneira direta, o autor português materializa a imitação acerca da qual teorizam Carvalhal (2010), Nitrini (2010), Russel (1979) e Cionarescu (1964), bem como materializa o mecanismo da citação, que, conforme aponta Kristeva (2012, p.120), consiste na atribuição da palavra a outrem, na condição de que o autor secundário submete-se à autoridade daquele que a disse primeiramente.

Nitrini (2010, p.127-128) aponta que o matiz que diferencia a imitação e a influência está no fato de que a imitação faz referência a detalhes materiais, a exemplo de traços de composição, episódios, procedimentos e tropos bem determinados, enquanto a influência é mais sutil e remete a traços menos materiais. Diante das colocações de Garrett, tem-se, em seu *Catão*, um claro processo de imitação. Esta imitação que dá origem a um produto diferente daquele que lhe serviu como paradigma.

A manutenção do título *Catão* é o primeiro ponto que evidencia a relação entre as duas peças. O título é um dos prenúncios que apontam para um caso de imitação, conforme aponta Nitrini (2010, p.128), pois a manutenção do título que remete ao anterior é inquestionável. Garrett, entretanto, suprime do título a informação que vem após o nome da personagem principal, “uma tragédia em cinco atos”. Subentende-se que esta atitude decorre do fato de que a estrutura da tragédia é, tradicionalmente, de cinco atos, assim, denominar a estrutura no título da peça caracterizaria uma repetição desnecessária, bem como tiraria de *Catão* a visibilidade

que, para Garrett, o herói merece não apenas no título, mas também no decorrer de toda a trama, com todas as atenções voltadas para si.

A supressão é um dos mecanismos apontados por Bouché (*apud* CURY, 2003, p.38-40) que atuam como transformadores do prototexto no processo paródico. Entretanto, a supressão no título não apresenta o tom paródico, uma vez que não atua subversivamente sobre o texto fonte, mas busca seu aperfeiçoamento, caracterizando uma estilização do título. À vista disso, pressupõe-se que a supressão não é uma característica exclusiva do mecanismo paródico, mas também pode apresentar-se em outras situações, a exemplo da paráfrase, estilização ou apropriação. O conceito de apropriação é aqui utilizado no sentido apontado por Sant'Anna, o qual afirma que o autor que faz apropriação não escreve, mas articula, agrupa, transcreve e inverte os significados do texto alheio exercendo uma força crítica sobre o texto-fonte (SANT'ANNA, 1985, p.43-48).

Constata-se que, ao optar por um título conciso, tendo apenas como referência o nome da personagem principal, Garrett almeja revelar a magnitude de Catão, indo ao encontro do que afirma Ryngaert (1995, p.36-37) ao estabelecer que o título é o primeiro sinal de uma obra, e que ao denominar uma tragédia com o nome da sua personagem principal, o autor informa que o laconismo do título corresponde à celebridade ou grandeza da personagem. A atitude do autor português, mais uma vez, demonstra o sentido de competição que ele impõe com relação ao drama adissoniano. Por meio de um título mais direto e que valoriza a personagem, Garrett anseia indicar que o herói construído por ele é mais notável que o herói elaborado pelo autor inglês.

Constata-se aqui a afirmação de Nitrini (2010, p.127-128), ao comentar que “a imitação é um contato localizado e circunscrito, enquanto a influência é uma aquisição fundamental que modifica a própria personalidade artística do escritor”, de modo que Garrett delimita os excertos e as ideias por ele intencionalmente imitados da obra do autor inglês. Garrett justifica a imitação porque embora tenha achado a obra fria e desanimada em sua maior parte, em alguns trechos ela é, nas palavras do autor, “sublime e elevada como ao gênero cumpria” (GARRETT, 1966, p.1625). Ou seja, o autor português deixa claro que imitou intencionalmente apenas os trechos que lhe agradaram, demonstrando o domínio sobre a obra inglesa, proposto por Genette (2010, p.19).

Além da incontestável imitação no título da obra, no texto de Almeida Garrett podem ser evidenciados elementos que dão corpo aos cinco fatores que, segundo Cionarescu (*apud* NITRINI, 2010, p.129-130), indicam a imitação: tema; forma ou molde literário; recursos estilísticos expressivos; ideias e sentimentos; ressonância afetiva.

O elemento “tema” é compreendido como matéria e organização da narração. Joseph Addison tem seu *Catão* publicado e encenado pela primeira vez em 1713, momento em que o Reino Unido, apesar de contrariar aquilo que estabelece seu nome, estava dividido em duas facções: os *Whigs* – liberais e os *Tories* – conservadores. Garrett, por sua vez, tem o drama *Catão* encenado inicialmente em 1821, e publicado em livro em 1822. No período, dois regimes políticos, o Absolutismo e o Liberalismo, também mediam forças em Portugal.

Em ambos os dramas, conforme apresentado no primeiro capítulo deste trabalho, pode-se inferir que as personagens Catão e Júlio César equivalem às facções políticas e representam alegoricamente a situação política dos dois países. De acordo com Vasconcellos (2009, p.252), as temáticas das tragédias constantemente são advindas da mitologia e da história; e a trama evolui para o sentido trágico devido à “consciência da atitude íntegra e corajosa do homem diante da derrota causada pela sua própria limitação diante de forças que lhe são superiores”, fato presente em ambas as tragédias aqui analisadas.

A partir da conjuntura política na ocasião da publicação das duas obras, depreende-se que o tema vai além da questão histórica e do suicídio da personagem principal, sobressaindo-se a ideia de que o real objetivo dos autores é o de demonstrar que os exageros, os extremismos de qualquer uma das duas vertentes políticas da sua contemporaneidade de forma desmedida não é positiva, mas, pelo contrário, provocam a morte da nação e a falsa liberdade que as correntes políticas representam. Portanto, em ambas as peças pode-se determinar como tema principal os excessos na ordem política. Esta similaridade une intertextualmente as duas produções.

A forma ou o molde literário é um quesito que remete ao gênero literário. Neste caso, é incontestável que Garrett optou por manter o gênero dramático para dar vida ao seu *Catão*, com as adaptações que julgou necessárias para fazer de sua peça uma produção melhor do que a de Addison. Embora tenha retirado do título da peça a expressão “uma tragédia em cinco atos”, Garrett mantém a divisão em cinco

atos, a qual é tradicional no gênero, pois, conforme Horácio (2005) já estabeleceu em sua *Arte Poética*, a estrutura do drama deve ser rígida e possuir exatamente cinco atos, contendo nada menos nem mais do que isso.

A organização da ação dramática exprime também outras similaridades quanto à forma. Pode-se observar que ambas as peças são escritas em versos; Addison, porém, não se preocupa com as rimas, enquanto Garrett valoriza esta questão e a critica na obra do autor inglês, afirmando que “os versos brancos não rimados oferecem mais liberdade aos diálogos, contudo, não engrandecem a peça em eloquência e concisão” (GARRETT, 1966, p.1623).

O recorte temporal da vida do político romano retratado pelos dois escritores também é o mesmo, iniciando-se com o nascer do sol do dia em que o território romano será invadido e Catão optará pelo suicídio em nome da liberdade. Não obstante, o recorte temporal é um dos trechos em que Garrett intencionalmente copia Addison. O verso que dá início à tragédia do autor inglês, no Ato 1, Cena 1, aponta Garrett, aparece remodelado na Cena V, Ato I, da peça lusitana. Em Addison tem-se o diálogo entre Pórcio e Marcos:

PORCIUS  
The dawn is overcast, the morning low'rs,  
And heavily in clouds brings on the day,  
The great, th'important day, big with the fate  
Of Cato and of Rome.<sup>18</sup>(ADDISON, 2016, p.3)

Para Garrett, são apenas as quatro linhas iniciais às quais ele faz menção no trecho por ele indicado que foram copiadas; contudo, julga-se aqui necessária a transcrição do prosseguimento da estrofe para a análise intertextual. No drama de Addison, Pórcio continua dizendo:

- Our father's death  
Would fill up all the guilt of civil war,  
And close the scene of blood. Already Caesar  
Has ravaged more than half the globe, and sees  
Mankind grown thin by his destructive sword:  
Should he go farther, numbers would be wanting  
To form new battles, and support his crimes.  
Ye gods, what havoc does ambition make  
Among your works!<sup>19</sup>(ADDISON, 2016, p.3)

---

<sup>18</sup> Coberta está a aurora, a manhã desce,/ E pesada, entre nuvens traz o dia,/ Dia grande e importante que pesado/ Vem devido aos destinos de Catão e Roma. (GARRETT, 1966, p.1641 – tradução feita pelo próprio autor)

<sup>19</sup> - a morte do nosso pai / Encheria toda a culpa da guerra civil,/ E fechar a cena sangrenta. Já César/ Já devastou mais de metade do globo e vê/ A humanidade diminuída pela sua espada

Em Garrett, o trecho não é traduzido literalmente, como ele mesmo asseverou, na *Carta a um amigo*, enfatizando que não faria traduções exatas, de modo que a repetição desse verso não acontece de maneira idêntica. Entretanto, o escritor português transportou o clima de tensão dos primeiros versos de Addison, fazendo com que ele perpassasse toda a cena V do primeiro ato de seu *Catão*, em que estão dialogando Semprônio, Pórcio e Juba:

PÓRCIO

Oh meu Semprônio, oh firme, certo amigo  
Da moribunda Roma, espírito, alma  
Do vacilante povo, enfim te encontro!  
Há muito te buscava.

SEMPRÔNIO

Salve, Pórcio  
Do maior dos romanos digno filho,  
Esperança da pátria! – Meu amigo,  
Eis-me aqui. Nestas horas de agonia,  
Grata consolação é ver unidos  
No funeral da pátria os que ainda podem  
Carpi-la sem remorso e sem vergonha.

PÓRCIO

Meu Semprônio, abracemo-nos ainda  
Por esta vez, que ainda somos livres.  
Ai! Talvez amanhã não poderemos  
Fazê-lo já – sem nos acharmos ambos  
No vergonhoso amplexo de um escravo.  
Que disse eu! Amanhã... ah, porventura  
Este sol que aí nasce é o derradeiro  
Que luz sobre a romana liberdade.

SEMPRÔNIO

Confias pouco nos supremos deuses:  
Teu venerando pai, suas virtudes  
Ainda nos restam.

PÓRCIO

Ah! Meu pai como há de  
Resistir só por si à conjuntura  
Força de homens e fados? É só ele  
Na terra, - e a terra toda é já de César.  
Suas nobres tenções hão de ir ao cabo,  
Sua constância férrea não vacila;  
Morrerá, porém, livre. Mas nem todos  
Com a alma de Catão os dotou Júpiter [...]  
(GARRETT, 1966, p.1651-1652)

No excerto, na visão de Silva (2013, p.11), a ambientação tensa é fruto das duas visões políticas retratadas nas obras: a da tirania/absolutista – personificada por Catão; e a democrática/liberalismo moderado – configurada por Júlio César. Apesar de não traduzir literalmente os versos de Addison, Garrett utiliza palavras e recursos estilísticos que o autor precursor escolheu para dar o clima de angústia que desejava impor ao seu drama, caracterizando mais um dos fatores que dão corpo à imitação, segundo os critérios de Cionarescu. Ao refletir acerca dos recursos estilísticos expressivos, observa-se que, para que sejam utilizados, o autor português recorre, conscientemente ou não, a diversas técnicas intertextuais. É importante ressaltar que a escolha consciente está evidente nos trechos em que Garrett afirma ter copiado Addison, e as escolhas talvez inconscientes revelam-se em excertos em que Garrett não mencionou a cópia, contudo, neles são observados resquícios do paradigma literário.

Ao falar do sol que nasce para iluminar o último dia da Roma livre, no excerto acima, utilizando-se de um sinônimo, Garrett remete claramente ao verso de Addison. No inglês o dia nasce, mas não há menção à luz, ao contrário, há nuvens pesadas, uma metáfora ao sombrio destino de Roma e Catão. No verso de Garrett, a luz do sol representa a liberdade que ainda reina em Utica. Esta liberdade perdura até que Catão se suicide e César chegue, impondo-lhe as trevas da guerra civil. A guerra é textualmente descrita por Addison, enquanto Garrett faz menção à guerra ao se referir à força dos homens, fazendo uso de um eufemismo. Em seguida, Pórcio, no texto de Garrett, afirma: “É só ele / Na terra, - e a terra toda é já de César”. A frase garrettiana é um exercício da técnica da paráfrase, remodelando aquela dita também pelo Pórcio de Addison, o qual afirma que César já conquistou mais da metade do globo, ou seja, Garrett faz uso da expressão “terra toda” como expressão de sentido aproximado ao de “globo”.

Ao mencionar também a força dos fados, contra os quais o Catão garrettiano teria que lutar, o autor português utiliza um sinônimo e remete aos primeiros versos de Addison, em que o escritor inglês lamenta dizendo que grandes e pesados são os destinos, ou seja, os fados, de Catão e Roma, cuja cena sangrenta será fechada com a morte do senador que luta contra César. A menção aos deuses feita por Semprônio na versão de Garrett alude à frase de Addison, em que Pórcio se compadece dos danos causados pela ambição humana nas obras dos deuses,

subentendendo-se que, no contexto, as obras divinas sejam a democracia, a natureza e a humanidade.

Nos excertos acima pode-se observar que, dentre os recursos estilísticos expressivos, a escolha lexical realizada por Garrett é um item a ser destacado, pois é um importante fator intertextual e de aproximação entre as duas versões dramáticas de Catão. Duas palavras e suas variantes marcam ambos os dramas: morte/morrer e liberdade. Sua relevância dá-se porque, nas peças, a morte é tratada como ato sublime de heroísmo, e a ideia de morte aparece sempre ligada às lutas pela liberdade da pátria.

Para Bárbara Heliodora (2008, p.11-12), o problema da morte, presente nas mais diversas culturas, foi determinante para o aparecimento dos dois gêneros básicos do teatro: ou o herói vence a morte por seus valores e feitos – permanecendo sempre vivo na memória da comunidade, ou o homem vence a morte, perpetuando-se em seus filhos; no primeiro caso ocorre a tragédia e, no segundo, a comédia.

Na Grécia e Roma antigas, infere-se, por meio das narrativas dos grandes heróis, que a morte é uma espécie de culto aos grandes homens que morrem por suas ações desprovidas de interesse próprio. Nasser (2008, p. 11-12) explica que, para Nietzsche, a morte é dividida em duas categorias, a covarde – ao acaso, e a voluntária, em que o homem tem consciência da razão de sua morte, tem “liberdade para morrer” e morre no momento que considera certo. O desfecho das duas tramas, como não poderia deixar de ser em uma tragédia, ocorre com a morte anunciada e irrefutável de Catão. Essa morte aparece nas duas obras em conformidade com a proposta filosófica da morte voluntária e livre, característica dos grandes heróis. Assim, tanto Garrett quanto Addison alicerçam a magnitude de suas personagens heroicas no conceito da morte honrosa.

Em Addison, na segunda cena do quarto ato, Catão é informado por Pórcio de que seu outro filho, Marcus, foi morto. Ele narra ao pai o encontro com o irmão agonizante e sua bravura ao matar o traidor antes de sucumbir:

PORCIUS  
 Scarce had I left my father, but I met him  
 Borne on the shields of his surviving soldiers,  
 Breathless and pale, and cover'd o'er with wounds.  
 Long, at the head of his few faithful friends,  
 He stood the shock of a whole host of foes,

Till, obstinately brave, and bent on death,  
Oppress'd with multitudes, he greatly fell.

CATO  
I'm satisfied.

PORCIUS  
Nor did he fall, before  
His sword had pierced thro' the false heart of Syphax.  
Yonder he lies. I saw the hoary traitor  
Grin in the pangs of death, and bite de ground.

CATO  
Thanks to the gods, my boy has done his duty.  
Portious, when I am dead, be sure you place  
His urn near mine. (ADDISON, 2016, p.56).<sup>20</sup>

Ao passo que, no drama garrettiano, o filho não chega morto, mas sim, prestes a morrer. A situação estende-se pelas cenas quarta e quinta, do quarto ato:

MÂNLIO  
Oh, ei-lo,  
Ei-lo aí, moribundo o vem trazendo.  
Que miseranda vista – oh, que espectáculo  
Para os olhos de um pai!

*(Pórcio depositado em umas andas formadas de escudos e lanças, aos ombros de soldados númeras, e guardado por considerável número de cavaleiros númeras, vem lentamente aproximando-se da porta da cidade; passa por entre as legiões de Juba, que lhe abrem alas. Ouvem-se gemidos, e o lamentar discorde dos Romanos, de Númidas e do povo que vai acudindo).*

CENA V  
CATÃO (*indo ao encontro do filho*)  
Vem, vem, meu filho,  
Nos braços de teu pai morrer com honra.  
Vê dos olhos paternos, vê correr-me  
Estas lágrimas – doces, não de pena,  
Meu Pórcio, não de dor, mas de saudade.

*(Abraçando-se com ele)*  
Morres homem, meu filho, e morres livre.  
Oh, não te pese de deixar a vida.  
Que te fica na Terra? – que perdeste?  
Um mundo indigno, baldo de virtudes,  
Farto de crimes – solidões juncadas  
De mortos, moribundos – e assassinos. (GARRETT, 1966, p.1714, )

---

<sup>20</sup>PORCIUS: Pouco depois de deixa-lo meu pai, eu o encontrei/ Protegido pelos escudos dos soldados sobreviventes/ Sem fôlego e pálido, e coberto de feridas/ Longe, à frente de seus poucos amigos fiéis./ Ele resistiu ao choque de diversos inimigos/ Até que, obstinadamente corajoso, e curvado sobre a morte./ Oprimido pela multidão, ele caiu grandemente./ CATO: Estou satisfeito./ PORCIUS: Mas ele não caiu antes/ De que sua espada perfurasse o falso coração de Syphax./ Lá estava ele. Eu vi o branco traidor/ Sorrir nas dores da morte, e morrer./ CATO: Graças aos deuses, meu filho cumpriu o seu dever. Porcius, quando eu morrer, certifique-se de colocar/ Sua urna perto da minha. (ADDISON, 2016, p.56)

O cotejamento desses dois trechos evidencia mais uma vez a importância dos recursos estilísticos no processo de escrita intertextual. Embora Garrett não tenha apontado no excerto suas imitações de Addison, é evidente, pela escolha lexical e ambientação das cenas, que há uma intrínseca ligação entre elas. O sentimento de satisfação pela morte honrosa de seu filho é repetido pelo Catão português, que, com palavras e gestos que o diferem do paradigma, mantém a mesma ação, caracterizando a utilização do mecanismo da estilização.

A quantidade de vezes em que o vocábulo **morte** surge nos textos comprova a relevância dos recursos estilísticos, dentre os quais a escolha lexical, um dos fatores de aproximação das duas versões. Na peça de Almeida Garrett, a palavra **morte** e suas variações (morto e morrer) aparecem sessenta e duas vezes, enquanto em Addison, somam-se quinze vezes. A diferença na quantidade em que o vocábulo aparece denota que, embora ambos os autores valorizem a morte heroica de Catão, Garrett é mais direto e a repetição da palavra reitera a importância que ele dá à ação do suicídio. Addison, por sua vez, utiliza-se também de eufemismos para tratar da morte, a exemplo de “*to cast away*” (naufragar), “*to bent on*” (dobrar-se), “*to offer heaven*” (oferecer ao céu) e “*bite the ground*”, esta última, uma expressão que literalmente traduzida significaria “morder o chão” ou “comer grama”, a qual é, tanto na língua inglesa quanto na portuguesa, uma forma pejorativa de se referir à morte. Não à toa, essa última expressão é utilizada por Joseph Addison para referir-se à morte de Syphax, o traidor.

O posicionamento dos dois autores com relação à morte honrosa, explorado acima, encaixa-se também no fator de ideias e sentimentos, além disso, a abordagem que ambos os autores deram às suas peças, traçando um paralelo entre Catão e Júlio César e os conflitos políticos de sua contemporaneidade, demonstram o viés político-ideológico da produção dos dois autores.

Quando Garrett toma para si esse viés ideológico e decide beber da fonte do *Catão* de Joseph Addison, ir a Roma, mas voltar e escrever de português para portugueses, conforme apregoa no prefácio da terceira edição de *Catão* (1966, p.1619), o autor lusitano mais uma vez dá corpo a um dos fatores listados por Cionarescu acerca da imitação: o terceiro fator – das ideias e sentimentos. Desta forma, ao reproduzir o fator ideológico encontrado em Joseph Addison, Garrett torna a intertextualidade possível por meio do mecanismo da imitação. Essa imitação, contudo, restringindo o cenário às lutas políticas portuguesas, tende a limitar o

alcance do texto, uma vez que este provocará mais identificação àqueles que se encontram envolvidos neste contexto.

O quinto e último fator observado por Cionarescu para caracterizar a imitação diz respeito à ressonância afetiva, a qual, para Nitrini (2000, p.130), “é o registro inconfundível da personalidade artística dos grandes escritores”, de modo que o texto secundário não poderia ter aqueles elementos se não fosse por sua relação com seu paradigma literário.

O fenômeno da influência, de acordo com Nitrini (2000, p.130), limita-se à absorção de um ou outro dos aspectos acima listados, enquanto o maior número de elementos aproveitados da obra de um autor por outro faz com que a obra se aproxime da imitação, da paráfrase ou, até mesmo, chegando à tradução quando todos os elementos são considerados.

Analisando-se todos os itens na obra garrettiana em questão, constata-se que há determinados pontos, como o próprio autor admitiu em seus trabalhos paraliterários – prefácios e *Carta a um amigo* –, em que a imitação é fato com relação à obra de Addison, de modo que a paráfrase e a tradução também se concretizam no drama garrettiano.

Nitrini (2000, p.128-130) diferencia os tipos de imitação, dividindo-os em quatro categorias, às quais ela chama de sentidos, destacando-se que esta divisão foi primeiramente listada por Cionarescu (1964). As quatro categorias são:

- a) Imitação conforme o pensamento aristotélico;
- b) Retórica do Renascimento;
- c) Processo de adaptação renascentista que culmina com um produto literário cujo título remete invariavelmente ao do seu modelo;
- d) Sentido utilizado pelo comparatismo, verificando-se que há uma equivalência entre imitação e influência.

Tendo em vista essa classificação e os dados analisados até o momento, deduz-se que o *Catão* de Garrett pode ser enquadrado no terceiro sentido de imitação, ou seja, aquele em que o processo de adaptação culmina com um produto cujo título remete ao seu modelo.

Contudo, a classificação da obra enquanto imitação é simplista, não é satisfatória, nem suficientemente abrangente, pois, embora Garrett tenha abertamente copiado Addison em alguns trechos, o *Catão* garrettiano como um todo não é apenas uma imitação, tendo em vista que o produto final é similar, todavia,

diferente do original, ou seja, embora a obra contenha trechos imitados, sua classificação exige uma nomenclatura mais específica.

Diante disso, a análise da obra garrettiana enquanto uma imitação pode ser complementada com a análise dos cinco critérios que tornam a prática da *imitatio* bem sucedida, os quais foram elencados por Russel, cuja tradução aqui utilizada foi realizada por Paulo Sérgio de Vasconcellos (2001, p. 35-40). No caso de Garrett com relação a Addison, sobressaem-se as seguintes posturas:

1. “O objeto deve ser digno da imitação”: No *Prefácio da Segunda Edição*, Almeida Garrett demonstra que optou por escrever o drama porque “o assunto é o mais nobre, mais heroico e mais trágico de toda a história antiga e moderna” por representar as últimas agonias daquela que, a seu ver, seria a mais solidamente constituída república da Antiguidade. Ao falar acerca dos trechos em que imitou Addison, Garrett afirma que, apesar das disparidades que encontrou em Addison, a peça possui belas expressões e versos (GARRETT, 1966, p.1615), tanto que optou por copiar sete trechos de Addison. Diante disso, constata-se que, para Garrett, o objeto é digno da imitação. Dentre os trechos deliberadamente imitados, porém não traduzidos literalmente, pode-se exemplificar com a cena I, do primeiro ato, quando Mânlio e Marco Bruto conversam a respeito de Catão e das traições que se alinhavam:

Mânlio, este dia é o dia destinado  
A decidir a sorte dos Romanos.  
Por ordem de Catão solenemente  
Se congrega o Senado. Os teus receios,  
Tua prudência aí podes expor-lhe.  
Encontrarás talvez quem te *oíça* e aplauda:  
Não eu, Mânlio, não eu. (GARRETT, 1966, p.1644)

Em Addison, segundo Garrett, o trecho equivalente e julgado como digno de imitação é:

My father has this morning called together  
To this poor hall his little Roman Senate,  
(The leaving of Pharsalia) to consult  
If yet he can oppose the mighty torrent  
The bears down Rome, and all her gods, before it,  
Or must at length give up the world to Caesar (ADDISON, 2016, p.7).

2. “Deve-se reproduzir o espírito mais que a letra”: Almeida Garrett, na *Carta ao Amigo*, informa ao leitor que ele não encontrará em seu texto traduções dos versos ingleses, mas sim a reorganização de suas ideias de modo diferenciado.

Na cena que dá início ao drama garrettiano, Marco Bruto conversa com Mânlio e diz:

Sei tudo – e ouvi sobejas vezes;  
 Nem posso ouvi-lo mais. O céu, que a Roma  
 Nos pôs coluna extrema em seus desastres,  
 Não quer prantos de nós. Valor, constância,  
 Virtude são os únicos remédios  
 Para os males de pátria. Lamentá-la,  
 Chorá-la em ócio vil é ser covarde,  
 É não ser cidadão, - não ser romano (GARRETT, 1966, p.1641)

Mais adiante, na cena II, do primeiro ato, Semprônio questiona Mânlio acerca do que Catão ainda pode fazer por Roma, diante do cenário desastroso em se encontra:

Falaste com Catão? Que te disse ele?  
 Seu nobre esforço, amigo, que medida?  
 Como intenta salvar-nos? Que defesa  
 Havemos de fazer nestas ruínas  
 Contra esse imenso exército que aperta  
 Sobre nós de hora a hora? Que esperanças  
 De moribunda – morta liberdade  
 Conserva ainda? (GARRETT, 1966, p.1645)

No excertos, as personagens demonstram que têm consciência de que a luta contra César consiste em uma batalha que está perdida antes mesmo de ser iniciada, mas que a virtude e a coragem não podem faltar neste momento. Ao contrário, Roma não quer as lamentações, mas sim atitudes de herói aos que se dizem cidadãos romanos. A fala remete ao que foi dito por Pórcio, no drama addisoniano, na cena I, do primeiro ato, que ao dialogar com Marcus, observa que o senado está vazio, ou seja, Catão está sozinho, e que as batalhas são inúteis, uma vez que tudo já está perdido. Contudo, o sofrimento de Catão e sua resistência mesmo diante de uma guerra perdida demonstram coragem e fazem de Catão um homem mais forte diante do inimigo, imbuindo-lhe com as características heroicas de que Roma precisa e espera de seus cidadãos:

Believe me, Marcus, 'tis an impious greatness,  
 And mixed with too much horror to be envied:  
 How does the lustre of our father's actions,  
 Through the dark cloud of ills that cover him,  
 Break out, and burn with more triumphant brightness!  
 His suffering shine, and spread a glory round him;  
 Greatly unfortunate, he fights the cause  
 Of honour, virtue, liberty and Rome.  
 [...] A feeble army, and an empty senate,

Remnants of mighty battles fought in vain.  
By Heaven, such virtue [...]”<sup>21</sup> (ADDISON, 2016, p.4)

- O cotejo entre os trechos de Joseph Addison e Almeida Garrett demonstram que não há tradução literal no texto garrettiano, mas que o autor português buscou reproduzir o espírito addisoniano, transferindo para sua peça as qualidades que julgou pertinentes para o seu *Catão*, um homem que, assim como o herói de Joseph Addison, é virtuoso e persistente diante das adversidades e da tragédia que se abatem sobre o território romano e, principalmente, sobre a democracia.
3. “A imitação deve ser tacitamente reconhecida, na compreensão de que o leitor informado reconhecerá e aprovará o empréstimo”: Novamente na *Carta ao Amigo*, o escritor português fala diretamente ao leitor acerca da imitação de Addison e afirma que há trechos em que o texto de Addison é “frio e desanimado”, mas, por vezes também é “sublime e elevado”. Dos excertos que o agradaram, Garrett lista sete partes, apontando-as no texto de Addison e no próprio texto, nas quais o leitor poderá reconhecer no seu *Catão* alguns traços da obra inglesa, mediante comparação e reflexão das obras.
  4. “O empréstimo deve se tornar algo próprio, pelo tratamento individual e assimilação a seu novo contexto e propósito”: Ao escrever o seu *Catão*, conforme apresentado anteriormente, Garrett propõe a correção, ou seja, a emulação, da obra inglesa. Para tanto, ele suprime os romances e insere novas características à peça, como um herói mais presente e atuante; e cenas em que o amor pela pátria grita ao leitor ou espectador da peça. Com isso, o autor torneia o drama para atingir ao seu objetivo de trazer à baila as questões políticas que se sobressaltavam em Portugal, ou seja, articula o drama inglês para dar-lhe um novo aspecto e contexto.
  5. “O imitador deve pensar de si mesmo que está competindo com seu modelo, ainda que saiba que não é capaz de superá-lo”: A questão busca pela superação está evidente em Garrett, tendo em vista que o autor aponta “defeitos” na obra anterior, busca corrigi-los e melhorar diversos aspectos em

---

<sup>21</sup> Acredite, Marcus, é uma grandeza ímpia/ Acrescida de muito horror para ser invejada:/ Como o brilho das ações de nosso pai,/ Através da nuvem escura dos males que o cobrem,/ Irrompem com um brilho mais triunfante!/ O seu sofrimento brilha, e espalha a glória ao redor dele;/ Grande fatalidade, ele luta pela causa/ Da honra, da virtude, da liberdade e de Roma./ [...] Um exército fraco e um senado vazio,/ Os remanescentes de poderosas batalhas lutadas em vão./ Divina, tal virtude [...] (ADDISON, 2016, p.4)

sua versão, caracterizando-se, por consequência, um indubitável caso de emulação da obra inglesa por parte do autor português.

Constata-se que o drama escrito por Almeida Garrett contempla os critérios de imitação propostos por Cionarescu (*apud* NITRINI, 2010, p.129-130) e também aqueles observados por Russel (*apud* VASCONCELLOS, 2001, p. 35-40). Desta forma, torna-se evidente que o *Catão* de Almeida Garrett consiste em uma imitação de Addison. Porém, é necessário um refinamento da análise para estabelecer que tipo de imitação é realizada por ele, tendo em vista que classificar a obra apenas como imitação seria reducionista. Diante disso, continuar-se-á o trabalho de identificação dos mecanismos intertextuais com o objetivo de classificar a obra como um todo e respaldar essa catalogação.

### 3.2. Movimentos parafrásicos, parodísticos e eslitizadores

Embora Garrett tenha determinado o trecho em que teria copiado os primeiros versos de Addison, como a cena V, do primeiro ato, outro fragmento do texto garrettiano também remete claramente ao do autor inglês, ainda que não conste na lista de cópias elaborada pelo autor português. Na versão portuguesa, é notória a relação entre os trechos no primeiro ato, nos versos que encerram a primeira cena. Para facilitar a leitura, apresenta-se novamente o trecho de Addison, seguido pelo excerto de Garrett.

PORCIUS  
 The dawn is overcast, the morning low'rs,  
 And heavily in clouds brings on the day,  
 The great, th'important day, big with the fate  
 Of Cato and of Rome. (ADDISON, 2016, p.3)

MARCO BRUTO  
 [...]
   
 Olha, vê tu a aurora? – despontando
   
 Ela aí vem no horizonte carregado;
   
 Triste, pálida, a medo nos arrasta
   
 O dia – o dia porventura extremo
   
 De nossa liberdade. – Oh Roma, oh pátria!
   
 Céus que o raio guardais, no mundo há crimes
   
 Que os de César iguaem? Que justiça
   
 Fazeis na Terra, onipotente deuses! (*pausa breve*)
   
 Mânlio, este dia é o dia destinado
   
 A decidir a sorte dos Romanos. (GARRETT, 1966, p.1644)

As duas passagens aqui destacadas expressam a preocupação acerca do último dia da Roma livre e democrática, de modo que ambos os autores valem-se do nascer do dia para exprimir a ruptura histórica que se aproxima, a solenidade e o

quão importante é esse dia para o futuro da pátria e de Catão. Nas linhas escritas por Joseph Addison, as ideias aparecem mais resumidas, pois, em apenas quatro linhas o autor descreve o dia, que nasce pesado devido ao destino de Catão e da república.

Nota-se, no trecho, que Almeida Garrett utiliza-se de diversos mecanismos para dar concretude à escrita intertextual de maneira parafrásica. O excerto ilustra o conceito de ambivalência da palavra concebido por Kristeva, o qual se caracteriza pelo fato de que o autor “pode se servir da palavra de outrem para nela inserir um sentido novo” (KRISTEVA, 2012, p.150-151), de modo que, por meio da paráfrase, “o autor explora a palavra de outrem, sem ferir-lhe o pensamento, para suas próprias metas; segue sua direção deixando-a sempre relativa”.

Observa-se que em Garrett a frase “Céus que o raio guardais, / no mundo há crimes/ Que os de César igualem? Que justiça/ Fazeis na Terra, onnipotente deuses!” (GARRETT, 1966, p. 1644), equivale ao trecho em que Addison questiona os deuses acerca dos males que a ambição evoca entre suas obras. Nas palavras do autor inglês tem-se: “*Ye gods, what havoc does ambition make / Among your works!*” (ADDISON, 2016, p.13). Esta relação ambivalente pode ser classificada enquanto paráfrase, considerando-se que não há uma subversão do significado, mas sim a manutenção dele por meio de um discurso semelhante, o qual, todavia, não é exatamente igual. Note-se que a semelhança dotada de diferença é uma das características da estilização.

Verifica-se neste ponto também o exercício do mecanismo de acréscimo, o qual é transformador do prototexto, conforme lista Claude Bouché (*apud* CURY, 2003, p.38-40). O pesquisador francês, entretanto, aborda esse mecanismo na paródia. Por meio da análise realizada até este ponto, é axiomático que ele pode ser utilizado também na escrita parafrásica, confirmando-se uma vez que no texto garrettiano acrescentam-se ao verso original frases que não existiam. Assim, pode-se apontar uma nova denominação, o acréscimo parafrásico estilizador, que consiste na adição de frases que não existiam no texto original, mas que mantêm o mesmo sentido do texto original, servindo ao autor para a emulação do modelo. A adição não tem o intuito destrutivo da paródia, mas, ao contrário, é realizada visando à continuidade do discurso, apenas acrescido de novos elementos, os quais, na visão do autor secundário, servem para complementar e enriquecer a obra, numa clara ação emulativa.

Averigua-se no excerto apresentado também o exercício do mecanismo de translocação, em que uma fala é transferida a outra personagem. No excerto original, escrito por Joseph Addison, quem fala do nascer do sol e do destino de Roma e Catão é Pórcio, enquanto no drama de Garrett a fala é transferida a Marco Bruto, fato que se explica porque, segundo aponta o próprio escritor, Marco Bruto é a segunda personagem da peça, ficando apenas atrás de Catão, e, devido a isso, ele também detém algumas das falas e ações mais importantes no drama português. Tendo em vista que a translocação aqui não é utilizada como mecanismo para a escrita paródica, conforme já estabelecido por Bouché, é possível denominá-la como translocação estilizadora.

### 3.2.1 Mulheres caladas: um movimento paródico

Rememora-se neste momento o fato já apontado de que, no prólogo de seu *Catão*, Garrett pede desculpas às mulheres por tê-las deixado de fora, por tê-las calado ao longo do drama – trazendo para si a culpa de deixar fora de cena as mulheres historicamente em sua pátria, desvelando, talvez, sua sagacidade ao antever as revoluções que futuramente dariam voz e direitos às mulheres, ou, ainda, evidenciando o posicionamento misógino do autor e da sociedade em que ele vivia, na qual as mulheres não tinham voz nem participação política. As mulheres, naquele contexto social, não eram vistas como seres pensantes capazes de opinar e decidir politicamente. Seu papel social era o de dona de casa, disponível para o prazer e a reprodução dos homens:

E tu, sexo gentil, delícias, mimo,  
 Afago da existência e encanto dela,  
 Oh, perdoa se a pátria te não deixa em primeiro lugar em nossas cenas.  
 Não esqueceste, não; porém ciosos  
 São nossos corações de liberdade;  
 Onde impera a beleza amor só reina:  
 Foge onde reina amor, a liberdade.  
 (GARRETT, 1966, p.1638-1639).

A justificativa para deixar as mulheres de fora da trama, realizando o movimento de supressão, embasa-se no fato de que, para Garrett, quando o amor está presente, suprime-se a liberdade, ou seja, a racionalidade e o poder de escolha do homem, ou seja, se houvesse mulheres atuando politicamente em vez de benefícios para a liberdade de pátria elas trariam distração, seja por seus encantos femininos sobre os homens ou por sua inexperiência com relação aos assuntos da

pátria. Além disso, na visão do autor português, a manutenção dos namoros tiraria a atenção da personagem principal. Este posicionamento demonstra que Garrett não aceitaria que uma mulher tivesse mais influência política em sua época do que os homens.

Evidencia também neste ato de supressão seu sentimento com relação à realeza, pois o reinado de uma mulher, Maria II (1819-1853), era imposto pela genética e circunstâncias; o que demonstra Garrett neste excerto é sua opinião de que se o governante pudesse ser escolhido pelos homens – os únicos com possibilidade de atuação política –, deveria também ser homem, afinal, apenas os homens estavam prontos para exercer papéis políticos e atuar sob a liberdade da pátria. Soma-se a isso a estranheza de Garrett devido ao fato de que Maria II ainda era uma criança, tinha apenas sete anos quando seu avô, Dom João VI (1767-1826) faleceu, e ela precisou ser nomeada regente do reino, uma vez que Dom Pedro (1798-1834) já era o imperador do Brasil. Contudo, o posicionamento garrettiano demonstra que criança ou adulta, para ele, a mulher não poderia servir politicamente à pátria.

Na versão de Addison, uma frase de Juba demonstra o sentimento que Garrett quer evitar, deixando de fora as paixões inseridas na peça do autor inglês. Ao encontrar Marcia, Juba diz:

Hail, charming maid! How does thy beauty smooth  
The face of war, and make even horror smile!  
At sight of thee my heart shakes off its sorrows;  
I feel a dawn of joy break in upon me,  
And for a while forget th' approach of Caesar.  
(ADDISON, 2016, p.15)<sup>22</sup>

Ainda refletindo os efeitos da presença das mulheres no drama, pode-se destacar a cena II, do terceiro ato, em Addison, na qual Lúcia e Pórcio estão em destaque. Ao perguntar para seu interlocutor acerca de Marcos, Lúcia obtém a seguinte resposta:

Oh, Lucia! Language is too faint to show,  
His rage of love; it preys upon his life:  
He pines, he sickens, he despairs, he dies:  
His passions and his virtues lie confused,

---

<sup>22</sup>Saudações, dama encantadora! Como a tua beleza suavisa/ O rosto da guerra, e faz-me até mesmo em horror sorrir!/ À vista de ti o meu coração liberta-se das dores;/ Eu sinto uma alvorada de alegria invadir-me,/ E por um momento esqueço a aproximação de César (ADDISON, 2016, p.15, tradução nossa).

And mixt together in so wild a tumult,  
 That the whole man is quite difigur'd in him.  
 Heavens! Would one think 'twere possible for love  
 To make such ravage in a noble soul!  
 (ADDISON, 2016, p.39)<sup>23</sup>

Infere-se que, para Garrett, da mesma forma como Juba olvidou-se das dores e da guerra na presença da amada, bem como Marcos é descrito como confuso devido ao amor que sente por Lúcia, o público português também poderia distrair-se com as paixões. Assim, para o escritor português, se as mulheres fizessem parte do drama poderiam se sobressair às questões ligadas à situação política portuguesa, a qual Garrett, um ator engajado, preocupava-se em expor.

Deduz-se, portanto, que esta situação de supressão feminina denota um movimento paródico de Garrett com relação a Addison. Contudo, a fala da personagem de Addison ao enunciar que a presença da mulher o confunde e o faz esquecer-se da pátria demonstra que também Addison não acreditava no poder político da mulher na sociedade, mas, ao contrário, admitia apenas a função sexual da mulher – que distrai e dá prazer ao homem. Neste ponto, com relação à ideia central acerca do papel feminino na sociedade, tendo em vista o contexto patriarcal da sociedade em que ambos os autores viviam, os dois demonstram um sentimento semelhante, ou seja, ao manter a mulher submissa e em um papel secundário, realiza uma atitude parafrásica.

### 3.2.1.1 O espaço vazio: translocação, supressão e acréscimo

O primeiro ato do *Catão* de Garrett (1966, p.1635-1656) diferencia-se do primeiro ato do *Catão* inglês (2016, p.3 – 19), principalmente pela seguinte característica: a ausência das mulheres. No drama inglês, elas ocupam grande parte do primeiro ato, discutindo suas paixões, contudo, no *Catão* lusitano o espaço vazio deixado pela falta da presença feminina é preenchido com outros acontecimentos. Evidencia-se o mecanismo de supressão apontado por Bouché (*apud* CURY, 2003, p.38-40), que consiste na eliminação de uma personagem ou passagem. Nota-se também o mecanismo de acréscimo, uma vez que novos acontecimentos e diálogos

---

<sup>23</sup>Oh, Lucia! A língua é muito fraca para mostrar,/ Sua raiva de amor; desposa sobre sua vida:/ Ele definha, adocece, se desespera, ele morre:/Suas paixões e virtudes se confundem,/ E se misturam em um tumulto tão selvagem,/ Que todo o homem está desfigurado nele./ Céus! Será que alguém pensaria que fosse possível pelo amor/ Fazer tal devastação em uma alma nobre! (ADDISON, 2016, p.39, tradução nossa).

precisaram ser inseridos para ocupar o vazio. No drama inglês, as mulheres, Marcia – filha de Catão, e Lúcia – filha do senador Lúcio, conversam longamente acerca dos romances em que estão envolvidas, descrevendo as características positivas e negativas de seus pretendentes.

Nota-se, então, um movimento de distanciamento, o qual pode ser considerado paródico em Garrett, ao eliminar os romances e as mulheres de sua versão. Corradin (1998, p.56), ao dissertar a respeito da escrita parodística, afirma que o intento da paródia, “ao vazar-se numa obra literária, que é a um tempo (con)texto, implica o confronto com a sociedade onde vive o seu autor”. No contexto garrettiano, o autor português valoriza o herói e a pátria, em uma sociedade patriarcal, em que as mulheres não tinham direitos, de modo que elas não poderiam ter voz e participar do ato heroico em prol do país. Fato que se comprova com dados históricos, a exemplo de que em Portugal as mulheres só tiveram pleno direito a voto – incluindo-se as solteiras, em 1933, ou seja, o espaço político feminino é conquistado mais de um século depois da publicação do *Catão* português. O objetivo do autor, quiçá, tenha sido o de promoção da reflexão dessa anulação das mulheres na sociedade, ou ainda a reafirmação deste cenário em que as mulheres eram apenas objetos de prazer para o sexo masculino, cuja atuação estava reduzida ao lar, e que, devido a isso, não poderiam atuar politicamente. Fato este que é reflexo do país de modelo patriarcal em que Almeida Garrett estava inserido. A reflexão, contudo, não pode ser estendida nesta pesquisa, uma vez que a teoria necessária para analisar este assunto não condiz com o arcabouço teórico aqui utilizando, cabendo, pois, a quem possa fazê-lo a investigação cuidadosa de toda a produção literária do autor para se chegar a uma conclusão acerca de seu posicionamento com relação ao papel social da mulher.

A vinculação social e histórica da obra está de acordo com a definição de ideologema proposta por Kristeva, a qual consiste no fato de que o ideologema é a materialização da função intertextual, que pode ser lida nos diferentes níveis de estrutura de cada texto, dando-lhe as coordenadas históricas e sociais (KRISTEVA, 2012, p.110).

Excluindo a presença das mulheres nas cenas dos momentos derradeiros de *Catão*, Garrett reformula a ação dramática, contudo, mantém os valores morais apresentados por Addison na obra em questão. No drama inglês, em determinado momento, conforme apontar-se-á nos próximos parágrafos, Marcia representa a

honra do político romano, enquanto na versão lusa, a filha de Catão chama-se Pórcia, a qual é apenas mencionada, também respalda a honra do político, todavia, não entra em cena.

Juba é príncipe dos Númidas e tem a Catão como um pai. Este sentimento filial é retratado por ambos os autores. Na versão inglesa, Juba é apaixonado por Marcia. O traidor na obra de Addison é o capitão do exército, Syphax, que sugere a Juba pedir a mão de Marcia a Catão, pois, na visão do traidor, o senador romano demonstraria preconceito e não consentiria o namoro de sua filha com o príncipe africano. Ao insinuar essa situação, Syphax pede a Juba que abandone Catão. O príncipe, contudo, responde ao traidor:

Syphax, I should be more than twice an orphan  
By such a loss(ADDISON, 2016, p. 13)<sup>24</sup>.

Anteriormente, ao falar a Syphax acerca do homem por quem nutre amor como se filho legítimo fosse, Juba afirma que não há em todo o mundo outro homem com as mesmas virtudes de Catão:

Where shall we find the man that bears affliction,  
Great and majestic in his griefs, like Cato?  
Heavens! With what strength, what steadiness of mind,  
He triumphs in the midst of all his sufferings!<sup>25</sup>(ADDISON, 2016, p.12, )

Na versão de Garrett, embora o trecho não tenha sido indicado pelo autor como imitação de Addison, Juba parafraseia sua versão inglesa em um diálogo com Pórcio, interpelando o filho do grande herói a respeito da presença de outros homens com nobreza semelhante à de Catão no território romano:

Teu pai, sim: oh esse  
Mais generoso, mais leal. Mas Pórcio  
Quantos Catões há em Roma? (GARRETT, 1966, p.1655)

Em Garrett, o amor filial que Juba nutre por Catão está latente na cena V, do ato I, na qual Juba fala a Semprônio – o traidor na versão portuguesa- de sua admiração por Catão:

<sup>24</sup> Syphax, eu seria duas vezes um órfão/ Com esta perda.(ADDISON, 2016, p. 13, tradução nossa).

<sup>25</sup>Onde encontraremos o homem que suporta a aflição,/Grande e majestoso em seus pesares, como Catão?/ Céus! Com que força, que firmeza de mente,/ Ele triunfa em meio a todos os seus sofrimentos(ADDISON, 2016, p.12)

JUBA

[...] Quanto a presença de Catão. – Seu nome,  
Seu nome só é como um selo augusto  
Que, a despeito dos numes, santifica  
A causa de ele abraça: – é força inteligente,  
Antemural onde o ímpeto se quebra  
De tantos, tão vaidosos inimigos.  
Quem pode ouvi-lo, vê-lo só, e na alma  
Não sente um religioso terror santo,  
Que oprime e eleva, humilha e exalta o ânimo  
Como o aspecto de um nume? É Roma inteira,  
[...]Me outorgaram os Céus nascer Romano;  
Se, como tu, pudesse, ó caro Pórcio  
Chamar-lhe pai! – Não há maior ventura  
Que possam numes conceder na Terra. (GARRETT, 1966, p.1653).

Catão, na versão de Addison, ao tomar conhecimento do amor de Juba por sua filha, primeiramente diz que não é hora para se pensar em romances, contudo, mais tarde, exalta que Juba é um homem justo e de espírito romano (ADDISON, 2016, p.55), contrariando a expectativa de Syphax e mostrando-se como um homem digno e honrado:

'Tis just to give applause, where 'tis deserved:  
Thy virtue, prince, has stood the test of fortune,  
Like purest gold, that tortured in the furnace,  
Comes out more bright, and brings forth all its weight.  
(ADDISON, 2016, p.55) <sup>26</sup>

No trecho, Catão elogia o homem que quer casar-se com sua filha, reiterando que Juba resiste a César e, devido a isso, é um homem mais forte, valioso como ouro. Na versão de Garrett, mesmo sem a cena em que aceita o relacionamento inter-racial da filha, a honradez de Catão também é exaltada por meio do consentimento de namoro entre sua filha Pórcia e Marco Bruto; este último trata Catão como pai, mas é, na verdade, filho de César. Este fato ocorre na cena IX, do ato V:

CATÃO

[...] Dou-to em dote a filha a quem mais quero,  
A minha Pórcia: pela antiga usança  
Da boa e velha Roma foi criada:  
Ama-a, que o vale. Eu ta coloco e entrego  
Digna esposa de Bruto. – E adeus, meus filhos (GARRETT, 1966, p.1739)

---

<sup>26</sup>Dêem-se aplausos, onde é merecido:/ Tua virtude, príncipe, resistiu ao teste da fortuna,/ Como o ouro mais puro, que torturado no forno,/ Sai mais brilhante e reproduz todo o seu valor (ADDISON, 2016, p.55)

Note-se que em nenhum momento a filha aparece em cena, configurando-se a supressão de personagem – mecanismo intertextual apontado por Bouché para a paródia, mas aqui identificado como elemento estilizador. Catão entrega a filha como sinal de sua honradez, reafirmando o ato que o herói realiza na versão de Addison, ao consentir o namoro de sua filha, ali denominada Márcia, com o príncipe dos númidas. A reafirmação da ação e do discurso consiste na utilização do mecanismo intertextual da estilização, pois não rompe com o paradigma, no entanto, o modela conforme suas necessidades, dando origem a um produto semelhante, mas não igual àquele que o precede. Nas palavras de Kristeva, o efeito da estilização estabelece uma distância com relação à palavra de outrem, toma o imitado, repetindo-o, a sério e sem o relativizar (KRISTEVA, 2012, p.150).

Tendo em vista que o drama português não possui as mulheres, suas falas e atitudes precisaram ser transferidas a outros personagens, em um exercício de translocação. Mais uma vez, embora Bouché tenha chegado à classificação da translocação ao analisar a paródia, pode-se observar aqui uma nova possibilidade para esse mecanismo: a “translocação estilizadora”, uma vez que a transmissão de frases de uma personagem a outra no *Catão* português visam não à depreciação do original como na paródia, mas sim a uma adaptação necessária para manter e acrescentar elementos àquele discurso, apesar da supressão dos papéis femininos. Do mesmo modo, a supressão de personagem pode ser denominada “supressão estilizadora”, já que não é utilizada como recurso paródico, mas sim como método estilizador.

Há mais um exemplo da situação de supressão e translocação supressiva estilizadora na cena de morte de Catão, que ocorre no quinto ato de ambas as obras. Na versão de Addison, quem está ao lado do herói em seus momentos derradeiros são o senador Lúcio, Pórcio e Marcia. Ela pede apoio de forças superiores para superar a situação dizendo:

Oh, Heav'n! assist me in this dreadful hour,  
To pay the last sad duties to my father!<sup>27</sup> (ADDISON, 2016, p.67, )

---

<sup>27</sup> Oh, céus! Ajudem-me neste momento terrível/ A prestar as últimas e tristes obrigações a meu pai. (ADDISON, 2016, p.67)

Na versão de Garrett, Catão expira diante de Marco Bruto, Mânlio, Décio e legionários de César. A fala de Marcia pedindo ajuda aos céus é transferida para Mânlio, Juba e Marco Bruto, ou seja, além da translocução, a oração sofre a fragmentação, que é mais um dos recursos apontados por Bouché, que consiste na dispersão dos elementos do texto de origem em diferentes espaços no novo texto. Observe-se:

MARCO BRUTO  
Meu pai!

JUBA  
Venceste, Cesar, o universo:  
Não venceste Catão. Dai-lhe esta glória,  
Iníquos deuses!

MARCO BRUTO  
Oh meu pai! (*Procuram estancar-lhe o sangue*)

MÂNLIO  
Meu amigo! Que velhice,  
Que extremos dias me guardava o fado! (GARRETT, 1966, p.1740-1742).

Constata-se que o papel filial antes protagonizado por Marcia é transferido a Marco Bruto e Juba. Uma vez que Márcia não está presente na versão garrettiana, ambos expressam a dor pela morte de Catão. Sob o ponto de vista intertextual, o modo como Juba dirige-se aos deuses é paródico, se comparado à forma como Márcia o faz. Ela pede forças para vivenciar o momento, enquanto Juba opta pelo caminho contrário, julgando como perversos os deuses pelo destino que deram a Catão. Contudo, os textos unem-se pela solenidade do momento, pelo fato de que Mânlio classifica como extremos os dias vivenciados pelo senador, corroborando, em uma atitude estilizadora, com o pensamento de Márcia, que trata da ocasião como algo intenso, um momento de tristes deveres a serem prestados.

Diante do fato de que a translocução recém-apresentada ocorreu porque houve supressão de personagens em uma atitude estilizadora, é viável e necessário adaptar novamente a denominação a partir da concepção de Bouché (1974), uma vez que, como já observado, Bouché restringe os mecanismos à paródia. Corradin (1998) transporta para a paráfrase os mecanismos propostos por Claude Bouché. Inspirando-se no movimento proposto por Corradin, da mesma forma, propõe-se aqui transportar esses mecanismos para a estilização.

A translocação ora descrita ocorre em virtude do mecanismo de supressão, e pode, de agora em diante, ser denominada “translocação supressiva estilizadora”. Outro exemplo de translocação supressiva estilizadora pode ser encontrado em uma fala no excerto já apresentado, quando Pórcio é carregado para a cena, prestes a morrer, na quinta cena, do quarto ato. No trecho, Mânlio observa e lamenta:

MÂNLIO  
 Oh, ei-lo,  
 Ei-lo aí, moribundo o vem trazendo.  
 Que miseranda vista – oh, que espectáculo  
 Para os olhos de um pai!  
 (GARRETT, 1966, p.1713)

No trecho acima, a supressão ocorre porque a personagem de Lúcio não existe no drama de Garrett e dá lugar a outro senador: Mânlio. No drama de Addison, o filho de Catão é apresentado já morto ao pai. Lúcio observa a cena e diz:

Oh, Cato! Arm thy soul with all its patience;  
 See where the corpse of thy dead son approaches!  
 The citizens and senators alarm'd,  
 Have gather'd round it, and attend it weeping.  
 (ADDISON, 2016, p.57) <sup>28</sup>

Registra-se a supressão da personagem em cenas semelhantes e a translocação estilizadora, tendo em vista que coube a Mânlio, assim como a Lúcio, observar e proferir algo acerca da aproximação do filho morto/prestes a expirar. Em ambas as obras essa visão ratifica a tristeza provocada pelo episódio nos apoiadores de Catão. A cena não é uma paráfrase, mas sim uma estilização, pela mudança de perspectiva na fala das duas personagens. Na visão de Addison, cabe ao senador aconselhar e preparar o amigo para a cena que se aproxima, enquanto para Garrett o senador não é responsável por preparar o herói para a cena, deixando-lhe somente as lamúrias pelo triste acontecimento.

Seguindo esta mesma linha de pensamento, a qual consiste em permutar os mecanismos intertextuais paródicos propostos por Bouché para a estilização, a fragmentação no excerto que transfere as falas de Márcia para Marco Bruto, Juba e Mânlio, pode ser denominada como fragmentação supressiva estilizadora, tendo em

---

<sup>28</sup>Oh, Catão! Arma a tua alma com toda a sua paciência;/ Vê onde o cadáver de seu filho morto se aproxima!/ Os cidadãos e senadores alarmados,/ Reúnem-se ao redor dele, e assistem-no lacrimejando (ADDISON, 2016, p.57).

vista que também decorre de uma supressão de personagem com um objetivo estilizador.

### 3.2.2 Alusão e paráfrase no monólogo de Catão

Conforme exposto, a alusão é um dos mecanismos intertextuais menos claros aos olhos do leitor, uma vez que não se tem o paradigma especificado pelo autor. O uso da técnica, contudo, pode ser observado pelo leitor que conhece a obra modelo. Na visão de Genette (2010, p.14), a alusão é “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro, ao qual necessariamente uma de suas inflexões remete”. A prática da alusão se diferencia do plágio e da citação, porque o plágio, na definição de Moraes (2014, p.120), é a apropriação fraudulenta de uma obra, enquanto a citação, conforme aponta Kristeva (2012, p.120), é uma palavra atribuída a outro, de modo que aquele que a escreve secundariamente submete-se à autoridade do autor original.

O plágio e a citação no corpo da peça são descartados, uma vez que Garrett não copia *ipsis litteris* o texto do autor inglês e faz citações da obra de Addison apenas nos prefácios e na *Carta a um amigo*. A alusão, entretanto, é identificável na peça garrettiana. Para ilustrar a prática da alusão, observem-se os trechos a seguir, o primeiro deles extraído do quinto ato, cena um, do *Catão* de Addison:

ACT THE FIFTH  
SCENE I  
*Cato, solus, sitting on a thoughtful posture: in his hand Plato's book on the Immortality of the soul. A drawn sword on the table by him.*  
It must be so – Plato, thou reason'st well! –  
Else whence this pleasing hope, this fond desire,  
This longing after immortality?  
Or whence this secret dread, and inward horror,  
Of falling into naught? Why shrinks the soul  
Back on herself, and startles at destruction?  
'Tis the divinity that stirs within us  
'Tis heaven itself, that points out and hereafter,  
And intimates eternity to man.  
(ADDISON, 2016, p.60)<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Catão, sozinho, sentado em uma postura pensativa: em sua mão o livro de Platão acerca da Imortalidade da alma. /Uma espada deixada sobre a mesa por ele./ Deve ser assim - Platão, estavas correto!-/ De que outra maneira, esta agradável esperança, esse afeiçoado desejo,/ Esta aspiração pela imortalidade?/ Ou de onde este terror secreto, e horror interior,/ De cair em nada? Por que encolhe a alma/ Dentro a si mesma, e sobressalta-se destruição?/ É a divindade que se agita dentro de nós/ É o próprio céu, que aponta para frente um depois/ E impõe a eternidade ao homem (ADDISON, 2016, p.60).

Atente-se agora para o início do mesmo ato, cenas I e II do *Catão* de Almeida Garrett:

ATO QUINTO

CENA I

*(Os libertos estão em distância, no fundo da cena. Catão aparece sentado e lendo. Sobre o ábaco, em que descansa o livro, alguns rolos de pergaminho e uma espada nua. Depois de ler algum tempo, fecha o livro; pega na espada, examina-lhe o gume e a ponta, e torna a poisá-la sobre o ábaco.*

CATÃO

*(reparando nos libertos)*

Ainda não é tempo. – Oh!... Ide a Mânlio,

E chamai-mo aqui logo. – Ide vós todos.

CENA II

CATÃO

*(só, torna a pegar no livro)*

Consolaste-me, Sócrates: não morre  
Com este corpo o espírito que o anima.

Já me não prendem dúvidas; fuja  
Do vil cárcere: a morte só é termo

Da vida, - da existência não... No íntimo

D'alma o pôs Deus o sentimento vivo

Da eternidade. Este viver contínuo

De esperanças, este ansiar pelo futuro,

Este horror da aniquilação, e o vago

Desejo de outra vida mais ditosa,

O que são? Indistintas, mas seguras

Reminiscências da perdida pátria.

E saudades de voltar a ela.

*(levanta-se)*

Ver-te-ei, mansão dos justos!... – O sepulcro

Não é jazigo é estrada – Convenceste

A minha alma, Platão: hei de encostar-me

Tranquilo e repousado no ataúde,

Como viajante reclinado à popa.

Da galé que em bonança vai singrando

Com brandos ventos para o porto.

*(Senta-se lê breve espaço, e torna a levantar-se)*

Ainda me resta que fazer na Terra;

Deveres sacratíssimos, restritas

Obrigações. – Fiel e honrado é Mânlio:

Vou confiar-lhe tudo... Oh, ei-lo chega.

(GARRETT, 1966, p.1719-1720)

Na carta ao seu misterioso amigo, em nenhum momento Garrett cita esse trecho entre suas cópias do *Catão* de Joseph Addison. Contudo, a alusão à obra inglesa não passa despercebida a quem confronta os dois dramas. Garrett não denomina a obra que Catão lê, enquanto Addison utiliza-se do recurso da citação para fazer referência direta à obra *Imortalidade da Alma*, de Platão. Todavia, no

decorrer do texto, o herói garrettiano diz, primeiramente remetendo a Sócrates (469-399 a.C.): “Não morre com este corpo o espírito que o anima”.

Voltar-se a Sócrates foi uma tentativa de Garrett de imbuir seu herói das mesmas qualidades do filósofo grego, bem como aludir a Addison sem referenciá-lo. Sócrates, em sua época, foi considerado o sábio dos sábios (PEIXOTO, 2010, p.663-665) e Catão, na opinião de Garrett, foi o mais nobre dos políticos, aquele que ousou morrer pela pátria, desta forma, a alusão a Sócrates os iguala. O filósofo julgava que sua missão era servir à sociedade ateniense por meio de uma vida justa e modesta, que contribuísse para a formação de cidadãos sábios, honestos e virtuosos. Ademais, aponta Peixoto, Atenas foi a pioneira na instituição da democracia, com isso, o poder político, suas decisões administrativas e políticas, os rumos e destinos da sociedade passaram a ser responsabilidade de todos os que eram considerados cidadãos. Esta nova modalidade de governo obrigou os atenienses a desenvolverem a arte da política, que envolve as decisões em prol da coletividade, o debate, a crítica, a argumentação, a contestação, o ouvir e o decidir acerca do que é justo ou injusto. O contexto político ateniense e o comportamento de Sócrates simbolizam Roma e Catão, de modo que a morte de Catão ocorre também com a morte da democracia em Roma, uma vez que Júlio César é ditador e autoritário, características que contrariam os ideais da arte política ateniense.

Sócrates foi condenado à morte por envenenamento, devido ao posicionamento crítico com relação aos costumes, às tradições e às práticas políticas de seu tempo. O mesmo acontece com Catão, que se diferencia de Sócrates por não passar por um julgamento, mas as circunstâncias o condenam à morte, uma vez que se render a César não era uma opção.

Depois de condenado, por acreditar na imortalidade da alma e nas lições que a morte poderia ensinar aos seus contemporâneos, Sócrates viveu com tranquilidade seus últimos instantes e aceitou o destino que se desenhava a sua frente, embora seus amigos e discípulos tentassem convencê-lo a questionar a decisão e lutar por sua vida. Com esta atitude destemida, Sócrates quer ensinar aos seus simpatizantes algo acerca da morte, impondo-lhe um sentido não individual, mas coletivo:

Creio que, na história da filosofia, nenhum pensador se deparou com a questão da morte de forma mais serena do que esse filósofo. Sócrates pensou e discutiu a morte enquanto esperava o cumprimento de sua pena: a própria morte. Mesmo nos instantes em que se aproximava dela não se

desesperou, mas manteve-se sereno, lúcido e crítico. Sua atitude diante da morte foi uma atitude filosófica, porque se ocupou em compreender o seu sentido. Mas, além de filosófica, foi também uma atitude pedagógica, porque nos ensinou a agir com sabedoria nos momentos de dores e embates políticos, porque não abriu mão dos princípios que acreditava e defendia (PEIXOTO, 2010, p.664).

Da mesma forma, Catão ensina aos seus aliados que sua morte não é uma derrota, mas sim uma atitude em prol da coletividade e representa a mais sublime vitória sobre César, porque este jamais terá a oportunidade de humilhar Catão. Assim como Sócrates, Catão está pronto para morrer, mas Mânlio, Marco Bruto e Juba tentam convencê-lo do contrário.

Uma vez que Sócrates não deixou nada escrito, as informações a respeito dele são obtidas a partir de pensadores que escreveram a respeito dele. Sua relação com a morte é transcrita por Platão no diálogo *Fédon*, acerca da imortalidade da alma. Para Santos (1999, p.42-45), o *Fédon* é um discurso de consolação, em defesa do desejo da morte, pois a serenidade e confiança de Sócrates face à morte apenas têm sentido se a alma for verdadeiramente imortal, uma vez que, pela racionalidade daquele discurso, Sócrates aponta que a alma do homem, ainda que morto, continua a existir e mantém sua força e inteligência.

Na biografia de Catão, publicada por Goodman e Soni (2012), considerada a mais completa até a atualidade, com mais de trezentos e cinquenta páginas, há menção à leitura das obras dos filósofos gregos nos momentos derradeiros de Catão. Segundo os biógrafos, Catão teria solicitado que levassem até seu quarto a obra de Platão a respeito da imortalidade da alma, em sua última noite.

Embora possa ter encontrado também na história a presença da obra filosófica na ocasião da morte de Catão, é na peça do autor inglês que primeiramente se estabeleceu essa ligação do modo como se apresentou na peça de Garrett. Note-se que, em ambas as peças, a menção ao livro ocorre nas didascálias. Addison denomina o livro, enquanto Garrett apenas menciona que o herói está lendo, para depois apresentar o autor do livro com a fala: “Convenceste a minha alma, Platão”, assim como fez Addison em sua didascália. Em seguida, Garrett reitera Addison no solilóquio de Catão, o qual afirma: “Platão estava correto”. Constata-se aqui também a utilização do mecanismo da paráfrase por Garrett, que, ao enunciar que Platão convenceu a alma de Catão, diz com outras palavras a frase “Platão estava correto”, proferida pelo Catão inglês.

Ademais, o solilóquio<sup>30</sup> de Catão aproxima as duas obras, pois, em ambas, as personagens refletem acerca da brevidade da vida física e da certeza da imortalidade da alma. O solilóquio na obra garrettiana exemplifica mais um mecanismo da escrita intertextual: a paráfrase, que consiste em reorganizar o discurso alheio, buscando a melhora na expressão, sem, contudo, refutar ou contradizer seu conteúdo.

No monólogo do Catão escrito por Almeida Garrett, no ato V, cenas I e II, constata-se a paráfrase com relação ao monólogo do Catão de Addison, que se dá no ato V, cena II. Isto se caracteriza porque, tendo em mãos a obra *Imortalidade da Alma*, o Catão garrettiano retoma com outras palavras o pensamento do Catão inglês. Nota-se, porém, que o solilóquio da obra portuguesa é mais extenso se comparado à obra de Addison. Diante disso, mais uma vez constata-se o uso do mecanismo de “acréscimo parafrásico estilizador”, o qual se materializa no fato de que um discurso é mantido, contudo, é expandido para se adequar ao novo contexto e torná-lo mais complexo.

O mecanismo está evidente no monólogo do Catão de Garrett, tendo em vista que ele se refere ao Catão de Addison, ao remeter à obra de Platão, porém, acrescenta-lhe mais falas, inclui Sócrates – aditando à personagem a tranquilidade e racionalidade do filósofo grego, perante o fim da existência carnal; e aumenta o diálogo interno vivenciado pela personagem com as ideias de Platão pouco antes de sua opção pela morte. Por meio do “acréscimo parafrásico estilizador”, o autor português enriquece o monólogo de conteúdo filosófico, tornando-o discursivamente mais complexo.

Mais um exemplo do uso dos mecanismos da paráfrase e da estilização vem à tona na cena em que Catão acolhe o filho Pórcio, que no drama de Garrett é carregado pelos soldados e é levado ao pai quando está prestes a morrer, enquanto no drama de Addison já desfaleceu. Em Garrett, a cena também ilustra o mecanismo de acréscimo de situação:

*Cato, meeting the corpse.*  
Welcome, my son! Here lay him down, my friends,  
Full in my sight, that I may view at leisure

---

<sup>30</sup> “O discurso de alguém consigo mesmo. Em drama, parte da peça em que a personagem, sozinha no palco, verbaliza seus pensamentos e emoções. O solilóquio pode consistir na pura e simples expressão de sentimentos ou estruturar-se em torno de uma reflexão sobre um fato ou, ainda, conter um relato ou uma tomada de decisão, por isso possui características épicas (narrativas) e líricas (poéticas)” (VASCONCELLOS, 2009, p.214)

The bloody corpse, and count those glorious wounds.  
 - How beautiful is death, when earned by virtue!  
 Who would not be that youth? What pity is it  
 That we can die but once to serve our country!  
 - Why sits this sadness on your brows, my friends?  
 I should have blushed if Cato's house had stood  
 Secure, and flourished in a civil war.  
 - Portius, behold thy brother, and remember  
 Thy life is not thy own, when Rome demands it.

JUBA  
 Was ever man like this!

CATO  
 Alas, my friends,  
 Why mourn you thus? Let not a private loss  
 Afflict your hearts. 'Tis Rome requires our tears,  
 The mistress of the world, the seat of empire,  
 The nurse of heroes, the delight of gods,  
 That humbled the proud tyrants of the earth,  
 And set the nations free; Rome is no more.  
 Oh, liberty! Oh, virtue! Oh, my country! (ADDISON, 2016, p.57)<sup>31</sup>

Evidencia-se no drama de Addison a ação altruísta de Catão, que observa o filho morto, mas não deixa que a dor pela perda do filho se sobreponha ao ato de heroísmo do jovem que lutou pela pátria, pensando na coletividade. Em Garrett, após a morte do filho que lhe é trazido moribundo, Catão protagoniza um discurso também de altruísmo e consolo perante o silêncio e a comoção daqueles que o observam:

CATÃO  
 Morre, meu Pórcio,  
 Que vives para a glória, Oh caro filho,  
 Sobe, alma venturosa, à eternidade!  
*Inclina-se sobre o cadáver, e fica algum tempo com a face escondida, soluçando baixo e como quem se comprime. – Longo silêncio. – Levanta-se e prossegue:)*  
 Meus amigos, chorei: não me envergonho  
  
*(enxugando o rosto)*  
 De ser homem. – Está pago o tributo  
 À natureza. – Agora Roma.

<sup>31</sup>Catão, encontrando o cadáver./ Bem-vindo, meu filho! Aqui deitem-no, meus amigos./ Completamente à minha vista, que eu possa ver descansar/ O cadáver sangrento, e contar estas feridas gloriosas./ - Que bela é a morte, quando conquistada pela virtude/ Quem não seria aquele jovem? Que pena/ Que possamos morrer, não mais que uma vez para servir o nosso país!/ - Por que esta tristeza está em seus semblantes, meus amigos?/ Eu deveria ter envergonhar-me se a casa de Catão tivesse ficado/ Segura e próspera em uma guerra civil./ - Porcio, observe o teu irmão, e lembra-te/ A sua vida não é sua, quando Roma a exige.JUBA: Se todos os homens fossem assim! CATÃO: Ai de mim, meus amigos,/ Por que chorar assim? Não deixe uma perda privada/ Afligir seus corações. Assim Roma requer nossas lágrimas,/ A senhora do mundo, a sede do império, /A enfermeira dos heróis, o prazer dos deuses, /Isso feriu o orgulho dos tiranos da terra,/ E libertou as nações; Roma não existe mais./ Oh, liberdade! Oh, virtude! Oh, meu país! (ADDISON, 2016, p.57, tradução nossa)

*(Dá alguns passos, e encara outra vez com o cadáver)*

Filho!

Meu filho, tu não hás-de vê-la escrava!

Deram-te abençoada morte os deuses. *(Pausa breve)*

Tu choras, Marco – e tu, Mânlio – e vós todos,

Amigos? – Eu sou pai, e já não choro.

Ânimo! Vinde, aproximai-vos dele;

Contemos as feridas gloriosas

Deste cadáver. Nunca tão formoso

Me pareceste, meu querido Pórcio...

*(Beija-o uma e muitas vezes)*

Beijo esta face pálida, esta fronte

Empastada de sangue, e estas mãos hirtas...

Ah, que!...

*(Fica algum tempo abraçado com o cadáver, e em silêncio)*

- Levai-o amigos.

(GARRETT, 1966, p.1714-1715).

A paráfrase aqui está evidente na fala em que o Catão português convoca todos a contar as feridas gloriosas do cadáver, equivalente à frase do Catão inglês, quando pede aos guardas que deixem o cadáver à sua frente para que possa contar-lhe as feridas gloriosas. O acréscimo de situação se dá pelo fato de que no drama garrettiano acrescenta-se a ocasião da morte de Pórcio, enquanto em Garrett o rapaz é levado já morto ao pai. O mecanismo da estilização abrange a cena como um todo, pois, é por intermédio dele que Garrett dá uma nova roupagem à cena já constituída por Addison. Mantém-se, com outras palavras, o caráter discursivo da doação em favor da pátria e da liberdade. O mecanismo utilizado firma-se como estilização porque as mudanças são mais severas do que as modificações que seriam realizadas caso o excerto fosse somente uma paráfrase. Tome-se, por exemplo, o fato de que o Catão de Addison questiona aos presentes acerca da tristeza que invade seus semblantes, enquanto o Catão de Garrett ordena aos presentes que não chorem, ou seja, ambos demonstram de forma distinta o mesmo sentimento de abnegação que cabe ao herói.

### **3.3 Um Catão estilizado**

Reiterando o que afirma Nitrini (2000, p.164), a análise de uma obra literária deve buscar, inicialmente, a avaliação das “semelhanças que persistem entre o enunciado transformado e seu lugar de origem, e em segundo lugar, ver de que modo o intertexto absorveu o material do qual se apropriou”. O caminho até aqui percorrido permitiu a análise dos elementos que aproximam os dois textos. Esta

aproximação é indiscutivelmente intertextual, pois os trechos analisados comprovam o diálogo entre as obras. Cumpre, então, avaliar o produto final resultante do intertexto.

A perspectiva de Hutcheon (1985; 1991) expõe que a paródia é a forma intertextual mais transparente; afinal, para compor a paródia é primordial que o parodiador deixe claro o seu paradigma. Nos prefácios das edições impressas de *Catão*, Almeida Garrett faz clara menção à obra que lhe serviu como embrião para sua composição. Todavia, apenas a referência a Joseph Addison não fornece os elementos que embasariam a qualificação da obra enquanto um produto paródico, especialmente porque a obra paródica, conforme observado por Hutcheon (1985; 1991) e Sant'Anna (1985), deveria seguir na direção oposta ou mesmo paralela à de seu paradigma, tendo a ironia enquanto um traço marcante. Nas palavras de Hutcheon (1991, p.164), “a ironia realmente assinala a diferença em relação ao passado, mas a imitação intertextual atua ao mesmo tempo no sentido de afirmar, hermeneuticamente o vínculo com o passado”.

Ao analisar o texto de Garrett, nota-se que a tragédia faz um caminho paralelo com relação ao texto de Addison; contudo, não é a ironia que marca o posicionamento do autor português perante seu paradigma, mas, sim, o acréscimo de características e personagens, bem como a supressão de alguns papéis, com o intuito de superação da obra com a qual dialoga.

Bela Jozef (1980, p.69), por sua vez, destaca que a paródia corta a linguagem convencional e promove a inversão de significado de seus elementos, com relação ao texto que a origina. Nota-se que no *Catão* de Garrett não ocorre a inversão de significados apontada pela autora; pelo contrário, o discurso garrettiano reafirma com ainda mais ênfase a posição do herói de Joseph Addison, colocando seu sacrifício em favor de sua pátria em evidência.

Os três tipos de paródia apontados por Shipley (*apud* SANT'ANNA, 1985, p.12) são: a verbal, quando o novo texto apresenta apenas a alteração de algumas palavras; a formal, na ocasião em que o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são utilizados pelo autor com a forma de zombaria; e a temática, quando é feita a caricatura da forma e do espírito de um autor. Apesar do posicionamento crítico com relação ao drama de Joseph Addison, Garrett não realiza a paródia verbal, uma vez que a alteração do texto não se restringe a poucas palavras. A tragédia garrettiana também não se encaixa no perfil de paródia enquanto forma, tendo em vista que não

caracteriza ações de zombaria com relação ao texto-fonte. Da mesma forma, o drama de Garrett não se ajusta à descrição de Shipley de paródia temática, uma vez que não atua sobre o paradigma literário numa atitude de caricaturização.

A visão da paródia exposta por Sorrenti (2007, p.89) estabelece que em vez de endossar o modelo retomado, a paródia “rompe com ele de modo sutil ou claro”, possuindo uma “intensidade satírica”, que mantém uma relação de crítica e de negatividade com o texto original, invertendo-o. Novamente, o texto garrettiano não vai ao encontro do conceito de paródia, tendo em vista que a intensidade satírica a que se refere a autora, bem como o rompimento com relação ao texto original, não acontece, uma vez que a ação dramática é mantida, porém, com a supressão de algumas personagens e o acréscimo de outras.

De modo geral, diante dos dados apresentados, o exame dos mecanismos revela que o diálogo intertextual travado entre o *Catão* de Almeida Garrett e o *Catão* de Joseph Addison é uma estilização. Este posicionamento é justificável por meio das diversas características da obra: clara intenção emuladora com relação ao texto que a precede; a utilização de mecanismos intertextuais para a criação literária sem atitudes que ridicularizem o texto-fonte; e a reafirmação do discurso do paradigma.

Essas características são marcantes no processo intertextual garrettiano, pois mantêm clara ligação com o texto original e permitem a fusão das vozes entre os autores inglês e português. Kristeva frisa que na estilização há um distanciamento relativo, que não é a imitação ou repetição da palavra de outrem, mas também não se opõe a ele (KRISTEVA, 2012, p.150), ou seja, a estilização é um produto literário novo, que não nega a ligação com o passado, nem busca a destruição de seu modelo, mas surge pela necessidade de transformar o texto que a precede, adaptando-a a um novo contexto.

Na paráfrase, conforme apontado por Sant’Anna (1985, p.48), há dificuldade em saber de quem é o discurso, tanto que a paráfrase pode ser classificada como uma “quase não autoria”. Garrett, entretanto, demonstra domínio sobre o texto que o precede a mais plena consciência acerca da autoria de seu drama, tanto é que lista os fatores que o aproximam de seu antecessor. Na *Carta a um amigo*, ao afirmar que foi a Inglaterra e voltou a Portugal, o autor deixa claro que o discurso foi estilizado, que Addison foi lido e interpretado e esta experiência resultou em um novo *Catão*, nas suas palavras, “uma obra de um português para portugueses”. Ou seja, Garrett faz a sua reescritura da peça com objetivo de vivenciar e particularizar

o momento histórico português, aumentando as possibilidades de significações de seu trabalho para seus contemporâneos – que também partilhavam das angústias políticas que a situação de seu país proporcionava.

Embora o autor português dessacralize a aclamada obra inglesa, ao afirmar que ela carecia de correções e apresentem-se diferenças com relação ao enredo e às personagens, com o acréscimo de Brutus e a subtração das mulheres e romances, em momento algum Garrett ridiculariza ou ironiza a obra que o precede, fato que exclui a possibilidade de classificá-la como uma paródia.

Na visão de Kothe (1980, p.98), a paródia enquanto texto paralelo compreende um texto que contém em si outro texto, que com relação ao original pode ser uma negação, uma rejeição ou uma alternativa, fato que não se constata no caso de Garrett com relação a Addison, considerando que a peça do português não nega, nem rejeita a ideia principal do *Catão* inglês.

Ao contrário da negação proposta por texto paródico, a obra de Garrett deixa transparecer a voz de Addison de uma forma renovada, atualizada, sem o distanciamento irônico com relação àquela que a precede, pelo contrário, o distanciamento dá-se pela criticidade, por acréscimos e subtrações e não pela ironia. Essa inovação sem a ruptura, a movimentação sem a negação do discurso são, pois, características da estilização. Retomando a perspectiva de Corradin (1998, p.36) acerca da estilização, esta técnica acrescenta novo conteúdo ao texto original, nas palavras da autora, “abrigoando a intenção de ser superior ao original”, ou, ao menos, ultrapassar o modelo no nível de complexidade.

É também característica da estilização utilizar-se do preenchimento, do enriquecimento e de fatos que poderiam ter sido acrescentados ao texto, mas que o autor original não o fez. Ao acrescentar a personagem Marco Bruto e fazer clara menção ao texto de Joseph Addison na *Carta a um amigo*, Almeida Garrett externa sua intenção de superação. Ademais, Garrett exercita a escrita para atuar sobre o paradigma. A significação também não ganha ares opostos, tendo em vista que Garrett, assim como Addison, utiliza-se de *Catão* e Júlio César para falar da ordem política em sua atualidade.

Portanto, todas as características até aqui listadas preconizam que o *Catão* português aproxime-se em sua totalidade do conceito de estilização, quando analisado em comparação ao *Catão* inglês, já que a luta pela superação, ou seja, a emulação do modelo literário ocorre sem a destruição e ironização do modelo, mas

parte de um posicionamento crítico, fato que marca a atitude do autor frente ao paradigma.

### 3.4 Grau e tipo de intertextualidade

Segundo Maingueneau (1989, p. 87), a intertextualidade pode ser interna ou externa, sendo a primeira referente a relações entre dois textos do mesmo campo discursivo ou corrente de conhecimento, compartilhando de conceitos e expressões comuns, enquanto a intertextualidade externa é aquela de vínculos entre textos de diferentes campos.

Avaliando-se os critérios propostos por Maingueneau, verifica-se que, no caso do *Catão* de Garrett e de Addison, a intertextualidade é interna, tendo em vista que os vínculos são estabelecidos entre textos que pertencem ao mesmo campo de conhecimento: a literatura, mais especificamente, a dramaturgia, e, numa subdivisão ainda mais específica, as peças são tragédias, reafirmando o caráter intertextual interno.

KOCH (*apud* AKIL DE OLIVEIRA, 2010, p.24), por sua vez, indica que a intertextualidade também pode ser explícita – quando ocorre por meio de citações ou referências no outro texto; ou implícita – se ocorre sem a citação direta da fonte. No *Catão* garrettiano, considerando-se as técnicas de escrita intertextual utilizadas pelo autor português, além dos prefácios, o prólogo e a *Carta a um amigo*, materializa-se a intertextualidade explícita, posto que Garrett faz referência ao texto de Addison, indicando os pontos em que cita o autor inglês, ainda que as citações não ocorram de maneira literal, mas sim por meio da reprodução das ideias do escritor que o precedeu.

A intertextualidade transforma-se em uma relação implícita quando a responsabilidade de percebê-la é passada ao leitor ou espectador da peça, devido ao fato de que para o leitor que não se atentou aos prefácios, ou ao espectador – que geralmente não tem acesso ao prefácio – a percepção da intertextualidade ocorre apenas se ele já teve contato com a peça do escritor inglês e consegue estabelecer por si só, meditando acerca do enredo e das personagens – por meio da manutenção dos nomes e de características da personalidade – que o autor português torna evidente a relação com a obra de Joseph Addison. É importante frisar que a não observância do leitor às relações intertextuais não exime o texto

destas relações, mas, tendo em vista a ausência de referência manifesta, esta ligação torna-se implícita.

Por fim, Affonso Romano de Sant'Anna (1985, p.77) distingue dois modos de diálogos entre textos: a intertextualidade, que se refere ao diálogo entre textos de autores distintos, e a intratextualidade, quando o autor promove o diálogo com textos de sua própria autoria. Nesta pesquisa, considerou-se apenas o diálogo intertextual com relação à peça de Joseph Addison. Portanto, a possibilidade de diálogos intratextuais com outras obras de Almeida Garrett poderia ser investigada em um novo desdobramento deste projeto. Contudo, vale ressaltar que, no primeiro capítulo, ao se abordar o engajamento político do autor não apenas em *Catão*, mas também em outras obras, tem-se uma indicação de que a intratextualidade é uma linha de investigação viável para o conjunto da obra garrettiana.

Em consonância com o que foi apresentado no segundo capítulo, reiteram-se os critérios apontados por Markl (*apud* AKIL DE OLIVEIRA, 2010, p. 25) para a medição dos graus de intertextualidade entre textos, os quais consistem em: referência; comunicação; estrutura; seletividade e diálogo. A análise destes cinco fatores permite determinar se a intertextualidade se dá em um grau mínimo – de acordo com as estruturas formais que envolvem o ritmo, as estruturas narrativas e os tipos de personagem; médio – definido por reflexos ponderados com relação ao texto de origem; e máximo – que se estabelece nos casos em que há menção direta por meio de citações, referências e epígrafes.

Analisando-se no *Catão* de Almeida Garrett os critérios apontados, com relação à obra de Joseph Addison, identifica-se que:

1. Referência: é aferida pela intensidade das referências entre os textos e em que medida um texto espelha o outro por meio de sua temática. Neste critério, conforme apontado nos tópicos anteriores, as referências são evidentes nos prefácios e na *Carta a um Amigo*, bem como a temática referente à ordem política é mantida na obra garrettiana.
2. Comunicação: é avaliada pela clareza da relação entre os textos por meio de indicações do autor, que apontam para o fato de que a alusão ao outro texto foi intencional, seja por meio da utilização de termos, expressões ou construções semelhantes ao texto inicial. Considerando-se que Almeida Garrett referencia Joseph Addison em seus prefácios e na *Carta a um Amigo*, este fator intertextual é inequívoco entre as duas peças analisadas. Ademais, ao longo da peça, o leitor

atento encontra referências implícitas à obra inglesa em cenas e falas das personagens.

3. Estrutura: é medida conforme a proporção em que os textos apresentam elementos que indiquem a semelhança de função na estrutura do texto. Em consonância com as análises anteriores, a estrutura da peça é mantida, tanto na quantidade de atos, quanto de cenas, bem como no conteúdo de diversas cenas, as quais são organizadas de maneira diferenciada, mas culminam da mesma forma. Os fatores temporais e espaciais corroboram para o diálogo entre as peças, pois o espaço temporal em que o drama acontece, ou seja, o último dia de vida da personagem Catão, é mantido por Garrett, bem como os poucos cenários, os quais se constituem dos ambientes do palácio e Utica e do senado, sendo estes também conservados no drama garrettiano. É relevante destacar o fato de que a personagem principal é também uma personagem histórica e que seu suicídio é um fato histórico. Os biógrafos Goodman e Soni (2012, p.192-221), no capítulo *Ultimatum*, descrevem que os fatos que culminaram com o suicídio de Catão duraram ao menos seis meses. Nesse período, Catão dialogou com o senado e recebeu a visita do embaixador de César. Além das personagens presentes nos dois autores, outras personagens históricas de destaque foram deixadas de lado, tanto por Addison quanto por Garrett, a exemplo de Cícero, Pompeu e Marco Túlio, que conviviam com Catão. Diante disso, é evidente que o autor português não encontrou na história o recorte temporal e a maioria das personagens para seu drama, senão na obra do autor inglês.
4. Seletividade: é constatada pela proporção do uso das palavras entre os textos, de modo que entre Garrett e Addison nota-se a evidente proporcionalidade entre seus textos.
5. Diálogo: este critério é observado no espelhamento da tensão semântica e de pensamento entre os dois textos e de que forma os contextos dos textos se relacionam nesses dois aspectos. Apontou-se aqui que a escolha lexical é muito similar nas duas peças, vide exemplo da palavra **morte** e suas variantes, resultando em um texto com carga emotiva deveras semelhante, por meio do uso de sinônimos e expressões congêneres.

Em face ao exposto, é factível afirmar que a intertextualidade entre as duas obras encontra-se em um grau máximo, corroborando para a classificação da obra

em seu todo enquanto uma estilização de seu paradigma literário, cujo objetivo é a emulação do texto-fonte.

## CONCLUSÃO

Um galo sozinho não tece uma manhã:  
 ele precisará sempre de outros galos.  
 De um que apanhe o grito de um galo antes  
 e o lance a outro; e de outros galos  
 que com muitos outros galos se cruzem  
 os fios de sol de seus gritos de galo,  
 para que a manhã, desde uma teia tênue,  
 se vá tecendo, entre todos os galos.  
 E se encorpando em tela, entre todos,  
 se erguendo tenda, onde entrem todos,  
 se entretendo para todos, no toldo  
 (a manhã) que plana livre de armação.  
 A manhã, toldo de um tecido tão aéreo  
 Que, tecido, se eleva por si: luz balão.  
 (João Cabral de Melo Neto, 1979, p.19)

Como falar da inspiração literária, daquilo que leva um autor a produzir um texto, criar situações ou recriar obras a partir de novas perspectivas? São inúmeras as inspirações que podem servir a um escritor para dar corpo a sua obra: as políticas, as sociais, as emocionais, enfim, uma infinidade de situações pode suscitar em um escritor o desejo de produzir sua obra literária. Em obediência ao proposto neste estudo, ao longo destas páginas, investigou-se este sopro de inspiração, analisando-o na perspectiva histórica, social e literária, esta última, pelo viés dos mecanismos intertextuais utilizados pelo escritor Almeida Garrett para remeter à obra *Catão*, de Joseph Addison, pinçando exemplos que referendam a leitura intertextual das duas obras.

No primeiro capítulo explorou-se o expediente histórico, político e social dos autores e suas obras, considerando-se o contexto em que elas foram escritas por Joseph Addison e Almeida Garrett. Conclui-se que ambas as produções literárias surgiram como alegorias literárias de cunho político para ilustrar o momento social vivenciado pelos escritores em suas nações. Embora as questões da literatura engajada estejam em uma seara na qual nem sempre há consenso entre pesquisadores, no caso específico de Joseph Addison e Almeida Garrett, os apontamentos acerca da produção engajada se justificam devido ao comprometimento político dos autores, uma vez que ambos possuíam intrínseca ligação com o governo em suas pátrias, por meio do exercício de cargos públicos de grande relevância em suas épocas.

Por meio de paratextos, os dois autores, Garrett em prólogos e prefácios, Joseph Addison em crônicas ou entrevistas, deixavam clara a sua crença no poder didático da literatura. Tanto um quanto outro autor reconhecia na literatura uma forma de doutrinação social, por meio da qual a população poderia conhecer a filosofia e inspirar-se nas atitudes das personagens para o bem de suas pátrias. Nos dois casos, os autores se utilizaram de personagens históricas, neste caso Catão e Júlio César, para dar corpo literário às ideologias políticas que se confrontavam em seus países e buscaram demonstrar que as formas de governo extremistas não eram boas alternativas para o povo e suas nações, pois o extremismo geraria a morte de inocentes e de pessoas de alma elevada, a exemplo de Catão e seu filho, bem como a necessidade de fuga e abandono da terra e da democracia. Ambos mostraram que um cenário de luta pelo poder exorta nos homens suas piores qualidades, a exemplo da crueldade e a traição dos princípios e virtudes em busca do poder.

O segundo capítulo perscrutou o arcabouço teórico a respeito da Literatura Comparada, especialmente nos estudos de Tania Carvalhal e Sandra Nitri, que expõem o percurso histórico desta área de investigação e abordam pertinentes questões acerca da intertextualidade. Aprofundando-se na questão da intertextualidade, notou-se que, além dos estudos de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva e Linda Hutcheon acerca do tema, os pormenores da intertextualidade, com a descrição dos mecanismos intertextuais descritos por Claude Bouché, Gérard Genette e Afonso Romano de Sant'Anna eram necessários para o enriquecimento da análise entre as peças.

A análise intertextual, realizada no terceiro capítulo, valeu-se dos apontamentos teóricos elencados anteriormente para concatenar as duas peças. Constatou-se que a peça garrettiana constituiu-se em um profícuo espaço para a prática do comparativismo literário e da análise intertextual. Carvalhal (2010, p.85) reitera que os estudos comparativistas devem colaborar para a estruturação de uma “história das formas literárias” e concepção de um traçado de sua evolução, “situando crítica e historicamente os fenômenos literários”, a fim de se observar a maneira como um sistema incorpora elementos alheios ou os rejeita, oferecendo a possibilidade de vislumbrar os processos de assimilação criativa dos elementos. Logrou-se, portanto, êxito na realização deste exercício comparativista por meio da análise dessas obras, identificando a incorporação e rejeição dos elementos

addisonianos por Garrett, bem como situando as obras e os autores social, literária e politicamente.

O *Catão* de Almeida Garrett é composto por trechos parafraseados, estilizados e paródicos com relação ao *Catão* de Joseph Addison, entretanto, os trechos estilizados foram detectados com maior frequência. A análise levou à conclusão de que a peça *Catão* escrita por Almeida Garrett, em sua totalidade, é um produto intertextual estilizado, quando colocada em comparação com o drama homônimo de Joseph Addison, o qual indiscutivelmente serviu de inspiração para Garrett na escrita de sua peça. Constatou-se em Garrett um gesto antropofágico, uma vez que, após alimentar-se da arte de Joseph Addison, da literatura, política e filosofia da Roma Antiga, Almeida Garrett devolveu sua arte à sociedade, tornando-a portuguesa, como ele mesmo afirma, voltou a Roma, foi a Portugal e escreveu de português para portugueses (GARRETT, 1966, p.1619). Estas características permitiram a constatação de que a intertextualidade entre as duas obras processasse em grau máximo, conforme a escala proposta por Markl (*apud* AKIL DE OLIVEIRA, 2010, p. 25).

Flávia Corradin (1998), Paulo Sérgio de Vasconcellos (2001), Martha Maldonado da Silva (2001) e Luiz Paulo Vasconcellos (2009), cujas pesquisas foram consultadas para a escrita desta dissertação, realizaram esse mesmo exercício de investigação dos mecanismos intertextuais em obras de literatura dramática, estas, porém, consideradas paródicas. Contudo, a presente averiguação evidenciou que os mecanismos listados por Bouché e Hutcheon para a análise da paródia, e que foram anteriormente explorados pelos pesquisadores recentemente listados nos textos paródicos, podem também ser transferidos para a análise de textos estilizados, ou seja, aqueles que atuam não subversivamente sobre o paradigma literário, mas, sim, buscam a sua superação. Refazendo-se este exercício de análise formal dos textos, evidencia-se que os mecanismos da paródia aparecem repaginados no texto estilizado.

Diante dessa constatação, sugeriu-se a adaptação da nomenclatura dos mecanismos quando utilizados na escrita de uma obra intertextual estilizadora. No texto garrettiano, observou-se a utilização dos seguintes mecanismos:

1) Acréscimo parafrásico estilizador: consiste na reescrita de um texto de maneira parafrásica, mantendo-se o mesmo sentido do texto original, contudo, adicionando-

se ao discurso parafraseado novos elementos em uma atitude emulativa do autor secundário com relação ao texto-fonte.

2) Translocação estilizadora: é a transferência da fala de uma personagem a outra, com o objetivo de que esta personagem assemelhe-se à personagem à qual a fala pertencia no prototexto, sendo utilizada com o objetivo de estilizar a obra e torná-la superior àquela que a precede.

3) Supressão estilizadora: consiste na supressão de uma personagem com a intenção emuladora, devido ao fato de que, na opinião do autor em segundo grau, aquela personagem não agrega valor a ação dramática.

4) Translocação supressiva estilizadora: ocorre quando a transmissão da fala de uma personagem a outra no novo texto dá-se em virtude da supressão da personagem do prototexto, com o objetivo de superação do texto-fonte por meio desta atitude do autor.

5) Fragmentação supressiva estilizadora: realiza-se pela transferência da fala de uma personagem a várias outras, devido à supressão da personagem original por uma atitude estilizadora proposta pelo autor secundário.

A identificação desses mecanismos demonstra que a escrita garrettiana da peça *Catão* consistiu-se em um exercício de intertextualidade com relação à obra de Joseph Addison, e que o produto intertextual foi cuidadosamente elaborado numa tentativa de superação do prototexto, caracterizando, porquanto, um caso de estilização com relação à obra inicial.

Profundo conhecedor da Literatura Portuguesa, Francisco Maciel da Silveira, no poema *Advertência*, utilizado como epígrafe para esta dissertação e publicado na obra *Palimpsestos* (1997), de maneira poética, descreve o poeta português e seu trabalho, que com “estudo e zelo” imitou quem o precedeu, sem perder, entretanto, a originalidade:

Nem clássico nem romântico, desfruto  
a fama de introdutor do Romantismo  
logo eu que fui tão avesso a escolismos!  
Minha obra, senhores, é tão só produto  
de uma Musa libérrima, ao imitar  
quem me parecesse digno modelo.  
E os que imitei com muito estudo e zelo  
são exemplares com tudo a copiar:  
ritmos de meu coração noutra a pulsar.  
(SILVEIRA, 1997, p.27)

A musa libérrima a que remete Silveira é a pátria, a Portugal para a qual e acerca da qual Garrett dedicou-se a escrever, concebendo o teatro enquanto uma alternativa para doutrinar seus compatriotas, os quais deveriam, por meio do exemplo das personagens por ele exploradas, espelhar-se para oferecerem à pátria o seu melhor e até mesmo sua vida, se assim ela exigisse, da mesma forma como Roma exigiu de Catão.

A alcunha de imitador deve-se ao fato de que Almeida Garrett utilizou-se de várias personalidades históricas, a exemplo de Catão, Camões e Frei Luís de Sousa, que lhe renderam personagens e tiveram seus nomes colocados como título nas obras em que foram retratados literariamente pelo autor português. Constata-se, pois, em Garrett um exemplo da complexa teia literária intertextual que se costura entre as diversas obras, o que faz do conjunto de sua obra, portanto, um espaço produtivo para os estudos intertextuais.

Utilizado como epígrafe para este capítulo, o excerto de *Tecendo a Manhã*, de João Cabral de Melo Neto, de forma metafórica, sintetiza aquilo que se conseguiu observar nesta pesquisa: que nenhum texto se constrói sozinho. A ideia de tessitura de um texto encontra no poema do autor brasileiro a metáfora ideal, pois, como fazem os autores na costura daquilo que se denomina literatura, os galos apropriam-se dos cantos alheios para tecer a manhã. Por meio da análise proposta nesta pesquisa, observou-se a materialização das teorias, daquilo que já foi pensado por grandes mentes, a exemplo de Bakhtin, Kristeva e Hutcheon, cabendo aos pesquisadores posteriores a observação desses fenômenos e as adaptações necessárias à teoria.

Tendo em vista que para a realização da pesquisa utilizaram-se traduções livres da peça *Cato a tragedy in five acts* e da bibliografia acerca do autor, é prudente terminar as considerações apontando que diante da grandiosidade do drama addisoniano em sua contemporaneidade, cuja disseminação influenciou no fortalecimento do teatro não apenas na Inglaterra, mas também nos Estados Unidos, a tradução da obra de Joseph Addison para a língua portuguesa é um desafio que pode agradar ao público leitor de dramaturgia no Brasil.

## REFERÊNCIAS

ADDISON, Joseph. **Cato a tragedy in five acts**. United States: Createspace, *printed on demand*, 2016.

AKIL DE OLIVEIRA, Tereza Cristina dos Santos. A intertextualidade na teoria literária e nos estudos bíblicos. *In: Os Bezerros de Arão e Jerobão: Uma verificação da relação intertextual entre Ex 32,1-6 e 1Rs 12,26-33*. Tese. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Teologia, 2010, pp. 21-47.

ALAVARCE, Camila da Silva. **A ironia e suas refrações**: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso [online]. São Paulo: Editora UNESP/Cultura Acadêmica, 2009.

ARAGÃO, Maria Lúcia P. de. A paródia em A força do destino. *In: Revista do tempo brasileiro*. Sobre a paródia. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, n.62, p.18-28, jul-set., 1980.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASSIS, Machado de. Esaú e Jacó. *In: Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2007.

AXELROD, Alan. **Winston Churchill CEO**: 25 lições indispensáveis para líderes extraordinários. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo, Hucitec: 1986.

\_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e Estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 2002.

BARROS, Diana Pessoa; FIORIN, José Luiz (orgs). **Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade**: Em torno de Bakhtin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BECKSON, Karl & Ganz, Arthur. **Literary Terms**: A Dictionary. New York, Farrar-Strauss and Giroux, 1965.

BENTLEY, Eric. **O teatro engajado**. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BLAISDELL, Albert F. **First steps with American and British authors**. New York: American Book Company, 1898.

BOFF, Leonardo. **A Águia e a galinha**: uma metáfora da condição humana. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CASTILLO, José Romera. Sobre teatro histórico actual. *In*: CASTILLO, José Romera; CARBAJO, Francisco Gutiérrez (eds). **Teatro histórico (1975-1998):** textos y representaciones. Madrid: Visor Libros, 1999.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 2010.

\_\_\_\_\_. Intertextualidade: A migração de um conceito. *In*: **Via Atlântica**, São Paulo, n. 9, p. 125-136, jun. 2006. ISSN 2317-8086. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50046/54174>>. Acesso em: 02 mar. 2017.

CIONARESCU, A. **Princípios de Literatura comparada**. Universidad de La Laguna, Tenerife, 1964.

CORRADIN, Flavia Maria. **Antônio José da Silva, o Judeu: Textos versus (Con)textos**. Cotia: Íbis, 1998.

COTRIM, Gilberto. **História Global: Brasil e geral**. São Paulo: Editora Saraiva, 2005.

CURY, José João. **O teatro de Oswald de Andrade: ideologia, intertextualidade e escritura**. São Paulo: Annablume, 2003.

DENIS, Benoît. **Literatura e Engajamento: de Pascal a Sartre**. São Paulo: EDUSC, 2002.

DEVESA. Michaelis, dicionário online. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=devesa>>. Acesso em: 22 abr. 2017.

ECO, Umberto. **O Nome da Rosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

\_\_\_\_\_. **Obra aberta**. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FARIA, João Roberto. A dramaturgia do classicismo. *In*: **O classicismo**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FÁVERO, Leonor Lopes. Paródia e dialogismo. *In*: **Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade: Em torno de Bakhtin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

FERLIND, John E. **The first of men: A life o George Washington**. Oxford: New York, 1988.

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e textualidade. A relação entre cena e texto em algumas experiências de teatro brasileiro contemporâneo. **Revista Artefilosofia**, Ouro Preto, n.7, p. 167-174, out.2009. Disponível em: <[http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf-n7/Pag\\_167.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf-n7/Pag_167.pdf)>. Acesso em: 22 abr. 2017.

FERREIRA, Valdemar. O bom gosto na escrita. *In*: CORREIA, Maria Helena de Paiva (coord.) **Os prazeres da Imaginação**. Lisboa: Edições Colibri, 2002, p. 9-36.

FERRERIA, José Ribeiro. A tragédia Catão de Almeida Garrett. Colheita em Plutarco. *In*: PINHEIRO, Joaquim *et al.* **Caminhos de Plutarco na Europa**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008

FREIRE, Rogeria Alves. **Relações dialógicas entre O Barão, de Sttau Monteiro e o conto homônimo, de Branquinho da Fonseca**. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008. DOI:10.11606/D.8.2008.tde-06022009-180206. Acesso em: 02 mar. 2017.

GARRETT, Almeida. Catão. *In*: **Obras de Almeida Garrett**. Porto: Lello & Irmão, 1966.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Cibele Braga *et al.* Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GOODMAN, Rob; SONI, Jimmy. **Rome's Last Citizen: The Life and Legacy of Cato, Mortal Enemy of Caesar**. New York: Thomas Dunne Books, 2012.

GUBERA, Jon. Observations on the influence of Joseph Addison's play, Cato a Tragedy, on George Washington's character. *In*: **George Washington: Uniting a Nation**. Rowman & Littlefield Publishers, 2002.

HALLECK, Reuben Post. **History of English Literature**. Londres: Forgotten Books, 2013.

HELIODORA, Barbara. **O teatro explicado aos meus filhos**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

HORÁCIO. **Arte poética**. São Paulo: Cultrix, 2005.

HUBBARD, Elbert. **Joseph Addison Little journeys to the homes of English Authors**. New York: Roycrofters, 1899.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1985.

\_\_\_\_\_. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOZEF, Bela. O espaço da paródia, o problema da intertextualidade e a carnavalização. *In*: **Revista do tempo brasileiro**. Sobre a paródia. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, n. 62, p. 53-70, jul. a set. de 1980.

JOHNSON, Samuel. **The lifes of the English Poets**. Londres: J.F. Dove, 1826.

JUNIOR, Benjamin Abdala. **Literatura, história e política**: literaturas de língua portuguesa no Século XX. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

KOCH, Ingedore Villaça. **O Texto e a Construção dos Sentidos**. São Paulo: Contexto, 2005.

KOTHE, Flávio. Paródia & Cia. *In: Sobre a paródia*. **Tempo Brasileiro**, 62, jul. – set. 1980

KRISTEVA, Julia. **Introdução à Semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

LEWIS, Wilson. **The Spectator**: Stereotype Edition. London: Convent Garden, 1836.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em análise do discurso**. Campinas: Ponto, 1989.

MARKL, D. Hab 3 in intertextueller and kostextueller Sicht. *In: Bib*, n.85, p.100, 2004.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979

MOISÉS, Massaud. **Literatura**: mundo e forma. São Paulo: Cultrix, 1982.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

\_\_\_\_\_. **A literatura portuguesa**. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

MOISÉS, Leyla Perrone. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

\_\_\_\_\_. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MONTEIRO, Ofélia Paiva. **A formação de Almeida Garrett**. Experiência e criação. Coimbra: Centro de Estudos Românticos, 1971.

MORAES, Rodrigo. Plágio na pesquisa acadêmica: a proliferação da desonestidade intelectual. *In: Direito autoral, propriedade intelectual e plágio*. SILVA, Rubens Ribeiro Gonçalves (org). Salvador: EDUFBA, 2014.

MORAES, Marcelo Jaques de. **Natureza e Subjetividade no Classicismo Francês**. *In: Revista Cerrados*. V. 7. N. 8. 1998. Disponível em: <[http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/13147/pdf\\_272](http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/13147/pdf_272)>. Acesso em: 01 jul. 2017.

MORIARTY, Patrick. **The myth of the citizen-soldier**: Black patriots and the American Revolution. Meddletown: Wesleyan University, 2014. Disponível em: <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.645.5339&rep=rep1&type=pdf>>. Acesso em: 24 abr.2016.

NASSER, Eduardo. Nietzsche e a morte. *In: Cadernos de filosofia alemã da USP*. São Paulo, v.11, jan-jun. 2008. Disponível em: <[www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/download/64790/67407](http://www.revistas.usp.br/filosofiaalema/article/download/64790/67407)> Acesso em: 4 jun. 2016.

NEVES, Lucia Maria Bastos Pereira. *et al. Literatura, história e política em Portugal (1820-1856)*. EDUERJ: Rio de Janeiro, 2007.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2000.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. Operadores de leitura do texto dramático. *In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (org.). Teoria literária: abordagens históricas e tendências*. Maringá: EDUEM, 2009.

\_\_\_\_\_. Faces de Antígona no teatro moderno. *In: Estudos Lingüísticos XXXV*, p. 1861-1866, 2006. p. 1861-1866. Disponível em: <<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/edicoesanteriores/4publica-estudos-2006/sistema06/372.pdf>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

PASCOLATI, Sonia; SILVA, Cinthia Renata Gatto. **Ficção e história na recriação de Camões por Saramago**. *In: Signótica*, v. 25, n. 1, p. 157-177, jan./jun. 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/sig/article/download/23286/15371>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: construção do personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEIXOTO, Adão José. Sócrates, a filosofia e a questão da morte. *In: Fragmentos de Cultura*, Goiânia, v.20, n.9/10, p.663-682, set/out. 2010.

POCOCK, John Gillian. **Linguagens do Ideário Político**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

REIS, Carlos. **Técnicas de Análise Textual: Introdução à leitura crítica do texto literário**. 3. ed., Coimbra: Livraria Almedina, 1981.

Riffaterre, Michael. La trace de l' intertexte. *In: La Pensée*, n. 215, p. 4-18, out. 1980.

RIGOLON, Wilma; SILVA, Edson Santos. Almeida Garrett, um autor engajado. **Revista Desassossego**, São Paulo, n. 1, p. 212-221, jun. 2009. ISSN 2175-3180. Disponível em: <<http://www.journals.usp.br/desassossego/article/view/47640/51381>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RUPRECHT, H-G. **Intertextualité**. Texte. Paris: Les Editions Trintexte, 1984.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**: memória da literatura. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, Paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 1985.

SANT'ANNA, Jaime dos Reis. Barcas, cruzeiros, pranchas, escadas: A sociedade portuguesa na perspectiva intertextual de Luís de Sttau Monteiro. *In Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 8, nº 16, 1º sem., jul. 2016.

SANTOS, Bento Silva. **A imortalidade da alma no Fédon de Platão**: Coerência e legitimidade no argumento final. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

SHIPLEY, Josephe T. **Dictionary of World Literature**. New Jersey, Littlefield, Adans & Co., 1972

SILVA, Edson Santos. **O drama histórico de Almeida Garrett**: O presente à luz alegórica e exemplar do passado. 2001. 140 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo.

SILVA, Martha F. Maldonado Baena da. **A comédia clássica de Sá de Miranda**. E o diálogo intertextual com seus paradigmas literários. João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 2009.

SILVEIRA, Francisco Maciel. **Concerto barroco às óperas do Judeu ou o bifrontismo de Jano**: uma no cravo, outra na ferradura. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1992.

\_\_\_\_\_. **Palimpsestos**: Uma história Intertextual da Literatura Portuguesa. Santiago de Compostela: Laiovento, 1997.

\_\_\_\_\_. Um exemplo de análise intertextual. *In: Antônio José da Silva, o Judeu*: Textos versus (Con)textos. Cotia: Íbis, 1998.

SIMÕES, João Gaspar. **Almeida Garrett**: vida, pensamento, obra. Lisboa: Editorial Presença, 1964.

SOARES, Olga Manuela Gomes Gonçalves Moreira. **Um olhar sobre a obra em construção**: Leitura de alguns paratextos de Almeida Garrett. Dissertação(mestrado). Universidade do Porto, Porto – Portugal, Out. 2003. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/53696/2/043MS656oTM000119907.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2017.

SORRENTI, Neusa. **A poesia vai a escola**: reflexões, comentários e dicas de atividades. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

STEVENS, Kera. MUTRAN, Munira. **O teatro inglês da Idade Média até Shakespeare**. São Paulo: Global, 1988.

SWICK, David; KEEBLE, Richard Lance. **The funniest pages: International perspectives on humor in journalism**. New York: Peter Lang Publishing Inc., 2016.

TEODOSEO, Danilo Linard. **Engajamento literário e sentidos históricos na literatura existencialista de Jean-Paul Sartre 1938-1960**. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Campina Grande. Campina Grande-PB, 2011.

TYNIANOV, Iury. Dostoiévski i Gógol (k teorii parodii). *In: Arkhaisty i novatory*. Leningrad: Priboi, 1929.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. **Efeitos intertextuais na Eneida de Virgílio**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP-Fapesp, 2001.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de teatro**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

VIGNER, Gerard. Intertextualidade, norma e legibilidade. *In: Lire: du texte au sens*, p. 62-66, CLE International, Paris, 1979. Disponível em: <[http://antigositebolsa.fde.sp.gov.br/rodada5/apoio/Gerard%20Vigner%20-20Intertextualidade %20norma%20e %20legibilidade.pdf](http://antigositebolsa.fde.sp.gov.br/rodada5/apoio/Gerard%20Vigner%20-20Intertextualidade%20norma%20e%20legibilidade.pdf)>. Acesso em: 20 ago. 2016.

WIENCEK, Henry. **An imperfect God: George Washington, his slaves and the creation of America**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.

WISE, Daniel. **Joseph Addison**. New York: Phillips & Hunt, 1883.