

INTERTEXTUALIDADE: ECOS DE UM EXTRATERRENO

THOMAS A. SEBEOK
Smithsonian Institution

Abstract:

After talking about intertextuality, the Author tries to examine what he calls "Steven Spielberg's artful and entrancing transfigurations of the archetypally familiar boy-and-his-pet story (the everyday carnal) into a sci-fi fantasy (the mythic supernal), as enacted in 'E.T. The Extraterrestrial' ". He also attempts to show some aspects of the picture that come into focus due to an application of intertextual techniques and effects.

Resumo:

Depois de discorrer sobre intertextualidade, o Autor tenta examinar o que ele chama "a transfiguração artística e fascinante da estória de Steven Spielberg, arquetipicamente familiar, do garoto e seu animal de estimação (o material de todos os dias) na fantasia ciência-ficção (o divino mítico), como é efetuado em "E.T. o extraterreno". Ele também tenta mostrar alguns aspectos do filme que vêm a lume devido à aplicação de técnicas e efeitos intertextuais.

Jorge Luis Borges certa vez observou que todo ficcionista cria seus próprios precursores ao modificar cada uma das concepções do passado de seus leitores. O mesmo axioma retrospectivo certamente restringe qualquer outro produtor de texto, do cientista ao, no caso em questão, autor cinematográfico. Nesta apresentação, um "texto" será visto como qualquer objeto significante, ou, mais precisamente, como qualquer série coerente de signos. Conquanto a simplicidade interna ou complexidade que tal série possa mostrar não esteja em discussão aqui, as séries multifacetadas tendem a ser mais interessantes que os filamentos únicos e as agregações sintéticas -- das quais o filme oferece um notável exemplo ou até mais.

(*) Traduzido por Irenilde Pereira dos Santos.

O Janus – conceito repleto de “intertextualidade”, o qual, em contraste com o dito de Borges, trabalha tão prospectivamente quanto numa paisagem retrógada – em extensão ao original de M. Baxtin, embora pouco preciso, formulação de heteroglossa, dialoguismo e polifonia – denota os modos nos quais as obras de arte (especialmente as literárias) são produzidas, em resposta não à realidade social, mas às obras anteriores e aos códigos que as governam. Na reformulação de J. Kristeva (1969: 146), “qualquer texto é construído como mosaico de citações; qualquer texto é a absorção e transformação de um outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade se instala a de intertextualidade ...” Os códigos intertextuais, caracterizados por Barthes (1974: 10) como um “espelho de citações” são, finalmente, não substanciais, todo leitor pode tornar-se, mais ou menos, a personificação representativa de uma vaga e generalizada intertextualidade, como ele continuou escrevendo em 1970: “Este ‘Eu’ que aproxima o texto já é, ele mesmo, uma pluralidade de outros textos, de códigos, que são infinitos ou, mais precisamente, perdidos (cuja origem está perdida)”. À medida em que a obra de arte é intertextual”, fica alterada, mesmo opaca, uma reflexão da realidade, obscuramente especuladora como, por exemplo, um mito. Torna-se uma grade de marcas, voltando efetivamente ao infinito e, entretanto, capaz de sustentar muita interpretações alternativas. Ainda pode tornar-se um instrumento dialético (vs. sequencial) para facilitar o estudo dos objetos tipológicos, na maioria das vezes, mais eficazmente que a mais indeterminada concepção de “influência” e, como tal, pode assumir várias formas, por vezes notavelmente alegóricas.

Certa vez argumentei (Sebeok: XIII), alterando o famoso texto de Samuel Butler a respeito do ovo e da galinha, que um signo é tão somente um modo de o signo fazer mais signos. Soube recentemente que B.F. Skinner (1983: 30) fez uma afirmação análoga, “que um poeta é somente um modo de a tradição literária fazer mais de uma tradição literária e ... que um cientista é apenas o modo de a ciência fazer mais ciência”. Está na mesma linha dessas concepções de que todos os textos devem ser olhados como “intertextuais”, embora, naturalmente, as variações, por definição, ocorram realmente em todos os níveis. Esses são os mecanismos para ampliar a informação, a medida da novidade com a passagem das idades.

Em 1859, Ch. Darwin informava os leitores de sua *Origem da Espécie* que “todas as formas viventes são os descendentes lineares daqueles que viveram hem antes da época saluriana” e que agora temos um conjunto impressionante de evidências de que a hipótese de filiação direta, tal como foi concebida (Margulis 1981: 37) se aplica universalmente aos padrões

de evolução de todos os animais e todas as plantas, de fato de todos os os gnômios (Na verdade, a evolução dos eucariotas para os procariotas parece requerer a invocação de um princípio adicional de simbiose, porém, mesmo assim, os efeitos combinados levam à formação de, precisamente, as mesmas filogenias). Observem que o conceito de “intertextualidade”, com suas aproximações reais ou inferidas para códigos finais, cujas origens estão perdidas, postula um conjunto de discursos já colocados e permite, desse modo, a criação de obras *in posse*, refletindo as práticas significativas dos textos a serem produzidos por algum futuro elaborador de ainda outro texto. Realmente constitui-se numa extensão tácita da esfera cultural do cânone da filiação direta, tão bem conhecida no domínio de nossa biosfera. Se, como Peirce mostrou, o homem é um signo ou um texto (Sebeok 1979: 60 f, 1981: 6), então, cada um de nós é e todos somos o produto “intertextual”, num sentido bem literal, de uma miríade de desenvolvimentos bioquímicos anteriores e inúmeros poligenômicos – que povoaram a Terra desde que os ancestrais comuns da vida surgiram, há mais de três bilhões de anos, de compostos orgânicos da superfície de nosso planeta, organizando-se em sistemas macromoleculares de signos capazes de armazenar e transmitir informação.

Neste trabalho, tenciono examinar a transfiguração artística e fascinante da estória de Steven Spielberg, arquetipicamente familiar, do garoto e seu animal de estimação (o material de todos os dias) na fantasia ciência-ficção (o divino mítico), como é efetuado em “E.T. o extraterreno” e o esforço para decifrar como os adornos não familiares, as reverberações transcendentais e as correntes subliminares daí decorrentes vêm a lume, em consequência de uma aplicação consistente das técnicas e dos efeitos intertextuais (o já-visto, assim como o já-lido e mesmo o já-ouvido).

A sucessão das metonímias visuais e auditivas matizadas – degraus personificados e chaves rangentes, espaços moventes não ocupados e soldados de brinquedo, respiração sinistra e notas musicais, peças de Reese e mapas clínicos – os quais, juntos e mais, constituem a substância organizadora do filme, sua armadura energética, se vocês quiserem, é marcada pelo gerânio simbólico, ligando Elliott e E.T.: murcha, mas, ao final, refloresce em seu vaso. Os tropos são cuidadosamente distribuídos em múltiplos planos, um dos quais é idealizado num idioma botânico. Os visitantes, que entram em contato com uma clareira na floresta californiana, densamente cercada de árvores altas e folhagem viçosa, estão atrás, sabemos, numa viagem pelo campo cheio de plantas. Conforme o grupo dessa pacífica expedição está prestes a ser capturado pelos não personi-

ficados, mas maldosos agentes do governo, os aliados levitam vôo em sua nave espacial, em forma da abóbora – o contexto do filme é constituído de imagens festivas, especialmente de Halloween e Natal – inadvertidamente abandonando uma dessas. O significado específico do gerânio foi salientado por Kotzwinkle (1982: 183), que escreveu um romance baseado no roteiro cinematográfico de Melissa Mathison, no momento em que termina o livro com a frase profética: “Ele entrou na noite escura com seu gerânio”.

O “velho botânico” de cor marrom (um epíteto algumas vezes usado para caracterizar E.T.) é abandonado confuso na grama, conforme a porta da nave se fecha, com as pétalas para dentro. Ele chega até a porta de Elliott e sua família, cercado pelo irmão adolescente, uma irmãzinha e sua mãe, recentemente separada, pois o pai havia partido para o México com Sally, uma namorada. O aliado solitário, sentindo saudade de seu lar, distante três milhões de anos luz e o garoto sem pai (i.e. “alienado”) estão unidos por um laço natural de companheirismo.

O filme é obviamente um direta, embora não declarada continuação de “Close Encounters”. P. Kael (1982: 119) observou que isso ocorre, por um lado, porque (esse filme) tem a sensibilidade que encontramos no primeiro e, por outro lado, porque o próprio E.T. é como uma visão mais corpórea dos visitantes celestiais do final”. O vínculo, além disso, é mostrado não verbalmente pelas variações de John Williams sobre o tema inequívoco, os signos servindo para melhorar ambos os textos, como também a saga do tripartido “Guerra nas Estrelas”.

Deliberadamente Spielberg espalha referências pessoais aos seus trabalhos anteriores do mesmo gênero. Durante a cena de Halloween, entre as crianças fantasiadas que se movimentam para ir de casa em casa, há uma pequena figura vestida como Yoda, o gnomo gnóstico introduzido em “The Empire Strikes Back”. E.T., um “velho monstro” está agora disfarçado de fantasma, inclina sua cabeça em reconhecimento ao Jedi, junto com os cúmplices da assistência, quando um colega da vizinhança se perde na fita.

“O tubarão” tem uma leve semelhança sinedótica com os alcatruzes do aquário de Elliott, quando o recipiente de rãs vivas que ele solta durante a aula de Biologia para impedir a cloroformização e a dissecação dessas criaturas parecidas com Kermit, elas próprias remanescentes da aparição dos olhos vacilantes do extraterreno (Você é Muppet? O irmão de Elliot, Gertie, pergunta), evoca o episódio em que aparece Marion, a heroína do covil de cobras dos “Caçadores da Arca Perdida”, destacado por uma cena cômica do colega de Elliott, de pé, como se estivesse para-

lizado no meio da confusão de rãs fugindo, passando por cima dos pés e das mãos. Na grande cena da perseguição, também com o mesmo clima, as crianças e os diabretes espaciais, escapando de veículos militares em bicicletas que, algumas vezes, voam alto no céu, por aplicação de uma fórmula de antigravidade de baixo nível, há uma semelhança com perseguições em desfiladeiros, repletas de efeitos do filme de 1981 e outros ludibriadores semelhantes aos filmes anteriores de Spielberg. O contraste entre os sofisticados veículos militares e outro equipamento mortal à disposição dos desinformados membros do grupo de busca – seus instrumentos de viagem espacial, especialmente seus capacetes brilhantes, trazem à tona o terror de Darth Vader na aparência e nas suas tropas de metal indiferenciado – com as bicicletas comuns das crianças já encantadas, é nitidamente captado, conforme Elliott e os “fugitivos antigos” elevam-se no poente contra o claro da lua. Essa cena admirável é um outro ícone de Halloween e a que me fez pensar imediatamente na Boa Fada de “O mágico de Oz”, com o qual o filme tem figurações levemente implícitas, mas profundas (como acontece mais superficialmente em “Meet me in Saint Louis”). A propósito, na preparação para o Halloween, Maria, a mãe de Elliott, faz realmente o papel da Boa Fada: parece bonita, como uma criatura celestial, carrega uma vara mágica para bater na cabeça das crianças que vão de casa em casa, dizendo “trick or treat”¹

O “E.T.” tem em comum qualidades paradigmáticas, talvez mais explícitas com o Peter Pan de J.M. Barrie, nas passagens lidas em voz alta no filme. A morte e o pronto restabelecimento se as crianças quiserem e declararem que acreditam em mágica – o próprio E.T. afirma sua crença – simbolizam a própria ressurreição do extraterreno.

Tais linhagens intertextuais estão implantadas na sensibilidade de Spielberg. Acredito que poderiam ir mais longe: a Robinson Crusoe, por exemplo (Kotzwinkle 1982: 125), ou Hansel e Gretel e Humperdinck (novamente as peças de Reese) e os trechos selecionados da imaginação de Júlio Verne e H. G. Wells². Embora Spielberg fornecesse a idéia para o

- (1) Frase que as crianças pronunciam nas casas percorridas durante os festejos de Halloween. Geralmente as famílias dão doces, fazendo o “treat”, caso não o façam, as crianças aplicam o “trick” (castigo).
- (2) Diversas pessoas presentes a esta conferência chamaram a minha atenção para a cena em que E.T. se esconde da mãe das crianças num armário cheio de brinquedos, ele se mistura tão bem com as bonecas que ela não consegue notá-lo. Tomo conhecimento de que essa cena tem por objetivo recordar o alegre intervalo de “O circo” de Chaplin, que começou a ser exibido em 1928, mas a que nunca assisti. A cena é brevemente descrita por Huff (1951: 213), entretanto: “Charles fica congelado numa estátua de madeira entre outras figuras na Arca de Noé, conforme o guarda golpeia violentamente”. O princípio envolvido é, em ambos os casos, naturalmente, o de “A carta roubada” de Poe.

filme, o roteiro cinematográfico foi desenvolvido por três escritores, entre eles Melissa Mathison que foi um dos cenógrafos para o filme de 1979 de Carroll Ballard — “The Black Stallion”. Ela é provavelmente a responsável pelo desenvolvimento enfático do tema do garoto e seu animal de estimação, lançado no romance de 1941 de Walter Farley, que teve inúmeras conseqüências. Ela também parece gostar de garotos solitários que não têm pai, um motivo autobiográfico do próprio Spielberg.

O órfão de dez anos Elliott e sua fabulosa família desamparada são, contudo, mais do que amigos. Num sentido profundo, são idênticos, como sugere o próprio nome do garoto Elliott. A comunicação entre os dois progride rapidamente da linguagem de sinais à linguagem terrestre (“o centro da linguagem de seu cérebro maravilhoso apareceu completamente, milhares de línguas armazenadas reaparecendo, conforme a referência e a remissão ocorressem, de modo que a língua da Terra podia ser vista ao redor. Ele compreendeu seus fundamentos e, então, sua delicada situação”. (Kotzwinkle 1982: 75). Continua via conexões telepáticas de duplo engajamento. Quando E.T. se embriaga em casa com cerveja, enquanto seu mensageiro telepático está em pleno funcionamento, Elliott sofre estranhos efeitos na escola junto à sua fonte carregada. Quando E.T. que, aliás, é constituído de DNA, como o restante de nós - fica muito doente, Elliott faz o mesmo de modo semelhante por exploradores e aparatos eletrônicos. Kotzwinkle (1982: 167) comenta: “O garoto e o monstro estavam unidos de algum modo como se o monstro estivesse sendo alimentado pela vida da criança. A criança perdeu os sentidos e voltou a si, exprimiu-se confusamente e declinou novamente. Cortaria o cordão que os une, pensou o médico, se soubesse apenas onde estava”. E.T., naturalmente, se recupera (Você acredita em mágica?) e assim age Elliott, o gerânio floresce de novo, simultaneamente.

O “pedigree intertextual” de “E.T.”, esboçado até agora por linhas literárias, cinematográficas, musicais e autobiográficas de descendência e palavras cruzadas, mas controladas de um modo altamente profissional pelo diretor onipresente, deve ser encarado como um padrão que atua somente em profundidade. Não obstante esses elementos misturados em sua estrutura de superfície podem ser suficientes para exprimir a gratidão oriunda de constituintes da narrativa no mesmo ritmo habitual, afastados por armadilhas exóticas e não podem, sozinhos, acreditar, responder ora pelo encantamento de catarse genuinamente choroso que muitos espectadores relataram ter durante a exibição do filme, ora pelo sucesso de bilheteria. Isso deve ser atribuído à infra-estrutura religiosa de arquétipo subliminar, no qual a fita está envolta. Torna-se, entretanto, uma alegoria calculada e, ainda, desprezível.

Antes de ascender ao nível da inspeção, contudo, poderia valer a pena apontar, ainda, um outro motivo para a atração lacrimosa de E.T. A forma física e os traços de E.T. permitem-nos descrevê-lo como um feixe idealizado a que os etologistas chamam de “libertadores” biológicos. Para dizer a verdade, embora E.T. não seja realmente um animal, ele é, como já mencionamos, um animal de estimação muito especial, pertencente a Elliott, exemplificando com perfeição a primeira lei de simpatia animal de Morris (1967: 230) a qual diz que “A popularidade de um animal está diretamente relacionada com o número de traços antropomórficos que ele possui”. E.T. tem tal característica, em altíssimo grau.

Uma criatura sobrenatural desce à Terra da órbita celeste, entalhada num delicado desenho gótico (“como se um enorme enfeite de árvore de Natal tivesse saído da escuridão... a maior luz interior que o mundo já viu” (Kotzwinkle 1982: 182). Ele é encontrado num barracão de ferramentas, controvertidamente numa versão suburbana do sul da Califórnia de uma manjedoura. É adotado e protegido por uma família, cuja mãe se chama Maria (aliás, vale a pena notar que Maria é o único adulto do sexo feminino no filme, como era a Princesa Leia Organa em “Guerra nas Estrelas”). O visitante continua a realizar ações mágicas, como fazer pairar no ar bolas e girar em órbita. Ele realiza curas e levitações maravilhosas. De fato sua presença é tida várias vezes como “miraculosa”.

O amor é a mensagem que E.T. traz à Terra e, entre suas ligações à Terra, é as crianças que ele atrai para seus discípulos imediatos. É perseguido e atormentado por legiões sinistras de perseguidores sem rosto, passa por sofrimento, morte, ressurreição e, finalmente, ascensão para casa. Segurando seu gerânio, abraça Elliott e lhe entrega um complicado sinal de vibração de bênção “para livrar a criança da narcose das estrelas” (Kotzwinkle 1982: 182). “Estarei bem aqui”, diz finalmente, deslizando a luminosa ponta do dedo por sobre o peito do garoto.

Nós que ficamos atrás podemos aguardar uma segunda vinda.

