

Intertextualidade: considerações em torno do dialogismo

Ricardo Zani

RESUMO

Este artigo tem a finalidade de contribuir para o reconhecimento do que se convencionou chamar por dialogismo, quando estudado por Mikhail Bakhtin através das obras do escritor francês François Rabelais e outros autores. As propriedades do dialogismo tornaram-se, posteriormente, focos de estudos para pesquisadores como Julia Kristeva, Robert Stam, Diana da Luz e José L. Fiorin, adquirindo também a denominação de intertextualidade e até mesmo de antropofagia, à medida em que um discurso, qualquer que seja este, remete-se a outros ao construir o seu nexos. Surgido no meio literário, o fenômeno dialógico ou intertextual pode ser aplicado à outras mídias como as artes plásticas, o cinema e a publicidade, enquanto estas travam um diálogo com diversas vozes (discursos), sendo perfeitamente reconhecidas, retrabalhadas e apresentando-se com desempenhos diferenciados de suas antecessoras. Como tal, o discurso dialógico é reconhecido quando uma relação entre vozes distintas é mostrada e não há uma necessidade de rompimento com seus modelos, influências e predecessores, ou seja, com a sua relação histórica.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade; Dialogismo; Iconografia.

1 INTRODUÇÃO

Intertextualidade ou dialogismo é uma referência ou uma incorporação de um elemento discursivo a outro, podendo-se reconhecê-lo quando um autor constrói a sua obra com referências a textos, imagens ou a sons de outras obras e autores e até por si mesmo, como uma forma de reverência, de complemento e de elaboração do nexos e sentido deste texto/imagem (BARROS;

FIORIN, 1999). A idéia central das relações denominadas convencionalmente por intertextuais surgiu em Mikhail Bakhtin¹ no começo do século XX, como um meio para estudar e reconhecer o intercâmbio existente entre autores e obras, configurando-as como dialogismos. Diálogos também reconhecidos por outros termos, como intertextualidade, enquanto as relações entre vários discursos estudadas no decorrer do século XX se mantiveram como tema e procedimento importantes na interpretação da cultura.

2 INTERTEXTUALIDADE OU DIALOGISMO

O termo intertextualidade surgiu e foi reutilizado por Julia Kristeva em 1969 para explicar o que Mikhail Bakhtin, na década de 20, entendia por dialogismo. Ou seja, são duas variações de termos para um mesmo significado. Para Bakhtin, a noção de que um texto não subexiste sem o outro, quer como uma forma de atração ou de rejeição, permite que ocorra um diálogo entre duas ou mais vozes, entre dois ou mais discursos.

A noção de dialogismo - escrita em que se lê o outro, o discurso do outro - remete a outra, explicitada por Kristeva (1969) ao sugerir que Bakhtin, ao falar de duas vozes coexistindo num texto, isto é, de um texto como atração e rejeição, resgate e repelência de outros textos, *teria* apresentado a idéia de intertextualidade. (BARROS; FIORIN, 1999, p. 50).

Para Robert Stam (2000), Julia Kristeva concebeu o termo intertextualidade baseando-se no dialogismo de Bakhtin, à medida em que é permitido observar-se em qualquer texto ou discurso artístico um diálogo com outros textos e também com o público que o prestigia. Um diálogo não ocorre somente em um discurso fechado, mas também com outros discursos e seus receptores, como uma relação intertextual entre um discurso, outros discursos anteriores e com os espectadores que, porventura, já tenham uma prévia noção de como se realiza uma relação *citacional*, sendo então determinado um diálogo de gêneros ou de vozes.

Ainda para Robert Stam (2000), há a possibilidade de uma relação entre a arte moderna brasileira e a intertextualidade. O que para Bakhtin convencionou-se chamar de dialogismo ou carnavalização e para Kristeva,

¹ Mikhail Bakhtin foi um teórico russo e um dos primeiros a abordar a questão do dialogismo, das relações intertextuais entre obras e autores. Porém, estas relações dialógicas foram estudadas por ele somente em literatura e lingüística, em obras de François Rabelais e Dostoiévski, abrindo o caminho para que outros teóricos, como Julia Kristeva e Robert Stam, aplicassem tais relações em outras mídias como o cinema e as artes plásticas.

que baseou-se em Bakhtin, tornou-se intertextualidade, para os modernistas brasileiros, como Mário de Andrade, denominou-se antropofagia. Considerando-se aí, que a noção de antropofagia defendida pelos modernistas brasileiros pode ser caracterizada como uma ocorrência intertextual ou dialógica, porque não ignorou as influências européias e assimilou-as, revertendo-as, introjetando-as e reordenando-as em seu próprio estilo. Como tal, a antropofagia pode ser interpretada como a contribuição brasileira para a intertextualidade, ou melhor, para o dialogismo. Isto é:

A noção de "antropofagia" simplesmente reconhece a inevitabilidade da intertextualidade, para usar o termo de Kristeva, ou do "dialogismo", para usar o de Bakhtin. O artista de uma cultura dominada não pode ignorar a presença estrangeira; é preciso que dialogue com ela, que a engula e a recicle de acordo com objetivos nacionais. (STAM, 2000, p. 55).

Convém situar que, em primeiro lugar, a intertextualidade foi um foco de estudo no campo da literatura - através das citações textuais - como sendo a inclusão de um texto a outro, para efeitos de reprodução ou transformação. Entretanto, pode-se também empregar o termo à outras produções textuais, imagéticas e midiáticas que trabalhem e elaborem sua narrativa discursiva com este artifício. A ocorrência intertextual dá-se por meio de três processos, o da *citação*, o da *alusão* e o da *estilização*.

A *citação* confirma ou altera o sentido do discurso mencionado e faz-se presente também em outros meios, como no teatro que cita as artes plásticas, no cinema que recorre ao teatro e nas artes plásticas que citam a própria História da Arte. A *citação* firma-se por mostrar a relação discursiva explicitamente e todo o discurso citado é, basicamente, um elemento dentro de outro já existente. Por sua vez, a *alusão* não se faz como uma citação explícita, mas sim, como uma construção que reproduz a idéia central de algo já discursado e que, como o próprio termo deixa transparecer, alude a um discurso já conhecido do público em geral. Por fim, a *estilização* é uma forma de reproduzir os elementos de um discurso já existente, como uma reprodução estilística do conteúdo formal ou textual, com o intuito de reestilizá-lo.

Como uma referência fundamental que caracteriza a *citação*, tem-se em Mikhail Bakhtin a correlação que este faz entre François Rabelais no Renascimento e os textos clássicos consultados, lidos e reinterpretados pelo escritor francês.

Na leitura de Bakhtin, Rabelais é considerado um escritor de teor democrático do Renascimento francês. Ele destaca, em um importante estudo so-

bre as referências e os significados rabelasianos, todo o caráter popular de sua obra e as questões de ordem ritualísticas nas camadas populares no período medieval, tais como: o corpo grotesco, o rebaixamento de ordem corporal e as inversões de sentidos e valores oficiais do clero e da realeza. Nesta época, segundo Bakhtin, essas inversões e rebaixamentos faziam parte do repertório carnavalesco, da praça pública e, portanto, do gosto e regalo das camadas populares. Dentre estes gostos populares, François Rabelais soube mostrar em seus escritos sobre as personagens Gargântua e Pantagruel, as inversões de papéis recorrentes nos períodos de carnavais nos feudos e vilarejos, a troca de funções e de significados para determinadas coisas e condutas, como a morte que, antes de ser considerada de malgrado, é associada ao riso, “[. . .] ao morrer de rir e de alegria [. . .]” (BAKHTIN, 1999, p. 358). Assim, Bakhtin exemplifica o dialogismo ao destacar, nas obras de Rabelais, o uso da citação:

Morrer de rir é uma das variedades da morte alegre. Rabelais volta várias vezes às imagens da morte alegre. No capítulo X de *Gargantua*, enumera as formas de morrer de felicidade ou de alegria. Essas mortes são tomadas de fontes antigas. De Aulo Gélío, por exemplo, a de Diágoras cujos três filhos venceram os Jogos Olímpicos: ele morre de alegria no momento em que seus filhos vitoriosos o coroam com as suas coroas, e que o povo o cobre de flores. (BAKHTIN, 1999, p. 358).

Posteriormente a Rabelais, no início do século XVII, o escritor espanhol Miguel de Cervantes Saavedra construiu a sua obra mais significativa *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, volumes I e II (1605-1615), contendo um repertório constante de diálogos com outras obras clássicas, medievais ou contemporâneas aos seus escritos. Na obra de Cervantes há um retorno, por meio da insanidade de Dom Quixote, aos ideais medievais da cavalaria andante, à busca do bem fazer, das lutas com bruxos, monstros míticos e a incessante procura de aventuras com o intuito em salvar castelos (estalagens), nobres (taberneiros) e damas da corte (prostitutas). Para tanto, Cervantes estrutura sua obra valendo-se de *citações, alusões e estilizações* de textos literários da mitologia, das crenças populares, de fatos históricos e dos livros de cavalaria e suas personagens fantásticas, sempre presentes nos pensamentos, ilusões e pretensões do intrépido Cavaleiro da Triste Figura e seu fiel escudeiro Sancho Pança. Dentre tantos, Cervantes escreveu:

Pois se acaso Sua Majestade perguntar quem a praticou, dir-lhe-eis que foi o Cavaleiro dos Leões, que daqui por diante quero mudar nesta denominação a que tive até aqui de Cavaleiro da

Triste Figura; e nisto sigo a antiga usança dos cavaleiros andantes, que mudavam de nomes quando queriam, ou quando vinha a propósito. (CERVANTES SAAVEDRA, 1993, p. 378).

Isto posto, de que maneira *grasso modo* ocorreria o dialogismo? Numa série de diálogos, tal qual uma gama de relações entre muitos textos e/ou discursos culturais, que se instalam no interior de um discurso específico e o definem.

Em Mikhail Bakhtin, a relação dos diálogos é estabelecida por um cruzamento de vozes e/ou discursos diversificados e, embora o teórico russo tenha se baseado na literatura, o dialogismo proporciona também um cruzamento de meios de comunicação e discursos enunciativos distintos. Tal cruzamento serve também para ressaltar que o termo dialogismo pode ser denominado como polifonia - um outro termo para designar um significado assemelhado e/ou próximo e/ou o mesmo -, caracterizando-o como um diálogo em que muitas vozes adquirem visibilidade no dialogismo. Esta intertextualidade explicitada existe e confere uma identidade específica ao discurso.

Entende-se por polifonia um diálogo entre diversas vozes, não apenas enquanto um elemento de *citação* estático, mas no sentido de constituir um discurso entre duas ou mais vozes que se mostram e interagem em um diálogo intertextual. Um discurso, qualquer que seja, nunca é isolado, nunca é *falado* por uma única voz, é discursado por muitas vozes geradoras de textos, discursos que intercalam-se no tempo e no espaço.

Um discurso pode se valer de outro ou de outros para sugerir novas orientações e/ou novos sentidos à uma obra. Mesmo que a obra possua suas próprias significações, orientações e conserve esta forma, sem alterar o que está estabelecido, o novo discurso vem retrabalhar a idéia mostrada. Um único discurso pode encontrar duas orientações de interpretações, duas vozes distintas, criando também uma pluralidade textual ou discursiva de vozes diferenciadas. Robert Stam lembra:

Finalmente, vale a pena notar que o próprio Bakhtin pratica a polifonia discursiva em suas críticas. [...] Cita esses críticos longamente, permitindo-nos ouvir suas vozes com ressonância plena. Não vê os outros críticos como oponentes a serem aniquilados, mas como colaboradores potenciais para um discurso polifônico. Neste sentido, a prática crítica do próprio Bakhtin exemplifica o dialogismo de que fala. (2000, p. 41).

Como tal, a intertextualidade nasce de um diálogo entre vozes, entre consciências ou entre discursos, como uma multiplicidade que se relaciona sem o intuito de anulação, mas sim, de compartilhamento para algo além das

mesmas, para gerar novos discursos e definir-se então como um diálogo de *citações*. Com justiça, é observado:

Bakhtin, durante toda sua vida, foi fiel ao desenvolvimento de um conceito: o de dialogismo. Sua preocupação básica foi a de que o discurso não se constrói sobre o mesmo, mas se elabora em vista do outro. Em outras palavras, o outro perpassa, atravessa, condiciona o discurso do eu. Bakhtin aprofundou esse conceito, mostrou suas várias faces: a concepção carnavalesca do mundo, a palavra bivocal, o romance polifônico etc. (BARROS; FIORIN, 1999, p. 29).

Por esta razão, Bakhtin ressalta na obra rabelasiana suas referências clássicas e seus elementos históricos, bíblicos e populares quando escreve:

Observemos de passagem um detalhe muito significativo: segundo Platão (o **Banquete**), os silenos se vendiam nos ateliês dos escultores e, ao abri-los encontrava-se a efígie do deus. Rabelais transporta os silenos para as boticas dos farmacêuticos que, como sabemos, o jovem Gargantua gostava de frequentar para estudar a vida da rua, e no interior dessas figurinhas encontra-se toda espécie de drogas, das quais uma muito popular: o pó de pedra preciosa ao qual se atribuíam virtudes curativas. (1999, p. 146).

Bakhtin enfatiza as influências literárias clássicas, que se tornaram canônicas na Idade Média, e as lendas sobre as viagens e maravilhas do Oriente - relatadas em crônicas como elementos de composição para a imagética e a literatura renascentistas -, que marcaram bastante a imagética medieval, destacando a sua polifonia em: "Assim composto e propagado, o ciclo das maravilhas da Índia inspirou igualmente os motivos de numerosas obras pictóricas e artísticas da Idade Média." (1999, p. 302).

Entretanto, mesmo tendo por referência uma releitura histórica e literária da Idade Média e do Renascimento, o dialogismo pode ser percebido no campo da linguagem em outros momentos históricos, além daquele estudado por Mikhail Bakhtin.

A intertextualidade pode também ser compreendida como uma série de relações de vozes, que se intercalam e se orientam por desempenhos anteriores de um único autor e/ou autores diferenciados, originando um diálogo no campo da própria língua, da literatura, dos gêneros narrativos, dos estilos e até mesmo em culturas diversas. Porque o conceito de dialogismo vai além da literatura e da história de suas fontes, trabalha e existe dentro de uma produção cultural, literária, pictórica, musical, cinematográfica e define o que se

entende por uma relação polifônica, onde vozes subexistem, como uma relação intertextual que se estende por vários meios e períodos. Logo, o que fora denominado como releitura em outro momento, passou a ser conhecido por dialogismo no início do século XX, a partir da obra de Bakhtin, de forma que, a constante visita ou volta às escolas artísticas do passado - ou contemporâneas entre si - e a apropriação ao mundo das artes plásticas ou audiovisuais em geral, não é um fator estritamente marcado por um período histórico-artístico.

Faço aqui minhas, as palavras de Julio Plaza ao concordar que:

Nenhum artista é independente de predecessores e modelos. Na realidade, a história, mais de que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade humana. A ocupação com o passado é também um ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como a realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam caminhos da arte de hoje e seus descaminhos. (1987, p. 2).

A *citação* intertextual destaca-se, aí, como um fenômeno atemporal quando o Renascimento recitou a Idade Média, o Barroco releu o Renascimento e os artistas do Surrealismo voltaram ao passado para completar seus sonhos imagéticos. Segundo Gustave René Hocke (HOCKE, 1986), os surrealistas elegeram alguns elementos recorrentes do Maneirismo em suas composições e transportaram-nas à modernidade com as mesmas indagações do século XVII, como as imagens duplas de Arcimboldo, o misterioso em Gracián e Vasari, os monstros de Alberto Trevisan e Bosch e o bissexualismo/hermafroditismo encontrados em Jean Cocteau e Salvador Dalí, apoiados no mito do terceiro sexo maneirista. Dalí foi além, criou constantemente uma relação com outros movimentos artísticos, como fez em suas várias redefinições da obra *Angelus* (1858) de Jean-François Millet.

Mesmo as vanguardas artísticas do início do século XX, que reivindicaram uma drástica ruptura com o passado, em um segundo momento, no final da década de 20, presenciaram o desaparecimento deste sentido de ruptura. Embora as vanguardas artísticas não tivessem abandonado esta reivindicação, o sentido de ruptura perdeu sua força justamente porque uma pessoa, um movimento ou uma época, só conseguem definir a sua identidade a partir de suas referências com o passado, por meio de *sua memória histórica* e social frequentemente reelaboradas (SUBIRATS, 1991).

A arte moderna, após a euforia do *novo* das primeiras décadas, tornou-se um movimento consonante ao dialogismo. Na literatura de ficção moderna também ocorreu um encontro de vozes diferenciadas que somaram-se,

interagiram-se, contradisseram-se, homologaram-se umas às outras por meio de discursos modernos, clássicos e maneiristas que subsistiram-se, criaram uma nova relação polifônica e abriram caminho para o início do Pós-Modernismo quando “[. . .] a intertextualidade nasce da percepção da disjunção existente entre essas duas vozes, essas duas consciências, esses dois discursos, homólogos narrativos das contradições profundas que coexistem a cada instante dentro e fora das pessoas de uma mesma coletividade.” (BARROS; FIORIN, 1999, p. 76). Isto fica também evidenciado por Omar Calabrese ao perceber em Umberto Eco, marco na literatura Pós-Moderna, fontes referenciais do passado:

Em vez de partir da mesma hipótese que Calvino (extraída da semiótica de Greimas), da equivalência estrutural de todas as histórias com a mesma matriz, Eco parte mais da idéia de que estrutura e figuras são transportáveis para dentro de uma outra história, “nova”, que resultará na combinatória de um material enciclopédico mais ou menos já existente. Assim, com níveis de especulação diversamente patenteados, Eco efetua uma “montagem” de muitíssimos textos (narrativos, figurativos, filosóficos, científicos, etc.) encaixados todos num novo texto que, traduzindo-os e obrigando-os ao objectivo, os homogeneiza também figurativamente.” (CALABRESE, 1987, p. 119).

Os discursos modernos e pós-modernos tendem a ser polifônicos e se relacionam com o presente e o passado, concebendo-se como uma montagem que é alcançada por meio da fusão de elementos oferecidos por outros discursos distintos, sem contudo, perder a singularidade de cada um, afirmando assim, o seu caráter intertextual para atingir seus objetivos.

Destaco o cinema como sendo uma imagem em movimento dialógica por excelência quando, analisando-o, é possível encontrar uma cultura polifônica por tratar-se, primeiramente, de uma união de meios audiovisuais (o fotográfico e o sonoro), o que já exemplifica a inter-relação de dois discursos distintos e mais, especifica-se também por propiciar uma convivência heterogênea de discursos das mais diversas culturas. Discursos que se imbricam na narrativa cinematográfica e configuram uma somatória de elementos próprios do cinema. Que afirmam-no como um meio sem fronteiras ao lançar mão de recursos existentes em outras mídias. Que dialoga com as mesmas ao roteirizar um romance de sucesso, ao documentar uma escola artística ou ao dramatizar com a vida de um artista de renome. A crítica Annateresa Fabris afirmou:

O cinema como “sinfonia poliexpressiva”, fusão de pintura, arquitetura, escultura, palavras em liberdade, “música de cores, linhas e forças”, [. . .] por romper com a lógica [. . .] por contradizer o mundo objetual através de um processo de estranhamento que prenuncia o onírico surrealista [. . .] e, portanto, moderno por englobar as mais avançadas pesquisas artísticas, por permitir, através de suas sínteses, a decomposição e a recomposição do universo de acordo com os “maravilhosos caprichos” do artista. (1987, p. 76).

Afora o fato do cinema ser uma união de meios, também encontra-se no mesmo toda uma tradição em *citar* a história, as artes plásticas, a música e o próprio cinema, como foi o caso do cineasta espanhol Luis Buñuel. Em Buñuel, os mais cultuado dentre os realizadores do cinema surrealista, a intertextualidade ocorreu com grande intensidade e fez-se presente e freqüente em sua carreira cinematográfica, sendo possível afirmar que, em sua obra, estas constantes relações dialogaram com a pintura, com outros meios audiovisuais e com a História da Arte (ZANI, 2001). Quando Luis Buñuel recorreu a metalingüagem e a intertextualidade, para entrelaçar as inspirações e os sonhos sempre vistos em seus filmes, encontrou-se aí uma de suas principais características, a polifonia, que desde o seu primeiro filme - *Um Cão Andaluz* (1928) - e prolongando-se por suas três fases como realizador, assinou-se como uma propriedade que, por vezes, reconfigurou-se em textos e imagens únicas nos filmes de Luis Buñuel, convencionando-se classificá-la como parte integrante de sua galeria de estilos, o *estilema buñueliano*².

Assim, Robert Stam escreve que:

As imitações religiosas, tão freqüentes nos filmes de Buñuel (as paródias de liturgias em Simão do deserto, o arremedo de Cristo e do papa em A idade de ouro), formam, simplesmente, a contrapartida atual das Festas de Cipriano e da parodia sacra da Idade Média. (2000, p. 61).

O próprio Robert Stam discute que o cinema, de maneira geral e como um veículo de massa, trabalha constantemente com a intertextualidade, com o seu *conceito multidimensional e interdisciplinar* ao travar um diálogo com filmes anteriores, gêneros, sons e imagens (STAM, 2000). Para Stam, os exem-

² Quando afirmo que a intertextualidade e a metalingüagem existiram em todas as três fases de realizações cinematográficas de Luis Buñuel, recorro, não só às imagens de seus filmes, que por elas mesmas já comprovariam tal fato, como também a estudiosos do trabalho do cineasta espanhol, como Eduardo Peñuela Cañizal e Adilson Ruiz, que em seus escritos sobre Luis Buñuel destacaram estas relações como parte do “estilema buñueliano”.

plos dos filmes brasileiros como *Carnaval na Atlântida* (1952), de Carlos Manga, e *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, forjam um elo direto com as realizações clássicas do cinema Hollywoodiano, por meio das *alusões* e das colagens de gêneros inusitadas encontradas nas referidas produções, transfigurando determinadas características demarcadas pelos cineastas das obras norte-americanas, definindo e confirmando assim, a interpretação de Stam sobre a noção de antropofagia através da intertextualidade.

O bandido da luz vermelha (1968), de Roberto Sganzerla, por exemplo, dá mostras de uma abertura antropofágica a todas as influências intertextuais, jogando Hollywood contra Hollywood através de uma tática de fusão de gêneros e de colagem discursiva num “filme-soma” que funde o faroeste com a comédia musical, a chanchada com a ficção científica, o policial com o documentário. (STAM, 2000, p. 55).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluindo, faz-se necessário destacar o meio publicitário como um grande sorvedor das realizações de outros meios e culturas. Para a publicidade não existe fronteiras e as influências adquiridas são resgatadas e condensadas ao imaginário do criador. A título de exemplo, pode-se destacar, na atualidade, a campanha veiculada pela empresa Telefonica e sua personagem, o Super 15, nada mais que um retorno aos quadrinhos, aos seriados e aos filmes do Super-Homem, como *Superman - O Filme* (1978) de Richard Donner, *reestilizando* com as cores da empresa de telefonia e ainda preservando as características essenciais do belo e bom moço vindo de Krypton, tal qual Kalel e sua roupa colante com as cores da bandeira dos Estados Unidos da América.

A publicidade assume que seu repertório pode ser construído através de referências diversas e as artes plásticas, o cinema e a História da Arte exercem uma grande influência ao meio. Há exemplos como o do artista plástico Andy Warhol que, nos anos 60 do século XX, flertou com a publicidade em suas criações neo-dadaístas (FERNANDES, 1998). Porém, o fundamental é reconhecer que as vanguardas artísticas do início do século XX deram uma grande contribuição ao crescimento e fortalecimento do que, na época, caracterizou-se como o surgimento do *designer* moderno e propagou-se até os nossos dias com qualidades formais únicas na venda de determinados produtos. Desta forma, de acordo com Carlos Roberto Fernandes:

[. . .] o cartaz pode ser “expressionista”, o anúncio de TV, “surrealista”, a campanha tal tem aspecto “barroco”, claras

citações da propaganda do desenvolvimento pós-moderno nas artes plásticas e sua consequência como recuperação da história.

É notória a interface arte/propaganda no que diz respeito à identificação de características plásticas, aparência formal, valores culturais, conceituais e mesmo tecnológicos oriundos do desenvolvimento da produção artística. (1998, p. 142).

Intertextuality: considerations about dialogism

This article has the purpose to contribute to the recognition of what has been agreed to be called dialogism, by Mikhail Bakhtin, when he first studied the French writer François Rabelais and other authors. The properties of dialogism were focused, after that, by Julia Kristeva, Robert Stam, Diana da Luz and José L. Fiorin, acquiring the denomination of intertextuality and even anthropophagy, as long as a discourse, no matter which, leads to others, as its nexus is built.' to "ng up first in literary circles, the dialogical or intertextual phenomenon can be applied to other media, like the plastic arts, cinema and publicity. The latter establishing a dialog h several voices (discourses), being perfectly recognized, reworked, and being introduced by performances distinguished from their predecessors. In this way, dialogical discourse s recognized when a relationship between distinct voices is shown and there is no need to reek up with their patterns, influences and predecessors, i.e., with their historical relationship.

KEYWORDS: Intertextualization; Dialogism; Iconography.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz. (Org.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Edusp, 1999.

CALABRESE, Omar. **A Idade Neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1987. (Série Arte & Comunicação, n.42).

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha**. São Paulo: Nova Cultural, 1993.

FABRIS, Annateresa. **Futurismo: uma poética da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Estudos, n.94).

FERNANDES, Carlos Roberto. Arte e Propaganda: interfaces e interferências. **Revista Trilhas**, Campinas, n. 7, p. 142-146, 1998.

GOMBRICH, Ernst H. **A História da Arte**. 15ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

HOCKE, Gustav René. **Maneirismo: o mundo como labirinto**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986. (Coleção Debates, n.92)

PEÑUELA CAÑIZAL, Eduardo. Cinema e Iconografia: considerações em torno do catálogo sobre Buñuel. In: FAUSTO NETO, Antônio; PINTO, Milton José (Org.). **O Indivíduo e as Mídias**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996. P. 260-271.

_____. Sobre a Poética da Carnavalização em Luis Buñuel, **Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 77-98, 1998.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987. (Coleção Estudos, n. 93).

STAM, Robert. **Bakhtin: Da Teoria Literária à Cultura de Massa**. São Paulo: Ática, 2000. (Série Temas Literatura e Sociedade, v.20).

SUBIRATS, Eduardo. **Da Vanguarda ao Pós-Moderno**. 4ª ed. São Paulo: Nobel, 1991.

ZANI, Ricardo. **Intertextualidades em “Um Cão Andaluz”**: pinturas em fotogramas. Campinas: UNICAMP, 2001. 209 f. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

_____. O Olhar Carnavalizado em Simão do Deserto: o filme. **Revista Científica da FAMEC**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 46-54, ago. 2002.

Ricardo Zani
Bacharel em Artes Plásticas, graduado pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Mestre em Múltiplos Meios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Professor na Faculdade Montessori de Educação e Cultura, na Faculdade Prudente Moraes e no Instituto Superior de Educação de Indaiatuba. E-mail: montessori@montessorinet.com.br; prudente@theway.com.br; info@unopec.com.br.