OS LIMITES DA INTERTEXTUALIDADE *

Gilberto Mendonça Teles

Com este trabalho, *Montagem: processo de composição em INVENÇÃO DE ORFEU*, Luiz Busatto, professor da Universidade Federal do Espírito Santo, conquistou o título de Mestre em Letras na PUC do Rio de Janeiro, cabendo-me, por sua escolha, o privilégio de ter sido o seu orientador de tese.

Se a maior parte dos alunos de Pós-Graduação (Mestrado, principalmente) dependem do orientador até para a escolha do tema da tese, há no entanto aqueles que desde logo, no correr dos cursos, sabem selecionar os assuntos que se lhe deparam e se agarram à idéia com que mais se identificam. São os que, no momento oportuno, sabem manifestar as suas preferências, discutindo as suas abordagens e propondo soluções realmente importantes. Foi o que se deu com Luiz Busatto, que chegou a ver ridicularizada a sua descoberta sobre o poema de Jorge de Lima, justamente porque ela destoava dos modelos de estudo então em voga, quando falar de influência, de história literária e de literatura comparada era "sinal" de completa desatualização literária. Mas só uma pessoa que tivesse como ele um forte conhecimento do latim e fosse, além disso, um lúcido leitor da epopéia virgiliana e da *Invenção de Orfeu*, poderia mesmo descobrir a íntima relação textual das duas obras, mas relações indiretas, através da tradução de Odorico Mendes, não da primeira edição da *Eneida* brasileira, de 1854,

* Preparado especialmente para o IV Congresso Brasileiro de Crítica Literária, de Campina Grande, este trabalho foi ampliado e publicado como Prefácio ao livro *Montagem em Invenção de Orfeu*, de Luiz Busatto, editado no Rio de Janeiro, por Âmbito Cultural Edições, em 1978. E fará parte da coletânea de ensaios que o autor reunirá em *A Retórica do silêncio*, a sair pela Editora Cultrix, em 1979.

e sim da segunda, do Virgílio brasileiro, de 1858, a que traz também as traduções das Bucólicas e das Geórgicas.

Tratando-se de edição bilingüe, o Virgílio brasileiro transformou-se num dos textos mais usados para o ensino do latim, como aliás esperava o tradutor: “tenho que a minha obra sem inconveniente pode ser lida nas classes de latim; porque tal é a versão que, se os estudantes não meditarem no texto, só com ela não saberão reduzir à ordem gramatical, e talvez colham o fruto de aprender alguma coisa da língua materna”. Embora a observação de Odorico Mendes pareça visar apenas aos aspectos gramaticais e lingüísticos do texto literário, decorrência talvez da dialética tradução/versão comum ao ensino do latim e de línguas estrangeiras, é bom sublinhar que a sua preocupação com a leitura, com a especificidade da versão e com a meditação sobre o texto constituem os caminhos que conduzem ao sentido, ou seja, à direção mais vasta que deveria tomar todo trabalho escolar, fazendo o aluno passar das camadas lingüísticas às sutilezas retóricas e destas à história e à cultura do povo latino ou de qualquer outro povo de tradição literária conhecida.

Como se vê, um método de permanente atualidade no ensino de literaturas estrangeiras e que foi muito bem assimilado por Luiz Busatto num seminário dos jesuítas. Mercê dessa cultura clássica e armado com os instrumentos teóricos da atualidade, ele pôde imediatamente perceber no poema de Jorge de Lima as marcas lingüísticas e retóricas da linguagem de Odorico Mendes, bem como a ressonância temática da epopéia virgiliana. E, ciente das novas teorias sobre a produção do texto literário, Busatto soube também encontrar no poema brasileiro os sinais conscientes/inconscientes de um processo de enunciação em que alguns elementos metalingüísticos emergiam como balizas naturais, não talvez para a orientação do leitor, mas talvez do crítico que lhe descobrisse a técnica de produção, semelhante à escrita dos palimpsestos, em que traços da escrita original se interferem na leitura da segunda escrita, criando com ela relações de alto efeito poético e, ao mesmo tempo, de perigosas conseqüências estilísticas. Num texto como o de Invenção de Orfeu, o leitor caminha continuamente entre limites.

I — OS LIMITES

A fim de tratar da matéria da arte, a retórica distinguia as “questões finitas” das “questões infinitas” e estudava os quatro tipos de status, isto é, de classes de pergunta que o juiz deveria fazer à vista de declarações contraditórias relativas à causa. Um desses status era o de **finitionis**, cujo objetivo era verificar se a denominação era ou não adequada. Para Lausberg, “a designação de uma coisa ou reali-

dade há de orientar-se não só por seu conteúdo efetivo e real, senão também pelo uso estandardizado da linguagem da lex". Daí a função da definição, a perífrase que, "por ser mais detalhada, é também mais larga que a denominação da coisa mediante uma só palavra; e por isso também mais clara e precisa que um só termo".

Desta forma, dentro do espírito do trabalho de Luiz Busatto, nos pareceu válido traçar, ainda que de maneira sumária, as margens de alguns desses "limites", sublinhando os elementos, as condições e até certos tipos de discursos paralelos relacionados com o seu estudo, participando portanto da teoria que o envolve, e estrutura. É por isso que este prefácio, cujos "limites" teóricos procuramos traçar noutra lugar, se preocupará mais com o balizamento de um caminho de leitura do problema levantado no estudo de Luiz Busatto. Achamos que é importante que o leitor reveja alguns problemas teóricos e algumas formas ligadas à história da literatura, a fim de poder, com mais largueza, tirar as suas próprias conclusões dos problemas levantados no seu livro. O primeiro desses problemas está ligado ao da imitação.

1. A Imitação

Tanto o termo grego *mimesis* (*mimese* em português) como o latim *imitatio*, empregados pela antiga retórica para designar os mesmos aspectos de relação da obra com a "realidade", chegaram à língua portuguesa, adquirindo inevitáveis diferenças semânticas que se devem levar em conta nos estudos literários. Enquanto o termo grego, motivado talvez pelo seu próprio significante, permaneceu restrito à linguagem técnica dos especialistas, conservando a complexidade teórica que vem desde Platão e Aristóteles, o termo latino se popularizou, alargando a sua significação que passou a referir-se, de maneira um tanto difusa, não só ao sentido primitivo, o da poética e da retórica, como também ao sentido da criação literária a partir de um modelo, chegando a descambar no pejorativo, quando o modelo era apenas passivamente imitado. Do conceito de imitação de um escritor, fácil foi passar ao de imitação de todo um período literário, o que justifica o aparecimento de escolas e correntes ao longo das literaturas, como também toda uma metodologia da crítica e da história literária.

Na verdade, a maior parte desses significados podem ser detectados na variedade de sutilezas com que a retórica tratou o problema da imitação. O conceito de *mimese*, conforme já escrevemos noutra estudo, possui, inicialmente, uma dimensão semiológica, uma vez que, na sua acepção mais ampla, trata da "cópia" da realidade em todas as obras de artes. Tal conceito permitiu a classificação das artes em

“artes práticas” e “artes teóricas”, levando em consideração a capacidade de “criar”, “representar” e “contemplar” que assinalam o objeto e o objetivo de cada uma delas. Nesta classificação, a poesia ocupa, entre as “artes práticas”, o primeiro lugar, pois a sua relação com o real contido na linguagem é mais pura e se dá através de figuras e tropos, havendo portanto autêntica **criação**, ao passo que as formas de ficção (romance, novela, conto) apenas **representam**, não criam o real. E a representação é sempre uma simples mimese da realidade, tendo que servir-se da língua e dos hábitos vigentes na sociedade, a fim de que possa representá-la. Opondo-se às “artes práticas”, existem as “artes teóricas”, aquelas que, como o ensaio, a crítica e a história literária, não criam nem representam nada, apenas **contemplam** (Cf. o grego *theoria*) o real das obras literárias, mantendo com elas relações de pura contemplação teórica, de verificação e de valorização, como no julgamento crítico.

Qualquer que seja, porém, a classificação dos graus e tipos de imitação, ela estará sempre subordinada a dois princípios básicos: imita-se a natureza a partir da língua ou imita-se a natureza a partir da linguagem das obras literárias, ou seja, a imitação da imitação, no sentido mais próximo do pensamento platônico. O primeiro princípio da imitação se verifica por intermédio de vários artifícios de representação, como a **sermocinatio** (ou **ethopéla**), que é a imitação por astúcia e fingimento. O segundo se dá através de uma obra de arte tomada como modelo: inicialmente, para o exercício escolar; depois para a leitura, sendo, segundo Lausberg, que a “primeira imitação empírica se converteu, numa etapa superior, em uma **imitatio** dirigida pela ars, de forma que, a partir daí, a **imitatio** pode considerar-se como uma parte da ars”.

Os romanos aprenderam com os gregos o jogo da imitação: Cícero recomendava que se imitasse o **decorum** de Demóstenes; Quintiliano ensinava que a imitação retórica não era uma simples cópia dos modelos, mas uma maneira e uma oportunidade de tomar contato com as suas virtudes; Horácio pregava a obediência à tradição literária e advogava que a imitação era bem diferente do plágio: “Matéria a todos pertencente será tua legítima pertença, se não ficares a andar à volta no caminho trivial, aberto a todos, e tão-pouco procurarás, como imitador, em quadro muito estreito de onde te impedirão de sair a timidez e a economia da obra” (*Arte poética*, 131-5); e Longino dizia que para se atingir o sublime um dos caminhos era o da imitação: “a emulação dos grandes gênios do passado, tanto em prosa como em verso” (*Du sublime*, XIII, 2). Mas é bom que se diga que a imitação

por si só nunca foi suficiente. Ela deveria estar motivada pelo intuito de superação do modelo. Aliás, sempre se evitou, entre os clássicos, a cópia ao pé da letra, o **plágio**. “A idolatria dos clássicos — escreve Massaud Moisés — pressupunha a originalidade, a conveniência e a verossimilhança. Imitava-se os temas, os processos, os recursos estilísticos, as soluções estruturais, mas de molde a preservar a autenticidade individual”.

A “teoria” do gênio no fim do século XVIII fez com que a obra passasse a ser vista como portadora de uma mensagem fortemente original, própria de pessoas altamente dotadas como o gênio, a que, por um passe de mágica, se igualaram todos os escritores. Tal concepção encontrou larga acolhida no espírito romântico, propenso a liberdade e em busca de um sentido (direção/significado) para a sua obra e para a sua época. Data daí a preocupação cada vez mais crescente com a Originalidade, procurada tanto nos temas nas formas e nas técnicas, principalmente depois das vanguardas no século XX. Depois disso toda a estética da imitação recebeu violenta modificação, perdendo-se a pertinência de se tomar de um autor o processo de invenção, de elocução e de estilo, a não ser para servir-se dele, conscientemente, na elaboração de outro texto, mas modificando-o originalmente e deixando no texto novo algumas balizas indicadoras do procedimento. Corre por aí uma das margens, um dos limites da criação literária.

2. A Influência

O termo influência: (do latim medieval *influentia*, tomando inicialmente no sentido astrológico, passou a significar “fluir para dentro”) provém realmente da literatura comparada, nos primeiros anos do século XIX, embora seja conhecida desde a antiguidade grega. A concepção romântica da originalidade pôs em xeque o conceito de imitação da estética clássica e o comparativismo resultante das investigações filosóficas acabou pondo em confronto as obras literárias. De início, se pensou na relação das obras nacionais com as obras estrangeiras, como se pode ver na classificação dos plágios de Charles Nodiel (*Questions de littérature légale*). Desse confronto ganhou corpo o problema da influência. Gustave Lanson, nos seus *Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, dedica um capítulo ao estudo da noção de influência distinguindo: 1) a **idéia** que o francês faz do estrangeiro; 2) a **difusão real** dos livros estrangeiros, de modo a estabelecer o **conhecimento efetivo da literatura estrangeira** na França, mas ressaltando que “conhecimento não é forçosamente influência”; 3) o **empréstimo** de assuntos e formas, sendo que “uma exploração material não implica sempre uma

dívida de arte” e “pode-se tomar emprestado os assuntos de uma literatura e não lhe tomar nada de seu gênio”; 4) finalmente, “A verdadeira influência é aquela que se percebe numa literatura, quando nem a tradição anterior nem a originalidade individual se dão conta de uma modificação súbita, que só a introdução de uma parcela de alma ou de gosto estrangeiro pode fazer compreender pela tendência ou pela forma constatada. A bem dizer, é menos na escolha de assuntos que na manifestação de um espírito que consiste a verdadeira influência: ela se marca menos pela materialidade dos empréstimos que pela penetração dos gênios; há cores e torneios de pensamento. P. Van Tieghen tentou sistematizar as influências, dizendo, em *La littérature comparée*, que elas são sempre parciais: certos elementos da obra original são assimilados, outros são deixados de lado. A sua tese fundamental é de que os escritores não imitam senão o que já levam consigo, de maneira inata: idéias latentes, sentimentos inconscientes ou subconscientes.

Estudiosos mais recentes, como Claude Pichois e André M. Rousseau, distinguem imitação de influência, conforme já mostramos em **Camões e a poesia brasileira**: “A influência se experimenta de maneira mais ou menos consciente: penetração lenta, osmose, ou melhor, visitação, iluminação, não apresenta caráter sistemático algum diferente da imitação”. A imitação propriamente dita tem que ser estudada em relação com a estética reinante. Mas esta, do classicismo ao romantismo, mudou de acento. Assim, a estética romântica rompeu com a imitação e procurou firmar a criação individual, de modo que o conceito de **originalidade** se subordina ao conceito de imitação até o fim do classicismo, passando a subordinar-se ao de influência, depois do romantismo. Agora, em face de uma obra com que o seu espírito encontra identificação estética, o escritor, em vez de imitar, como nos tempos clássicos, procura conscientemente **atualizar** os elementos que lhe parecem importantes na estruturação de sua obra. Mas não resta dúvida de que à margem de sua consciência fluem imagens, construções estilísticas e até traços do assunto de obras literárias que o tenham impressionado. Mas sempre de maneira parcial, nunca total. Aí seria então o plágio.

3. O Plágio

Ao tratar da ênfase como tropo de palavras que, “mediante um conteúdo significativo inexato”, expresse “um conteúdo designativo mais exato”, a retórica distinguia a **ênfase semântica**, tipo de contração do significado, da ênfase sintática, que “consiste na subordinação sintática (e, por isso, também semântica) de uma importante rea-

lidade". A este tipo de ênfase que abrangia o significante e o significado (e, portanto, a totalidade do signo), a retórica dava o nome de **plágio**, isto é, "obliquidade", conforme a etimologia grega. Era oblíquo, por se opor à expressão sintática direta (**Eyth**). O termo latino **plagium** é de origem grega e significa primeiramente a venda de escravos alheios por meios indiretos, sendo **plagiarium** o que vendia ou comprava pessoa livre como se fosse escravo ou quem vendesse escravo alheio. Este é o sentido antigo, do qual proveio o sentido moderno de plágio literário, ou seja, a posse ou a venda de escrito alheio. É possível, portanto, que o sentido primitivo do termo **plágio** seja a ênfase sintática (**plágion**) da retórica, passando depois, no latim, a designar um fato social (a venda do escravo alheio) e, posteriormente, a posse de texto alheio, tal como chegou até nós, inserindo-se como fato social por se tratar de roubo intelectual, como se pode ver na moderna definição de plágio dada por Edmundo Bergler (**O Plágio**): "Adoção como própria da propriedade intelectual de outrem, sem que se cite a origem verdadeira".

A história do plágio, tanto nas produções artísticas como nas científicas, parece ser bastante antiga, tendo-se notícias dele entre os clássicos gregos e latinos. Platão, por exemplo, acusou Eurípedes de ter plagiado a filosofia de Anaxágoras, sendo que o próprio Platão não ficou isento dessa pecha. Em Roma chegou a circular um livro sobre os plágios atribuídos a Virgílio. O poeta Marcial assim se refere aos plagiadores, segundo a tradução de Edmundo Bergler:

Roubando-me os versos tu poeta te chamas
e com tal detentas a fama dum trovador.
E pretendes ser águia dentada
com peças de marfim índio compradas;
Assim Licoris se reconhece formosa
quando com pó aclara à sua pele verdoosa.
Assim como te elogiam de poeta
caracóis postiços adornarão a tua calva.

Pelo livro de Georges Mauevert (**Le livre des plagiats**) se vê que bem poucos escritores se salvaram da pecha de plagiários na literatura francesa, tendo sido denunciados, dentre outros: Montaigne, Pascal, La Rochefoucauld, Corneille, La Fontaine, Racine, Molière, Diderot, Chateaubriand, Lamartine, Vigny, Balzac, Stendhal, Victor Hugo, Musset, Baudelaire e Anatole France. No Brasil, é bem conhecida a polêmica em torno de dois poemas de Raimundo Correia, atingindo inclusive os poetas mais recentes, como a polêmica de Mário Chamie e Afonso Ávila. Recentemente, nos Estados Unidos, conforme lemos nos jor-

nais, um cientista provou que todo o trabalho astronômico de Ptolomeu tinha sido plagiado de não sei que outro cientista.

A famosa frase de Lautréamont nas *Poésies*, quando ele diz que "Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace pour l'idée juste", constitui na verdade o coroamento de todas as discussões relativas à imitação, às influências e ao próprio plágio e abre toda uma perspectiva nova para a análise do texto, sobretudo depois do trabalho dos atuais estruturalistas franceses. Conforme vimos, o escritor do passado, ainda que fiel ao modelo, imprimia marcas pessoais e intransferíveis à sua obra. Se usava o empréstimo, não o dissimulava, procurando antes superá-lo. Daí o conceito espanhol de que "em literatura só é lícito o roubo que vai seguido do assassinato", o que quer dizer que só é válido o plágio que for melhor que a obra plagiada.

Estudando a **imitação**, a **influência** e o **plágio**, creio que se poderia passar por cima de sinônimos como **cópia** e **pastiche** para dizer alguma palavra sobre a **alusão**, a **paráfrase** e a **epígrafe**, "a seguir", o **prefácio**, a **paródia**, a fim de completar a visão das formas que, de uma maneira ou de outra, guardam relações com o estudo de Luiz Busatto e que, a meu ver, ajudará o leitor no julgamento da atitude criadora de Jorge de Lima.

4. A Alusão

Outro tipo de figura que guarda semelhança com o trabalho de Luiz Busatto é a **alusão** (lat. **allusionem**, isto é, chegar brincando, indiretamente). Na sua significação ampla é empregada para designar todo tipo de referência indireta, sobretudo intencional, a um texto literário ou a elementos dele, desde que esteja dentro de um universo artístico-literário conhecido. Numa acepção mais restrita, o termo guarda a função de uma figura de pensamento (metalogismo), através da qual se desperta no espírito do leitor de alguma coisa da qual não se falou expressamente, mas que se supõe conhecida. Para Sainz de Robles, a alusão guarda uma proposição com a **alegoria**: esta é como um espelho, que reflete a totalidade; enquanto aquela é como um fragmento desse espelho, refletindo apenas uma parte do contexto a que remete. Vale a pena transcrever do **Pequeno dicionário de arte poética**, de Geir Campos, a citação de Tillyard sobre a alusão: "sua função principal é adensar a significação de certas passagens, consistindo a sua obliquidade em proporcionar ao texto um conteúdo maior do que o expresso nas palavras, uma vez que tais palavras trarão à memória outro contexto que, conhecido pelo leitor, virá emprestar-lhes um sentido adicional". A sua obliquidade a aproxima do plágio, constituindo

portanto um daqueles “limites” a que estamos nos referindo. Um excelente estudo sobre a alusão se pode ler no **Dictionnaire de poétique et de rhétorique**, de Henri Morier.

5. A Paráfrase

Etimologicamente, a **paráfrase** quer dizer desenvolvimento, esclarecimento, sendo um tipo de discurso que se constrói ampliando as idéias de um outro. Trata-se na verdade de um processo por meio do qual as idéias de uma obra são reproduzidas de maneira mais ampla noutra obra. Na retórica, as modificações se davam de acordo com vários **modi**, dentre os quais a **adjectio** (“agregação de um novo elemento ou de vários novos elementos que não pertenciam ao conjunto”), a **detractio** (“pela subtração de um ou de vários elementos ao conjunto do fenômeno e os **tropi** (adequação dos tropos à substituição). A crítica muitas vezes não passou de simples paráfrases dos textos estudados.

A lingüística transformacional se interessou pelo problema da **paráfrase**, conforme Jean Dubois (**Dictionnaire de linguistique**): “Um enunciado A se diz **paráfrase** de um enunciado B se A contém a mesma informação que B, sendo maior que ele. Pode-se dizer assim que a frase passiva é a paráfrase da frase ativa correspondente”. A gramática gerativa se baseia inteiramente na noção de paráfrase e a análise do discurso não pode hoje prescindir da teoria da paráfrase, um dos possíveis limites no sentido da originalidade do texto literário.

6. A Paródia

O termo grego **paródia** significou, primeiro, o contracanto, o que se ouve ao lado, passando depois à literatura com o sentido de imitação humorística de um modelo série. Os elementos que caracterizam o estilo e o espírito de um autor ou de um texto são retomados noutra discurso com o propósito de ridicularizar o primeiro texto. É por isso uma das mais antigas composições que se conhecem, como a **Batrachomy ama quia** (batalha das rãs e dos ratos), dos tempos de Homero. Sabe-se que Aristófanes parodiou Êsquilo e Eurípedes; e Aristóteles tratou da paródia na **Poética**. Foi muito conhecida na literatura latina, tanto que Cícero chegou a descrever algumas de suas espécies. A **paródia** pode-se referir ao texto ou a algumas de suas partes. A epopéia, tal como se deu na Grécia, foi sempre motivos de paródias. É que, celebrando um herói, dava motivo a “celebrar” um anti-herói, o herói-cômico, o pícaro, como no **D. Quixote** e como num sem-número de epopéias burlescas, conforme registramos em **Camões** e a poesia

brasileira. No seu **Diccionario de la literatura mundial**, Joseph T. Shipley resume os três tipos fundamentais da paródia: 1) "Verbal, na qual a alteração de uma palavra trivial uma peça literária. 2) Formal, na qual o estilo e os amaneiramentos de um escritor se usam como tema de zombaria. Estes dois níveis são só humorísticos. 3) Temático, em que a forma e o espírito do escritor são caracterizados. No fundo, este terceiro tipo de paródia constitui uma crítica eficaz de um escritor por outro". Também a paródia se inscreve assim entre os discursos marginais, ou seja, discursos que estabelecem com o modelo uma relação de identidade, de semelhança e de diferença, constituindo "limites" do conceito de originalidade.

7. A Epígrafe

A epígrafe, que já estudamos em "O Código do código: a estela de Stella", neste livro, é também uma forma de discurso paralelo, com a circunstância de apontar, ao mesmo tempo, para dois outros discursos: para aquele a que serve de vestíbulo e para aquele de que provém, funcionando como elemento de relação do texto com o contexto e sendo portanto um dos indicadores culturais da obra.

8. O "Seguir"

Entre os tipos de discursos paralelos, não se pode deixar de mencionar o da **Cantiga de seguir**, título do livro em que Wilton Cardoso estudou, em 1977, e de forma admirável, uma indicação teórica da fragmentária "Arte de trovar" que aparece no **Cancioneiro da Biblioteca Nacional** de Lisboa. Segundo o estudioso mineiro, o anônimo tratadista medieval é bastante explícito quando trata desse tipo de cantigas, que "São paráfrases de cantigas anteriores, as quais se faziam a son (vale dizer — seguindo a música de outra cantiga), en palavras (a saber — conforme os versos da cantiga modelo) e en todo (isto é — reelaborando o motivo tomado à primeira cantiga)". Como se vê, o trovador seguia, procurava seguir um modelo de cantiga conhecida, recolhendo da tradição não só as formas lingüísticas mas também a forma retórica que, entretanto, através de vários níveis e técnicas (son, palavras e o todo), era integralmente reproduzida na sua composição, a cantiga de seguir. Trata-se, portanto, de um procedimento intertextual, de um texto declaradamente feito com textos de outrem, que poderia até atingir a forma do centão, quando a estrutura do poema provém inteiramente de poemas conhecidos. Vale a pena transcrever mais um trecho do excelente trabalho filológico de Wilton Cardoso: "Em qualquer caso, quer colhendo diretamente a canção tradicional,

quer tomando-a de outro poeta que já a traduzira em criação individual, quer enfim sujeitando, pela consciência que tinha dos próprios padrões, como ficou claro no caso de D. Denis, a inspiração alienígena aos hábitos indígenas de compor, o que efetivamente fazia era **seguir**, na larga esteira da poética do tempo, uma cantiga preexistente ou fixada”.

9. O Prefácio

O **prefácio** é também um discurso paralelo, mesmo que seja escrito pelo próprio autor, como era mais comum antigamente. Vejam a este respeito as observações que fizemos no “Prefácio” deste livro.

10. O Manifesto

A palavra **manifesto**, já existente no latim, está ligada a **manus**, a mão; e a **festus** (por **fastus**), o sagrado, o festivo, indicando portanto, desde o início, o caráter sagrado (e também festivo...) de uma proclamação, de um texto programático feito (escrito) por quem deseja mostrar ao povo e ao público especial de determinada classe (geralmente política, artística e literária) o sentido “sagrado” e a importância de suas novas idéias, procurando assim chamar a atenção para o movimento. É interessante a ênfase que se põe na função conativa da linguagem dos manifestos; é como se o seu autor (ou autores), ciente de que serão benéficas a crítica ao **status quo** e a propagação da nova maneira de pensar e agir, se sentisse na obrigação de dar uma satisfação ao público, pedindo-lhe desculpas por obrigá-lo a mudar de idéias e de gostos. Geralmente, o manifesto expõe sinteticamente os pontos essenciais da nova ideologia (ou contra-ideologia?), sempre visando, no fundo, a atrair a simpatia e as afinidades estéticas e espirituais dos leitores. Importante documento para o estudo das tendências e dos mais revolucionários, como os das primeiras décadas deste século, o **manifesto** é um discurso misto de linguagem (de criação) e metalinguagem (de crítica), uma vez que se vale da linguagem poética para apresentar e divulgar idéias teóricas e críticas sobre as artes e a literatura, como nos famosos manifestos futuristas de Marinetti, nos dadaístas de Tzara e nos de Oswald de Andrade. Nesse tipo de discurso paralelo, o jogo da linguagem e da metalinguagem tem-se verificado de três maneiras:

a) — A linguagem é totalmente crítica, metalingüística, como no manifesto unanimista de Jules Romains, “Os sentimentos unânimes e a poesia” (Cf. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**).

b) — A linguagem, com forte intencionalidade poética, serve de introdução e de conclusão à linguagem crítica, que ocupa o centro do texto, como nos manifestos literários de Marinetti.

c) — A linguagem poética e a linguagem crítica se fundem na produção de um texto novo, fragmentário, que constitui em si mesmo um exemplo de renovação e vanguarda, como nos manifestos de Oswald de Andrade ou como no “Plano-piloto para poesia concreta”, de 1958, assinado por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, e onde se lê, em *post-scriptum*, a frase de Maiakóvski, para quem “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Pode-se dizer, portanto, que existem hoje um gênero e um estilo de manifesto, muitas vezes mais importante como manifestação teórica do que as obras produzidas pelos diversos movimentos ou pelo redator do manifesto, como é o caso conhecido de Marinetti.

II — A INTERTEXTUALIDADE

Como todo grande poeta, Jorge de Lima, por meio de palavras, metáforas e alusões bastante sintéticas, disseminou ao longo de seu poema os índices, as “dicas” para a compreensão mais profunda da estrutura de Invenção de Orfeu, principalmente na estrofe XXIX do canto I, quando fala em “palimpsestos humanados” e diz que

Esse imensíssimo poema
onde os outros se entrelaçam

é um “poema alheio”.

Estão aí os índices que, referenciados e sistematizados, encontram apoio nos mais recentes teóricos do texto literário, como, por exemplo, a teoria da intertextualidade, estudada por Julia Kristeva, Jacques Derrida e Roland Barthes, dentre outros. Desde 1966, quando redigia a sua tese *Le texte du roman* (publicada em 1970), Julia Kristeva havia procurado definir a permutação de textos, a “inter-textualité: dans l’espace d’un texte plusieurs énoncés, pris à d’autres textes, se croisent et se neutralisent”. Mas é no capítulo final de *Introdução à semanálise*, de 1969, intitulado “Poesia e negatividade”, que Julia Kristeva traça de maneira magistral as linhas teóricas do espaço textual e, sobretudo, da lógica poética na ocupação desse espaço. Falando do discurso estranho no espaço da linguagem poética, Kristeva escreve que “O significado poético remete a outros significados discussivos, de modo a serem legíveis, no enunciado poético, vários outros discursos”. Assim, para ela, “o enunciado poético é um subconjunto de um

conjunto maior que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos". Esse espaço ela o denomina de intertextual, constituindo a intertextualidade o processo de relacionamento dos diferentes discursos no espaço intertextual; e denominando-se intertexto, segundo deduzimos, o lugar do espaço intertextual. "Nesta perspectiva — acrescenta Kristeva —, claro é que o significado poético não pode ser considerado como dependente de um único código. Ele é ponto de cruzamento de vários códigos (pelo menos dois), que se encontram em relação de negação um com o outro".

Estudando a obra de Lautréamont, Kristeva tem observações fundamentais para o estudo da poesia moderna, como ela mesmo o diz. "Para os textos poéticos da modernidade, poderíamos afirmar, sem risco de exagero, é uma lei fundamental: **eles se constroem absorvendo e destruindo, concomitantemente, os outros textos do espaço intertextual**" (grifamos). Daí a "lei" que ela expressa: "o texto poético é **produzido no movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultânea de um outro texto**" (grifamos).

Os dois princípios de Kristeva — o do espaço intertextual e o da negatividade da poesia — podem ser testados, didaticamente, num poema de Manuel Bandeira, aliás numa quadrinha denominada "O amor, a poesia, as viagens", datada de 1933 e publicada na **Estrela da Manhã**. Muito tempo depois, em **Mafuá do malungo**, Bandeira publicou outra quadrinha, desta vez com o nome de "Trova", variante do primeiro poema, por sua vez variante de uma forma popular divulgada no folclore brasileiro. Mas a que nos interessa aqui é a primeira:

Atirei um céu aberto
Na janela do meu bem:
Caí na Lapa — um deserto...
— Pará, capital Belém!...

A começar pelo título. "O amor, a poesia, as viagens", pode-se ler no pequeno poema de Bandeira uma série de códigos que se cruzam e se negam para formar a significação poética possível nesse espaço intertextual, que é o poema. Vejam-se, resumidamente, os seus principais códigos legíveis:

1. Código lingüístico: todos os fonemas, todas as palavras, consideradas isoladamente, fazem parte da linguagem comum: e todos os significados podem ser testados denotativamente como significados da língua. Do ponto de vista semântico, pode-se dizer que todos

os semas são essenciais à comunicação, o que equivale a dizer que autor e leitor participam dos mesmos significados neste nível. Do ponto de vista poético, é claro que existem **semas** particulares que estabelecem o poder conotativo do texto, mas isto faz parte de outro código.

2. **Código etnológico:** O modelo do poema-quadrinha de Bandeira é uma forma simples, quer dizer, uma forma de trova popular existente no folclore brasileiro. Sílvia Romero registra inúmeras variantes: "Atirei limão cheiroso/na janela do meu bem,/deu na clara, e na morena,/deu na mulata também". Ou ainda: "Atirei um limão verde/lá detrás da sacristia,/deu no ouro; deu na prata,/deu na moça que eu queria". Outra variante, de tema ibérico: "Atirei com balas de ouro/nas muralhas de Castela,/matei duas castelhanas/que estavam de sentinela". Americano do Brasil registra a seguinte variante: "Atirei bala de bronze/no poço do amor tirano,/de improviso foi ao fundo:/logo veio o desengano". Uma das mais antigas variantes talvez seja a seguinte: "Atirei um limão verde,/de tão verde foi ao fundo:/o povo acordou dizendo/Viva D. Pedro Segundo". Deixei para o fim a cantiga de "Despedida" que Sílvia Romero registra em Sergipe:

Atirei um limão verde
Lá na torre de Belém;
Deu no ouro, deu na prata,
Deu no peito de meu bem.

Atirei um limão verde
Na mocinha da janela;
Ela me chamou doidinho,
Doidinho ando eu por ela.

Este é possivelmente o modelo etnológico de que se valeu Manuel Bandeira.

3. **Código geográfico:** O lugar lírico dos dois primeiros versos do poema de Bandeira se contrapõe aos lugares geográficos, como Lapa, Pará e Belém e se correlaciona com o deserto lírico oposto a Lapa, bairro do Rio de Janeiro, onde o poeta viveu e que ainda é célebre pela sua boêmia. Note-se que a Belém da cantiga folclórica, que remetia do porto de Lisboa, foi substituída pela cidade brasileira.

4. **Código escolar:** O verso final, "Pará, capital Belém...", remete para uma época em que o ensino da geografia se fazia cantado em coro pelos alunos: Pará, capital Belém, Maranhão, capital São Luís,

etc. A conotação pode atingir inclusive reminiscências de amores juvenis.

5. **Código retórico:** A forma de quadra popular, com versos de redondilha maior, o jogo das figuras, a forma de rima, o subjetivismo, tudo isso inscreve o poema numa tradição literária bastante conhecida.

6. **Código lírico (poético):** O processo de negatividade que se instaura logo no início do poema (p. exemplo: o verbo “atirar” traduz uma ação lógica, mas o objeto atirado, “um céu aberto”, nega imediatamente essa lógica e desse jogo dialético se estabelece, não uma síntese poética, mas, como se disse, um processo de negatividade que se manifesta em vários outros níveis: estrófico, sintático, semântico), e a confluência de todos os códigos mencionados e mais os possíveis de serem detectados criam no espaço intertextual o complexo de significação do poema que, como se viu, era realmente na verdade nas suas dimensões. A análise deste código constitui na verdade uma metanálise que procura atingir os semas especiais que o autor acionou em todos os códigos aqui reunidos.

Três anos depois do estudo de Kristeva, Jacques Derrida publicou *La dissemination*, onde, tratando do que ele chama de enxertos escreve quase a mesma coisa sobre o entrecruzamento dos discursos num texto, sem empregar no entanto o termo **intertextualidade**. Um ano depois, em 1973, Roland Barthes, que já havia desenvolvido a noção do texto plural, publicou *Le plaisir du texte*, onde, numa referência a Stendhal, diz encontrar Proust nele e comenta: “Saboreio o reinado das fórmulas, a inversão das origens, a desenvoltura que faz com que o texto anterior provenha do texto ulterior”. A obra de Proust é o seu ponto de referência; e é a isto que Barthes chama de “uma recordação circular. E é isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito — quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou o écran da televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida”.

É inegável que tais teorias sobre o texto abriram perspectivas novas para o estudo da literatura e constituem, afinal, o reconhecimento de uma realidade da criação literária que o escritor (o poeta, o ficcionista) havia sempre compreendido e o crítico teimava em desconsiderar. A partir dessas teorias é fácil compreender melhor o sentido dos versos de La Fontaine, na “Épître à Huet”, na famosa querela dos Antigos e Modernos: “Mon imitation n’est a point un esclavage./ Je ne prends que l’idée et les tours et les lois / Que nos maitres suivaient eux mêmes autrefois./ Si d’ailleurs quelque endroit, plein chez

cux d'excellence, / Peut entrer dans mes vers sans nulle violence, / Je l'y transporte". Como é também fácil compreender Voltaire na sua XXVII carta filosófica, em que afirma que "Tudo é imitação. (...) Os espíritos mais originais pisoteiam um nos outros". A afirmação de Lautréamont de que "O plágio é necessário" já não causa espanto, como também os versos de Drummond se enchem de maior ressonância à luz de tais concepções:

Estes poetas são meus. De todo o orgulho,
de toda a precisão se incorporaram
ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinícius
sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo.
Que Neruda me dê sua gravata
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus Maiakovski.

Aliás, o poeta de **A rosa do povo** nos falou recentemente que estava convencido de que o poeta está sempre trabalhando a **mesma obra**, como se houvesse um fundo permanente (o seu "armazém do factível"?) sempre retomado mais ou menos diferentemente pela vida a fora. Concepção que se aproxima da visão teórica de Roland Barthes, para quem existe um "princípio de abstração" que nos permite ver na língua geral da narrativa, cada poema constitui falas, no sentido saussureano. "Para nós — diz Roland Barthes —, um texto é uma fala que remete para uma língua, é uma mensagem que remete para um código, é uma **performance** que remete para uma **competence**".

Processos e técnicas de composição de outras artes, como a **colagem** da pintura cubista, a **polifonia** e o **simultaneísmo** da música, a **montagem** do cinema, bem como as próprias invenções da literatura de vanguarda foram os caminhos abertos pelos escritores, confundindo as várias correntes da crítica, preocupada ou com a Beleza ou com o Sentido (um único sentido) da obra literária que, agora, explora a beleza e o sentido das próprias formas da linguagem. O esforço para superar-se e se colocar à altura da criação é que fez a crítica e as técnicas de análise se desdobrarem para chegar à teoria da intertextualidade como uma das suas maiores conquistas neste século. É realmente curioso que só com o advento da lingüística moderna, que coincidiu aliás com as primeiras manifestações de vanguarda na Europa, começa a crítica a tomar conhecimento da profundidade do espaço textual, como é o caso das experiências do próprio Ferdinand de Saussure no estudo dos anagramas nos textos clássicos, como se pode ver melhor no livro de Jean Starobinski, **As palavras sob as palavras**. E foi preciso que a estilística encontrasse a metodologia semiológica, bem

como os diferentes processos de abordagem do texto na atualidade para que se chegasse ao princípio das diferenças e às margens da intertextualidade na produção do texto literário.

Todas as referências à **imitação** e à **influência**, assim como o problema das figuras e dos discursos paralelos que mencionamos acima, têm que ser revistos em face da teoria da intertextualidade que, se possui as suas **margens**, não possui "limites" a não ser o da língua e o da cultura. Pois todas as formas de **referência**, tanto no plano comum da denotação, como no mais vasto da conotação, constituem os possíveis de significação do texto. Elas são motivadas pelo contexto ideológico e pela própria língua, além, é claro, da própria literatura, através dos seus universais, de seus estilos de época e, o que é mais comum, da forte impressão causada pela leitura de um estilo fortemente individual. Assim, inconscientemente, muitos elementos se filtram na produção literária, tal como, conscientemente, os escritores se apropriam de elementos da tradição literária, aceitando as influências, utilizando-as em forma de alusão, de paráfrase, de paródia e de tantos outros recursos retóricos de discursos paralelos. Inclusive, o plágio: mas aí se interferem valores éticos e jurídicos na defesa da obra plagiada.

Ora, toda essa digressão sobre os discursos paralelos, sobre os limites diferenciais da intertextualidade, vieram a propósito do livro de Luiz Busatto, o primeiro trabalho da crítica brasileira a dar sentido de atualidade teórica ao processo de produção poética de **Invenção de Orfeu**. Busatto mostra como Jorge de Lima se valeu da técnica de montagem cinematográfica para inserir no seu poema alguns temas, motivos e formas discursivas da Eneida, da **Divina comédia**, do **Paraiso perdido**, e de **Os Lusíadas** e até da própria **Invenção de Orfeu**, num processo de recorrência e circularidade que nos remete simbolicamente para a própria estrutura do poema, fechado em si mesmo, como uma ilha. Segundo escrevemos em **Camões e a poesia brasileira**, Jorge de Lima "lança pela primeira vez as bases de um grande poema metalingüístico, pois nesse livro tudo conquista a ilha e sabe que tem de viver nela para sempre, por isso inventa também um companheiro, **Orfeu**, que é, por sua vez, o inventor da poesia. É a poesia sobre a poesia, a linguagem sobre a linguagem: a metalinguagem". Chegamos a escrever, em 1973, que o poema de Jorge de Lima "É o mais surpreendente e o mais difícil e talvez o mais belo livro da poesia brasileira, o livro que atualiza a nossa lírica no plano universal das grandes obras do Ocidente". É a nossa epopéia lírica, em que, evidentemente, as palavras epopéia e lírica se completam para a expressão de uma nova idéia, de um gênero superior ainda não deno-

minado, tal como já havia tentado obter, em nível pan-americano, Joaquim de Sousa Andrade (Sousândrade). / Todos os planos da nossa realidade cultural — européia e sul-americana — aparecem em **Invenção de Orfeu** numa simbiose altamente criadora, em que os mitos se entrelaçam com as impressões de leitura, com os traços da cultura luso-brasileira, com a metafísica, como a Poética, enfim, um texto em que signos, símbolos e mitos, num jogo entre o real e o irreal, remetem para uma realidade maior, que é a do próprio texto, com o seu sistema semiológico, com a sua poesia”.

Partindo do ponto de vista de que “**Invenção de Orfeu** pede ao passado literário apenas o motivo, a margem onde se inscreverá como texto”, Luiz Busatto descreve os autores, as obras e algumas formas do que ele denomina intertexto, pondo-nos diante do problema central de sua tese: mostrar a maneira pela qual Jorge de Lima se valeu da tradução de Odorico Mendes para atingir e requisitar elementos da epopéia de Virgílio e dar-lhes atualmente sobre as formas da epopéia e da lírica, soube entretanto agarrar-se à metáfora náutica, dessacralizando-a, e soube ver o texto de Jorge de Lima como uma travessia marítima por dentro de várias linguagens do mundo ocidental, uma “viagem escritural”, portanto. É nessa viagem que o trabalho de Busatto se empenha em documentar os vários **tópoi** da épica clássica, como o da Fama, “voz pública, filha da Terra, representada por numerosas bocas e ouvidos”, como os “olhos” da cauda do pavão. Ou como o episódio da morte de Priamo, rei de Tróia.

Veja-se o texto de Jorge de Lima, sobre o qual fizemos em 1975 na 2.^a edição de nosso estudo sobre **Camões e a poesia brasileira** os seguintes comentários: “Trata-se de um processo de criação literária que chega a bordejar os limites do plágio, uma vez que, a nosso ver, rompe os limites da intertextualidade, como se o poeta brasileiro houvesse mesmo trabalhado sobre um palimpsesto, apagando uma e outra palavra, substituindo-as, modificando-as ou aproveitando-as integralmente”:

DE pesada ARMADURA, um VELHO o ventre
TRÊMULO VESTE, INÚTIL gládio À CINTA,
e ENTRE o torpe INIMIGO A MORRER, PARTE.
QUEM De cidades CEM REINOU SOBERBO
É CADÁVER; Nas ruas O último ato
corre exangue, dos crânios DECEPADos.

(**Invenção de Orfeu**, VI, VIII)

Compare-se agora com a tradução feita por Odorico Mendes:

De ociosa ARMADURA o VELHO os ombros
TRÉMULOS VESTE, INÚTIL ferro A CINTA,
ENTRE basto INIMIGO A MORRER PARTE.
QUEM D'Asia em povos CEM REINOU SOBERBO:
É CADÁVER Na praia o corpo informe
Jaz sem nome, e a cabeça DESTRONCADA.

(Eneida, Livro II).

Luiz Busatto transcreve logo a seguir o texto latino, dando-nos assim um triângulo textual que excita a imaginação do tradutor, do comparatista e do estudioso das técnicas literárias. A transcrição em caixa alta permite visualizar imediatamente os pontos de contatos entre os dois textos, contatos que se dão ao nível do fonema, do morfema, da palavra, da frase e das figuras, fato que lhe permitiu, pegando uma deixa do próprio poeta, estabelecer a teoria da técnica do palimpsesto: um texto é raspado, parcial ou totalmente, para que sobre ele se produza outra escrita, mas de tal maneira que a segunda escrita deixe transparecer a primeira. Se atentarmos também para as supostas diferenças, notaremos que elas se nivelam semanticamente. É o caso de **pesada** em relação a **ociosa**, de **o ventre** em relação a **os ombros**, de **gládio** em relação a **ferro**, de **torpe** em relação a **basto**, de **ciudades** em relação a **Ásia**, como também se podem perceber as semelhanças dos dois versos finais.

Mas é claro que este é apenas um dos inúmeros exemplares de que o Prof. Busatto se valeu, documentadamente, de maneira a dar dignidade a seu trabalho, conferindo à crítica universitária, das teses de Mestrado, um alto lugar nos Cursos de Pós-Graduação no Brasil, uma vez que soube conjugar com o seu bom gosto literário, com a sua visão clássica da leitura do texto, os instrumentos teóricos mais eficazes da atualidade.

Rio de Janeiro, 25 de março de 1978