

## O PALIMPSESTO RETÓRICO EM SOSÍGENES COSTA

jane.malafaia@gmail.com  
http://lattes.cnpq.br/4079250425316097

O texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo.  
(Roland Barthes).

O palimpsesto (πάλιν, "de novo" e ψάω, "riscar") designa a reutilização de uma superfície cujo texto foi excluído para dar acesso a outro. Tal suporte, no entanto, conduziu à perda de antigos textos que teriam sido apagados, mas, posteriormente, através de recursos tecnológicos, recuperou-se muitos deles. Apesar dessa aparência de perda dos textos antigos, o palimpsesto revela-se polissêmico por conta de suas ranhuras, já que a escrita primeira "teimava" em se manter na superfície de novos textos, sobrepondo diferentes escritas.

Gérard Genette, em *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, trata da "transcendência textual do texto" como objeto da poética e, sob essa ótica, expõe seu conceito de palimpsesto:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente hipertextos), todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. [...] Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos (GENETTE, 2006, p. 5).

Para Genette, essa concepção de texto distingue tipos de transtextualidade que se relacionam entre si: 1) a *intertextualidade* que é definida como uma relação de co-presença entre textos, isto é, a presença de um texto em outro, a exemplo do que ocorre com a citação; 2) a *paratextualidade* constituída pelo conjunto da obra literária: título, subtítulo, prefácio, notas, ilustrações, etc.; 3) a *metatextualidade* como sendo um comentário; 4) a *hipertextualidade* designando toda relação que une um texto (hipertexto) a um texto anterior (hipotexto) do qual ele "brota" (idem, p. 12); 5) a *arquitextualidade* que envolve "o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular" (idem, p. 7).

Para o autor, todo texto é hipertextual e nele camadas hipotextuais convivem simultaneamente. Interessa, particularmente, a Genette estudar as práticas hipertextuais por considerá-las um instrumento de potência, liberdade e ambigüidade da linguagem. Não por acaso Genette relacione o hipertexto com o domínio da bricolagem de Lévi-Strauss: “a arte de ‘fazer o novo com o velho’ tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e mais saborosos” (idem, p. 45).

Diante de inúmeras possibilidades de relações textuais que o palimpsesto engendra, verifica-se nos estudos literários sua utilização como instrumento de análise da obra polifônica. É o que faz Luiz Costa Lima ao eleger Machado de Assis, no artigo “O palimpsesto de Itaguaí”, um “criador de palimpsestos”. A imagem do palimpsesto é tomada como uma hipótese de previsão da escritura em camadas da obra machadiana: um “texto aparente” sobreposto a outro texto, isto é, um texto “segundo” que traz as marcas de um texto “primeiro” (LIMA, 1991, p. 253).

Segundo essa classificação, a obra de Machado de Assis teria um texto aparente e um outro velado, ou seja, um texto “primeiro” com características encobertas pela escrita de um texto “segundo”. No “primeiro”, estaria presente uma crítica às “verdades” absolutas, porém, essa crítica só será percebida, assegura Costa Lima, na leitura atenta e comprometida do texto “primeiro”, que será efetivada através de uma espécie de pacto de “troca de confidências entre o leitor e o autor” (LIMA, 1991).

É claro que se deve entender que o protocolo de leitura, nesse contexto, exige a previsão das marcas ficcionais existentes no texto e cabe ao leitor percorrer as estratégias textuais para recompor o “outro” (ou outros) texto(s) em sua potência a fim de revelar suas “vozes” discursivas.

Dessa forma, podemos pensar na obra poética de Sosígenes Costa como sendo um palimpsesto composto não só por diversos textos da literatura universal, mas também por uma sobreposição de gêneros literários: poesia e prosa narrativa; de estéticas: parnasiana, barroca, simbolista e modernista; e de níveis de linguagem elegíaca, bíblica, mítica, coloquial e metalinguagem.

O poema narrativo O Descobrimento Sacrossanto (COSTA, 2001, p. 77) representa parte dessa prática do poeta ao transformar o episódio histórico da descoberta do Brasil em mito, fazendo com que o discurso poético superponha histórias bíblicas, heróicas e imaginárias para imprimir uma proporção monumental ao seu enunciado. Cria-

se, então, um palimpsesto a partir das citações e transposições de “textos primeiros” que incidem sobre a narrativa poética.

Podemos observar que a abertura do poema cria uma atmosfera de redenção e grandiloquência a descortinar um novo mundo em que tempo e espaço não mais se diferenciam:

A Bíblia aberta.  
O planisfério.  
O pélago tenebroso.  
A terra ainda nas brumas.  
Um berço nas águas  
com a Santíssima Trindade  
vem chegando com a chave do mistério.

[...]

É como se o tempo parasse para que a narrativa, gloriosa e apoteótica, pudesse penetrar no mundo imaginário. O narrador, ou a voz poética, situa seu universo ficcional:

A mais bela luz do mundo  
é a que precede a aurora.  
Tive a revelação  
desse primeiro lampejar do mundo  
ao ver despontar no céu aquela vela.  
Moisés no berço  
e a Igreja na barca de Cabral.  
O Cristo no navio dos piratas  
e Deus na braça de S. Pedro  
com Pedro Álvares Cabral.  
E o escrevente Caminha  
da barca para a Ilha com a chancela de D. Manuel.  
Esta é a rota do descobrimento do Paraíso.  
Entre os anjos  
o Brasil desperta  
à aproximação das naus  
trazendo a Santa e Verdadeira Cruz.  
Sobre o seu peito um serafim dormindo,  
falando em sonhos nesse berço vivo,  
verbo nas brumas da revelação divina,  
beleza e imagem do alvorecer do mundo.

Que vejo aqui do céu?  
As eras recuadas no tempo  
e as regiões do sonho e do mistério.  
Ao meu lado, a segunda pessoa da Santíssima Trindade,  
o mais inocente dos anjos dizendo:

– Lá está a Tírrênia,  
adiante o jardim dos Hespérides  
e as eras sucedendo sobre as eras  
e agora vejo a Atlântida,  
antes de ser submergida,  
e afinal o Paraíso com as palmeiras e os papagaios.

Revelado pelos profetas  
e presentido pelos infantes de Portugal,  
tu foste a Pavônia de Salomão,  
a Palmira além do Mar Tenebroso  
e agora despertas no Paraíso de Deus,  
pensando que és das palmeiras,  
quando tu és dos papagaios.

[...]

Segue o poema com citações e alusões a diversas cenas bíblicas entrecortadas por fatos históricos e/ou episódios fantásticos, criando um novo acontecimento a partir de textos conhecidos. Assim, a imagem do palimpsesto, com seus movimentos de retorno a outros textos, traz uma memória discursiva que delimita um conhecimento e prevê o domínio do leitor para que as características disponibilizadas no texto ganhem sentido.

Considerando, conforme postulado de Umberto Eco, o texto como uma cadeia de artifícios de expressão que deve ser atualizada pela leitura, o que se vê no poema é uma sucessão de imagens que remetem a outros textos e, por isso, exige-se uma competência do receptor para encontrar seus significados ou para revelar aquilo que não é manifestado na estrutura superficial. O texto, portanto, requer a cooperação do leitor para funcionar, pressupondo o receptor como “condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa” (ECO, 2004, p. 37).

Nessa relação, autor e leitor constituem duas estratégias textuais que põem em jogo o universo que está por trás do texto. Universo esse que pode incidir no texto de diversas formas: uma delas seria o jogo de significações obtido através da bricolagem, esta entendida como técnica do improviso e da adaptação de restos de materiais a uma nova estrutura. Esse modo de operar é manifestado no poema através da articulação de fragmentos de discursos preexistentes e de origens diversas, revelando um jogo de desmontagem/remontagem. Nesse processo de manipulação e reagrupamento de textos-fontes do patrimônio histórico-cultural universal, surgem cenas inesperadas, como vemos acontecer no poema em destaque.

Levando-se em conta o raciocínio de Lévi-Strauss, “a poesia do bricolage [...] advém, também e sobretudo, do fato de que não se limita a cumprir ou executar, ele não ‘fala’ apenas *com* as coisas [...], mas também *através* das coisas”, escolhendo entre “possíveis limitados” (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 36-37). Assim, o processo de bricolagem seria determinante para a elaboração do poema de Sosígenes Costa por plasmar essa dupla função: do falar *com* e *através* de recortes de textos entremeados nos versos de *O descobrimento sacrossanto*.

No plano técnico, o trabalho da bricolagem atua com o que se tem em mãos, ou seja, os “meios-limites” definidos pela sua instrumentalidade e alcançam resultados imprevistos, portanto, sem propósito estabelecido. Segundo Lévi-Strauss, os “meios-limites” são constituídos por um

conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular mas é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores (LÉVI-STRAUSS, op. cit. p. 33).

Como em um jogo, o poeta desarticula estruturas para reelaborar a produção de sentido lógico e introduzir a ironia como um “movimento incidental”, um desvio ocasional (cf. LÉVI-STRAUSS, op. cit., p. 32). Tradicionalmente considerada como figura de retórica, a ironia consiste “em dizer por uma derrisão, ou humorística, ou séria, o contrário do que se pensa ou do que se quer que se pense” (FONTANIER apud MAINGUENEAU, 2001, p. 94), uma antífrase. Há, contudo, outras formas de entender a ironia: uma delas é como um fenômeno de menção, de citação. Concepção que estaria mais de acordo com a idéia de polifonia por fazer ouvir vozes diferentes, marcando a presença do locutor e do enunciador. Assim, sente-se na cena algo de deslocado, uma incongruência que mostra o ponto de vista absurdo de um enunciador mencionado, conforme assinala Dominique Maingueneau (idem, p. 95).

Interessa-nos, todavia, perceber nas relações estabelecidas da operação em bricolagem é a aparência de um jogo episódico decorrente da manipulação de signos e significâncias, como um recurso hipertextual em que os elementos convergem para o texto, através da instrumentalização de tudo o que se tem ao redor, mesmo os detritos,

restos de histórias que juntos propõem uma nova relação entre a ficção, a própria História e o conhecimento humano.

Os mecanismos de composição do poema associam imaginação e conhecimento, fazendo com que a voz poética percorra um labirinto de temas e episódios bíblicos e históricos, sociais e políticos, misturados ao imaginário ou mítico. O resultado dessa mistura é a dessacralização que provoca um efeito de estranhamento e humor sutil. O poema estrutura-se pelo deslocamento no tempo e no espaço de textos que convergem para a cena da Descoberta do Brasil.

Essa estratégia deu ao evento um caráter de grandeza, opulência e exagero: “Então entre as três caravelas da armada / os querubins saíram do mar / suspendendo nos ombros a Arca da Aliança”. O místico e o histórico coabitam na atmosfera fantástica em que surge o personagem central da Descoberta: “E Cabral sentou-se na cadeira de Deus, / no meio do mar. / E as Majestades Fidelíssimas se ajoelharam de mãos postas, / entre os jesuítas Bemaventurados”. A partir daí são enumeradas figuras bíblicas e históricas na homenagem exacerbada do poema que não deixa de expressar um certo deboche na ornamentação dos versos:

e Salomão com todos os aromas  
e os magos do Oriente  
[...]  
e os Templários desfraldando o pavilhão de brasa viva  
e Moisés com os pés molhados no Mar Vermelho  
[...]  
e o bronze de Gutenberg estrondando  
e Deus pairando sobre o mar de luz  
e as aves do mar voando sobre as aves do Paraíso:  
Ave, D. Manuel!  
Ave, sobretudo Emanuel!  
Ave, Isabel de Castela!

O recurso retórico da anáfora serve para dar coesão ao texto e fazer progredir a temática, criando uma seqüência de enunciados que reiteram a relação de retomada de um elemento por outro na cadeia textual, o que reforça a opulência do fato narrado (MAINGUENEAU, op.cit., p. 182).

No fim, a imaginação do autor cria um paraíso alcançado pelo sagrado e pelo profano:

E sob essa manifestação de glória e de aleluia,  
a Raça Vermelha em nudez paradisíaca  
diante do Santíssimo Sacramento do altar.  
E a glória de Deus sobre a Coroa Vermelha,  
E como marco de glória um nome escrito no século  
e significando: Vermelho!  
E a luz do sol descendo em púrpura e escariata,  
duas asas de vinho esbraseando o Ocidente.  
E o santo com a chave do enigma na mão.  
Todos naquela procissão na baía de Santa Cruz,  
entrada do paraíso e ancoradouro do mundo,  
para me descobrirem na terra afinal  
com este ornado de pedras esbraseadas.

Os elementos mais marcantes da poesia de Sosígenes Costa estão presentes nesse quadro: a obsessão por personagens bíblicos, fatos históricos, cores e aromas, o mar e as referências locais, um conjunto de características que expõe a invasão européia no Brasil. As caravelas corporificam a herança cultural a ser implantada através da visão redentora, composta por anjos, velas e brumas, que vai de encontro com a “raça vermelha em nudez paradisíaca”. Tudo, porém, harmonizado na visão do “Paraíso com palmeiras e os papagaios”, identificada com o éden místico e comparada à criação do mundo.

Vale ressaltar que, apesar da visão utópica do poema, o discurso poético subverte o místico em seu próprio uso que põe em situação dialógica uma voz profanadora do discurso da tradição ocidental. Esse discurso é absorvido pela linguagem poética, mas não repetido e, sim, recriado, deformado. Nesse sentido, as palavras refeitas carregam um sentido oposto ao anterior. Isso implica em uma apropriação paródica marcada pela dissonância de vozes e, conseqüentemente, por um conflito de discursos inerente ao tratamento paródico.

Segundo Dominique Maingueneau, a paródia pode ser analisada em termos de polifonia porque nela intervêm duas instâncias enunciativas: “o locutor faz com que se ouça aí, por seu dizer, uma outra fonte enunciativa que ele põe como ridícula, mostrando através disso sua superioridade” (MAINGUENEAU, op.cit., p. 100).

Ao parodiar personagens místicas e históricas, retira-se delas a solenidade com que habitualmente são tratadas. José Paulo Paes atesta a paródia como uma das marcas da arte poética de Sosígenes Costa, chamando a atenção para o efeito de estranhamento



que chega ao humor e à desconstelização do solene (PAES, 1977, p. 31). Embora postas sob a chave paródica, as personagens que desfilam no poema deixam entrever o tratamento exagerado e artificial com que o poeta costuma elaborar sua poesia. O uso do adjetivo, por exemplo, constitui o lugar privilegiado da subjetividade ficcional que torna a cena poética espetacular, fora do comum.

Assim, o texto sosigenesiano tange o possível, para não falar do indizível, aquilo que escapa à própria palavra e entra no universo do imaginável. Sosígenes Costa traz em sua arte uma visão de mundo particular, um mundo ficcional que só se torna possível no ato de nomear e somente se realiza na palavra.

Cumpra aqui lembrar as considerações de Massaud Moisés sobre o estilo e sobre o ato retórico de nomear. Segundo a perspectiva retórica de Massaud Moisés, “no espelho do texto, a realidade se manifesta e se inventa” (MOISÉIS, 1982, p. 223). Assim, “a linguagem literária seria a um só tempo lógica e não-lógica, [...] lógica enquanto estrutura, ficção, construção fora do espaço real; e não-lógica por vincular-se à realidade concreta” (idem, p. 109).

O crítico ressalta que no ato de dizer sempre serão usadas “soluções retóricas, dado ser impensável o ato da elocução sem expedientes retóricos”. Dessa forma, “texto, discurso, Retórica são termos de uma cadeia cujo elo derradeiro está subjacente nos anteriores a ponto de se tornar tautológico”. Para a análise de um texto literário, afirma Moisés, é necessário recorrer à *descrição* como instrumento retórico, pois as sugestões presentes no texto – como personagem, natureza, cenário, etc. – só serão efetivas graças ao arsenal retórico usado (idem, p. 120).

Não se deve, contudo, alerta Moisés, reduzir a leitura a “uma teia de implementos retóricos para revestir uma abstração, é a galáxia retórica que permite construir a imagem que ‘vemos’ como equivalente a um ‘ser’, fictício e virtual”, pois “o ser fictício ultrapassa a soma de recursos empregados para sugerir-lhe a presença: desfeita a malha retórica, algo de vivo que o conjunto de formas ecoa mas não produz, se perdeu”. É preciso não perder de vista que, “a mais exaustiva topografia sempre deixa em branco uma zona imprescrutável” que a decomposição retórica não capta, pois o imponderável somente o texto, como um todo, pode suscitar (idem).

E perseguindo os possíveis sentidos que o texto poético sugere, concluímos com Latuf Isaías Mucci que “com efeito, figura ou fundo da pesquisa e da prática discursiva, a



Retórica [...] traduz-se como uma reflexão, pioneira e prazerosa, sobre a linguagem e a linguagem coloca-se no cerne de todo estudo” (MUCCI, 2005).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BARTHES, Roland. O Prazer do Texto. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CHARAUDEAU, Patrick & MAINGUENEAU, Dominique. Dicionário de Análise do Discurso. Coordenação da tradução Fabiana Komesu. São Paulo: Concexto. 2006.
- COSTA, Sosígenes. Poesia Completa. Edição comemorativa do centenário de nascimento de Sosígenes Costa. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Conselho Estadual de Cultura, 2001.
- ECO, Umberto. Lector in Fabula. Tradução Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- \_\_\_\_\_. “Retórica e Ideologia”. In: \_\_\_\_\_. A Estrutura Ausente. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 83-94.
- GENETTE, Gérard. Palimpsestos: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte, Faculdade de Letras, 2006. Disponível em: <http://www.letas.ufmg.br/site/publicacoes/download/palimpsestosmono-site.pdf>
- GENETTE, Gérard. Palimpsestes – la littérature au second degré, Seuil, Paris, 1982.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. O Pensamento selvagem. Tradução Tânia Pellegrini. 2ª Edição. Campinas-SP: Papirus. 1997.
- LIMA, Luiz Costa. “O palimpsesto de Itaguaí”. In: \_\_\_\_\_. Pensando nos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- MAINGUENEAU, Dominique. Elementos de Lingüística para o Texto Literário. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- MOISÉS, Massaud. “A Perspectiva Retórica”. In: \_\_\_\_\_. Literatura: mundo e forma. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1982.
- MUCCI, Latuf Isaías. “A Retórica como Plenitude da Linguagem”. In.: Congresso ASSEL, 2005, Rio de Janeiro: Congresso ASSEL, 2005.
- PAES, José Paulo. Pavão, Parlenda, Paraíso – Uma tentativa de descrição crítica da poesia de Sosígenes Costa. São Paulo: Cultrix, 1977. 2003.

## **SOBRE A AUTORA**

Jane de Paula Malafaia é doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, possui mestrado em Letras pela Universidade Federal Fluminense (2007). Atuando principalmente nos seguintes temas: retórica, modernismo, Antropofagia, paródia, bricolagem, intertextualidade.