

INTERTEXTUALIDADE EM JORGE DE LIMA

Ataide José Mescolin Veloso
ataideveloso@bol.com.br

INTRODUÇÃO

Na poética de Jorge de Lima, escritor da assim denominada “Segunda Geração do Modernismo”, um dos principais jogos de linguagem empregados é a intertextualidade: forma de metalinguagem em que ocorrem diálogos com outros textos, possibilitando, assim, o surgimento de várias vozes. A origem da palavra “texto” está relacionada à ideia de tecido, textura, sendo que um texto é depositário de elementos vindos de outro texto. Roland Barthes defende a pluralidade do texto (associado sempre a uma travessia); o que não significa afirmar que este geralmente apresenta diversos sentidos, mas sim que torna rela o “próprio plural do sentido”. Em outras palavras, o texto é caracterizado por apresentar um plural impossível de ser reduzido. (BARTHES, 1984, p. 57)

Barthes afirma que o texto somente pode ser ele na diferença. Qualquer pesquisador que tenha o objetivo de estabelecer uma ciência indutiva do texto irá se frustrar, já que é totalmente impossível construir a gramática do texto. Na visão barthesiana, o texto tecido de citações e referências a outros textos. Ele é cortado, de ponta a ponta, por linguagens diversas, abrangendo elementos culturais do passado e contemporâneos. Toda e qualquer citação que entra na composição de um texto é anônima: como se fosse uma citação sem aspas.

DESENVOLVIMENTO

A teoria barthesiana a respeito da pluralidade do texto permite uma associação com a noção de *enxerto*, formulada por Jacques Derrida: “Violência apoiada e discreta de uma incisão inaparente na espessura do texto; inseminação calculada do alógeno em proliferação pela qual dois textos se transformam, se deformam um pelo outro, se contaminam no seu conteúdo”. (SANTIAGO, 1976, p. 29)

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

O termo *enxerto* “é um dos nomes derridianos para o jogo citacional, marcando o funcionamento incessante de um texto ao mesmo tempo autorreferido e aberto à alteridade”. (NASCIMENTO, 1999, p. 85) Ademais, o enxerto existe porque na origem existe o branco, que não representa nada diferente da própria folha em branco.

É possível marcar o início de um texto a partir de qualquer ponto. Apenas o fator seletivo intervém, recolhendo no texto do outro os motivos e as técnicas que mais interessam o procedimento em causa. Kristeva, ao levar em consideração os seus estudos sobre Bakhtin, conclui ser o poema constituído de um “mosaico de citações”, o que torna o texto poético um “pré-texto para outros textos”, apresentando uma estrutura aberta, como se fosse “um todo não fechado sem si próprio, oferecendo-se em pedaços. (NASCIMENTO, 1999, p. 86)

Neste sentido, o conceito de intertextualidade, sob o prisma derridiano, seria uma espécie de um sistema elaborado, tomando-se como ponto fundamental as operações entre os elementos de uma cadeia, que não cessam de se remeterem mutuamente. A intertextualidade é uma força capaz de guardar dentro de si uma metáfora: “a descoberta das malhas ou fios do texto que podem ser apreendidas por seus traços em diversos momentos da análise”. (SANTIAGO, 1976, p. 52) Uma das características do texto é exatamente a capacidade que este possui de se reconstruir depois de cada recorte. Iniciando-se por esse movimento de regeneração, a tessitura textual é organizada e os fios do texto mostram o seu potencial de aumentar cada vez mais o seu encobrimento.

Jorge de Lima, preocupado com o caráter sobrenatural da missão poética, dialoga constantemente com a *Bíblia*. Todavia, este diálogo não é feito simplesmente pela coabitação de duas linguagens distintas, mas sim pela deformação que um texto realiza sobre o outro, proporcionando uma “contaminação” mútua.

Talvez pela preferência dos surrealistas por paisagens sombrias e pelo campo imagético da “noite”, Jorge de Lima demonstre um interesse especial pelo *Apocalipse*, livro profético e repleto de símbolos e visões, cuja interpretação é bastante controversa. Provavelmente, o que mais exerceu fascínio sobre Jorge de Lima é o fato

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

de o *Apocalipse* descortinar as cenas do Juízo Final, assim como os acontecimentos que o precedem. Murilo Mendes também expressa a sua admiração:

O Apocalipse é o livro da mais alta devoção cristã. A chave da sua leitura é a abstração do tempo. Poderosos cânticos percorrem suas páginas, anunciando o selar dos tempos e o entreabrir cotidiano da realidade. (...) Os homens não leem o Apocalipse porque, rompendo-se os selos, encontra-se por detrás o Cordeiro de Deus: e a maioria dos homens o que quer é adorar o bezero de ouro. (MENDES, 1945, p. 121)

Mário Faustino aponta em algumas coletâneas de Jorge de Lima, tais como *Tempo e eternidade* e *A Túnica inconsútil*, um caráter demasiadamente parafrástico: “difícil é achar nesta parte, um verso realmente válido, uma expressão realmente poética, formulativa, recriadora, reificadora”. (FAUSTINO, 1977, p. 224) Ora, é claro que a paráfrase, se destituída de criação, seria desmerecimento. O valor do escritor, para os surrealistas, está em fazer uso de todo o seu potencial imaginativo e criativo.

O que aparece na poética limiana é algo diferente de paráfrase. Os textos bíblicos são apresentados com dicção inovadora, através da qual se instaura o estranhamento. Os elementos que passam a figurar na escritura possuem um aspecto muito diferente e corroboram para que seja provocado o estranhamento. Todo o simbolismo do universo cristão é redirecionado, adquirindo, assim, um sentido novo, mas carregado de alusões e referências à cultura cristã.

Em *Tempo e eternidade*, o Apocalipse é evocado no poema “Ao som da sétima trombeta”; Todavia, este texto é colocado num plano totalmente diferente. Em *Apocalipse* 11: 15-18, lê-se:

O sétimo anjo tocou a trombeta, e houve no céu grandes vozes, dizendo: O reino do mundo se tornou de nosso Senhor e do seu Cristo, e ele reinará pelos séculos dos séculos.

(...)

Na verdade, as nações se enfureceram, chegou, porém, a tua ira, e o tempo determinado para serem julgados os mortos para se dar o galardão aos teus servos, aos santos e aos que temem o teu nome, assim aos pequenos como aos grandes, e para destruíres aos que destroem a terra. (ALMEIDA, 1993, p. 269)

Como se pode observar, no Juízo Final, o mundo se encontra cada vez mais imerso no caos absoluto. Todas as nações acham-se

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

em estado de enfurecimento e um julgamento de caráter universal está na iminência de ser realizado. Os servos justos e fiéis receberão o galardão da vida eterna, e aqueles que têm tentado destruir o planeta serão extirpados. O poema “Ao som da sétima trombeta” poderia funcionar como uma espécie de deformador do texto canônico: uma visão terrena da mesma verdade apresentada pelo livro do *Apocalipse*:

E ao som da sétima trombeta
os túneis se afundaram.
E as grandes locomotivas
gordas e asseadas
que passavam
pelas gares maternas
viajando de cidade em cidade
rolaram no vale.
E os cruzadores possantes
se afundaram para sempre
no mar raso.
Os espíritos imundos subiram
para o ar semelhantes a rãs
martirizando os mercadores
que se fizeram onipotentes
no excesso de suas iniquidades.
E o mar ofereceu ao juiz
todos os seus mortos
todos os seus afogados,
todos os seus suicidas,
todos os seus heróis.
E a terra e o inferno
mandaram ao grande juiz
todos os seus espíritos.
Anjos que tendes poder sobre o fogo
livrai-me da chuva de cinza e de enxofre.

(LIMA, 1997, p. 337)

Os versos referentes ao universo bíblico convivem lado a lado com outros que dão um enfoque contemporâneo às verdades apocalípticas: elementos das grandes metrópoles modernas são introduzidos no poema (túneis que afundam, grandes locomotivas que viajam pelas cidades), provocando efeitos de estranhamento.

Na coletânea *A túnica inconsútil*, a intertextualidade com o *Apocalipse* se estabelece a partir do poema “As trombetas”, dentre outros. As trombetas tocadas pelos anjos são ouvidas em todos os cantos do planeta e seres angélicos, lançados do céu cavam vales por

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

toda a terra. A partir da criação desses sulcos, é possível contemplar “os cordões umbilicais enleando os seres”. (LIMA, 1997, p. 358)

No *Livro de Sonetos*, a intertextualidade com o último livro da *Bíblia* pode ser observada no soneto “Se essa estrela de absinto desabar”. O poema espelha-se em *Apocalipse* 8: 10-11, onde se lê:

O terceiro anjo tocou a trombeta, e caiu do céu sobre a terça parte dos rios, e sobre as fontes das águas uma grande estrela, ardendo como tocha. E o nome da estrela é Absinto; e terça parte das águas se tornou em absinto, e muitos dos homens morreram por causa dessas águas, porque se tornaram amargas. (ALMEIDA, 1993, p. 267)

Observa-se, no texto bíblico, que a estrela cadente está ligada às forças de destruição da natureza que manifestam toda a sua intensidade nas cenas descritas pelo profeta exilado na Ilha de Patmos. No soneto, a queda da estrela é apenas aventada, pois o primeiro verso é introduzido pela conjunção condicional “se”, em oposição à visão profética de João que mostra os acontecimentos como já tendo ocorrido:

Se essa estrela de absinto desabar
terei pena das águas sempre vivas
porque um torpor virá do céu ao mar
amortecer o pêndulo das vidas.

Sob o livor da morte coisas idas
Já são as coisas deste mundo. No ar
as vozes claras, tristes e exauridas.
Há sombras ocultando a luz solar.

Galopes surdos, casco como goma.
Viscosos seres, dedos de medusas
Contando silenciosos coisas nulas.

Verdoengo e mole um ser estranho soma:
Crânios como algas, vísceras confusas,
Massas embranquecidas e medulas.

(LIMA, *Poesia completa*, p. 469)

Como um verdadeiro arquiteto de novas realidades que proporcionam ao gênero poético um deslocamento característico, o poeta, nos dois últimos tercetos do soneto, imprime a sua marca: a cor escura. Logo no final da segunda estrofe, o mundo limiano noturno é introduzido através de uma antítese que opõe, de maneira enfática,

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

sombras à luz solar. Nas últimas estrofes, a mesma ideia é realçada pela mudez e pela nulidade dos elementos. Os galopes, uma alusão aos quatro cavaleiros do Apocalipse, são descritos como surdos; dedos de medusa manifestam-se silenciosamente como coisas nulas e observa-se também a presença de “vísceras confusas” e de “massas embranquecidas de medulas”.

Além do intertexto como *Apocalipse*, no *Livro de sonetos*, encontram-se outras referências a passagens da *Bíblia*. Jorge de Lima consegue provocar um desvio do significado transcendental, gerando, assim, uma espécie de dessacralização do texto original. Surge, então, diante do leitor, uma poética distanciada da arte representativa cujo discurso era dominado por um monólogo: discurso que procurava expressar a subjetividade de um autor e que transformava o receptor em mero decodificador de uma mensagem organizada.

Não só o discurso como também o contexto “encontravam-se reduzidos às dimensões subjetivas de um autor que se reduz a si próprio e à realidade a uma única dimensão, a uma única possibilidade de significados”. (FERRARA, 1981, p. 73) A partir do momento em que ocorreu a descentralização desse ponto de vista objetivo e teológico, a obra de arte passou a ser marcada por uma espécie de discurso de aspecto múltiplo: “A representação empalidece, a sintaxe explode, o significante se autotortura e se funde, o texto é, antes de tudo, montagem e está diante da preocupação de salvaguardar a todo preço um sentido monológico e uma unidade estética”. (FERRARA, 1981, p. 74)

A teoria do texto que remete a outro texto foi formulada por Mikhail Bakhtin e recebeu o nome de dialogismo. A escolha desse nome se deve ao fato de a teoria apontar para uma polifonia onde se interpenetram as vozes do enunciador, do enunciado e até mesmo do receptor, considerando a adequação do contexto engendrada pelo texto que se transforma em cena. Nesta, o significado é montado e desmontado, chegando ao ponto de transgredir-se e de perder-se.

A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (BAKHTIN, 1981, p. 16)

Percebem-se nos textos de Jorge de Lima jogos polifônicos, uma “interação entre várias consciências dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra”. (BAKHTIN, 1981, p. 13) Um exemplo dessa polifonia ocorre no soneto “Eu sei que atrás do seu olhar havia”, em que aparecem duas figuras femininas do *Gênesis*: as irmãs Raquel e Lia.

Eu sei que atrás do seu olhar havia
Um outro olhar como uma chama escrava:
Sob o olhar de Raquel o olhar de Lia
no pórtico das órbitas velava.

Quando às vezes Raquel o olhar cravava
em alguém ou a alguém Raquel seguia
eram os olhos da irmã o que se via,
era o olhar da pastora que ali estava.

Debruça-se o pastor no olhar do filho.
Que é que via nos olhos que fitava?
Nos olhos bem-amados que é que via?

Por certo de Raquel o estranho brilho.
Mas atrás desse brilho bruxuleava
o olhar de Lia, Lia, sempre Lia.

(LIMA, *Poesia completa*, p. 477)

A história bíblica das duas moças, que se casaram com o mesmo homem, dialoga com outros elementos, proporcionando, assim, um tecido realmente rico em fios intertextuais passíveis de desdobramento. A inveja de Lia, que se sentiu rejeitada por não ter sido escolhida pelo amado da irmã, Jacó, é retratada pelo olhar que repousa sobre Raquel. Em alguns momentos, o olhar de Lia segue a irmã tão intensamente que se tem a impressão de ocorrer uma interação entre os dois olhares.

Observa-se que, na poética limiana, os diálogos com a *Bíblia* não se dão simplesmente pela coabitação de duas linguagens distintas, mas sim pela deformação que um texto realiza sobre o outro, proporcionando uma “contaminação” mútua e constante. Os textos bíblicos, deslocados dos seus eixos centrais, ao coexistirem com outros elementos, produzem uma “deformação”.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

Julia Kristeva considera todo texto uma espécie de absorção e transformação de outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade estabelece-se a de intertextualidade. A linguagem apresenta-se, no mínimo, como dupla, um diálogo entre dois discursos. De fato, na estrutura de um texto, entram em funcionamento todos os textos que fazem parte do repertório do escritor. (KRISTEVA, 1974, p. 98)

Na poética de Jorge de Lima, é exatamente isso que ocorre. Em “O poeta vence o tempo”, o poeta torna-se controlador absoluto do tempo. Ele chega a mergulhar no passado remoto do “Velho Testamento”, para encontrar Davi, o poeta-pastor, que, acompanhado de sua harpa, compõe inúmeros salmos. O poeta procura refletir a respeito de um tempo no qual ideias e atitudes materialistas fazem com que o ser humano fique cada dia mais preso aos limites espaço-temporais. A fim de tentar se libertar dessas “correntes” que o mantêm aprisionado à finitude da vida, o poeta, como se estivesse realizando uma viagem, vai em busca dos valores da “Eternidade”:

Já não vejo mais a paisagem de plantas carnívoras.
Levada pelos riachos a água velha canta de novo.
A relva ignora sua tragédia e alteia as folhas inocentes.
R regresso ao teu tempo, Davi.
Como tu tenho harpa e tenho Deus.
E num dia bíblico assim
fora dos tempos duros
posso voltar às origens,
e sentir como tu que sou mais forte que o rei,
mais forte que todos os Golias.
Mas não sei como tu
distinguir se essa estrela claríssima
é a estrela da manhã
ou se é mesmo a poesia
que nós vemos no céu
- antecedente e posterior a tudo.

(LIMA, 1997, p. 338)

O poeta identifica-se com o pastor e expressa o seu desejo de ser mais forte que o rei e superior a todos os gigantes. A conjunção adversativa “mas” introduz o reconhecimento de uma limitação: assim como Davi, ele não consegue diferenciar a iluminação poética, metaforizada numa estrela, da própria poesia, que é evocada, aqui, no seu aspecto mais primitivo, “antecedente e posterior” a todas as coisas.

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

No poema acima, observa-se que o poeta regressa a um período em que predominavam as comunidades agrícolas e pastoris, semelhantes às da época arcaica, em que Hesíodo viveu e compôs seus cantos. A poesia de Hesíodo retrata um tempo anterior à invenção da *pólis*, do alfabeto e da moeda. Nessa época, o aedo (poeta-cantor) “representa o máximo poder da tecnologia da comunicação” (TORRANO, 1995, p. 16) O poeta, através do seu canto, tem a função de transmitir ao grupo social ao qual pertence toda a visão de mundo e consciência de sua própria história. No texto, o poeta deseja ficar “fora dos tempos duros” a fim de que possa, assim como Davi, ter acesso à poesia em seus primórdios, “antecedente e posterior a tudo”.

Ao ouvir o canto do poeta, o homem comum passava a ter a possibilidade de superar os seus limites de movimento e visão, “transcender suas fronteiras geográficas e temporais, que de outro modo permaneceriam infranqueáveis, e entrar em contato e contemplar figuras, fatos e mundos que pelo poder do canto se tornam audíveis, visíveis e presentes”. (TORRANO, 1995, p. 16)

A flexibilidade apresentada pelo poeta, que lhe permite deslocar-se por diversas direções, é considerada por Octavio Paz um componente significativo do “sagrado”. Paz afirma ser o divino o responsável por alterar mais intensamente as noções de tempo e espaço, consideradas por ele como os elementos responsáveis por nortear a nossa maneira de pensar.

A experiência do sagrado afirma: aqui é lá; os corpos são ubíquos; o espaço não é uma qualidade; ontem é hoje; o passado regressa; o futuro já aconteceu. Se se examinasse de perto essa maneira de passar que têm o tempo e as coisas, percebe-se a presença de um centro que atrai ou separa, eleva ou precipita, move ou imobiliza. (PAZ, 1982, p. 153)

Octavio Paz associa também o sobrenatural à sensação de estranheza, que tem o poder de interditar não só a realidade, mas também a *própria* existência. São as cerimônias religiosas que contribuem para criar um aspecto duplo: ao mesmo tempo, encontramos-nos diante do real e do irreal, pois todo rito assume a forma de uma apresentação e todo indivíduo que toma parte dele está, na verdade, desempenhando o papel de um ator. Quando ele representa, está simultaneamente presente e ausente do personagem. Para o crente, ele está dentro e fora do mundo, pois o mundo é real e também irreal. (PAZ, 1982, p. 154)

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, N° 04

No “Poema do cristão”, de *A túnica inconsútil*, o poeta é visto como um grande mágico, um palhaço, um louco, revelando, assim, o seu aspecto deformador, resultante do seu caráter múltiplo, o que o aproxima do herói dos *Cantos*, de Pound: “um ser exaltado, tempestuoso e sarcástico, ao mesmo tempo esteta, profeta e *clown*”. (PAZ, 1982, p. 97)

Tendo a vida eterna, posso transgredir leis naturais:
a minha passagem é esperada nas estradas;
venho e irei como uma profecia,
sou espontâneo como a intuição e a Fé.
Sou rápido, como a resposta do Mestre,
sou inconsútil como a Sua túnica,
sou numeroso como a Igreja,
tenho os braços abertos como a sua Cruz despedaçada e refeita
todas as horas, em todas as direções, nos quatro pontos cardeais;
e sobre os ombros A conduzo
através de toda a escuridão do mundo, porque tenho a luz eterna nos
olhos.
E tendo a luz eterna nos olhos, sou o maior mágico:
ressuscito na boca dos tigres, sou palhaço, sou alfa e ômega,
peixe, cordeiro, comedor de gafanhotos, sou ridículo, sou tentado
e perdoado, sou derrubado no chão e glorificado,
tenho mantos de púrpura e de estamena,
sou burríssimo como Santo Tomás. E sou louco, louco,
inteiramente louco, para sempre, para todos os séculos,
louco de Deus, amém! (LIMA, 1997, p. 351 e 352)

CONCLUSÃO

A partir de um estudo atento da poética de Jorge de Lima, o leitor crítico facilmente perceberá que se encontra diante de textos que atualizam textos canônicos, imprimindo-lhes uma dicção inovadora e marcas do mundo contemporâneo. Através da imaginação, o escritor reconstrói cenas conhecidas da *Bíblia*, bem como de outros livros. Por meio de um apagamento dos limites que separam a vigília do sonho, o artista realiza viagens a mundos paralelos. É através da poesia que Jorge de Lima permite que nos aproximemos do intocável e “escutemos a maré do silêncio cobrindo uma paisagem devastada pela insônia. O testemunho poético nos revela outro mundo dentre deste, o mundo outro que é este mundo”. (PAZ, 1999, p. 11) No universo da poesia, a intertextualidade abre portas para que os sentidos, sem que abandonem os seus poderes, tornem-se servos da imagina-

Cadernos do CNLF, Vol. XIII, Nº 04

ção, assim, o leitor pode ouvir o inaudito e ver o que não pode ser percebido.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, João Ferreira de. (Trad.). *A Bíblia*. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARTHESES, Roland. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.

FAUSTINO, Mário. Revendo Jorge de Lima. In: *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 219-274.

FERRARA, Lucrecia D' Aléssio. *A estrutura dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Volume Único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

MENDES, Murilo. *O discípulo de Emaús*. Rio de Janeiro: Agir, 1945.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura: notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. Niterói: EDUFF, 1999.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1999.

SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

TORRANO, Jaa. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução. São Paulo: Iluminuras, 1995.