

# O ESPAÇO ARTÍSTICO — JORGE DE LIMA E CAMÕES

*Dirce Côrtes Riedel*  
UEG — PUC-RJ

Esta leitura de um soneto de Jorge de Lima (1) pretende mostrar a rede de significações que apresenta o texto, com a intersecção da estrutura de sonetos camonianos.

Este poema de amor não é lamento  
nem tristeza distante, nem saudade,  
nem queixume traído, nem o lento  
perpassar de paixão ou pranto que há-de

transformar-se em dorido pensamento,  
em tortura querida ou em piedade  
ou simplesmente em mito, doce invento,  
e exaltada visão da adversidade.

É a memória ondulante da mais pura  
e doce face (intérmina e tranqüila)  
da eterna bem-amada que eu procuro;

mas tão real, tão presente criatura,  
que é preciso não vê-la nem possuí-la  
mas procurá-la nesse vale obscuro.

Os sintagmas camonianos, ao serem assumidos pelo poeta brasileiro, passam a ser elementos novos, porque elementos composicionais de um novo texto. Elementos novos, caracterizados por novas relações estruturais que organizam um novo espaço artístico. Estabelecem-se outras relações sintagmáticas que incorporam mais uma relação paradigmática — o próprio texto de Camões.

Os elementos próprios dos sonetos camonianos são ausências presentes, desfazem-se pelas negativas do primeiro seg-

mento (dois primeiros quartetos): aquilo que os textos camonianos são, o texto de Jorge de Lima renega, donde as definições por exclusão. Uma nova significação não suprime uma antiga significação, ainda que negada, e por isto mesmo realçada, mas ambas as significações entram em correlação, numa dialética que cria o espaço artístico.

O poema de Jorge de Lima não é "um lamento" como os de Camões: "Coitado! que em um tempo choro e rio. . . . ."  
"Indo o triste pastor todo embebido/  
Na sombra de seu doce pensamento,  
Tais queixas espalhava ao leve vento,  
Co'um brando suspirar d'alma saído. . . . ."

O poema de Jorge de Lima não é "queixume traído", como os de Camões: "Busque Amor novas artes, novo engenho/  
Pera matar-me, e novas esquivanças;  
Que não pode tirar-me as esperanças,  
Pois mal me tirará o que eu não tenho. . . . ."  
"Lembranças, que lembrais meu bem passado /  
Pera que sinta mais o mal presente,  
Deixai-me, se quereis, viver contente,  
Não me deixeis morrer em tal estado. . . . ."

O poema de J. de Lima não é "saudade", como os de Camões: "Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades. . . . . Do mal ficam as mágoas na lembrança,  
E do bem, se algum houve, as saudades". "Aquela triste e leda madrugada,  
Cheia toda de mágoa e de piedade,  
Enquanto houver no mundo saudade/  
Quero que seja sempre celebrada".

O poema de J. de Lima não é "paixão", como os de Camões: "Eu cantarei de amor tão docemente,  
Por uns termos em si tão concertados,  
Que dois mil acidentes namorados/  
Faça sentir ao peito que não sente".

O poema de J. de Lima não é "pranto", como os de Camões: "Pois meus olhos não cansam de chorar/  
Tristezas, que não cansam de cansar-me. . . . . Ouçam a longa história de meus males,  
E curem sua dor com minha dor;  
Que grandes mágoas podem curar mágoas". "Aquela triste e leda madrugada. . . . . Ela só viu as lágrimas em fio,  
Que de uns e de outros olhos derivados,  
Se acrescentaram em grande e largo rio. . . . ."

O soneto que estudamos não é "tortura querida", não é "dorido pensamento", não é "piedade", não é "exaltada visão da adversidade", como os de Camões: "Amor é fogo que arde sem se ver. . . ."

Nem o soneto de J. de Lima é "mito, doce invento", como os camonianos: "Transforma-se o amador na coisa amada,  
Por virtude de muito imaginar. . . . . Debaixo desta pedra sepultada/  
Jaz do mundo a mais nobre formosura,  
A quem a morte, só de inveja pura,  
Sem tempo a sua vida tem roubada. . . . ."

O texto artístico opera uma interação entre níveis, muito mais ativa do que aquela que se produz nas estruturas não artísticas. O espaço artístico é construído por uma série de elementos funcionalmente heterogêneos, uma série de dominantes estruturais de diversos níveis. É justamente o único sistema de formação artística é constituído pela correlação dessas linguagens no texto. Daí o paradoxo próprio apenas do texto artístico: uma ampliação da estrutura conduz a uma diminuição da predicabilidade, da transitividade. (2)

Mas não se trata apenas da junção dos elementos de níveis heterogêneos em um todo composicional único. Cria-se um mecanismo de extraordinária flexibilidade e atividade semântica, justamente porque também no interior de cada nível as séries se constroem segundo o princípio da junção de elementos heterogêneos. De tal maneira que, se por um lado são criadas séries estruturais perceptíveis determinadas, por outro lado se opera a sua destruição incessante, depois de uma super-posição sobre elas de outras estruturas e de sua ação perturbadora. Daí o perigo que corre a descrição de todos os níveis de um texto artístico, a qual pode levar o leitor a perder o essencial — a unidade funcional do texto, quando justamente o que assegura uma atividade informacional permanente da estrutura artística (fato relativamente raro nos sistemas de comunicação) é essa luta permanente da tendência à unificação e à dissimilação dos princípios estruturais (3).

No soneto de J. de Lima, o primeiro segmento, constituído pelas duas estrofes, tem, como vimos, o seu espaço construído pela montagem (justaposição) de exclusões que difinem negativamente o poema, àquele se opondo o segmento constituído pelas duas últimas estrofes. Nestas, o poeta define afirmativamente o que é o poema — a busca, a tentativa da recomposição da face perdida de Mira Coeli, a luz da Graça que ilumina, organizada, no último terceto, por uma antítese paradoxal, de valor ontológico. A oposição "realidade amada" x "amada irreal" se resolve, na sua não solução, nos oximoros dos dois últimos tercetos: "É a memória ondulante da mais pura/  
e doce face (intérmina e tranqüila)/ da eterna bem-amada que eu procuro;  
mas tão real, tão presente criatura/  
que é preciso não vê-la nem possuí-la/  
mas procurá-la nesse vale obscuro".

Com apoio intratextual, é transgredida a verossimilhança, para ser instaurada uma nova verossimilhança textual, através de associações interditas nas experiências da tradição, o que amplia, extraordinariamente, a carga informacional do texto.

Essas transgressões têm uma de suas raízes no maneirismo, que é também um dos aspectos ousados dos sonetos camonianos.

Como acentua Lotman, a predeterminação de certas organizações do espaço textual é muitas vezes um fator decisivo na medida em que, depois de termos atribuído ao texto uma determinada estrutura, a ausência de certas marcas começa a ser percebida como um "procedimento", como um silêncio desejado. Para que o texto possa funcionar de determinada maneira, não é suficiente apenas que ele seja organizado desta maneira, mas é preciso, também que a possibilidade de tal organização seja prevista pela hierarquia dos códigos de cultura. A estrutura do espaço do texto se torna um modelo da estrutura do espaço do universo e a sintagmática interna dos elementos interiores ao texto, a linguagem da modelização espacial.

Baseado em A. D. Alexandrov (4), Lotman define o espaço como um conjunto de objetos homogêneos (de fenômenos, de estados, de funções, de figuras, de significações que mudam, etc.), entre os quais (objetos homogêneos) há relações semelhantes às relações espaciais habituais (a continuidade, a distância, etc.). Além disso, considerando-se um conjunto dado de objetos, como espaço, faz-se abstração de todas as propriedades destes objetos, salvo daquelas que são definidas pelas relações de aparência, espaciais, tomadas em consideração. E mesmo no nível supra-textual, no nível da modelização puramente ideológica, a linguagem das relações espaciais é um dos meios fundamentais para dar conta do real.

No soneto de J. de Lima, o que caracteriza a oposição "primeiro segmento" (amor humano) x "segundo segmento" (amor sobre-humano, vivido na experiência existencial — eterna bem-amada, real e presente, mas que não é vista nem possuída, apesar de interminavelmente procurada) — o que caracteriza tal oposição são os conceitos espaciais "delimitado — não delimitado" e "discreto-contínuo", conceitos que constroem modelos culturais sem nenhum conteúdo espacial e tomam o sentido "mortal-imortal".

O modelo do mundo, com o qual J. de Lima dá sentido à sua intérmina busca, está provido de características espaciais. É o que ocorre no soneto, com a forma da oposição terra (quartetos) x céu (tercetos), baixo (quartetos) x alto (tercetos). Posição que aí pode ser invertida: (céu-terra, alto-baixo), porque se trata de um certo modelo nocional-lingüístico do espaço, que é base organizadora da construção de de-

terminada imagem do mundo, de um modelo ideológico de determinado tipo de cultura.

No espaço do texto, as duas personagens (a terrena e a extra-terrena) parecem pertencer cada qual a uma das duas divisões espaciais (os dois segmentos do poema), que podem ser invertidos. No primeiro segmento — que é o espaço negativo do poema de J. de Lima, portanto o espaço do poema camoniano — a personagem já pertence a outro espaço, que não o do poeta, e só é recordada no "lamento", na "saudade", no "queixume traído", no "dorido pensamento", na "tortura querida", recriada no "doce invento" do "mito". Na segunda divisão espacial (o não delimitado), a personagem, "memória ondulante", pertence a vários espaços, é uma "eterna bem-amada", "real e presente", não vista nem possuída mas procurada "nesse vale obscuro". É personagem "intérmina", não delimitada, mas procurada num espaço delimitado, a terra.

Baqueia a fronteira entre "real" e "irreal", que passa a ser considerada, sobretudo com a intervenção surrealista, na literatura do século XX, como virtualidade sempre aberta de um real ainda não atualizado. Uma força associadora fragmenta e unifica o mundo, num jogo de polifonia espacial que constroi um espaço des-centrado, modelo do mundo contemporâneo, sem um centro rigorosamente estabelecido. Um espaço diferente do dos sonetos camonianos, em que as oposições espaciais, como "alto-baixo", "próximo-distante", "aberto-fechado", "delimitado-não delimitado", "discreto-contínuo", organizam um espaço centrado.

Cada modelo de cultura tem sua orientação, que se exprime por uma escala determinada de valores, por uma relação do "verdadeiro" e do "falso", do "alto" e do "baixo". Para uma certa etapa da ciência, o critério artístico da arte contemporânea deverá ser formulada assim: Sistema que não se submete à modelização mecânica — a oposição recíproca das dimensões do plano das diferentes "imagens" do texto cria um número importante de elementos complementares distintivos do sentido. É justamente uma tal intersecção dos determinados tipos de construção e de relações que conduz ao fato de que o insignificante ou o redundante em um sistema passa a ser significativo em outro. (5)

A significação do texto de Jorge de Lima provém sobretudo da intersecção de outras estruturas. O dinamismo informacional da estrutura resulta da sua transgressão, pois o texto realiza normas estruturais próprias do soneto e ao mesmo tempo as transgride. O novo sistema criado estabelece liga-

ções interditas e desta nova organização poética surgem novas séries semânticas de oposições e de identificações.

Esse poema é percebido sobre o fundo de todo o conjunto dos modelos do mundo em ação, quanto ao leitor e quanto ao autor, e em luta com estes modelos. Isto porque, na consciência do leitor, existem encadeamentos de conceitos, aos quais ele está habituado, consolidados pela autoridade da língua natural e da estrutura semântica que lhes é própria, da consciência cotidiana, da estrutura conceitual do período e do tipo cultural aos quais pertence o intérprete do texto e, finalmente, de toda a estrutura das construções artísticas que lhe é familiar. (6)

O conflito no soneto estudado, é possível determiná-lo porque há descrições suficientes da estrutura-tipo "soneto". Conflito que se verifica: a) com as normas da construção do soneto; b) com a oposição alto-baixo, material-imaterial, discreto contínuo, etc., no sistema das significações dos tipos de cultura.

#### Bibliografia

- 1 Soneto 36º do Livro de sonetos — em LIMA, Jorge: *Obra completa*, vol. 1. Rio de Janeiro, Aguilar, 1958, p. 584.
- 2 V: LOTMAN, Iouri. *La structure du texte artistique*. Paris. Gallimard, 1974. GARRONI Emilio. *Semiótica ed estetica*. Bari. Larteza, 1968.
- 3 V: LOTMAN, Iouri, o.c.
- 4 ALEXANDROV, A. D. "Espanos abstratos", *Matematika eyo soderzaniye, metody uznacene*. T. III. Moscou, 1956.
- 5 Cf. LOTMAN, o.c.
- 6 Cf. LOTMAN, o.c.