

A MORTE DE OFÉLIA NAS ÁGUAS: REFLEXOS E RELEITURA DA PERSONAGEM DE WILLIAM SHAKESPEARE NA POESIA DE HENRIQUETA LISBOA.

Marcia de Mesquita Araújo¹⁶

Resumo

Este ensaio pretende mostrar como o processo intertextual utilizado por Henriqueta Lisboa em suas referências a Ofélia, personagem de *Hamlet*, de Shakespeare, e sua loucura e “morte”, contribuem para consolidar a ideia de que a poesia instaura uma proliferação de sentidos, que não podem ser objetivamente delimitados como pretendem os olhares tradicionais de explicação da poesia. Para tal, partimos da leitura do poema “Ofélia” da poeta mineira e da sétima cena do ato IV da peça *Hamlet*. Apoiado, no pensamento de Júlia Kristeva (1974), Emmanuel Levinas (1994), sobretudo Maurice Blanchot (1987), dentre outros que contribuem com uma análise geral da literatura e da arte, buscamos refletir a respeito da loucura da personagem, evocada pelos textos literários, e como essa loucura sugere um rompimento do texto poético com o racional, o finito, o compreensível, conduzindo o olhar do analista a um estranhamento do poema, para além de sua competência crítica racional.

Palavras-chave

Poesia pura; Intertextualidade; Morte; Rompimento; Contemporaneidade.

Abstract

This paper intends to show how the intertextual process used by Henriqueta Lisboa in her references to Ophelia, character of Shakespeare's *Hamlet*, and to her madness and "death", contributes to strengthen the idea that poetry founds a proliferation of senses that cannot be objectively delimited as the traditional "explainers" of poetry intend to. For this purpose, we have read the poem "Ofélia", by the Brazilian poet, and compared it to the seventh scene of the fourth act of *Hamlet*. Based on the thinking of Julia Kristeva, Emmanuel Levinas and above all Maurice Blanchot, among others that contribute with a general analysis of literature and art, we are seeking to reflect on the character's madness, evoked by the literary texts, and on how this madness suggests a break of the poetic text with the finite, the rational, the comprehensible, leading the analyst's look to find the poem quite strange, beyond its critical rational competence.

Keywords

Pure poetry; Intertextuality; Death; Rupture; Contemporaneity.

16 Mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará.

"Louco, como o vento a travar batalha com o mar".

Shakespeare.

A leitura é um processo complexo e bastante abrangente que faz rigorosas exigências ao nosso cérebro, à nossa memória e às nossas emoções sem deixar de envolver a experiência de vida dos leitores. É fundamental, pois é através dela que adquirimos o conhecimento do assunto, da língua e dos modelos de texto. É ao lado dela que vamos construindo uma intimidade muito grande com a língua escrita e que internalizamos as suas diferentes estruturas, os gêneros, os diversos tipos de discursos e suas infinitas possibilidades estilísticas. É com ela que vamos enriquecendo a nossa memória, o nosso senso crítico e adquirindo conhecimento sobre os mais diferentes assuntos acerca dos quais se pode escrever.

Nossa forma de ler e nossa experiência com os mais diversos textos de vários autores influenciarão de muitas maneiras nossos procedimentos de escrita. O leitor passa a ser, durante o processo de leitura, tão decisivo para o caráter do discurso quanto quem o produz porque nem tudo que o enunciado deixa ou faz entender se acha explícito nele, pois parte do seu sentido já está no conhecimento do leitor. Um texto traz em si marcas de outros textos, implícita ou explicitamente, e essa ligação entre textos pode ser de uma simples citação ou até de uma paródia completa. Essa associação é prevista pelo autor e deve ser feita pelo leitor, na proporção em que partilhem conhecimentos.

Assim, pensar a intertextualidade nos leva a buscar conceitos possíveis e prováveis que podemos encontrar acerca dessa palavra, o Houaiss, ao definir o termo, nos diz que:

substantivo feminino. Rubrica: literatura. **1** superposição de um texto literário a outro; **2** influência de um texto sobre outro que o toma como modelo ou ponto de partida, e que gera a atualização do texto citado; **3** utilização de uma multiplicidade de textos ou de partes de textos preexistentes de um ou mais autores, de que resulta a elaboração de um novo texto literário; **4** em determinado texto de um autor, utilização de referências ou partes de obras anteriores deste mesmo autor. (HOUAISS, 2009, verbete "Intertextualidade")

A intertextualidade pode ser a elaboração de um texto novo a partir de um já existente, é o que chamamos de “diálogo” entre os textos. Para se entender melhor a palavra, partimos de sua etimologia, o prefixo *inter* é um prefixo latino, se refere à noção de relação (entre), logo, a intertextualidade é a propriedade dos textos se relacionarem. Ela acontece quando há uma referência explícita ou implícita de um texto em outro, através de uma citação, de um fragmento, de uma imagem alusiva, de uma palavra, e pode ocorrer com outras formas além do texto, como a música, a pintura, um filme, em suma, toda vez que uma obra fizer alusão à outra ocorre a intertextualidade. Por isso é importante para o leitor o conhecimento de mundo, um “saber” prévio, para reconhecer e identificar quando há um diálogo entre os textos.

A noção de multiplicidade de vozes surgiu com o filósofo da linguagem, Mikhail Mikhailovich Bakhtin^{xi}, na década de vinte do último século, lançou a ideia de polifonia, empregando o conceito na análise da ficção dostoievskiana (textos que inspiraram as reflexões bakhtinianas acerca da polifonia) e sugerindo que a mesma colocava em jogo uma multiplicidade de vozes ideologicamente distintas, as quais resistiam ao discurso autoral. Bakhtin estendeu o conceito a todo gênero romance, no qual, para o filósofo, ora se orquestram, ora se digladiam linguagens sociais que se impõem ao autor do romance como expressão da diversidade social que este quer representar na sua escrita.

Assim, para Bakhtin, a polifonia é parte essencial de toda enunciação, já que em um mesmo texto ocorrem diferentes vozes que se expressam, e que todo discurso é formado por diversos discursos. Em suma, na concepção bakhtiniana de linguagem, “todo discurso, por meio de várias direções ou em seu caminho até o objeto, encontra-se com outros discursos e participa com eles de uma interação viva e intensa. É, pois um fenômeno inerente a qualquer e todo discurso.” (BAKHTIN, 1988, p.88)

Foi então que, a partir dos estudos bakhtinianos, Júlia Kristeva^{xii} direcionou todo esse universo do dialogismo e deslocou a tônica da teoria literária para a produtividade do texto. Como conterrânea de Roland Barthes alguns teóricos atribuem a ele a difusão do nome e dos trabalhos de Mikhail Bakhtin até então pouco divulgados devido ao ambiente opressivo em que se deram suas pesquisas e sua vida na Rússia. Deste modo, Kristeva cunhou o termo intertextualidade divulgado na famosa revista *TEL QUEL*: “Qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação de outro texto” (*Poética* nº27, p.45-53.)

E Kristeva continua: — a palavra literária não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais (KRISTEVA, 1974) — a tarefa da semiótica literária consistirá em encontrar os formalismos correspondentes aos diferentes modos de encontro das palavras no espaço dialógico do texto. Ainda nas palavras de Júlia: em lugar da noção de Intersubjetividade, instala-se a de “Intertextualidade” e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. Dessa forma, Kristeva contribuiu para substituir a ideia bakhtiniana de várias vozes dentro de uma locução pela noção de muitos textos dentro de um texto, posteriormente esse termo foi difundido por Roland Barthes, que considerava a intertextualidade um sinônimo de dialogismo.

A intertextualidade foi um foco de estudo no campo da literatura através das citações textuais, como sendo a inclusão de um texto em outro, para efeitos de reprodução ou transformação, e hoje podemos perceber esse termo empregado não só à literatura como a outras produções textuais, imagéticas e midiáticas, por exemplo; mas pensemos no que ela tem a ver com os atuais estudos da (na) literatura.

É inegável a percepção de que existe uma consonância entre intertextualidade e

modernidade, como afirma Affonso Romano de Sant'Anna:

Desde que se iniciaram os movimentos renovadores da arte ocidental na segunda metade do séc. 19, e especialmente com os movimentos mais radicais do séc.20, como o Futurismo (1909) e o Dadaísmo (1916), tem-se observado que a intertextualidade é um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte de nosso tempo. Ou seja: a frequência com que aparecem textos intertextuais testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos. (SANT'ANNA, 1985, p.7)

Considerando a intertextualidade, Umberto Eco afirmou: “Descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda história conta uma estória que já foi contada” (ECO, 1976, p. 20). Muito se aproximam essas concepções de intertextualidade tanto em Romano quanto em Eco, o que nos permite pensar que tanto a intertextualidade está presente na literatura há muito tempo como a partir de tais conceitos podemos definir o texto como não sendo único, fechado e de sentido centralizado, mas possuindo, como alicerces, outros textos: “os livros sempre falam sobre outros livros”, “a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos” (ECO, 1976, p. 7).

Ora, a intertextualidade é uma relação de textos, discursos, diálogos, destarte podemos pensar que é uma interrelação de vozes, que remete à polifonia. Em um texto podemos estudar a relação de copresença de outro texto, ou tema alusivo, mas também em várias vozes contidas nesse texto que nos remetem às várias possibilidades, às varias interpretações que se instalam no interior desse texto, tanto para defini-lo quanto para não defini-lo, e eis que adentro numa questão muito delicada, pois se sugiro que também há a possibilidade de não defini-lo, isso não deve soar como algo negativo, mas especialmente positivo, haja vista que essa “impossibilidade” de definição é algo muito bem acolhido pela literatura contemporânea, pois essa ideia de indefinição, de obscuridade, de não limitação, de indeterminação, de não verdades, de fragmentação, tudo isso está ligado a uma concepção de literatura contemporânea, a uma noção de riqueza do texto, de desdobramento de possibilidades, e é sob esse viés que se desenvolve esse trabalho.

Ainda sobre Affonso Romano, sobre a intertextualidade, este divide um novo texto em “paródia” ou “paráfrase”. O escritor define a intertextualidade como “dizer-se a mesma coisa com outras palavras”, ou seja, fazer-se a reescritura de um texto. Ele faz distinção entre a “intertextualidade das semelhanças” e a “intertextualidade das diferenças” (ECO, 1976, p. 38-39). No primeiro caso manifesta-se adesão ao que é dito no texto original; no segundo, representa-se o que foi dito para propor uma leitura diferente e/ou contrária. A repetição pura e simples, bem como a paráfrase, pertence ao primeiro tipo; já a paródia, a ironia, a concordância parcial são exemplos do

segundo tipo.

Julia Kristeva nos dá um conceito clássico de intertextualidade: “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (ECO, 1976, p. 64). A autora esclarece que essa relação entre os textos se dá unicamente através do conhecimento amplo e diversificado de cada produtor/leitor com a finalidade de produzir continuamente, em aspectos sequenciais a elaboração de seu texto em um processo amplo e diversificado.

A intenção deste ensaio é demonstrar que a utilização da intertextualidade, ao invés de contribuir para que haja uma maior determinação do “sentido” do texto, o que ocorre na realidade é uma maior dispersão, ligada à água, à loucura, à morte do tempo cronológico, linear etc.

Ao considerar as implicações que Kristeva descortina no processo intertextual, torna-se mais fácil compreender as relações entre o *Hamlet* de Shakespeare — que Harold Bloom chamou “poema ilimitado” — e o poema de Henriqueta Lisboa, que deflagra nossas considerações sobre uma visão contemporânea do próprio texto poético.

É emblemático o que a psicanalista búlgara sugere na seguinte frase:

Ela pode ser ao mesmo tempo um melancólico momento de crise, a perda da voz e do significado, uma origem vazia e deslocada, e a conquista rebelde de uma nova expressão polimorfa contra qualquer identidade improdutiva ou linearidade totalitária. (KRISTEVA, 1974, p. 1-2)

Temos então a sugestão de que o texto — e o intertexto — dialogam para produzir um não-dito, ou interdito, uma espécie de neurose escritural, um deslocamento constante de possibilidades, uma subversão da linearidade, tudo isso a serviço de “um processo contínuo de significação” em ebulição entre as diversas camadas de significantes em sua “pluralidade semiótica”.

Aludir a Ofélia é pensar em *Hamlet* como poema ilimitado, cujo sentido “próprio” não se deixa apreender, e é pensar em Hamlet, um ser dotado de ambivalência extraordinária, cuja gama de possibilidades de caráter e dimensão humana oscila entre o mais alto e o mais baixo. Afinal,

Hamlet é um ser rastejante e imundo ou um pensador divino das profundezas da alma humana? Ofélia, a que alude o poema de Lisboa, é um ser oscilante e imprevisível, conforme assinala Bloom:

O contraste entre a "morte lodosa" e a visão da jovem ensandecida, flutuando e cantando velhas canções, provoca uma ressonância sublime, semelhante à percepção de Hamlet, de ser ele mesmo, igualmente, tudo e nada, "infinito em faculdades" e "quintessência do pó". A adorável Ofélia "anjo de bondade", parece entoando uma canção, compondo uma imagem nem tanto de vítima, mas do poder de evocar a beleza singular, característico da linguagem shakespeariana. (BLOOM, 2004, p. 52)

Bloom afirma que Ofélia, assim como Hamlet, é uma construção linguística da genialidade de Shakespeare, construção ambígua, rica em possibilidades, como a própria poesia. Ofélia em si é um ser que escapa às determinações de leitores e críticos, faz sua história ser entretecida, ou entrelaçada, como a "realidade transverbal da psique" mencionada por Kristeva.

O poema de Henriqueta Lisboa ressoa essa loucura, que associamos ao texto poético, reiterando ainda a concepção de Kristeva: "As a neurotic person on the couch, the poetic text is full of unspoken words, dual signs, nonsenses that force the analyst--reader to follow the truth of a singularity." (KRISTEVA, 2011, p. 8)^{xiii}. Para a psicanalista búlgara, o que pode parecer um aspecto frágil do texto, "sua perda de significado, unidade titubeante ou hesitante, percepção negativa", acaba por tornar-se sua grande força, sua riqueza maior, ao abrir possibilidades infinitas evocadas pelo intertexto, como um sortilégio que o texto literário coloca diante do leitor, que é forçado a se afastar de sua necessidade de completude, de totalidade, fazendo aflorar o que ela chama "fratura de subjetividade". Mediante esse processo, a referencialidade estereotipada é suspensa pelo olhar que se lança ao texto, ao poema, como a um enigma, que elimina nossa receptividade passiva. Como afirma Kristeva: "O enigma é subjetivo". Temos então aí a ideia de "processo semiótico", que coloca o texto como um cruzamento de sistemas simbólicos, como ocorre com o discurso da loucura. Quando Henriqueta Lisboa traz a Ofélia para sua poesia, o que é provocado aí é uma violenta subjetivação do texto poético, que se abre de tal forma que se torna intangível. A subjetivação, no caso, não é particularização (embora toda subjetivação acabe sendo uma particularização, na medida em que ela é uma escolha), mas dispersão (no sentido mais genérico, pois quando Kristeva fala de fratura de subjetivação, corresponde a uma mudança de direção, uma quebra da mesma), abandono de intencionalidade e autenticidade, considerando-se a noção de subjetividade fratural proposta do Kristeva.

Leiamos então o poema de Lisboa:

Ofélia

Um rio longo, verde escuro

sustém o corpo de Ofélia.
Longos cabelos emolduram
a forma branca, esquiva e débil
suspensa ao balanço da água.
Por entre espumas e sargaços
desabrocha o rosto de nácar.
Agora o busto de onda se ergue,
resvala o fino tronco, os membros
esvaem-se trêmulos, trêmulos.

Debruço-me sobre o rio
para salvá-la. E então me perco.
Meus olhos já não podem vê-la
nublados de bolhas e liquens.
Meus braços não mais a alcançam
hirtos do pavor da morte.
(LISBOA, 1983, p.171)

O rio que sustém o corpo de Ofélia é o mesmo que a tomará em seu enlace, o rio é o leito de vida e de morte, é o que recebe e o que devolve; em algumas culturas, especialmente as mais antigas, como a cultura celta, “os mortos eram depositados nas águas para seguirem seus caminhos ao longo das correntes” (SAINTINI apud BACHELAR, 1989, pp. 73-74)^{xiv}, para onde ninguém sabe, mas a partir daquele momento, o morto, o corpo já tinha um destino, um destino não claro, não identificável, mas estava na simbologia, tanto da morte quanto das águas, a renovação, uma passagem infinita e obscura.

O corpo de Ofélia, franzino, débil e pálido, corpo frágil como a pétala de uma margarida, alva como as nuvens em dias de sol veemente, assim era o corpo flutuante de Ofélia, que num instante primeiro flutuava nos braços do rio, enquanto seus cabelos a emolduravam em sua forma, enquanto suspensa ao balanço das águas.

As águas, tema comum e recorrente que simboliza vida, mas também simboliza morte, a obscuridade das incertezas das águas leva a muitas interpretações a respeito desta simbologia, e podemos encontrá-las como tema recorrente tanto na literatura, quanto na psicologia, muito relacionada aos temas oníricos, bem como na filosofia.

Falar das águas é falar do desconhecido, de significações múltiplas e variadas, é buscar relações entre interno e externo, entre vida e morte; Thales de Mileto (625 - 548 a.C.), considerado o primeiro filósofo da história da filosofia ocidental, fundador da escola jônica, e o iniciador da indagação racional sobre o universo, acreditava que a água “fosse a origem de todas as coisas”, por exemplo.

A água em que Ofélia está suspensa balança, e demonstra com suavidade o embalo do corpo que se perde, resvalando-se, esvaindo-se trêmulos os membros; é um corpo que se perde, ou que se funde ao seu elemento comum: a água. Nada pode salvar Ofélia, ninguém poderá mais salvá-la, nem a voz do poema ao debruçar-se sobre o rio poderá resguardar Ofélia, nem de sua loucura, nem de sua (in)finitude. Finitude em relação à vida corpórea e terrena, infinitude em relação ao que

não se pode denominar com precisão depois do estágio da morte.

A poeta não pode salvar Ofélia, nem a voz poética, pois esta já está destinada aos devaneios, à não razão, à intuição, à subjetividade; na face de Ofélia o sono profundo, nos braços hirtos da voz poética, ninguém pode salvar Ofélia. E para que salvá-la? De que e de quem salvá-la, dos devaneios? Da loucura causada pela morte do pai e pela ausência do seu amado? Debalde a salvariam, não se pode salvar uma personagem de seu destino já escrito e descrito, foi a mão shakespeariana que a vaticinou, o que resta à poesia é atribuir-lhe outras significações mais, inseri-la em novos contextos e subjetividades, para o florescer da poesia: a morte e a loucura de Ofélia.

Mas a morte de Ofélia não é a morte para a finitude, é a morte que renasce, que traz consigo a renovação, no caso pela complexidade da personagem, muitas renovações e ressignificações, simbologias imensuravelmente contidas em sua morte, em suas águas, em sua face serena que sonha, enquanto um anjo lhe enxuga as tranças e a recolhe, a adverte da inanidade de tudo. Mas que inanidade seria essa? Apenas a da matéria, corpo físico?

A explicação para sua morte, ou seu sono profundo, cai no vazio, pois jamais se poderia dizer o que a levou às profundas águas, uma distração, um suicídio, a loucura? Nem mesmo a poesia poderia afirmar algo, essa não é sua tarefa, mas sim a de (re)significar, a de devanear, assim como Ofélia, calar para ouvir o diálogo do silêncio, o silêncio contido em si mesma agora explicitado, assim como tapar os ouvidos para que ao destapá-los se possa ter a sensação de ter aguçado momentaneamente mais o sentido da audição.

E em meio a esse silêncio que fala, mas não com a fala do cotidiano, do senso comum, mas com seu diálogo com a morte, as águas, a loucura, Ofélia vai se eternizando, enquanto a voz do poema dispersa-se, desaparece. Agora Ofélia é própria poesia, é o domínio literário.

Podemos pensar que a morte de Ofélia é que lhe garante a loucura, e se assim pensarmos, podemos pensar também na suspensão do tempo, a morte é, nesse caso, a suspensão do tempo, suspensão essa proposta por Levinas como a obscuridade do tempo de morrer, que ele chama *l'entretemps*, e que não deve ser entendido como um corte no contínuo do tempo, mas como um intervalo vazio:

Le temps-même du "mourir" ne peut pas se donner l'autre rive. Ce que cet instant a d'unique et de poignant tient au fait de ne pas pouvoir passer. Dans le "mourir", l'horizon de l'avenir est donnée, mais l'avenir en tant que promesse du present nouveau est refusé — on est dans l'intervalle, à jamais intervalle. (LEVINAS, 1994, p. 123)^{xv}

Essa suspensão é o tempo da literatura, o tempo sem tempo, a morte da morte, sendo que a segunda morte à qual me refiro é a morte do sentido, da lógica, do tempo articulado, da vida “real”. Ao se matar a morte do sentido do real, o que permanece e o que se eterniza é o domínio

literário, que é sonho, delírio, enquanto o anjo que enxuga os cabelos de Ofélia lhe diz que “tudo” é inanidade.

Vamos pensar em inanidade; segundo Houaiss, inanidade é "vaziez da matéria, conteúdo ou atividade, vacuidade, sinonímia de lacuna." (HOUAISS, Dicionário eletrônico, "verbete inanidade") O vazio da matéria, a matéria como o depósito, container de algo, da alma (da subjetividade) se pensarmos na matéria física, o vazio da lógica, do sentido, se pensarmos no literário, o que me leva à voz poética. Seria ela a voz da permanência, da linearidade, da estrada real? Sim, pois é a voz poética que tenta salvar Ofélia da morte, e trazê-la para a vida “real”, mas seus braços não a alcançam, pois Ofélia não está na ordem do “real”, não está na ordem da razão, nem da lógica, não se pode trazer Ofélia da obscuridade, da loucura para a razão, e assim, a voz falha em seu intento. E ao falhar, ela se perde. Seus olhos nublam, ela vai-se tornando obscura, parece participar dessa morte, que podemos pensar na morte do tempo linear. Mas ela resiste, a razão resiste, tem medo da morte, seus braços não mais alcançam Ofélia, hirtos de pavor da morte, e ao final, Ofélia é abandonada à própria sorte. E Ofélia, longe, salva-se da lógica, da razão, do tempo cronológico. Ofélia se eterniza, e a voz que tentou resgatá-la desaparece, como se a própria poeta sugerisse que o poeta “humano” tem que sucumbir ao anjo para que a poesia se faça.

Assim é a concepção estética e ideológica da poesia de Henriqueta Lisboa, distante da ordem cronológica das coisas, do tempo linear, libertada das formas elementares da paixão, como menciona em seu ensaio “Poesia pura”, do livro *Convívio poético*, e retornemos a ele para aclarar sua concepção de poesia pura:

Seja como for, libertada das formas elementares da paixão (que não são formas criadoras), do juízo afeito a discernir o real do irreal (impróprio à beatitude poética), da cópia servil das coisas, da lógica prosaica, da eloquência oratória, do anedótico, purificada em suma, organicamente, a poesia atinge seu mais elevado estágio, um mundo de perspectivas extraordinárias, onde impera a intuição. (LISBOA, 1995, p. 81)

Ofélia é a própria imagem da poesia pura, sua configuração primeira, a pureza de Ofélia é a pureza da poesia que Lisboa concebe.

O DIÁLOGO DA LOUCURA, DA MORTE, DA ARTE

Este pequeno trecho da peça *Hamlet*, cena sétima, ato IV, que conta a morte de Ofélia nas águas, é que nos levou a pensar com delicadeza na questão da intertextualidade, especialmente, na concepção de Kristeva. Leiamos a cena sétima, então:

Onde há um salgueiro que se inclina sobre o arroio
E espelha as folhas cinza na corrente vítrea,
Ela fazia umas grinaldas fantasiosas,
Tecendo as folhas do chorão com margaridas,

Ranúnculos, urtigas, e as compridas flores
De cor purpúrea que os pastores, sem modéstia,
Chamam com um nome forte, mas que as nossas virgens
Conhecem, castas, como “dedos-de-defuntos”.
Galgando a árvore com o fim de pendurar
Essa coroa vegetal nos ramos pensos,
Maldoso um galho se partiu, e ela tombou
Com seus troféus herbóreos no plangente arroio.
Abriram-se-lhe em torno as vestes, amplamente,
Mantendo-a à tona qual sereia, por instantes:
E ela cantava trechos de canções antigas,
Como que sem noção do transe em que se achava,
Ou como criatura que, nascida na água,
A esse elemento fosse afeita. Mas, em breve,
As suas vestes, já embebidas e pesadas,
Levaram a infeliz, do canto melodioso
Para lodosa morte.
(SHAKESPEARE, 1954, p. 195-194)

A intertextualidade presente no texto poético de Lisboa imediatamente nos remete ao texto shakespeariano, em que a morte de Ofélia nas águas é o tema principal.

Temos, em ambos os textos, versos que se aproximam na forma poética, se pensarmos na Ofélia já não teremos somente a alusão, mas uma intertextualidade clara e pulsante.

A cena de *Hamlet* nos remete a uma Ofélia morta, morta nas águas obscuras, para dar vida à mesma Ofélia de Lisboa, pois, ao percebermos essa intertextualidade damos vida ao texto ao qual Lisboa nos reporta: o texto do poeta e dramaturgo inglês. Vejamos, nós como receptores é quem incorporamos vida a essa obra, já que a trato como “resultado da minha leitura” e assim é para cada receptor, pois a obra não permanece estagnada, pelo contrário, como ela toma vida a cada leitura através dos anos, ela está se atualizando a cada leitura de seu receptor, são essas leituras, de indivíduos diferentes, com olhares diferenciados, que lhes garantem uma “metamorfose” totalmente desvinculada do tempo, assim como afirma Zilberman que, “como as leituras diferem a cada época, a obra mostra-se mutável, contrária a sua fixação numa essência sempre igual e alheia ao tempo” (ZILBERMAN, 1989, p. 33).

A leitura de determinada obra pode variar de leitor para leitor, já que cada um deles faz uma leitura pessoal, carregada de interpretações e relações intertextuais diversas, de acordo com a experiência do receptor.

A água nas leituras dos textos apresentados nos remete a certa obscuridade, não sabemos de certo se as águas recebem a vida “real” de Ofélia ou se a leva; se a recebe, então podemos pensar em um corpo como elemento fundindo-se a outro elemento; e se pensamos que a água a leva, aí temos a configuração do desconhecido, da morte, mas a morte é esse desconhecido, ao serem jogados os despojos humanos às correntezas dos rios, lembrando os celtas, não temos aí uma finitude, mas uma indeterminação: para onde vai o corpo? O que ocorre com este corpo? A morte nas águas parece uma viagem, uma viagem desconhecida, é assim como a arte, nos diz

Levinas, “a arte se opõe ao conhecimento, é um cair da noite, uma irrupção da sombra” (ZILBERMAN, 1989, p. 33).

Essas noções podem ser associadas à literatura contemporânea, ela não está ligada à ideia de verdade inquestionável, a pressupostos determinantes, por isso ela não pode ser enquadrada na razão preconizada pela herança iluminista.

A ideia de morte é que nos leva a refletir sobre essa intertextualidade e a travarmos um diálogo direto com a arte, com a literatura contemporânea, pois a relação do cadáver, segundo Blanchot (1987), com este mundo se dá por meio da perda de seu valor de uso e de verdade, assim como o objeto que ao quebrar-se perde sua função, consoante nossa leitura do poema "Acidente", de Henriqueta Lisboa, abaixo transcrito:

ACIDENTE

Quebra-se o púcaro de fino
Cristal vibrante contra lájea:
Restam avelórios feridos.

Do vento escuto o balbucio
Por entre os galhos das árvores.
Percebo-lhe o timbre, o ritmo.
Porém não as palavras:
Interceptadas, interceptadas.
(LISBOA, 1993, p.191)

Pensar no título, na palavra *acidente* é pensar em um acontecimento fortuito que muda os rumos previstos das coisas. No caso, o acidente remete à quebra do púcaro no primeiro verso. O púcaro é um utensílio, e este, particularmente, é um belo utensílio de “fino cristal vibrante”, o *dulce et utile* de Horácio^{xvi}, deleita-nos com sua bela imagem em fino cristal e tem sua serventia, sua utilidade. Seu choque com a superfície duríssima o estilhaça completamente: “restam avelórios feridos”. Avelórios são cacos, vidrilhos, desprovidos de sua forma e funcionalidade originais. Os avelórios feridos são fragmentos que não servem mais para compor a lógica ditada pela razão.

O significante “avelório” nos remete ainda, foneticamente, à ideia de lamento por uma perda, por semelhança com “velório”, especialmente pela companhia do adjetivo “feridos”. Morte, perda, destruição. Mas quem morre? Apenas um púcaro? Em verdade, nesse universo de privação, de extravio, de ausência, o acidente mata a integridade da palavra, desviando-a para outras funções que não as usuais, tornando-a poesia. Penetrar no espaço literário é invadir o tempo do desamparo, da renúncia aos ídolos e à ordem, da corrupção da palavra apaziguadora e estável.

Abandonam-se os cacos, surge o vento, cujo som é um balbucio, algo sem um sentido definido, que lembra a fala do oráculo, a fala do sagrado, aqui identificada à fala poética. Seu rumor não edifica, não se liga às ruidosas necessidades mundanas, impregnadas de história. O percurso do

vento, também por acidente, é constantemente desviado pelos galhos das árvores que se interpõem em seu caminho. O balbucio é percebido em seu ritmo e em seu timbre, ou seja, em seu significante, que não aponta para um rumo semântico estabelecido.

Os dois últimos versos insinuam signos enlouquecidos: as palavras são interceptadas em sua função de significar, o caminho estável entre o significante e o significado tem seu curso interrompido, desviado, sequestrado. Agora sabemos que a poeta refere-se à linguagem artística, que não consegue mais ser bela e útil como queria Horácio; agora percebemos que o acidente com o púcaro, a morte do belo utensílio, e o caminho insano do vento são imagens de uma mesma grande ideia, de um código muito especial: a linguagem poética. O púcaro morre, sim, perde seu valor de uso para inaugurar novas possibilidades. A tarefa da poesia, portanto, é outra, ligada justamente ao desvencilhamento das tarefas.

O corpo então é a imagem de nada, torna-se neutro, assim essa imagem de nada se relaciona às imagens veiculadas pelo texto literário em sua fabulação da impossibilidade. Não há mais a ligação entre significante e significado, pois esse caminho instável é interrompido pelo acidente. A vida real de Ofélia é interrompida pelo “acidente” da loucura, assim como a linguagem artística cessa de ter uma função clara, delimitada, tornando-se a própria incompreensão, ela que não atende mais aos ideais clássicos horácianos do *dulce et utile*. O que produz a quebra da “vida real” de Ofélia é a imagem de uma ideia, de um código muito especial: a linguagem poética.

E assim a loucura, a morte acontece, para tirar Ofélia do tempo lógico, linear, perde seu valor de ser e verdade para incorporar a linguagem poética, para inaugurar novos significados. A loucura desde então já a afasta do tempo linear.

Considera-se finalmente as concepções de intertexto não em um sentido de determinar certas interferências textuais, de diálogos com outros textos, como normalmente se pode dizer da intertextualidade, mas de demonstrar, através dos textos literários apresentados e dos autores citados, que a utilização da intertextualidade, ao invés de contribuir para que haja uma maior determinação do “sentido” do texto, propicia na realidade uma maior dispersão, dispersão essa que vimos ligada à água, à loucura, à morte do tempo cronológico e linear presentes na leitura subjetiva do poema Ofélia, tudo isso se ligando a certa concepção de arte, de literatura contemporânea, que abandona essa forma tradicional de se pensar arte e literatura, a ideia aí é de dispersão e não de centralização, de múltiplas bifurcações, que conduzem a possibilidades variadas, fora da lógica da metafísica ocidental.

Através dessa concepção podemos tecer um olhar que não esteja ligado à noção de verdade, a pressupostos determinantes, assim como Ofélia não pode ser enquadrada na ordem da razão, assim também como a arte não pode ser deslindada, e que se mantenha essa multiplicação de possibilidades.

Pensar Ofélia e sua interrelação textual, é pensar na arte, é pensar na poesia pura, Ofélia é a própria poesia pura, no sentido de que não pretende erigir verdades, nem afirmar nem informar nada, pura no sentido de ser tão hermética ao ponto de proliferar novos significados, ao contrário do que se possa pensar, mas admitir infinitas possibilidades, ressignificações, que permita uma imaginação contemplativa e pluralizada, numa visão contemporânea do texto poético.

Assim como Kristeva que se refere à intertextualidade como uma construção de um “mosaico de citações” (KRISTEVA, 1974, p. 64) no sentido de absorção e transformação de outro texto, Ofélia, a poesia e a literatura se metamorfoseiam, e o que era da ordem da razão se quebra, assim como o púcaro contra a lájea, a loucura, a morte da personagem representa essa quebra da logicidade das coisas, para a construção de um novo olhar, indeterminado, mas plenamente liberto, independente, autônomo. Essa é a força da linguagem literária.

REFERÊNCIAS

- HOUAISS, Antônio. **Dicionário eletrônico**. SP: Editora Objetiva, 2009.
- BACHELAR, Gaston. **L'Eau et lês Rêves**. Tradção Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética**. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad.: Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLOOM, Harold. **Hamlet - poema ilimitado**. Rio de Janeiro. Objetiva, 2004.
- ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. “Nous Deux or a (Hi)story of Intertextuality.” **The Romantic Review** 93.1-2, (2002): 1-10. Acessado em 11 de junho de 2011.
- LISBOA, Henriqueta. **Flor da morte**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004
- LEVINAS, Emmanuel. “La réalité et son ombre” In: **Les imprévus de l'histoire**. Tradução de Cid Ottoni Bylaardt. Paris: Fata Morgana, 1994.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, paráfrase & cia**. São Paulo: Ática, 1985.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1954.

xi NOTAS

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

- xii Julia Kristeva, nascida a 24 de junho de 1941 na Bulgária, é filósofa, crítica literária, [psicanalista](#), socióloga, [feminista](#) e, mais recentemente, [romancista](#). Vive na [França](#) desde meados dos anos 1960. É professora na [Universidade Paris Diderot](#). Kristeva se tornou influente na análise crítica internacional, [a teoria cultural](#) e feminista depois de publicar seu primeiro livro *Semeiotikè*, em 1969. Seu corpo considerável de trabalho inclui livros e ensaios que abordam [intertextualidade](#), a [semiótica](#), e [abjeção](#), nas áreas de linguística, teoria literária e crítica, [psicanálise](#), biografia e autobiografia, análise política e cultural, arte e história da arte. Junto com [Roland Barthes](#), [Todorov](#), [Goldmann](#), [Gérard Genette](#), [Lévi-Strauss](#), [Lacan](#), [Greimas](#), e [Althusser](#), ela permanece como uma das principais [estruturalistas](#), em que momento estruturalismo teve um lugar importante em [humanidades](#). Seus trabalhos também têm um lugar importante na [pós-estruturalista](#) de pensamento.
- xiii Tradução de Cid Ottoni Byllardt: “Como uma pessoa neurótica no divã, o texto poético está cheio de palavras não pronunciadas, signos ambíguos, contrassensos que forçam o analista-leitor a seguir a verdade da singularidade.”
- xiv Os celtas usavam de diversos e estranhos meios em face dos despojos humanos para fazê-los desaparecer. Despejavam seus mortos nos rios, entregues à correnteza, geralmente dentro de um esquife.
- xv Tradução de Cid Ottoni Bylaardt: “O tempo mesmo do morrer não pode se dar a outra margem. O que esse instante tem de único e de estarrecedor deve-se ao fato de ele não poder passar. No ‘morrer’, o horizonte do futuro é dado, mas o futuro como promessa do novo presente é recusado — está-se no intervalo, para sempre intervalo.”
- xvi Horácio, em sua *Epistula ad Pisones (Arte poética-1961)*, explica que a arte literária se constitui de dois princípios fundamentais, o *dulce* e *utile*. A literatura seria, então, ao mesmo tempo, doce e útil, prazer e conhecimento, diversão e saber, princípios que se complementam e se harmonizam quando se trata de uma obra de arte. Ou seja, a literatura, a poesia tem de servir para algo, servir para produzir prazer e saber ou conhecimento, ao mesmo tempo.