



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

HENRIQUETA LISBOA: TEORIA E PRÁTICA DE POESIA PURA.

Marcia de Mesquita Araújo

FORTALEZA-CE

ABRIL DE 2013

MARCIA DE MESQUITA ARAÚJO

HENRIQUETA LISBOA: TEORIA E PRÁTICA DE POESIA PURA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Cid Ottoni
Bylaardt

FORTALEZA – CE

ABRIL DE 2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- A69h Araújo, Marcia de Mesquita.
 Henriqueta Lisboa : teoria e prática de poesia pura / Marcia de Mesquita Araújo. – 2013.
 107 f. : il., enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de
Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2013.
 Área de Concentração: Literatura comparada.
 Orientação: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.
- 1.Lisboa,Henriqueta,1904-1985.Flor da morte – Crítica e interpretação. 2.Poesia brasileira – Belo
Horizonte(MG) – Séc. XX. 3.Morte na literatura. I.Título.

CDD B869.14

MARCIA DE MESQUITA ARAÚJO.

HENRIQUETA LISBOA: TEORIA E PRÁTICA DE POESIA PURA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Dissertação aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt (Orientador)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dr^a. Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Prof. Dr^a Vera Lúcia Albuquerque de Moraes

Universidade Federal do Ceará (UFC)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	11
-------------------	----

1º CAPÍTULO

Da poesia pura ao diálogo com a loucura, a morte e a arte.

1. 1 Concepções de poesia pura.....	17
1. 2 Da intertextualidade.....	24
1. 3 O diálogo da loucura, da morte e da arte.....	34

2º CAPÍTULO

O salto, a força criadora: a escrita literária.

2.1 Concepção de morte ligada à escrita em Blanchot.....	39
2.2 Fazer arte é correr risco.....	41
2.3 Subversão órfica.....	45

3º CAPÍTULO:

Crítica: Um olhar (des)construtivo diante da poesia de Henriqueta Lisboa .

3.1 Um olhar (des)construtivo diante da arte.....	54
3.2 A arte muito além do instrumento.....	67
3.3 A morte, a flor, a inefável.....	85

A poesia mansa, suave e silenciosa de Henriqueta Lisboa.....	95
--	----

CONCLUSÃO.....	103
----------------	-----

REFERÊNCIAS.....	106
------------------	-----

RESUMO

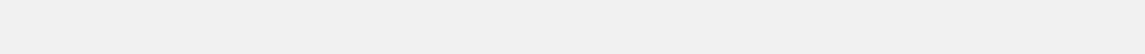
Esta pesquisa consiste fundamentalmente no estudo crítico de uma seleção de poemas de Henriqueta Lisboa, em especial da obra *Flor da morte* (1949), naquilo que ela tem de “poesia pura”, segundo concepções estabelecidas a partir das pesquisas de autores que se pronunciam sobre o tema, como Henri Brémond, Henry Decker, Paul Valéry e Robert Penn Warren, e considerando as concepções de poesia expressas pela própria poeta em seus textos ensaísticos. Consideramos, também, textos de estudiosos da obra de Henriqueta Lisboa e da “poesia pura”, como forma de enriquecer nosso estudo, buscando refletir e tentar responder a alguns questionamentos: como a “poesia pura” comparece na obra de Henriqueta Lisboa? A partir dessa inquirição surgem, por conseguinte, outras indagações: em que quantidade, em quais poemas da obra *Flor da Morte*, segundo qual conceito de poesia pura, em que possível diversidade de manifestações? O fundamento teórico da pesquisa provém de teóricos como de Giorgio Agamben, Jacques Derrida, Emanuel Levinas, Maurice Blanchot, principalmente, Martin Heidegger, entre outros. Por fim, relacionamos os textos estudados para o estabelecimento das conclusões, acrescidas das possibilidades de descobertas geradas por essas leituras, além de levantarmos questões relativas à arte, à literatura brasileira, à escritura, especialmente, e a crítica literária contemporânea, de forma enriquecida e sistematizada, tudo sob o viés da literatura contemporânea.

Palavras-chaves: Poesia Pura, Henriqueta Lisboa, Morte, Escrita Literária, Maurice Blanchot

ABSTRACT

This research consists basically in a critical study of a selection of poems by Henriqueta Lisboa, especially from the book *Flor da Morte* [Death Flower] (1949), considering the amount of "pure poetry" that they have, according to some conditions established through researches of some authors that studied the matter, like Henri Brémond, Henry Decker, Paul Valéry and Robert Penn Warren, and taking into consideration also the conceptions of poetry expressed by Henriqueta Lisboa herself in her essays. We have also considered texts of authors who have studied Lisboa's work and "pure poetry", as a means of improving our study, and we have tried to think about possible answers to questions like: how does "pure poetry" shows up in Lisboa's work? From this question on, other questions emerge, like: in what amount, in which poems of *Flor da morte*, after which concept of pure poetry, in which possible diversity of manifestations? The theoretical basis of this research is the thought of authors like Giorgio Agamben, Jacques Derrida, Emanuel Levinas, Maurice Blanchot and Martin Heidegger, among others. Finally, we have made relations among the studied texts, in order to come to conclusions, added to discoveries made possible by those readings and in order to arise questions concerned to art, to brazilian literature, to writing, and to contemporary literary criticism, in a systematic and improved manner.

Keywords: Pure Poetry, Henriqueta Lisboa, Death, Literary Writing, Maurice Blanchot



DEDICATÓRIA

Parte significativa do que há nestas páginas teve o auxílio direto de pessoas que, por estarem fisicamente muito próximas, influenciaram-me de forma não só decisiva como afetiva. Não falo especificamente — nem somente — de uma influência acadêmica, mas também — e especialmente — de uma influência humana mesmo, no que diz respeito ao cotidiano e que, de modo muito fortuito, resvalou no meu ritmo de escrita, nos dias iluminados para escrever e nos dias mais inquietantes e angustiantes em que a escrita simplesmente não acontece, e somente o pensamento fervilha no silêncio que fala.

Participaram também no que diz respeito à colocação de questões importantes sobre meu objeto de pesquisa, olhares que me foram fundamentais. Essas pessoas, claro, estiveram sempre me acompanhando, em diálogos sobre coisas sérias e, fundamentalmente, as não-sérias, como a poesia, por exemplo, em toda sua plenitude e essencialidade. Estar o mais próximo possível dessas pessoas, seja de que forma tenha sido e nos momentos que se tenha acontecido, foi profundamente decisivo nestes últimos dois anos da pesquisa.

Além de afeto, admiração e profundo carinho, também há uma medida proporcional de amor a todas elas, no sentido de dedicação e confiança pela qual me deixei, voluntariamente, absorver; refiro-me à gentileza diária, à paciência que tiveram, ao acreditar sempre, ao exercício de estar próximo — ao difícil, prazeroso e misterioso gesto de estar perto um do outro.

Portanto, este trabalho é dedicado verdadeiramente ao meu mui amado e querido Cid Ottoni Bylaardt, o grande incentivador de minha alma no mundo da poesia e da escrita literária, desde nosso primeiro encontro no mundo acadêmico; aos companheiros do grupo de pesquisa “Esvaziamento da História na Literatura Contemporânea”, os quais sempre contribuíram para as discussões mais inquietantes nas reuniões do grupo, ou mesmo em companhia de taças de vinho tragadas no universo “apolíneo” ou “dionisíaco”; aos professores e colegas da Pós-Graduação, inesquecíveis e às professoras qualificadoras Fernanda Maria de Abreu Coutinho e Maria Inês Pereira e às professoras examinadoras, Vera Moraes e Silvana Pessoa: espíritos maviosos e amigo;

às amigas-irmãs que me acompanham desde a época da graduação: Luciene Galdino, Ângela, Edelyne, Sâmia, Elisabete, Urbânia, e Nivaneide, que agradeço pelos diálogos constantes em torno da arte do magistério e da literatura; aos meus pais e irmão pelo apoio.

E de forma muito especial aos meus filhos, Marley Jr. e Cauã, por compreenderem, e muito, meus momentos de necessidade de solidão para a realização da escrita, incentivando-me a cada dia com seus sorrisos, palavras, e com seus abraços mais acolhedores nos momentos de cansaço, mas também de prazer, seja em diálogos corriqueiros sobre o dia-a-dia ou após a leitura de poemas ou prosas; bem como ao meu grande amigo e incentivador — e pai dos meus filhos — Marley Farias Araújo, que contribuiu de forma especial e efetiva para meus estudos, quando por tantas vezes assumiu todas as responsabilidades do mundo real para que eu pudesse mergulhar apenas no mundo da escrita, e na paz que ela nos exige, além de contribuir com seus diálogos sobre vida e as relações humanas em sua perspectiva de teórico crítico radical.

E claro, dos momentos delicados de diálogos com Henriqueta Lisboa e Maurice Blanchot, os que mais convivi durante toda esta pesquisa, os que mais estiveram presentes não só em minha mente como em meu espírito, e que me seduziram maraviosamente com seus mistérios através do universo literário. Enfim, à poesia e a morte, personagens principais dessa caminhada.

Este trabalho jamais teria sido possível sem as presenças de todos vocês. Obrigada, imensamente, obrigada.

Fortaleza, 15 de abril de 2013.

AGRADECIMENTO

Agradeço à FUNCAP pela bolsa concedida.

Se o poeta quiser alcançar o mundo perfeito da poesia, se ele “quiser superar os limites do orgulho mundano e se lançar audaciosamente em direção à poesia pura, nesta poesia, límpida e profunda como a natureza, o riso não existirá como na alma do Sábio”
(BAUDELAIRE, 1970, p, 303)

APRESENTAÇÃO

Este trabalho consiste fundamentalmente no estudo crítico de uma seleção de poemas, de Henriqueta Lisboa, em especial da obra *Flor da morte*, naquilo que ela tem de “poesia pura”, segundo concepções que estão sendo estabelecidas a partir das pesquisas de autores que se pronunciam sobre o tema, e considerando as concepções de poesia expressas pela própria poeta em seus textos ensaísticos. Este estudo se faz do entrecruzamento desses três tipos de texto, acrescidos de outros textos de estudiosos da obra de Henriqueta Lisboa e da poesia pura.

A ideia da pesquisa nasceu da leitura de um poema de Henriqueta Lisboa, chamado “Acidente”, do livro *Flor da morte* (2004). Aparentemente não se pode dizer se há ali uma concepção de poesia, pois o texto é extremamente hermético. A pequena obra, na íntegra é a seguinte:

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)

Ao se fazer perguntas sobre o poema e tentar responder a elas, constata-se a riqueza de possibilidades do texto, em oposição à impressão inicial de sentido vazio. Apesar de parecer difícil, é gratificante descobrir tantas coisas num texto tão pequeno. Essa experiência de leitura de poesia foi extremamente significativa, e nos animou a prosseguir nessa linha de pesquisa. Na justificativa a esse projeto, analisaremos os elementos do texto de Henriqueta que apontam para a concepção de “Poesia pura”, do livro *Convívio poético* (1955). Nesse ensaio há um parágrafo que diz assim:

Seja como for, libertada das formas elementares da paixão (que não são formas criadoras, do juízo afeito à discernir o real do irreal (impróprio à beatitude poética), da cópia servil das coisas, da lógica prosaica, da eloquência oratória, do anedótico, do didático, purificada, em suma, organicamente, a poesia atinge seu mais elevado estágio, um mundo de perspectivas extraordinárias, onde impera a intuição. (1955, p. 81).

O texto apresenta uma concepção bastante atual de literatura e de poesia, que lembra textos como “Catar Feijão”, de João Cabral de Melo Neto, algumas frases do *Caderno H*, de Quintana, certos poemas de *Claro Enigma*, de Drummond, dentre outros.

A partir da leitura dos textos levantamos a questão da poesia pura, conforme formulações de vários estudiosos, principalmente franceses.

Essa série de fatos convergiu para a ideia desse projeto, que pretende relacionar as concepções teóricas de poesia de Henriqueta Lisboa com suas realizações poéticas, e verificar seu grau de aproximação com os conceitos de “poesia pura” que foram estabelecidos por diversos autores a partir do início do século XX.

A justificativa para tal escolha pretende refletir e tentar responder: como a “poesia pura” comparece na obra de Henriqueta Lisboa? Embutidas no pronome interrogativo “como”, aparecem outras indagações: em que quantidade, em quais poemas da obra *Flor da Morte*, segundo qual conceito de poesia pura, em que possível diversidade de manifestações?

Uma vez estabelecidos os textos do poema “Acidente” e do ensaio “Poesia pura” de Henriqueta Lisboa, como desencadeadores desse trabalho, cumpre comentar algumas descobertas que fizemos a partir de sua leitura, contando, assim, de forma sistematizada, do texto final da pesquisa.

Consideramos o poema “Acidente” o mais intrigante e instigante da obra de Henriqueta Lisboa, e possivelmente o mais hermético. No caso do poema mencionado, consideramo-lo hermético no sentido de que o acesso a ele não é óbvio nem lógico: é necessário mudar certos paradigmas para dialogar com ele. Aí ele se mostra na sua polissemia e transmite a plenitude de sua beleza construída sobre a secreta força dos significantes. Hermetismo aqui é virtude.

Pensemos no título do poema, “acidente” nos remete a um acontecimento que muda os rumos previstos das coisas, e esse acidente nos faz pensar na quebra do púcaro

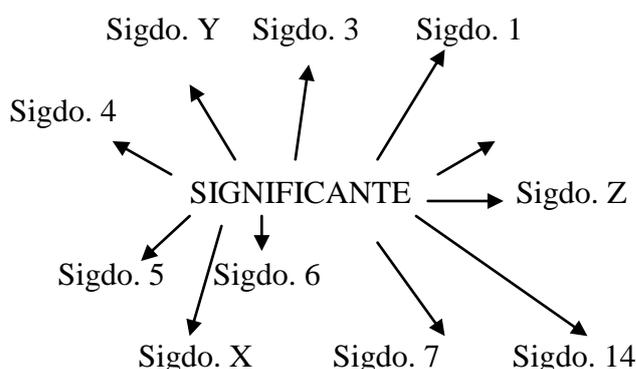
no primeiro verso. O púcaro, utensílio de “fino cristal vibrante”, remete-nos ao pensamento do *dulce et utile* de Horácio, e seu choque com a superfície o estilhaça completamente, o que sobra são os “avelórios feridos”. Dessa forma, o que tinha utilidade passa a ser inútil com o acidente, e os avelórios não conseguem mais compor a lógica ditada pela razão, a lógica da utilidade para o mundo, o púcaro morre. Assim, temos um novo acontecimento, percebe-se o balbucio em seu ritmo e em seu timbre em seu significante, dessa forma não aponta para um caminho semântico determinado, único e estabelecido. O púcaro perde sua utilidade para o mundo para inaugurar novas possibilidades, novas (re)significações, o que temos agora é a linguagem poética.

E esse processo polissêmico pode ser representado da seguinte forma:

1. Linguagem útil:

SIGNIFICANTE → SIGNIFICADO

2. Linguagem poética:



Temos então algumas pistas para percorrer o caminho poético de Henriqueta. Percebemos que para atuar de forma poética, o signo linguístico deve sofrer um processo de “estilhaçamento” não controlado, fruto de um acidente artístico, e ao desestabilizar o sentido que a linguagem utilitária impõe ao signo, a poesia busca pela via da ruptura o ponto em que as revelações não estabelecem verdades, em que o balbucio assume o caminho do incessante e do indeterminável.

O segundo texto, “Poesia pura”, de cunho ensaístico, nos esclarece a concepção poética de Henriqueta. Ela expurga da poesia as “formas elementares da paixão” (como o ciúme, a admiração, a paixão, a tristeza, a alegria, etc.) e adverte que elas “não são criadoras”. Em seguida Henriqueta nega como procedimento poético o “juízo afeito a discernir real do irreal”. As definições mundanas do que pode ser considerado real ou irreal não interessam ao universo da poesia. Esse discernimento exige uma linguagem utilitária, que estabeleça um estreito limite entre o significante e o significado; mas essa linguagem é incompatível com a poesia, colocando-se mais ao lado da “lógica prosaica” que Henriqueta também recusa.

Ela combate ainda a “cópia servil das coisas”, a literatura como representação do mundo. Segundo Maurice Blanchot, a literatura não representa, e sim apresenta um universo que não se reproduz por uma relação especular, mas que se reproduz pela força das palavras (BLANCHOT, 2003, p. 83).

E a partir desses conceitos apresentados foram levantadas as ideias de pureza na poesia de Henriqueta, considerando concepções que serão estabelecidas a partir da pesquisa de autores que se pronunciam sobre o tema, como Henri Brémond, Henry Decker, Robert Penn Warren e Paul Valéry. O pensamento teórico do qual esta pesquisa procura se aproximar, através de um gesto de possíveis diálogos, atende pelos nomes de Jacques Derrida, Martin Heidegger, Giorgio Agamben, Emanuel Levinas e Maurice Blanchot, principalmente, entre outros.

Por conseguinte, elaborado o relacionamento entre os textos estudados para o estabelecimento de conclusões, acrescidos das possibilidades de descobertas feitas a partir dessas leituras, problematizando e levantando questões relativas à arte, à literatura brasileira, à escritura e a crítica literária contemporânea, e que constam, de forma enriquecida e sistematizada do texto final da pesquisa, é que outros diálogos foram se tecendo, como a questão da intertextualidade e como ela pode contribuir não somente para que haja uma maior determinação de “sentidos”, mas de demonstrar que o que ocorre na realidade é uma maior dispersão desses. É no poema “Ofélia”, de Henriqueta Lisboa que encontramos essa dispersão, ligada à água, à loucura, à morte do tempo cronológico, linear, relacionando-se ao texto *Hamlet*, de Shakespeare. E ao considerar as implicações que Júlia Kristeva descortina no processo intertextual, outro processo se delineia e vai colaborar para tornar mais fácil a compreensão das relações entre o *texto*

de Shakespeare e o poema de Henriqueta Lisboa, deflagrando nossas considerações sobre uma visão contemporânea do próprio texto poético.

A reflexão sobre a morte é inevitável diante da leitura do poema, intercalando-se o processo intertextual, permitindo-nos travar um diálogo direto com a arte, com a literatura, dentro de uma perspectiva blanchotiana sobre a questão do cadáver, imagem do corpo, e em como ele de ser passa a objeto, e perde, no mundo, seu valor de “uso” e “verdade”. Essa elucidação se dá pela leitura do poema “Acidente”, e nos remete também ao *dulce et utile* de Horácio. A função de significar perde seu valor para o mundo real, então, o que restará ao cadáver e a literatura se perdem sua função de utilidade? Transformar-se-ão em arte?

No poema “O Saltimbanco”, a morte está ligada à inspiração — o salto — é a força criadora que se tece no que Blanchot chama de a noite da literatura, o *outro* lado, em que o artista precisa se deixar morrer para que a escrita se faça. Mas não falamos aqui de uma morte do mundo real, e sim de uma morte infinita, que nunca termina, assim como a morte infinita de Orfeu depois de perder, pela segunda vez, sua tão amada esposa e musa, mas que estará ligada a ele também de forma infinita: pelo canto.

Para se manifestarem sobre poesia, morte, arte, os críticos literários apresentam alguns discursos luminosos e determinantes, oriundos de suas incansáveis investigações e interpretações, como na análise (crítica) da crítica à poesia de Henriqueta Lisboa; não com a intenção de defesa ou descrédito desses discursos, mas repensar esse lugar da crítica literária, apoiando-se sobre o pensamento de Levinas, Derrida, Agamben e Blanchot, dialogando com os poemas “Esta é a graça”, “Sofrimento”, “O véu”, “Silêncio da morte”: poemas de Henriqueta, dentre outros textos literários, como um fragmento de Madame Edwarda, de Jorge Bataille, e “Antes do nome”, de Adélia Prado.

A partir de aqui, a escrita toma seu caminho árduo e prazeroso, sem que haja a pretensão de erigir verdades, mas sim refletir sobre questões ligadas à *poesia pura*, à arte e ao espaço literário, numa perspectiva mais contemporânea.

1º CAPÍTULO

Da poesia pura ao diálogo com a loucura, a morte e a arte.

1.1 Concepções de poesia pura.

O excesso de exactidão censura a tua vaga literatura.
Stéphane Mallarmé.

A expressão *poesia pura* já foi desde muito usada na história da poesia, numa incansável discussão, e em diversos posicionamentos a respeito de purezas e impurezas dos poemas, com as mais variadas sugestões e associações linguísticas de diversos tipos. Mas como se inicia essa concepção de *poesia pura*? De quem ou de onde surge essa discussão? Por que e como essa concepção de *poesia pura* pode ser valorizada na literatura contemporânea?

São perguntas que nos fazemos logo que começamos a pensar na concepção de *poesia pura*, e mergulhamos em reflexões variadas que acabam por nos unir aos textos teóricos e literários que abordam o tema ou nos levam a refletir sobre ele. Nesse caso, foi o livro de ensaios da poeta mineira Henriqueta Lisboa, *Convívio poético* (1955), que nos suscitou o desejo inicial de adentrar mais nessa discussão, para posteriormente refletir sobre esse tema em uma perspectiva mais contemporânea.

Na década de vinte do século vinte aconteceu a eclosão desse importante movimento crítico-literário, mais precisamente em 24 de outubro de 1925, em que o historiador, crítico literário e abade francês Henri Brémond (1865-1933), então membro da Academia Francesa, pronunciou, em sessão pública das cinco Academias que compõem o Instituto de França, conferência sob o título “A Poesia Pura”. As contradições daí surgidas colocaram em evidência a expressão e provocaram, a partir de então, discussões, diálogos e reflexões sobre o tema, e que se estendem até os dias atuais.

O abade francês Henri Brémond pode ser considerado o iniciador dessa discussão, sendo citados por ele, como “teóricos modernos da poesia pura”, Edgar Allan Poe, Stéphane Mallarmé e Charles Baudelaire, mas estes utilizaram o termo em sentidos distintos, o que impede que se transforme em doutrina a intenção de Brémond.

O abade promoveu em 24 de outubro de 1925, no chamado “torneio de poesia pura” uma leitura intitulada *La poésie pure*, que trouxe à tona a polêmica questão da

poesia pura. A discussão inicial se dá por conta do prefácio de Paul Valéry ao *Connaissance de la déesse*, de Lucien Fabre, retomado por Brémond para defender sua ideia de poesia pura. Na verdade, Brémond usou de Valéry apenas a expressão, a teoria era outra. Enquanto Valéry defendia que “o inconveniente desse termo poesia pura é que ele faz sonhar com uma pureza moral que não está em questão aqui, a ideia de poesia pura sendo, ao contrário, para mim, uma ideia essencialmente analítica” (VALÉRY, 1957, p. 10). Brémond entendia que “reduzir a poesia às exigências do conhecimento racional, do discurso, é ir contra a própria natureza; é querer um círculo quadrado.” (BRÉMOND, 1926, p. 5).

Valéry ficou surpreso ao ver seu nome ligado a uma teoria que não era a sua, anuncia Henry Decker, em *Pure poetry* (1925-1930). Tal surpresa fora manifestada em uma de suas entrevistas publicadas em 1926 por Frédéric Lefèvre, e precedidas de um prefácio de Brémond, um deles com uma repreensão a Valéry: “Feliz Valéry, cujo nome continua associado à noção de poesia pura! Ele ousa reclamar disso, o ingrato!” (BRÉMOND apud DECKER, 1962, p. 1).

Brémond, por sua vez, sugere que a sua teoria se aproxima da teoria de Valéry, mas não é o que declara em carta a Robert de Souza, escrita no final de 1924, em resposta ao conselho do próprio Souza sobre o risco de acontecer uma celeuma entre os teóricos citados por ele, Brémond, então, afirma:

Valéry só apareceu [no discurso] como pretexto. Eu queria seu sucesso, mas era preciso prepará-lo. De fato, todas as minhas pequenas ideias se formaram fora de sua influência – e da de Mallarmé, Baudelaire, etc., etc. Vieram-me simplesmente ao pesquisar os fatos místicos. Minha formação literária – poética – é completamente superficial, e sobretudo arcaica. É escandaloso, mas sou sobretudo sensível à poesia latina – Lucrécio, Catulo, Virgílio – e inglesa: Shakespeare, Keats, Wordsworth. Li muito os esteticistas amadores ingleses: o velho Keble, Mat. Arnold, Bradley, Middleton Murry – Poe, é lógico. Não li mais do que 200 versos de Valéry, e não o releio.” (BRÉMOND apud DECKER, 1962, p.3)

A partir de então, debates surgem de forma vigorosa. Paul Souday, crítico do *Temps*: “J’aime ces amants de la poésie qui vénèrent trop lucidement la déesse pour lui dédier la mollesse de leur pensée et le relâchement de leur raison.”(SOUDAY apud ARNOLD, 1970, p.447) e defensor do racionalismo de Voltaire, criticou com rigor as teses brémondianas, partidárias da inspiração, da mística, do neo-romatismo. Mas o abade francês, por sua vez, retorquiu a Souday, dando início a uma série de doze artigos

publicados semanalmente nas colunas do *Nouvelles Littéraires* – os “Eclaircissements”¹–, o que se estendeu até 16 de janeiro de 1926. Com isso, outros críticos parisienses entraram no debate, o que tornou o inverno de 1925-1926 “celui de la poésie pure.” (expressão de THIBAUDET apud MARX, 2002, p. 358).

A polêmica estava fervorosa e não tardou em espalhar-se não só por toda a França, como além dela. Nos Estados Unidos, por exemplo, Souday publicou no *New York Book Review* o artigo “Edgar Poe et la théorie de la poésie pure”. Os ingleses não ficaram por menos, e também publicaram esse artigo em seus jornais e revistas. (Cf. MARX, 2002, p. 358)

Henry Decker noticia que Brémond trabalhava no prefácio do Paul Valéry, de Lefèvre, tendo à mão o Mallarmé, de Thibaudet e as *Clartés sur la poésie*, de Royère, quando lhe foi pedido que escolhesse um assunto para o discurso na Academia. Fatalista, “atormentado por Lefèvre, obsedado por Valéry, dividido entre Thibaudet e Royère, como hesitar? Escolhi a poesia pura.” (BRÉMOND apud DECKER, 1962, p.4). Dessa forma, toda a discussão girou em torno dos termos “puro” e “impuro”.

O crítico Henry Decker considerou essa discussão entre Brémond e Valéry como *palavras mal definidas*, título de um artigo seu em que contrapõe as razões de ambos, que se definem em suas concepções como *poesia-inspiração*, para Brémond e *poesia-fabricação*, para Valéry. A primeira, caminho para a pureza poética, teve seus defensores, como Lamaître, e o próprio Brémond admitia a precisão da linguagem poética, mas sem abrir mão do inefável na poesia:

A linguagem é precisa, ou então se torna verborrágica. Tanto a linguagem poética como a outra. Mas aquela tem algo de particular, de divino, isto é, sua própria precisão tem por objetivo único o de abrir, o máximo possível, as portas do mistério. (BRÉMOND apud DECKER, 1962. p. 4).

O discurso de Brémond deixa patente, a partir de comentários a fragmentos de poemas, a sua aversão à poesia-razão e a sua tentativa de compreensão do que chama de “zona profunda onde fermenta a inspiração, onde só se percebe, com o Péricles de Shakespeare, a música das esferas”. Argumentando contra a “magia sugestiva” de Baudelaire e a “magia reconfortante” dos místicos. Brémond encontra sua fórmula: as artes “aspiram todas a se unir à prece”. Para ele, “se o poder de sugerir e de evocar se

¹ O conjunto desses artigos foi publicado no mesmo ano, juntamente com *Prière et Poésie*, onde Brémond desenvolveu suas reflexões de maneira menos polêmica. (Cf. MARX, 2002, p.358).

dirigir exclusivamente às nossas faculdades de superfície, estaremos no campo da prosa pura.” (Cf. DECKER, 1962, p. 6-7).

E, ainda que enfatizando sua oposição à poesia-razão, Brémond, a despeito da discordância explícita de Valéry, continua creditando a ele a formulação de uma certa noção de poesia-pura: Talvez nos faltasse uma dessas fórmulas com as quais ninguém pode se enganar. Valéry tem justamente o dom dessas fórmulas decisivas. O supremo piparote foi ele quem deu, e vimos cair em pedaços o morno trono da poesia-razão. (BRÉMOND apud DECKER, 1962, p. 4).

Valéry confessa que usou o termo “pura” no sentido usado pela Química, ou seja, pura de elementos não poéticos. Para ele, sendo a poesia resultado do uso da linguagem, instrumento “de origem estatística e de destinação puramente prática”, cabe ao poeta, usando esse instrumento prático realizar uma obra não prática. Para Valéry, “a linguagem comum é o fruto da desordem da vida em comum”, usada para servir a interesses necessários à formação de relações. Já a linguagem poética, embora utilizando os mesmos elementos vulgares, deve servir à formação de uma ordem ideal.

Mallarmé e Valéry comungam da técnica da *poesia-fabricação*, que não deixa de ter seu lado “místico de paixão e precisão”, que pode ser justificada pelo sentido de crença do próprio Valéry. Quanto a esse assunto, Decker se pronuncia da seguinte forma:

A poesia pura seria um produto da mente ao invés de uma efusão da alma, verso dirigido unicamente à nossa inteligência (ou aos nossos sentidos), um mero jogo espirituoso, como alguns disseram. (DECKER, 1962. p. 7.)

A prosa detalha, etiqueta, mantém-se na superfície; a poesia, ao contrário, busca expressar o inexprimível, combinar palavras não pela conformidade dos significados com um pensamento, mas pelos efeitos que ela produz sobre os homens. Quanto à poesia pura, trata-se, na verdade, de uma impossibilidade prática, sendo recomendada apenas como um objetivo teórico, já que é “aquela de um tipo inacessível, de um limite ideal dos desejos, do esforço e dos poderes do poeta.” (Cf. VALÉRY, 1957, p.10-16) Ou, nas palavras de Robert Warren, “a poesia quer ser pura, mas os poemas não. [...] Os poemas querem nos dar poesia, que é pura [...]” (WARREN, In: RAMSOM, 1951, p. 2).

Mas a questão da pureza ou da impureza da poesia, entretanto, exige uma definição de parâmetros entre os quais poderíamos incluir as concepções de poesia e de sua criação.

Após essa pequena contextualização sobre o grande momento da crítica de 1925 a 1930, que eclodiu nos debates a respeito da poesia pura, iniciamos uma discussão sobre a mesma, partindo da ideia do que não é considerado poesia pura, na perspectiva de alguns teóricos, e relacionaremos o que seriam as impurezas, e as confrontaremos com a concepção de poesia pura.

Brémond foi bastante restritivo ao relacionar as impurezas da poesia:

Impuro é, portanto – oh, de uma impureza não real, mas metafísica! – tudo o que, em um poema, ocupa ou pode ocupar, imediatamente, nossas atividades de superfícies, razão, imaginação, sensibilidade; tudo o que o poeta nos parece ter querido exprimir, e exprimiu, com efeito; tudo o que dissemos que ele nos sugere; tudo o que a análise do gramático ou do filósofo tira desse poema, mas também o sentido de cada frase, a sequência lógica das ideias, a progressão do discurso, o detalhe das descrições e mesmo as emoções diretamente excitadas. Ensinar, contar, pintar, causar arrepios ou provocar lágrimas, de tudo isso se desincumbiria muito bem a prosa, pois é seu objetivo natural. Impura, em uma palavra, é a eloquência (...) (BRÉMOND apud DECKER, 1926, p. 5)

Se ao analisarmos um poema retirássemos dele todas essas relações de impurezas, qual seria o resultado final de pureza nesse poema? Com certeza as respostas seriam extremamente metafísicas e nada palpáveis, pois como diz Brémond: o poema provoca uma metamorfose extraordinária nas palavras de todos os dias e de todo mundo, fazendo com que vibrem com uma nova luz e uma nova força.

Seguem-se alguns itens, listados por Robert Penn Warren segundo vários críticos, que teriam de ser limados da poesia para que ela chegasse ao estado de poesia pura; são eles:

1. ideias, verdades, generalizações, “significados”;
 2. imagens precisas, complicadas, “intelectuais”;
 3. materiais desgraciosos, desagradáveis;
 4. situações, narrativas, transições lógicas;
 5. descrições exatas, detalhes realistas, realismo em geral;
 6. mudanças de tom e de clima;
 7. ironia;
 8. variações métricas, adaptações dramáticas de ritmos;
 9. o próprio metro
 10. elementos subjetivos e pessoais.
- (WARREN, 1951. p. 16.)

O item mais importante para a nossa discussão e que mais toca a respeito da concepção de poesia pura, com certeza é o primeiro, não que esses itens tenham sido ordenados em grau de importância ou de frequência de aparecimento de poemas de um modo geral, mas assumem uma importante relação entre ideias e palavras, haja vista a

referência que temos de Mallarmé, que diz que **poemas não** se fazem com **ideias**, mas com **palavras**: "Ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers, c'est avec des mots" (MALLARMÉ apud LLOYD, p. 75).

Outro grande crítico e muito conhecido que também faz referência explícita a essa questão é T.S. Eliot:

O principal uso do "significado" de um poema, em um sentido comum, pode ser (aqui estou falando outra vez de algumas espécies de poesia, e não de todas) o de satisfazer um hábito do leitor, de manter sua mente distraída e quieta, enquanto o poema faz seu trabalho sobre ele: da mesma forma que o ladrão imaginário está sempre provido de um pedaço de carne suculenta para o cão de guarda. (ELIOT apud WARREN, 1951. p. 17)

Mas como excluir os sentidos do poema para se chegar à pureza da poesia? O que Warren quer nos dizer em seu decálogo é que esses elementos por ele apontados não deveriam ser impreteríveis, mas pequenos figurantes que não podem aparecer muito, mas contribuem para o brilho dos astros principais, mesmo que seja à custa de contraste.

Aqui no Brasil Henriqueta Lisboa representa essa busca da poesia pura dedicando um tempo de reflexão maior ao tema, ao escrever três ensaios sobre o assunto: "A palavra essencial de Jorge Guillén", publicado em *Vivência poética* (1979), "A poesia de Ungaretti", publicado em *Vigília poética* (1968) e "Poesia pura", publicado em *Convívio poético* (1955).

Henriqueta tentou alcançar a pureza poética, com raízes no Simbolismo, a poeta, não negando a busca da sugestão simbolista, ultrapassa-a para, com o símbolo, ou não, tentar fazer com que sua poesia atinja um "estágio mais elevado", como podemos ver no excerto retirado do ensaio "Poesia pura", publicado em *Convívio poético*, citado na íntegra na introdução deste trabalho, mas que vale ser retomado aqui:

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, do didático, purificada, em suma, organicamente, a poesia atinge seu mais elevado estágio, um mundo de perspectivas extraordinárias, onde impera a intuição. (LISBOA, 1955, p. 81)

Esse ensaio fomentou de forma decisiva as primeiras inquietações que resultaram nessa pesquisa, e o que nos foi mais caro para nossa discussão que se segue,

assim, nossa discussão se dá pelo menor ou maior grau de poesia pura encontrados nos discursos poéticos, na poesia de Henriqueta Lisboa veiculada pelo contraste entre elementos puros e suas características de oposição, pois não se pode falar de poesia pura em si, pois, como afirma Bylaardt, “a própria existência do poema pressupõe impurezas, a começar de seu elemento de fabricação, as palavras; não obstante, tanto mais puro será um poema quanto maior for a quantidade de poesia pura nele encontrada” (BYLAARDT, 2000, p. 71).

Essa pesquisa se envereda por este ponto de vista para enfim ligá-lo ou uni-lo ao viés da literatura contemporânea, que por sua vez, exige um olhar menos conceitual e determinado, embora – ou por isso mesmo – mais rico, assim, podemos dizer que no mínimo ela se recusa a deixar-se definir pelos meios críticos tradicionais. A literatura contemporânea não está ligada a uma lógica formal dos discursos, haja vista sua função simbólica em que o signo já não parece se deixar apreender de uma forma mais consistente, mais determinada, assim o signo se expande e o símbolo se dispersa, e essa dispersão conduzirá à ideia de infinito. Em meio à ideia de infinito é que apresentaremos a análise subjetiva do poema “Ofélia”, de Henriqueta Lisboa, para que iniciemos uma reflexão que consideramos não a busca de uma verdade, mas uma possibilidade de leitura.

1.2 Da Intertextualidade

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 nos diz:

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 (1895-1975)², na década de vinte do último século, lançou a ideia de polifonia, empregando o conceito na análise da ficção dostoiévskiana (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 Kristeva³ 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

² 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.

³ Julia Kristeva 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.

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, 1969) — 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, 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”.

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 adentramos 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” (SANT’ANNA, 1985, 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” (KRISTEVA, 1974, 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. Afirma ainda que:

This perspective can shed a new light upon the concept of intertextuality itself. Conceived as a crossed threshold between languages and cultures, intertextuality exposes the self either to an essential work, entirely assumed as the only means of survival in a city of complacent workers, or to a jocular virtuosity without direct consequences for the city. It can be at once a melancholic moment of

crisis, a loss of voice and meaning, a void and displaced origin, and a rebellious conquest of a new polymorphous expression against any unproductive identity or totalitarian linearity. Intertextuality is a way of placing us, readers, not only in front of a more or less complicated and interwoven structure (the first meaning of "texture"), but also within an on-going process of signifying that goes all its way back to the semiotic plurality, under several layers of the significant. Intertextuality accesses the semiotic, that trans-verbal reality of the psyche from which all meanings emerge. The etymological meaning of "semeion" is a distinctive mark, a trace, an engraved or written sign, that makes us think of the Freudian "psychical" marks, called drives, rhythmical articulations of embodied impulses and psychical movements. In this sense, the meaning of the socio-historical aspect of intertextuality, as already developed by Bakhtin and Barthes, acquires a new significance: within each sociolect or ideology, (both well-established sign-systems) there will always be a breach of subjectivity carrying out a hidden matrix of pre-symbolic forces able to make history move on through all its short and singular stories. (KRISTEVA, 2011, p.3)⁴

Essa citação, embora tenha sido extensa, não poderia deixar de ser apropriada em sua totalidade, pois a consideramos primordial para o diálogo que pretendemos, a respeito da intertextualidade entre as *Ofélias* de Lisboa e de Shakespeare.

Nossa intenção não está somente em apontar essa intertextualidade, mas demonstrar que a utilização dessa 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

⁴ Traduzido por Bylaardt: Essa perspectiva pode jogar uma luz sobre o próprio conceito de intertextualidade. Concebida como um limiar cruzado entre línguas e culturas, a intertextualidade expõe o eu tanto a um trabalho essencial, totalmente assumido como único meio de sobrevivência numa cidade de trabalhadores conformados, como a uma virtuosidade jocosa sem consequências diretas para a cidade. 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. A intertextualidade é a maneira de nos colocar, a nós leitores, não apenas diante de uma estrutura mais ou menos complicada e entretecida, ou entreteçada (o sentido original de "textura"), mas também dentro de um processo contínuo de significação, que se volta totalmente à pluralidade semiótica, sob várias camadas do significante. A intertextualidade acessa a semiótica, essa realidade transverbal da psique de onde toda significação emerge. O sentido etimológico de "semeion" é uma marca distintiva, um traço, um signo gravado ou escrito, que nos faz pensar nas marcas "físicas" de Freud, chamadas pulsões, articulações rítmicas de impulsos incorporados e movimentos físicos. Nesse sentido, o significado do aspecto sócio-histórico da intertextualidade, como anteriormente desenvolvido por Bakhtin, adquire um novo significado: em cada socioleto ou ideologia (ambos sistemas de signo bem estabilizados), haverá sempre uma fratura de subjetividade, realizando uma matriz escondida de forças pré-simbólicas capaz de fazer a história mover-se através de todas as suas histórias curtas e singulares.

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)⁵. 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 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 fratura 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 líquens.
Meus braços não mais a alcançam
hirtos do pavor da morte.
(LISBOA, 1983, p.171)

⁵ Tradução: 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.

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) ⁶, 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

⁶ 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.

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 a 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)⁷

⁷ Trad.: 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.

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.”⁸ 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.

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

(LEVINAS, Emmanuel. “La réalité et son ombre” In Les imprévus de l'histoire. Paris: Fata Morgana, 1994. Trad. Cid Ottoni Bylaardt).

⁸ HOUAISS, Dicionário eletrônico, "verbete inanidade".

1.3 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. *Hamlet*, p. 195-194 - Da cena sétima, ato IV)

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 ela é tratada 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, por exemplo, é um tema muito forte, como já comentado na leitura do poema da poeta mineira, o que me leva a uma reavivação de outra leitura, o poema de Hilda Hilst “Aflição de ser eu e não ser outra”, um fragmento que diz:

Aflição de ser água em meio à terra
E ter a face conturbada e móvel.
E a um só tempo múltipla e imóvel
Não saber se se ausenta ou se te espera.
Aflição de te amar, se te comove.
E sendo água, amor, querer ser terra
(HILST, 1999, p. 40)

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”, (LEVINAS, 1994, p.110).

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, com este mundo se dá por meio da perda de seu valor de uso e de verdade (BLANCHOT, 1987, pp. 259-261), 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 Horácio⁹, 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

⁹ 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.

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 horacianos 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.

2º CAPÍTULO

O salto, a força criadora.

2.1 Concepção de morte ligada à escrita em Blanchot

A paisagem do morto é sem limites.

Henriqueta Lisboa.

Esta pesquisa está toda permeada por reflexões sobre a morte, mas não a morte em um espaço físico, em sua possibilidade soturna, de mundo real, mas pensada dentro do espaço literário e em sua polissemia, como um risco inevitável que nos seduz, assim como a escrita literária. Blanchot experimenta, na escrita, uma fascinante aproximação com a morte, a morte-devir (movimento da experiência artística), a morte para a vida da obra de arte, em que “para escrever um único verso, é necessário ter esgotado a vida” (BLANCHOT, 1987, p. 85), assim, ele nos passa a ideia de que a arte é uma experiência, uma pesquisa, algo não determinado, ou seja, o artista deverá abrir mão da vida pela busca da arte, de uma arte que somente nos dá a certeza dessa incerteza e da paixão absoluta que nos exige.

Essa concepção de morte ligada à escrita não se trata da morte física, é como um aniquilamento de si mesmo, do artista, a obra é que arranca o artista do mundo real para que ela possa falar, é o que Blanchot menciona de “morte contente” ao se referir, em um de seus ensaios, sobre uma nota do diário de Kafka, em sua obra *O espaço literário* (1987)¹⁰. Este demonstra uma aptidão para morrer contente, numa reflexão que data de 1914, em que Blanchot interpreta que Kafka sente profundamente que a arte é relação com a morte. E nos lança a pergunta “Por que a morte? Porque ela é o extremo”. Assim, quem dispõe dela, se dispõe de si completamente, é integralmente poder, mas poder no sentido de realizar, de poder fazer, é nesse momento que a arte “é senhora suprema”.

A morte contente, então, é poder deixar o mundo e entregar-se à escrita, no momento em que se olha para a arte já se está distante da vida, pois quando você é seduzido pela obra, a vida deixa de ter importância para a arte ser soberana, essa é a aptidão kafkiana para morrer contente: quando a relação com o mundo normal está quebrada e esse dom está vinculado ao ato de escrever.

¹⁰ BLNACHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

Temos aí não só uma concepção, mas uma condição para a escrita ligada à morte, a de que precisamos nos deixar tragar, seduzir pelo espaço literário — o canto das sereias, o desconhecido —, essa é a condição para a escrita literária, e essa condição nos coloca, então, na profundidade dessa experiência.

A palavra morte pode ser sinônimo de conclusão? Sim, se pensarmos no mundo real, mas para Blanchot a palavra morte está ligada ao infinito, não uma morte para o finito, pelo contrário, é um estar sempre a morrer, mas que nunca morre, que nunca acaba, pois a arte não finda. A arte vive a morte porque na arte a morte está sempre acontecendo, é o inacessível, e tudo isso só pode se realizar dentro do espaço literário.

A tarefa de morrer em Blanchot é uma tarefa diferente, nossa condição e problema é que somos seres perecíveis, infinitamente mortais, precisamos de mudanças, mas para que haja nossa conversão nessa tarefa de morrer é necessária uma consciência dilatada, que se encaminha para as significações mais elevadas e exigentes “independente de tempo e de espaço”, portanto mais pura, mais refinada, ideia ligada à concepção de poesia pura. Essa é a eterna busca do artista, é o salto que nunca termina, é o dom de morte, é tocar o abismo. É uma conversão ligada à tarefa de morrer, uma tarefa diferente, é o movimento de buscar a profundidade interior, o espaço imaginário, assim as coisas se transformam, não em utensílio que dá segurança e conforto, mas sim em coisas inapreensíveis, sem uso e sem usura, sem posse, despossuídas e despojadas. Esse é o espaço da profundidade interior.

O espaço do interior é o espaço literário, é o espaço que traduz, que fala, é o espaço da poesia, da ausência de tudo o que é decifrável, racional e utilizável, “onde mais nada existe de presente”, onde tudo ingressa no entendimento espiritual, é o centro do eterno movimento. É onde a poesia vai traduzir e transformar pela fala poética. Essa linguagem poética é o puro fluir silencioso, é a “pura queimadura interior em torno do nada” (BLANCHOT, 1987, p. 142).

Cantar, na verdade, é um outro sopro
Um sopro em redor de nada. Um voo em Deus. O vento.
(RILKE apud BLANCHOT, 1987, p. 143).

Nesse fragmento do soneto de Rilke, apresentado por Blanchot, podemos pensar no sopro como a verdade do poema, como uma intimidade silenciosa sem uma função determinada, pelo contrário, mas como um resultado, o resultado de uma relação pura

do poeta com o seu interior, que é dada com o nome simbólico de Deus. Já o canto pode ser interpretado pela linguagem, a linguagem também é a intimidade silenciosa, que não pretende nada, que não apreende nada, que apenas quer a duração, a infinidade, a morte que não morre jamais, a intemporalidade. No canto, falar é pensar para o além, e a linguagem já não é mais que “essa profunda inocência do coração humano pela qual este está em condições de escrever, em sua queda irreversível até à sua ruína, uma linha pura.” (BLANCHOT, 1987, p.143).

Essa metamorfose é considerada como a profunda consumação do ser, em que ele entra sem a mínima reserva, em um movimento que nada se concretiza, se finaliza, se conserva, é a pura felicidade de cair, a alegria da queda, do salto para o infinito, é o risco que seduz e compraz.

2.2 Fazer arte é correr risco

Sinal de loucura. Sinal dos tempos.
Sinal, apenas.
Henriqueta Lisboa.

Outro poema de Henriqueta que dialoga com essa concepção de morte e concepção de literatura numa perspectiva blanchotiana é “O Saltimbanco”, esse poema também se reporta à Ofélia de Shakespeare, o que nos permite refletir mais uma vez sobre o espaço literário, a morte, a impossibilidade de apreensão da obra de arte, e ainda sobre a loucura, o fascínio, o risco como representação da inspiração, vejamos:

O Saltimbanco

Brinca com a morte o saltimbanco.
Que morte? A de soltos cabelos
e corpo elástico de onda,
gêmea, esposa, parelha?

Será morte igual à outra,
esta com que o saltimbanco
brinca, nos fios ariscos,
dançante na bicicleta,
no galope do ar com flores
vencendo de um salto a abóboda?

Será outra, acaso fúlgida

como os acenos da turba
enlouquecida de vinhos
em cascata despenhando-se
pelas montanhas da aurora?
Será mais bela que a vida
a morte do saltimbanco
— Ofélia sorrindo n'água
com fascínio de amante
e seios deliquescentes?

Ah, o saltimbanco brinca:
lírio em voo de núpcias.

(LISBOA, *Flor da Morte*, 2004, p.177)

Na construção do poema, predominam as interrogações. Há um espetáculo da morte, uma dança, um mistério que nos atrai. O título do poema já nos chama a atenção, pois saltimbanco, além de significar artista, segundo Houaiss, também figurativamente significa pessoa que não é digna de confiança e consideração, farsante, e isso pareceria negativo se pensarmos esses substantivos dentro de uma lógica racional, comum, dentro de um sistema moral ou religioso, mas aqui, justamente fora dessa luminosidade ocidental, mas dentro do espaço literário, podemos pensar no saltimbanco como o poeta, o ser errante, um ser incerto, como incerto e obscuro é o mundo poético, obscuro no sentido de indefinido, da mesma forma que indefinida é a arte, a poesia, a literatura, não há uma verdade única, não há nem mesmo uma verdade determinada dentro do espaço literário.

O saltimbanco brinca, e esse verbo *brincar* é não falar a sério, é gracejar, é expressão do desejo, assim como a inspiração que também o é. Brincar com a morte é não olhar para ela nem com pavor e medo nem como algo que nos traia, muito menos algo de que possamos ser senhores, ter o domínio. Mas o saltimbanco sabe que a morte é um risco, e o risco é entregar-se ao não-essencial, esse não-essencial que é a matéria da literatura, da arte. Temos, então, uma concepção de arte, fazer arte é correr risco, é correr risco porque estamos entregues a uma insegurança ilimitada, é morrer para a infinitude, essa morte é uma morte que jamais acaba porque ela está sempre acontecendo, é o morrer sem morrer, o estar sempre a morrer, a impossibilidade da morte.

Mas de onde vem esse pensamento? Blanchot nos fala que o escritor para escrever deve morrer para o mundo, isso nada mais significa que entregar-se totalmente

à literatura, assim, podemos compreender que o autor francês nos leva a pensar em uma arte pura, uma arte não contaminada pelas coisas do mundo ou que se desvie delas, morrer para o mundo é não contaminar a obra com as coisas externas. Um escritor não escreve a obra, ele escreve um livro, ele não apreende a obra, mas ele tenta uma aproximação da obra, “uma ilusão sob a forma de livro” (BLANCHOT, 1987, p. 13), porque ele não determina a obra, ele a escreve, mas é ela que se apodera dele, é ela que segura sua mão e o leva para o *outro lado* “o lado que não está voltado para nós, nem é iluminado por nós” (BLANCHOT, 1987, p.130) é o que Rilke, mencionado por Blanchot, chama também de “relação pura”, “o fato de estar, nessa relação, fora de si, na própria coisa e não numa representação da coisa” (BLANCHOT, 1987 p. 132).

Sobre esse outro lado Blanchot diz:

Seria, portanto, o que nos escapa essencialmente, uma espécie de transcendência, mas da qual não podemos dizer que tenha valor e realidade, da qual sabemos somente que estamos “desviados” dela. (BLANCHOT, 1987, p. 131)

Esse desvio, esse não poder voltar-se para ela, a obra, se dá por conta de sermos seres ilimitados, “o limite detém-nos, retém-nos, desvia-nos” (BLANCHOT, 1987, p. 131), ter acesso ao ilimitado, ou seja, ao espaço literário, “seria, portanto, entrar na liberdade do que é livre de limites” (BLANCHOT, 1987, p 131.), entrar no lado obscuro, por isso o escritor não tem o domínio da obra, não tem a obra, mas uma representação dela. Uma representação da obra não é a obra. Só podemos ter acesso a esse ilimitado através da linguagem, o autor não tem a sua obra, o que ele tem é um discurso sobre ela, e um discurso não é a obra.

[...] a obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê. (BLANCHOT, 1987, p. 13)

O artista pertence à obra, mas o que pertence a ele é somente o objeto, um livro, um quadro, ainda a esse respeito continua Maurice Blanchot:

O escritor pertence à obra, mas o que lhe pertence é somente um livro, um amontoado mudo de palavras estereis, o que há de mais insignificante no mundo. O escritor que sente esse vazio acredita apenas que a obra está inacabada, e crê que um pouco mais de trabalho, a chance de alguns instantes favoráveis permitir-lhe-ão, somente a ele, concluí-la. Por tanto, volta a por a mão na obra. Mas o que quer terminar continua sendo o interminável, associa-o a um trabalho ilusório. E a obra, em última instância, ignora-o, encerra-se

sobre sua ausência, na afirmação impessoal, anônima, que ela é — e nada mais. (BLANCHOT, 1987, p. 13).

Na primeira estrofe do poema nosso Saltimbanco brinca com a morte, mas que morte seria essa?

[..] A de soltos cabelos
e corpo elástico de onda,
gêmea, esposa, parelha?

E ainda:

Será morte igual à outra,
esta com que o saltimbanco
brinca, nos fios ariscos,
dançante na bicicleta,
no galope do ar com flores
vencendo de um salto a abóboda?

Que morte seria essa de soltos cabelos, e se seria igual à *outra*, mas que outra? Assim parelha, gêmea, esposa, como algo que lhe pode parecer íntimo, sem ressalvas e medos? A de corpo elástico de onda, que vem e que torna, que pode surgir de um salto a retornar com ele?

Nesse instante esses versos nos levam a pensar em Ofélia, nas Ofélias de Shakespeare e Lisboa, e seus longos cabelos que emolduram a sua forma branca, esquiva e débil, como um esquife ou um manto de luto. Essa “outra” nos leva a referência da morte da personagem shakespeariana, mas também podemos pensar na questão da inspiração? Aquela em que o saltimbanco mergulha sem medo, que brinca, que se entrega mesmo sabendo do risco da morte?

Blanchot nos fala de uma noite, sendo que ele a denomina de primeira noite, aquela em que há uma função: a do repouso, a do silêncio e do descanso, a noite em que se dorme, é a que é acolhedora, do sono, em que tudo desaparece. Porém quando tudo desapareceu surge então a “outra noite”, que é a inspiração, “é o que se presente quando os sonhos substituem o sono” (BLANCHOT, 1987, p.164), essa outra noite é a noite da literatura, é a que é incerta, a que não acolhe, a que não se abre, nela “está-se sempre do lado de fora” (BLANCHOT, 1987, p.164), e que tampouco se fecha. Não é a verdadeira noite, é a noite sem verdade, a qual, entretanto, não mente nem é falsa, “não é a confusão onde o sentido se desorienta, que não engana” (BLANCHOT, 1987, p.164), mas que também não garante o correto.

Essa “outra” é o outro lado, é a inspiração, é aquele lado que o artista está sempre buscando, mas que nunca tem um fim, é a morte que não se encontra, “é o esquecimento que se esquece, que é no seio do esquecimento a lembrança sem repouso”. Morrer é, assim, “abranger a totalidade do tempo e fazer do tempo um todo, é um êxtase temporal” (BLANCHOT, 1987, p. 164):

Nunca se morre agora, morre-se sempre mais tarde, no futuro, um futuro que nunca é atual, que só pode chegar quando tudo estiver consumado, e quando tudo estiver consumado não haverá mais presente, o futuro será de novo passado. Esse salto pelo qual o passado se junta ao futuro por cima de todo presente é o sentido da morte humana, impregnada de humanidade. (BLANCHOT, 1987, p. 165).

Temos um salto, um salto no último verso da segunda estrofe, “vencendo de um salto a abóbada”, e uma ideia do salto também presente nessa citação de Blanchot. Um salto seria a ideia de ir além do limite, superar o limite através do salto? Poderíamos pensar no salto como ter acesso ao “outro lado”? Em salto como forma, movimento de inspiração?

2.3 Subversão órfica

Pensar no salto como inspiração nos remete a uma reflexão blanchotiana a respeito da inspiração, da arte, da noite, do outro lado: o mito de Orfeu.

Orfeu, na mitologia grega, é filho de Apolo e Calíope, é o poeta extremamente talentoso. Possui uma lira e ao tocá-la todos se rendem ao seu canto. Apaixona-se e casa-se com a ninfa Eurídice, mas essa morre ao tentar fugir das investidas do sátiro Aristeu, quando tropeça em uma cobra, que pica seu pé. Eurídice morre. Orfeu, inconsolável, convence, com sua lira, o barqueiro Caronte a descer até os infernos, ao reino de Hades, para tentar trazer sua amada de volta. Hades e sua esposa Perséfone se comovem com o canto de lamento do poeta e permitem-lhe levar Eurídice ao mundo dos vivos sob uma condição, uma única condição, uma regra imposta e que de forma alguma deve ser quebrada: a de que ele não olhasse para Eurídice até que ela, outra vez, estivesse à luz. Mas já quase na entrada dos portões de Hades, Orfeu, temendo ter sido enganado pelo deus, olha para trás e vê pela última vez sua esposa, que logo desaparece voltando, assim, ao mundo dos mortos para nunca mais retornar.

Blanchot se apropria do mito de Orfeu como uma alegoria da criação artística. Para ele Eurídice é a obra, e para que alguém lhe capte a essência é preciso que se coloque em face dela, em face desse “ponto”, e parece que o destino de Orfeu era o de não se submeter à regra de Hades, e ao olhar para Eurídice, ao voltar-se para ela, ele arruína a obra, ou seja, acaba por não levá-la à luz, que em uma perspectiva de Blanchot, esse levar à luz — ao mundo dos homens — significa conferir à obra uma função, uma razão. Ele trai Eurídice, a obra, ao olhar para ela, e essa desfaz-se imediatamente. Eurídice retorna à sombra, a essência da noite. Mas também podemos considerar que Orfeu estaria traindo seu movimento se não se voltasse para Eurídice? Não a querendo em sua verdade diurna, em seu acordo cotidiano?

Orfeu é julgado pelo mundo como impaciente, a obra não o julga, não elucida suas faltas, a obra nada diz, ele tinha de ter-se voltado obedecendo assim à exigência profunda da obra, pois somente assim seu gesto torna a obra infinita. Quando ele a perde, a obra, ele morre, morre para o mundo, entrega-se a uma morte sem fim, uma morte que nunca morre, e Orfeu mergulha apenas em seu canto, em sua obra. Seu destino agora é cantá-la, e é dessa forma que Orfeu tem viva nela a plenitude de sua morte. Essa morte é que não permite Eurídice morrer no domínio do finito, é assim que ele mata sua finitude. É somente através do canto que vive Orfeu, que ele pode ter poder sobre Eurídice, ela estará infinitamente ligada a ele pelo canto, simbolizando aí uma dependência mágica, assim ela tem vida e verdade, e fora do canto Orfeu é uma sombra, só não o é sob o espaço da medida órfica, sob o espaço do canto, sob o espaço literário.

É por isso que Orfeu não se submete à ordem representada pela razão, pela luminosidade de levar Eurídice à luz, luz essa, luminosidade essa que representa na linguagem blanchotiana a razão, uma função para a obra de arte aos olhos dos homens, mas a arte não é um objeto, um apetrecho que tem uma função determinada no mundo dos homens, a arte está além disso, está numa “não-essência”, porque o que é essencial para os homens é algo que lhes permite uma função, uma lógica, logo a arte não está nessa ordem, ou ao menos não deveria estar, está sim na ordem do não-essencial essencial.

O olhar de Orfeu em direção a Eurídice nas trevas do Hades simboliza o ponto de origem da própria obra, seu centro, mas também o ponto-momento em que ela, a obra, se cala, em que ela não existe de fato, mas que a desencadeia. A obra existe em

torno de seu centro e por causa dele. Orfeu, o artista, criará seu canto a partir daquela visão instantânea e fugidia do ponto de origem, vislumbre da outra noite, que extrapola a ordem do dia e de sua consequência, a primeira noite.

Esse olhar também é o ponto o qual o escritor deseja atingir, que busca incessantemente, é a busca infinita, é o estar sempre morrendo, mas que sabe que nunca o alcançará porque alcançar seu ponto, sua origem é alcançar a essência da arte, é descortiná-la, é retirar-lhe o véu obscuro que a recobre, é desvendá-la. Mas se isso acontecer a obra perde seu valor de essência e passa a ser objeto, apetrecho, porque tentar desvendá-la é tentar apreender sua essência, é tentar aprisionar o seu sagrado, e se assim acontecer, a arte, então, deixa de ser arte. Eurídice também é a poesia pura, essa não pode ver a luz do dia, essa luminosidade, senão deixa de ser pura. O olhar de Orfeu para Eurídice é a inspiração, e sobre isso Blanchot diz:

A inspiração seria, pois, esse momento problemático em que a essência da noite converte-se no não-essencial, e a intimidade acolhedora da primeira noite, a armadilha enganadora da outra noite? Não pode ser de outro modo. Da inspiração, só pressentimos o fracasso, apenas reconhecemos a violência extraviada. Mas se a inspiração diz o fracasso de Orfeu, e Eurídice duas vezes perdida, diz a insignificância e o vazio da noite, a inspiração em face desse fracasso e dessa insignificância, força Orfeu a voltar-se por um movimento irresistível, como se renunciar à derrota fosse muito mais grave do que renunciar ao êxito, como se aquilo a que chamamos de o insignificante, o não-essencial, o erro, pudesse, àquele que lhe aceita o risco e se lhe entrega sem reservas, revelar-se como fonte de toda autenticidade. (BLANCHOT, p. 174)

A inspiração é que diz o fracasso de Orfeu, fracasso esse não como um conceito do mundo, mas de Blanchot, de não permitir que a obra atinja a condição de essencial. Essencial a quem? Aos homens, àqueles que só consideram algo essencial quando esse algo tem uma função atribuída, uma lógica a ser seguida, uma sucessão, uma sucessão é o sucesso que Orfeu recusou em detrimento do fracasso, o sucesso de Orfeu seria levar Eurídice para a luz, para o mundo dos homens, dar-lhe um sentido, atribuir-lhe um significado, mas o desejo do poeta, ou seja, a inspiração, diz seu fracasso, mas esse fracasso na linguagem blanchotiana também não é o mesmo do conceito do mundo dos homens, fracassar aqui significa não levar a obra para a luz, para o mundo real, para que se atribua um sentido e uma função a ela, descaracterizando-a de não-essencial a essencial.

Esse é o fracasso, é isso que é pressentido, e apenas reconhecemos a violência extraviada. E o que seria essa violência extraviada? Seria o olhar de Orfeu à Eurídice, seria a violência de quebrar a regra do inferno, da lógica, da razão, da medida, a inspiração é isso, é essa quebra da logicidade, do emolduramento, do enquadramento, é a subversão órfica, é nesse instante que a obra vai atingir o seu ponto de extrema incerteza, esse que você não sabe onde é o fim, onde não sabe para onde vai, é o que não pode ser salvo para a luz, para um sentido, para o mundo.

A ideia da violência extraviada nos remete ao poema “Acidente”, pois a quebra do púcaro leva a quebra da lógica, da razão, em que o caminho estável entre o significante e o significado tem seu curso interrompido, desviado. O púcaro morre, sim, perde seu valor de uso para inaugurar novas possibilidades, e o que resta são os avelórios, estilhaços que representam a polissemia dos sentidos, as ressignificações, fruto de um acidente artístico.

Ao pensar nessa impossibilidade de levar Eurídice à luz, à razão, pensamos também em Ofélia, que não pode ser salva pela voz poética, que também tentava salvá-la, salvá-la da loucura, mas que não consegue êxito. É nesse momento que a voz poética se perde.

Essas duas representações da arte, Ofélia e Orfeu, estão muito ligadas por essa questão da impossibilidade, do fracasso, pela questão da morte, pelo risco, pela reflexão sobre a arte e sua essencialidade não-essencial, pela poesia pura. Ofélia, ao debruçar-se sobre o salgueiro para ali colocar sua coroa de flores, também está correndo o risco de cair para a morte, mas mesmo assim ela se debruça; Orfeu sabe que se olhar para Eurídice corre o risco de perdê-la, mas olha-a; o saltimbanco sabe que saltar é correr o risco da morte, mas salta.

Nos três casos Orfeu, Ofélia e o saltimbanco são a inspiração, a loucura da inspiração, a desmesura, mas a obra, Eurídice é tudo para Orfeu, o salto é tudo para o saltimbanco, alcançar o galho e dependurar sua grinalda é tudo para Ofélia, sempre ao som de seu cantarolar. Mas é preciso correr o risco, é preciso entregar-se ao desejo do movimento, que é a inspiração, é preciso ultrapassar os limites e quebrar todas as regras, para que o fracasso aconteça é preciso renunciar ao êxito para que o essencial se torne o não-essencial.

Mas eis que na terceira e penúltima estrofe do poema temos bem clara essa referência a Ofélia, e a voz poética continua a indagar sobre a morte, que morte seria essa:

Será outra, acaso fúlgida
como os acenos da turba
enlouquecida de vinhos
em cascata despenhando-se
pelas montanhas da aurora?
Será mais bela que a vida
a morte do saltimbanco
— Ofélia sorrindo n'água
com fascínio de amante
e seios deliquescentes?

Essa estrofe está toda permeada da sugestão do delírio, da loucura, da embriaguez, que não deixa de ser um estado alterado de consciência e razão, uma deliquescência, um estado de degeneração, — a loucura é uma degeneração —, dissolução, e Ofélia sorrindo n'água com o fascínio de amante.

Esse fascínio de Ofélia, o fascínio do saltimbanco pelo risco através do salto é a vertigem, quem quer que esteja fascinado, diz Blanchot, não enxerga nenhum objeto real, nenhuma figura real, pois o que vê não pertence ao mundo da realidade, tem o olhar morto, tem a visão que não finda, visão que não é possibilidade de ver, mas de não ver, tudo isso no meio indeterminado da fascinação. O que nos fascina nos arrebatado do poder de atribuir um sentido, abandona o mundo, adentra na impossibilidade do real, e nosso olhar, fascinado, encontra naquilo que o torna possível o poder que o neutraliza, que não nos suspende nem que nos detém, mas o contrário: é o que nos impede de jamais terminar. Logo, o fascínio é o olhar do incessante e do interminável, porque o que se vê empolga a vista e a torna interminável. A fascinação está vinculada à presença neutra e impessoal, é a relação que o olhar mantém com a profundidade sem olhar e sem contorno, uma relação intrinsecamente neutra e impessoal.

Esse olhar nos faz pensar em Orfeu novamente, fascinado pela sombra de Eurídice, porque ela é sombra, ausência de contorno, assim como o saltimbanco é totalmente fascinado pelo salto, ausência de forma, assim como Ofélia é fascinada pelo canto, pelas águas, que nem lhe percebe a morte, e todos correm o risco. Fascinação é desejo, e se nos arrebatado do nosso poder de atribuir sentidos também nos arrebatado do tempo cronológico, pois se torna um clarão neutro extraviado que não se extingue, que

não se ilumina, que concentra em nós todo o poder do encantamento, da ausência do tempo. Isso nos faz retornar à ideia de Levinas e sua noção de *l'entretemps*, mencionado anteriormente, pois o fascínio é o tempo que nunca termina, está associado à suspensão do tempo, a obscuridade do tempo de morrer, e que não deve ser entendido como um corte no contínuo do tempo, mas como um intervalo vazio, e nesse intervalo encontra-se a fascinação.

O fascínio é entrar na afirmação da solidão, pois ao estarmos fascinados nós não vemos o que propriamente vemos, mas o que vemos sem ver nos afeta profundamente, e nos lança à solidão do espaço e nos arrebatava a atribuição de sentidos, é o olhar do incessante e do interminável, é o olhar

[...] em que a cegueira ainda é visão, visão que já não é a possibilidade de ver, mas impossibilidade de não ver, a impossibilidade que se faz ver, que persevera — sempre e sempre — numa visão que não finda: olhar morto, olhar convertido no fantasma de uma visão eterna. (BLANCHOT, p. 23).

O olhar é o risco, Orfeu para sempre terá a lembrança de Eurídice, infinitamente, a visão eterna, e talvez por isso mesmo é que Orfeu tenha tido o desejo de olhar para ela e traí-la. O saltimbanco também tem esse olhar sobre a morte, o olhar de fascínio de ultrapassar o limite através do salto, correndo o risco. Fascinar-se é correr o risco de perder-se, mas perder-se para o infinito, adentrar ao tempo sem tempo e soçobrar.

Isso ressoa como uma espécie de possível pacto com a morte, um pacto que precede o risco ao mesmo tempo em que fascina e nos convida a quebrar as regras, as amarras, as determinações, para voar ao indeterminado, ao desconhecido, para atirar-se ao abismo sem a certeza do amparo. Na última estrofe do poema parece que temos esse pacto:

Ah, o saltimbanco brinca:
lírio em voo de núpcias.

O saltimbanco brinca com a morte, o lírio da dissimilação, transformação, mudança, há necessariamente um estado de transformação, um estado profundo que o atinge totalmente, seduzido pelo risco, pelo desejo, pelo salto que o levará ao infinito, é o destino do saltimbanco, é o destino do poeta, é a maior dimensão de si mesmo, ao saltar para o voo ele olha de frente o pavor, mas o medo não há, e se há é tão meramente fictício ou menor. É uma força que não reconhecemos, mas que sobrepuja. Então o

saltimbanco voa através do mais belo salto sem nenhuma ressalva, totalmente livre em um voo de núpcias.

Núpcias, essa palavra sim nos ressoa como a grande união voluntária com a morte, talvez para superá-la, superar é ultrapassar, superar a morte é ultrapassar a nós mesmos sem visar a um objetivo do outro lado, é superar sem dominar, sem possuir, sem poder.

A respeito dessa dominação Heidegger fala, em *Parmênides* (HEIDEGGER, 2008, p.16), em um saber essencial, ele diferencia saber essencial e saber científico. O saber científico seria aquele o qual por obtermos o conhecimento das coisas passaríamos a dominá-las, ou seja, esse “saber” de dominação se apossa do ente, domina-o, e dessa forma vai para além dele, ultrapassando-o continuamente. O “saber essencial não domina sobre o que lhe é dado saber, mas é tocado por ele”, é um retroceder diante do ser, permitindo assim uma visão e percepção mais apurada.

A tarefa de morrer é também a tarefa artística, o salto do artista é incerto, ele não sabe se ao saltar atingirá o cume da abóbada, mas salta para o incerto, o infinito, salta para a morte, o voo de núpcias, salta para a arte, pois a arte também é um caminho desconhecido, em que toda a prática, o talento, o saber soçobram rumo ao incerto. Mesmo com todas as possíveis técnicas o saltimbanco não tem a certeza de nada, não pode tê-la, mas inspirado mesmo assim opta pelo salto. Para saltar para o infinito o saltimbanco tem que ignorar o mundo, porque esse é finito, é o mundo dos homens. O artista quer fazer uma obra e fazer da morte sua obra, pois o caminho da arte é como o caminho da morte: desconhecido.

Blanchot fala de algumas considerações sobre a morte em Rilke, mas a morte mesmo na arte é aquela que não pode ser planejada, que é singular, que é desconhecida. Há uma afinidade entre o trabalho poético e o trabalho da morte, mas o que é um e outro não se elucida. No tocante a essa morte na arte:

Resta apenas um pressentimento de uma atividade singular, pouco apreensível, essencialmente diferente do que habitualmente se designa por agir e fazer. A imagem da lenta maturação do fruto, do crescimento invisível desse fruto que é a criança, sugere-nos a ideia de um trabalho sem pressa, em que as relações com o tempo são profundamente alteradas, e mudadas também as relações com a nossa vontade que projeta e que produz.(BLANCHOT, p.123).

A imagem da lenta maturação do fruto nos sugere a paciência. A impaciência será condenada como precipitação, como agressão ao indefinido. E essa paciência fala de outro tempo, de outro trabalho cujo fim não se vê, não é aquele o qual nos dedicamos mediante um “rápido projeto”, como um escritor que diz que vai escrever seu romance e antes disso o planeja, esse é o impaciente, porque não tem a paciência para deixar que a obra se faça.

Segundo Blanchot, ao refletir sobre o pensamento de Rilke em relação a esse diálogo de morte e arte, a arte é um caminho desconhecido, em que toda a prática, o talento, o saber soçobram rumo ao incerto:

A arte talvez seja um caminho na direção de si mesmo, pensa Rilke em primeiro lugar, e talvez em direção de uma morte que seria nossa, mas onde está a arte? O caminho que aí conduz é desconhecido. A obra exige, sem dúvida, trabalho, prática, saber, mas todas essas formas de aptidão mergulham numa imensa ignorância. A obra significa sempre: ignorar que já existe uma arte, ignorar que existe um mundo. (BLANCHOT, p. 121).

O que essa citação blanchotiana nos traz nada mais é que uma ideia interessante de pensar a arte, livre de todos os saberes que o homem tenta imprimir nela, em que fala de uma obra autônoma, ou seja, fazer arte é ignorar que já existe uma arte, fazer arte é ignorar que existe um mundo, isso é uma forma de morrer para o mundo, para a cultura, para a arte preexistente, só assim podemos pensar em uma arte pura ou desviada ao máximo desses saberes e verdades.

Assim, o saltimbanco nos fala dessa busca de uma arte pura, de busca incessante, que está fora do tempo e do espaço, de uma arte que só nos permite sua fala através da “outra noite”, onde nada está a serviço do homem, nem tem utilidade e hierarquia, uma arte que tenha o mínimo de contaminação das coisas e sentimentos do mundo, em que o artista tenha que morrer constantemente para a realização da escrita, essa é sua experiência de êxtase — sua experiência de morte — onde o que pode parecer vazio na verdade é fecundidade

3º CAPÍTULO

Crítica: Um olhar (des)construtivo diante da poesia de Henriqueta Lisboa.

3.1 Um olhar (des)construtivo diante da arte.

A maneira como a arte é vivenciada pelo homem permite esclarecer sobre a sua essência. A vivência é a fonte de autoridade, não apenas para o prazer artístico, como também para a criação. Tudo é vivência.

Martin Heidegger.

A poesia de Henriqueta Lisboa, com sua errância, dispersão, indeterminação, exige um olhar diferente dos instrumentos convencionais de se apreciar e julgar o texto poético. Neste capítulo, utilizaremos como observações dessa ideia o texto eletrônico de um crítico literário que circula pela internet intitulado “As sombras da delicadeza” (s/a).

Partindo do texto literário da Henriqueta Lisboa, o poema “Esta é a graça” e de sua possível análise, propomos dialogar com as possibilidades de desconstruir certos discursos totalizantes da metafísica ocidental, discursos esses carregados de “significados” oriundos de outros discursos dentro da tradição iluminista, de que algumas vezes a nossa crítica literária se utiliza, mesmo sem se aperceber. Discursos que merecem certa atenção em relação à arte, à literatura, à própria poesia.

A intenção não é se fomentar uma análise em defesa ou descrédito desses discursos pré-estabelecidos por alguns críticos literários, mas sim apresentar um olhar mais neutro, com um intuito de se tentar demonstrar que o que pertence à obra de arte, como a poesia e a literatura, pertence à arte, e não às determinações e/ou apropriações que se fazem dela.

Duque-Estrada, em seu artigo “Derrida: o pensamento da desconstrução diante da obra de arte” (2010), analisando o texto de Derrida intitulado “Restitutions” (1978), nos traz a seguinte pergunta: o que caracteriza uma “abordagem desconstrutiva da arte”, se é que tal coisa existe? Diante desse questionamento passamos a refletir o que pode estar ligado à arte, especialmente à poesia pensando nessa possível abordagem.

Segundo o autor, desconstrução para Derrida, não é nem um método nem uma teoria, ela é, antes, da ordem do *acontecimento* que paira sobre a linguagem, particularmente o discurso ocidental, que é o que utilizamos, e que essa desconstrução se trata de uma desconfiança em relação ao discurso que se estabeleceu dentro da nossa cultura, discurso esse que atribuo à metafísica ocidental, uma desconfiança em relação ao discurso que traz uma mensagem a respeito da arte já pronta e que não quer nem pretende ser questionada.

Para exemplificar tal pensamento, Duque-Estrada põe em cena o cruzamento de dois discursos, de duas ordens ou de dois níveis de certeza, a respeito de um par de sapatos pintados na tela de Van Gogh, assinadas pelo filósofo Martin Heidegger e pelo historiador Meyer Schapiro. Cada um deles vai abordar a análise do quadro a partir de um discurso ancorado em um determinado pressuposto a respeito do lugar, do solo, da verdade, e mesmo do portador-proprietário para onde os sapatos “devem” ser restituídos.

Heidegger, observa Derrida, vai afirmar desde o seu livro *A origem da obra de arte* (s/d), tratar-se de um par de sapatos de camponês, e ainda especifica “mais precisamente de uma camponesa”. Schapiro também tem sua afirmação, e contesta a “certeza” de Heidegger, afirmando tratar-se de um par de sapatos tipicamente urbano, e vai além, especificando que pertencem ao próprio Van Gogh.

Temos então o que se chama de caráter restituidor que aclara ambos os discursos; porém, Derrida chama a atenção para a existência de uma não-correspondência entre o que a restituição pretende fazer e o que ela efetivamente faz. Esta não-correspondência pode ser sintetizada no seguinte pensamento: onde há restituição (restituir ao seu fundamento, verdade, campo, domínio ou contexto de origem), há na verdade uma apropriação. Segundo Duque-Estrada, Derrida traduz isso na forma de um axioma:

Coloquemos como um axioma que o desejo de atribuição [ou de restituição] é um desejo de apropriação. Em matéria de arte como em por toda parte, dizer: isto (esta pintura ou estes sapatos) pertence a [revient à] X, vem a dizer [revient à dire] que: isto diz respeito a mim [me revient] pelo desvio de um “isto diz respeito a (um) eu [moi]”. Não apenas: isto pertence propriamente àquele ou àquela, ao portador ou à portadora (...) mas isto diz respeito propriamente a mim, por um breve desvio: a identificação, dentre muitas outras identificações, de Heidegger com a camponesa e de Schapiro com o habitante da cidade,

daquele com o sedentário enraizado, deste com o emigrante desenraizado. (1978, p.297)

Essa não-correspondência entre o historiador e o filósofo acontece porque o primeiro não leva em conta, em sua contestação, uma crítica da representação em que o segundo coloca em jogo todo o tempo no seu texto. Schapiro insiste que os sapatos não apenas pertencem como devem ser restituídos à cidade, a um homem da cidade, Van Gogh, de quem, afirma o historiador, eles são a própria autoconsciência, a expressão do artista; já Heidegger tem um outro tipo de certeza: independentemente de pertencer ao campo ou à camponesa, os sapatos são restituídos a um momento anterior àquele de sua utilidade como apetrecho; desse modo, o par de sapatos pertenceria “à terra e está abrigado no mundo da camponesa”. “A confiabilidade do apetrecho é que dá a este mundo tão simples uma estabilidade e assegura à terra a liberdade de seu afluxo constante” (DERRIDA, 1998, p. 26).

Segundo Duque-Estrada há em ambos os casos uma certeza prévia que imprime a marca da apropriação sobre aquilo mesmo que se pretende restituir, ou seja, a verdade que orienta um pensamento restituidor vem se mostrar como o correlato de um investimento apropriador. Aqui e ali, segue a irreprimível e inevitável *necessidade de desconstrução*, utilizando o termo derridiano.

Voltando à ideia de desconstrução de Derrida, há aí nesses dois discursos uma dupla desconstrução comprometida com a verdade a respeito do quadro, a desconstrução da representação, pois em Heidegger o que está em jogo é a possibilidade de um pensamento não representacional a partir de um encontro com a arte. Derrida desconstrói Heidegger, mas justifica-o, como também desconstrói o discurso do Schapiro; ao querer atribuir os sapatos a uma pessoa com nome e sobrenome, no caso Van Gogh, ele está atribuindo a um dono um objeto que está pintado na obra de arte, mas estamos falando do quadro, da obra de arte e não de um sapato, objeto real representado em um quadro.

Leyla Perrone-Moisés, em seu artigo “Desconstruindo os estudos culturais”¹¹, denuncia que essa ideia de desconstrução de Derrida é frequentemente representada de forma equivocada ao se identificar desconstrução como demolição ou destruição, haja

¹¹ Texto apresentado em uma conferência pela autora no IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada na Universidade de Évora, em maio de 2001.

vista suas observações ocasionadas pela leitura de vários trabalhos classificados como “estudos culturais”, e esclarece:

A desconstrução derridiana é uma leitura fina e minuciosa de textos da tradição ocidental, visando a mostrar seus pressupostos idealistas e metafísicos. Derrida aponta e questiona, nesses textos, os dualismos hierárquicos em que o primeiro termo tem sido historicamente privilegiado: ser/não-ser, fala/escrita, realidade/aparência, masculino/feminino, etc. A crítica da tradição ocidental na obra de Derrida é infinita, já que o sentido último é sempre diferido. Opor sentidos plenos, verdadeiros e últimos, aos sentidos dos textos desconstruídos seria recair no mesmo dualismo que ela combate. (PERRONE, 2001, p.1)

Trocando em miúdos, Leyla afirma que essas pessoas que se apropriam da ideia da desconstrução derridiana o fazem de forma equivocada, pois ao defenderem as “minorias”, como por exemplo, os discursos feministas, utilizam a ideia de desconstrução para tornar maiores ou mais evidentes seus próprios discursos diante dos demais, mas dessa forma não se está desconstruindo nada, e sim mantendo esses discursos, e não os questionando, contrariando assim o princípio da desconstrução tanto na teoria quanto na sua prática.

O discurso que domina nosso mundo é binário, o do certo e do errado, o que Derrida pretende, então, com o desconstrucionismo, não é desacreditar um discurso para dar crédito a outro, ressaltar, mas sim analisá-lo, propondo uma atitude neutra diante dele, daí sua desconfiança dos discursos sobre verdades prontas e estabelecidas. O pensamento de Derrida é construído dentro das ciências humanas e pretende analisar essas verdades pré-estabelecidas, que contemplam esse binarismo defendido na tradição ocidental.

Estrada diz que Heidegger lançou mão de uma apropriação, e que o discurso que pretende explicar a arte não passa de um discurso racionalista e inconsistente, mas para o filósofo a obra de arte é a obra de arte, o sapato pertence à obra de arte, e não a Van Gogh, nem à camponesa, nem a nada nem a ninguém, assim ele demonstra a inconsistência desse discurso, pois a arte está lá, dentro da arte, os sapatos do artista refletem a força mesma da pintura, eles são, como diz, “ uma alegoria da pintura, uma figura do desgarramento (*dédachement*) pictórico. Eles dizem: somos a pintura em pintura” (ESTRADA, 2010, p.340).

Esta é a força da arte, presente em todos os textos de Derrida sobre as obras de arte, mas não vem a se tratar de força expressiva das coisas da vida e do mundo, nem da força desveladora de alguma verdade mais originária, prossegue Estrada; trata-se, sobretudo, de uma autorrepresentação da própria pintura – a pintura como pintura – como potência do desgarramento pictórico:

Essa pintura não se constitui a partir de nenhuma certeza em relação ao que é representado; muito embora ela também não siga a sugestão de um suposto salto para fora da representação, na suspeita de que, por esse caminho, acabasse abraçando uma forma de certeza abissal. (2010, p. 340)

O autor do texto sobre a desconstrução de Derrida nos esclarece que o pensamento da desconstrução reconhece que *desgarramento e doação da obra são inseparáveis*, haja vista que a obra só vem ao nosso encontro à medida que seu lugar de origem “já se foi”, pois que efetivamente nunca esteve lá. Enquanto obra de arte, a pintura se dá, ela vem ao nosso encontro, a partir e através de uma invisibilidade, e é dessa forma que ela nos instiga a uma resposta, que necessariamente será sempre precipitada.

Ao falar da desconstrução anteriormente sugerimos que algumas vezes o discurso da crítica é carregado de “significados” oriundos de outros discursos dentro da tradição da metafísica ocidental, e essa reflexão surgiu após a leitura de dois textos, particularmente, o do crítico Felipe Fortuna¹², em seu texto eletrônico intitulado “As sombras da delicadeza”, no qual faz críticas à poesia de Henriqueta Lisboa, e de Cid Ottoni Bylaardt, com o ensaio “Crítica: a arte de espantar a arte e segurar sua sombra” (BYLAARDT, 2011), no qual faz uma análise crítica do texto de Fortuna.

Sobre a atividade da crítica afirma Agamben:

Onde quer que o crítico encontre a arte, ele a traz para seu oposto, dissolvendo-a em não-arte; onde quer que ele exercite sua reflexão, ele traz consigo não-ser e sombra, como se ele não tivesse outros meios de adorar a arte que não fosse a celebração de uma espécie de missa negra em honra do *deus inversus*, a divindade invertida da não-arte. (AGAMBEN, 1999, p.46).

¹² Felipe Fortuna nasceu no Rio de Janeiro, em 1963. Mestre em Literatura Brasileira (PUC/RJ), é poeta e ensaísta, e vem colaborando regularmente na imprensa brasileira. Publicou *Ou Vice-Versa* (1986), *Atrito* (1992) e *Estante* (1997), poemas; *A Escola da Sedução* (1991) e *A Próxima Leitura* (2002), crítica literária; *Curvas, Ladeiras - Bairro de Santa Teresa* (1997) e *Visibilidade* (2000), ensaios. Traduziu a obra integral da poeta francesa Louise Labé no volume *Amor e Loucura* (1995). Diplomata, atualmente trabalha em Londres. Em 2005, publicou um novo livro de poemas, juntamente com os três anteriores, no volume *Em Seu Lugar*.

Agamben faz uma reflexão sobre o crítico literário, que por algumas vezes acaba por conferir juízos críticos de valor a uma obra de arte ao invés de simplesmente buscar parâmetros mais originais, essenciais e desprovidos da sobrecarga de saber, e que essa mesma sobrecarga leva a uma sombra da arte e, assim, essa perde sua luz própria.

Fortuna parece optar por esses tais juízos críticos de valor ao se referir à poesia de Lisboa quando profere:

(...) Os livros de Henriqueta Lisboa, em seu conjunto, revelam uma espécie de poesia que, afastada e mesmo isolada de toda questão contemporânea, assume um provincianismo agravado por exercícios anacrônicos e beletristas mal disfarçados de habilidade com o verso. Pois, sendo mesmo forçoso classificar de menor a poesia de Henriqueta Lisboa, tal se deve à sua monocórdica fidelidade a um só ideário, que sintomaticamente jamais evoluiu. É decerto espantoso verificar que poemas crepusculares, como os de *Pousada do Ser* (1982), em quase nada se diferenciam, por exemplo, dos mais felizes versos de *Prisioneira da Noite* (1941). Longe de confirmar uma coerência, trata-se de um sinal de implacável conformidade. Se quase sessenta anos de constante presença serviram para marcar uma exclusiva dedicação literária, certamente não compensaram - e, pelo contrário, só agravaram - a unidade poética de quem se esforçou em dizer o indizível. Se existe um objetivo em sua poesia, tão caracterizada pelos temas da incomunicabilidade do ser, ele é - mesmo que difusamente - a questão do mistério e da salvação religiosa. Arcaizante, sua poesia apresenta momentos constrangedores, seja em imagens surradíssimas, (...) (FORTUNA, 2011)

Fortuna ao dizer “Pois sendo mesmo forçoso classificar de menor a poesia de Henriqueta Lisboa, tal se deve à sua monocórdica fidelidade a um só ideário, que sintomaticamente jamais evoluiu” (é menor por que não evoluiu?), nos transporta a ideia de binarismo típico do discurso da metafísica ocidental, pois se há uma consideração de poesia menor, é porque o crítico e diplomata concebe o binarismo maior/menor em sua concepção de poesia.

E se pensarmos em poesia menor/maior, qual seria, para o crítico, a poesia maior? Fortuna, por exemplo, enumera alguns pressupostos com que determina a poesia da poeta de menor, como: tradicionalismo das formas, fidelidade a um só ideário (não-evolução), mau gosto, isolamento, provincianismo, arcaísmo, todos critérios de julgamento estético, mas sem nenhum apoio argumentativo consistente, pois ao utilizar o critério de julgamento artístico que é a noção de evolução, podemos pensar se seria possível atribuir à poesia alguma determinação teleológica ligada a essa ideia.

Bylaardt argumenta que tal atitude é anacrônica no tocante a atrelar o julgamento da arte ao critério de evolução e completa;

O que parece ser uma afirmação insofismável que possa conduzir o estudante de Letras ou o leitor a um terreno sólido em suas apreciações poéticas se esfumaça diante da impossibilidade de se definir com segurança como esse critério de julgamento pode ser “aplicado” à poesia em questão. (BYLAARDT, 2011).

Fortuna afirma o seu ponto de vista sobre a poesia henriquetiana como “menor” através do excerto “A grafia em desuso da palavra cousa e a simpatia pela ideia de musa” (2011, p. 146), concebendo a ideia de escolha da palavra “musa” como uma grafia em desuso e por isso a tacha de ausência de bom gosto. Mais uma vez aí temos um sistema binário, pois o mau gosto poético se deve à ideia de “musa”, e Bylaardt lança o seguinte questionamento: a simples presença da palavra “musa” basta para definir a poesia como de mau gosto?

Outro ponto que podemos refletir é sobre o discurso que aparece na crítica de Fortuna, um discurso manifestadamente logocêntrico ao contestar as comparações que alguns críticos fazem entre Henriqueta, Cecília Meireles e Gabriela Mistral, o que ele chama de comparação “forçada”, sobretudo ao compará-la com Rainer Maria Rilke, que segundo ele é um “desastroso paralelo”, logo, todas as apreciações que se possam fazer em relação à poesia da poeta, isso inclui Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade — que viam e veem na poesia de Henriqueta delicadeza, singeleza e musicalidade — constituem para ele “grotescas interpretações” da poesia da mineira.

Não há uma crítica que justifique suas colocações, há apenas um ponto final depois de sua contestação em relação às suas “descomparações”, sem fundamento algum.

Ao especificar especialmente a “descomparação” com Rilke, o crítico parece estar se utilizando de um discurso logocêntrico, como se Rilke fosse um “gigante”, um cânone que representa a moderna poesia alemã da mais alta qualidade, uma vez que isso já foi dito, é inquestionável. Temos diante de nós um confronto binário: então ela seria pequena porque ele é grande? Ele ser grande faz com que ela seja pequena? Ele seria maior por ser um grande modelo europeu a ser imitado, tudo que há de bom deve tentar se aproximar desse modelo de “boa” poesia? Então, assim sendo, Lisboa será sempre

pequena, não? Para o crítico a comparação da poeta com esses nomes já mencionados seria um “desastroso paralelo”, justamente por acreditar que ela é “menor”.

Ao utilizar palavras como “provincianismo”, “tradicionalismo” e “beletrismo” para se referir à poesia de Lisboa, isto é, palavras que fazem parte de um sistema binário em que recebem o sinal de menos, para se confrontarem com uma boa poesia que seria seu oposto, ou seja, “cosmopolita”, “vanguardista” e “autêntica” ou “sincera”, talvez, o que ele faz é usar de uma apropriação para fazer uma restituição.

Ele considera o poema de Lisboa “Esta é a graça” uma reflexão sobre a morte, mas não diz com argumentos necessários o porquê dessa análise, parece ser a ressonância de uma opinião emitida por Carlos Drummond de Andrade, de que o livro *Flor da morte* é um “tratado poético sobre a morte”, ou seja, ele faz seu discurso sobre o discurso do outro, sem questionamento.

Temos então um discurso que afirma, sobrecarregado de verdades, binarismo, um discurso da metafísica ocidental que Derrida pretende desconstruir ao sugerir uma desconfiança das verdades estabelecidas, que determinam o certo/errado, o bom/ruim, o maior/menor.

Para Heidegger a arte pouco tem a ver com saberes que se acumulam sobre ela, então pensemos nessas contestações afirmadas por Fortuna de forma tão frágil e na inconsistência dos instrumentos de aferição do gosto estético.

E ao pensar em tudo isso nos vem uma reflexão inevitável: o que isso tem a ver com a nossa prática em literatura, com os críticos literários, com os que falam de literatura? E para essa reflexão apresentamos o poema da poeta Henriqueta Lisboa, “Esta é a graça”, para pensarmos juntos numa concepção de arte, poesia, literatura, crítica, não ligadas a um discurso de verdade, pronto e estabelecido, mas desconstruí-lo, e desconstruir é lançar esse olhar de desconfiança.

Agora vejamos na íntegra um dos poemas de Henriqueta Lisboa, “Esta é a graça”:

Esta é a graça dos pássaros:
cantam enquanto esperam.
E nem ao menos sabem o que esperam.
Será porventura a morte, o amor?
Talvez a noite com nova estrela,

a pátina de ouro do tempo,
alguma cousa de precário
assim como para o soldado a paz?

Com grave mistério de reposteiros
um augúrio dimana, incessante,
do marulho das fontes sob pedras,
do bulício das samambaias no horto.

No ladrido dos cães à vista da lua,
acima do desejo e da fome,
pervaga um longo desespero
em busca de tangente inefável.
O mesmo silêncio da madrugada
prenuncia, sem dúvida, um evento
que já não é o grito da aurora
ao macular de sangue a túnica.

E minha voz perdura neste concerto
com a vibração e o temor de um violino
pronto a estalar em holocausto
as próprias cordas demasiado tensas.

(LISBOA, *Flor da Morte*, 2004, p.14).

Temos então um lindo poema em que podemos pensar questões acerca da concepção de poesia, como uma metáfora do fazer poético despido de desinteresse, mas pleno, sobre isso Bylaardt diz:

Uma leitura mais atenta da estrofe e do poema como um todo revela uma concepção de poesia, em que elementos da natureza, como os pássaros, os cães, as plantas e até a própria madrugada aparecem como metáforas da criação artística desinteressada. Por menos que queiramos restringir as possibilidades da linguagem poética, parece ser algo forçado ler nesse poema uma reflexão meditativa sobre a morte, como afirma o crítico em sua infeliz referência (2011).

Sobre o poema, Fortuna utiliza um verso que Henriqueta não escreveu, “em busca do intangente inefável”, quando o verso é “em busca de tangente inefável” — e para ele bastou apenas esse — para traçar um paralelo da obra *Flor da Morte* com a obra *Da morte. Odes mínimas*, de Hilda Hilst, em que afirma que Hilst herdou a “vocalização meditativa sobre o tema”. Para elucidar seu pensamento, aponta esse único verso, mas já falaremos mais sobre ele, pois o que nos inquieta é pensar em um poema que possa até ser o único de toda a obra que não esteja dentro dessa perspectiva, é uma possibilidade, por outro olhar podemos ver que se pode tratar mais de uma reflexão do fazer poético que mesmo uma meditação sobre o tema da morte.

O que esperam os pássaros enquanto cantam? Diz a voz poética na primeira estrofe do poema, os pássaros cantam, esta é sua graça, e não necessariamente se canta porque se espera algo, por motivo de algo ou alguém, a beleza está na ação de cantar, na realização do canto, e pensamos então nos poetas, os pássaros como poetas, que se entregam à criação artística, porque o canto é arte, a poesia é arte, não precisa esperar nada para se fazer poesia, não precisa esperar um aniversário, um amor chegar para se fazer poesia, haja vista o poema de Drummond “A procura da poesia” que também evoca um fazer poético independente dos acontecimentos do mundo, o que nos remete muito à questão da poesia pura, o não versejar *para* ou *por* um acontecimento, mas o simples acontecimento da arte, de se fazer arte, de se pensar na arte, na poesia, falar da própria poesia, sem se ter sempre a necessidade de buscar um motivo ou um acontecimento para ela, porque assim é a arte, assim é a poesia: autônoma, ela não quer ser desvendada, deslindada, não é essa sua preocupação nem seu desejo. E por que não pensar se esse não é exatamente seu mistério?

A “tangente inefável” é a busca, acima do “desejo e da fome”, de tudo, nos diz a voz poética, e ao pensar na palavra tangente, em seu sentido, como algo que tange, que toca, mas que é inefável, que não se pode exprimir em palavras, não tem como nosso olhar não ver a poesia, que é mesmo esse tangível inefável, esse algo que toca sem poder ser deslindado, que se pode possivelmente desdobrar em um sentimento típico na nossa contemporaneidade: a ideia de que a palavra é insuficiente para propiciar o acesso ao real e de que o sentido, como diz Bylaardt :

(...) não é mais algo apreensível sem contestação, de que a poesia não consegue mais estabelecer as verdades que o ser humano julgava bastantes para satisfazer seus anseios e desejos, de que a linguagem poética não mais se sustenta pela codificação de licenças (2011).

Lêdo Ivo, no editorial da Revista Orfeu, de 1947, fala sobre o Modernismo e o que ele denomina Pós-modernismo como os momentos de maior densidade, pesquisa e criação já atingidos no Brasil. Em sua avaliação, este último é um movimento ainda incerto, mas pensamos que aí é que está sua beleza, nessa incerteza, o que nos leva a um leque de possibilidades sedutoras. “Essa incerteza somos nós”, diz Ivo, e acrescenta que enquanto formos novos, seremos inacabados, então podemos citar também nessa linha de pensamento Layla Perrone-Moisés: “Em sua gênese e na sua realização a literatura aponta sempre para o que falta, no mundo e em nós” (1990, p.94). Esta é a estética da

falta, declara Bylaardt, da carência, da fratura, da impossibilidade e tem muito a ver com a nossa literatura contemporânea, pois ao libertar-se da “velha lei da licença codificada, o texto poético parece subordinar-se a essa nova e estranha potência, que não se dá a conhecer, mas que move os poetas em seu fazer incessante” (2011,p.196). Esta é a inquietação, esta é a graça dos pássaros, dos poetas contemporâneos, da literatura pós-moderna.

Tais inquietações permeiam a obra *Flor da Morte*, de Henriqueta Lisboa, e está refletida, particularmente, nos poemas “Esta é a graça” e “Acidente”.

O mesmo silêncio da madrugada
pronuncia, sem dúvida, um evento
que já não é o grito da aurora
ao macular de sangue a túnica.
(Esta é a graça)

Poderíamos dizer que esse é o silêncio em que se prende a obra da poeta, um silêncio hesitante, mas pronunciante; claudicante, de uma beleza inefável, um evento que não é o grito da aurora, que não se sabe o que é, que não se pode definir com qualquer verdade, inacabado, por isso mesmo, é a própria poesia contemporânea.

Fortuna, ao transcrever o verso que aparece em seu texto de forma adulterada deixa transparecer o pouco cuidado com o poema da mineira e com seu próprio texto crítico . Vejamos o que o comentador transcreve:

em busca do intangente inefável.
("Esta é a Graça")

O que seria mais aconselhado seria a transcrição completa da estrofe, pois dessa forma que apresenta o crítico, pode-se cair na descontextualização ao ser interpretado pelo leitor , ainda mais com palavras adulteradas. Vejamos:

No ladrido dos cães à vista da lua
acima do desejo e da fome,
pervaga um longo desespero
em busca de tangente inefável.

(LISBOA, 2004, p.43)

O que seria “tangente” Fortuna transcreve como “intangente”, de modo que a fixação indevida desse prefixo latino nega completamente o sentido da palavra,

descontextualizando e provocando uma interpretação equivocada. A impressão que passa ao leitor pode ser a de que o crítico busca seus exemplos a esmo.

Ao interpretar o poema sob o viés da morte, Fortuna nos fecha a porta para as possibilidades de interpretação. Sobre a possibilidade de reflexão ou reflexões que podem surgir através da leitura do poema, ele impõe uma verdade, a verdade do poema, que para ele está na morte, porque tem a palavra morte, colocando-a como o grande contexto do poema, esquecendo-se de analisá-lo como um todo.

Pensar nos pássaros é pensar no próprio fazer literário, é o fazer arte pela simples vontade de fazer arte, pelo amor à escritura, sem pensar numa necessidade de se atribuir um sentido ou uma função para a arte, para o poema, que leva a pensar numa concepção de “poesia pura”, mas não a uma noção de Arte pela Arte, que privilegia um embelezamento estético do mundo, que preconiza uma representação idealizada e bela de um mundo feio, enquanto que a poesia pura estaria mais ligada à concepção de Heidegger, no sentido que a arte não tem que produzir uma função, mas sim uma descontaminação do que está no mundo.

Concepção essa que também podemos ligar a outros poetas, como Manoel de Barros, por exemplo, que tenta retirar das palavras tudo o que lhe é externo, assim como Drummond em vários de seus poemas, e Mário Quintana, poetas modernistas que concebem a poesia como linguagem. Não há como aproximar poesia pura de esteticismo, esclarecemos, ainda que ambos se afastem de uma função social, apenas se aproximam por essa semelhança, porém o processo é completamente diferente do processo esteticista.

A concepção de poesia pura, numa perspectiva moderna e contemporânea, é uma concepção totalmente desvinculada de uma verdade, de um saber, de uma função, seja ela qual for.

Em um ensaio da própria Henriqueta Lisboa intitulado “Poesia Pura”¹³, que se encontra no livro de ensaios *Convívio poético* (1995, p.79), referindo-se à concepção de poesia pura, a poeta mineira esclarece que para ela a mais lúcida explicação em relação

¹³ Teoria essa que permeia toda a minha pesquisa acadêmica, na busca de analisar o nível de pureza encontrado na poesia de Henriqueta Lisboa. O *corpus* dessa pesquisa parte de seleção de poemas escolhidos para análise, dentre eles “Esta é a graça”.

à metafísica da poesia, é a que oferece Robert de Souza, reportando-se à teoria de Henri Brémond:

Puro não deve ser concebido no sentido químico de água destilada, da qual foram eliminados os elementos vivos para alcançar a perfeita pureza da substância mineral; senão no sentido biológico de “pur-sang”, quando o ser manifesta os caracteres mais distintivos, mais de acordo com suas origens, as virtudes mais completas e mais raras de sua natureza.(LISBOA,1995, p. 81).

Através dessa concepção podemos tecer um olhar diante da poesia que não esteja ligado à noção de verdade, a pressupostos determinantes, pois essa pretensão de deslindar a arte, de elucidar sua verdade, não cabe a ninguém, nem à crítica literária, porque simplesmente não há uma verdade a ser erigida, a ser revelada. O que há são possibilidades e reflexões a seu respeito, e não atribuição de juízo de valor, como fez Felipe Fortuna. Se esses juízos são incontornáveis, que sejam feitos a partir de uma leitura atenta e não de fáceis suposições e conclusões apressadas e vagas, o que não cabe à crítica literária, mas ao senso comum.

A crítica literária, bem como a recepção contemporânea, merecia reposicionar os seus instrumentos críticos e teóricos, relativizar, para que não caia na pretensão de estabelecer uma verdade absoluta em uma maneira condicionada de ver, especialmente ao se tratar da poesia. A crítica literária para se legitimar precisa ser fruto de uma reflexão profunda, de uma vivência intensa e calorosa com o texto literário, em especial o texto poético.

3.2 A arte muito além do instrumento

Levinas, em seu ensaio “La réalité et son ombre”¹⁴, comenta a ideia de que o procedimento mais elementar da arte consiste em substituir o objeto por sua imagem: “Image et non point concept”¹⁵ (LEVINAS, 1994, p. 110). Imagem e não conceito, ressalta. O que seria o conceito e a imagem?

O conceito seria “l’object *saisi*, object inteligible”¹⁶ (p. 110), aquilo com que mantemos uma relação viva, real; através da nossa ação, ele concebe o objeto, apropria-se dele, torna-o inteligível, é o objeto que nós percebemos e concebemos. A imagem é não-conceitual, porque o que se tem é uma sensação, esclarece-nos o autor. Ela substitui o conceito, que nos faz compreender as coisas. A imagem neutraliza a utilidade das coisas, “l’image neutralise cette relation réelle”¹⁷ (p. 110). O que há, então, é uma neutralização do útil, da finalidade, do racional, da inteligência, do conceitual; logo, a neutralização dessa ação.

Para Levinas, a imagem não engendra um saber, uma *concepção*, mas sim “marque une emprise sur nous, plutôt que notre initiative: une passivité foncière”¹⁸ (p. 111). A imagem provoca uma passividade profunda no sentido de que o ser se entrega a uma sensação. Passividade essa que é visível na magia e sedução das artes, como o canto, a música, a poesia. É uma atitude que inspira e possui o artista, como se ele escutasse uma musa.

Em meio a essa ideia, perante a obra de arte, estamos diante do que o crítico chama de “cegueira a respeito dos conceitos”, uma representação do “desinteresse do artista”. Mas como assim? Para o autor, “le désintéressement de l’artiste mérite à peine ce nom”¹⁹ (p.110), porque ele exclui tanto a ideia de liberdade quanto a de sujeição, que supõe liberdade. Esse “Desinteresse” não supõe liberdade talvez pelo fato de que só se possa falar em liberdade dentro de um sistema de poder? Enfim, “desinteresse” no sentido de que a arte se interessa pelas coisas inúteis, ininteligíveis, irracionais.

Há uma percepção corrente de que o ato de criação não exige um compromisso de racionalidade; logo, apropria-se da ideia de desinteresse, supõe uma não-

¹⁴ “A realidade e sua sombra”. Tradução de Cid Ottoni Bylaardt. A partir daqui, todas as referências a esse ensaio serão indicadas apenas pelo número de página.

¹⁵ “Imagem e não conceito”.

¹⁶ “o objeto *percebido*, objeto inteligível”.

¹⁷ “a imagem neutraliza essa ação real”.

¹⁸ “exerce uma influência sobre nós mais forte que a nossa iniciativa: uma passividade profunda”.

¹⁹ o desinteresse do artista merece muito pouco esse nome

participação, um não-compromisso, e, teoricamente, se um ser não tem um compromisso, então, ele tem a liberdade. Mas o autor contesta isso, não é pelo desinteresse que o ser supõe sua liberdade, e sim pelo interesse, invocando a própria etimologia da palavra: *inter esse, estar entre* as coisas. Assim, o crítico defende que a imagem não engendra, que a imagem não é objetividade, nem poder, nem conhecimento, e que a relação do artista com a arte é de interesse, que se pode entender como sendo um interesse pelo não-compromisso, por aquilo que é interessante, envolvente.

A ideia de ritmo e participação é concomitante à ideia de imagem, e do interesse pela imagem, que constituem, para Levinas, "la structure exceptionnelle de l'existence esthétique"²⁰ (p.111), e também a maneira como "l'ordre poétique nous affecte"²¹ (p.111). Essa participação não se dá além da representação, mas no profundo envolvimento do sujeito em suas próprias representações, que "entrent en nous ou nous entrons en eux, peu importe"²² (idem), e assim, "dans le rythme il n'y a plus de *soi*, mais comme un passage de *soi* à l'anonymat"²³ (p. 111). O ritmo não pode se tornar objeto, ele pode ser apenas dramatizado, encenado, sofrido, experimentado como indistinção. Segundo o crítico, o que nos afeta na arte é o seu interior mesmo.

A proposição de Levinas é de que a arte substitui o ser pela imagem; dessa forma, o elemento estético é, "conformément à son étymologie"²⁴, a sensação. Dessa forma seria possível entender que a arte trabalha com a imagem e não com o conceito, a poesia veicula uma imagem e não um conceito:

"L'ensemble de notre monde, avec ses donnés élémentaires et intellectuellement élaborées, peut nous toucher musicalement, devenir image. C'est pourquoi, l'art classique attaché à l'objet, tous ces tableaux, toutes ces statues représentent *quelque chose*, tous ces poèmes qui reconnaissent la syntaxe et la ponctuation, ne se conforment pas moins à l'essence véritable de l'art que les œuvres modernes qui se prétendent musique pure, peinture pure, poésie pure, sous prétexte de chasser les objets du monde des sons, des couleurs, de briser la représentation"²⁵ (p. 113).

²⁰ "a estrutura excepcional da existência estética".

²¹ "a ordem poética nos afeta".

²² entram em nós ou nós entramos nelas, pouco importa

²³ no ritmo não há mais o *si*, mas uma espécie de passagem do *si* ao anonimato

²⁴ em conformidade com sua etimologia

²⁵ O todo de nosso mundo, com seus dados elementares e intelectualmente elaborados, pode tocar-nos musicalmente, torna-se imagem. Eis porque a arte clássica, ligada ao objeto, todos esses quadros, todas essas estátuas representando alguma coisa, todos esses poemas que obedecem à sintaxe e a pontuação não se conformam menos à essência

Aqui, o crítico defende que a arte é fundamentalmente pura, ainda que o ser estabeleça uma relação com ela. A arte, a poesia é pura; para Levinas “poesia pura” não é um conceito, porque para ele, toda poesia, toda arte já é pura, justamente porque não veicula um conceito.

Temos, então, um conceito de arte, que difere dos conceitos de arte dos demais teóricos comentados no início dessa pesquisa, inclusive Brémond, em que a ideia de poesia pura é um tipo de poesia particularmente desvinculada das relações humanas, enquanto para Levinas toda arte é em si pura, porque não fala, apenas projeta imagens.

A partir dessa explanação a respeito da questão de imagem e conceitos levinasianos, um poema de Lisboa desponta, instiga-nos a uma leitura delicada, plena de sensações, vejamos:

Sofrimento

No oceano integra-se (bem pouco)
uma pedra de sal.

Ficou o espírito, mais livre
que o corpo.

A música, muito além
do instrumento.

Da alavanca,
sua razão de ser: o impulso.

Ficou o selo, o remate
da obra.

A luz que sobrevive à estrela
e é sua coroa.

O maravilhoso. O imortal.

O que se perdeu foi pouco.

Mas era o que eu mais amava.

(LISBOA, 2004, p. 23)

verdadeira da arte que as obras modernas que se pretendem música pura, pintura pura, poesia pura, sob o pretexto de eliminar os objetos do mundo dos sons, das cores, das palavras e que elas nos introduzem, sob o pretexto de quebrar a representação.

Na leitura desse poema de Lisboa, certas imagens, como as que envolvem o concreto e o transcendente, nos intrigam. Fala-se do que é tangível e concreto, o instrumento, o corpo, a alavanca; fala-se do transcendente e do inefável, o espírito, a música, o impulso. Isso nos leva a pensar na arte; os versos “ficou o selo, o remate/ da obra” podem ser uma pista para reflexões a respeito da arte.

O título “sofrimento” pode nos levar a pensar em algo como a dor, por exemplo, uma possível sensação que não conseguimos dominar, intermitente talvez, algo que está além de nossas forças e controle, de nossa compreensão e razão, pois é pura sensação. Procuramos um motivo, algo que explique essa impressão de mal estar e como tirá-la de nós, mas ela está por dentro, na pele, nos órgãos, na mente.

Em nossa leitura do poema, o título e os dois últimos versos parecem se complementar, “o que se perdeu foi pouco/mas era o que eu mais amava”. O que se perdera, então? O que suas imagens evocam? Algo se perde, mas o que fica? O que esses versos podem nos falar, ou o que podemos dizer sobre eles?

No primeiro excerto do poema temos algo tangível, limitado, uma pedra de substância dura e friável, uma pedra de sal que se integra “bem pouco” ao oceano. Em um sentido mais tradicional essa imagem pareceria um tanto duvidosa, pois qualquer pedra de sal comum se integraria facilmente ao oceano, mas na linguagem poética, e somente nela, podemos pensá-la como possibilidade. O integrar-se pouco, e bem pouco, é não entregar-se completamente, e fazendo também a leitura do segundo e dos dois últimos versos, o que parece um completar o outro, pensamos na questão da morte, da perda, a imagem do corpo (e da pedra de sal), a parte material do espírito, integra-se à terra, mas não completamente, não à sua essência, que é o seu espírito, e o que ele carrega, a sua transcendência. É o “maravilhoso”, o “imortal”.

Em um excerto do poema temos “A música, muito além/do instrumento”. O instrumento é o material, o concreto, sobre o qual se pode erigir um conceito, uma determinação, uma utilidade, o que produz algo que não pode ser tangível; o som, o ritmo provocam sensações: a música.

A música está muito além do instrumento, do conceito, a musicalidade pertence naturalmente ao som, e Levinas nos diz que o som é a qualidade mais separada do objeto, que o instrumento que o produz não se une à qualidade do que é produzido; o

que há em verdade é uma dissociação irreversível de ambos, ou seja, o ressoar é impessoal. Mesmo o timbre, pelo qual o instrumento parece ser responsável, é absorvido pela sua qualidade e não se relaciona intrinsecamente com o objeto. Assim, ao escutarmos não percebemos uma “quelque chose”²⁶ (p.113), estamos permeados de sensação, somos sensação, ou seja, estamos imersos em um estado de não-conceito: “la musicalité appartient au son naturellement”²⁷. Tudo se passa como se essa sensação, pura de toda concepção, sensação essa imperceptível pela introspecção, aparecesse com a imagem. Sensação não é ideia, não é racionalidade.

Nos versos “Ficou o espírito, mais livre / que o corpo”, há uma imagem de libertação, de desapego, o espírito fica, o corpo vai. O corpo seria instrumento do espírito, o objeto, o que é tangível; assim como a alavanca, no verso “Da alavanca, / sua razão de ser: o impulso”, que tem sua utilidade de objeto. Mas ante tudo isso há o circunstancial, que parece estar submetido ao transcendente, há as imagens que parecem estar sendo construídas à revelia do objeto, nos versos “O maravilhoso. O imortal”, a “luz que sobrevive à estrela”, a música além do instrumento.

Retomamos Blanchot, ainda em sua obra o *Espaço Literário*, para dialogar com o pensamento de Levinas e com o poema de Henriqueta. Relembremos a ideia blanchotiana das duas noites e do dia; o dia como sendo espaço das tarefas, o tempo da realização é diurno. Tudo o que falamos ou o que é realizável pertence ao tempo do finito, ao dia, esse é o espaço em que podemos transitar sabendo onde nós estamos, porque é nele que realizamos as coisas, é nele que as coisas são conclusivas.

“o dia trabalha sobre a influência exclusiva do dia, é conquista e labor de si mesmo, tende ao ilimitado, se bem que na realização de suas tarefas avance passo a passo e se atenha fortemente aos limites. Assim fala a razão, triunfo das luzes que simplesmente expulsam as trevas” (BLANCHOT, 1987, p. 167).

O dia que ilumina e expulsa as trevas se opõe à noite, mas não falamos da noite do sono, aquela que encontramos após o labor, mas como diz Blanchot, a *outra* noite, a noite que não desvenda nada, pelo contrário, a que é obscura e incerta, a que não tem uma utilidade, uma racionalidade, é a noite do espaço literário.

²⁶ “Qualquer coisa”

²⁷ “A musicalidade pertence naturalmente ao som”.

A *outra* noite pode ser também o espaço das sensações, das imagens desvinculadas de conceitos, do objeto inteligível. Levinas nos fala da consciência da representação, da realidade do objeto, e que o que percebemos do objeto, como um quadro, por exemplo, não é o objeto em si, a coisa, mas uma representação dele, essa é a consciência da representação, saber que o que está diante de si não é o objeto, mas sua representação, sua imagem, e a imagem não é a coisa, é uma realidade que não é apenas ela mesma, mas seu duplo, sua sombra. A arte é obscurecimento, é um cair da noite, e vai além: a arte não pertence à ordem da revelação. Nem, de resto à criação, cujo movimento prossegue em um sentido exatamente inverso, este é o movimento que, segundo Blanchot, Orfeu realiza ao descer aos infernos em busca de Eurídice:

Quando Orfeu desce em busca de Eurídice, a arte é a potência pela qual a noite se abre. A noite pela força da arte, acolhe-o, torna-se a intimidade acolhedora, o entendimento e o acordo da primeira noite. Mas é para Eurídice que Orfeu desce; Eurídice é, para ele, o extremo que a arte pode atingir, ela é, sob um nome que a dissimula e sob um véu que a cobre, o ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite. Ela é o instante em que a essência da noite se aproxima como a *outra* noite. (BLANCHOT, 1987, p.171).

A arte é a potência da noite; Eurídice é o ponto profundamente obscuro para o qual tende a arte, e Orfeu desce até esse ponto, e esse movimento, ao qual Blanchot se refere, é o ponto que escapa ao conhecimento, ao inteligível.

Assim podemos inferir que, para Levinas, a arte não está atrelada a um tipo particular de realidade, ela não é luz, mas é o próprio evento do obscurecimento, e Blanchot parece comungar do mesmo pensamento, de que a arte é invasão da sombra, um ponto profundamente obscuro, porque foge à luz do entendimento, da compreensão, da razão.

Refletindo sobre o poema de Henriqueta “Ficou o selo, o remate / da obra”. Ficou a marca, o registro da obra, o que ela não diz, pois somente nós podemos dizer algo sobre a obra — isso parece ser a tarefa do crítico, a obra não diz nada, está em seu silêncio profundo, um silêncio que fala, mas não diz, não faz inferências.

A obra de arte está em seu silêncio, em sua sombra. Ela traz ao mundo a obscuridade do destino, ela redime. Levinas vê na arte a substituição de um mundo a realizar (mundo das tarefas, das obrigações), pela realização de sua imagem (o que se realiza em sua imagem é uma imagem do mundo e não o mundo), a arte renuncia a

pensar a realidade e a agir sobre ela. O que teremos da arte é o que ela insinua através de sua sombra.

Nos versos “O que se perdeu foi pouco/Mas era o que eu mais amava” é possível percebermos um lamento, algo se perdeu que se amava muito, porventura algo que se pudesse sentir, tocar, conhecer, quiçá o corpo — a que se pode ter acesso, algo concreto. Temos o apego humano à circunstância, o sofrimento que leva ao vazio pela perda do que era tangível. Pensar nesse possível apego ao que é tangível parece nos levar à ideia de mais segurança, e assim temos a ilusão de que podemos, de alguma forma, ter alguma autoridade, algum poder sobre o que está ao nosso alcance, e a perda, então, pode gerar o sofrimento, essa sensação de vazio, que pode nos dar a impressão de amarmos mais aquilo que nos possa ser tangível.

A sensação de perda, da ausência de controle sobre algo cujo domínio cremos ter, ou a ilusão de dominarmos, pode nos propiciar esse vazio, uma angústia terrível, infinita dentro do que é finito, o mundo; uma não-aceitação e incompreensão da ausência de poder para explicar o que não se pode, ou não se deveria, ser explicado. Tal pensamento nos leva, como não, a pensar na arte, nos filósofos, nos críticos literários, nas suas intensas e árdua tentativas de desvendar a arte, de explicá-la, como se fosse plenamente possível adentrar na arte, ouvir dela seu canto de musa e sereia, e após essa experiência, sair e mostrar ao mundo o que a arte é, ou diz.

Não há aqui uma pretensão de crítica aos pensadores da arte, quem sabe exista sim, mas de forma inconsciente, afirmamos; mas o que se verdadeiramente pretende é refletimos sobre essas questões, essas ideias de apreensão da arte, com um olhar menos tradicional e menos determinado para se pensar algo que pouco parece ser discutido.

Ao ler esse fragmento do poema que menciona perda, que nos remete ao vazio, ao desamparo, a certa impossibilidade de algo — e que parece se completar perfeitamente ao título do poema “sofrimento” — recordamo-nos de dois momentos poéticos, em especial, um fragmento de *Madame Edwarda*, de George Bataille e do poema “Antes do nome”, de Adélia Prado, para refletimos sobre a arte e sua impossibilidade de apreensão.

Madame Edwarda é um conto ambientado, em sua maior parte, em um bordel, em que uma prostituta é escolhida por um homem, e a partir daí a narrativa vai se desenvolvendo em diálogos e pensamentos que nos permitem fazer algumas reflexões a respeito da arte, como nesse fragmento, por exemplo:

Mas nada mais importava. Apertei Edwarda em meus braços, ela sorriu-me: imediatamente, transido, senti em mim um novo choque, uma espécie de silêncio que, vindo do alto, caiu sobre mim e gelou-me. Eu me vi suspenso num voo de anjos que não tinham nem corpo nem cabeça, num revoar de asas, mais era simples: senti-me infeliz e abandonado, tal como nos sentimos na presença de DEUS. Era algo pior é mais louco do que embriaguez. E no começo, entristeci com a ideia de que essa grandeza que caía sobre mim estava me roubando os prazeres que pretendia desfrutar com Edwarda. (BATAILLE, 1981, p. 81-82)

Nesse fragmento podemos pensar Edwarda como se fosse a obra de arte? É possível. O homem contempla a arte em sua infinitude, em seu esplendor e transcendência. O homem quer ter prazer com a arte, ao abraçá-la deseja tocá-la, como objeto tangível, como quem deseja desvendá-la, possuí-la, dominá-la, mas este é o prazer do mundo. Quando a arte sorri para ele o sublime acontece, e nesse momento é ele quem se sente tocado por ela. Podemos interpretar que esse homem da narrativa de Bataille pode ser pensado como o crítico literário — ou como o espectador da obra de arte? — e que essa experiência de ser tocado pela arte se assemelha a algo divino, transcendente, que foge à razão de qualquer explicação, é o silêncio da arte, que fala, mas não diz, não explica, é um voo de anjos.

Essa experiência pode levar o ser a se sentir desamparado, sensação essa que nos atinge quando não somos nós quem dominamos algo, quando nos sentimos sem a firmeza do controle da situação, tal como estar na “presença de DEUS”. Isso nos chama a atenção, o que é estar diante de Deus? Que sensação seria essa diante de tanta grandeza e perfeição? Seria a grandeza e a perfeição da obra de arte? Seria esse estado magnânimo do que é inexplicável e indizível?

A grandeza que cai sobre o ser e o deixa entristecido por crer que não poderá mais desfrutar dos prazeres com Edwarda, com a obra de arte, mas esses prazeres são os prazeres do mundo, do que podemos tocar e possuir, do que é tangível.

Pensando na ideia de tocar a arte, de ser tocado por ela, de voo de anjos, do encontro com Deus, da impossibilidade de explicar o inexplicável, do silêncio da obra, das manifestações racionais que pretendem tornar em inteligível o que é divino, lembramos do poema “ Antes do nome”, de Adélia Prado:

Não me importa a palavra, esta corriqueira.
Quero é o esplêndido caos de onde emerge a sintaxe,
os sítios escuros onde nasce o “de”, o “aliás”,
o “o”, o “porém” e o “que”, esta incompreensível

muleta que me apoia.
Quem entender a linguagem entende Deus
cujo Filho é Verbo. Morre quem entender.
A palavra é disfarce de uma coisa mais grave, surda-muda,
foi inventada para ser calada.
Em momentos de graça, infrequentíssimos,
se poderá apanhá-la: um peixe vivo com a mão.
Puro susto e terror. (PRADO, 1993, p.22)

O eu lírico dialoga diretamente com a palavra, mas de forma distinta, recusando-se às suas determinações, escusando-se dos possíveis sentidos e definições pertinentes aos que se apropriam dela; a palavra tem que vir “antes do nome”, em seu estado de pureza, descontaminada dos sentidos do mundo. Ele não quer a segurança do que é determinado, pelo contrário, deseja o “esplêndido caos”, os “sítios escuros”, a insegurança da não-apropriação, ele deseja excessivamente a linguagem poética.

Morre quem entender Deus, porque Deus é a linguagem, “cujo filho é Verbo”. É possível percebermos no poema a ideia de que a linguagem poética não está na ordem da razão, mas do divino, que ela não foi feita para ser explicada, desvendada, e quem persiste nessa condição morre. Morre quem entender a poesia. Morre e mata a poesia, a obra, porque deseja matar o mistério sedutor da palavra que é silêncio, “surda-muda”, que “foi inventada para ser calada”.

Se se pensar na morte como a conclusão de uma tarefa, o fim de uma jornada, a chegada de uma viagem, pode-se associar a ideia de morrer com a de compreender, “Morre quem entender”. Essa é uma das ideias mais caras a Blanchot ao se referir ao sentido da obra de arte: a impossibilidade da morte. A obra de arte não tem um sentido fechado, não possibilita a compreensão. Fazê-lo é não apenas matar a obra, mas é também morrer, uma vez que se chega a um fim, a um fechamento de algo que em si é infinito.

Outro poema de Henriqueta nos faz pensar nesse silêncio, mistério sedutor da palavra, o silêncio da morte que pode ser representado como a necessidade da escrita, o mistério irrevelável do instante poético. Vejamos:

Silêncio da morte

Silêncio da morte, perfeito
como uma flor e seu cálice.
Nudez de céu de ponta a ponta
azul sem mácula.
Neve por toda a eternidade
consumada nos píncaros.

Silêncio da morte, campo
de ópio. Adormecedor
balanço entre margens.
Anjos que se debruçam e alçam,
confundindo-se com os turíbulo.
Contemplação beatífica
de ciprestes. Gozo
do vácuo.

Silêncio da morte, pavor
das furnas. Trágica escassez
de cinzas. Fera
de olhos oblíquos espreitando
a ampulheta.

Impossível recuo. Tempo máximo.
Salto de corpo ao mar,
urgente, urgente mar
sobre a presa, fechando-se.
(LISBOA, 2004, p. 32)

O silêncio na morte é a não revelação da palavra, o estado profundo do mistério sedutor e inquietante da escrita. Nesse poema, também construído por imagens, a primeira estrofe nos remete muito ao pensamento do senso comum, que, por vezes, compreende a escrita literária como uma atividade que serve, ou tem que servir para algo, para dizer algo, para explicar algo, para se concluir alguma coisa. Pensamento esse que entende que para a escrita tudo deve ser claro e iluminado, como um céu desnudado e sem “mácula”, perfeito e completo como “a flor e seu caule”.

Pensar esse poema requer um olhar mais desafiador, mais problematizador, sobre a escrita literária. Temos o momento da escrita, o poeta em seu estado de silêncio escritural diante da página em branco, tem-se toda a eternidade, mas essa eternidade é consumada, tem que chegar ao seu fim, concluir. É consumada nos “píncaros”. O poeta está preso ao fruto, como se ele, o pêndulo, o poeta, tivesse a obrigação de dizer algo, de gerar algo, de concluir. O fruto é o resultado, o que se espera encontrar do pêndulo.

Na segunda estrofe, o silêncio da morte é campo de ópio, nos parece que é quando começa a tecer-se o desenlace da escrita, afastando-se um pouco mais do que pensa, por vezes, o senso comum. É o momento adormecedor, delirante, que já não está simplesmente entre margens, mas em um balanço entre elas, no entrelugar da instabilidade.

As imagem divinais aparecem, o campo transcendente se insinua, “anjos que debruçam e alçam” confundindo-se com os turíbulo, vaso em que se queima o incenso, e que pode ser usado em movimento, diante de uma pessoa ou objeto.

Esse objeto nos chama atenção, pois um turbúlo, quando em uso em movimento horizontal, e estando fechado, temos o que se pode chamar de *ducto*; estando em movimento de oscilação, com menos intensidade que o primeiro, podemos chamar de *icto*. Segundo o Cerimonial dos Bispos²⁸, tudo que é ou representa Jesus é incensado com três ductos de dois *ictos*, representando uma celebração sagrada. Esse incensário é usado, em um ato litúrgico como uma representação da oração, oração essa que deve ser como a fumaça do turbúlo: que vai aos céus produzindo perfume, descrevendo curvas enquanto sobe confiante ao infinito, sem cessar.

Essa relação de anjos que se confundem com turbúlos nos remete à imagem dos anjos do fragmento de Madame Edwarda, e a experiência da personagem de Bataille ao tocada pela arte, ao sentir-se suspensa “num voo de anjos”, “num revoar de asas”, é a “contemplação beatífica/de ciprestes” (árvore que simboliza tristeza e luto), bem como a personagem battailleana, pois ao experimentar essa sensação de ser tocada pela arte, sente-se infeliz, o “gozo do vácuo” tende à sensação de abandono.

Na terceira estrofe, esse pensamento parece se confirmar ainda mais, “o silêncio da morte, pavor / das furnas. Trágica escassez / das cinzas”. O que tem a experiência de ser tocado e se percebe diante do escuro, do obscuro, do que não pode dominar e deter, e que por isso o apavora, e mais uma vez a sensação de abandono é inevitável.

A “fera / de olhos oblíquos espreitando / a ampulheta”. A poesia não está dentro do tempo do homem, mesmo produzida pela mão do homem, não está no tempo da ordem do mundo, está na morte de cada instante do ser, pois como nos diz Blanchot, o escritor para escrever precisa morrer, e assim a arte, a poesia se realiza, realiza sua duração eterna no *entretempo* — sua unicidade, seu valor. Esse valor é ambíguo, nos diz Levinas, porque é único e ultrapassável, porque é incapaz de concluir, não pode se movimentar em direção ao *melhor*, não tem a qualidade do instante vivo ao qual o aceno do futuro está aberto e onde ele pode acabar e se ultrapassar. Assim, o valor desse instante não é de felicidade, pois não traz um finito, uma conclusão, mas é então feito de sua infelicidade.

Na quarta e última estrofe, o mistério não se revela, mas se insinua, como a sombra levinaseana, “impossível recuo”, o poeta já não mais pode dominar a mão que necessita a escrita, “solto de corpo ao mar”, é toda inspiração, é a força impessoal do ato da escrita literária, solta ao infinito, “urgente, urgente mar / sobre a presa”, e sobre a

²⁸ Cerimonial da Igreja Católica. Ritos e celebrações litúrgicas.

mão o poeta não tem mais controle, ele é a presa, ele não apreende a arte, mas é ele quem é apreendido por ela, só lhe resta fechar-se, o escritor perde-se no infinito do morrer para a morte que nunca morre, em que a escrita se realiza.

A literatura não age no mundo, mas no universo do infinito, não é explicação nem compreensão, pois se apresenta como uma espécie de receptáculo para o inexplicável, ela expressa sem expressar. Por isso, o escritor se sente presa de uma força impessoal que não o deixa viver ou morrer: a irresponsabilidade que ele não pode superar torna-se a tradução dessa morte sem morte que o espera à beira do nada; a imortalidade literária é o próprio movimento pelo qual, até no mundo, um mundo minado pela existência bruta, se insinua a náusea de uma sobrevida que não é uma, de uma morte que não põe fim a nada. “O escritor que escreve uma obra se suprime nessa obra e se afirma nela”. (BLANCHOT, 1997, p. 326)

O que temos diante de nós não é a revelação da palavra, do enigma, nós não a desejamos, o que temos diante de nós é o mistério, o silêncio da morte, o oculto, a sombra, a música destacada do instrumento, o que foge à compreensão. Maurice Blanchot mais uma vez retorna nesse diálogo, pois nos parece que ver e compreender estão ligados à morte:

Eu digo uma flor! Mas, na ausência em que a cito, pelo esquecimento a que relego a imagem que ela me dá, no fundo dessa palavra pesada, surgindo ela mesma como uma coisa desconhecida, convoco apaixonadamente a obscuridade dessa flor, esse perfume que me invade e que não respiro, essa poeira que me impregna, mas que não vejo, essa cor que é vestígio e não luz. (Blanchot, 1997, p. 315)

Pensemos no objeto, que na linguagem usual, ao ser nomeado pela palavra, morre, pois quando nomeado perde sua essencialidade e passa a ser coisificado; morre, pois seu lugar foi ocupado pela luminosidade da palavra, morre para garantir a vida da palavra, bem como a palavra vive para garantir a morte do objeto.

Esse pensamento blanchotiano, os poemas de Henriqueta e Adélia, o fragmento de Madame Edwarda, todos parecem estabelecer uma linda aproximação e reflexão a respeito da arte e seu enigma; em Bataille temos representação de Edwarda com a arte, a experiência alucinante e divina de ser tocado por ela, ao invés de possuí-la. Essa experiência do ser, apesar de se assemelhar a um voo de anjos, deixa-o infeliz, o que

parece dialogar com a ideia de “sofrimento” de Henriqueta, da perda do que mais se amava, e do “silêncio da morte”, “pavor das furnas”, o escritor como presa dominado pela escrita. Em todos esses textos literários podemos perceber a perda da segurança, a perda daquilo de que eu posso ser senhor, sobre o qual eu posso ter autoridade. Eu não posso ter autoridade sobre o caminho que vou percorrer. É a insegurança.

No poema de Henriqueta Lisboa “sofrimento”, há o transcendente, o que está além do objeto, como a música que se destaca do instrumento; em “silêncio da morte” a escrita literária vai se configurando como algo que não se revela, não ilumina, mas que pode ser pavoroso; no poema de Adélia Prado temos a palavra inventada para ser calada, mas que em momentos de graça se pode apanhá-la: “um peixe-vivo com a mão”; e em Blanchot a arte, a literatura se faz da ausência do objeto, de uma imagem obscura e calada.

A percepção do sofrimento, da impossibilidade, interpretados nos poemas de Lisboa, nos remete à perda da segurança, e essa ideia é reforçada pelo fragmento do texto do Bataille. Essa perda se dá pela impossibilidade de poder, o ser não pode ter autoridade sobre o caminho que vai percorrer voando com os anjos no céu. Esse é o desamparo, pois quando o ser perde o terreno da compreensão ele fica perdido e inseguro — a poesia não pode lhe dar segurança, ela vai dar insegurança mesmo, porque ela não pode ser deslindada.

A personagem da narrativa de Bataille desejava a concretização do enlace carnal, desejava o circunstancial, no momento em que ela sorri pra ele, ele se sente infeliz, essa é a proposição do abandono, entrelaçando-se com a impossibilidade de ver Deus, de Adélia. Morre quem vê Deus. Esse é o mistério, o não saber, o não compreender, o caminho escuro e silencioso da linguagem poética.

A palavra poética não nomeia, está “antes do nome”, se situa antes do ato de nomear, é “disfarce de uma coisa mais grave”, “surda-muda”, e nomear significa apossar-se das coisas, e essa posse é algo real, do mundo, não do espaço do infinito — do espaço literário. Não se pode entender a linguagem poética assim como não se pode ver Deus, e o ser se perde, sente-se “infeliz e abandonado”.

Outro texto que podemos evocar para dialogar com a ideia de arte e essa impossibilidade de sua apreensão é “Ideia do amor”, de Giorgio Agamben:

Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo inaparente - tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro. E depois, mesmo no meio do mal estar, dia após dia não ser mais que o lugar sempre aberto, a luz inesgotável na qual esse ser único, essa coisa, permanece para sempre exposta e murada". (AGAMBEN,1999, p. 51).

Esse texto nos faz pensar na literatura, na poesia, o que vem “antes do nome”, o que não pode ser revelado, assim como o ser amado que você deve ter uma relação de estranheza, pois ao conhecê-lo, o amor acaba, porque vira uma relação de saber, de conhecimento. O mistério deve ser preservado, para que o amor não morra. A literatura, a poesia, a arte não pode ser desvendada, para que não morra. A arte está na ordem do inexplicável porque não pressupõe nada de explicável, “a única maneira de explicar o que não há nada a explicar — este o seu argumento — é dar explicações disso” (AGAMBEN, 1999, p. 135).

Esse mistério que recobre a arte seduz, insinua, mas não ilumina, não se deixa revelar diante da luz, não distingue, não denuncia o segredo que tanto se tenta fazer conhecer, explicar, o que nos remete a um fragmento do poema “o véu”, de Lisboa:

E através do véu a aragem
de um sorriso treme, prestes
a dar à luz um segredo.

Um véu como os outros, ténue,
guarda os segredos dos mortos.
Nada mais do que um véu. (LISBOA, 2004, p.9).

O véu mantém o mistério, insinua através da aparência, como um vento brando, um bafejo, guarda “o segredo dos mortos”, o inexplicável. Essa é a ideia do enigma, de que não há uma verdade por detrás do enigma, “prestes a dar à luz um segredo”, mas não dá, não revela, o enigma não pode ser desvendado.

Nesses textos literários apresentados podemos refletir a respeito da arte, da literatura, da linguagem poética próxima da morte blanchotiana, do desamparo, porque não há a revelação do enigma, não há a mão que retira o véu e que pretende deslindar a arte.

Isso acontece na ausência do objeto, em que há sua transformação em uma imagem essencialmente passiva, muda, ausente do ato de reconhecimento, que se aparta do objeto assim como os sons da música muito além do instrumento que o produz.

Assim, o que temos é a arte, pura em sua essência, destacada do que se diz sobre ela, porque o que se diz sobre arte não é arte, é um discurso; desvinculada de um saber, ou seja, a poesia ela não veicula em si um sentido determinado, uma verdade determinada, mas é feita de obscuridade, como afirma Cid Ottoni Bylaardt em seu ensaio “A estética contemporânea: nova poética, novo olhar”:

O artista só pode produzir a arte repleta de vazio, feita da impossibilidade de dizer, da insuficiência da palavra, mas ao mesmo tempo feita da linguagem que não pode não falar. A poesia está lá, mas as palavras não querem — ou não podem — escrever, afirmar, dizer o que se deve ser dito, ou o que se espera que seja dito. (BYLAARDT, 2012, p. 215)

Se o que se diz sobre arte não é arte, mas só um discurso, qual o papel do crítico literário, do filósofo, do estudioso da obra diante dessa afirmação? Como se dá essa relação diante da obra de arte?

Levinas já nos lança essa reflexão quando, ao início de seu ensaio, fala do dogma habitual da função da arte. “On admet généralement comme un dogme que la fonction de l’Art consiste à exprimer et que l’expression artistique repose sur une connaissance”²⁹ (p. 107), mas que conhecimento seria esse, vindo de quem e com qual autoridade?

A crítica literária parece professar esse dogma em nome da seriedade da ciência, em sua abordagem da psicologia, do meio ambiente, da sociedade, da paisagem. Mas qual o seu poder para ao tentar interpretar a arte sentir-se desvendando-a, e, assim, atribuir-lhe um conceito, muitas vezes imutável?

Seria mesmo possível o crítico interpretar fielmente a arte, ou seria ele a produzir um discurso sobre ela? Na tentativa de interpretação da arte, segundo Levinas, o crítico estaria traindo-a, ou suprimindo-a. Mas se a crítica existe é porque há quem a busque, e esse é seu papel na sociedade, a fruição estética não basta: é preciso falar sobre a obra, sempre dizer mais quando tudo já foi dito. A função da arte, se é que existe uma, não está em compreender, em dizer, quem a faz falar é o crítico, cuja inteligência traz para o mundo a inumanidade e a inversão da arte.

Se a arte carrega um valor seria o valor do belo, o valor triste do belo, que não ilumina, que não explica, nem conclui.

²⁹ Trad.: Admite-se geralmente como dogma que a função da arte consiste em expressar, e que a expressão artística repousa sobre um conhecimento.

L'art lâche donc la proie pour l'ombre. Mais en introduisant dans l'être la mort de chaque instant – il accomplit sa durée éternelle dans l'entretemps – son anunicité, sa valeur. Valeur ambiguë: unique parce que non dépassable, parce que, incapable de finir, il ne peut aller vers le *mieux*, il n'a pas la qualité de l'instant vivant auquel le salut du devenir est ouvert et où il peut finir et se dépasser. La valeur de cet instant est ainsi faite de son malheur. Cette valeur triste est certes le beau de l'art moderne opposé à la beauté heureuse de l'art classique. D'autre part, essentiellement dégagé, l'art constitue, dans un monde de l'initiative et la responsabilité, une dimension d'évasion³⁰. (p. 124)

Aqui Levinas parece nos falar sobre o valor triste do belo, se pensamos em falar do valor da arte no mundo é que ela traz a “obscuridade do destino”, o instante que não reluz, nem se completa, e que não se define, porque ela simplesmente não diz, isso se separada da crítica, em seu estado de essência e pureza.

Pensar a arte numa existência de mundo é atribuir-lhe conceitos, a arte não é engajada pela sua própria virtude de arte:

L'art n'est donc pas engagé par sa propre vertu d'art. Mais c'est pour cela que l'art n'est pas la valeur suprême de la civilisation qu'il n'est pas interdit d'en concevoir un stade où il se trouvera réduit à une source de plaisir — que l'on ne peut contester sans ridicule — ayant sa place — mais une place seulement — dans le bonheur de l'homme. Est-il outre-cuidant de dénoncer l'hypertrophie de l'art à notre époque où, pour presque tous, il s'identifie avec la vie spirituelle?³¹ (p. 125).

Para o autor, a arte não pode ser engajada, ela só pode se engajar quando o crítico a puser a falar, pois é ele quem fala por ela, o efeito e o valor da arte no mundo, para os homens da sociedade, não é a felicidade, mas se dá pelo crítico, através de suas palavras.

Mas ao interpretar a arte, a crítica escolherá e limitará, compreende Levinas. Dessa forma, o autor defende a existência da crítica filosófica na sociedade, para que a obra de arte adquira sentido para os homens. Levinas acredita que o que diz não é a obra, mas o crítico, é ele que fará a “estátua falar”, pois a obra apresenta uma liberdade

³⁰ Trad: A arte deixa então escapar sua presa para a sombra. Mas ao introduzir no ser a morte de cada instante — a arte realiza sua duração eterna no entretempo — sua unicidade, seu valor. Valor ambíguo: único porque não ultrapassável, porque, incapaz de terminar, não pode se movimentar em direção ao *melhor*, não tem a qualidade do instante vivo ao qual o aceno do futuro está aberto e onde ele pode acabar e se ultrapassar. O valor desse instante é então feito de sua infelicidade. Este valor triste é certamente o belo da arte moderna, oposto à beleza feliz da arte clássica. Por outro lado, essencialmente livre, a arte possui, em um mundo de iniciativa e responsabilidade, uma dimensão de evasão.

³¹ Trad.: A arte então não é engajada por sua própria virtude de arte. Mas é por isso que a arte não é o valor supremo da civilização e que não é interdito conceber aí um estágio em que ela se achará reduzida a uma fonte de prazer — que não se pode contestar sem ridículo — tendo seu lugar — mas um lugar somente — na felicidade do homem. Seria presunção denunciar a hipertrofia da arte em nosso tempo, em que, para quase todo mundo, ela se identifica com a vida espiritual?

que não pode se realizar. Ela mesma, a obra de arte, não pode realizar sua "tarefa de presente", seja passando pelo passado seja prometendo um novo futuro. Paralela à duração concreta da vida, a obra de arte apresenta uma suspensão de tempo que Levinas chama "l'entretemps", que é a interminável duração do instante sem presente assumido nem passado identificado e cujo futuro é destinado a permanecer para sempre suspenso. É o instante do infinito.

Para nos aclarar essa ideia, Levinas recorre à figura de Laocoonte, em que o porvir que se anuncia nos músculos tensos dessa personagem da cultura grega, não saberá tornar-se presente, a mona Lisa eternamente sorrirá, ela não irá jamais cumprir sua tarefa de presente:

Un avenir éternellement suspendu flotte autour de la position figée de la statue comme un avenir à jamais avenir. L'imminence de l'avenir dure devant un instant privé de la caractéristique essentielle du présent qu'est son évanescence³². (p. 119).

A obra de arte sempre será desviada da missão de completar a tarefa do ser, sempre escapará ao tempo próprio do ser e estará sempre fixada no seu tempo sem tempo finito, a obra de arte será sempre fixada *en l'entretemps*. Para Levinas, o tempo na arte é constituído por uma série de instantes suturados, mas infinitamente frágeis, sempre sombreados pela possibilidade de congelar em uma imagem e assim escapar de nossos poderes.

Assim, Laocoonte e a Mona Lisa, imagens fixadas *en l'entretemps*, não estão a dizer nada, quem falará por eles é o crítico literário, que Levinas considera necessário à sociedade, porque mesmo que a arte não venha a dizer, o crítico tem um discurso a dizer sobre a arte, que não é a arte, mas um discurso. Levinas considera o crítico literário importante até mesmo para a existência da arte.

Esse pensamento se diferencia e ao mesmo tempo se aproxima do pensamento de Blanchot, a respeito da crítica literária, para ele a obra também não tem nada a dizer, mas a crítica é completamente desnecessária (colocar citação em que Blanchot aponta isso); já Heidegger, defende a impassibilidade da arte perante a crítica (pegar citação do Haidd.), que o crítico deve se deixar tocar pela obra de arte e não exercer um poder sobre ela.

³² Trad.: Um porvir eternamente suspenso flutua em torno da posição imóvel da estátua como um futuro para sempre futuro. A iminência do porvir dura diante de um instante privado da característica essencial do presente, que é sua evanescência.

De alguma forma Blanchot, Heidegger desprezam o crítico, Levinas, apesar de comungar da mesma ideia de ambos de que a arte não diz, tem uma perspectiva diferente a respeito do crítico, o filósofo, o pensador da arte. A atitude de se pensar a poesia lhe é muito cara, é importante para Levinas, pois a partir dele se cria um discurso no mundo sobre ela.

Diante dessa reflexão sobre a atividade crítica, lançamos o seguinte questionamento: o crítico literário, ao se aproximar do poema, da arte, parece assumir uma atitude de poder e de autoridade, como se pudesse desvendar a arte, a poesia e trazer à luz sua verdade, como se pudesse explicá-la?

Por fim, à vista dos estudos abordados aqui, pensamos que a possibilidade do crítico desvendar a obra, interpretá-la de forma a pensar em trazer sua verdade ao mundo, como se a desnudasse por inteira, é inviável, pois a arte não quer ser revelada, ela mantém-se em sua sombra, que difere da realidade a qual o crítico a quer inserir. A arte, a poesia, não veicula em si um sentido determinado, o que há é a possibilidade de um discurso formado, veiculado de saberes e pronunciado pela crítica. A arte é arte, e não o seu discurso.

3.3 A morte, a flor, a inefável

A morte é um tema caro e recorrente na poesia de Henriqueta Lisboa, destaca-se pelas várias interpretações que podemos inferir ao ler cada poema com esse tema, sem a morbidez que o senso comum poderia considerar. A morte em Henriqueta é limpa, “cruel, mas limpa”, como menciona em seu poema “Restauradora”, na obra *Flor da morte*. E nos apropriando da possibilidade de se pensar a arte em sua polissemia, envoltos nesses diálogos que nos permitem refletir sobre o poeta, a poesia, a escrita literária e o mistério que a envolve, façamos a leitura do poema que abre a obra *Flor da morte*:

Flor da Morte

I

De madrugada escuto: há um estalo de brotos,
de luz atingindo caules.
Difere do rumor da chuva nas lisas pedras,
difere do suspiro do vento nas grades.
É como se a alma se desprendesse da matéria.
Borboleta que deixa o casulo e se debate
contra finas hastes de ferro.

Nos dédalos da noite se encontra,
em atmosfera tibia de reposteiros
e caçoulas com vacilantes chamas azuis,
teu momento de êxtase e de holocausto, ó libélula!
Mãos que se procuram com desespero, pacto
entre vivo e morto, misterioso e rápido
signo de tempestade no espelho.

Nos caminhos sob a lua, ao ar livre, sinuosa
insinuação de víbora na relva,
há uma proximidade de flor e abismo,
com vertigem cerceando espessas os sentidos.
Flor desejada e temida, promessa do eterno
de que alguém desvenda o segredo — a estas horas.

II

Flor. A inacessível.
Do caos, da escarpa, da salsugem,
da luxúria dos vermes, das gavetas
do asco, do cuspo, da vergonha.

Flor. A inefável.
A companheira do anjo.
A que não foi rorejada de lágrimas.
A que não tocou sequer o bafejo da aurora.

A que habita acima das nuvens
— por sobre abismos projetada!

Não sopra o vento nestas silentes plagas.
Ainda a luz não se fez, apenas
paira acordando o Espírito
na soleira de grandes nódoas lácteas.

E há corcéis, há corcéis de fogo rompendo o horizonte,
há barcos velozes impelindo as ondas do tempo,
há machados forçando a madeira,
escaramuças estertores e sangue,
árido sangue — pela Flor.

Flor da morte, salva das águas,
de corruptas sementes nutrida,
única forma de ser,
eterna,
renascendo inicial, desde sempre
nas mãos de Deus — fechada. (LISBOA, 2004, p. 7-8).

O poema é dividido em duas partes e nos permite incidir ideias como busca, liberdade, vida, morte, perdição, pureza, impossibilidade, dentre outras, e, inevitavelmente, mais uma vez percebemos a costura dessas ideias com a arte, com o fazer poético, não apenas ligado à morte, mas como sua impossibilidade, ou como em um estado em que a morte é um nascimento constante, um estar a morrer que não se completa, nem se concretiza.

Inicialmente as ideias de vida e morte podem nos parecer opostas, ou uma a continuidade da outra, sendo que a segunda pode ser configurada como o estágio final da primeira, ou seja, sua conclusão. Mas será mesmo que essa ideia tão corriqueira, especialmente ao senso comum, de morte como conclusão de tudo, pode ser apenas um estágio final da vida?

No espaço do mundo, no domínio das crenças humanas sim, o ser morre porque é o momento de finalizar suas tarefas aqui, sua missão terrena, para em qualquer outro plano iniciar o ciclo da eternidade. Discussões sobre crenças à parte, pois essa não é a intenção de nossa pesquisa, é possível ligar as ideias de vida e morte a algo que não finda, que não se conclui, mas que pode estar no espaço do infinito, da não concretude, e que se pode realizar não no espaço do mundo, mas no espaço literário.

Ao pensarmos no significante Flor, podemos nos remeter à ideia do vegetal que é essencial à frutificação, ou que adorna, pode ter várias simbologias, como viço, frescor, fertilidade, beleza, pureza. Já a palavra morte pode nos remeter, inicialmente, à cessação

da vida do ser, de algo. Flor da morte nos pareceria, em um momento primeiro, um adorno para a morte, algo de tristeza ou lamento; talvez até um conceito mais negativo para alguns. Mas além dessas simbologias, há uma reflexão que nos permite pensar na escrita poética, no poema, na literatura.

A leitura do poema nos permite pensar uma figuração da morte ligada não só à vida, mas à própria dimensão da eternidade, ideia de infinito, de imortalidade. Há um excerto, em especial, que pode nos permitir essa reflexão “Flor desejada e temida, promessa do eterno / de que alguém desvende o segredo — a estas horas”. Mas observemos se essa ideia pode mesmo se tecer ao longo do poema, costurada a outras ideias.

Logo na primeira estrofe do poema, temos algo que parece nos falar de nascimento, de busca, de liberdade, “De madrugada escuto: há um estalo de brotos/ de luz atingindo caule”, “difere do rumor da chuva nas lisas pedras” e “É como se a alma se desprendesse da matéria”. Nascimento, estranheza ao se distinguir do tradicional “rumor da chuva” e a busca da liberdade, a busca de uma nova condição, que poderia ser representada pela escrita literária. Em especial, podemos associá-la à ideia de poesia pura, “libertada das formas elementares da paixão (que não são formas criadoras), do juízo afeito a discernir o real do irreal (impróprio á beatitude poética), [...] do didático” (LISBOA,1955, p. 81), libertada das formas convencionais da escrita, de levar ao mundo poético as sensações e emoções do mundo. A busca do essencial não-essencial: o que serve para o mundo, o que tem utilidade nele, não serve à poesia.

Mas o estado de se metamorfosear, “Borboleta que deixa o casulo e se debate / contra finas hastes de ferro”, nos parece uma liberdade ainda não alcançada, como se fosse a busca que não finda, uma luta ao debater-se em hastes de ferro como quem busca libertar-se do que ainda o aprisiona. Esses dois versos nos recordam a ideia da primeira noite em Blanchot. A primeira noite, diz-nos o autor, é a que é ainda a construção do dia, aquela que serve ao repouso (casulo?), a “que se repousa pelo sono e pela morte” (BLANCHOT, 1987, p. 164). Na primeira noite, parece que quanto mais se avança nela mais se encontrará a verdade da noite, que se destinará, ao ir-se mais adiante, na direção de algo essencial – essencial ao mundo, na medida em que a primeira noite ainda pertence a ele, e à sua verdade.

Então, para se chegar na outra noite — a noite da literatura — , temos que passar pela primeira, temos que passar por ela, ultrapassar a haste de ferro para adentrar no lado de fora, para se entregar ao não-essencial. A forma é o que o escritor, o artista, vai

buscar na “primeira noite” — porque o dia se edifica na noite —, é o que o artista infere no mundo, porém, o que se instala na obra é a “outra noite”, o mistério da obscuridade.

O escritor para diante do papel, pega a caneta para iniciar a busca dos versos, mas parece não o conseguir, porque ainda está preso ao mundo das coisas (a borboleta e as hastes de ferro), ele precisa desvencilhar-se completamente das ideias do mundo — o essencial — e suas convenções, para assim ultrapassar as hastes, e mergulhar na ideia de infinito, na outra noite, no espaço da escrita. E esse momento não traz a calma, pelo contrário, traz a inquietude, o “êxtase” e o “holocausto”, “ó, libélula!” na busca do pacto entre o “vivo e o morto”, o livrar-se das convenções e o transmutar-se ao infinito, ao obscuro, ao que não se pode ser revelado.

Na terceira estrofe, “Flor desejada e temida, promessa do eterno / de que alguém desvende o segredo — a estas horas”, mais uma vez retomamos esses versos para pensarmos na ideia da arte como impossibilidade de revelação, impossibilidade do dizer. Há a promessa do eterno, mas o segredo não é revelado, assim, a interpretação da obra, sua leitura, torna-se desejada, mas não alcançada, pois a obra resiste à nossa leitura. Segundo Blanchot, é ela, a obra, que se institui como sombra e se outorga o direito de não se dar uma interpretação.

Na primeira estrofe da segunda parte do poema, a flor é inacessível, assim como a obra, a poesia, no sentido de que tê-la acesso é ter poder sobre ela, tê-la acesso não no sentido físico, mas no sentido de desvendá-la; inacessível “do caos”, “da luxúria dos vermes”, “do asco”, inacessível ao que é do mundo. E sendo inacessível nos conduz à ideia de infinito.

Blanchot e Levinas partem da ideia de arte como infinito, ou seja, a arte que se apresenta como impossibilidade de “leitura”, no sentido da perda dos fundamentos que construímos ou que tínhamos até então para ler a arte. Como ler a arte que asfixia enquanto é presença de algo que nos parece um absolutamente outro em nosso meio, quando sempre demos a ele a função de contribuir para nossa existência?

Essa impossibilidade de leitura nos permite estar diante de um conceito de arte contemporânea que provoca uma crise dos fundamentos, os quais a regiam — basta ver os renascimentos que a arte passou ao longo dos tempos, sempre inspirados por retomadas do clássico, do desenrolar-se contínuo da força do fundamento na história — daí a angústia — e sua impossibilidade de leitura está no momento em que a desejamos

ler, logo, apreendê-la, pelos moldes tradicionais. A angústia, assim, é inevitável, haja vista a impossibilidade de reconhecimento defronte do objeto de arte, que já não mais parece definir um mundo histórico, pois o fardo histórico de dar conta de tudo através da interpretação, erigindo uma verdade à arte, parece não mais se sustentar diante dessa nova (im)possibilidade de leitura que nos aduz Blanchot e Levinas. E ao perdermos a possibilidade de definição, de explicação da arte, por ela estar inserida em outro âmbito, em outro espaço, percebemos que estamos diante de um Outro, o que pensa mais do que podemos pensar, um infinito.

A concepção de arte como infinito se dá pela ideia de que a arte não está dentro da ordem da compreensão. Mas por que?

Partimos da reflexão de que o que está na ordem da compreensão é aquilo que podemos ter acesso, aquilo que podemos compreender, e somente podemos ter a compreensão de algo quando estabelecemos um contorno, um limite, e os limites são estabelecidos para que possamos ter compreensão das coisas.

Mas o universo poético escapa à compreensão do humano, e mesmo assim insistimos em dizer algo sobre ele, em estabelecermos limites através de nossas interpretações. Quando fazemos isso estamos, como diz Blanchot, em seu ensaio “Literatura e o direito à morte”, depreciando a arte:

Não se trata de maltratar a literatura, mas de procurar compreendê-la e ver por que só a compreendemos depreciando-a. [...] Se a reflexão imponente se aproxima da literatura, esta se torna uma força cáustica, capaz de destruir o que nela e na reflexão poderia impor. Se a reflexão se afasta, então a literatura volta a ser, com efeito, algo importante, essencial, mais importante do que a filosofia, a religião e a vida do mundo que ela abarca. (BLANCHOT, 1997, p. 292-293).

Blanchot nos afirma que só compreendemos a literatura depreciando-a. Esse depreciar na linguagem blanchotiana pode ser pensado como a crítica literária. Depreciar seria então deformar. A crítica caba deformando a obra de arte quando tenta trazê-la para a filosofia (a que busca a verdade), para a religião (a que impõe uma verdade), e a vida do mundo que ela abarca, ao interpretá-la. O sentido de depreciar é deformar porque ao tentar trazer a arte do mundo do sonho, irreal, para o mundo real, através de sua interpretação, você a retira do espaço infinito para o finito. Ao definir a arte o crítico está determinando-a, delimitando-a. Dessa forma não estamos reduzindo a arte, limitando-a?

Blanchot menciona a reflexão imponente, o que relacionamos com o trabalho da crítica, pois ao ter a ilusão de decifrar a arte, interpretar o que ela supostamente diz, o crítico traz uma reflexão que impõe, que estabelece uma verdade sobre a arte — impondo limite ao que não tem limite —, mas se a reflexão imponente se afasta da arte ela volta a ter sua importância, ela volta ao seu estado de essencialidade, sendo ela mais importante que qualquer coisa.

Não desejamos emitir qualquer juízo de valor perante a arte, mas refletir a noção de qualquer pensamento que se destine ser fundante para dizê-la, ou que possua procedimentos perpetuadores desse discurso, ou, ainda, que faça uma crítica aos fundamentos em nome de outro pensamento ao qual se atribua mais verdade, pois estamos em um momento que parece não ser mais possível pensar a arte de forma tradicional, seja como pensamento moderno ou do passado clássico.

Blanchot nos diz em seu ensaio “A escritura do desastre” (1997), que representar a tragédia de Auschwitz pela narrativa, qualquer que seja ela, é impossível, pois representar essa tragédia, dizê-la na sua infinita possibilidade de ser tragédia, é estar diante do fracasso da possibilidade de interpretar. Mesmo que se fale ou tente falar do horror de Auschwitz nada que se venha a dizer pode ser sentido e comparado ao que realmente aconteceu, o que temos é um discurso desse horror, uma representação desse horror. Estamos, assim, diante da crise da representação.

É a partir dessa ideia que, segundo Levinas e Blanchot, devemos conceber a arte como o espaço no qual o poeta se perde, em que a obra questiona a si própria. A obra infere, então, uma vocação ao estranhamento. Ela parece não mais falar do real, e a desaparecimento do real passa a ser, então, o lugar da aparição do “absolutamente Outro”, é a experiência com o infinito: só a temos diante do que se apresenta como um absolutamente Outro, ou seja, do que parece estar muito distante de nós e que se recusa a vir à luminosidade, se recusa a dar-se a entender. Seus objetos, suas imagens, confrontam-nos, impõem-se, não se permitem ler — impossibilidade da leitura—, há uma rebeldia ou subversão na sua presença.

Nessa noção de impossibilidade, a obra não nos serve (mais) como uma forma de dizer o mundo ou para nos fazer entendê-lo melhor, assim, estamos diante da obra que mais problematiza do que responde,

A fala poética não se opõe somente, portanto, à linguagem ordinária mas também a linguagem do pensamento. Nessa fala, já não somos devolvidos ao mundo como abrigo, nem ao mundo como metas. Nela, o mundo recua e as metas cessaram; nela, o mundo cala-se; os seres em suas preocupações, seus desígnios, suas atividades, não são, finalmente, quem fala. Na fala poética exprime-se esse fato de que os seres se calam. (BLANCHOT, 1987, p. 34-35).

Aqui Blanchot diferencia a linguagem poética da linguagem ordinária e da linguagem do pensamento, uma se opõe as outras. A primeira é a que é incapaz de comunicar algo, devido sua instabilidade de sentidos, se instaura enquanto linguagem. É a que não pode ser reproduzida pelo crítico, apenas representada.

A segunda, que é a linguagem do dia-a-dia, do cotidiano, é a que se perde nela mesma, levada pelo uso comumente e pela utilidade habitual, e linguagem do pensamento é a da logicidade, da razão. Já não somos mais devolvidos ao mundo pela imagem poética, nem como metas, nem como abrigo. Assim, por conseguinte, os seres se calam, e somente a linguagem é quem fala.

Nesse momento a obra não está mais submetida a uma intenção de representação do mundo, parece nos negar a ver o mundo pelos modelos tradicionais, a clareira não nos é apresentada, mas seu obscurecimento sim — relembrando as palavras de Levinas, em “A realidade e sua sombra” que nos diz que a arte não é luz, é obscuridade, e Blanchot, na obra “O espaço literário”, dialoga que a arte é o acontecimento do próprio obscurecimento, um descenso da noite, uma invasão da sombra. Assim, a arte não está na ordem da revelação, do desvelamento. Estamos diante da obra e ela se recusa a dialogar conosco. Mesmo a arte indo buscar sua inspiração no mundo elas as expõe sem mundo, ela não apresenta mais o mundo, ou não o reconhecemos mais nela, só teremos dela o que ela insinua em sua sombra.

Essa concepção de estranhamento, impossibilidade, infinito permite inferirmos que estamos diante da arte não para julgá-la, nem para explicá-la. Mas então, o que o crítico faz diante dela? Absorver sua fruição estética, contemplá-la no silêncio. Mas isso não lhe basta, então, prossegue com sua tarefa essencial, de tentar dizer a arte, mas consciente de que tudo o que se venha a dizer sobre a arte não passa de um discurso sobre ela.

Retomando o poema, na segunda estrofe da segunda parte, os versos parecem dialogar com a ideia de infinito e de poesia pura, como se nos sugerisse que a flor — a

poesia— é o inefável, a que não foi maculada com as coisas do mundo, a que está no espaço do inalcançável pelos homens, o que nos remete ao poema “Antes do nome”, de Adélia Prado (PRADO, 1993, p.22), e ao que discorreremos sobre ele em texto anterior. Vejamos:

Flor. A inefável.
A companheira do anjo.
A que não foi rorejada de lágrimas.
A que não tocou se quer o bafejo da aurora.
A que habita acima das nuvens
— por sobre abismos projetada!

A arte é a flor, que “habita acima das nuvens”, está além do compreensível, do alcançável, e do que se pode apreender, “por sobre abismos projetada”.

A obscuridade passeia ao longo do poema. Na terceira estrofe a voz poética menciona a “luz”, que ainda não se fez por completo, se insinua, apenas paira acordando o Espírito. Não há a luminosidade completa, a revelação, o que determine claramente, mas sim uma sutileza, como uma penumbra que paira no ar despertando o “Espírito”.

O Espírito é o princípio imaterial, algo que não está na ordem da compreensão, o que não podemos tocar, o intangível, logo, o inacessível para o homem. “O Espírito / na soleira de grandes nódoas lácteas”, pode remeter a ideia da poesia, a inefável. Não temos acesso ao que está além do mundo físico, não temos acesso ao Espírito, não podemos tocá-lo nem apreendê-lo.

Na penúltima estrofe do poema a voz poética parece nos dizer de uma movimentação na busca da Flor, tentativa intrépida para alcançá-la:

E há corcéis, há corcéis de fogo rompendo o horizonte,
há barcos velozes impelindo as ondas do tempo,
há machados forçando a madeira,
escaramuças estertores e sangue,
árido sangue — pela Flor.

O romper o horizonte pode ser pensado como o finito, como uma linha que estabelece uma divisão, um limite entre o céu e a terra. Se os corcéis estão rompendo o horizonte, eles estão adentrando ao infinito, é o espaço da literatura.

Flor da morte, salva das águas,
de corruptas sementes nutrida,
única forma de ser,
eterna,
renascendo inicial, desde sempre
nas mãos de Deus — fechada.

Na última estrofe a Flor da morte tem uma forma de ser eterna, salva da água de corruptas sementes. A água tem a simbologia ponto de partida para o nascimento da vida, seria a pureza, o cristalino. Mas essa água está nutrida de corruptas sementes, diz a voz poética, sendo assim, seu estado de pureza está corrompido, já não pode mais dar vida à Flor. Isso nos leva a pensar mais uma vez na crítica literária, que deforma a obra de arte quando tenta trazê-la para o mundo, nutrindo-a de explicações a respeito dela.

Para ser eterna a Flor tem de estar sempre nascendo, desde sempre nas mãos de Deus, fechada no que é divino, escondida, obscurecida, longe das verdades que lhe são impostas. A arte possui a sua verdade, mas essa não é a verdade do mundo, ela tem sua essência e sua verdade, e sobre isso nos diz Heidegger na obra *A origem da obra de arte* (2008), que a essência da obra é a poesia:

A essência da arte é a Poesia. Mas a essência da Poesia é a instauração da verdade. Entendemos aqui esse instaurar em sentido triplo: instaurar como oferecer, instaurar como fundar e instaurar como começar. Todavia a instauração só é real na salvaguarda. Por isso, corresponde a cada modo de instaurar um modo de salvaguarda. Só podemos agora tornar visível essa estrutura essencial na arte em alguns traços, e mesmo isto só tanto quanto a anterior caracterização da essência da obra nos oferece para tal fim uma primeira indicação (p. 60).

Temos em Heidegger a ideia de instaurar como oferecer, fundar e começar.

Oferecer como excesso, no sentido de que é uma dádiva, um dom. No sentido de que essa essência não vem para preencher nenhuma lacuna, não vem para completar nada nem para exercer função alguma, nem para ser útil para alguma coisa.

Instaurar como fundar, o autor exemplifica com o ato de tirar água da fonte, que se identifica com o “trazer à luz” (HEIDEGGER, 2008, p. 61), que seria como o processo de criação. Esse processo de criação se projeta no ser no mundo, é o processo de abertura daquilo que o ser já está lançado. Compreendemos que esse processo de criação, a poesia, promove uma abertura a esse fundo fechado e que ao promover uma abertura levará ao ser algo absolutamente novo, desvelado, desconhecido, daí seu caráter fundador de “trazer à luz”, “tirar a água da fonte” (idem).

Instaurar como começar, esse é o sentido que mais nos interessa aqui, pois começar, iniciar, está ligado ao caráter não-mediador da obra, ou seja, ela não serve para mediar nada, é instauração no sentido de princípio, de novo, desconhecido. A obra de

arte envolve seres e elementos carregados de cultura, e, no entanto, o que a arte produz jamais esteve aí, é sempre começante. Segundo Heidegger:

“o projecto poemático provém do nada, do ponto de vista que nunca aceita a sua oferta a partir do habitual e do que até então havia. Todavia, nunca vem do nada, na medida em que o que por ele é lançado é só a determinação retida do próprio ser-aí histórico. (HEIDEGGER, 2008, p. 61).

A arte provém do nada e do não-nada. Do nada porque ela não se constrói a partir do habitual, mas também não pode provir do nada; do não-nada porque o que a arte projeta já é uma determinação retida no próprio ser-aí histórico, isto é, o ser humano carrega suas determinações históricas, e elas necessariamente vão se impregnar na obra de arte de alguma forma.

Se a obra vem do nada e do não-nada ela está sempre começando, e, assim, como única forma de ser eterna “renascendo inicial, desde sempre / nas mão de Deus — fechada”, parece a recusa da morte finita, como se fosse o eterno dentro da sua verdade. Mas então a poesia, a obra, tem uma verdade? Podemos inferir que sim, mas não uma verdade daquela a qual o crítico pensa se apropriar, de carácter explicativo, no sentido do que se pode comprovar, verificar. Heidegger nos fala que a origem da obra é a sua verdade, é algo que somente ela tem, e que ninguém pode conceber, apreender, deslindar, conhecer. É como ver Deus, quem vê Deus morre, mais uma vez recordamos o poema “Antes do nome”, de Adélia Prado (PRADO, 1993, p.22). Assim, por conseguinte, estar fechada nas mãos de Deus é estar fechada no infinito, única forma de ser eterna.

A POESIA MANSA, SUAVE E SILENCIOSA DE HENRIQUETA LISBOA.

Henriqueta Lisboa é uma das grandes vozes da poesia brasileira contemporânea. Reconhecida, conceituada e admirada, nasceu em Lambari, Minas Gerais, a 15 de julho de 1901, e faleceu a 9 de outubro de 1985.

Henriqueta destaca-se por sua produção lírica singular e rica; ensaística, que revela uma pesquisadora e estudiosa atenta da poesia, além do ofício da tradução, que com extrema competência, verte para a língua portuguesa grandes nomes da literatura de língua espanhola, italiana, alemã e inglesa, desde Dante até Ungaretti, passando por Rosalía de Castro, Luís de Góngora, Jorge Guillén, Giacomino Leopardi, Lope de Vega, Friedrich Schiller, Gabriela Mistral, entre outros.

Seguem-se os depoimentos apresentados sobre obras de Henriqueta, tanto pela crítica literária com por seus amigos poetas como Carlos Drummond de Andrade, Gabriela Mistral, e especialmente Mário de Andrade, com os quais manteve extensa correspondência, entre outros, conforme testemunham seus arquivos preservados no Acervo dos Escritores Mineiros, da Universidade Federal de Minas Gerais- UFMG. Assim, tencionamos adentrar na representação do mundo suave e silencioso de Henriqueta Lisboa.

A poeta vem de uma família de intelectuais, brincou com as palavras, tornou-as suas companheiras desde sua infância, quando tecia seus primeiros versos, ainda de forma lúdica — prenúncio do grande universo literário o qual a autora habitaria — e durante sua adolescência, o que era mais um jogo divertido e sem pretensões na infância passou a fazer parte de sua vida como um ofício, como menciona numa conferência em Brasília (1978), vejamos:

Aquela brincadeira da menina que compunha versos na lousa, ao tempo em que frequentava o Grupo Escolar de Lambari, recitava Fagundes Varela e Raimundo Corrêa, foi o ponto inicial de uma linha impressentida que se estendeu por muitas décadas e persiste. Não sei precisar o instante em que cessou o divertimento e principiou a gravidade do ofício. É que me surpreendo, ainda hoje, com a graça do jogo, em meio a cogitações sobre os mistérios da vida e da morte, diante dos conflitos entre a pessoa e o mundo, principalmente diante das provações da poesia aos impactos do século (LISBOA, 1979, p. 11)

Inicia suas atividades de produção intelectual publicando poemas em jornais e revistas no Rio de Janeiro e Minas Gerais (*Diário de Minas, Revista da Semana, O Jornal* e outros). Sua produção pode ser lida com o estuário de duas tendências: a simbolista e a modernista, já que na época, início do século XX, as correntes consagradas da Europa exportavam atitudes contestadoras da tradição sob a forma das vanguardas, e em seu processo de formação parece incorporar efusiva convivência com o repertório dos “poetas malditos”, da França, assim como os seus ecos no Brasil, recolhidos especialmente na obra de Alphonsus de Guimaraens, sobre quem veio a escrever um ensaio de interpretação em 1945.

Porém, ressaltamos que seria completamente impossível tentar classificar seus versos dentro de um único molde, pois trazem suas próprias contribuições, como a representação da projeção de seu próprio ser, revelando-se, nesse sentido, um ser provido de um extraordinário conhecimento da dicotomia, da complexidade e da incógnita da vida, bem como suas implicações estéticas da visão do mundo na sua variada temática, em especial, para nosso estudo, a temática da morte, uma reflexão quase que obsessiva da poeta, tudo envolto e dominado pelo misticismo, além do maneirismo no repertório riquíssimo, a tradição setecentista mineira, meio barroca, meio clássica, além da tonalidade musical do simbolismo e a naturalidade dos versos livres, contribuição do modernismo, ou vice-versa.

Henriqueta Lisboa, ainda enquanto reside no Rio de Janeiro, lança, em 1925, *Fogo fátuo*, prefaciado por Augusto de Lima, da Academia Brasileira de Letras. Esse foi seu livro de estreia, e que, posteriormente, iria excluir de sua bibliografia, por considera-lo muito imaturo. É com *Enterneçamento* (1929) que Henriqueta marca sua entrada oficial na esfera da poesia, e ganha o prêmio Olavo Bilac da Academia Brasileira de Letras, em 1930. Em seguida publica *Velário* (1936- BH), *Prisioneira da noite* (1941-RJ), *O menino poeta* (1943-RJ). Esse último, com poemas de feições lúdicas e com predominância do jogo de palavras explorando o estrato fônico, teve reedição ampliada em 1975, patrocinada pela Secretaria do Estado da Educação, contém uma introdução metodológica de Alaíde Lisboa, irmã da poeta, e o estudo de Gabriela Mistral, poeta e amiga, sobre a poesia infantil de Henriqueta.

Assim, entre uma publicação e outra, com alguns anos de intervalo, a poesia de Henriqueta vai evoluindo em seu amadurecimento, evolução no sentido da sintonia

crecente da sua arte, com as nuances da poesia simbolista, moderna e pós-moderna, uma condensação crescente de linguagem, engendrada pelo aprofundamento de sua problemática-chave: o eterno enigma da existência e desafiar o poeta com “a graça do jogo”.

Segundo Affonso Romano de Sant’Anna³³ a lírica de Henriqueta nos parece essencialmente metafísica, no sentido de transcendente, obscura, marcada por perquirições filosóficas, original, livre das tendências e modismos poéticos:

Chamou-me sempre a atenção o fato de a poesia de Henriqueta não se deixar tumultuar pelas novas tendências e modismos poéticos. O mundo tecnológico, como seus objetos e expressões vernaculares não perfuravam sua crosta poética (SANT’ ANNA apud VIRGÍLIO, 1992, p.8)

Na década de 40, publicou um ensaio sobre a obra do simbolista Alphonse de Guimaraens, e nessa mesma década vivenciou uma bela experiência de amizade com Mário de Andrade, selada pelas delicadas correspondências entre ambos, e só finalizadas após a morte de Mário. Escreveu, então, *A Face lívida* (1945), dedicado à memória do poeta e amigo, falecido no início do mesmo ano. Quatro anos depois, como se parecesse necessário à poeta um tempo para meditar sobre a perda do estimado amigo, Henriqueta desabrocha, então, sua *Flor da morte* (1949), obra na qual sublima sua dor através da poesia. Todos os poemas giram em torno da morte, do início ao fim, como nos esclarece Ângela Vaz Leão, em seu ensaio “A presença da morte em Henriqueta Lisboa”:

Aí, todos os poemas, do início ao fim, giram em torno da morte, seja de uma criança, seja a de Ofélia, seja a de um saltimbanco, seja a de uma flor, seja a de um morto qualquer, seja de um morto especial que Henriqueta não nomeia, mas a quem se vê que ela ama. (LEÃO, 2004, p. 104).

Com efeito, Henriqueta fez da morte um tema recorrente em várias de suas obras, especialmente essas duas últimas citadas, que em 1941, que na segunda edição se reuniram em um volume único sob o título *Poemas*. Tema tão recorrente não poderia deixar de lhe causar certa familiaridade, gradativamente. Talvez Henriqueta tenha sido, em toda poesia brasileira, a poeta que mais tratou do tema da morte, mas não em sua morbidez, peculiar ao senso comum, mas de forma muito delicada e especial.

³³ Texto de apresentação do livro de Carmelo Virgílio, intitulada: Henriqueta Lisboa: biografia analítico-descritiva (1925-1990).

Porventura, por esse motivo, muitas vezes a escritora foi nomeada pelos críticos literários de “poeta da morte”, rótulo que lhe causava repulsa.

As publicações de *A face Lívida* e *Flor da Morte* ganharam destaques nos jornais, como recepção crítica dos livros, especialmente *Flor da Morte*, sobre a qual não apenas os críticos, mas também os escritores contribuíram com seus textos de forma crítica ou opinativa, como Alphonsus de Guimaraens Filho, Sérgio Milliet, Fábio Lucas, Sérgio Buarque de Holanda, Carlos Drummond de Andrade, entre outros.

Possivelmente um dos primeiros texto sobre a obra *Flor Da Morte* foi publicado no *Estado de Minas* por Marco Aurélio de Moura Matos. Nota-se em seu texto um comentário mais frívolo e condicionado ao gosto do resenhista, vejamos:

Flor da morte não é o livro que desejávamos. Não é o livro que Henriqueta devia nos lançar à face, nessa altura dos acontecimentos – em que a poesia moderna, plena de responsabilidade e segura de todos os seus meios de expressão, já nos pode desvendar a máscara, o mistério do mundo, sem perder-se nos compromissos convencionais e vazios. Há poemas excelentes neste livro, não há dúvida. Mas o que leva a justificar as restrições ditas acima é uma certa frouxidão emotiva, observada em poemas como “Evanescente”, por exemplo, em que a autora está aquém de si mesma. [...] *Flor da morte* parece não ter sido um livro vivido, como o foi, sem dúvida *Prisioneira da noite*. O livro não compromete a autora, e eis aí seu lado negativo. (MATOS, 1950, s.p)

Ao mencionar as expressões “frouxidão emotiva” e “o livro não compromete a autora”, a análise feita por Matos parece nos revelar certo teor mais opinativo que crítico, pois os itens contestados sobre a relação da poesia de Henriqueta com relação à poesia moderna não são sistematizados, exemplificados de forma mais esclarecedora considerando. O autor parece considerar, no plano constitutivo da tessitura literária, apenas o processo biográfico “tal vida, tal obra”, além de ser pautado somente por aspectos subjetivos do leitor.

Wilson Castello Branco também publicou texto sobre a obra no *Estado de Minas*. O autor não considera o aspecto biográfico, como Matos, porém evidencia o tema ao qual a obra se encerra, a morte numa concepção cristã “a mais cristã das mortes, a mais evangélica, a que aqui se canta” (CASTELLO BRANCO, 1950, s.p).

Ressaltamos que os textos referidos foram escritos por não especialistas em literatura, fator que, de alguma forma, influenciou os comentários impressionistas construídos. É a

partir da opinião de Sérgio Milliet que outros desdobramentos sobre *Flor da morte* são evocados:

O livro de Henriqueta é todo construído não sobre ideias ou sentimentos, mas sobre a experiência, na sua síntese de emoções e sensações. *Flor da morte* é um monólogo que exprime a mais dolorosa das experiências, a única que ninguém escapa, a única universal. (MILLIET, 1950, s. p.).

Destarte, Milliet observa a unidade estrutural e coesa da obra, e Fábio Lucas, crítico e sensível leitor de Henriqueta, reforça essa ideia ao enfatizar o teor plural “depois de uma benéfica meditação, a autora lança novos prismas ao tema [...] O livro se realiza num mesmo clima, apesar do crescente de emoções que se acentua página a página” (LUCAS, 1950, s. p.). Esse caráter de multiplicidade é assinado, também, por Alphonsus de Guimaraens Filho ao se referir à obra *Flor da Morte* “é um só poema que se distribui em muitos de vários ritmos, abrangendo cada qual um pouco de mistério que se intenta perscrutar”. (GUIMARAENS FILHO, 1950, s.p).

Forma e conteúdo foram pontos mais contemplados pela crítica, como podemos perceber ainda nos comentários de Alphonsus de Guimaraens Filho:

Da beleza de todos os poemas, integrados num bloco, engrandecidos pela unidade, ressalta a especial significação de alguns. Dos que ferem diretamente o tema “Acalanto do morto”, de ritmo por assim dizer vertiginoso, revelando, por meio de uma variação de metros curtos, o mais profundo sofrimento. (GUIMARAENS FILHO, 1950, s.p).

A questão da evolução literária foi outro ponto compreendido nos textos dos críticos e escritores, como menciona Sérgio Buarque de Holanda, que contextualiza o livro em relação a todo projeto literário de Henriqueta.

Flor da morte continua, amplifica e enriquece os temas que insistentemente vêm dominando essa poesia. Mas ao mesmo tempo que lhes assegura continuidade, é como se iluminasse mais vivamente o que antes aparecera apagado e mofino, de modo que o todo ganha timbre novo e novas dimensões (...) a voz do poeta chega mais unida e harmonizada. (HOLANDA, 1950, s.p).

Ângela Vaz Leão também lhe atribuiu o ensaio “Henriqueta Lisboa: evolução de um poeta” (2004), em que avalia o conjunto da obra poética da escritora, e aponta o caminho que Henriqueta percorreu desde *Enternecimento* (1929) até *Além da imagem*

(1963). E conclui seu itinerário, ressaltando fortemente (além das qualidades formais, riqueza rítmica dos versos, originalidade da técnica dos poemas narrativos):

[...] certos valores do conteúdo, como o tema da morte em meditação lírica sobre a condição humana, o tratamento das verdades particulares através dos símbolos universais e, acima de tudo, a procura insistente que subjaz à aparência dos seres. cremos que além da imagem representa um progresso no itinerário do poeta. Em três décadas e meia de trabalho com a palavra, a partir de *Enternecimento*, Henriqueta Lisboa foi criando e aprimorando o seu estilo, numa constante busca de auto-superação. (LEÃO, 2004, p. 40).

Percebe-se, a partir dos tópicos mencionados, como unidade, forma e fundo, que o supradito livro apresenta de forma condensada o tema da morte, que já aparecia esparsamente e figurativamente na escrita da poeta mineira, em livros como *Velário* (1936), *Prisioneira da noite* (1949) e *A face lívida* (1945), além do esforço crítico e esforço da inteligência, naquilo que provém da técnica, podendo explicar as facetas múltiplas de Henriqueta Lisboa. Porém, como afirma Ângela V. Leão, “restará sempre, uma zona que só se consegue penetrar por intuição e simpatia, com humildade. Restará o mistério de sua força lírica” (LEÃO, 2004, p. 25).

Sobre ser rotulada por alguns críticos de “poeta da morte”, Henriqueta contestou, em um depoimento em 1971³⁴: “Parece-me [...] que a fixação da morte está menos na minha poesia do que na impressão do leitor que terá lido, talvez, dois dos meus livros. A menos que sejam esses dois os mais lembrados, então, se comprova que o motivo da morte nos emociona e envolve a todos nós” (LISBOA apud OLIVEIRA, 2013, s. p).

Compondo ainda sua lírica temos *Madrinha lua* (1952), reeditada em 1980; *Azul profundo* (1956), reeditada em 1969 em homenagem a escritora, contém ao final de seu volume o ensaio de Ângela Vaz Leão, “Evolução de um poeta”, mas é em *Lírica* (1958) que a maior parte de sua produção poética está reunida, desde *Enternecimento* até *Azul profundo*, em que a Henriqueta selecionou os poemas, efetuando uma série de revisões, e contendo poemas inéditos, como “Elegia de Wallace” (*Flor da morte*), “A menina selvagem” e “Viagem” (*O menino poeta*).

Montanha viva: Caraça (1959) foi traduzida para o Latim, em 1977, pelo padre Pedro Sarneel; *Além da imagem* (1963), e *Nova Lírica* (1971) em que, esgotada a *Lírica*, a poeta reúne nesse segundo livro, poemas selecionados entre os demais publicados na primeira antologia, exceto *Fogo Fátuo* e *Enternecimento*. Obra que traz

³⁴ *Diário do [Jornal] ABC*, 30 de Janeiro de 1974. Não consta no recorte o nome do entrevistador.

alguns poemas inéditos, como o “Quarteto Nostalgitália”, em que a poeta dedica versos a Roma, Florença, Veneza e Trieste, com introdução intitulada “Além da imagem das coisas”, de Darcy Damasceno.

Temos ainda *Belo Horizonte bem querer* (1972); *O alvo humano* (1973); *Reverberações* (1976); *Miradouro e outros poemas* (1976) cuja introdução “Henriqueta Lisboa: do real ao inefável é de Maria José Queiróz; *Celebração dos elementos: água, ar, fogo, terra* (1977); *Casa de Pedra* (1979), com introdução de Fábio Lucas; *Pousada do ser* (1985) e *Obras Completas* (Poesia geral 1929-1983, v. 1.). Nesse volume todos os poemas foram selecionados pelas mãos de Henriqueta, que acrescentou composições inéditas como “Elegia de Mariana” e “Discurso para Santos Dumont”, incluído os poemas reunidos em *Lírica até Pousada do ser*, com introdução de Fábio Lucas.

Como ensaísta, Henriqueta tem vários títulos, mas o que consideramos mais pertinente contemplar nesse espaço seriam *Convívio poético* (1955), *Vigília poética* (1968) e *Vivência poética* (1979).

Convívio poético se divide em três partes e nos traz concepções de poesia, em especial da “Poesia pura”, ensaio essencial para o desenvolvimento deste trabalho. Dentre alguns título temos: “Poesia e prosa”, “Infância e poesia”, “Conteúdo e forma na poesia”, “Característica da poesia”, “A ideia de morte”, “Lembrança de Mário”, “Gabriela Mistral”, entre outros. *Vigília poética* contém textos como “Pensamento e poesia de Mário de Andrade”, “A poesia de *Grande Sertão: Veredas*”, “A poesia de Ungaretti”, “Um livro de Mário Matos”, e outros mais. Já em *Vivência poética* temos os textos “Poesia: minha profissão de fé”, “A obra poética de Alphonsus de Guimaraens”, “A palavra essencial de Jorge Guillén”, e com a introdução “Conhecimento de Henriqueta Lisboa” do padre Lauro Palú.

Todos os ensaios com concepções de poesia, sua essência, a aproximação com a prosa, com a didática, com a lógica, fomenta reflexão, busca conceitos, a fim de desvendar o mistério que se encerra no processo da criação poética, e como menciona o Padre Lauro Palú, estudioso da obra da poeta mineira³⁵, “há três caminhos para conhecer e amar Henriqueta Lisboa: por meio da sua poesia, de seus ensaios e de seus ensaios auto-exegéticos”.

O ofício da tradução nascera das leituras incansáveis e copiosas, temos duas obras, dentre as demais, que Henriqueta menciona com muita satisfação, uma é a

³⁵ Cf. PALÚ, Lauro. Apresentação. In: LISBOA, Henriqueta. *Vivência poética*, 1979, p. 07

declarada “Cantos de Dante” (1969), em que a autora confessa ter sido a mais prazerosa tarefa de tradução. Sua afinidade com Dante Alighieri vem da poesia e da religião, que desde cedo se encantou com sua obra *Divina comédia*, em especial predileção pelo “purgatório”, o qual traduziu alguns cantos com muita competência. Com Gabriela Mistral traduziu “poemas escolhidos de Gabriela Mistral” (1969), cuja aproximação e simpatia com a poeta chilena vinha não só da poesia como também do magistério.

Henriqueta: tradutora, ensaísta e um universo delicado e obscuro multifacetado da poesia. Se já nos era bela e prazerosa sua companhia através de seus poemas, tornou-se ainda mais sublime conhecê-la com mais intimidade, na intimidade poética. A poesia está onde sempre esteve.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar esta parte da pesquisa nos exige um cuidado especial, pois a intenção não é a de afirmação, conclusão, determinação, haja vista o desenvolvimento deste trabalho ter sido permeado pelas questões de impossibilidade da escrita, ideia de infinito, obscuridade, e das reflexões acerca da não apreensão da obra de arte.

Ao pensar na concepção de *poesia pura*, e em toda a celeuma que se deu em torno desse tema, desde a Paris da década de vinte do século vinte até hoje, o texto ensaístico “Poesia pura”, de Henriqueta Lisboa foi o que mais nos elucidou essa concepção, especialmente para tentarmos responder ou perceber, a partir de uma análise “impura” (da razão), como os elementos de pureza poética aparecem em torno de sua obra, no caso dessa pesquisa pela seleção de poemas apresentados.

Mas seria mesmo possível o poeta fazer com que a alma fale apesar da razão? Retirar a razão de seu trono é um processo particular a cada um para que a transcendência aconteça, se isso é realmente possível jamais saberemos, pois o processo poético, íntimo de cada ser, não nos permite adentrarmos de forma racional em seu universo. Não há uma clareira que ilumina no exercício da escrita literária, mas sim uma obscuridade, como Orfeu fascinado pela sombra de Eurídice, assim é o poeta, mergulhado no fascínio da escrita, entregue a obscuridade do tempo de morrer levinasiano, onde a razão não impera.

Então, nossa apreciação se envereda pela percepção desses elementos de pureza na poesia de Henriqueta e em seu processo poético, e ao analisarmos cada poema percebemos, através dos versos de Henriqueta, a eterna busca do poeta pela origem da obra, na busca da verdade da obra, verdade essa que jamais se revela no mundo, para o mundo. Para essa busca o artista adentra na *outra* noite, aquela que Blanchot nos fala que extrapola a ordem do dia e sua consequência, a noite que jamais se abre, mas que o poeta não cessa de buscar, fascinado, seduzido pelo canto da arte.

Inferimos essa eterna busca no Saltimbanco, na busca do salto que é tudo para ele; em Orfeu, e sua heroica busca por sua Eurídice; em Ofélia, na árdua tentativa de alcançar o galho do salgueiro para dependurar sua coroa de flores, toda uma desmesura, uma loucura, a desrazão.

E o diálogo da loucura o que é se não o diálogo da desmesura, do *nonsense*? E o que é a poesia pura senão a possibilidade de se desvencilhar de todas as amarras do mundo, do juízo afeito a discernir o real do irreal, da eloquência oratória na busca de se imperar a intuição, e não a razão?

Para o mistério da poesia ser compartilhado é necessário o olhar e a voz do poeta, e verificamos em Henriqueta esse olhar e essa voz, mas não em um sentido de tentar desvendar esse mistério, pelo contrário, ela o mantém e o eleva, não há uma tentativa de procurar desvendá-lo, mas um mergulho abismal nesse mistério, de forma tão profunda que, ao experimentarmos sua poesia, compreendemos sua convivência com ele, e compreendemos que isso a aproxima de um contato com o que é divino, com o que está além das explicações intelectuais sobre a poesia. Nada mais puro.

Na impossibilidade de revelação do mistério o poeta experimenta a angústia. No poema “Sofrimento” notamos essa angústia também, a perda da segurança do poeta diante do divino, do que ele não consegue apreender, como a personagem do texto batailleano, que ansiava pela concretização do enlace carnal com Edwarda. Mas ao se deparar com o sorriso da mesma, ele se sente “infeliz”, está diante do divino, do que ele não pode tocar, desvendar, e o mistério permanece com seu véu.

Sabemos que a poesia não pode ser totalmente pura, na medida em que ela não pode deixar totalmente de lado o ser, mas percebemos nos poemas analisados a luta do artista pela busca eterna da essência da poesia, sua luta pelo inefável. Seria essa angústia desmotivação do artista, já que sabe que essa busca não tem a possibilidade de ser alcançada? Cremos que não, e mais, talvez seja essa impossibilidade mesmo de penetrar no mistério da obra que o anime a jamais cessar sua busca. O artista busca o divino, mas não pode ver Deus, sua angústia permanece, mas assim seguirá, sem ver Deus, ainda assim seguirá.

Essa experiência que resulta da escrita poética nos remete ao tema mais recorrente nas obras de Henriqueta, o tema da morte, e nele percebemos a morte não em seu sentido comum, de mundo, mas a morte para a realização da escrita, numa concepção de infinito, do que não pode ser alcançado, como a poesia: a inefável. A morte como o processo da escrita do poema, em que o autor tem que morrer, segundo Blanchot, para poder escrever, mas que não morre completamente, está sempre a morrer, e é nessa morte infinita, nesse estar sempre a morrer que a escrita se realiza. É nesse universo que a literatura se realiza.

Em “Flor da morte” temos essa concepção, a morte como infinito, e a reflexão, proposta por Levinas e Blanchot, de arte como infinito, ou seja, a arte que se apresenta como impossibilidade de leitura, no sentido da perda dos fundamentos que construímos ou que tínhamos até então para ler a arte. Essa visão mais contemporânea, presente em todo o texto, dialoga com os poemas, e nos instaura uma crise dos fundamentos, porque nos leva a uma nova concepção de arte, não mais aquele de que podemos defini-la, pelo contrário, a concepção de que isso não é possível, especialmente pelo seu caráter de impossibilidade de desvelamento.

Essa concepção parece ir de encontro ao trabalho da crítica literária, pois se o universo poético escapa à compreensão do humano, qual o papel do crítico diante da obra de arte? Esse questionamento Levinas nos traz de forma clara, na poesia há uma verdade, a qual o crítico pensa se apropriar, mas o que acontece é que ao falar da arte, ao tentar desvendá-la ele não penetra em sua verdade, porque essa verdade só está na própria arte, como nos diz Heidegger, a origem da arte está em sua verdade, e nem o artista nem o crítico conseguem tocar esse centro, e tudo o que vier a se dizer sobre ela é uma representação da mesma. Logo, o crítico tem o papel de dar voz a arte, de fazê-la falar, mas compreendendo que é ele quem fala por ela; ele tem a “missão” de levá-la ao mundo, mas consciente de sua impossibilidade de desnudá-la, de impor com autoridade algum saber sobre ela. A arte não se deixa apreender, está fechada nas mãos de Deus, no infinito, essa é sua forma de ser eterna.

REFERÊNCIAS

- ADÉLIA, Prado. *Bagagem*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio. “Ideia do amor”. In: *Ideia da prosa*. Lisboa: Cotovia, 1999.
- BACHELAR, Gaston. *A água e os sonhos*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 84.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BATAILLE, Georges. Madame Edwarda. In: _____. *História do olho seguido de Madame Edwarda e O morto*. Tradução de Glória Correia Ramos. São Paulo: Escrita, 1981.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Paris: Seuil, 1970.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad.: Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. “A literatura e o direito a morte”. In: *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997
- BLOOM, Harold. *Hamlet - poema ilimitado*. Rio de Janeiro. Objetiva, 2004.
- BRÉMOND citado por DECKER, Henry W. *Pure poetry*. Trad. Sergio Alves Peixoto. Buenos A: Sur, 1994. Berkeley:University of California Press. 1962.
- BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. Flor da morte. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 10 set. 1950. [s.p].
- BYLAARDT, Cid Ottoni. “Crítica - a arte de espantar a arte e segurar sua sombra”. In: *Conversando aos infinitos: ensaios de literatura brasileira*. Fortaleza: Secultfor, 2011.
- _____. *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*, vol. 20, nº 27, jul/dez. 2000.
- _____. *Estudos de Literatura Brasileira contemporânea*, nº 39. 20, jan/jun. 2012.
- CASTELLO BRANCO, Wilson. Flor da morte. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 29 jan. 1950. Crítica Literária, [s.p].
- DECKER, Henry W. *Pure poetry*. Trad. Sergio Alves Peixoto. Buenos A: Sur, 1994. Berkeley:University of California Press. 1962.

- DUQUE-ESTRADA, Paulo Cesar. "Derrida: o pensamento da desconstrução diante da obra de arte". In: HADDOCK-LOBO, Rafael. *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo, Perspectiva, 1976
- ECO, Humberto. Apud HUTCHEON, Linda, 1991, p. 167
- ELIOT, T.S. citado por WARREN, Robert Penn. 1951. p. 17)
- FORTUNA, Felipe. Site: <http://www.felipefortuna.com/sombrasdelicadeza.html> acesso em 20/07/2011.
- GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. Através de uma poesia. *O diário*, Belo Horizonte, 02 fev. 1950. [s.p].
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa Lisboa; Edições70. s/d.
- HILST, Hilda. *Do Amor* - São Paulo: Massao Ohno Estúdio - Edith Arnhold / Editores, 1999.)
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico*. SP: Editora Objetiva, 2009.
- 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.
- LEÃO, Ângela Vaz, "A presença da morte em Henriqueta Lisboa". In: *Henriqueta Lisboa: o mistério da criação poética*. Belo horizonte: Editora PUC Minas, 2004
- LUCAS, Fábio. A lírica de Henriqueta Lisboa. *Revista Brasileira*, Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, n.28, p.25-39, Jul/ ago/ set. 2001.
- _____. Dúvida, morte e poesia. *Diário de Minas*, Belo Horizonte, 26 mar. 1950. [s.p]
- _____. Lembrança de Henriqueta Lisboa. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira;
- SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992, p.17-21.
- LEVINAS, Emmanuel. "La réalité et son ombre" In *Les imprévus de l'histoire*. Paris: Fata Morgana, 1994. Tradução de Cid Ottoni Bylaardt.
- _____. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 2000.
- LISBOA, Henriqueta. *Convívio poético*. Belo Horizonte, Publicação da Secretaria de Educação de Minas Gerais, 1955.
- _____. *Flor da morte*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- _____. *Vivência Poética*. Editora são Vicente, 1979.
- _____. *Obras completas I: poesia geral (1929-1983)*. São Paulo: Livraria Duas

Cidades, 1985.

MATOS, Marco Aurélio de Moura. Flor da morte. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 15 jan. 1950. [s.p].

MILLIET, Sérgio. Flor da morte e a lembrança de Rilke. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 25 fev. 1950. [s.p].

OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. “A Recepção crítica de Flor da morte e o processo de arquivamento do escritor”. Disponível em: https://www.ufmg.br/aem/inicial/publicacoes/ic/oliveira_2005.htm#_ftn1. Acessado em: 15 de março de 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da Escrivanhinha*. São Paulo: companhia das Letras, 1990.

_____. “Desconstruindo os estudos Culturais”. Disponível em: <http://www.eventos.uevora.pt/comparada/volume1.htm>. Acesso em: 05 de dez. de 2011

SANT’ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1985.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1954.

SAINTINI, X. B. Citado por BACHELAR, Gaston. *L’Eau et les Rêves*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

VALÉRY, Paul. Calepin d’um poete. In: *Oeuvres*, I. Trad. Sergio Alves Peixoto. Paris: Gallimard, 1957.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.