

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

TÚLIO CÉSAR VIEIRA ALVES

**REVERBERAÇÕES, O DIÁLOGO ENTRE A POESIA
E O PENSAMENTO CRÍTICO DE HENRIQUETA LISBOA:
UM OLHAR CONTEMPORÂNEO**

BELO HORIZONTE

2019

Túlio César Vieira Alves

**REVERBERAÇÕES, O DIÁLOGO ENTRE A POESIA
E O PENSAMENTO CRÍTICO DE HENRIQUETA LISBOA:
UM OLHAR CONTEMPORÂNEO**

Versão final da tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras-Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras-Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientador: Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

2019

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

L769.Ya-r Alves, Túlio César Vieira.
Reverberações, o diálogo entre a poesia e o pensamento crítico de
Henriqueta Lisboa [manuscrito] : um olhar contemporâneo / Túlio
César Vieira Alves. – 2019.
216 f., enc. : il.

Orientador: Reinaldo Martiniano Marques.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura
Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,

1. Lisboa, Henriqueta, 1904-1985. – Crítica e interpretação –
Teses. 2. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 3. Crítica –
Teses. 4. Imagem – Teses. I. Marques, Reinaldo Martiniano. II.
Souza, Eneida Maria de. III. Universidade Federal de Minas Gerais.

CDD :



Tese intitulada REPERBORAÇÕES, O DIÁLOGO ENTRE A POESIA E O PENSAMENTO CRÍTICO DE HENRIQUETA LISBOA: UM OLHAR CONTEMPORÂNEO, de autoria do Doutorando TÚLIO CÉSAR VIEIRA ALVES, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literaturas Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Reinaldo Martiniano Marques - FALF/UFMG - Orientador

Prof. Dra. Ercilys Maria de Souza - FALF/UFMG

Prof. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALF/UFMG

Prof. Dra. Kelen Berferani Paiva - IF Sudeste MG

Prof. Dra. Adriana Rodrigues Machado - PUC-RS

Prof. Dra. Maria Júlia Ferreira Cury
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 14 de outubro de 2019.

Prof. Dra. Lygia de Souza Inocente
Subcoordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
FALF/UFMG

À memória de Henriqueta Lisboa

Para Quim, Guel e Gó, minhas três luzes.

Ao Reinaldo, por me aceitar como aluno
de disciplina isolada onde tudo começou.

Amizade, empenho, gratidão.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais pelo apoio em todas as etapas de minha formação. Aos professores e colegas pelo convívio fraterno. Aos bibliotecários e funcionários do AEM, Adrieli Sandra de Oliveira Jacinto, Antônio Afonso Pereira Júnior, Carlos Antônio Fernandes e Márcio Flávio Torres Pimenta pelo apoio e disponibilidade. À professora Haydée Ribeiro Coelho, pela leitura atenta do projeto definitivo da tese. Às professoras Eneida Maria de Souza e Vera Casa Nova pelas observações e contribuições no exame de qualificação. À professora Beatriz Vaz Leão, pelo empréstimo de rica bibliografia sobre arte e imagem.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
CAPÍTULO 1: A imagem segundo Henriqueta Lisboa	15
1.1. A imagem nos ensaios de Henriqueta Lisboa	19
1.2. Anacronismo e o poder das imagens	29
1.3. A imagem inconsciente	41
1.4. A rasgadura da imagem ou o sintoma na arte	43
1.5. A imagem no arquivo	59
CAPÍTULO 2: Poemas da morte: imagens da melancolia	76
2.1. Eros, Tanatos e Saturno	97
2.2. Imagens da flor, imagens da morte	100
CAPÍTULO 3: Montagem, sobrevivência e memória: o atlas do pensamento crítico	112
3.1. Intuição soberana	113
3.2. Rastros fenomenológicos	120
3.3. A montagem da memória	126
3.4. O pensamento do atlas	129
3.5. A sobrevivência	153
CAPÍTULO 4: Montagem, sobrevivência, memória: o atlas da poesia de Henriqueta Lisboa	164
4.1. A montagem de <i>Enternecimento, Velário e A prisioneira da noite</i>	165
4.2. A montagem de <i>O menino poeta</i>	179
4.3. A montagem de <i>Montanha-viva Caraça</i>	183
4.4. A montagem de <i>Além da imagem</i>	188
4.5. A montagem de <i>O alvo humano</i>	195
4.6. As últimas montagens	198
CONSIDERAÇÕES FINAIS	210
REFERÊNCIAS	214

RESUMO

A tese propõe analisar a produção crítica de Henriqueta Lisboa à luz do pensamento contemporâneo. Os volumes de ensaios *Convívio poético* (1955), *Vigília poética* (1968) e *Vivência poética* (1979) formam a produção crítica e teórica de Henriqueta Lisboa. Neles estão contidos os princípios norteadores de seu pensamento em cotejamento com a produção poética própria e o seu olhar sobre as obras literárias de outros autores. A reflexão sobre a imagem poética em comparação com o conceito contemporâneo de imagem, assim como seu desdobramento em conceitos como sobrevivência, montagem e remontagem formam o principal eixo de articulação da pesquisa.

Palavras-chave: imagem, poesia, história da arte, memória e montagem.

ABSTRACT

The thesis proposes to analyze Henriqueta Lisboa's critical production in the light of contemporary thinking. The volumes of essays *Convívio poético* (1955), *Vigília poética* (1968) and *Vivência poética* (1979) form Henriqueta Lisboa's critical and theoretical production. They contain the guiding principles of her thinking in comparison with her own poetic production and her gaze on the literary works of other authors. Reflection on the poetic image in comparison with the contemporary concept of image, as well as its unfolding in concepts such as survival, montage and remontage form the main axis of research articulation.

Keywords: image, poetry, art history, memory and montage

O fato de que a inteligência não é o instrumento mais sutil, mais poderoso, mais apropriado para captar o verdadeiro constitui uma razão a mais para começarmos pela inteligência, e não por um intuitivismo do inconsciente, por uma fé costurada em pressentimentos. É a vida que, pouco a pouco, e caso por caso, nos permite observar que o mais importante para o coração ou para o espírito não nos é ensinado pelo raciocínio, mas por outros poderes. Então, a própria inteligência, ao se dar conta da superioridade destes últimos, abdica diante deles, pelo raciocínio, e aceita converter-se em colaboradora e criada. É a fé experimental.

PROUST. *A fugitiva* (1989a, p. 13)

APRESENTAÇÃO

Meu primeiro contato com a poesia de Henriqueta Lisboa se deu no colégio onde lecionava literatura para o vestibular. Lembro-me de que em 2004, a Comissão Permanente do Vestibular, antiga COPEVE, havia selecionado o livro de poesia *Flor da morte* para o concurso daquele ano. Naquele momento, percebi que aquela obra me comunicava algo diferente, impreciso, mas que despertava uma profunda emoção poética. Talvez, ali começava meu primeiro impulso rumo ao não-saber. Alguns anos depois, quis o destino que eu fosse transferido para a Escola Municipal Henriqueta Lisboa, localizada no bairro Fernão Dias, região nordeste de Belo Horizonte. Lá, em sua biblioteca, deparei com o exemplar das obras completas de Henriqueta Lisboa e pude notar que o volume havia sido poucas vezes retirado para empréstimo. O fato é que, mesmo na escola cujo nome era uma homenagem à poeta Henriqueta Lisboa, sua obra continuava desconhecida e pouco divulgada.

Meu primeiro projeto de tese, apresentado na seleção para o doutorado do Pós-Lit UFMG, propunha investigar a relação entre intuição e criação poética. Confesso que, naquele momento, não sabia bem como sustentar uma pesquisa dessa envergadura. Lembro-me também da primeira pergunta proferida por um dos professores da banca no exame: “– Como andam os estudos sobre a intuição?”. Tentei, em vão, uma articulação plausível que poderia me poupar de uma iminente eliminação. Não foi possível. Foi minha primeira lição sobre a montagem de uma tese.

Esqueci momentaneamente meu projeto frustrado e me inscrevi para um curso sobre o cinema de Charles Chaplin, realizado na Sala Humberto Mauro do Palácio das Artes, em 2012. O evento se chamava: “Chaplin. Retrospectiva integral. Curso, debate, palestras e conferência”. Particpei do curso com o espírito leve, com o único propósito de ouvir as conferências e deleitar com a projeção dos filmes. No intervalo de uma das projeções, na fila do café, reencontrei uma colega dos tempos da FALE/UFMG, professora na mesma faculdade onde nos graduamos. A conversa com Lyslei de Souza Nascimento, além de celebrar nosso reencontro, foi determinante para que eu retomasse meus estudos acadêmicos. Foi dela a ideia de eu me matricular em uma disciplina isolada, a fim de me atualizar na bibliografia estudada no Pós-Lit.

Quis o destino, novamente, que o professor Reinaldo Marques me contemplasse com uma das vagas destinadas às disciplinas isoladas. Assim, no segundo semestre de 2013, frequentei o seminário de Literatura comparada “Arquivos literários e discursos críticos”.

Nesse curso, tive os primeiros contatos com a teoria do arquivo e com as críticas textual, biográfica e genética. A crítica genética despertou-me um interesse particular e fez parte de meu projeto definitivo de tese. Todavia, tal linha de pesquisa não foi incorporada ao volume da presente pesquisa. Mas continua em meu campo de interesse para futura investigação no Acervo de Escritores Mineiros, AEM.

O acervo de Henriqueta Lisboa, localizado no AEM, possibilitou-me o contato com a pesquisa de fontes primárias. Além dos datiloscritos e manuscritos das obras de Henriqueta, o espaço reúne sua biblioteca, alguns objetos pessoais, quadros, esculturas e, especialmente, a sua correspondência ativa e passiva. Foi nesse espaço que descobri a imagem do “Christ aux outrages”, de Dardé, cujo título foi incorporado a um poema de Henriqueta Lisboa. A imagem presente no acervo foi determinante para a linha de argumentação desenvolvida no capítulo referente à relação entre o poema e a imagem.

Com relação ao acervo de Henriqueta (PAIVA, 2012), há uma tese defendida em 2012, em que a autora descreve as relações entre o arquivo e o discurso autobiográfico. Outras teses e dissertações, como se pode conferir nas referências bibliográficas no final deste volume, valeram-se do rico acervo de Henriqueta contido no AEM. Henriqueta Lisboa despertou também o interesse de pesquisadores estrangeiros em conhecer melhor a sua produção poética. Dentre as publicações concernentes a esse propósito, destaco o volume preparado pelo professor Carmelo Virgillo, *Henriqueta Lisboa: bibliografia analítico-descritiva, 1925-1990*, editado em 1992. Essa obra reúne os principais ensaios e artigos dedicados à produção poética de Henriqueta Lisboa. Destaco, ainda, os estudos da professora Ângela Vaz Leão (2004), contemporânea de Henriqueta e autora de *Henriqueta Lisboa: o mistério da criação poética*. Nessa obra, em uma perspectiva cronológica, se encontra a ideia de evolução do poeta e da poesia. Outra voz bastante próxima da poeta está representada pelo pensamento de Fábio Lucas (1985), autor do prefácio da edição das obras completas de Henriqueta Lisboa.

A poesia de Henriqueta Lisboa representa a vertente mais conhecida de sua produção intelectual. Notei, entretanto, que, em relação a sua produção ensaística, poucas vezes haviam se manifestado sobre o conteúdo de seus textos. Procurei, então, inicialmente, conhecer o conteúdo dessas páginas pouco mencionadas em sua bibliografia. Os sebos me auxiliaram na aquisição dos volumes concernentes à ensaística de Henriqueta. *Convívio poético* (1955), *Vigília poética* (1968) e *Vivência poética* (1979) formam a trilogia que reúne o pensamento crítico de Henriqueta Lisboa. A ordem cronológica apresenta textos sobre autores contemporâneos como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Gabriela Mistral e

de extemporâneos como Álvares de Azevedo, Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens. Há, todavia, entre eles, uma sequência evolutiva notada e corroborada pela bibliografia utilizada na escrita dos ensaios. Nessa sequência, a articulação de Henriqueta é auxiliada pelo pensamento gerado pela retórica e pela estética. A autora utiliza os postulados da estilística, se inspira nas formulações geradas pela crítica fenomenológica e percebe a contribuição oriunda do saber psicanalítico via Freud e Jung. Portanto, Henriqueta Lisboa lia os principais teóricos conhecidos no período em que seus ensaios vieram a lume.

A pesquisa nos ensaios levou-me à constatação de que a imagem poética reverberava nas imagens da arte em geral. Havia definido, então, minha primeira linha de investigação, a saber, qual era o papel da imagem na poesia e nos ensaios de Henriqueta Lisboa. Em seguida, procurei encontrar a interlocução com o contemporâneo, objeto de minha hipótese de pesquisa. Naturalmente, e emprego esse termo em sentido estrito, a pesquisa me levou ao encontro da obra de Georges Didi-Huberman. A articulação em torno do conceito contemporâneo de imagem fez a ligação entre o que eu havia percebido na obra de Henriqueta Lisboa e sua tradução na imagem da arte.

Experimentei um duplo prazer do texto. Prazer na leitura da poesia e na leitura do genial historiador da arte. A maneira peculiar com que Didi-Huberman aborda a imagem seduziu-me e quase me fez perder meu foco na pesquisa da obra de Henriqueta Lisboa. O texto de Didi-Huberman estava se tornando um suplemento perigoso, pois comecei a utilizar a obra de Henriqueta Lisboa para justificar o texto do teórico francês. Na verdade, o oposto deveria ser aplicado, ou seja, o objeto da pesquisa era a poesia e o pensamento crítico de Henriqueta Lisboa. Foi preciso ser levado de volta ao meu objeto de pesquisa, e, graças às intervenções de meu orientador, pude perceber o perigoso “canto da sereia”. Retomada a minha pesquisa original, qual seja, a ensaística e a poesia de Henriqueta Lisboa, pude dar mais atenção e sentido a minha voz interior.

Reverberações é o título de um dos livros de poesia de Henriqueta Lisboa, publicado em 1975. A obra foi dedicada aos poetas, linguistas, professores e amantes da língua portuguesa. Foi-me sugerido, durante arguição do exame de qualificação, mudar o título da tese para um formato mais metafórico, condizente com a qualidade do texto poético de Henriqueta Lisboa. Lembro-me de que a sugestão foi apontada pelas duas professoras convidadas para a banca de qualificação, Vera Casa Nova e Eneida Maria de Souza. Por sugestão de meu orientador, li o texto da Eneida, “Teorizar é metaforizar”. Inicialmente, tal sugestão teria por finalidade contrastar a ideia de sobrevivência, tema “reverberante” no texto

PONTY, 2004, p. 105). O silêncio, nos versos de Henriqueta, assume a visualização do branco, capaz de conter todas as cores ao mesmo tempo. Às sete cores fundem-se as sete notas musicais que se transformam em outra coisa e passam a significar o silêncio e o branco. O branco, aliás, formará, na concepção original de Didi-Huberman, a imagem sintoma presente na Cena da Anunciação de Fra Angelico e comporá com nossa argumentação, um elo entre a poesia e a imagem na obra de Henriqueta Lisboa.

Portanto, o ponto de partida de nossa argumentação levará em conta a imagem na poesia e na obra teórica de Henriqueta Lisboa. Nota-se, em muitos momentos de nossa argumentação, a reverberação do pensamento de Didi-Huberman e de sua instigante análise da imagem na obra de arte. O silêncio em relação à obra poética e teórica de Henriqueta ensurdece o pesquisador contemporâneo e o leva a questionar as razões desse silêncio. Não se trata do silêncio de uma obra desconhecida, apesar do pouco conhecimento, sobretudo, por parte da academia em relação à produção de Henriqueta. Trata-se do silêncio do não-saber, daquilo que, contraditoriamente, nos é exigido quando estamos diante de grandes desafios de interpretação. Henriqueta nos propõe esse desafio com lirismo e argúcia.

O presente nos deixa presos entre o passado infinito e o futuro incerto. Mas é no presente que pensamos. A leitura e a análise da obra de Henriqueta Lisboa se faz no presente. Daí o apelo à ideia do contemporâneo. Contemporâneo que pode ser visto como uma reverberação do passado. Agambem afirma que o contemporâneo se faz, muitas vezes, da leitura de obras do passado que, quando lidas no presente, são capazes de lançar novas luzes, novos direcionamentos a temas que foram pouco compreendidos no passado. Segundo o teórico italiano, o contemporâneo:

é aquele que dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de seu arbítrio, mas de uma exigência à qual não pode responder (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Assim verificamos que o tema da morte, presente na obra de Henriqueta Lisboa, não foi devidamente compreendido pela recepção crítica da época, daí a recusa do epíteto de poeta da morte que lhe foi conferido. A morte em Henriqueta Lisboa ultrapassa as dimensões metafísicas do ser e constitui uma maneira peculiar de cantar o mistério da vida. No mesmo sentido, pudemos constatar que o pensamento teórico de Henriqueta, traduzido em seus ensaios, mantinha uma correspondência afinada com as principais correntes críticas conhecidas no período. Mas Henriqueta nunca seguiu uma tendência. Mesmo admitindo as

inovações libertadoras da corrente modernista, ela nunca se viu como uma poeta modernista *stricto sensu*. A poesia, sua profissão de fé, não ficou encerrada em escola alguma.

Apesar de sua liberdade, sua poesia apresenta um componente metafísico essencial identificado em sua orientação católica e de defesa da família e dos valores cristãos. Isso não a impedia, entretanto, de identificar a verdadeira poesia, independentemente da orientação de seu realizador. Henriqueta Lisboa foi das primeiras vozes a reconhecer o talento de João Guimarães Rosa, de Carlos Drummond de Andrade e de Fernando Pessoa. A leitura dos ensaios dedicados a esses autores aponta para o caráter universal de sua verve crítica e constituem rara oportunidade da recepção crítica desses autores. Também constituem momentos preciosos, os ensaios dedicados aos nomes consagrados de nosso Simbolismo, como Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Sousa.

As reverberações da poesia de Henriqueta Lisboa e de seus ensaios críticos nos permitiram encontrar caminhos para a análise de sua obra. Dentre esses caminhos que se bifurcam estão os conceitos relativos à ideia da sobrevivência, primeiramente, por intermédio da releitura de Didi-Huberman, mas que nos levou à obra de Warburg, pai da sobrevivência moderna na obra de arte, caminho que possibilitou melhor entender a tríade montagem, desmontagem e remontagem. Nesse ponto, fomos levados também ao pensamento de Sergei Eisenstein para entendermos melhor a montagem como produção de sentido. Em seguida, a pesquisa nos levou a Bertold Brecht, reverberação do pensamento de Didi-Huberman, e que nos auxiliou na tentativa de entendimento da montagem na poesia.

A tese é um exercício de montagem, desmontagem e remontagem. Esperamos que nossas reflexões ajudem a tornar a obra de Henriqueta Lisboa enriquecida pelo olhar contemporâneo.

CAPÍTULO 1: A IMAGEM SEGUNDO HENRIQUETA LISBOA

O que é uma imagem poética? O que é uma imagem da pintura? Afinal, o que é uma imagem? Existe um conceito padrão de imagem a partir do qual todas as outras imagens podem ser entendidas? A metafísica de Platão e Aristóteles via a imagem como simulacro. Ideia negativa para o primeiro por conduzir os homens à ilusão da verdade, mas positiva para o segundo por justamente permitir o acesso ao conhecimento.

O *Eidos* platônico é conceito fundador da metafísica ocidental. Ao longo do processo histórico, entretanto, o conceito recebeu contribuições de outras instâncias do conhecimento. Assim, o conceito passou a se posicionar ao lado de outros eixos de significação como a psicologia, a medicina, a psicanálise, as artes plásticas e a própria poesia. Sob o signo de Proteu, a imagem se reinventa à medida que novos signos surgem e se inserem na sociedade dinâmica e fragmentada como a atual. Dois conceitos, todavia, interessam-nos mais especificamente. O conceito de imagem nas artes plásticas, sobretudo pintura, e o conceito de imagem na poesia. O diálogo entre os conceitos vai além da representação da imagem em seus respectivos suportes, tela e poema, estrutura-se no nível de compreensão dos fenômenos de significação comuns a ambos como a metáfora e a visão em profundidade. Estabelece-se, então, o diálogo entre os dois conceitos. Para que esse diálogo se estabeleça também com o contemporâneo, o pensamento de Didi-Huberman se faz primordial, tendo em vista a rica pesquisa em torno do conceito de imagem empreendida pelo genial historiador das artes. Importa acrescentar que seu pensamento é referência também nos estudos de poética em geral.

O que é imagem de arte para Didi-Huberman? O que é imagem poética para Henriqueta Lisboa?

No ensaio “Poesia: minha profissão de fé” (LISBOA, 1979), Henriqueta Lisboa, doravante, HL, identifica a imagem como o contínuo do poema:

Irradiação e envolvimento do poema, classificado este como objeto-síntese, a imagem não é um objeto à parte, não se destaca do conjunto poemático, é sua mesma duração contínua, através da memória ou da previsão. Representa o passado pelo devir, assim também o devir pelo passado. É uma palpitação mental da vida, a fluir de dentro para fora, proporcionando intensidade, linha, cor, forma e volume ao poema. É a proposta que se torna tátil, ponto de convergência plástica no reino da oralidade. Configura-se em estremecimentos de sangue e de carne, ainda que sem alusão ao concreto. Mesmo abstrata ou metafísica, a imagem transfunde, pelo espírito que a anima, algo de real, de vívido e de sólido. Insinua tanto o visível quanto o invisível. Seu desígnio não é afetar os olhos, mas despertar os sentidos para a tangência do recôndito, ou do que paira além, talvez fora do existente, na

periferia do mágico e do absurdo. Imagem: sùmula de experiências acumuladas e de magnéticas antecipações. Imagem: refração do subconsciente – talvez – à incidência da escolha. (LISBOA, 1979, p. 14-15)

Percebe-se que a imagem constitui eixo privilegiado do poético. Em poesia, tudo passa pela imagem. O passado pelo devir e o devir pelo passado. O visível e o invisível. A sequência final do excerto transcrito, “Seu desígnio não é afetar os olhos, mas despertar os sentidos para a tangência do recôndito, ou do que paira além, talvez fora do existente, na periferia do mágico e do absurdo” dialoga muito particularmente com o pensamento de Didi-Huberman. Em *Diante da imagem* (2013a), o estatuto da imagem a partir da visão clássica da história da arte é colocado em xeque quando a noção de paradoxo passa a redirecionar a experiência do olhar sobre as imagens da arte. A imagem, ponto de partida para a reflexão do estatuto do paradoxo em história da arte, revela o invisível e coloca em cena o virtual. Didi-Huberman descreve a experiência do paradoxo em uma obra de Fra Angelico:

Pousemos um instante nosso olhar sobre uma imagem célebre da pintura renascentista. É um afresco do convento de San Marco, em Florença. Provavelmente foi pintado, nos anos 1440, por um frade dominicano que habitava o local, mais tarde cognominado Fra Angelico. Ele se encontra numa cela muito pequena caiada de branco, uma cela da *clausura* onde um mesmo religioso, podemos imaginá-lo, cotidianamente se recolheu durante anos, no século XV, para ali se isolar, meditar sobre as Escrituras, dormir, sonhar, talvez morrer. Quando penetramos hoje na cela ainda bastante silenciosa, o projetor elétrico apontado para a obra de arte não consegue sequer conjurar o efeito de ofuscamento luminoso que o primeiríssimo contato impõe. Ao lado do afresco há uma pequena janela, orientada para o leste, e cuja claridade basta envolver nosso rosto, para velar antecipadamente o espetáculo esperado. Pintado numa contraluz voluntária, o afresco de Angelico obscurece de certo modo a evidência da sua apreensão. Dá a vaga impressão de que não há grande coisa a ver. Quando o olho se habituar à luz local, a impressão curiosamente vai se impor ainda mais: o afresco só se “aclara” para retornar ao branco da parede, pois tudo que está pintado aqui consiste em duas ou três manchas de cores desbotadas, sutis, postas num fundo da mesma cal, ligeiramente umbrosa. Assim, ali onde a luz natural investia nosso olhar – e quase nos cegava –, é agora o branco, o branco pigmentar do fundo, que vem nos possuir (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 19).

Faz-se necessário transcrever todo o excerto para se entender como o olhar habituado à iconografia canônica pode ignorar os detalhes relevantes de uma pintura, no caso, a presença de “trechos”. Didi-Huberman faz uma interessante distinção entre trecho e detalhe, a qual será retomada mais adiante quando se analisar o pensamento crítico de HL. Por ora, segue-se o pensamento de Didi-Huberman. A pista está na “vaga impressão de que não há grande coisa a ver” ou que tudo já esteja visto. A visibilidade do afresco se dá em detrimento do branco possuidor de signos escondidos o qual a leitura canônica não foi capaz de identificar. A primeira leitura do afresco segue a cronologia histórica de um texto conhecido,

de um arquivo do Ocidente cristão. O relato da anunciação está claro como a luz da janela que incide sobre o afresco na cela da clausura no convento de San Marco. Não há dificuldades em se reconhecer o texto da anunciação tal qual se lê no evangelho de São Lucas. A imagem do afresco é sumariamente pobre. Nenhum detalhe revela, para o espectador dos dias atuais, os elementos pertencentes à cidade de Nazaré ou qualquer outro elemento histórico. De fato, trata-se de uma pintura “muda” se comparada a outras representações da Anunciação feitas no *Quattrocento*, onde abundam detalhes e alegorias ricamente ilustradas. Tudo leva a crer que a aridez presente no afresco de Fra Angelico conduza o espectador à decepção em relação à magnitude exigida pela cena da Anunciação. A iconografia de Fra Angelico, entretanto, revela elementos que ultrapassam o visível e o legível. Daí a incompreensão, por parte dos historiadores de arte, que julgavam sua obra associada à vida do próprio artista cuja alcunha, “angélico”, reduzia o alcance de suas representações e o localizava apenas como um beato *naïf*. Entretanto, o que interessava o artista era justamente o caráter inefável e “infigurável” da voz divina captada no instante paradoxal da Anunciação, no nada que havia entre o anjo e a Virgem. A opção de Fra Angelico foi virar as costas à pintura iconográfica religiosa e seguir rumo às regiões nebulosas de uma metafísica baseada em uma crença sem sujeito.

Estranha semelhança entre a arte de Fra Angelico e a poesia de Henriqueta Lisboa. Ambos se refugiaram na atmosfera do inefável. O historiador da arte e o pesquisador da literatura não podem virar as costas para as obras de Fra Angelico e Henriqueta Lisboa sem o risco de ficar sem elas, ou seja, sem o entendimento que é possível haurir a partir de uma pesquisa em que se leve em conta o nada e o não-saber. Uma alternativa a essa incompleta semiologia, baseia-se na ideia de que as imagens não se restringem à transmissão de saberes verificáveis, mas possuem eficácia ainda maior quando tal transmissão articula os saberes deslocados, os não-saberes. Essa hipótese exige o distanciamento natural que não busca a compreensão imediata, mas que articula o entendimento gradual.

Distanciar para ver. Tal atitude implica outra ação: deixar-se apreender pela imagem, o que resulta em abandonar o seu saber sobre ela. Para isso, é preciso voltar ao mais simples, isto é, abandonar a crença baseada em nossa percepção capaz de nomear o visível e olhar para aquilo que não havia nada para olhar conforme nos propõe a visualidade paradoxal do afresco da capela de San Marco. O branco presente no afresco é o não-saber. É o paradoxo virtual. Puro acontecimento. Portanto, ele é tanto paradoxal quanto soberano. Nesse ponto da obra, o pensamento de Didi-Hubermam se afasta da imagem do afresco e procura definir a palavra

virtual¹ e sua implicação no conceito de não-saber. O sintoma presente na cena da Anunciação ativa uma memória virtual capaz de associar o branco a toda a potencialidade da *virtus* proclamadas por São Tomás de Aquino. Não é o que acontece provavelmente nos dias de hoje, mas virtualmente o que se passava nos tempos de Fra Angelico.

Poderosa coerção dos sistemas religiosos cujos dogmas podem ser traduzidos pelas imagens. Haveria alguma relação entre o inconcebível e o mistério presentes nas *Summae theologiae* e nas artes? Coação do eterno dentro do efêmero de que nos fala HL? Essa questão será retomada quando se analisar a presença do mistério e do inefável no pensamento de HL. Por enquanto, é necessário continuar seguindo o pensamento de Didi-Huberman e a imagem de arte.

Na cena da Anunciação, a encarnação aparece como o foco central do mistério, ou seja, do não-saber que une a humanidade do corpo de Cristo e a virtual origem divina do Messias, concebido sem pecado. Daí o branco representado no afresco. A representação do branco coloca em cena as condições de figurabilidade da imagem, ou seja, para entender o não-saber da imagem é preciso saber escutar a exegese em ato figurada pela presença do anjo cujos lábios fechados potencializam o mistério da encarnação. Para representar o mistério há a necessidade de figurar o paradoxal. O branco da parede e o da veste dominicana prefiguram o não-saber.

O cristianismo introduz o regime do visível por intermédio da iconografia cristã. A encarnação traduz com perfeição o novo regime estético inaugurado com os primeiros padres, antes mesmo da constituição de uma arte cristã tal como a conhecemos hoje a partir das inúmeras representações medievais. A encarnação representa o paradoxo do visível no invisível. O verbo que se fez carne. A figurabilidade é a representação do novo regime e se opõe ao regime da figuração. Nesse novo regime, o qual nada tem a ver com a antiga proibição mosaica das imagens, mas, ao contrário, baseado exclusivamente na força das imagens pode traduzir o acontecimento sagrado contido na cena da Anunciação:

¹ “A palavra *virtual* quer sugerir o quanto o regime do visual tende a nos desprender das condições “normais” (digamos antes: habitualmente adotadas) do conhecimento visível. A *virtus* – palavra que o próprio Fra Angelico devia declinar em todos os tons, palavra cuja história teórica e teológica é prodigiosa, particularmente entre as paredes dos conventos dominicanos desde Alberto, o Grande, e São Tomás de Aquino – designa justamente a potência soberana do que não aparece visivelmente. O acontecimento da *virtus*, do que está em potência, do que é potência, nunca dá uma direção a seguir pelo olho, nem um sentido unívoco à leitura. [...] Em suma, a palavra *virtual* designa aqui a dupla qualidade paradoxal desse branco gredoso que nos confrontava na pequena cela de San Marco: ele é irrefutável e simples enquanto acontecimento; situa-se no cruzamento de uma proliferação de sentidos possíveis do qual extrai sua necessidade, que ele condensa, desloca e transfigura. Talvez seja preciso chamá-lo um *sintoma*, entroncamento repetidamente manifesto de uma arborescência de associações ou de conflitos de sentidos”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 26).

[...] Compreende-se melhor agora por que não foi a visibilidade do visível que os cristãos primeiro reivindicaram – isso continuava sendo aparência, a *venustas* das figuras de Vênus, em suma, a idolatria –, mas sim sua visualidade: ou seja, seu caráter de acontecimento “sagrado”, perturbador, sua verdade encarnada que atravessa o aspecto das coisas como a desfiguração passageira delas, o efeito escópico de *outra coisa* – como um efeito de inconsciente. Para enunciá-lo concisamente, diremos que o cristianismo convocou não o domínio, mas o inconsciente do visível. Ora, se nos fosse necessário dar sentido a essa expressão – “o inconsciente do visível” –, não é do lado do seu contrário, o invisível, que ele deveria ser buscado, mas do lado de uma fenomenologia mais retorcida, mais contraditória, também mais intensa – mais “encarnada”. É isso que tenta designar o acontecimento, o sintoma do visual (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 38)

A imagem da cena da Anunciação no convento de San Marco é o estudo introdutório desta magnífica obra de Didi-Huberman. Até este ponto de seu estudo foi possível abordar questões de reflexão sobre o regime do visível e seu paradoxo expresso no invisível. A noção de sintoma do visual, a qual se desdobrará na imagem-sintoma, será o motivo principal de sua análise no decorrer de *Diante da imagem*. O conceito de imagem-sintoma surge da confrontação entre as imagens da iconografia cristã, com destaque para a cena da Paixão e sua intrínseca relação com a cena da Anunciação, e as imagens canônicas da história da arte, como o Cristo de Dürer. A partir desse ponto, passa-se a analisar as imagens presentes nos textos críticos de HL e sua correlação com os pressupostos vistos até o momento e difundidos na obra de Didi-Huberman. Será necessário retomar o pensamento de Didi-Huberman ao longo dessa tese que se propõe analisar a herança intelectual de HL à luz de pensadores contemporâneos.

1.1. A imagem nos ensaios de Henriqueta Lisboa

No ensaio “Formação do poeta”, texto introdutório de *Vigília poética*, HL afirma que o poeta faz da imaginação o seu percurso:

O poeta caminha pela imaginação. A faculdade construtiva supõe algo que os sentidos hajam apreendido por sugestão de experiências anteriores, ou misteriosamente vislumbrado. A imagem derivada dos sentidos, nascida da memória por incitação de conhecimento anterior, quer dizer, a imagem externa, objetiva, se une à pura imagem espiritual, fluxo do subconsciente, fator metafísico; e ambas perfazem e complementam o mundo da imaginação. A primeira, ligada a elemento sensitivo, pode pervagar entre nuvens, ao sabor da atmosfera, a incalculáveis distâncias, sem que deixe de reencontrar, no devido momento, suas raízes na terra. A segunda, etérea, sem dimensões plausíveis, resolve-se musicalmente no tempo, efeito ou causa de irradiadora tangência, entre o visível e o inefável. Encontra-se além da metáfora: na essência mesma da poesia. Assim, no poema, a imagem significa vibração interior; inversamente, tal vibração provém da imagem (LISBOA, 1968, p. 8).

O fragmento transcrito apresenta o conceito de duas imagens. A imagem externa e objetiva e a imagem espiritual e metafísica. A união de ambas faz-se necessária para o efeito poético. Ora, nesse sentido, HL também realiza aquilo que Didi-Huberman chamou de efeito escópico da imagem, ou seja, a percepção interior da própria imagem e não da própria coisa ou referente. Em outras palavras, a imagem poética se dá pela visualidade e não pela visibilidade do visível. À guisa de exemplificação, observa-se o poema “Além da Imagem”, no qual se pode visualizar o conceito a partir de sua própria produção poética: “Além da Imagem: trama do inefável / para mudar contorno definido. / Ou não bem definido. / Além da Imagem / treme de ser lembrança o que era olvido” (LISBOA, 1985, p. 356)

A experiência poética advinda pelas imagens não difere essencialmente da experiência mística da contemplação das imagens. A sugestão das imagens na poesia, segundo HL, se dá pela conjugação dos pares (externas – espirituais) e (objetivas – metafísicas). O mistério da poesia passa pela experiência visual obtida nesse regime de visibilidade X visualidade da imagem poética e se aproxima daquela obtida pelos cristãos medievais ao adentrarem as catedrais góticas e depararem com o regime visual dos vitrais. A luz e a cor dos vitrais contribuíam para o efeito místico das imagens. Tal como no afresco de Fra Angelico, o mistério da encarnação se faz presente para além do regime do visível, para além da metáfora.

No mesmo ensaio, HL discorre sobre o poeta e o sentimento. O afeto preside as relações do poeta com a poesia. Entretanto, busca realçar a primazia da contenção como metáfora da harmonia entre coração e espírito. A imagem bíblica escolhida para ilustrar tal contenção merece ser contemplada:

O poeta domina o sentimento. É óbvio que o sentimento precede, com grande potencial afetivo, a esse domínio. Assim como Jacó lutou com o anjo, na evocação bíblica, luta o poeta com seu próprio coração, não para sufocá-lo, mas para contê-lo dentro das leis da harmonia, evitar-lhe desgaste de emoções, em sentido de economia e valorização do patrimônio humano que ele encerra (LISBOA, 1968, p. 8)

A imagem escolhida faz parte da iconografia canônica cristã. Foi retratada por Delacroix e também por Gauguin. O primeiro foi romântico, o segundo, impressionista. Diferenças de estilo à parte, ambos se inspiraram no episódio representante do ideal de fé. De acordo com o texto da Gênese (32:22-30), Jacó, em fuga da ira de seu irmão Esaú, em um momento da jornada, se viu só e entrou em luta com um anjo. A peleja durou até o amanhecer, quando o anjo, certificado da fé de Jacó, decidiu abençoá-lo, mudando-lhe o nome para Israel.

Essas três imagens, as duas iconografias e a imagem no texto de HL, apontam para o mesmo paradoxo. Paradoxo semelhante ao da Anunciação. Na história de Jacó, Deus é derrotado e abençoa o restante da caminhada de Jacó para o início da dinastia de Israel. Portanto, o regime da visibilidade aponta para o não-saber, para o sem sentido. Entretanto, o regime da visualidade aponta para o efeito do mistério dos desígnios de Deus, o qual escolhera um pecador para guiar a nascente nação israelita – não se pode esquecer do emblemático episódio da bênção de Isaque, ludibriado por Jacó, em conluio com a matriarca. Assim, o poeta esquece seu próprio coração e o sacrifica em nome da harmonia, ou da graça do pai, para levar adiante a poesia pura. À guisa de ilustração, vejam-se as duas imagens iconográficas de Delacroix² (Figura 01) e Gauguin³ (Figura 02), respectivamente:



Figura 01



Figura 02

O tema pode ser visualizado também no poema “A luta com o anjo”, do livro *O alvo humano*: “Bela estranha profunda obscura / a luta com o anjo. / Sem espadas ou gumes / da espécie. / Dois vultos que se medem: o anjo / e o homem da caverna” (LISBOA, 1985, p. 372). Neste poema, a imagem do anjo representa a luta interior do homem, ser duplo – anjo e homem da caverna – a angelitude e a bestialidade a se digladiarem ao longo das eras. A sucessão de adjetivos, sem a presença das vírgulas intercaladas, que se observa no início do texto, intensifica o caráter dúbio da luta. A ausência das vírgulas se repete na estrofe que

² Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/12487>. Acesso em: 2 dez. 2017.

³ Disponível em: http://www.filosofia.seed.pr.gov.br/modules/galeria/detalhe.php?foto=6&evento=4#_menu-galeria. Acesso em: 2 dez. 2017.

identifica o homem e seu duplo alojado em seu interior: “Luta invisível medula adentro. / Surda muda cega parálitica. / Pedra ao largo / multiplicando as ondas do círculo / que se concentra no eixo / convoluto” (LISBOA, 1985, p. 373). A natureza angelical e a natureza bestial se confrontam pelos opostos: “Em esquálidos e violáceos emblemas / se divide a querela: violinos e harpas / contra acídulos saxofones / pelos percalços / de amor e cólera. / Ao neutro ao longo da relva / já se abraçaram trigo e joio / de água e fogo justapostos: / um talhe esbelto soerguendo / o de mais peso no espaço” (LISBOA, 1985, p. 373). Nessa luta não há um vencedor: “Porém na luta com o anjo / toda em subsolo de reservas / para a alimária imprevisível / quando se faz ao largo o barco / levando fardos / nenhuma presa se acusa. / O anjo incólume / a outros páramos se lança. / O homem descobre / no peito aberto em rompante / sua própria insígnia – o pranto” (LISBOA, 1985, p. 373). O regime de visualidade proposto no poema aponta para a dúbia natureza humana. O verso final sinaliza a melancólica destinação do homem: o pranto eterno. O poema desconstrói a ideia de que o poeta domina o sentimento. O pranto seria um índice dessa impossibilidade? Seria a confirmação do fim da luta com as palavras? Afinal, o pranto é uma forma de linguagem ou sua ausência quando se esgotam as possibilidades de se representar por palavras o sentimento contido? O pranto, nesse regime de representação, se converte na metáfora da contenção da linguagem. A lágrima é uma pérola que se cristalizou a partir de uma palavra que não se formou.

Em “Formação do poeta”, HL aborda a presença da inteligência em poesia:

O poeta joga com a inteligência. Ousaria dizer – sorrateiramente. Sim, em matéria de arte, a inteligência é aproveitável na medida em que se abstém de uma participação imediata, mantendo-se na qualidade de colaboradora, pronta a marginalizar-se em benefício das manifestações instintivas. [...] Mesmo quando se movimenta em vários sentidos, e é bom que exerça funções críticas, promovendo, preservando ou dispensando analogias, correlacionando dessemelhanças, não impõe soluções radicais nem lógicas. Repete Marta ao lado de Maria (LISBOA, 1968, p. 9-10).

Proust (1989a, p. 13) nos adverte de que a inteligência não é o instrumental mais sutil para captar o verdadeiro, apesar de que é por intermédio dela própria que chegamos à constatação de sua impotência diante dos fenômenos da emoção. A articulação entre emoção e razão na linguagem poética não anula o efeito poético exercido sobre o leitor, afinal, é o leitor de poesia “inspirado” pelo poeta. Lembra Valéry que “a inspiração é, positivamente falando, uma atribuição gratuita feita pelo leitor a seu poeta: o leitor nos oferece os méritos transcendentais das forças e das graças que se desenvolvem nele. Ele procura e encontra em nós a causa admirável de sua admiração” (VALÉRY, 1991, p. 206).

A inteligência, assim como as imagens objetivas, contribuem para as manifestações intuitivas e do mundo da imaginação. São elementos acessórios, coadjuvantes na edificação da obra poética. A metáfora bíblica referente às personagens Marta e Maria também está caracterizada na iconografia cristã. Entre os artistas que se inspiraram no evangelho (Lucas 10:38, 42) destacam-se Caravaggio, Vermeer, Velásquez, Rubens e Rembrandt. O que representam essas imagens, o que há nelas para justificar o interesse de artistas tão diversos?

De acordo com a narrativa bíblica, Jesus frequentava a casa das duas irmãs, que moravam na companhia do irmão Lázaro, o mesmo do milagre da ressurreição. Diferentes interpretações são dedicadas ao episódio. A mais comum, entretanto, coloca Marta e Maria em posições antagônicas no que se refere ao preceito da obediência às leis de Deus, sobretudo as que fazem menção à importância da palavra divina em todos os momentos da vida. Assim, quando Jesus chega à casa dos irmãos, Marta teria se irritado com a atitude de Maria por esta ter se afastado dos afazeres domésticos daquela ocasião para escutar a palestra do Messias. Marta teria, inclusive, protestado diretamente a Jesus, recriminando o comportamento de Maria. Jesus aproveita o momento para ensinar a lição da adoração à palavra de Deus. O fato é que Marta discordou da irmã apoiando-se na praticidade que o momento exigia, pois deveriam ambas preparar a casa para receber o salvador. Portanto, Marta teria agido com inteligência prática, ao passo que Maria deixou-se levar pelas palavras de Cristo. Quem teria razão? A inteligência de Marta ou a devoção de Maria? Fica patente que tanto os pintores quanto HL destacam o comportamento de Maria. Esta simbolizaria a intuição, o desapego das coisas materiais, em suma, a encarnação da virtude. Tal interpretação se torna possível pela exposição do regime da visualidade. Nele é possível entender a representação dessas imagens, por exemplo, na reprodução do motivo por Caravaggio⁴ (Figura 03) e Vermeer⁵ (Figura 04), respectivamente:

⁴ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/356488126744800025/>. Acesso em: 2 dez. 2017.

⁵ Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/360288038916018153/>. Acesso em: 2 dez. 2017.



Figura 03



Figura 04

A pintura barroca de Caravaggio, envolta na atmosfera do claro escuro, destaca a figura de Marta, cujas mãos dirigem o olhar do espectador. Em uma dessas mãos é mostrada a figura de uma flor posicionada na altura do peito; logo acima, destaca-se o detalhe de um improvável decote anacrônico. A outra mão se apoia em um espelho no qual se reflete um ponto luminoso. Seria a representação da figura do Cristo, ausente na figuração do encontro, um índice do trecho? Maria, por sua vez, está sentada e seu olhar parece ir de encontro ao olhar censurador de Marta. As mãos de Maria encontram-se em uma posição que sugere descontração, o que contribui para a diferença entre o pensamento de ambas acerca da melhor forma de se aproveitar a visita do Messias. Se a luz representada no espelho está voltada para a direção de Maria, esta seria, de fato, a escolhida para entender a mensagem contida no ensinamento cristão.

Vermeer também explorou a técnica do claro escuro. Dessa dualidade, parece ter escolhido a luz como linguagem para a expressão de suas obras. Vermeer é considerado um artista influenciado pela técnica de Caravaggio, e assim como o mestre italiano, teve uma vida atribulada, sobretudo pela dificuldade financeira e pelos sacrifícios para cuidar da extensa prole de quinze filhos. Morreu na miséria. Sua representação da cena bíblica segue o mesmo padrão de seus demais quadros, com predileção para os temas simples da vida cotidiana. As figuras representadas por Marta e Maria confirmam essa tendência. Observa-se que as vestimentas, mais modestas que as representadas no quadro de Caravaggio, indicam a gente simples do povo, em sincronia com os tempos da vida de Jesus. Este, aliás, se faz presente sentado confortavelmente e tendo Maria próxima de seus pés. Marta, assim como no quadro de Caravaggio, mostra-se atribulada e preocupada com a visita do Messias e se apresenta para servi-lo. Maria, por sua vez, repete a postura de descontração, revelada pelo rosto apoiado

pelas mãos. Nota-se, entretanto, que as mãos do Messias posicionam-se também de forma descontraída, a esquerda se deixa cair nos braços da cadeira, e a direita parece querer receber o contato das mãos de Maria, caracterizando o trecho que representa a união e a afinidade de pensamentos.

A iconografia de Vermeer está caracterizada na monumental obra proustiana. A presença de Vermeer é responsável por uma das mais significativas cenas dessa literatura. Trata-se da representação da morte da personagem Bergotte, modelo seguido pelo narrador da *Recherche* como inspiração para tornar real sua potencial vida de escritor. A referência a essa passagem se justifica pela sugestão da presença do conceito de trecho o qual se irradia por intermédio do pequeno pano de muro amarelo:

Enfim chegou diante de Ver Meer [*sic*], de que se lembrava como sendo mais luminoso, mais diferente de tudo que conhecia, mas onde, graças ao artigo do crítico, reparou pela primeira vez numas figurinhas vestidas de azul, na tonalidade cor-de-rosa da areia e finalmente na preciosa matéria do pequenino pano de muro amarelo. As tonteiras aumentavam; não tirava os olhos, como faz o menino com a borboleta amarela que quer pegar, do precioso paninho do muro. “Assim é que eu deveria ter escrito”, dizia consigo. “Meus últimos livros são demasiado secos, teria sido preciso passar várias camadas de tinta, tornar a minha frase preciosa em si mesma, como este panozinho de muro tão bem pintado de amarelo (PROUST, 1989a, p. 173).

Bergotte morre na sequência da cena transcrita. Segundo o narrador, morreu repetindo para si mesmo: “panozinho de muro amarelo com alpendre suspenso, panozinho de muro amarelo”. O trecho representado pelo pequeno pano amarelo, entenda-se que a palavra pano é a tradução do francês *pan* que remete a tecido ou a tela da pintura. A morte, metonimicamente, presente no trecho da pintura. Bergotte morreu em virtude da busca pela verdade representada pelo pequeno pano de muro amarelo, síntese do que deveria ter sido sua obra literária. Seus romances deveriam possuir a mesma força da pintura de Vermeer, na qual projeta seu ideal de arte imortal. Melancolicamente, reconhece que sua obra passará assim como ele próprio naquele fatal dia de sua última incursão no Louvre. O episódio ilustra o raro momento em que o narrador proustiano se assume como senhor dos fatos narrados. A morte de Bergotte coloca em discussão o perene e o transitório: “Estava morto. Morto para sempre? Quem o poderá dizer? [...] Enterraram-no, mas durante toda a noite fúnebre, nas vitrinas iluminadas, os seus livros, dispostos três a três, velavam como anjos de asas espalmadas e pareciam, para aquele que já não existia, o símbolo de sua ressurreição” (PROUST, 1989a, p. 173-174).

Bergotte não entendeu a lição baudelairiana sobre a modernidade.

No ensaio “Expressão e comunicação”, HL discorre sobre a diferença contida entre os dois termos. Ambos surgem de “dois impulsos naturais não exclusivos e até por vezes reciprocamente complementares, porém diversos em sua essência” (LISBOA, 1968, p. 13). O termo expressão irrompe intuitivamente, já a comunicação, é decorrente do pensamento lógico. A literatura seria, na concepção de HL, domínio da expressão. Assim, quando a expressão procura sua tradução em uma imagem, não importando sua natureza, seja visual, auditiva ou psicológica, mais profunda e original se fará mediante sua ancoragem no domínio da expressão. Influenciada pelo pensamento estético, sobretudo pela fenomenologia, HL chega a afirmar ser preferível que o poeta não concedesse nenhum apreço pela comunicação. Da leitura de Sartre, HL destaca o seguinte excerto:

Os poetas são homens que se recusam a usar a linguagem ... Na verdade, o poeta recusa imediatamente a linguagem-instrumento; ele escolheu de uma vez por todas a atitude poética que considera as palavras como coisas naturais que crescem naturalmente na terra e acima das palavras, perto do objeto; o poeta é deste lado. Para o primeiro, elas são domésticas; para o segundo, elas permanecem na natureza. Para este, são convenções úteis, ferramentas que se desgastam pouco a pouco e que são descartadas quando não podem mais servir; para o segundo, são coisas naturais que crescem naturalmente na terra como grama e árvores (Cf. SARTRE, 1956. Tradução minha).⁶

Ao opor expressão e comunicação, HL repete Sartre ao opor palavras poéticas, naturais e selvagens, a palavras domesticadas para uso utilitário. O mesmo vale para as imagens sugeridas pelas palavras em estado de expressão ou de comunicação. A expressão se aproximaria das palavras em estado selvagem e, portanto, em estado poético. A comunicação, pelo seu apelo utilitário, se aproximaria mais das palavras domesticadas. O apelo ao mistério e à intuição estaria, dessa forma, ligado ao mundo da expressão.

Percebe-se, nessa leitura de Sartre empreendida por HL, a reverberação do pensamento de Valéry. Para este, a poesia e o pensamento abstrato, ligado aos grandes sistemas filosóficos, não se excluem. O poeta, como afirma a própria HL, joga com a inteligência e é capaz de surpreender pelo alcance metafísico da palavra poética.

Valéry constrói uma analogia admirável ao comparar o andar e o dançar e seus desdobramentos na oposição entre prosa e poesia. A prosa está para o andar assim como o dançar para a poesia. A criança quando aprende a andar adquire também, quase

⁶ Les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage... En fait, le poète c'est retiré d'un seul coup du langage-instrument; il a choisi une fois pour toutes l'attitude poétique qui considère les mots comme des choses naturelles qui croissent naturellement sur la terre et au delà des mots, près de l'objet; le poète est en deçà. Pour le premier, ils sont domestiques; pour le second, ils restent à l'état sauvage. Pour celui-là, ce sont des conventions utiles, des outils qui s'usent peu à peu et qu'on jette quand ils ne peuvent plus servir; pour le second, ce sont des choses naturelles qui croissent naturellement sur la terre comme l'herbe et les arbres (LISBOA, 1968, p. 15).

simultaneamente, a capacidade de falar. Descobre que além de usar as pernas para andar, elas servem igualmente para correr. Em seguida, a criança descobre uma outra utilidade de segunda ordem para seus membros inferiores, a dança. O andar se dirige para um objetivo específico, torna-se banal, ao passo que o dançar revela as variações e configurações múltiplas. O mesmo se dá com relação à palavra. Ela, a criança, descobrirá que além de seu uso específico na linguagem, a palavra serve aos mais diversos propósitos de diversão e encantamento. O andar se volta para um prazo determinado que coincide com a obtenção da coisa desejada. A dança tem um fim em si mesma, não vai a parte alguma. E quando busca um objeto, é apenas um objeto ideal, não circunscrito em uma finalidade. O movimento da dança chega a se destacar quase inteiramente do campo da visão e sua regulação se volta para os ritmos auditivos.

Andar e dançar partilham dos mesmos princípios básicos do movimento, assim como a prosa e a poesia partilham das mesmas palavras e da mesma sintaxe. Todavia, a dança e a poesia transformam esses recursos em possibilidades infinitas. A linguagem que se reveste de sua praticidade visa a um fim que resulta no próprio fim da linguagem. Quando o objetivo da comunicação é atingido, o discurso desaparece em favor de um sentido único, partilhado pelos envolvidos no jogo daquela comunicação. Com a poesia se dá exatamente o inverso. O fim não se consuma. O discurso da poesia procura a imortalidade, o renascer constante do efeito poético. Conclui, então, Valéry que:

entre a forma e o conteúdo, entre o som e o sentido, entre o poema e o estado de poesia manifesta-se uma simetria, uma igualdade de importância, de valor e de poder que não existe na prosa; que se opõe à lei da prosa – que decreta a desigualdade dos dois constituintes da linguagem. O princípio essencial da mecânica poética – ou seja, das condições de produção do estado poético através da palavra – é, a meu ver, essa troca harmoniosa entre a expressão e a impressão (VALÉRY, 1991, p. 213).

A afinidade entre os pensamentos de Sartre e de HL pode ser exemplificada também pela identidade com que ambos percebem a relação entre arte e literatura. Para Sartre (2004), o poeta relaciona-se com as palavras assim como o pintor relaciona-se com as cores, daí a semelhança entre as palavras poéticas e as imagens da arte, por isso o poeta vê as palavras como imagens. Essa relação faz toda a diferença quando se pensa no signo linguístico que estabelece um significado para um determinado significante. O poeta não estabelece essa relação, ele vê primeiramente a imagem, para em seguida estabelecer a relação entre o significante poético e a metáfora nascida dessa relação entre imagens. Por isso também, Sartre afirma que os poetas, além de recusar a linguagem, “não falam, nem se calam: trata-se de uma

outra coisa” (SARTRE, 2004, p. 13). Ora, “outra coisa” significa a não linguagem ou a linguagem como coisa e não a linguagem verbal, “utilitária” e domesticada.

Os pintores, sobretudo, utilizam as cores para formar as imagens. As imagens não nascem prontas, também elas surgem em estado selvagem, à espera das cores que lhes darão a forma. O mutismo das imagens é essa outra coisa de que fala Sartre. Os afetos não podem ser “pintados”, mas brotam das cores em composição assim como as palavras poéticas não significam a representatividade da emoção, mas sua própria encarnação. Para o poeta, observa Sartre, “a linguagem é uma estrutura do mundo exterior” (SARTRE, 2004, p. 14). O poeta está fora das palavras, ainda que, contraditoriamente, se funda a elas, é absorvido pela sua sonoridade ou pelo seu aspecto visual. A palavra não se cria, pois é “incriada” e confunde-se com outros aspectos daquilo a que se chama o “eterno”. Daí muitos poetas se referirem às palavras como “coisas” em compasso de espera do despertar da poesia. Na realidade, é o estado poético que confabula e conspira para esse despertar da palavra. Nessa relação dominada pelo silêncio, teria HL entrevisto a possibilidade de encontrar uma imagem para a intuição? A intuição como imagem do silêncio, ou o silêncio como imagem da intuição?

No ensaio seguinte, “Pensamento e poesia de Mário de Andrade”, HL destaca o compromisso de Mário de Andrade com a pesquisa estética por intermédio de sua obra lírica e de seus ensaios de ordem crítica. A intimidade de Mário de Andrade com as artes plásticas é traduzida em sua própria obra:

Tanto pela fatura como pelo assunto, coincide muito a sua obra com a de Portinari. São estreitas as afinidades que os unem dentro do realismo estético. Do pintor dizia o poeta: ‘Não é pela intenção de fazer nacionalismo que ele se aplicou aos seus temas favoritos, o café, o morro, brinquedos infantis, o São João, a jangada. Tais assuntos nascem apenas de uma constância imperiosa de sua personalidade; e ele os deforma, os sintetiza principalmente, sem a menor preocupação documental’. Também o poeta carrega um substrato nacional, uma potencialidade brasílica; a cor da terra, o vermelho barrento, o verde-escuro das matas cerradas simbolizavam seu mundo imaginário, em sintonia com o mundo externo (LISBOA, 1968, p. 26).

HL compara a obra de Mário de Andrade à de Portinari. As imagens da pintura, na visão do poeta, traduzem o mundo interior do artista. Há, portanto, a imagem como tradução do pensamento “brasílico” de ambos. A identidade dos temas abordados na pintura de Portinari e na literatura de Mário de Andrade revela ainda, o espelhamento que orienta a realização do autorretrato, o qual está caracterizado no ensaio em que Eneida de Souza analisa a figura do autor de Macunaíma, imortalizada pelas tintas e pincéis de pintores consagrados. A imagem representada pelos traços de Portinari, assim como o ensaio mencionado, serão retomados adiante, na seção intitulada “A imagem no arquivo”.

1.2. Anacronismo e o poder das imagens

A presença de Mário de Andrade no imaginário crítico de HL permite estabelecer contatos com o pensamento de Didi-Huberman no que concerne ao poder das imagens. Na sequência de *Diante da imagem*, o historiador da arte analisa a representação do Cristo, imagem que se simboliza pelo intermédio da metáfora paradoxal da morte. HL se vale da mesma metáfora para se referir à presença de Mário de Andrade em seu universo afetivo e intelectual:

Evocar a memória de alguém é procurar, principalmente, o que deixou de vivo esse alguém, o que dá testemunho de sua mesma vitalidade, apesar da morte. A morte se torna assim uma espécie de porta de cristal, translúcido miradouro de paisagens não impassíveis mas renováveis. Então nos colocamos diante de sua poesia como se ela fosse – e é – qualquer coisa de atual e de perene, mesmo no que possui de imperfeito e efêmero, pois ao imperfeito e efêmero se condiciona a verdade humana (LISBOA, 1968, p. 28).

HL, em outro momento de sua reflexão, precisamente no ensaio “Definição de poesia”, do livro *Convívio poético*, na tentativa de definir a poesia artística, questiona se não seria “ela a coação do eterno dentro do efêmero” (LISBOA, 1955, p. 14). As duas citações apresentam semelhanças com o pensamento de Baudelaire acerca do conceito de modernidade. No ensaio consagrado ao tema, Baudelaire se vale da metáfora relativa à moda para demonstrar como a modernidade se reveste da dualidade temporal. Para Baudelaire, a modernidade é um estado que se repete e se atualiza através dos tempos. A modernidade se reveste do perene e do transitório. O artista moderno, na concepção baudelaireana, é um “solitário dotado de uma imaginação ativa, sempre viajando através do grande deserto de homens” (BAUDELAIRE, 1996, p. 24). Cabe a esse pintor da vida moderna, “tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório” (BAUDELAIRE, 1996, p. 24). Ora, percebe-se que, em outras palavras, HL, Baudelaire e Didi-Huberman reconhecem a importância do anacronismo em arte. O moderno é um conceito anacrônico se se leva em questão a ideia de atualização através dos tempos que está inerente no pensamento de Baudelaire. Em síntese, a “modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 1996, p. 25).

A imagem do Cristo, para Didi-Huberman, assume a dimensão simbólica do cristianismo por intermédio do paradoxo de sua morte. Não seria possível entender toda a dimensão da ressurreição sem o paradoxo da morte do Cristo. Pode-se afirmar, corroborando as palavras de HL, que a morte do Cristo é a “porta de cristal”, entrada na vida que se fez

morte da morte. Didi-Huberman, na sequência de sua análise, introduz o conceito de imagem-sintoma o qual se anuncia pela iconografia do corpo de Cristo. Entretanto, antes de explicitar o sentido contido nessa imagem, se faz necessário, em sintonia com o pensamento de Didi-Huberman, pontuar alguns conceitos fundadores em história da arte, os quais se contrapõem ao pensamento de HL sobre arte e estética. A história da arte se confunde com a fundação de seu conceito ainda durante o Renascimento europeu. Coube a Vasari o estatuto da disciplina história da arte. No século XX, Panofsky realizou uma tentativa de revisão conceitual, sem, contudo, provocar mudanças profundas em seu estatuto, permanecendo a noção do belo em arte em consonância com os ideais renascentistas.

Para contextualizar o trabalho de Panofsky, Didi-Huberman lança mão de uma ferramenta essencial em suas análises sobre a historicidade das imagens. Trata-se de seu conceito de anacronismo. Neste conceito, Didi-Huberman expõe o impasse e a angústia do historiador diante de um passado representado dialeticamente por um objeto de perda e por um objeto de representação. O passado do historiador se prende ao seu fantasma e se liga ao impossível e ao impensável. Os monumentos permanecem calados diante de um presente dotado de potência que se esvai diante do desconhecimento da enunciação que sustentava as palavras do passado. O mesmo equivale para as imagens do passado. Sobreviveram, mas perderam os olhos que lhes davam vida. Resta ao historiador o consolo de que todo passado é anacrônico. Só existe história em uma perspectiva anacrônica. Por isso, diante do anacronismo, não se procura reconstruir o passado, mas remontá-lo, reconfigurando-o com os olhos do presente.

O conceito de anacronismo, herança do pensamento de Aby Warburg, foi retomado na obra *Diante do tempo* (DIDI-HUBERMAN, 2015). Só há história de anacronismos. Esta é a tese defendida por Didi-Huberman e desenvolvida em suas análises da imagem da arte. Impossível compreender, por exemplo, o gesto pictural contido na imagem retratada por Fra Angelico, sem levar em conta a *soberania* do anacronismo:

Soberania do anacronismo: em alguns pedaços do presente, um artista do renascimento – que acabava de projetar justamente o pigmento branco sobre uma superfície de afresco vermelho emoldurada em *trompe-l'œil* – terá concretizado para o futuro essa verdadeira constelação, feita imagem, de tempos heterogêneos. Soberania do anacronismo: o historiador que, hoje, remetesse ao único passado “eucrônico” – ao único *Zeitgeist* de Fra Angelico – falharia completamente com relação ao sentido de seu gesto pictural. O anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitua um obstáculo à sua compreensão (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 25).

A montagem, a remontagem e a sobrevivência formam a arquitetura do anacronismo. O anacronismo como operação a contrário da história permite remontar os acontecimentos até a sua origem, e com as ferramentas do presente, ou do contemporâneo, identificar a sobrevivência dos elementos relativos àquele passado e que se perderiam na incompreensão de algo localizado somente no tempo de sua existência. Tal ocorre, por exemplo, com a remontagem dos contextos políticos de opressão que sobreviveram dos quais a memória, as celebrações – a Queda da Bastilha ou o Armistício – formam a anamnese cronológica como um escudo de proteção contra essas ameaças sobreviventes. O anacronismo, então, se reveste da condição *sine qua non* de se pensar a história.

A memória é uma operação de montagem. É ela a responsável pela transmissão do saber histórico. Todavia, a memória é revestida de um componente devastador: sua impureza essencial. Ora, é ela que tira o passado de sua exatidão, ao mesmo tempo em que transmite às sucessivas gerações sua imprecisão que arquivo algum é capaz de destituir. Além disso não se pode esquecer de sua dimensão ancorada no inconsciente. Em síntese, “a memória é *psíquica* em seu processo, *anacrônica* em seu efeito de montagem, reconstrução ou ‘decantação’ do tempo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 41).

A história da arte nasceu sob o signo do anacronismo. O momento em que a história da arte se constitui como discurso coincide com o movimento de instauração do novo nascimento, simbolizado pelo Renascimento ocidental. Entretanto, não se encontra nesse período a fonte original, uma vez que a fonte absoluta não existe. Em decorrência do desaparecimento de grande parte da literatura grega relativa às artes, pouco se sabe das primeiras “histórias da arte” do ocidente. A mais remota referência a esse período se encontra na obra de Plínio, o velho, responsável pela sobrevivência na obra de Vasari (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 72).

Em *Diante da imagem*, obra anterior a *Diante do tempo*, Didi-Huberman observa que Panofsky não levou em conta, a lição empreendida por Plínio, o velho, autor do primeiro texto ocidental no qual se formou o projeto de uma história da arte (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 58). Plínio se referia aos restos da pintura como algo suplantado e morto, sem a vida que outrora conhecera nos salões da realeza. A crítica se estende a Vasari, igualmente ignorante em relação ao anacronismo das imagens. Esse desconhecimento do caráter anacrônico da história e por extensão, da história da arte, levou à edificação de outro paradoxo: o paradoxo da morte da arte. Nele se apresenta a ambivalência própria da ideia de fim. Na medida em que o fim pode representar a extinção de algo, a mesma ideia pode representar o aparecimento do novo. O novo nasce com as marcas do desaparecimento

daquele que o antecedeu. Essa ideia do fim da arte é identificada em um período que coincide com as releituras radicais empreendidas pelos artistas de vanguarda já no século XIX. O comportamento iconoclasta de seus artistas deu o tom da ideia de que a arte estava fadada a morrer, não resistindo à turba furiosa que poria fim a séculos de ordem e equilíbrio com a noção de belo. Todavia, os olhos de hoje não se espantam mais com os *ready made* de Marcel Duchamp ou as figuras enigmáticas do impressionismo abstrato de Pollock. O devir histórico da arte permite que os olhos do presente os vejam como figuras históricas. O anacronismo relativo ao período em que esses artistas imprimiram suas marcas na modernidade permite remontar o passado, não muito distante, mas muito diferente do momento de sua enunciação.

O paradoxo do fim da arte se desdobra em nascimento de uma nova história da arte, justamente com o surgimento das vanguardas europeias. No ensaio, “Aspectos do movimento modernista”, HL refere-se a esse período de renovação estética na cultura brasileira. Inicialmente, a ensaísta elenca timidamente os principais nomes e características do movimento. O tom didatizante, gradativamente, cede lugar ao discurso testemunhal, testemunho sobretudo de leitora dos principais artigos publicados na imprensa do período. O papel catalisador de Anita Malfatti se destaca no período lembrado:

Os fatos mais importantes do primeiro período, além das publicações literárias e jornalísticas, são as exposições de arte plástica, principalmente a da pintora Anita Malfatti, recém-chegada da Alemanha e dos Estados Unidos, onde estudara e trabalhara anos a fio, com inteligência e desenvoltura. A princípio bem recebida, essa exposição redundou em celeuma depois que Monteiro Lobato sobre ela escreveu um artigo cruel: “Paranoia ou Mistificação”? O tempo se incumbiu de responder a esse impertinente despreço, porém, o mal estava feito, de consequências dramáticas para a sensibilidade feminina da jovem artista, denominada a “protomártir” da revolução. Em torno da mostra e justamente por causa da incompreensão de que foi vítima, se arregimentaram as forças pioneiras. Isso foi em 1917 (LISBOA, 1968, p. 111).

O testemunho de HL mostra também sua solidariedade com a sensibilidade feminina que coloca a mulher no centro da nova estética cujo núcleo fundador era essencialmente masculino. Seria o inconsciente feminino a manifestar-se pela metáfora do nascimento? O fato é que HL reconhecia a importância da renovação nas artes plásticas para a renovação das letras:

Assim é que as artes plásticas estavam destinadas a exercerem forte influência sobre as nossas letras daí por diante, seja através do sortilégio das cores e das formas, que ressalta de algumas obras poéticas, seja pela prática da crítica. Em maioria, os poetas modernistas foram comentadores de arte, porém nem sempre de arte poética. É de notar-se que ainda hoje os poetas escrevem mais sobre pintura do que sobre poesia (LISBOA, 1968, p. 112).

HL, entretanto, destoa dos comentadores de arte referidos no fragmento transcrito acima. Sua poesia capta com a mesma intensidade o poético e o imagético. É possível perceber, em sua análise, argumento análogo ao de Didi-Huberman concernente à dualidade entre trecho e detalhe, corroborando a ideia de que seu pensamento estético está mais próximo do contemporâneo Didi-Huberman do que do acadêmico Panofsky. No poema “Visão de Portinari”, do livro *Miradouro*, os temas da pintura de Portinari são retomados e dispostos pelo olhar do sujeito lírico que reproduz a atmosfera de penúria com a qual os anjos de Portinari são descritos: “E nem asas: / flocos de lodo branco / ressuscitados do poço, / resíduos de êxodo com nódoas / de lepra e cães, / anjos de escória, os anjos” (LISBOA, 1985, p. 491). Os anjos de Portinari são anacrônicos. Tal afirmação se faz pertinente ao se observar essa representação da atmosfera barroca causada pela impressão do sujeito lírico: “Anjos de São Francisco esquálido / tangido pelos quatro ventos, / pele e ossos, o caule / de terra deitando terra / com raízes e brotos / no éter” (LISBOA, 1985, p. 491). A atmosfera barroca contida na pintura de Portinari é a marca da sobrevivência do sentimento de angústia vivido pelo homem barroco. A angústia revivida no tempo de Portinari, pintor que fez das condições precárias do brasileiro seu mais verdadeiro retrato se refrata na figura esquelética de São Francisco e choca em sentido semelhante ao provocado pelos milhões de brasileiros retirantes esqueléticos que vagavam pelo país encarnando o paradoxo da modernização. Os polos de desenvolvimento aos quais se dirigiam os retirantes não diferem da Europa que assiste inerte à chegada dos refugiados subsaarianos. A rubra imagem do Cristo na cruz equivale à imagem do retirante miserável. Ambas apontam para um futuro sem esperança. A arte da contrarreforma é a arte da angústia. Nela não se cogita a esperança. O Cristo barroco é a certeza absoluta do incerto. Portinari reproduz o espírito barroco desesperado em relação ao futuro de salvação. Resta o presente. A mensagem de Portinari se endereça aos homens do presente que assistem imóveis à degeneração de seus semelhantes. A conclusão do poema é feita a partir de uma metáfora da desesperança: “Nos galhos da árvore sem sombra / corujas broncas / em pouso” (LISBOA, 1985, p. 491). Uma árvore sem sombra é como um corpo sem alma.

A história da arte reproduz o paradoxo essencial da história, segundo o qual “seria necessário que uma coisa estivesse morta para que ela fosse imortal, de um lado, e conhecível, de outro”, lembra Didi-Huberman (2013a, p. 63). Lembra também que é nos termos desse paradoxo que o próprio Hegel, “em linhas muito belas, situou a verdade da obra de arte sob o olhar de seu Historiador” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 63). Em citação longa do texto de Hegel, o autor de *Diante da imagem* recupera a ideia da ausência das almas que outrora

vivificaram as estátuas gregas transformadas em cadáveres. A impossibilidade de restituir a alma a essas estátuas equivale à impossibilidade mesma de se restituir o tempo ao passado. O sentido do tempo na história é o ultrapassado. Ainda assim, o texto de Hegel é uma lição de dialética conforme evidencia o comentário de Didi-Huberman a seguir:

Esse texto é admirável, especialmente por ser, nas suas menores articulações, um texto dialético no sentido *inquieta*, eu diria, do termo. Ele conclui certamente com uma ideia da história que teria interiorizado, ultrapassado o mundo do seu objeto, portanto com a ideia de que a síntese do historiador “consciente de si” é uma “forma superior” a seu próprio objeto passado... Mas é um texto que, igualmente, não esqueceu o sentido mortífero do *après-coup*. Ele sabe que o discurso da história estabelece apenas “a *armação interminável dos elementos mortos*” de um passado. Sabe e diz que o tempo da história da arte significa tanto a morte de Deus quanto a morte da arte. Em suma, Hegel não esquece a perda que todo saber supõe – uma perda que concerne à “vida efetiva do seu ser-aí”, como ele diz a propósito das imemoriais e enigmáticas estátuas da Grécia antiga (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 64-65).

Reflexão semelhante pode ser entrevista no pensamento de HL sobre o discurso da história. No ensaio “Reflexões sobre a história”, HL introduz a ideia da intuição como ferramenta de representação do passado: “Através da intuição, pois, recriará o historiador, pela força da expressão verbal, toda a significação de uma realidade pretérita, a par dos processos positivos de verificação (LISBOA, 1968, p. 95). Assim como Hegel, HL reconhece a incapacidade de se reconstruir a história tal como foi um dia, mas afirma a capacidade de recriá-la no plano subjetivo:

Arte da composição, a História exige, além do discernimento lógico e da base científica, sensibilidade peculiar, força íntima, liberdade de imaginação, não para fantasiar mas para reconstituir e recriar de vários elementos dispersos, algo de autêntico. A realidade sucedida no tempo voltará então a viver, com a seiva subjetiva, em novas dimensões (LISBOA, 1968, p. 96).

Percebe-se que HL estava em sintonia com o novo pensamento da história. O tempo, categoria subjetiva, necessita ser recriado para que os fatos históricos também sejam recuperados. A história como disciplina científica é uma categoria impossível de ser pensada em sua totalidade única. Não existe a História, mas histórias. Le Goff, Foucault, Walter Benjamin, Aby Warburg, entre outros, já haviam, antes de Didi-Huberman, ensinado a mesma lição. Daí, entre os autores citados, o título de algumas de suas obras representativas da história, como por exemplo, *História da vida privada*, *História da loucura*, *Passagens*, *Atlas e Diante do tempo*.

HL estabelece, então, a interlocução com a poesia como representação histórica:

Na qualidade de arte, a História vive nas proximidades da Poesia. A primeira afinidade reside na essência de que procedem ambas. Partem em busca da revelação do essencial como linhas paralelas. Seus métodos e processos divergem; mas inscrevem, uma e outra, em transcendentais espelhos, a figura do homem, a salvo das contingências de temporalidade e finitude. Inspiram-se mutuamente. A História constitui muitas vezes, direi melhor, constitui sempre, o motivo do poema. Que poderá dizer a criatura humana de suas próprias sensações, emoções ou percepções que não assumam caráter histórico? O mais abstrato poema realiza-se acusando causalidade, exprime continuidade, existe, é pois virtualmente histórico. De outra parte, numerosas são as obras poéticas cujo teor provém de sucessos concretos. De Homero a Shakespeare, de Shakespeare a Guimarães Rosa, vai toda uma escala de maravilhosas ficções correspondentes a verdades comprovadamente vivas ou a verossimilhanças tão vivas como verdades. Todo poema, ainda que de ordem interior, é partícula histórica, *símbolo testemunho*, que alcança pleno significado ao incorporar-se ao sentido global da HISTÓRIA. Basta palpitar do fogo sagrado de Prometeu (LISBOA, 1968, p. 96).

A arte faz a intermediação entre poesia e história. Dessa intermediação, emerge a figura do homem. A poesia e a história sintetizam a busca pelo Alvo humano. *O alvo humano*, livro de poesia, contempla a produção entre os anos 1963 e 1969. Os poemas reunidos neste volume apresentam uma retrospectiva do impacto do tempo sobre a aventura humana. São elocubrações metafísicas, herméticas, mas que permitem visualizar o componente temporal e as respectivas marcas de sua passagem na vida. Em “O alvo humano”, poema de abertura da obra de mesmo título, o homem encontra-se circunscrito entre dois tempos, o antes e o depois da experiência com o Cristo. Nesse intervalo, encontra-se o homem historicamente preso ao seu passado, sua infância bestial e sua lenta transformação em humano. A experiência existencial circunscrita nestes dois momentos não equivale a uma transformação total do homem em humano. A sobrevivência da barbárie no homem o empurra sempre para trás, impedindo sua plena transformação em humano: “O que de bárbaro persiste / nas entranhas da fera. / O que de promissor transborda / em trino de pássaro. / Esse contínuo revezar de pêndulos / toques a rebate / fugas / conjuras / arribadas / e regressões ao primitivo: / torneios de ontem como de hoje” (LISBOA, 1985, p. 359).

A história em uma perspectiva cristã não realiza o milagre da transformação do homem em humano. A dialética entre o homem e o humano se assemelha à lógica barroca da não esperança. Persistem as ambivalências metafóricas: “Sobre este caos tão-só / à força de estratégias / fugaz e solaz / alguma / lucilação na treva, oblonga / faceta de cristal, arco-íris / por um momento arqueado / entre dois pólos: / o engano / e o desengano” (LISBOA, 1985, p. 359). O caos não se desfaz e se cristaliza na dúvida, no medo: “E sempre / do atirador para o alvo / o terror de acertar. / O sobressalto de tocar o vazio, a insustentável / flor da inocência. / O assombro / de vislumbrar nos olhos de outrem / o aço do ódio no amor” (LISBOA, 1985,

p. 360). O sujeito lírico reconhece a fragilidade da experiência mística cristã em relação à transformação do homem em humano. A distância entre os dois mundos permanece, assim como permanece a ideia do caos intransponível: “Sobre este caos somente / perdido ramo de oliveira / entre longos milênios e milênios / uma seta / – Cristo – / o alvo humano / acerta” (LISBOA, 1985, p. 361).

A representação da história se complementa com a representação das imagens da arte e da poesia, pois o mutismo das imagens vai ao encontro da sonoridade dos versos. HL, em sua primeira obra de ensaios crítico, também recorreu a Hegel para ilustrar a impossibilidade da poesia imitar o sentimento, uma vez que este encontraria sua forma mais bem definida pela representação da imagem. Na impossibilidade de se reproduzir o sentimento, o poeta o reinventa pela imagem. “A célebre imagem de Hegel” (LISBOA, 1955, p. 85) é a imagem presente ao espírito do poeta, primeiro leitor da forma de que se reveste o sentimento. Traduzida pelo poeta, a imagem se torna acessível aos demais leitores, não se impedindo, entretanto, que sofra o efeito de novas recriações por parte de novos leitores.

Todavia, se faz necessário continuar a exposição do paradoxo da história da arte empreendido por Didi-Huberman o qual permitirá entender melhor o papel das imagens nas artes. O tom “neo-hegeliano” assumido pela disciplina História da arte colocou duas armadilhas filosóficas no caminho do historiador:

[...] a primeira é de ordem metafísica; poderíamos chamá-la armadilha da quantidade, no sentido em que essa palavra evoca ainda para nós o famoso “dito de Sólon” relatado por Aristóteles: não poderíamos proferir uma verdade sobre alguém (‘Sócrates é feliz’) senão após sua morte (‘se Sócrates ainda vive no momento em que falo, ele pode a qualquer instante ficar infeliz, e então não terei dito a verdade’) (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 65-66).

A ilusão de segurança entrevista no objeto morto faz pensar que a verdade naturalmente se estabelece com o fim. A verdade se irrompe a partir da morte do objeto. Esse é o desejo do historiador de arte diante de seu objeto. Todavia a ideia de fim não é a confirmação da última verdade, o que conduz à segunda armadilha:

A segunda armadilha filosófica é de ordem positivista. Ela crê erradicar toda “perda” quanto ao passado através da resposta de uma definitiva vitória do saber. Ela não diz mais que a arte está morta, diz que a arte é imortal. Ela a “conserva”, a “cataloga”, a “restaura”. Ora, assim como a banalidade do fim da arte não é senão uma caricatura de dialética, assim também esse saber seguro demais de si irá propor apenas uma caricatura do saber absoluto hegeliano aplicado às obras de arte: tudo é visível (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 66).

O saber também se ilude no visível. A ilusão se estende ao arquivo da história da arte. Não basta percorrer os corredores dos museus cuja visibilidade nos aponta a arte morta e

dissecada. A realidade do monumento não é a realidade da história, é a representação de um instante imortalizado pelo arquivo. Nada mais constrangedor que a ideia do arquivo morto e acabado, encerrado na imobilidade dos museus e livros de arte. Nem mesmo a mais moderna tecnologia que confere movimento e som às imagens do passado pode lhes restituir a alma.

Didi-Huberman, ao caracterizar o período em que a história da arte foi inventada, introduz o conceito de origem repetida. O conceito⁷ estaria diretamente ligado à ideia de renascimento contida no período áureo, “magnífica maré mítica, idade de ouro do espírito humano, reino inventado de todas as invenções” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 69). A repetição se entende ainda na invenção de uma “idade-fênix”. Tal ideia leva à suposição de que a arte estivesse morta antes de seu apogeu no Renascimento. Daí a dificuldade em se estabelecer a origem de cada um desses conceitos, ou seja, a noção de Renascimento é devida à instituição da disciplina chamada história da arte ou coube ao período conhecido pelo nome de Renascimento o estabelecimento da história da arte?

No mesmo século de Panofsky, do outro lado do Atlântico, mais precisamente no lado sul do continente americano, uma voz solitária e feminina, também concedia à intuição o poder e a força da significação. Desde sua primeira obra de ensaios, *Convívio poético*, Henriqueta Lisboa insiste na primazia da intuição sobre todos os elementos de produção nas artes, sobretudo na poesia. HL foi leitora de Johannes Pfeiffer, Jacques Maritain, T.S. Eliot, apenas para citar alguns nomes da crítica mundial da segunda metade do século, além de nomes do cenário nacional como Mário de Andrade e Manuel Bandeira, enfim, pensadores da arte como fator de expressão do homem integral. No ensaio mencionado, “Poesia, imagem da realidade”, HL mostra a íntima relação entre imagem e intuição:

A poesia não é cópia, porém imagem da realidade. Imagem quer dizer “reprodução, no espírito, de uma sensação, na ausência da causa que a produziu”. E não apenas o “reflexo de um projeto no espelho”. Limita-se o espelho a reproduzir com exatidão os contornos do objeto – de que só conhece o invólucro; não o modifica por que não lhe percebe a interioridade. Mas o homem, quando se

⁷ O idealizador de uma história da arte ligada à ideia de um humanismo secular foi o italiano Giorgio Vasari, cuja obra célebre, *Vidas*, de 1550, é acompanhada do subtítulo: as vidas dos melhores arquitetos, pintores e escultores italianos desde Cimabue até nossos tempos. Patriarca e pai da igreja da história da arte, nos dizeres de Didi-Huberman, Vasari elegeu o artista Michelangelo como o Cristo de sua igreja. Dedicada a Cosme de Médici, *Vidas* é uma obra que deve ser lida como uma moldura da história da arte. Assim procede Didi-Huberman ao analisar as páginas de ilustração contidas na obra fundadora. O que renasce no Renascimento é a imitação da natureza. Imitar para Vasari revela um movimento de dupla significação: imitar as obras da antiguidade e a bela natureza. Para Didi-Huberman, todavia, a imitação só revelava as duas faces de uma mesma tirania, a do visível e a da Ideia. Juntas representam a armadilha referida anteriormente, ver e saber absolutos. O legado de Vasari modificou completamente o conceito de origem. A origem como sintoma de uma invenção, a invenção de uma disciplina chamada história da arte. Momento de dialética que repercute até o presente. A história da arte fundada no século XVI atravessou quatro séculos sustentada pela dialética da imitação. No século XX, assiste-se à substituição da tese vasariana pela tese neokantiana patrocinada por Erwin Panofsky.

defronta com uma realidade sensível, reage à sua maneira instintiva e dinâmica: apropria-se dela, apreende-a, deforma-a, no simples ato de contemplar. Cada ser humano encontra, num mesmo objeto, um interesse diferente, conforme seu temperamento e caráter. Oscila mais fortemente a valorização da coisa contemplada, quando se trata de um artista, em virtude de sua mais fina capacidade sensorial, de seu maior poder intuitivo. A intuição do artista empresta nova significação ao que se vê, de modo que a obra de arte independe do modelo (LISBOA, 1955, p. 83-84).

Poesia e imagem se intensificam pela força da intuição. A intuição como tradução da imagem contemplada, via de acesso ao conhecimento que escapa à lógica estabelecida pela razão: “É o triunfo da intuição sobre a razão, sempre amparada pelo velho espírito enciclopedista que não se lembra dessa verdade um tanto sutil: a inteligência é mais abrangente do que a razão. Raciocinamos em virtude da “fraqueza da luz intelectual em nós”, diz Santo Tomás de Aquino” (LISBOA, 1955, p. 59-60).

O tema, intuição, está presente no núcleo de argumentação das três obras de ensaios críticos de HL. Em *Vigília poética*, no ensaio “Conceituação de poesia entre os franceses”, o argumento é traduzido pelo pensamento de Benedetto Croce: “a distinção filosófica entre as duas únicas formas do conhecimento: a intuição que conduz à arte e a lógica de que derivam a filosofia e a ciência” (LISBOA, 1968, p. 160).

O pensamento de Croce está em sintonia com a ideia da intuição como fator preponderante na dialética da arte. Em *Vivência poética*, no ensaio “Poesia: minha profissão de fé”, a intuição, como fator preponderante da representação, permanece a única via de acesso ao entendimento da recriação estética contida no ato criador, ainda que “o esforço resulte em algo de obscuro para os não iniciados ou destituídos de intuição artística, permanece o ato criador como atitude volitiva, de confiança e de fé” (LISBOA, 1979, p. 17). Portanto, a intuição para HL, tanto quanto para Panofsky, está no centro de uma fenomenologia da arte e da poesia.

Outra fonte de reflexão sobre o dualismo intuição / lógica se encontra no pensamento de Gaston Bachelard. O filósofo francês assistiu ao nascimento da ciência moderna no século XX. Seu pensamento prepara a transição entre uma ciência essencialmente empírica e uma ciência relativa cujo ápice se localiza na revolução da física moderna representada pelas descobertas de Albert Einstein. A cada nova formulação, a ciência contemporânea ratifica a base comum das teorias da relatividade. Para se compreender a ideia embrionária da teoria dos buracos negros, por exemplo, é preciso levar em conta a intuição que precede a lógica. Bachelard reintroduz o idealismo na ciência em confronto com o reinado do empirismo científico difundido no século XIX. O empirismo influenciou profundamente a literatura do

período. Os naturalistas representam a corrente que procurou, nas artes, reproduzir o princípio da experimentação e da observação como meios para legitimar o comportamento humano. Os limites, entretanto, alimentaram as dissidências que resultariam, por exemplo, no simbolismo em poesia.

HL também viveu no centro da renovação estética representada pelo modernismo. Também ela reproduz as contradições próprias do seu tempo. Mário de Andrade viu nessas contradições, o verdadeiro valor de sua poesia. Para ele, HL não deveria seguir tendência geral do espírito da época representada, por exemplo, pela poesia de combate⁸.

O próximo passo de Panofsky será a tentativa de colocar a iconologia no centro da cena da significação. Mais um paradoxo para a combalida história da arte. O conteúdo iconológico panofskiano está circunscrito à esfera da significação, todavia, a significação não é a única categoria presente no conteúdo de uma obra de arte. A lacuna, ou lacunas, do conceito devem ser preenchidas exatamente pelo não-sentido, pela falha, em oposição ao conteúdo acabado, pronto, que, aplicado uniformemente a toda obra de arte, não leva em conta a distinção de significação entre pintura, escultura ou arquitetura.

Na realidade, o problema da significação retoma um antigo dualismo envolto na ideia de essência e de aparência, temas caros à filosofia kantiana, assim como o sensível e o inteligível. A aporia, concebida por Panofsky, longe de ser resolvida, se tornará ainda mais emblemática com a introdução do *conceito de imagem como rasgadura*, conforme elaborado por Didi-Huberman. Contra Kant, deve-se procurar forçar a parede da caixa da representação feita de espelhos, no interior da qual o sujeito esbarra com o reflexo de si mesmo (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 185). O sujeito do saber está confinado no interior dessa caixa, daí a imagem especular do discurso que pronuncia e julga o objeto do saber. Para romper o dispositivo de encerramento engendrado se faz necessário rasgar, abrir, encontrar um ponto de fuga para dar à imagem uma realidade que conjugue o saber e o não-saber. A rasgadura da imagem coloca em xeque o conceito panofskiano de história da arte. A rasgadura anula a diferença entre o não-saber, atribuído ao espectador ingênuo que nada sabe acerca das imagens da arte, e o saber consciente do historiador da arte que associa, ingenuamente, o saber à verdade e acredita na consciência daquilo que faz.

A noção de imagem, assim como a noção de lógica, contribuíram para o estabelecimento da história da arte como disciplina do Renascimento. No novo regime que se

⁸ Em carta de 05/03/1944, Mário de Andrade exalta a qualidade lírica dos poemas de Henriqueta que, incompreendidos pela crítica da época, mostram tendência de inovação e originalidade (Cf. SOUZA, 2010, p. 280-282).

empreende, a rasgadura promoverá a redefinição de ambas, imagem e lógica respectivamente. Dupla rachadura que consiste em rachar ao meio a noção de imagem e rachar ao meio a noção de lógica. Rachar ao meio a noção de imagem significa, primeiramente, retroceder à palavra imagem desprovida dos conceitos que lhe conferem o estatuto da história da arte configurado nas palavras “imagística”, “reprodução”, “iconografia” ou “figurativo”. A imagem, então, se voltaria para a “figura fixada em objeto representacional” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 187). Nesse regime de representação da imagem, o processo passa a ser o principal referente da figura figurante em oposição à figura figurada pela história da arte. Nesse processo, o virtual dá dimensão ao olhar expectante: “esperar que o visível ‘pegue’ e, nessa espera, tocar com o dedo o valor virtual daquilo que tentamos apreender sob o termo visual. Seria então com o tempo que poderíamos reabrir a questão da imagem?” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 187)

O texto de Didi-Huberman aponta para uma imagem a partir de suas cores e formas. Acrescente-se a essa dupla constituição a presença da luz. Não houve, no excerto transcrito, a referência a essa presença. Todavia, importa lembrar que a luz foi a mais fiel representação iconográfica da passagem do tempo. Coincidentemente, a luz foi o primeiro sinal do sintoma representado pelo trecho de pano branco no afresco de Fra Angelico. Os pintores impressionistas fizeram da luz a linguagem na qual a imagem se comunicava. A luz é também metáfora da representação da razão. A rasgadura seria o movimento de saída da luz do interior da imagem, e não o oposto, de entrada da luz a partir dos argumentos racionais dos historiadores de arte como Vasari e Panofsky. Nesse movimento, a intuição e a lógica, sob os mesmos efeitos da rasgadura, se abrem para novas representações. Intuição e lógica não se opõem, não se excluem como categorias antagônicas, mas se unem num novo conceito no interior do qual ambas contribuem com igual participação na leitura da imagem. Imagem que extrapola as virtualidades da iconografia e se estende às outras categorias de imagem, sobretudo, a imagem poética. Não seria, essa, aliás, a ideia contida na representação das imagens do sonho estabelecida por Freud e veiculada pela linguagem do inconsciente? Não seria essa a ideia de intuição difundida ao longo da obra poética de Henriqueta Lisboa, assim como em seus ensaios de literatura?

Não estaria HL, virtualmente apontando para o presente, especificamente para o pensamento de Didi-Huberman, o qual, antagonicamente, critica os “intuicionismos”? A aproximação pelos opostos é uma leitura possível para ampliar o elo entre os dois pensadores.

1.3. A imagem inconsciente

O regime histórico da arte influenciou a noção de estética e estabeleceu os parâmetros para o reconhecimento da disciplina História da Arte. Outro pensador contemporâneo também percebeu o paradoxo entre a noção de estética e as categorias do sensível. Jacques Rancière, voz altissonante e, nem sempre, em concordância com o pensamento de Didi-Huberman, percebe as mesmas contradições relativas ao que se considera a instituição da história da arte. Ao comentar as pesquisas de Freud no campo das artes, Rancière adverte que se faz necessário questionar o que se convencionou chamar estética:

Este projeto pressupõe uma explicação prévia da própria noção de estética. Para mim, estética não designa a ciência ou a disciplina que se ocupa da arte. Estética designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento. De modo mais fundamental, trata-se de um regime histórico específico de pensamento da arte, de uma ideia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas de pensamento (RANCIÈRE, 2009, p. 11-12).

Rancière, dessa vez, de modo análogo a Didi-Huberman, propõe “rachar” a noção de estética. Pode-se inferir, desse regime estético da arte, que a palavra pensamento não traduz apenas o pensamento articulado e traduzido na linguagem, mas também o não-pensamento, ou seja, a manifestação do inconsciente e sua não-linguagem:

Pois a revolução silenciosa denominada estética abre espaço para elaboração de uma ideia de pensamento e de uma ideia correspondente de escrita. Essa ideia de pensamento repousa sobre uma afirmação fundamental; existe pensamento que não pensa, pensamento operando não apenas no elemento estranho do não-pensamento, mas na própria forma do não-pensamento. Inversamente, existe não-pensamento que habita o pensamento e lhe dá uma potência específica. Esse não-pensamento não é só uma forma de ausência do pensamento, é uma presença eficaz de seu oposto (RANCIÈRE, 2009, p. 33-34).

Rancière lança nova luz sobre a antiga discussão do *logos vivo versus* escrita, a qual não difere profundamente da discussão entre imagem e seu simulacro representado pela arte. A presença do sintoma faz convergir as ideias dos dois pensadores franceses. O sintoma na imagem e o sintoma na palavra. O não-saber e o não-pensar:

À palavra viva que regulava a ordem representativa, a revolução estética opõe o modo da palavra que lhe corresponde, o modo contraditório de uma palavra que ao mesmo tempo fala e se cala, que sabe e não sabe o que diz. Ou seja, a escrita. Mas ela o faz segundo duas grandes figuras que correspondem às duas formas opostas da relação entre pensamento e não-pensamento. E a polaridade dessas figuras descreve o espaço de um mesmo domínio, o da palavra literária como palavra do sintoma (RANCIÈRE, 2009, p. 33-34).

Rancièr aborda especificamente a palavra literária como principal elemento nos ensaios de Freud sobre as artes. Didi-Huberman se vale da teoria freudiana para analisar a ideia do sintoma na imagem. Diferença na abordagem mas equivalência no método de investigação, pois ambos questionam o *status quo* relativo à história da arte.

O conceito de imagem está na raiz do problema de sua lógica. Didi-Huberman recorre a Merleau-Ponty para elucidar a questão:

A palavra imagem é mal-afamada porque se acreditou irrefletidamente que o desenho era um decalque, uma cópia, uma segunda coisa, e a imagem mental um desenho desse gênero no nosso bricabraque privado. Mas se, de fato, ela não é nada disso, o desenho e o quadro não pertencem, como tampouco ela, ao em-si. Eles são o dentro do fora e o fora do dentro que a duplicidade do sentir possibilita, e sem os quais nunca se compreenderá a quase presença e a visibilidade iminente que constituem todo o problema do imaginário (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 16).

O excerto transcrito auxilia a compreensão da abertura de uma lógica para se compreender o mundo das imagens, pois nenhuma imagem é essencialmente racional ou essencialmente empírica. A lógica da oposição racional *versus* empírico não se aplica às imagens da arte. Para entender a relação da imagem com a lógica é preciso então incluir a rasgadura para evidenciar o dentro do fora e o fora do dentro. Esse movimento conduz à ideia do negativo na imagem:

Eis por que deveríamos tentar, diante da imagem, pensar a força do negativo nela. Questão menos tópica, talvez, do que dinâmica ou econômica. Questão mais de intensidade que de extensão, de nível ou localização. Há um *trabalho* do negativo na imagem, uma eficácia “sombria” que, por assim dizer, escava o visível (a ordenação dos aspectos representados) e fere o legível (a ordenação dos dispositivos de significação). De certo ponto de vista, aliás, esse trabalho ou essa coerção podem ser considerados como uma regressão, pois nos levam de volta, com uma força que sempre nos espanta, para um alguém, para algo que a elaboração simbólica das obras havia no entanto recoberto ou remodelado. Há aí como um movimento *andiômeneo*, movimento pelo qual o que havia mergulhado ressurge por um instante, nasce antes de mergulhar de novo em seguida: é a *materia informis* quando aflora da forma, é a apresentação quando aflora da representação, é a opacidade quando aflora da transparência, é o visual quando aflora do visível (DIDI-HUBERMAN, 2013 a, p. 189).

A palavra negativo, no contexto, não remete a uma ideia negativista ou simplesmente a uma filosofia da negatividade. Não se trata tampouco de uma escolha entre saber ou ver, mas “de saber permanecer no dilema, entre saber e ver, entre saber alguma coisa e não ver outra coisa em todo caso, mas ver alguma coisa em todo caso e não saber alguma coisa...” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 190).

A leitura de Merleau-Ponty nos auxilia a compreender melhor essa relação. O não saber exigido na contemplação da imagem, como reitera Didi-Huberman, é acompanhado

pela relação entre o que há de silencioso na percepção visual e o silêncio entre os signos, ou, na concepção de Merleau-Ponty, pela metáfora do silêncio. A cena da Anunciação vista por essa ótica, coloca em questão a própria relação entre Deus e o homem, ou no paradoxo e no mistério que presidem essa relação. Lembra Merleau-Ponty que essa relação coloca em oposição duas modalidades de transcendência, a transcendência horizontal da história e a transcendência vertical de Deus. Ver, nesse regime transcendental, provoca a fissão do ser.

Podemos imaginar a cena da Anunciação como Freud imaginou a cena da escrita. Podemos imaginar igualmente o historiador da arte inserido nessa cena, diante do não visto, procurando pelo não-saber. Ora, todo o esforço de Didi-Huberman, na tentativa de explicar o fenômeno da experiência da percepção no Convento de San Marco, encontra na ideia da fissão do ser, concebida por Merleau-Ponty, um ponto de encontro entre duas correntes do pensamento contemporâneo, a fenomenologia e a psicanálise.

O pensamento de Didi-Huberman caminha para elucidar, ou antes, para dialetizar a questão da imagem-sintoma. Movimento aguardado para fortalecer a interlocução com o pensamento de Henriqueta Lisboa. Antes, entretanto, se faz necessário, seguir um pouco mais adiante com as bases do estabelecimento do conceito em Didi-Huberman.

1.4 A rasgadura da imagem ou o sintoma na arte

A noção de rasgadura permite compreender a imagem como sintoma. Essa é a conclusão a que se chega, quando se introduz a contribuição do pensamento freudiano na rasgadura da imagem. Coube a Freud entender o dilema entre “saber e ver, entre saber alguma coisa e não ver outra coisa em todo caso, mas ver alguma coisa em todo caso e não saber alguma coisa...”. Ora, a obra inaugural de Freud, *A interpretação dos sonhos*, “rompeu a caixa da representação”, livrando a noção de imagem. Freud percebeu que a imagem no sonho não era da mesma natureza de um quadro ou de um desenho figurativo, mas definida a partir da ideia de deformação:

Estamos aqui no início de um movimento que não cessará de aprofundar e radicalizar o golpe, a rasgadura aplicada ao conceito clássico da representação: algo, ali, se apresenta visualmente, mas não é um desenho – antes uma organização paradoxal que extravia tanto o sentido do discurso que se esperava ler (é o *unsinnig* do nosso texto) quanto a transparência representativa dos elementos figurados uns com os outros (é o *Bilderrätsel* enquanto inexplicável para quem o olhasse como uma obra de arte imitativa) (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 192).

“O trabalho do sonho” (*Traumarbeit*) traduz a ideia de que as imagens do sonho são formadas no jogo das rupturas lógicas, o que impede qualquer tentativa de leitura empírica

por meio da plasticidade das imagens, o mesmo vale para os processos do inconsciente. O problema só pode ser considerado a partir daquilo que, mais modestamente, se apresenta – e não por acaso Freud começa a problematizar a noção de *Traumarbeit* insistindo na apresentação geralmente lacunar do sonho, seu caráter de fragmentos postos juntos. O que se apresenta cruamente primeiro, o que se apresenta e recusa a ideia, é a rasgadura. É a imagem sem sujeito, a imagem enquanto imagem de sonho. Ela só vai se impor aqui pela força da omissão (*Auslassung*) ou da supressão de que é, estritamente falando, o vestígio: ou seja, a única sobrevivência é, ao mesmo tempo, soberana e rastro de apagamento. Um operador visual de desaparecimento. O que permite a Freud concluir em seguida que o sonho não é nem uma tradução no que concerne à sua “legibilidade”, nem um desenho figurativo no que concerne à sua “visibilidade” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 193-194).

Os trabalhos de Freud apontam tanto para a abertura da lógica quanto para a abertura da imagem, daí sua aproximação com a negatividade como trabalho da representação. O trabalho do sonho, privado das relações de tempo, apresentará concomitantemente os elementos visuais que num discurso da representação seriam inferidos ou diferidos uns pelos outros. Tal é a desconcertante poética do sonho:

o tempo se inverte, se rasga, e com ele a lógica. As consequências não fazem senão antecipar suas causas, elas são suas causas, mas a negação delas também. “A inversão, a transformação no contrário constitui, aliás, um dos meios que o trabalho do sonho emprega mais seguidamente e mais facilmente”, constata Freud, que vai observar o mesmo tipo de trabalho no nível dos afetos ligados às imagens do sonho (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 196).

A imagem no sonho, está bem claro, não se assemelha em nada ao modelo vasariano calcado no desenho e no Renascimento. Entretanto, “o sonho obtém da semelhança uma parte essencial do seu poder visual” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 197). Para Freud, assemelhar não é um estado de fato, mas um processo, “uma figuração em ato”. A semelhança no sonho não procura a identidade entre dois termos, mas um deslocamento através de uma rasgadura. A semelhança no sonho desloca o mesmo e instaura o outro na deformação. Daí o aspecto ininteligível das figurações no sonho. A lógica no sonho assume a forma de sua figuração:

Compreendemos então que a falta, a rasgadura, funcionam no sonho como motor mesmo de algo que estaria entre o desejo e a coerção – o desejo coercitivo de figurar. Figurar apesar de tudo, portanto forçar, portanto rasgar. E, nesse movimento coercitivo, *a rasgadura abre a figura*, em todos os sentidos que esse verbo pode ter. Ela se torna como que o princípio e a energia – suscitados pelo efeito de rasgadura, isto é, a ausência – do trabalho de figurabilidade. Ao escavar a representação, ela *chama a figura e sua apresentação (Darstellung)*, desencadeia o processo infinito do desvio que, fundamentalmente, caracteriza a noção mesma de figura. Sabemos que *tropos* ou *figura* produzem desde sempre a noção da volta e

do desvio. São o desvio feito apresentação, e, quando nos debruçamos sobre os meios de figuração do sonho, compreendemos melhor por que seria inútil querer distinguir o que pertence à linguagem e o que pertence ao visível: tanto é verdade que o problema não está aí que a figura assim compreendida frustra, em suas expansões retóricas, a pura e simples legibilidade de um discurso, assim como frustra, em sua potência de apresentação, a pura e simples visibilidade de uma representação “figurativa” no sentido acadêmico do termo (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 202).

O paradoxo persiste na comparação entre as imagens do sonho e as imagens da arte. Aquelas, aos poucos, desaparecem enquanto objetos definidos e se fundem para se tornarem simples momentos ininteligíveis. Estas, pintadas ou esculpidas, estão diante de nós, tangíveis. As imagens da arte, além disso, convocam o olhar para serem entendidas, compreendidas no regime de visibilidade, ao passo que as imagens oníricas nada pedem, nem desejam a compreensão no sentido literal dessa palavra. Diante das imagens da arte, os homens estão despertos, ao passo que, cercados pelo sono, é o outro que se coloca diante das imagens. Entretanto, alguma coisa se passa quando se olha um quadro que se assemelha ao processo dos sonhos. Um quadro não é inteiramente visível, sempre haverá algo mais a decifrar em sua representação. O que permite ver esse algo a mais é exatamente a sua rasgadura, a sua passagem ao interior da própria imagem mediada pelo não-saber, pelo esquecimento que marca a experiência do sonho. Por isso a ideia do esquecimento se converte na metáfora de seus rastros. Todo esquecimento deixa rastros e neles residem o “ponto de fuga” da interpretação:

Embora evanescente, o ponto de fuga existe de fato. Ele está ali, diante de nós – mesmo marcado de esquecimento. Está ali como um rastro, um resto. Imaginemo-nos diante do quadro como numa situação simétrica (portanto, que não se identifica) à do sonho: o regime da representação só funcionaria ali sobre um leito de *restos noturnos*, esquecidos enquanto tais, mas fazendo *matéria de olhar*. Ou seja, fazendo-nos reconciliar, no espaço de um resto – ou no tempo de um resto –, com a essencial visualidade da imagem, seu poder de olhar, de ser olhada e de nos olhar ao mesmo tempo, de nos cercar, de nos concernir. Eis aí, sem dúvida, a modalidade do *mesmo assim* que buscávamos considerar: na vigília lúcida que nossa relação habitual com o visível supõe, na completude ideal que os dispositivos de representação propõem, alguma coisa – um resto, portanto, uma marca de esquecimento – vem ou volta a trazer *mesmo assim* sua perturbação noturna, sua potência virtual. Alguma coisa que altera o mundo das formas representadas como uma matéria viria alterar a perfeição formal de um traço. Alguma coisa que devemos chamar um *sintoma*, tanto é verdade que não há sintoma – no sentido freudiano – sem algum trabalho de esquecimento (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 207-208).

O sintoma no sonho e o sintoma na imagem visual. Ver uma obra de arte e olhar para ela como diante de um sonho sem fechar os olhos, tal é a atitude exigida nesse regime de visualidade calcado no sintoma. O trabalho com o sintoma exige do pesquisador renunciar ao

que se sabe. Partir do pressuposto de que é para a direção do não-saber que se deve apontar o caminho da busca pelo conhecimento. O ver só é possível porque emerge de um fundo que se ausenta. O não visto surge a partir da ausência do antes visto. No sonho, as imagens vistas nunca são elas mesmas, mas representam aquilo nunca foi visto na “realidade”.

O sintoma e a potência de rasgadura envolvem um processo sem fim de interpretação cujo movimento conduz ao visual e à figurabilidade, diferentes, todavia, do conceito pelo qual a história da arte foi concebida por Vasari e atualizada filosoficamente por Panofsky. A metáfora das redes permite compreender como as formações do inconsciente são colocadas como estruturas abertas, como as redes freudianas.⁹

Toda essa longa tentativa de inserir a brilhante análise do conceito de sintoma na imagem empreendida por Didi-Huberman se justifica pela presença do mesmo tema no pensamento de Henriqueta Lisboa. A presença da imagem-sintoma se faz perceber nos ensaios dedicados à obra de João Guimarães Rosa e também em sua própria produção poética. A ideia da imagem visual que se traduz pela rasgadura na qual emerge o sintoma, aproxima de maneira singular a imagem poética e a imagem da arte. Como se dá tal aproximação? A análise de uma obra consagrada pela história da arte, retomada por Didi-Huberman, *Melancolia I*, de Dürer, coloca em confronto o conhecimento clássico e o não-saber como potência de interpretação veiculada pelos rastros:

Qual é então esse “resto” ou esse sintoma do qual a bela análise de *Melancolia I* nada quis saber? Digamo-lo muito rapidamente: é o fato de que a arte de Dürer articulava aí, também, um paradigma religioso, um paradigma da imitação crística em que a melancolia terá encontrado um campo de aplicação tanto paradoxal quanto soberano. O autorretrato de Dürer como artista melancólico se inseria, acreditamos, em uma prática figurativa da *imitatio Christi* – o que supõe, no fundo, que o Cristo tenha fornecido *também* o exemplo último de uma melancolia à imagem da qual estaria a dos homens... A hipótese em si não é espantosa nem mesmo audaciosa, já que uma iconografia do Cristo melancólico existe de fato, em particular na Alemanha do tempo de Dürer – iconografia que expõe a teologia da *derelictio Christi* em termos de gestual melancólico, produzindo representações do Cristo sentado, pensador, de rosto sombrio e punho contra a face: variantes tristes, isoladas, hieratizadas do Cristo ultrajado ou do Homem da Dor. O espantoso está

⁹ “O modelo das “formações do inconsciente” nos coloca diante de estruturas abertas, algo como redes de pescadores que gostariam de conhecer não apenas o peixe bem formado (as figuras figuradas, as representações), mas o próprio mar. Quando puxamos a rede em nossa direção (na direção do nosso desejo de saber), somos obrigados a constatar que o mar por seu lado se retira. Ele escoar por toda parte, foge, e ainda o percebemos um pouco em torno dos nós da rede de onde algas informes o significam, antes de secarem completamente em nossa praia. Compreendemos, lendo Freud, que o psicanalista se obriga a reconhecer que, ao puxar a rede em sua direção, o essencial também desaparece. Os peixes estão bem ali (as figuras, os detalhes, os fantasmas que o historiador da arte igualmente ama colecionar), mas o mar que os torna possíveis guardou seu mistério, presente apenas no brilho úmido de algumas algas presas nas beiradas. Se um pensamento do inconsciente tem algum sentido, então ele deve se reduzir a estruturas feitas de buracos, de nós, de extensões impossíveis de situar, de deformações e de rasgaduras na rede” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 223)

antes no fato de Panofsky ter-se recusado a uma articulação transversal que tudo (inclusive em suas próprias interpretações) convocava – mas que, uma vez convocada, teria perturbado ou pelo menos complexificado singularmente sua visão sintética de *Melancholia I*, de Dürer, e talvez até do Renascimento em geral (DIDI-HUBERMAN, 2013 a, p. 227).

Panofsky identificou, na figura, *Melancholia I*, o autorretrato de Dürer. Sua análise, em consonância com a história da arte no sentido do genitivo objetivo, identificou a presença do motivo melancólico, ou mais precisamente, dos traços medievais da tradição relativa aos quatro humores constituintes do homem. A melancolia, de acordo com essa tradição, seria fruto do humor produzido no fígado, conhecido como a bile negra. Panofsky identificou também, na mesma figura, a tradição da geometria clássica, síntese da perfeição procurada no Renascimento. Sua análise, exemplar, como modelo de interpretação de uma figura clássica, não se deixa perder em nenhum detalhe iconográfico. O resultado é uma análise fechada, sem espaço para o não-saber. Todavia, Panofsky foi traído pelo detalhe. Sua obsessão em cobrir todos os espaços de sua visão de conjunto, impediu-o de ver na própria interpretação o sintoma pelo qual a figura se deixava espreitar.

Didi-Huberman identificou na imagem *Melancholia I* a continuação de outra tradição representativa, da qual o próprio Dürer deixou uma série exemplar. Trata-se da *imitatio Christi*, “o que supõe, no fundo, que o Cristo tenha fornecido também o exemplo último de uma melancolia à imagem da qual estaria a dos homens (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 227), ou nas palavras de Merleau-Ponty, de que “há como uma impotência de Deus sem nós, e Cristo atesta que Deus não seria plenamente Deus sem abraçar a condição de homem” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 68). O autorretrato de Dürer, identificado em *Melancholia I*, assume nova representação na imagem *O homem da dor* na qual Dürer figurou a paixão de Cristo. A visualidade e a visibilidade revelam o paradoxo responsável pelo sintoma contido na ideia do Cristo que esconde as faces entre as mãos, cujos braços se apoiam em contração com os joelhos, em perfeita sintonia geométrica com o corpo encurvado sobre si mesmo. A imagem melancólica do Cristo aproxima-o terrivelmente dos homens como imagem e semelhança. A identificação não se realiza pelo olhar, mas pela ausência dele. O Cristo recusa-se a olhar, assim como Panofsky recusou a identificar o motivo da melancolia na imagem *O homem da dor*.

O sintoma passa a ser o motivo central na análise de Didi-Huberman: “Somos aqui investidos pela dimensão do sintoma, na medida mesmo [*sic*] em que o corpo do Cristo se dobra e se contrai diante de nós numa espécie de recusa em permanecer visível” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 230). O sintoma, na realidade, realiza a paradoxal ligação entre a

encarnação e a morte: “O Cristo de Dürer se abisma na abertura da sua carne a fim de tornar presente a seu espectador devoto que a abertura e a morte terão sido o lote – e mesmo o sentido radical – da encarnação do Verbo divino entre os homens”. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 241).

Faz-se necessário reproduzir as duas imagens¹⁰ a fim de ilustrar o regime de visibilidade proposto na análise:



Figura 05 - *Melancolia I*



Figura 06 - *O homem da dor*

O leitor de hoje pode-se perguntar por que Panofsky ignorou tal evidência. Ora, o que estava em jogo era o modelo de interpretação baseado na história da arte panofskyana, muito mais próximo de Vasari do que do modelo freudiano. Duplo paradoxo, temporal e linguístico, uma vez que Panofsky estava mais próximo da língua alemã falada por Freud, assim como de seu tempo, do que da língua italiana de Vasari e sua circulação no Renascimento. Panofsky reprimiu o sintoma latente da encarnação do Cristo. A história da arte ainda não estava preparada para a significação da potência das imagens. A dialética fundamental das imagens encarnacionais, pensa Didi-Huberman, talvez “seja a de carregar em si este duplo movimento contraditório (contraditório da contradição mesma em que o verbo divino já aceitara mergulhar): carregar a morte nelas, proceder a algo como uma perpétua ‘mortificação’ – um sacrifício, portanto – a fim de administrar religiosamente o desejo comum de uma morte da morte” (DIDI-HUBERMAN, 2013 a, p. 284).

O Cristo ultrajado, figuração presente na *imitatio Christi*, é título de um poema de Henriqueta Lisboa, “Christ aux outrages de Dardé”:

¹⁰ Disponível (Figura 05) em: www.metmuseum.org. Acesso em 05/11/2019. Disponível (Figura 06) em: www.britishmuseum.org. Acesso em 05/11/2019.

Homem de pedra
 com olhos de sombra
 olhando sem ver,
 fogo ardendo obscuro.

Cristo de olheiras como enxutas
 cavernas,
 campo depois de gafanhotos,
 solar visitado
 pelos violadores da noite.

Cabeça baixa
 consentindo no peso descomunal
 da coroa
 (a coroa de mármore).

Nariz adunco
 obstinado reduto
 de condor na planície.

Boca semi-aberta
 na inconsciente procura
 de não morrer ainda.

Cristo ultrajado
 com quem aprendo
 dia a dia
 o desgosto
 e a necessidade da vida (LISBOA, 1985, p. 152-153).

O poema de Henriqueta Lisboa pode ser entendido como a expressão da rasgadura na imagem contida na escultura de Paul Dardé. Ao contrário de Panofsky, HL não ignorou o conteúdo do sintoma presente na imagem. Os instantes que antecederam a paixão, nos quais o Cristo é desumanamente humilhado, representam o modo de identificação com a natureza humana. Aqueles poucos que seguiram o Cristo até o Monte das Oliveiras, auxiliando os algozes nos flagelos físicos e morais, reaparecem no poema na forma de “violadores da noite”. *O homem da dor*, de Dürer, encurvado sob si mesmo, esconde a face sob as mãos. Assim como Panofsky, ele não quer ver. O cristo ultrajado de HL é “Homem de pedra / com olhos de sombra / olhando sem ver”. O paradoxo contido neste último verso ilustra igualmente a ambivalência contida no regime da visualidade e no regime da visibilidade. A imagem-sintoma, presente na encarnação e na morte do messias cristão, reaparece no poema como sintoma da vida. O cristo ultrajado, “com quem aprendo / dia a dia / o desgosto / e a

necessidade da vida”, é o sintoma da própria vida. Abaixo, a reprodução¹¹ de uma imagem da obra de Paul Dardé (Figura 07) na qual se pode ver a escultura em sua dimensão completa:



Figura 07

Os versos do poema representam elementos da imagem e intensificam a expressão poética, como nos versos: “Cabeça baixa / consentindo no peso descomunal / da coroa / (a coroa de mármore)”. Note-se a representação da matéria de que é feita a coroa do Cristo, talvez uma tentativa desesperada de expressar o real na sua totalidade. O peso do mármore justificaria a incapacidade, ou antes, a impossibilidade de suportar o peso do mundo, daí a cabeça baixa. Ou ainda, nos seguintes versos: “Boca semi-cerrada / na inconsciente procura / de não morrer ainda”. Ora, a morte, nesses versos, se opõe à ideia de libertação. Não morrer ainda na tentativa de entender o que representaria o mistério da vida, como HL expressou no poema “O mistério”, do livro *A flor da morte* (LISBOA, 1985, p. 164): “Na morte, não. Na vida. / Está na vida o mistério”.

Pergunta-se por que HL fez um poema sobre o tema do Cristo ultrajado a partir da imagem contida na escultura de Paul Dardé. Há dezenas de outros Cristos ultrajados representados por artistas consagrados na história da arte. Há, todavia, um motivo insuspeito presente na preferência pela obra do escultor francês. No arquivo de Henriqueta Lisboa, localizado no AEM, encontra-se uma imagem (fotografia) que reproduz a escultura de Dardé. Nela observa-se apenas a face do Cristo. Os versos, entretanto, ultrapassam o simples motivo da *Imitatio Christi* e se traduzem em uma operação efrásica moderna.

O monumental *Christ aux outrages* está instalado no Halle de Lodève,¹² França, ao lado de uma imensa chaminé, representando a evolução da humanidade. O local estava

¹¹ Disponível em: https://cloud10.todocoleccion.online/catalogos-publicitarios/tc/2010/07/27/20680102_5224279.jpg. Acesso em: 15 nov. 2017.

¹² Cf. VINTRIGNIER, Catherine. Paul Dardé, le sculpteur lodévois enraciné à sa terre. Edição de 08/09/2018. Disponível em <www.lamarseillase.fr>. Acesso em 18/11/2019.

abandonado até os anos 1990, quando se tornou um local de exposição de arte. Dardé figura na seletiva lista dos artistas que fizeram da arte uma extensão da própria vida, da mesma maneira como HL entendia a relação entre poesia e vida. Atribui-se a Dardé a frase de que sua arte representava a tentativa de se encerrar uma alma na pedra (*enfermer une âme dans la pierre*). No caso específico do artista, ele encerrou a própria alma na sua arte. Dardé morreu na miséria em 1963, depois de conhecer o apogeu como artista moderno e em seguida viver o ocaso do anonimato em sua própria cidade natal. O Cristo ultrajado de Dardé revela o trecho em oposição ao detalhe.

A distinção entre trecho e detalhe está no centro da análise de Didi-Huberman, em sua reavaliação da história da arte. Para entender tal distinção, Trecho X Detalhe, faz-se necessário retornar ao texto de Didi-Huberman, *Diante da imagem*, no momento em que recapitula a noção de sintoma na imagem:

[...] o sintoma é um acontecimento crítico, uma singularidade, uma intrusão, mas é também a instauração de uma estrutura significante, de um sistema que o acontecimento tem por tarefa fazer surgir, mas *parcialmente, contraditoriamente*, de modo que o sentido advenha apenas como enigma ou *fenômeno-índice*, não como conjunto estável de significações. Por isso o sintoma é caracterizado ao mesmo tempo por sua intensidade visual, seu valor de *estilhaço* e por aquilo que Freud chama aqui a “*dissimulação* do fantasma inconsciente em ação”. O sintoma é, portanto, uma entidade semiótica de dupla face: entre o estilhaço e a dissimulação, entre o acidente e a soberania, entre o acontecimento e a estrutura. Por isso ele se apresenta antes de tudo enquanto “*signo incompreensível*”, como diz ainda Freud, embora seja “*tão plasticamente figurado*”, embora sua existência visual se imponha com tanto estilhaço, evidência ou mesmo violência. Um acidente soberano é isso (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 334-335).

O poema descreve e constrói a significação simultaneamente. Não há tempo para o detalhe, o sentido é dado em bloco. O peso e a matéria de que é feita a estátua se fundem na imagem do Cristo imóvel, sem esperança, o que parece de fato ser a manifestação do sintoma através de sua fenda na rasgadura da imagem. O Cristo sem esperança, paradoxo impensável no ideário cristão. A anunciação da morte do homem de pedra não se converte na anunciação da vida pela ressurreição. A vida é a noite sem fim dos violadores. O trecho, no poema, é o fim da humanidade através da humanidade do Cristo sem esperança.

Didi-Huberman mostra, no contexto da história da pintura, a relação entre a figura e a figuração, entre o enunciado poético e sua enunciação. A mesma relação pode ser estabelecida entre a escultura de Paul Dardé e o poema de Henriqueta Lisboa. O sintoma no campo da pintura – o mesmo pode ser aplicado com relação à escultura – não se refere às patologias geradas no inconsciente, mas às relações entre a figura e sua figuração, da mesma forma que todo enunciado poético se refere a uma enunciação. Todavia, essa relação não se

estabelece de maneira simples, mas envolta em um “emaranhado de paradoxos” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 335-336).

O trecho como representação do sintoma necessita ser articulado por intermédio de dois campos teóricos, o fenomenológico e o semiológico. É preciso que os dois participem conjuntamente da construção do sentido na obra de arte. Não se deve limitar a análise a um somente, pois corre-se o risco de se ficar mudo diante da imanência do primeiro, ou se perder nos labirintos do discurso no segundo. Conclui Didi-Huberman que, “um dos problemas teóricos mais evidentes que a pintura coloca é que o tesouro do significante não é nem verdadeiramente universal, nem verdadeiramente preexistente à enunciação, como na língua e na escrita” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 337).

O trecho se articula também com o *punctum* barthesiano, elaborado em termos de uma fenomenologia do visível. Entretanto, a diferença teórica entre os dois está além das diferenças entre pintura e fotografia, reside mesmo na frágil articulação entre semiologia e fenomenologia. No *punctum* “percebe-se bem a soberania do acidente visível, sua dimensão de acontecimento – mas em função tanto da ‘tonalidade afetiva’ quanto da celebração do mundo” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 338).

A articulação entre fenomenologia e semiologia permite compreender melhor a distinção entre trecho e detalhe. O detalhe, por sua plasticidade, se destaca do “resto”, é um significante nomeável pela descrição do visível. A minituarização é uma de suas formas de apresentação a exigir do olhar sua atenção apurada para que o olhar se revele em sua dimensão visível. O trecho, por sua vez, nada exige da visão. Tudo se resume ao olhar. Olhar o que é evidente, mas escondido atrás da própria evidência. O detalhe se enuncia, o trecho é a própria enunciação. O detalhe, por ser visível e nomeável, se deixa dominar. A relação que o caracteriza é a mesma em que o “perverso sabe dominar um objeto fetiche” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 343). O trecho tem a ver com o intratável barthesiano, portanto “é ele que tiraniza o olho e o sentido, assim como um sintoma tiraniza e domina um corpo” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 343). Vai-se ao encontro do detalhe, ao passo que o trecho vem de encontro ao olhar. O detalhe oculto se revela pelo visível e, uma vez nomeado, se deixa apreender como a última palavra do visível. O trecho não se apreende nunca e uma vez descoberto, “permanece problemático” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 343).

O detalhe é o caminho das respostas aos enigmas do visível. O trecho é o caminho flutuante incapaz das respostas lógicas.

Henriqueta Lisboa, com outras palavras, identificou o trecho como a poesia flutuante na obra de Guimarães Rosa. No ensaio “A poesia de Grande Sertão: Veredas”, sua leitura se desdobra na leitura rosiana:

[...] Mas Diadorim que acusa, para melhor caracterização da épica, o elemento tradicional maravilhoso, é, a meu ver, personagem nitidamente simbólico. A inverossimilhança da situação, a espiritualidade do amor em resguardo no seio da natureza bruta, o mistério só revelado após sua morte, fazem de Diadorim (mulher travestida) a mesma poesia. Razão de ser da existência de Riobaldo, de suas prodigiosas aventuras, Diadorim paira no livro, à maneira de coisa levitante, friável, evanescente. Valem mais do que palavras minhas em favor da tese, insinuações do texto: “Diadorim era a minha neblina”. “Um Diadorim assim meio singular por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos, de todas as outras pessoas, como quando a chuva entre-onde-os campos”. “Mas Diadorim, conforme, diante de mim estava parado, reluzia no rosto, com uma beleza ainda maior fora de todo comum. Os olhos – vislumbre meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como nenhum pasto. E tudo meio se sombreava, mas só de boa doçura. Sobre o que juro ao senhor: Diadorim nas asas do instante, na pessoa dele vi foi a imagem tão formosa da minha Nossa Senhora da Abadia. A Santa... Reforço o dizer: que era belezas e amor, com inteiro respeito, e mais o realce de alguma coisa que o entender da gente por si não alcança”. “Diadorim – e se sumiu por lá, por aí, consoante a esquisitice dele, de sempre às vezes desaparecer e tornar a aparecer, sem menos”. “Reinaldo, Diadorim, me dizendo que este era o real nome dele como dissesse notícia do que em terras longes se passava” (LISBOA, 1968, p. 38).

A imagem de Diadorim é a representação da imagem da poesia. Diadorim é o sintoma do *Grande sertão: veredas*, sintoma do amor “no seio da natureza bruta”. Diadorim é o trecho. Nas palavras de Riobaldo, “Um Diadorim assim meio singular por fantasma, apartado completo do viver comum, desistindo de todos, de todas as outras pessoas, como quando a chuva entre-onde-os campos”. O fantasma freudiano encontra na prosa rosiana uma feliz tradução: Diadorim. A imagem fantasmática na forma de Nossa Senhora da Abadia é a representação do não-saber, “alguma coisa que o entender da gente por si não alcança”. A representação da Virgem produz efeito semelhante ao afresco de Fra Angelico, instala o paradoxo que, afinal, só se desfaz com a “desencarnação” de Diadorim, “a que só depois de morta foi mulher”, observa HL na sequência do excerto transcrito.

Henriqueta Lisboa captou as nuances envolventes da imagem poética em *Grande sertão: veredas*: “Do monumento ressaltam detalhes de impressionante relevo: os retratos de Joca Ramiro, Zé Bebelo e Hermógenes entre outros — óleos de composição perfeita a pinceladas grossas. Uma cena menor, a do jogo de bilhar, desenha-se na pureza da luz de Van Gogh” (LISBOA, 1968, p. 40). A pintura impressionista é a linguagem que traduz as cenas reproduzidas no Grande sertão. O sertão rosiano não pode ser descrito com uma linguagem plástica nos moldes da história da arte tradicional. O trecho “branco” identificado no afresco

de Fra Angelico possui semelhanças com a pintura impressionista do século XIX. O trecho no sertão rosiano pode ser identificado também na figura figurante do demônio. “O diabo na rua, no meio do redemoinho...” é uma figuração do narrador. Já na cena inicial do *Grande sertão: veredas*, a figura do demônio não se deixa apreender pelo regime da visibilidade, conforme afirma categoricamente o narrador: “o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos. Solto, por si, cidadão, é que não tem diabo nenhum. Nenhum!” (ROSA, 1980, p. 11). É preciso olhar mais de perto, pois solto na rua no meio do redemoinho nunca será visto. Não se esconde atrás de um detalhe, nem mesmo em miniatura dentro de uma garrafa. É preciso se aproximar do regime da visualidade no qual o trecho se insurge nos avessos do homem. Pode tomar a dimensão totalizante de uma personagem como o Hermógenes. O demo total. Nos gestos, olhares, na “pauta” com o “demônio rabudo” que tornava seus homens invisíveis para os volantes, soldados do governo à caça de jagunços. Ainda assim se está no regime da visibilidade do detalhe. O trecho pode se deixar apreender pelo não-saber. O regime da visualidade se apresenta pelo paradoxo do ser e do não-ser, do existente e do inexistente. Riobaldo traduz esse paradoxo:

E as pessoas não nascem sempre? Ah, medo tenho não é de ver morte, mas de ver nascimento. Medo mistério. O senhor não vê? O que não é Deus, é estado de demônio. Deus existe mesmo quando não há. Mas o demônio não precisa de existir para haver – a gente sabendo que ele não existe, aí é que ele toma conta de tudo. O inferno é um sem-fim que não se pode ver (ROSA, 1980, p. 49).

A totalidade do inferno se revela pelo não ver. A não presença do demônio oblitera a presença de Deus. A aporia da não-presença como categoria da existência se comunica com a teoria do trecho que não se deixa ver. O homem não vê o demônio mas olha para a sua não existência como uma força capaz de mover o mundo ao avesso.

As personagens do *Grande sertão* modificam-se, numa perspectiva impressionista, como a luz ao longo do dia. Riobaldo e Diadorim se transformam ao longo da narrativa. A amizade de meninos se transforma na cumplicidade guerreira de jagunços e se refrata nas cintilações de duas almas que se fundem no amor natural, separadas pelos corpos antagônicos.

A cena que descreve a morte de Joca Ramiro, por sua vez, se aproxima em efeito à pintura de Picasso, mais especificamente às representações da morte no quadro *Guernica*:

[...] a energia nuclear da obra impele, por campos a fora, a jorros e borbotões, imagens imprevistas e mesmo desabridas com que se deforma o real, sempre para sua maior validade estética. Para exprimir a sensação causada pela morte de Joca Ramiro: “Aquilo era como fosse um touro preto sozinho surdo nos ermos de Guararavacã, urrando no meio da tempestade” (LISBOA, 1968, p. 42).

Impossível não visualizar a figura do touro em *Guernica* como imagem desdobrada na cena do *Grande sertão*. Henriqueta Lisboa penetra no mistério poético, expressão peculiar do seu pensamento, do *Grande sertão*. A mesma passagem permite ainda identificar, na operação narrativa, a presença de uma transposição intersemiótica. A imagem canônica do quadro reaparece na descrição da cena retomada na análise de Henriqueta Lisboa. Trata-se de uma relação extratextual, mas que confere um duplo efeito na leitura das obras. A narrativa *Grande sertão: veredas* e o ensaio de HL ganham nova significação *diante da imagem* de Picasso, transposta do quadro *Guernica* para os textos de Rosa e HL respectivamente. A recepção da obra é determinante para a inclusão dessa presença em obras literárias. Afinal, cabe ao leitor a identificação dos indícios que permitem o encontro das artes do tempo e das artes do espaço, antiga dicotomia que separava a narrativa da pintura.

Merleau-Ponty afirma que o romance, em determinados momentos, se vale da capacidade que um quadro possui para expor um tema. Romancistas como Stendhal possuem, assim como os pintores, uma rara habilidade em “pintar” para os leitores a evolução de uma cena, sem a necessidade de narrar indefinidamente (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 72).

A relação entre a escrita e a imagem está presente também em outras abordagens teóricas contemporâneas e fazem parte do pensamento, por exemplo, da pesquisadora Márcia Arbex (2006), que reuniu, em livro, uma síntese das principais correntes sobre o tema. A pesquisadora, professora da UFMG, é também tradutora de Georges Didi-Huberman. O excerto abaixo constitui exemplo da presença do leitor na *ekphrasis* moderna:

Através de indícios dispersos deixados pelo texto, o leitor reconhece e reconstrói o quadro “evocado como um fantasma visual”, como se “um estrato de sentido e de ficção tivesse sido superposto, como se intercalado entre o quadro e sua visão, como uma tela suplementar, diáfana, mas presente”. As ilustrações escolhidas como contrapontos visuais das cenas narradas e que são reconhecidas no texto constituem exemplos de citação efetiva e direta (ARBEX, 2006, p. 50).

As imagens se fundem em cores e sons para descrever o estilo do narrador Riobaldo:

Homem sem pressa: compreensivo e compassivo; pertinente na longa tenacidade. Por isso é que o motivo melódico do solilóquio, à feição do barroco beethoveniano, volta sempre enriquecido de novos matizes psicológicos, para retocar-lhe o retrato, sem jamais completá-lo. A textura da obra é musical: desenvolve-se no tempo, que já não é tempo da ação mas o da subsequente nostalgia, o que não impede que a ação funcione dedutivamente no espaço, revestida, aliás, de densa plasticidade, iluminada de coloridos de sol e terra e verde (LISBOA, 1968, p. 35).

No excerto citado, destaca-se, ainda, a presença da música como elemento descritivo. Nota-se a menção ao Barroco e não ao romantismo alemão, como tradicionalmente é identificada a obra do compositor alemão. O anacronismo, neste excerto, caracteriza melhor a

relação entre a obra de Rosa e a música de Beethoven. A poesia do *Grande sertão* se traduz na imagem de Diadorim. Todo o texto do ensaio converge para a imagem da poesia presente na personagem. A imagem de Diadorim paira, no ensaio, como na narrativa:

Continua a pairar em sonho e saudade na memória do narrador, não de frente mas de perfil, como em vida, diluída no orvalho dos campos, presente e ausente, real e ideal, sombra e luz, doce e forte, nunca em dubiedade, pisando harmoniosamente, fugindo logo por entre as moitas para curar um ferimento, enigmática e singela, temida e amada, (ô Diadorim belo e feroz) amor de instinto divinatório e conflito, imperfeito de perfeição inviolável (LISBOA, 1968, p. 39).

Diadorim é o paradoxo rosiano motivador da poesia em *Grande sertão: veredas*. É o quadro indelével, como um fantasma, um sintoma da dor da ausência. Ausência duplamente apontada no coração do narrador. O coração, segundo a tradição medieval, é a sede do sentimento amoroso. Reinaldo, o amigo de todas as horas, Diadorim, amor sentido e recalcado, desaparecem no momento em que o jagunço depara com o corpo nu, coberto de sangue, de Diadorim. A catarse consumiu o Jagunço e o transformou no narrador rosiano. Aquele que desceu ao Inferno e retornou para narrar sua vida, não aquela que poderia ter sido, mas a que lhe coube viver. Nonada.

Outros ensaios de Henriqueta Lisboa enfocam a imagem poética como elemento transformador de significação. Os sentidos sofrem modificações por intermédio da imagem poética. Esse é o argumento presente no ensaio “No centenário de Vicente de Carvalho”: “A imagem, além de nitidamente visual, é auditiva na variedade do ritmo e, ainda, repleta de vida em virtude dessa espécie de animismo que a percorre. Com o mesmo processo de emprestar alma às coisas, obteve o poeta um êxito fascinante em “Palavras ao Mar” (LISBOA, 1968, p. 68).

O animismo das imagens é o efeito provocado pela fusão dos sentidos na poesia de Vicente de Carvalho. Essa visão de sua poesia, entretanto, afasta-o da corrente parnasiana a qual tradicionalmente o poeta é vinculado. Para HL, a popularidade do poeta se deve exatamente ao pouco apego à escola parnasiana. Contribui ainda para esse afastamento, o efeito visual de sua poesia, nitidamente de inspiração impressionista:

De modo geral, a poesia de Vicente de Carvalho proporciona sensação de claridade. Não é que ele fale mais em aurora do que em neblina. Uma estatística de termos de veladura e de luminosidade talvez resultasse a favor do elemento crepuscular. É possível que essa impressão nos tenha vindo inicialmente da leitura de ‘Sonho Póstumo’, hino de adoração à luz, em contraste com a ideia opressiva da morte. O que então prevalece é a vitória da luz (LISBOA, 1968, p. 70).

HL não nomeia o quadro ou artista impressionista na comparação. Constata-se, todavia, um efeito de imagem proporcionado pela leitura do poema de Vicente de Carvalho. Como se processa o entrecruzamento entre o texto e a imagem? O efeito de leitura se converte

em efeito de imagem: “As imagens convocadas pelo texto produzem um efeito, elas se reagrupam para construir um espaço imaginário como pano de fundo da leitura”, lembra Liliane Louvel (LOUVEL, *apud* ARBEX, 2006, p. 51). Nota-se que HL realiza uma operação de leitura bastante próxima da tradução. Não se trata, obviamente, de uma tradução da poesia de Vicente Carvalho em uma imagem, tampouco uma transposição semiótica do tipo texto/imagem. Mas ao evocar o efeito das imagens traduzidas na poesia analisada, HL confessa a impressão de luz que ficou impregnada na leitura anterior e que foi determinante para a associação entre o texto e a imagem subsequente. A imagem, ilustração do espaço, foi o referencial para a produção do efeito de leitura no texto, símbolo da ilustração do tempo. Os teóricos da imagem, estudados por Arbex na obra citada (*Poéticas do visível*), chamam a esse fenômeno de relação *in absentia*, que é geradora de referências alusivas ou alusão referencial.

À guisa de contrastação entre exemplos, retomo, neste ponto, o poema de Henriqueta Lisboa, “Christ aux outrages”, o qual configura, ele próprio, um exemplo claro de transposição intersemiótica. Conforme a imagem reproduzida, a partir da foto da escultura original, fica evidente o trabalho de transposição empreendido por HL. Os versos compostos na tradição *ut pictura poesis* traduzem o anacronismo, representado na figura do Cristo, em imagem poética contextualizada. A leitura se torna possível ao evocar, simultaneamente, a escultura de Paul Dardé, a iconologia cristã e a tradução poética de HL. A recriação poética de HL se assemelha ao trabalho de tradução de uma poesia escrita em língua estrangeira para o vernáculo.

Vicente de Carvalho mereceu a atenção crítica de HL, sobretudo pela qualidade de seus versos impregnados pela força da imagem poética. Outro poeta contemporâneo a Vicente de Carvalho também despertou o interesse crítico da ensaísta. No ensaio “O poeta Camilo Pessanha”, o efeito de suas imagens está no centro da obra deste poeta:

Raras vezes a poesia de língua portuguesa terá atingido tão ardente poder de fascinação. Este poema se encontra carregado não apenas de caudal emotivo, mas de energia intelectual contagiante, por exclusivo efeito da imagem. A descrição da caravana que passa tem algo de dantesco. Neste momento, Pessanha é um verdadeiro vidente, a fazer-nos ver e meditar sobre a estranha visão a que se entrega, oriunda de um estado de transe, experiência de embriaguez, iluminação astral, quem sabe? É um milagre de restauração de alucinante miragem para uma límpida beleza formal; fusão de uma dor única e todavia universal, a repercutir em novos estágios, lá onde nasce a melancolia e termina a angústia, mediante a consoladora magia da arte (LISBOA, 1968, p. 127).

Henriqueta Lisboa reproduziu o conteúdo completo do longo poema de Camilo Pessanha no qual se destacam as imagens banhadas de luz e cor que acompanham o sugestivo título “Branco e Vermelho”. À guisa de ilustração, alguns excertos do referido poema:

A dor forte e imprevista, / ferindo-me, imprevista, / de branca e de imprevista, / foi um deslumbramento / que me endoidou a vista, / fez-me fugir a vista / num doce esvaimento. // Como um deserto imenso, / branco deserto imenso, / resplandecente e imenso, / fez-se ao redor de mim. / Todo o meu ser, suspenso, / não sinto já, não penso, / paio na luz, suspenso... / Que delícia sem fim! // Na inundação da luz / banhando os céus a flux, / no êxtase da luz, / vejo passar, desfila / (seus pobres corpos nus / que a distância reduz / amesquinha e reduz no fundo da pupila) // Na areia imensa e plana / ao longe a caravana / sem fim, a caravana / na linha do horizonte / da enorme dor humana, / da insigne dor humana... / A inútil dor humana... / marcha, curvada a frente. (PESSANHA *apud* LISBOA, 1968, p. 127-128).

Nota-se, além do forte apelo ao motivo impressionista, o diálogo com o poema anterior, “Christ aux outrages”, no qual o sujeito lírico deixa transparecer a atmosfera de desencanto com a humanidade. HL percebeu, pela imagem, o poder de sugestão dos versos de Pessanha. O poema poderia ser transposto em imagem pictural, caracterizando o ícone com o qual a descrição (o poema é densamente descritivo) seria ilustrada. O texto verbal, representado pelo poema e o texto imagético, sugerido pelo enunciado, formam também nesse exemplo, uma relação *in absentia*. Nessa relação:

há ausência material da imagem que o texto evoca: uma substância verbal que remete a uma substância que lhe é heterogênea instaura uma relação homoplásmica, em que “as imagens estão, de certa forma, presas na letra do texto, captadas apenas na dimensão do legível”. Distinguem-se então duas famílias de enunciados: os referenciais (nomes e descrições) e os alusivos. Neste último caso, a designação está implícita, os nomes são formalmente excluídos enquanto tais, mas podem aparecer sob uma forma alterada (parônimos) que o leitor tentará decifrar. As descrições, entretanto, são os elementos nucleares dos enunciados alusivos (ARBEX, 2006, p. 53).

O poema fica em compasso de espera pela imagem que lhe traduza os versos impregnados de luz descritiva. A luz é o paradoxo que impede o branco de ser visto. O deserto diluído no branco se assemelha ao sertão rosiano. A alusão ao sacrifício e ao sofrimento forma a metáfora da transposição. O sertão rosiano é transposto pelo herói Riobaldo ao passo que o sujeito lírico do poema de Pessanha se deixa abater: “Ó morte, vem depressa, / acode-me depressa, vem-me enxugar o suor / que o estertor começa. / É cumprir a promessa. / Já o sonho começa... / Tudo vermelho em flor” (PESSANHA *apud* LISBOA, 1968, p. 129). O branco cede lugar ao vermelho. O sertão de Riobaldo é o espaço metonímico do inferno. O deserto de Pessanha, igualmente, infernal, entretanto faz alusão a um sofrimento final. O deserto se metamorfoseia em purgatório, espécie de limbo e espaço pelo qual o eu lírico espera acessar o mundo sem dor e sofrimento.

A luz deveria favorecer a visibilidade, entretanto, a luz intensa e branca também pode cegar. Está constituído o paradoxo entre a luz que ilumina e a luz que cega. À dilatação

da pupila equivale à dilatação do sujeito lírico. O sujeito lírico dilatado pela dor de existir paralisa-se diante da dor: “A dor, deserto imenso, / Branco deserto imenso / Resplandecente e imenso, / Foi um deslumbramento. / Todo meu ser suspenso, / Não sinto já, não penso, / Pairo na luz, suspenso / Num doce esvaimento” (*Ibidem*). O poema é composto por dez estrofes de oitavas. O trecho, paradoxalmente encoberto pela luz, se deixa entrever apenas na última oitava, no vermelho em flor, na cor vermelha que simboliza a vida, conforme se lê no Dicionário de Símbolos: “Cor de fogo e de sangue, o vermelho é para muitos povos a primeira das cores, por ser a cor fundamental, ligada ao principio da vida” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 126). O regime de visualidade revela a ambivalência da vida e da morte, da luz iluminante e da luz cegante. Parafraseando HL, o trecho não está na morte, o trecho está na vida.

1.5. A imagem no arquivo

Henriqueta Lisboa deixou, em duas obras críticas (*Convívio poético e Vigília poética*), três ensaios dedicados à figura de Mário de Andrade. O termo figura vai além de uma conotação meramente genérica, pois remete também à ideia de imagem. Portanto, pode-se pensar a presença de Mário de Andrade como uma imagem no pensamento teórico de HL. A amizade entre os dois ilustres intelectuais ficou registrada ao longo de uma atividade epistolar interrompida com a morte de Mário de Andrade em 1945. A respeito dessa correspondência, HL deu o seguinte depoimento:

Essas cartas, entretanto, devemos resguardá-las até 1995, em cumprimento de sua vontade mesma, não manifestada em termos expressos, o que discordaria de seu feitio generoso e confiante, porém claramente subentendida através do seu desejo de proteger as confidências dos amigos no decurso de cinquenta anos após sua morte. Entendo que esse respeito exige reciprocidade. As numerosas cartas que possuo, da ininterrupta correspondência que mantivemos durante os seis últimos anos de sua vida, revelarão a evolução, em ascendência, de seu ser moral, seus pensamentos talvez mais graves, sua religiosidade inata, suas largas intuições sobre os motivos eternos: a beleza, a verdade, Deus, sua adoração pela poesia viva. Desses assuntos tratava ao correr da pena, movido por efêmeras causas, em improvisos cuja perenidade está segura (LISBOA, 1955, p. 171-172).

As cartas, como é de amplo conhecimento, vieram a lume e podem ser conhecidas pela leitura da magnífica edição preparada pela professora Eneida Maria de Souza (2010), enriquecida com os valiosos comentários da ilustre pesquisadora. Em carta dirigida à amiga Henriqueta Lisboa, datada de 11 de julho de 1941, Mário de Andrade inicia a missiva ressaltando a amizade comum entre eles e Portinari. Lembra o momento em que posou para o artista no ano de 1935. Portinari, em dado instante, parou de pintar e, olhando nos olhos de

Mário, lhe dissera que ele parecia um “santo espanhol de madeira do século treze”. Mário relata que havia compreendido o sentido daquela frase, apesar de não ter procurado entre seus livros de “santos espanhóis do século treze” a origem daquele comentário. O fato é que o artista havia captado, palavras do próprio Mário, a bondade por trás da sua “feiúra dura” e da sua “cor de madeira”. Bondade essa exigida pelo próprio Portinari como condição para lhe querer bem. A imagem retratada mostra o Mário “gótico” em contraposição ao sensualismo da Renascença. Pode-se deduzir que Portinari reproduziu um “detalhe” (de acordo com a ideia desenvolvida por Didi-Huberman) da imagem de Mário. Detalhe construído pelo artista para justificar o belo na aura captada do retratado. Na mesma carta, Andrade relembra outros retratos que imortalizaram sua figura como o de Tarsila do Amaral, de Di Cavalcanti, entre outros. Os comentários relativos aos artistas e às técnicas empregadas mostram ora a opinião do crítico entendido em história da arte, ora o depoimento do amigo com os respectivos bastidores concernentes à cena performática da pintura dos retratos.

Eneida de Souza (2010), motivada pela leitura das cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa, desenvolveu um ensaio em que analisa o desdobramento dos retratos de Mário para a (des)construção de sua imagem discursiva. Para essa tarefa, a pesquisadora optou pela metáfora pictural do autorretrato a partir da qual a imagem se compõe e se fragmenta pelo olhar do outro, configurando o eixo de sua argumentação para o que ela denominou “esboço de biografia intelectual de Mário”. O ensaio privilegia os retratos executados respectivamente por Portinari e por Lasar Segall. O recorte se justifica pela ambivalência presente na comparação das duas obras, detalhe que se torna fundamental para a compreensão do desdobramento de sua argumentação na análise das cartas endereçadas a outros interlocutores como Carlos Drummond de Andrade e Rodrigo Mello Franco. Na mesma carta, entretanto, há a referência de um outro retrato igualmente (des)construtor da personagem Mário. Trata-se de sua figura, retratada por Flávio de Carvalho em 1939, a qual destoa completamente das demais. A análise de sua pintura provocou uma confusão de sentimentos no autor da *Pauliceia*: “É estranho... Assim que o Flávio de Carvalho principiou me pintando na primeira pose, tive uma sensação violenta de que eu é que estava me pintando!” (SOUZA, 2010, p. 154). Essa sensação de que ele próprio realizava a pintura de seus retratos é estendida unicamente à experiência do retrato de Portinari, excluindo-se os demais. Para ele, “os outros pintores não tinham sido artistas, sido poetas, sido vates” ao pintá-lo. Por esse motivo suas pinturas lhes pareciam “insuficientes”. O amigo de Henriqueta Lisboa detalha a experiência surreal:

Assim que o Flávio principiou me pintando, percebi que eu era para ele mais que um motivo de pintura. Não era por minha beleza ou feiúra física atraente, não era por minha possível alta posição nas letras nacionais, não era por qualquer extravagância psicológica ou plástica que o Flávio de Carvalho se propusera me pintar. De forma que eu não era um motivo pra pintura, a pintura é que era um pretexto de aproximação. O Flávio me estimava, me admirava mesmo, e, mais que tudo isso me respeitava muito em minha vida e ideias, muito embora ele pudesse discordar destas. De forma que eu me impusera a ele. E estava fazendo a pintura. Embora não visse o quadro e não pudesse imaginar exatamente o que o Flávio estava fazendo, era fácil de perceber pela maneira com que ele me observava e os gestos com que movia o pincel, nervosos, curtos, espaçados, com grandes hesitações na procura e mistura de cores e mudanças de pincéis, era fácil de perceber a timidez cautelosa, o respeito bastante simpatizado com que eu não era para ele apenas um problema plástico em que ele se continuava em sua pintura e sua maneira, mas um outro mundo, um mundo desejado que, se o desnor-teava completamente, se impunha gratamente a ele. Daí a sensação, tanta essa ‘imposição’ minha era decisória e principal, daí a minha sensação de que era eu que estava pintando o quadro (ANDRADE *apud* SOUZA, 2010, p. 155).

Flávio de Carvalho retratou o “trecho” (também na acepção de Didi-Huberman) na imagem de Mário de Andrade. O trecho se opõe ao detalhe. O detalhe aponta para a divisão, para o corte. Quando se quer ver algo detalhadamente, a operação se faz por partes, por exclusão, até atingir o menor grau do detalhe, reduzindo-o ao seu menor fragmento. O trecho, entretanto, não se reduz, não se limita a uma escala, que em um desenho pode ser ampliada ou reduzida. O trecho é o surgimento do instante. Algo que não é anunciado anteriormente. Ele é o sempre. Não é o antes, nem o depois. Daí sua analogia com o sintoma. Este, mesmo “assintomático”, denuncia sua presença no recalque e na negação. Essa ideia é corroborada pelo próprio retratado que relembra o contexto da composição do retrato:

Quando estávamos procurando uma pose pro quadro, a horas tantas, diante de uma atitude que fiz, ele a repudiou com uma espontaneidade quase violenta: ‘Assim não! Você perde completamente a força do seu caráter! (e sorrindo, talvez meio envergonhado do que dissera:) Você andando na rua parece... não sei... você anda erguido!’. No momento eu achara meio besta a frase dele, mas agora eu compreendia como ele me compreendia. E com efeito, depois de uma pose pouco conversada e que durou hora e meia, quando fui olhar o já feito, fiquei completamente surpreendido, era outro Flávio (SOUZA, 2010, p. 155).

A pose assumida por Mário de Andrade revelou, no instante do gesto, a figura antagônica capaz de anular “a força do caráter de Mário”. O Mário da rua emerge por detrás do trecho. O trecho é o caráter “erguido”, a imagem captada pela sua essência, ainda que essa essência seja diversa da aparência construída, por exemplo, no retrato de Portinari.

Comparando ainda os quadros executados por Portinari e Segall, Mário de Andrade reconhece que Segall conseguiu captar o que havia de perverso, “de pervertido, de mau, de feiamente sensual”, ou como ele mesmo expressou, “a parte do Diabo” (SOUZA, 2010,

p. 159). Entretanto, Andrade reafirma que aquele quadro não fora pintado por ele (Mário). Sem tirar os méritos daquele trabalho, vaticina que Segall o fizera sozinho. Atitude diferente reservara para os quadros feitos por Portinari e Flávio de Carvalho. Em ambos reconhece a sua participação, em regime de co-autoria nos retratos. Mas o que há de diferente nestas obras que se faz reconhecer a presença do detalhe na primeira e do trecho na segunda? Retomando a análise do quadro de Segall, Andrade comenta que às vezes, chegava a imaginar que o retrato composto pelo artista russo tinha mais valor porque atingira, mais longe “o mais sorrateiro dos seus “eus”. Portinari, por outro lado, possuía uma pureza de alma inexistente no artista russo. Andrade se refere à “dadivosidade de coração” que raros chegavam a ter. Esse detalhe da personalidade de Portinari se explica pela relação entre retratado e artista, pois Andrade confessa a atitude paternal assumida por ele no início da carreira do artista de Brodowski:

Ainda não conhecia o Portinari mas logo, no meio dos sucessos obtidos pelo Cícero Dias e outros, fui afirmando sem discrepância que o bom, que o forte era o Portinari e o retrato de Borghert o melhor quadro da exposição. É uma coisa aliás de que ele nunca se esquece e conta sempre. Aliás imagino mesmo o bem que, sem querer, fiz a ele que estava então na completa miséria e tinha dias em que ele e a mulher, se levantando, recenseavam as roupas que ainda possuíam pra ver o que podiam vender pra tomar o café da manhã. E ainda nessa estadia de S. Paulo, não só com artigo, único de fato entusiasta, mas ainda a minha assistência diária, eu estava sendo o verdadeiro esteio moral dele.[...] Portinari estava muito comovido de gratidão, estava ‘filhizado’ à minha maior e paternal experiência do ambiente, me respeitava também pelo nome e a posição que eu tinha, e além disso, gratuitamente, por afinidade eletiva, me queria bem. E foi nesse estado iluminado de amor que ele fez o meu retrato que... eu fiz ele fazer de mim: só bom (SOUZA, 2010, p. 159).

Portanto, o retrato de Portinari representa o detalhe da amizade paternal e do amor filial entre retratado e artista. O de Segall revela o “dom de descobrir criminosos” (SOUZA, 2010, p. 160). Segall está próximo da figura do pesquisador de detalhes, conforme caracterizada por Didi-Huberman: “do homem que vê a menor coisa e é o homem das respostas; ele pensa que os enigmas do visível têm uma solução que pode estar na ‘menor coisa’, num fio, por exemplo, ou numa faca; ele limpa bem seus óculos, toma-se por Sherlock Holmes”, (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 343). O trecho, ao contrário, ainda que se deixe apreender pela presença de indícios “só evocará inquietantes tautologias (isso é... um filete de fios crus... mas que é um filete de sangue... mas que escorre de uma almofada... mas que volta sobre si mesmo... mas que cai como chuva... mas que é mancha ou paisagem... e assim por diante)” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 344). O trecho se resume a sua potência.

Os retratos de Portinari e de Segall completam a figura de Mário de Andrade, como ele mesmo confessa, e que quase chega a se envergonhar (dos retratos). Com relação ao

retrato pintado por Flávio de Carvalho, Andrade afirma categoricamente: “É certo que tem um enorme caráter de mim, mas sou um eu mais neutro, mais dos outros talvez, ‘andando erguido na rua’. A declaração lembra um poema do próprio Mário, “Eu sou trezentos..”, do livro *Remate de males*, de 1930. Na última estrofe desse poema encontram-se os seguintes versos: “Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cinquenta, / mas um dia afinal eu toparei comigo...”. A imagem poética e a imagem pictórica revelam uma feliz coincidência na imagem capturada de Mário e imortalizada nas tintas de Flávio de Carvalho. Abaixo a reprodução das três imagens para se ter uma ideia do conjunto dos efeitos captados respectivamente por Portinari, Segall e Carvalho.



Figura 08. Portinari



Figura 09. Segall



Figura 10. Carvalho

Na carta a Henriqueta, Mário confessa seu temor em ser retratado por Carvalho sobretudo pelo uso particular das cores empregadas pelo pintor: “É estranho... jamais apreciei muito a pintura de Flávio de Carvalho, imaginava em mim que ele forçava um bocado a extravagância e sobretudo não me agradam nada as cores, os tons que ele emprega. Sempre achei que ele sujava as cores nas misturas que fazia, sobretudo isso: achava a pintura dele uma pintura suja” (SOUZA, 2010, p. 154). As tintas sujas de Carvalho compõem o trecho na pintura do retrato de Mário de Andrade. São elas as responsáveis pelo efeito de captura do sintoma revelado pelo “outro” Mário, aquele que andava “erguido”. As figuras representadas lado a lado, Portinari,¹³ Segall¹⁴ e Carvalho,¹⁵ mostram uma sequência de fusão entre os dois

¹³ Figura 08. Candido Portinari Retrato de Mário de Andrade, 1935. Óleo s/tela 73,5 x 60 cm Coleção Mário de Andrade/Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Disponível em: www.museusegall.org.br/mlsItem.asp?sSume=20&sltem=553. Acesso em: 22 nov. 2017.

¹⁴ Figura 09. Lasar Segall. Retrato de Mário de Andrade, 1927 Óleo s/tela 72 x 60 cm. Coleção Mário de Andrade/Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Disponível em: www.museusegall.org.br/mlsItem.asp?sSume=20&sltem=553. Acesso em: 22 nov. 2017.

¹⁵ Figura 10. RETRATO de Mário de Andrade. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1411/retrato-de-mario-de-andrade>. Acesso em: 22 nov. 2017. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

primeiros quadros, produzindo o efeito de “completude” mencionado por Mário. O santo espanhol do século treze e o diabo se fundem na imagem-sintoma do quadro de Carvalho. Nem santo nem demônio, apenas humano, “demasiadamente humano”. Qual a relação entre as imagens de Mário, capturadas pelos traços e cores de seus retratistas, e as imagens de Mário capturadas pela pena de Henriqueta Lisboa? O primeiro texto relativo à imagem de Mário de Andrade se encontra no ensaio, referido anteriormente, “Lembrança de Mário”, do livro *Convívio poético*, de 1955; portanto, dez anos após a morte do amigo. O texto se inicia com a confissão de que a tarefa estava fadada à frustração:

Quantas vezes me sentei a esta escrivadinha para deixar minhas impressões sobre Mário de Andrade. E quantas vezes me acovardei diante do papel em branco, tomada de emoção, inábil para reter um só dos mil pensamentos que a meu lado choviam. Propunha-me, indecisa, tratar apenas do poeta. Ou do ensaísta, separadamente. Falar da forma de inteligência que o distinguia, do ser humano que encarnou, do amigo, do irmão que foi para a quase totalidade dos intelectuais do tempo (LISBOA, 1955, p. 167).

Observa-se, nessa primeira tentativa de reconstrução de uma imagem, a semelhança com o retrato pintado por Portinari. Destacam-se, acima e abaixo, a superioridade das qualidades que o distinguia entre os “intelectuais do tempo”, a amizade fraterna como principal marca de sua personalidade. A descrição prossegue:

Em Mário de Andrade, o poeta se explica pela originalidade do homem, ou pela fatalidade da raça, tanto quanto pela consciência artística. O pensador está presente na obra lírica, seguindo passo a passo a evolução de uma sensibilidade cada dia acentuada. O ritmo assegura a extensão da ideia. Os mesmos descaminhos anunciam um sentido de verticalidade mística. Porque verdade e beleza foram as duas alavancas que o moveram, os polos entre os quais se dividiu, a Esfinge que esteve prestes a decifrar. Esfinge que apenas decifrada teria outros mistérios a mais, por ele próprio criados para dramatizar a vida (LISBOA, 1955, p. 168).

A imagem que se constrói continua a ser mediada pela idealização da figura do artista genial em consonância com sua originalidade, ainda próxima do modelo concebido por Portinari e “pintado” também por Mário. A imagem do poeta se destaca no plano ideal:

Algumas vezes julguei encontrar no poeta uma ilustração cabal de sua personalidade. De fato, sua poesia é uma clareira. Ainda não tivemos em nossas letras uma expressão mais genuína de brasilidade, uma espontaneidade tão vasta, uma abundância tão numerosa de tudo o que marca a feição de nossa gente, os acidentes de nossa terra. E não é apenas no conteúdo que se revela esse estigma de nacionalidade. Na própria forma de mão aberta, ao Deus dará, no ritmo desigual, como que indolente e incerto, no baralhado dos assuntos – superposição de planos, ofuscar de visões, alternâncias de vozes – nessa técnica magistralmente des governada, anulada pela realidade artística, assoma o brasileiro do Brasil por acaso e, sem antítese, o brasileiro exato a quem a cultura não conseguiu domesticar e que guarda, por isso, toda a sua pujança primitiva. Nenhuma coação se infiltra no

seu mundo poético. Ele o criou como se nenhum poeta houvesse preexistido (LISBOA, 1955, p. 169).

A imagem de Mário equivale à imagem da poesia, a mesma relação estabelecida entre Diadorim e a poesia, como se observou no ensaio dedicado à poesia do *Grande sertão*. A imagem da poesia se estende à gênese do brasileiro obsessivamente cantada por Mário de Andrade. Em *Convívio poético*, portanto, a imagem de Mário permanece atrelada à idealização positiva, como fez Portinari. Resta saber se a imagem “pintada” por Henriqueta Lisboa teria o efeito de produzir em Mário a sensação de ter ele mesmo pintado tal figura.

O segundo livro de ensaios de Henriqueta Lisboa, *Vigília poética*, foi publicado em 1968. Nele constam dois ensaios dedicados à figura do mestre amigo, “Pensamento e Poesia de Mário de Andrade” e “Mário de Andrade Poeta”. Já no primeiro ensaio, observa-se a continuação do culto à memória do intelectual revolucionário. A emoção do primeiro ensaio, escrito após a morte de Mário de Andrade, cede lugar a uma celebração dos principais motivos presentes em sua poesia. Portanto, segue a aura intacta do mestre inaugurador da verdadeira poesia com traços próprios do brasileiro, além, é claro, de fundar o movimento de valorização da cultura e do homem nacionais:

É Mário de Andrade, todos o reconhecem, a mais importante figura do movimento modernista brasileiro. Pelo que contém de revolucionário a sua obra literária, pela densidade de suas ideias e sentimentos revolucionários, pela força irradiante e profícua de sua ação no sentido de renovar o panorama cultural do Brasil. Isto, se apenas considerarmos, historicamente, um dos aspectos de sua complexa personalidade (LISBOA, 1968, p. 19).

Em outro excerto do mesmo ensaio, HL reproduz uma imagem cultuada pelo próprio Mário, qual seja a de um homem comprometido com o seu próprio tempo e responsável pelo destino de suas ações:

Sei que é impossível ao homem – disse Mário – nem ele deve abandonar os valores eternos, amor, amizade, Deus, a natureza. Quero exatamente dizer que, numa idade humana como a que vivemos, cuidar desses valores apenas e se refugiar neles em livros de ficção e mesmo de técnica é um abstencionismo desonesto e desonroso como qualquer outro (LISBOA, 1968, p. 23).

Henriqueta Lisboa captou, entretanto, dissonâncias na figuração da imagem do poeta Mário de Andrade. Tais dissonâncias, contudo, não chegam a comprometer a imagem de mestre das palavras, mas mostram que HL era capaz de ver as incoerências no interior da própria poesia como fruto de manifestações do humano em Mário de Andrade:

Em seu empenho de deformação, o poeta exhibe as palavras como para ofuscar o valor intrínseco do poema. Tal empenho corresponde, talvez, a íntimo jogo da própria sensibilidade feita de contrastes. Assim, quando o sentimento o leva a um

instante de abandono, logo interfere uma reação intelectual, ou de defesa ética, tomada de consciência, desejo de outra coisa, angústia, falta de confiança nos recursos da palavra, impaciência, orgulho, rebeldia, baixar a cabeça, retirada pronta: gestos diversificados que se aproximam uns dos outros à maneira das cores do arco-íris, ou da mesma luz solar. Lembram, ainda, dissonâncias ou intervalos que não trazem repouso (como nas áreas de Harmonia), na expectativa de uma resolução de consonância, no caso, a essência poética (LISBOA, 1968, p. 25).

No ensaio seguinte, “Mário de Andrade poeta”, HL introduz a relação entre memória e morte, ao recordar a figura do poeta Mário de Andrade. O tom, nesse ensaio, é mais ameno, apesar da metáfora da morte a se impor como ponto final de uma existência. Todavia, a mesma metáfora se desdobra metonimicamente em “porta de cristal”, imagem da verdade:

Evocar a memória de alguém é procurar, principalmente, o que deixou de vivo esse alguém, o que dá testemunho de sua mesma vitalidade, apesar da morte. A morte se torna assim uma espécie de porta de cristal, translúcido miradouro de paisagens não impassíveis mas renováveis. Então nos colocamos diante de sua poesia como se ela fosse – e é – qualquer coisa de atual e de perene, mesmo no que possui de imperfeito e de efêmero, pois ao imperfeito e efêmero se condiciona a verdade humana (LISBOA, 1968, p. 28).

A imperfeição como marca do gênero humano é um valor compartilhado pela tradição cristã em ambos os poetas. Dessa imperfeição resultam as inúmeras contradições de cunho poético incapazes de realizar a plena expressão de caráter lírico. Daí insurge a imagem de Ulisses, síntese do drama poético de Mário:

A arte para ele era um ‘exercício do ser’, uma atividade vital como ir e vir (e como ia e vinha nas áreas do espírito, este Ulisses!). Acontece que tal exercício era presidido por uma consciência terrivelmente lúcida. O forte impulso e a exigência personalíssima de artesanato nele coexistentes, redundariam em debate interior. Bastaria tal dualismo para criar ambiente propício à dramaticidade – algumas vezes resolvida em sarcasmo – que é uma das características de sua poesia (LISBOA, 1968, p. 29).

A imagem de Ulisses como metáfora da poesia de Mário de Andrade se torna mais clara no momento em que HL traz para o debate, a figura de Fernando Pessoa, outro ícone da poesia modernista: “Mário de Andrade, a exemplo de Fernando Pessoa, com quem tem mais de uma afinidade, não evoluía – viajava, como de si mesmo dizia o poeta português. Novo Ulisses arrecadador de experiências, colecionador de problemas, desbravador de roteiros, numa constante “exasperação da Verdade” (LISBOA, 1968, p. 31).

A figura de Ulisses se confunde com sua história conturbada. A contradição sempre esteve ao lado das atitudes de Ulisses. Suas relações com Circe e Nausícaa colocam em perigo o seu projeto de retorno ao lar. Impelido pelas circunstâncias do jogo amoroso ao qual não renunciou de imediato, a vacância do reino de Ítaca quase se torna permanente, o que mudaria drasticamente os destinos de Penélope e Telêmaco. O mesmo perigo rondava o destino do

poeta Mário de Andrade cujo “temperamento de fundo contraditório, impelido pelas contingências de tempo e espaço, derivou para uma expressão de essencial dramática inteiramente moderna” (LISBOA, 1968, p. 31).

O poeta lírico foi eclipsado pelo poeta dramático. Talvez, desse fato, derive a força da metáfora da imagem de Ulisses na poesia de Mário. Também Ulisses se tornou outro ao regressar a Ítaca. O herói da *Odisseia* foi substituído pelo homem que reconhece seus erros pela longa ausência do lar. Melancolicamente, HL introduz a metáfora final que coincide com o desaparecimento de Mário:

Muitos navios comandou o poeta, que partia e regressava. Porém um dia ancorou na enseada, definitiva e magistralmente: encontrou a sua hora máxima, a sua coroa de plenitude, tecida de metáforas, pensamentos e emoções divagantes aqui e ali, em páginas anteriores, ao escrever ‘Meditação sobre o Tietê’. Este magnífico poema que constitui o seu testamento poético, terminado a 12 de fevereiro de 1945, poucos dias antes de sua morte repentina, me havia sido anunciado em carta de 20 de janeiro do mesmo ano: “É um poema muito mais calmo (em relação a outros que denominava bárbaros), um reconhecimento dolorido da minha incapacidade para me ultrapassar e fazer alguma coisa de proveito à humanidade” (LISBOA, 1968, p. 31-32).

A última imagem de Mário reconcilia o poeta lírico e o dramático. Imagem tantas vezes buscada por Henriqueta e na qual ela encontrara finalmente o poeta:

Debruçado sobre as águas do seu rio simbólico à força da realidade, legou-nos nesses versos a súplica de seu próprio ser, de seus ideais e renúncias, numa exteriorização de solidez ponderada e de reverberante sonoridade: “Já nada me amarga mais a recusa da vitória / do indivíduo, e de me sentir feliz em mim. / Eu mesmo desisti dessa felicidade deslumbrante / e fui por tuas águas levado / a me reconciliar com a dor humana pertinaz / e a me purificar no barro dos sofrimentos dos homens” (LISBOA, 1968, p. 32).

O último livro de ensaios de Henriqueta Lisboa, *Vivência poética*, de 1979, não traz título dedicado a Mário de Andrade. Além da auto-exegética conferência, “Poesia: minha profissão de fé”, retoma a literatura de Guimarães Rosa e outros poetas da literatura brasileira como Alphonsus de Guimaraens e Severiano Rezende. Da literatura hispano-americana dedicou ensaios a Vicente Huidobro e Jorge Guillén. Junta-se a estes, um nome da literatura portuguesa, Mario de Sá-Carneiro. As imagens desses autores se apresentam como retratos “pintados” por Henriqueta Lisboa. HL dedicou seu olhar à configuração da imagem poética pertinente a cada um dos autores.

Em “Vicente Huidobro e o criacionismo”, HL revela a conexão entre o arquivo e a teoria literária. O movimento conhecido por criacionismo tem o seu nome ligado à figura do

poeta chileno Vicente Huidobro cuja personalidade contraditória lembra em muito a figura de Mário de Andrade (ambos viveram pouco mais de cinquenta anos) como artista da renovação.

Do poema *Altazor*, em um fragmento traduzido pela própria Henriqueta, destaca-se a metáfora do anjo caído:

Anjo expatriado da cordura / por que falas? quem te pede que fales? / arrebenta pessimista mas arrebenta em silêncio / como se rirão os homens daqui a mil anos / homem cão que lates a própria noite / delinquente de tua alma. / O homem de amanhã se burlará de ti / e de teus gritos petrificados goteando estalactites / Quem és tu habitante deste diminuto cadáver estelar? Que são tuas náuseas de infinito e tua ambição de / eternidade? (LISBOA, 1979, p. 31).

O poeta travestido em Lúcifer revela uma metáfora da modernidade, “sem possibilidade de conhecer todas as coisas nem de torná-las como as desejara, o poeta ensaia o voo para a libertação total” (LISBOA, 1979, p. 32). HL revela lucidez teórica ao abordar a imagem revelada pela metáfora:

É a temerária insubmissão estética a instruir uma avançada teoria da metáfora talvez ainda não superada. A metáfora já não é um jogo retórico mas sim uma forma de revelação psico-física, ao juntar elementos díspares na aparência, mas que possuem secretas afinidades, embora não compatíveis nem mensuráveis. De fato não se logra calcular a distância real entre as duas entidades da imagem hodierna. Todavia a intuição receptora logra harmonizar a contradição que ela representa, pelo calor da expressão criadora, pelo contágio de sua graça, força ou beleza (LISBOA, 1979, p. 33).

A metáfora é descrita como uma figura. Portanto, se está diante da figuração da palavra. Uma metáfora é uma imagem que se fez palavra. A metáfora explicita o paradoxo entre o visual e o visível. A metonímia está para o detalhe, assim como a metáfora está para o trecho. De fato, a metonímia se revela por uma relação mais explícita entre os elementos da comparação, ao passo que a metáfora se deixa transmitir por “elementos díspares na aparência”. A metáfora opera a rachadura da imagem revelada pelo significante.

A contradição baseada no metaforismo por inversão produziu, na poesia de Murilo Mendes, importante legado do criacionismo nas letras brasileiras, conclui Henriqueta Lisboa.

No ensaio “Mário de Sá-Carneiro”, HL identifica uma imagem do poeta em consonância com o olhar do pintor Flávio de Carvalho. Seu olhar capta uma imagem que se revela pela fusão entre arte e vida. O “estranho” poeta mostra uma arte de contraste e violência:

Os poucos dados biográficos que dele se conhecem confirmam a estranheza de sua personalidade, perceptível nos poemas, em que se fundem arte e vida. Desde o primeiro contato, sua arte impressiona pela violência do contraste entre o pessimismo conceitual subjacente e o luxuoso dinamismo da construção imaginativa. Sem qualquer intenção de paradoxo: é a própria violência desse contraste que faz com que a dicção do poeta resista ao tempo, sem

comprometimento da excentricidade pela vulgaridade. O que há de decorativo nesses versos tem razão de ser tão profunda quanto complexa. Entre o fundamental e o supérfluo se dividia e se confundia o poeta, igualmente atraído pelos extremos. De um lado o conhecimento de uma realidade talvez irreparável, talvez agravada por lentes aumentativas; de outro, a necessidade de aparências brilhantes e sonoras, de que os sentidos se inebriavam até o êxtase, até às raias da alienação (LISBOA, 1979, p. 39-40).

O poeta parece compartilhar o olhar de Henriqueta Lisboa sobre sua vida e obra. HL nomeia “vocação histriônica” a verve auto-satírica de Mário de Sá-Carneiro. Este poeta que “jamais faria do mimetismo um ideal, [...] possuía uma espantosa voca o histriônica: foi vítima de si mesmo como homem; e herói de si mesmo na qualidade de anti-herói, de símbolo circense, entre o sensível e rascante de suas invectivas (LISBOA, 1979, p. 40). O soneto intitulado “Aqueloutro” confirma a observa o:

O dúbio mascarado o mentiroso
 Afinal, que passou na vida incógnito
 O Rei-lua postiço, o falso at nito;
 Bem no fundo o covarde rigoroso.

Em vez de Pajem bobo presunçoso.
 Sua alma de neve asco de um v mito.
 Seu ânimo cantado como ind mito
 Um lacaio invertido e pressuroso.

O sem nervos nem ânsia o papa açorda,
 (Seu cora o talvez movido a corda...)
 Apesar de seus berros ao Ideal

O corrido, o raimoso, o desleal
 O balofo arrotando Império astral
 O mago sem condão, o Esfinge Gorda (LISBOA, 1979, p. 41).

Os versos contidos nesse soneto revelam uma imagem-sintoma da poesia e do poeta. O traço melancólico do poeta se faz ver na autodeprecia o. O poeta melancólico, tema do próximo capítulo, será abordado em um estudo mais minucioso. A autodeprecia o revela um sintoma comum aos melancólicos, ainda que o objeto da queixa se confunda com o sujeito da enuncia o, o melancólico, na realidade, se projeta no sujeito que representa o objeto abandonado. O queixar-se   sin nimo de dar queixa. A queixa se faz sempre contra aquele que causa dor e frustra o, em suma, o outro. A poesia autodepreciativa   um sintoma do poeta melancólico.

O autorretrato contido no soneto despertou o olhar de Henriqueta. O “humano, demasiadamente humano” na poesia de Mário de Sá-Carneiro configura o “trecho” que ilumina, ou assombra a imagem:

Nada mais cruel e mordaz do que este jorro de epítetos contra o alvo que o obcecava, centro do mundo – sua própria pessoa. Mesmo quando se sente que o poeta aqui atingiu a plenitude artística, a transbordar do significado confessional para a representação genérica. É bem certo que o maior interesse humano é o do ser humano. Por isso nos comove o que ficou aquém da palavra, o que a ela confere valor essencial de particularidade, antes de chegar à universalidade. Não estará no interesse despertado por algo que parece estranho ou inverossimilhante uma prova de autenticidade do mediano, além da prova inequívoca de sua força estilística? (LISBOA, 1979, p. 41).

Os ataques à própria subjetivação, ao eu diluído nos epítetos como em “lacaio invertido”, “Esfinge Gorda”, “raimoso”, “desleal”, são a verbalização do preconceito, da repulsa a sua orientação sexual. O sujeito lírico se volta contra si, e, na tentativa de se salvar, se deixa prender pelo recalque. O outro insurge contra o eu metaforizado na “Esfinge gorda”, imagem da destruição inerente que se processa após a decifração do seu enigma. Teria sido o poeta vítima da própria decifração? Ou foi vítima da decifração do outro? Na primeira hipótese, pode-se pensar no trecho revelador do trauma e do sintoma. Na segunda, no detalhe revelador de sua impotência.

A imagem oscilatória insurge em sua poesia, pois “como o poeta pensava principalmente por imagens, é natural que a sua imagística se mostrasse oscilatória. O verbo oscilar lhe segue o estigma, a indecisão, o desajustamento, a relutância, a carência de energia, a não aceitação da fatalidade, o fio de esperança entre o ser e o não-ser” (LISBOA, 1979, p. 44). A poesia de Mário de Sá-Carneiro, plena de hipérboles e contrastes, mas rica de originalidade em estado de intuição, é digna de participar da “vivência poética”.

Em “Guimarães Rosa e o conto”, Henriqueta “pinta” o retrato de Guimarães Rosa com as tintas da afeição do irmão em poesia. A imagem que se instaura é semelhante àquela produzida pela arte de Portinari na feitura do retrato de Mário de Andrade. O poeta se sobrepõe ao contista na visão de HL:

Aí o contista insinua um comentário: “Toda estória pode resumir-se nisto: Era uma vez, e nessa vez um homem. Súbito, sem sofrer, diz, afirma; ‘Lá... Mas não achou as palavras [...]’ É certo que as palavras não alcançam plenamente a incógnita. Mas é também certo que um poeta como Rosa abre clareiras no mundo das sombras. E é isto que prevalece na sua arte, notadamente nos contos dos dois últimos livros: a tentativa de uma revelação metafísica. O episódio não tem sequer importância senão na medida em que entrelaça as franjas da memória, fazendo brotar uma reação de sensibilidade, perpetuando um sentimento singular e todavia comum a todos nós. O acontecimento é pretexto para trazer à baila a transcendência de existir. Espírito basicamente místico, encontra na dura realidade a forma daquilo que não se cristaliza aos olhos terrenos, optando sempre pelo sobrenatural. Neste sentido seu nome se inscreve na literatura como um investigador de mistérios, desde os mais íntimos da alma, até os incomensuráveis de em torno. A própria vastidão do problema inspirou-lhe o gosto da minudência, uma técnica de insistência e rebuscamento para efeito de deslinde. Assim, fio por

fiu, com entranhada pertinácia, experimentou a linguagem em todos os tons, aglutinou e deformou vocábulos; examinou a metáfora a diversos prismas e a distâncias diferentes. Por fim, procurou personagens espontâneos: meninos, moças em flor, ciganos, pobres, mendigos, cegos, miseráveis, os que matam porque o destino os leva a matar, as pecadoras por fatalidade ou ternura, numa palavra os menores na escala social; até mesmo os bichos, para ver se transpunha o limiar, ao menos, do grande mistério em que navegamos (LISBOA, 1979, p. 60).

O poeta Guimarães Rosa se converte também no artista “investigador de mistérios”, examinando a metáfora “a diversos prismas e distâncias diferentes”. Ora, tomando-se a lição de Didi-Huberman em relação ao “investigador de mistérios”, pode-se associar Guimarães Rosa à figura do artista do detalhe, do pormenor que se faz ver pelas suas palavras. Todavia, a arte de Rosa é, sem qualquer objeção, arte do trecho. O inconsciente rosiano está presente na rica galeria de personagens dos quais captou a parte mais profunda do ser humano, cuja superfície se revela através dos traumas, desejos, recalques e sintomas. O mistério de Rosa está em cada uma de suas personagens. Ter em mente a noção de não-saber pode ser o princípio de uma possível interpretação do mundo de Guimarães Rosa.

Para Henriqueta Lisboa, a imagem de Guimarães Rosa segue colada à idealização da figura do artista cristão e homem de fé:

Se o estilo é uma atitude do homem, opção tanto moral quanto estética, é de crer-se que a alma de Rosa mergulhava na humildade cristã, com certa angústia banhada, confortada e vivificada por uma forte alegria interior. Não por desconhecer as forças do mal, mas por saber compensá-las com as virtualidades do bem, sua obra conserva grande pureza. Não compactuando com a degradação, ele a sofria; e ao cabo de uma penosa circunstância realista, quedava na expectativa de algo que não tem nome, de um novo dia que o calendário ignora. Fato raríssimo em nossas letras ou melhor, na literatura universal contemporânea, tão despiciente quanto aos valores essenciais (LISBOA, 1979, p. 60-61).

Tal imagem parece ser compartilhada pelo próprio Rosa que afirma textualmente em um fragmento transcrito por Henriqueta: “O ensino central de Cristo, a meu ver (o do reino do céu dentro de nós), é 1) o domínio da natureza, a começar pela natureza humana de cada um pela fé, que é a forma mais alta e sutil de energia, à qual o universo é plástico; 2) o amor, possibilitando a coexistência, sem o mínimo sinal de atrito, conflito, desarmonia, destruição e desperdício” (LISBOA, 1979: 63). Os dois excertos transcritos parecem confirmar a semelhança dos “retratos” pintados por Henriqueta Lisboa e Portinari. A imagem do gênio das letras oblitera qualquer outra presença. Rosa e Mário de Andrade são imagens icônicas inscritas no panteão das letras e imunes à ação iconoclasta de seus detratores.

A poesia une as duas imagens. Mário poeta é superior a qualquer outra imagem, ainda que ele mesmo confesse ser “trezentos, trezentos e cinquenta”. Rosa, cuja maestria se

verifica no domínio da prosa, também é alçado à condição de poeta genial na ótica particular de Henriqueta Lisboa. Rosa é o poeta cuja genialidade brindou a literatura brasileira com um de seus maiores momentos:

A dimensão primordial dessa obra, a poesia, está presente na atmosfera geral, na alma lírica das criaturas que acordam para a vida, no agreste da natureza, no ar matutino, na modulação dos pássaros, nas descrições intercaladas para a duração de tempo e preparação de desfecho. Quem poderá esquecer a pictórica descrição de uma ave, pela primeira vez contemplada pelos olhos do Menino? (LISBOA, 1979, p. 64).

O menino pode ser entendido aqui como uma das figurações de Rosa. Ele próprio convertido em uma de suas personagens cuja pureza infantil seria a única capaz de dar vida àquela imagem. O excerto permite, ainda, perceber a presença de uma “pintura no texto”, configurado por meio da éfrase:

“Quando avistou o peru, no centro do terreiro, entre a casa e as árvores da mata. O peru, imperial, dava-lhe as costas, para receber sua admiração estalara a cauda e, se entufou, fazendo roda: o rapar das asas no chão – brusco, rijo, – se proclamara. Grugrulejou, sacudindo o abotoado grosso de bagas rubras; e a cabeça possuía laivos de um azul claro, raro de céu e sanhaços; e ele, completo, torneado, redondoso, todo em esferas e planos, com reflexos de verdes metais em azul-e-preto – o peru para sempre. Belo, belo! Tinha qualquer coisa de calor, poder e flor, um transbordamento” (ROSA *apud* LISBOA, 1979, p. 64).

O mesmo menino-Rosa reaparece no conto “O espelho”, do livro *Primeiras estórias*:

[...] Bem mais tarde, ‘ao fim de sofrimentos grandes’, voltou-lhe a faculdade de espelhar-se. Mas o que encontrou em débil cintilação, não foi o rosto do homem na sua maturidade: foi o seu rosto de menino. As conclusões em que se empenha o narrador já não interessam por serem rebuscadas, possivelmente em fuga de emoção. O rosto de menino sim, como símbolo de recuperação da simplicidade, da confiança, da alegria, resume toda a maravilhosa beleza, toda a finura artística desse conto (LISBOA, 1979, p. 68).

A imagem de Rosa que reaparece no livro *Vivência poética* já havia sido captada no ensaio “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”, do livro *Vigília poética*.

O retrato seguinte é o do poeta Severiano Rezende, autor do livro de poesia *Mistérios* (1920). Esta obra publicada em segunda edição, postumamente, em 1971. O prefácio dessa segunda edição foi composto por Henriqueta Lisboa. O processo utilizado no retrato desse poeta assemelha-se àquele utilizado por Flávio de Carvalho no referido retrato de Mário. A ensaísta penetrou profundamente na estranha natureza do poeta José Severiano de Rezende:

[...] sua natureza é de fato estranha, violenta, arrebatada, apaixonada, o que lhe proporcionou inferências dramáticas de defesa. Assim como testemunha o poema ‘O cedro ferido’. Depoimento particular a transmitir uma realidade psíquica em que se inserem imaginação, sentimento e inteligência em choque com o mundo

exterior, esse poema não apresenta figuras de adorno: o objeto contemplado encarna, em toda a extensão – mesmo a visível –, a aparência e as experiências do homem: atitude ereta, orgulho, segurança, dor, gosto mórbido de sofrer, como reação ou represália, – fenômeno peculiar ao artista de fundo romântico. O pensamento nuclear circunscrito à combustão do corpo que arde, produzindo luz e calor, aparece veladamente, diluído na órbita do simbolismo. As inovações do ritmo, com versos de 14 sílabas combinados com decassílabos normais, avançam a caminho do verso livre ou sem compromisso métrico. A forma corresponde exatamente aos impulsos de um temperamento ressentido e forte, com anseio de afirmação (LISBOA, 1979, p. 70).

O retrato se torna ainda mais pungente quando HL se refere à imagem da mulher presente na poesia de Severiano Rezende:

Em primeiro lugar vêm os poemas eróticos, prenunciados pela citação de Baudelaire: “Ma jeunesse ne fut qu’un ténébreux orage”. Herança do Renascimento e influência do coetâneo, surgem alguns mitos pagãos. Niobe, Minerva, Olimpo. São sonetos de sabor parnasiano e teor de sensualidade intensa, com algumas notações líricas. Só na ausência da amada, o poeta encontra momentos de delicadeza e ternura. Radical no seu conceito relativo à mulher, Severiano considera o eterno feminino como fonte de prazer e encarnação do mal. Em compensação, coloca em extremo oposto e inacessível plinto a Virgem Maria, símbolo ideal. Terá desconhecido o meio-termo, o equilíbrio, a simplicidade; algo de inexplicável o impedia de aceitar o amor como plenitude e sagração de sentimentos naturais. É claro que o sacramento da Ordem o havia marcado e nem ele podia esquecer a lição da primeira queda, no Éden. Mas é estranho que se limitasse a conceber a mulher sob aspectos tão deprimentes até mais tarde, quando se mostra compassivo, como ao final da página intitulada “Treno” (LISBOA, 1979, p. 71).

A contradição desse poeta não está no mesmo nível da contradição presente na imagem de Mário de Andrade. Em Severiano, a contradição está mais próxima da ideia defendida no ensaio dedicado a Mário de Sá-Carneiro. São personagens influenciadas negativamente pelo tempo em que viveram. Não suportaram o peso do mundo. O sintoma desse desajuste face ao mundo aparece na imagística que apela para o sobrenatural:

A segunda parte do livro denomina-se “Painéis Zoológicos” e é composta de alexandrinos em que a técnica se impõe [...] em outras oportunidades e com sentido mais profundo, há no livro uma impressionante frequência de estranhos seres animais, bichos perseguidores, corvos, dragões, serpentes, esfinges, perfazendo ao todo uma grande sombra, toldo espesso a descer a cabeça do homem, além da presença de anjos maus, demônios contra os quais é preciso lutar sem tregua. Embora não se possa determinar de modo absoluto a realidade contida no símbolo, não seria im procedente atribuir à ideia do pecado toda essa imagística de pesadelo e atribulação que muda de cor e feitio sem deixar de ser um símbolo em série, a emprestar caráter e unidade à obra (LISBOA, 1979, p. 71-72).

A ideia do pecado é um desdobramento da imagem como sintoma do desajuste. A aproximação com Sá-Carneiro se torna mais premente na comparação com a imagem de Lúcifer presente em ambos os poetas:

Atingimos o ponto culminante da caminhada; o poema “A Lúcifer”, com epígrafe do Canto Litúrgico do sábado Santo, dividido em 4 partes, na primeira das quais os quartetos e um dístico de 5 sílabas terminam por vocábulos proparoxítonos revezando com oxítonos, em lugar do rimário comum – prática inovadora. A concepção ideológica do poema é arrojada dentro da doutrina cristã. Apesar da nitidez do objeto visado – Satã –, algo de pessoal o transforma em sujeito: o próprio poeta, transmutado na figura simbólica de Lúcifer por envolvimento da imaginação, na afinidade instintiva do orgulho, até mesmo por analogia biográfica. Tal hipótese, pressupondo transfusão integral de objeto-sujeito, ameniza possivelmente a audácia conceitual (LISBOA, 1979, p. 74).

Apesar das imagens insurgentes nos dois poetas, HL sempre destacou a qualidade poética dos dois artistas. Seus ensaios testemunham a importância inegável desses poetas para a história da literatura. O fato de escrever o prefácio da segunda edição de *Mistérios* comprova seu interesse por essa vertente poética.

No ensaio “A obra poética de Alphonsus de Guimaraens”, a imagem do cavaleiro medieval se impõe no imaginário de sua poesia:

Dessas anotações de peculiaridade formal, vamos agora partir para o reconhecimento das essências, ou melhor, daquilo que teria levado o Poeta a exprimir-se de tal maneira, indiferente aos padrões do momento. Não se pode desprezar a influência dos simbolistas franceses, Verlaine e Mallarmé, nem mesmo a de Guerra Junqueiro e Antonio Nobre, acidentalmente. Mas a razão fundamental, creio, é o seu gosto acendrado pela Idade-Média, embora o conceito ressoe como um ligeiro paradoxo. Para renovar-se – e porque não se sentisse à vontade no tempo que lhe fora dado viver – o Poeta se transporta no passado, aliando o ambiente de Mariana e Ouro Preto – por ele significativamente denominados Ribeirão do Carmo e Vila Rica – a vivências medievais. A distância se ameniza em virtude dos hábitos cristãos, profundamente enraizados nessas mesmas cidades repletas de templos e melancólicas lembranças de uma vida extinta (LISBOA, 1979, p. 87).

HL destaca essa imagem da obra de Alphonsus de Guimaraens, na qual, desde Kiriale se recolhem numerosos exemplos dessa inclinação:

“Do alto do monte, altivo como um Condestável” / “Nas ruínas augurais dessas poeiras medievais”

“A quem guardas aí, Cavaleiro de Malta?” / “Piedosamente irei pela terra em demanda / de ti, ó Santo graal, Vaso da Eucaristia!

Em Escada de Jacó, ainda mais se acentua esse aspecto saudosista, de que o soneto ‘Bons tempos’ é modelo perfeito.

“Bons tempos da Loriga e da cota de malha, / quando vós, meus avós, das montanhas do Minho, / balestreiros viris, vermelhos do bom vinho, / ao sarraceno infiel ousáveis dar batalha!” (GUIMARAENS *apud* LISBOA, 1979, p. 88).

Duplamente paradoxal, de tempo e estilo, pois o poeta é considerado uma das maiores vozes da poesia simbolista, essa imagem anacrônica se justifica pela ausência/presença de Constança, primeira namorada do poeta, morta precocemente, vitimada

pela tuberculose. Assim, a “coita de amor” se configura na ausência da amada, como nas cantigas de amigo. Esses breves retratos de escritores foram “pintados” a partir da imagem poética captada pelo olhar de Henriqueta Lisboa. Mas, como seria a imagem na poesia dela própria? Seria possível identificar uma imagem-sintoma, por exemplo, em seus poemas da morte? Este tema será desenvolvido na sequência desta pesquisa.

Vale ressaltar, ainda com relação à obra de Alphonsus de Guimaraens, a conferência, “Alphonsus de Guimaraens”, escrita em 1937 e pronunciada na série intitulada “Nossos grandes mortos”, organizada pelo Ministério da Educação, dirigida à época pelo Mineiro Gustavo Capanema. Esse ciclo de conferências foi editado pela Agir, a partir de 1944. Encontra-se no AEM um exemplar da conferência pronunciada por Henriqueta Lisboa. O ensaio apresentado por HL traz um estudo comparativo entre as obras dos dois maiores nomes do simbolismo brasileiro, Cruz e Sousa e o próprio Alphonsus de Guimaraens.

CAPÍTULO 2: POEMAS DA MORTE: IMAGENS DA MELANCOLIA

Henriqueta Lisboa foi saudada como poeta da morte. Esse epíteto nunca lhe agradou. Aliás, em *Vivência poética*, HL posicionou-se em relação a esse equívoco:

Em brilhante ensaio, conferiu-me certo escritor português o título de “poeta da morte”. Não me considero tal. Reconheço que o tema da morte me tem sido constante, como na obra de inúmeros poetas de todo o mundo, pois infinitamente sugestivo, aberto a hipóteses e voos incalculáveis. É exato que em determinada fase de minha vida, esse assunto se tornou explosivo, em virtude de dolorosas circunstâncias. Celebrei-o no volume **Flor da Morte**, e já o abordara em composições de **A Face Lívida**, livro de angústia, temor e repulsa, ao tempo em que se alastrava a 2ª guerra universal. Contudo, tanto antes como depois, tenho visado, de modo pertinaz e intensivo, a essência do ser, a substância do que é vital, a ansiedade da criatura em busca da perfeição e do infinito, os mistérios da natureza, o próprio mistério do processo poético, o relacionamento entre a alma e Deus, a caminhada da alma à procura de Deus (LISBOA, 1979, p. 18-19).

O fragmento transcrito traz uma importante informação sobre a relação com a morte. A morte é mais um dos mistérios da natureza, assim como o próprio mistério do processo poético. Passa, portanto, pela mediação divina, do “relacionamento entre a alma e Deus, a caminhada da alma à procura de Deus”. Ora, HL é confessadamente uma poeta cristã. Portanto, sua concepção de morte é indissolúvel de sua visão cristã da vida. O imaginário cristão da morte está arraigado no seu imaginário poético. Viu-se, nos textos de Didi-Huberman, como a imagem da morte se sobrepôs à própria imagem da vida cristã. Sem a presença da morte se torna impossível pensar a vida cristã. Entretanto, em relação à morte, a poesia representa também um espaço de transgressão. Como se dá essa transformação na poesia de HL? Por que esse tema está mais presente em sua produção poética do que em seus textos teóricos? Qual o papel da melancolia nesse processo de transformação?

Para tentar responder a essas questões, se faz necessário retomar alguns conceitos relativos à melancolia como traço caracterizador da condição do artista, do poeta, enfim de todos aqueles que fazem arte da palavra.

O livro de poemas *A face lívida* foi publicado em 1945. Compreende poemas escritos entre 1941 e 1945. Portanto, no auge do maior conflito armado de toda a história humana. É, além disso, dedicado à memória de Mário de Andrade. Momento de duplo sofrimento. Sofrimento universal, pelas circunstâncias da guerra e momento de sofrimento individual pela

morte do amigo. O contexto, gerador de melancolia, se traduz nos poemas desse livro de angústia e dor:

A face lívida

Não a face dos mortos. / Nem a face / dos que não coram / aos açóites / da vida. / Porém a face / lívida / dos que resistem / pelo espanto.

Não a face da madrugada / na exaustão / dos soluços. / Mas a face do lago / sem reflexos / quando as águas / entranha.

Não a face de estátua / fria de lua e zéfiro. / Mas a face do círio / que se consome / lívida / no ardor (LISBOA, 1985, p. 105).

Esse poema abre o livro e tem o mesmo título da obra, *A face lívida*. Há, ainda, outros três poemas com o mesmo título. Nota-se, de início, a presença de uma herança barroca na sequência de negativas. O barroco, como se apregoa, traduz a arte da Contra-Reforma, período de intensa melancolia no mundo cristão. Esse comentário se deve ao fato de que o período coincide com uma onda melancólica no mundo, devida, entre outros fatores, à forte repressão da individualidade. A obra *Anatomia da melancolia*, de Robert Burton (1631), como observa Moacir Scliar, foi publicada:

à época em que o puritanismo era uma forte corrente religiosa na Inglaterra (um ano antes da publicação do livro os puritanos do Mayflower chegavam à América), e o puritanismo se caracterizava, como lembrou Weber, por seu caráter melancólico, coisa que Burton já havia assinalado. A melancolia podia ser o resultado de uma crença religiosa marcada pela visão pessimista de um mundo cheio de pecado.[...] Partindo da obra de Dürer, Walter Benjamin mostra como era vista a melancolia na dramaturgia barroca alemã (século XVII). Na Espanha, o barroco foi um produto da Contra-Reforma; na Alemanha, os dramaturgos barrocos eram luteranos (SCLIAR, 2003, location 1110, 21).

A relação entre melancolia e gênio artístico foi estabelecida desde a Antiguidade. Na Idade Média foi relacionada à presença da acídia. Na Modernidade, como a manifestação própria da depressão. Scliar, ele próprio, médico, descreve o panorama das abordagens médicas de cada tempo em relação à ocorrência da melancolia. Na teoria dos humores, concebida na Antiguidade e que norteou o conhecimento médico até o início da Modernidade, a presença da bile negra explicava o comportamento melancólico de seu portador.

Henriqueta Lisboa, cujo perfil melancólico pode ser atribuído à época em que viveu, fez da arte uma forma de expressão individual. Seus poemas sobre a morte não se limitam a imagens de dor e melancolia pela perda, tampouco se prendem à ideia romântica de fuga da realidade. Suas imagens revelam uma forma peculiar de lidar com o espectro da morte. Os mortos não estão mortos. Continuam a suscitar a dor e a alegria de viver. Continuam a suscitar o espanto diante da vida. A negatividade das imagens do morto (não a face dos mortos, não a face da madrugada, não a face da estátua) procuram mostrar que diante da

morte prevalece o espanto. Espanto capaz de acionar a poesia em seu estado bruto. A poesia é, de fato, a via da última “pousada do ser”.

O regime de visibilidade das imagens, analisado anteriormente, aponta para um modo peculiar de se relacionar com o visível. O poema “Visibilidade” (*Pousada do ser*) ilustra bem essa característica da poesia de HL:

Visibilidade

Não me engana o visível.
Mas eu me engano com o que vejo.
Grave fantasma à vista
era uma nuvem sorrateira.

O visível acarreta disfarce.
Repto de distância e agouro
nunca se mostra tal e qual.
Aparecerá diferente
em estágio vindouro
quando de fato se desvende.

Recrio o visível
a meu desejo
com particulares matizes.
Invento o visível
de acordo com meus próprios olhos
para que através de cotejo
a novos prismas
outros olhos o vejam (LISBOA, 1985, p. 535-536).

A imagem da morte se insere nesse regime especial de visibilidade, recriando o que se imagina ver através do disfarce. Disfarce que se revelará finalmente no momento último da “pousada do ser”. Daí a profusão de imagens tão diferentes da morte. Ora apaziguadora, ora desesperadora. Ora destino aguardado, ora destino recusado. Por isso a presença tão constante do não como forma de recusa e possibilidade de outro desfecho para a criatura humana.

Antes de se analisar prontamente as imagens da morte na poesia de HL, faz-se necessário rever como alguns autores estabeleceram a relação entre a morte e a melancolia. Além de Moacir Scliar, Giorgio Agamben, em contexto mais acadêmico, destinou um longo ensaio sobre a melancolia. Trata-se da obra *Estâncias*, na qual Agamben localiza o drama da melancolia que se originou nos mosteiros medievais:

Durante toda a Idade Média, um flagelo pior do que a peste que infesta os castelos, as vilas e os palácios das cidades do mundo, abate-se sobre as moradas da vida espiritual, penetra nas celas e nos claustros dos mosteiros, nas tebaidas dos eremitas, nas abadias trapistas dos enclausurados. *Acedia, tristitia, tedium vitae*,

desidia são os nomes que os Padres da Igreja dão à morte que isso instala na alma (AGAMBEN, 2012, p. 21).

A acídia e o “demônio meridiano” afligiam a alma dos frades nos conventos medievais. O sol a pino, por volta do meio-dia, é a hora preferida para o demônio distrair a atenção dos religiosos. A leitura torna-se pesada, o livro se transforma em travesseiro para o acidioso. Uma verdadeira luta se trava entre a virtude e a preguiça. Nessa batalha se introduz outro vício, a luxúria, introduzida nos sonhos dos frades adormecidos. A gula, por sua vez, se manifesta assim que o inadvertido irmão consegue se libertar do torpor.

Essa alegoria medieval revela, entretanto, a presença do desespero representado pela incapacidade de mudança da situação desfavorável ao acidioso. A melancolia de Dürer (Melancolia I) capta com perfeição esse momento de incapacidade de resistência ao desespero. Paradoxalmente, a imobilidade própria à melancolia se transformará em móvel gerador de criatividade intelectual:

Esse desesperado aprofundar-se no abismo que se abre entre o desejo e o seu inapreensível objeto foi plasmado pela iconografia medieval no tipo de acídia, representado como uma mulher que desoladamente deixa cair por terra o olhar e solta a cabeça sustentada pela mão, ou então como um burguês ou um religioso que confia o próprio desconforto ao travesseiro que o diabo lhe oferece. O que a intenção mnemotécnica da Idade Média oferecia para a edificação de quem contemplava não era uma representação naturalista do “sono culpado” do preguiçoso, mas o gesto exemplar de deixar cair a cabeça e o olhar como emblema da desesperada paralisia do ânimo diante da situação sem saída. Contudo, é precisamente por essa contradição fundamental que não corresponde à acídia apenas uma polaridade negativa. Com sua intuição a respeito da capacidade de inversão dialética, que é própria das categorias da vida espiritual, os Padres colocam, ao lado da *tristitia mortifera* (ou *diabolica*, ou *tristitia sæculi*), uma *tristitia salutifera* (ou *utilis*, ou *secundam deum*), que é realizadora de salvação e ‘estímulo áureo da alma’ e, como tal, ‘não deve ser considerada vício, mas virtude’ (AGAMBEN, 2012, p. 30-31).

O gênio criador é melancólico por natureza. A teoria humoral que data da Antiguidade ainda estava em plena consonância na Idade Média. Assim, a melancolia ou bilis negra é:

aquela cuja desordem pode provocar as consequências mais nefastas. Na cosmologia humoral medieval, aparece associada tradicionalmente à terra, ao outono (ou ao inverno), ao elemento seco, ao frio, à tramontana, à cor preta, à velhice (ou à maturidade), e o seu planeta é Saturno, entre cujos filhos o melancólico encontra lugar ao lado do enforcado, do coxo, do camponês, do jogador de azar, do religioso e do porqueiro. A síndrome fisiológica da *abundantia melancholiae* inclui o enegrecimento da pele, do sangue e da urina, o enrijecimento do pulso, a ardência do estômago, a flatulência, o arrotado ácido, o zumbido na orelha esquerda, a prisão de ventre ou o excesso de fezes, os sonhos macabros e, entre as enfermidades que podem provocar, figuram a histeria, a demência, a epilepsia, a lepra, as hemorroidas, a sarna e a mania suicida. Consequentemente, o

temperamento que deriva da sua prevalência no corpo humano é apresentado sob uma luz sinistra: o melancólico é *pexime complexionatus*, triste, invejoso, mau, ávido, fraudulento, temeroso e terroso (AGAMBEN, 2012, p. 33-34).

O vínculo entre melancolia e gênio artístico foi apontado também por Aristóteles:

Contudo, uma antiga tradição associava exatamente ao humor mais miserável o exercício da poesia, da filosofia e das artes. “Por que” – conforme reza um dos mais extravagantes problemas aristotélicos – “todos os homens que foram excepcionais na filosofia, na vida pública, na poesia e nas artes são melancólicos, alguns a ponto de serem tomados pelas enfermidades oriundas da bÍlis negra?” A resposta que Aristóteles deu a essa interrogação marca o ponto de partida de um processo dialético no transcurso do qual a doutrina do gênio se costura indissolúvelmente com a do humor melancólico na fascinação de um conjunto simbólico, cujo emblema foi plasmado ambigualmente na figura do anjo da Melancolia de Dürer (AGAMBEN, 2012, p. 34).

A bÍlis negra produz a ambiguidade entre a acÍdia e a melancolia. Ora os homens estão despertos e voltados para os desejos de criação, ora estão sonolentos e cheios de angústia. A poesia produzida nesse contexto também revela a alternância entre a queda e a elevação, entre a luz e a sombra. A esperança e o desespero. O poema “Melancolia”, de *A face lívida*, revela uma aproximação entre a bÍlis negra e os fluidos negros das águas da melancolia:

Melancolia

Água negra
negros bordes
poço negro
com flor.

Água turva
densa espuma
turvo limo
com flor.

Noite espessa
sem lanterna
espesso poço
com flor.

Sombra, corpo
de serpente
na oferenda
da flor

Risco de morte
violenta,
árdua morte
de asfixia
veneno letal

fatal
 quase que puro
 suicídio
 com uma
 lenta
 lenta
 flor (LISBOA, 1985, p.150).

O poema é a sua imagem própria. O texto foi reproduzido em seu formato original para melhor visualizar os efeitos produzidos nessa disposição. Este poema, cujos últimos versos estão dispostos separadamente em uma única palavra, sugerem o movimento de fluidos que escorrem lentamente, como a vida que se esvai gota a gota após o ato extremo. Essa entrega se assemelha ao caráter ambíguo do temperamento saturnino, com a recíproca compenetração entre acídia e melancolia, “que mantinha intacta a sua dupla polaridade na ideia de um risco mortal inscrito na mais nobre das intenções humanas ou de uma possibilidade de salvação escondida no perigo mais extremo” (AGAMBEN, 2012, p. 38).

A imagem da melancolia está associada à imagem da flor. Entretanto, essa flor não nasce em atmosfera bucólica, propícia à beleza, pois, contrariamente, sua atmosfera é pesada, densa e escura. Não se trata de uma pura “beleza”, mas de uma “beleza do mal” ou do mal secreto de que se desconfia escondido em toda beleza. Beleza melancólica e letal.

Agamben recupera também a tradição do Eros melancólico, que associa o temperamento melancólico à poesia, à filosofia e à arte, “atribui-lhe uma exasperada inclinação para o Eros. Aristóteles, depois de ter afirmado a vocação genial dos melancólicos, apresenta a luxúria entre as suas características essenciais” (AGAMBEN, 2012, p. 39).

A estreita relação entre Eros e Tanatos se estabelece nos poemas de *A face lívida e Flor da morte*. O poema “Os lírios” (A face lívida) guarda estreita relação com a obra *De amore* de Ficino na qual Agamben identificou as origens da relação entre patologia erótica e melancolia:

Os lírios

Certa madrugada fria
 irei de cabelos soltos
 ver como crescem os lírios.

Quero saber como crescem
 simples e belos – perfeitos! –
 ao abandono dos campos.

Antes que o sol apareça
 neblina rompe neblina
 com vestes brancas, irei.

Irei no maior sigilo
para que ninguém perceba
contendo a respiração.

Sobre a terra muito fria
dobrando meus frios joelhos
farei perguntas à terra.

Depois de ouvir-lhe o segredo
deitada por entre lírios
adormecerei tranquila (LISBOA, 1985, p. 105-106).

Os versos, como em “irei de cabelos soltos”, alimentam os significantes eróticos e dão colorido à cena de amor na natureza. O eu lírico se integra aos elementos naturais e participa do momento da fecundação dos lírios. A cena lembra a antiga tradição trovadoresca do motivo da *alba*, quando a donzela, geralmente acompanhada de cervos ou outros significantes eróticos, se funde à natureza para a cena amorosa. Destaca-se, ainda, a presença do elemento terra, constituinte do humor melancólico:

A natureza do humor melancólico segue a qualidade da terra, que não se desperde nunca tanto quanto os outros elementos, mas se concentra mais estritamente em si mesma... tal é também a natureza de Mercúrio e de Saturno, em virtude da qual os espíritos, reunindo-se no centro, dirigem a ponta da alma do que lhes é estranho para o que lhe é próprio, fixando-a na contemplação e dispondo-a para que penetre no centro das coisas (FICINO *apud* AGAMBEN, 2012, p. 36).

O sujeito lírico, no poema transcrito, se identifica com o melancólico apaixonado o qual procura abraçar o inapreensível:

[...] o caráter próprio de Eros melancólico acaba identificado por Ficino com um deslocamento e um abuso: ‘Isso sói acontecer’ – escreve ele – ‘com aqueles que, abusando do amor, transformam o que compete à contemplação em desejo de abraço’. A intenção erótica que desencadeia a desordem melancólica apresenta-se aqui como aquela que pretende possuir e tocar o que deveria ser apenas objeto de contemplação, e a trágica insanidade do temperamento saturnino encontra assim a sua raiz na íntima contradição de um gesto que pretende abraçar o inapreensível (AGAMBEN, 2012, p. 41-42).

Agamben introduz em sua argumentação o ensaio “Luto e melancolia”, de Sigmund Freud, publicado em 1917. Nele, segundo Freud:

o mecanismo dinâmico da melancolia em parte toma emprestadas as suas características essenciais do luto e em parte da regressão narcisista. Assim como, no luto, a libido reage diante da prova da realidade que mostra que a pessoa amada deixou de existir, fixando-se em toda lembrança e em todo objeto que se encontravam relacionadas com ela, assim também a melancolia é uma reação diante da perda de um objeto de amor, ao que não se segue, porém, conforme se poderia esperar, uma transferência da libido para um novo objeto, mas sim o seu

retirar-se no eu, narcisisticamente identificado com o objeto perdido (AGAMBEN, 2012, p. 43-44).

O livro de poemas *A face lívida* foi dedicado à memória de Mário de Andrade. O sujeito lírico se comporta como um ser tomado pela melancolia cuja imagem se projeta na expressão do luto. Pode-se inferir também que a perda do objeto de amor resultou na transferência da libido para o próprio eu, impedindo a transferência para um novo objeto de amor. Daí a obsessiva imagem da morte que irrompe e assume formas variadas de representação.

Entretanto, a melancolia, nesse aspecto, não realiza a etapa de superação do luto e não se volta para outro objeto de amor, mas para “vários objetos” amorosos contidos na expressão da arte. A poesia seria o local de reunião desses vários amores. Amor sem riscos de nova perda, uma vez que sua pluralidade anula a iminência de um novo fim próximo e anunciado. Amor total, panteisticamente representado nos novos objetos reunidos pela poesia. O amigo Mário de Andrade, outrora simbolizando um único objeto de amor, é recriado e se multiplica em “vários Mários”, como se ele próprio fosse a encarnação do poema “Eu sou trezentos”.

Esse aspecto positivo da melancolia como elemento constituinte do gênio criador da arte remonta, como observado anteriormente, a Aristóteles. É possível, entretanto, observar a sobrevivência do conceito mesmo em *Modernidades tardias*. Aliás, o ensaio escrito por Reinaldo Marques (1998, p. 157-172) aborda período contemporâneo ao de Henriqueta Lisboa e, ela própria, um dos poetas analisados. Nesse ensaio, Marques retoma a produção poética de Belo Horizonte do período 1930-1950, consubstanciada nas figuras de Drummond, Abgar Renault, Otávio Dias Leite e da própria Henriqueta. O período analisado compreende turbulências econômicas, como a Grande Depressão, o espírito beligerante do entre-guerras, além do próprio conflito mundial configurado na Segunda Grande Guerra. A poesia tematiza esse momento e se faz ver pela estética da destruição, da morte da esperança e pelos diversos *leitmotives* gerados naquele momento histórico. Dentre esses motivos, inclui-se o espírito melancólico dessa geração.

Para além de uma simples constatação do tema da melancolia entre os poetas e intelectuais mineiros, Marques opera uma releitura da teoria psicanalítica na qual, à perda do eu freudiano, acrescenta a perda do sujeito lírico. Ao nomear o sujeito lírico, a poesia passa a ser o lugar ontológico da existência melancólica. O trabalho do luto, que, na teoria freudiana é responsável pela substituição de um objeto perdido por outro, colocando fim ao estado

melancólico presente na ausência, não se realiza na poesia. Aliás, essa falta mesma, contínua e insuperável, é responsável pela existência da poesia melancólica.

O luto é uma etapa de superação da melancolia. Portanto, é um estado definido por um período determinado, ainda que variável de acordo com a subjetividade de cada pessoa em trabalho de luto. Basta lembrar que a Igreja católica reconhece um novo casamento após a morte de um cônjuge. O luto termina com a obliteração do primeiro matrimônio celebrado sob a invocação do melancólico “até que a morte os separe”. O poeta recusa essa separação. Entretanto, faz da falta sua maior inspiração, como Drummond celebrou no poema “Memória”:

Amar o perdido
deixa confundido
este coração.

Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.

As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da Mão.

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão (ANDRADE, 1992, p. 204).

O ensaio aponta, ainda, a semelhança entre a melancolia dos poetas mineiros e a perda da aura benjaminiana. Semelhança aproximada pelos opostos, pois, se de um lado a perda da aura aproxima a arte das massas urbanas, “possibilitando sua politização”, o mesmo movimento “desloca-a do espaço da tradição”. Essa ruptura com a tradição modifica a relação do poeta com o seu “que-fazer artístico”, obrigando o poeta a se ajustar a esse mundo caduco que poetiza Drummond.

O círculo de poetas melancólicos mineiro constitui-se predominantemente de vozes masculinas. Tal constatação poderia identificar o círculo mineiro como uma vertente dos poetas latino-americanos em cuja voz masculina se faz ouvir o canto da melancolia. Essa tese foi desenvolvida por Adriana Rodríguez Pérsico no ensaio dedicado à melancolia na poesia de voz masculina. No contexto abordado, final do século 19 e princípios do 20, predomina ainda uma estética realista que procura mostrar como a “literatura intervém no destino dos personagens a ponto de determinar caminhos e modificar intenções” (PÉRSICO, 2009, p.121). Diferenças de gênero à parte, pois o ensaio aborda narrativas ficcionais, ao passo que

o círculo mineiro é composto por poetas, as personagens masculinas e o sujeito lírico estão sob a mesma influência melancólica.

Pergunta-se, então, qual o papel de Henriqueta Lisboa nesse universo dominado pela presença masculina. Pode-se objetar que a poesia não possua voz de gênero, como afirmou a própria Henriqueta em entrevista a Carmelo Virgillo (1985). Haveria uma identificação, por parte de HL, com o mundo masculino, apesar de ser ela própria uma autêntica defensora dos valores femininos? Pode-se argumentar ainda, a favor de sua identificação com a poesia de voz masculina, o fato de ela ter dedicado um livro de poesia referente à infância com o sugestivo nome de *O menino poeta*. Ora, por que não a menina poeta¹⁶, uma vez que os versos constituintes da obra mostram ser assumidamente biográficos? A acídia é de fato uma tentação que ronda o universo masculino como acreditava Santo Tomás de Aquino e que sobreviveu nos romances latino-americanos da virada do século XX como se lê no ensaio dedicado ao tema? Ora, a questão não deve ser abordada do ponto de vista da identificação de Henriqueta Lisboa com o universo masculino, mas reconhecer que HL tematizou a angústia legítima que caracterizou o período, independente da voz que a articulou. Houvesse mais mulheres com voz para se manifestar a respeito de arte, certamente não seria necessário introduzir essa discussão de gênero. Importa, para concluir, reconhecer que ainda hoje a voz masculina se impõe e assume, inclusive, a fragilidade outorgada à mulher pelos mesmos homens que se apoderam do discurso feminino.

A morte no livro *A face lívida* está envolta em ambiguidades. A negatividade como elemento de composição dos poemas corrobora a imagem ambígua da morte. Às vezes ela se veste da forma da própria vida, como se ela, a morte, fosse a mais perfeita expressão da experiência humana. Em outros momentos, o eu lírico se mostra revoltado. Revolta contra a morte ou contra a vida?:

Que força, ó cordas, / vos prenuncia, / delicadeza / de borboleta / ou covardia / de coração, / na ânsia tremenda / de revelação? Tudo diríeis, tudo diríeis / nessa inaudita / raiva infinita / de revelação? (“Ressonância”. p. 106).

Depois de cada noite amarga / sempre aguardastes o milagre / sem saber que milagre.

Sempre aguardastes o milagre / com essa angústia infinita / de quem sente que morre / sem ter logrado o que deseja.

Sempre aguardastes o milagre / com a infinita paciência / de quem viveu à espera / e sabe, à hora da morte, por que espera (“O milagre”. p. 111).

¹⁶ Mário de Andrade, em carta de 22/01/1943, reporta à mesma impressão, ou seja, HL poderia assumir a condição de mulher se reportando ao universo infantil. Cf (SOUZA, 2010, p.241).

Pago caro o orgulho / de buscar na vida / aquilo que busco. /
 Desdenho a fumaça / que oscila no vento: / nas mãos na consciência / tenho cinza
 fria.
 Às impuras águas / plasma qualquer forma: / e agonizo lenta / com sede nos lábios.
 Pago caro o orgulho / de querer perfeita / minha vida efêmera (“Orgulho”).
 (LISBOA, 1985, p. 118).

Se a melancolia é um atributo da voz masculina em poesia, as metáforas, entretanto, apontam para uma sensível voz feminina, como se observa nos fragmentos acima. Borboleta, noite e água são metáforas ligadas ao mundo simbólico feminino. Borges (2000), analisando o modo como as metáforas são produzidas, chega à conclusão de que os modelos geradores de metáforas são reduzidos. Entretanto, o que causa perplexidade são suas variações quase infinitas.

Henriqueta Lisboa encarna a voz poética capaz de transitar entre os dois mundos, o feminino e o masculino, realizando a convergência entre os polos, desconstruindo o antagonismo com o qual frequentemente o tema se relaciona. Borboleta, noite e água formam variações sobre o mesmo tema. Simbolizam a mulher como mediadora dos mundos, o carnal e o espiritual. Essa associação pode ser corroborada pelas sugestivas imagens do Dicionário de Símbolos:

De imediato consideramos a borboleta como um símbolo de leveza e de inconstância. A noção da borboleta que se queima no candeeiro não é nossa particular. Como as borboletas se precipitam para a sua morte na flama brilhante, lê-se no *Bhagavad-Gita* (11-29), assim os homens correm para sua perdição. Graça e leveza, a borboleta é, no Japão, um emblema da mulher [...] Um outro aspecto do simbolismo da borboleta se fundamenta nas suas metamorfoses: a crisálida é o ovo que contém a potencialidade do ser; a borboleta que sai dele é um símbolo da ressurreição. É ainda, se se preferir, a saída do túmulo. Um simbolismo dessa ordem é utilizado no mito de *Psique*, que é representada com asas de borboleta (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 138).

A noite, geradora de antagonismos e ambiguidades, é uma manifestação do simbólico feminino:

Para os gregos, a noite (*nyx*) era a filha do Caos e a mãe do Céu (Urano) e da Terra (Gaia). Ela engendrou também o sono e a morte, os sonhos e as angústias, a ternura e o engano. As noites eram frequentemente prolongadas segundo a vontade dos deuses, que paravam o Sol e a Lua, a fim de realizarem melhor as suas proezas. [...] A noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. Ela é rica em toda as virtualidades da existência. [...] como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 639-640).

A água, metáfora das metáforas, metáfora símbolo, é um dos verbetes mais ricamente ilustrado no Dicionário de Símbolos. A imagem da fecundação se desdobra na imagem da ressurreição, ambas ligadas ao simbólico feminino:

A valorização feminina, sensual e maternal da água foi magnificamente cantada pelos poetas românticos alemães. É a água do lago, noturna, leitosa e lunar, onde a libido desperta. A água, essa filha primeira, nascida da fusão aérea, não pode renegar sua origem voluptuosa e, na terra, ela se mostra como uma celeste onipotência como o elemento do amor e da união. [...] Todavia, a água, como aliás, todos os símbolos, pode ser encarada em dois planos rigorosamente opostos, embora de nenhum modo irredutíveis, e essa ambivalência se situa em todos os níveis. A água é fonte de vida e fonte de morte, criadora e destruidora (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 16-21).

A água é a matéria da imaginação. O fluido universal que ocupa três quartos do planeta é também a matéria constituinte de todos os corpos orgânicos, síntese da própria ideia de vida biológica. Tal constituição é determinante para se estabelecer a natureza de nossas forças imaginantes. Para Gaston Bachelard (1989), a imaginação material realiza a síntese entre o ver e o significar. Bachelard acredita que o sonho é a chave das emoções humanas. Neste aspecto, seu pensamento está mais próximo do inconsciente junguiano do que o seu equivalente freudiano. Bachelard, assim como Jung, acreditava que os sonhos poderiam curar, ao passo que o fundador da psicanálise via nos sonhos a manifestação de um conteúdo associado ao prazer ou à dor e cujo significado dependeria de uma rede intrincada de significações. A consciência de uma neurose permite a convivência com o mal, não necessariamente sua cura pela eliminação de um sintoma.

A água exemplifica a materialidade do pensamento heraclítico. Pensamento de morte. O destino do ser humano é um destino ligado inexoravelmente a sua destruição e desaparecimento. Não se pode banhar duas vezes no mesmo rio porque, em sua profundidade, o ser humano tem o seu destino ligado à água que corre. A água é o elemento transitório que realiza a metamorfose “ontológica essencial entre o fogo e a terra. O ser votado à água é um ser em vertigem. Morre em cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. [...] a morte cotidiana é a morte da água” (BACHELARD, 1989, p. 7). Assim, o rio que corre indefinidamente até sua foz, realiza a morte horizontal, metáfora da condição humana, fadada ao desaparecimento. Portanto, não se banha duas vezes no mesmo rio, pois entre um banho e outro, há o espectro da morte condicionada a partir do primeiro.

A poesia da água não é pois a poesia da vida. A poesia da água é a poesia da morte. Imagem contraditória que identifica na água suas fontes maternas e femininas, condicionantes da vida, mas que ao se contrastar com seu movimento uniforme, seu ritmo

dissoluto que conduz ao fim. Os excertos do poema de HL, citados anteriormente, corroboram o movimento especular da água que produz vida mas também conduz à morte. Na terceira estrofe do poema “Orgulho” há a referência às “águas impuras”. Essa metáfora foi desenvolvida no ensaio de Bachelard e identificada nas “águas profundas”, “águas dormentes” e “águas mortas”. O poema de HL encontra uma identidade profunda com o pensamento de Bachelard:

Água silenciosa, água sombria, água dormente, água insondável, quantas lições materiais para uma meditação da morte. Mas não é a lição de uma morte heraclitiana, de uma morte que nos leva para longe com a corrente, como uma corrente. É a lição de uma morte imóvel, de uma morte em profundidade, de uma morte que permanece conosco, perto de nós, em nós (BACHELARD, 1989, p. 72).

Sombria perspectiva diante da vida e da morte. O orgulho, sentimento fatal, conduz à sentença de uma morte que permanece presente nas águas profundas e imóveis do inconsciente poético. Uma agonia lenta perpetua o sintoma e o mal-estar diante da vida e da morte. Seria possível uma cura desse sentimento? Desse sintoma? Poderia a própria água materializar a operação de cura?

Bachelard estudou a relação entre a pureza e os rituais de purificação. Identificou, na mitologia, traços do sagrado que sobreviveram na psicologia da alma e constituem dados referenciais na psicanálise da água. Outra fonte pesquisada, os documentos sobreviventes da cultura clássica, revela o conteúdo psicanalítico que vem a lume com as novas leituras empreendidas então. Em um desses exemplos, se retoma um texto atribuído a Hesíodo. Nele se lê as proibições relativas ao uso da água, sobretudo, em suas fontes e rios. Hesíodo adverte sobre o perigo de se urinar diretamente nesses locais naturalmente sagrados. O senso comum, talvez, admita nessas proibições, a recorrência da higiene como método de prevenção de doenças e de conservação da saúde pública. No mesmo documento se lê, algumas linhas adiante, que se deve evitar igualmente, urinar em pé, virado para o sol. Nesse ponto da argumentação, o senso comum se perde em torno do sentido prático de tal proibição. A explicação psicanalítica empreendida por Bachelard identifica, na proibição pronunciada por Hesíodo, o protesto viril contra o sol, contra o símbolo do pai. A mesma regra que interdita a poluição do sol, vale também para simbologia maternal das águas. Bachelard acrescenta: “Esta proibição se torna necessária – e permanece atualmente necessária – em razão de um impulso inconsciente permanente. A água pura e clara é, com efeito, para o inconsciente, um apelo às poluições” (BACHELARD, 1989, p. 142). O excerto analisado anteriormente, relativo “às impuras águas”, tem o seu conteúdo ressignificado, a impureza do sujeito lírico se reflete nas impurezas das águas contaminadas pelo orgulho inconsciente. O sujeito lírico

maculado, sente-se igualmente contaminado pelas “impuras águas” e espera pelo movimento catártico que lhe devolverá a pureza das formas perdidas. A vida efêmera é um sintoma agravado pelo orgulho. Cabe ao sujeito lírico buscar novas formas em novas águas. Águas que curam.

A pureza da água está intimamente relacionada com seu poder de cura. Quanto mais pura mais propícia às operações de cura. A água doce das fontes representa o manancial de curas operadas pela sua pureza virginal. Ora, em se tratando de cura da alma, como a que se pretende, por exemplo, obter pela psicanálise, quando o verbo se faz carne, ou seja, o sintoma se verbaliza e reconfigura a relação entre o paciente e o seu mal de alma. Na literatura, de modo mais eficaz do que na clínica, as palavras destilam seu poder encantatório de cura. No poema “A fonte azul” há a referência ao poder das águas puras operadoras da regeneração da alma:

A fonte azul

Ah! Só quem viu a fonte azul,
a fonte azul jorrando lágrimas!
Seria apenas uma fonte
ou neblina de estrela d'alva?
de bruços na madrugada?

Em torno dela havia uma aura
de deslumbramentos estranhos:
toda uma raça de tulipas
e orquídeas com perfumes brancos.
E também havia um segredo
de finas cordas intangidas,
remanso de verdes matizes
tufado pelas alfombras.

Ficava bem longe a estância:
depois de campos e florestas.
Era mister vencer as ondas
de largos e largos mares,
de tempos muitos e muitos,
para essa visita à gruta
de que ressumbravam mistérios.

Mas não havia mistério
que fosse menos distante:
era uma gruta, era uma fonte
guardada por uma donzela.
No interior nublado de azul,
do azul profundo das pedras
as bâtegas saltavam vívidas
ressoando, depois tombando
numa exalação de suspiros.

A água embora fosse a mais límpida
 não realizava milagres.
 Aquele que dela bebia
 ficava talvez mais pálido.
 Quando de natureza tenra
 aprendia a guardar silêncio.
 Então – e não havia dúvida –
 uma vez por outra voltava (LISBOA, 1985, p. 115-116).

A metáfora da pureza da água se faz acompanhar de outros signos com intensa carga de significação psicanalítica como a gruta, símbolo do útero materno, local de proteção e segurança que se confunde com o mundo perfeito. Para se chegar até ela “Era mister vencer as ondas / de largos e largos mares”. Bachelard informa a respeito da simbologia contida no esforço físico ao desafiar as ondas do mar. Constitui aquilo que ele nomeou “Complexo de Swinburne” (BACHELARD, 1989, p. 78). Ao desafiar as ondas do mar, o herói obtém primeiramente uma vitória sobre si mesmo, ao dominar-se diante do perigo iminente representado pelas águas coléricas do mar. O mar, em comparação com fontes e rios, representa as águas más, daí a prevalência das metáforas do mar cruel. A pureza que se espera da fonte é proporcional aos esforços empreendidos para se chegar até ela, a qual é simbolicamente guardada por uma donzela. A pureza da água, lembra Bachelard, ao comentar um sonho do poeta Novalis em que o poeta se vê envolto por donzelas dissolvidas na água, é um elemento material. A matéria trabalhada no sonho é a chave para se compreender a dinâmica dos sonhos:

Não podemos compreender a dinâmica do sonho se não a destacarmos da dinâmica dos elementos materiais que o sonho trabalha. Tomamos a mobilidade das formas do sonho numa perspectiva errônea quando esquecemos seu dinamismo interno. No fundo, as formas são móveis porque o inconsciente se desinteressa delas. O que liga o inconsciente, o que lhe impõe uma lei dinâmica, no reino das imagens, é a vida na profundidade de um elemento material. O sonho de Novalis é um sonho formado na meditação de uma água que envolve e penetra o sonhador, de uma água que traz um bem-estar cálido e maciço, um bem-estar ao mesmo tempo em volume e densidade. É um encantamento não pelas imagens, mas pela substância (BACHELARD, 1989, p. 135).

No poema analisado, ao elemento água, acrescenta-se a cor azul. *O Azul profundo* se confunde com a própria matéria água. Bachelard tem um entendimento bastante peculiar a respeito da atividade poética que se aproxima bastante do ponto de vista expresso pela poeta HL. O filósofo da imaginação identifica na atividade poética uma espécie de reflexo condicionado, estranho reflexo capaz de conjugar três raízes a que se referem as impressões visuais, as impressões auditivas e as impressões vocais. A conjunção dessas raízes permite ao poeta construir as paisagens dos poemas. Assim, uma paisagem poética expressa por um

“psiquismo hidratante, pelo verbo das águas, encontra naturalmente as consoantes líquidas” (BACHELARD, 1989, p. 196). Para o filósofo, ao escutar, por exemplo, os remoinhos do riacho, parece-lhe que em muitos versos do poeta o riacho fizesse florescer a paisagem com “lírios e gládios”. Essa capacidade de sugestão pode ser percebida também no poema citado no qual a paisagem imaginada engendra aromas e formas atribuídos à “Fonte azul”: “Em torno dela havia uma aura / de deslumbramentos estranhos: / toda uma raça de tulipas / e orquídeas com perfumes brancos”. A metáfora da correspondência baudelairiana parece servir de inspiração tanto para o comentário de Bachelard quanto para os versos de HL. Cores, sons e aromas participam da constituição da paisagem poética. A cor azul não é deste mundo, informa o Dicionário de Símbolos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 107). O azul, segundo o mesmo dicionário, desperta no homem o desejo de pureza e uma sede de sobrenatural. Uma fonte cujas águas estivessem impregnadas das propriedades calmantes do azul seria propícia às manifestações de cura. Entretanto, “A água embora fosse a mais límpida / não realizava milagres”. Por que essa restrição? Seria uma indicação do alcance, em termos psicanalíticos, do processo de cura a partir da verbalização da neurose? Pode-se falar em purificação pela ingestão daquela água? Percebe-se que o silêncio que se segue à verbalização completa o processo operatório de conscientização do sujeito lírico. A cura não coloca fim ao estado de sofrimento contido no “mal da alma”, mas oferece-lhe uma trégua. Concede-lhe a consciência de que, uma vez acometido pelo mal, o sujeito lírico deve zelar pelo seu estado de lucidez, pois o mal estará sempre à espreita e, “não havia dúvida – uma vez por outra voltava”.

Azul profundo é um dos livros de HL cujo título tematiza a cor como matéria de poesia. Interessa observar que a cor azul também se liga à simbologia da morte, corroborando a ideia de que os temas da poesia de HL dialogam em moto contínuo, sob o ritmo das variações sobre o mesmo tema. Informa, mais uma vez, o Dicionário de Símbolos, que a profundidade da cor azul para um pintor como Kandinsky, sugere uma “gravidade solene, supraterrana. Essa gravidade evoca a ideia de morte: as paredes das necrópoles egípcias eram geralmente revestidas de um reboco azul-claro” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 107). À guisa de exemplificação da relação entre a cor e o tema da morte, leia-se um fragmento do poema “Estudo”, no qual a personificação do sujeito lírico sugere uma forma feminina. Seria uma autorrepresentação? “Reflete-se no fundo do espelho. / De onde veio? Quem é? Para onde / vai, quando se for? Mistério. // A solidão é sua pátria / indicada: no azul profundo / se inscreve, não mais o brilho / do cristal, mas sua essência” (LISBOA, 1985, p. 258).

A morte é inapreensível. Sob essa perspectiva, Agamben sugere que a “melancolia não seria tanto a reação regressiva diante da perda do objeto de amor, quanto a capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto inapreensível” (AGAMBEN, 2012, p. 45). Talvez, os poemas da morte em HL possam ser a tentativa, frustrada, de se possuir a morte, uma vez que não foi possível possuir em vida o objeto amado. Agamben faz a leitura freudiana desse mecanismo:

[...] Se a libido se comporta como se tivesse acontecido uma perda, embora nada tenha sido de fato perdido, isso acontece porque ela encena uma simulação em cujo âmbito o que não podia ser perdido, porque nunca havia sido possuído, aparece como perdido, e aquilo que não podia ser possuído porque, talvez, nunca tenha sido real, pode ser apropriado enquanto objeto perdido. Nesta altura, torna-se compreensível a ambição específica do ambíguo projeto melancólico, que a analogia com o mecanismo exemplar do luto havia desfigurado parcialmente e tornado irreconhecível, e que justamente a antiga teoria humoral identificava na vontade de transformar em objeto de abraço o que teria podido ser apenas objeto de contemplação. Cobrindo o seu objeto com os enfeites fúnebres do luto, a melancolia lhes confere a fantasmagórica realidade do perdido; mas enquanto ela é o luto por um objeto inapreensível, a sua estratégia abre um espaço à existência do irreal e delimita um cenário em que o eu pode entrar em relação com ele, tentando uma apropriação que posse alguma poderia igualar e perda alguma poderia ameaçar (AGAMBEN, 2012, p. 45).

A leitura de Agamben comprova a dificuldade em se estabelecer o paralelo entre os dois estados, luto e melancolia, apesar de ambos compartilharem o princípio da perda do objeto. Freud reconheceu que, das três condições partilhadas entre ambos, apenas a regressão da libido ao narcisismo faria a diferença no estado melancólico. A ambivalência amor e ódio característica das relações amorosas, tanto no luto quanto na melancolia, prepara para a passagem da superação do estado do enlutado e do melancólico. Freud, no ensaio “Luto e melancolia” (2013), ao identificar uma etapa de desenvolvimento da mania, no caso específico da melancolia, confessa não ter encontrado, até aquele momento de sua investigação, uma resposta que explicasse a ausência da mania em etapa posterior ao luto:

Das três premissas da melancolia, perda do objeto, ambivalência e regressão da libido para o ego, reencontramos as duas primeiras nas recriminações obsessivas depois de casos de morte. Lá, sem dúvida é a ambivalência que representa a mola do conflito; depois de passado esse conflito, nada mais resta de parecido com o triunfo de uma condição maníaca. Somos então remetidos ao terceiro fator como o único eficaz. Aquele acúmulo de investimento a princípio ligado, que se libera com o término do trabalho melancólico possibilitando a mania, deve estar relacionado com a regressão da libido ao narcisismo. O conflito no ego, que a melancolia troca pela luta em torno do objeto, tem de operar com uma ferida dolorosa, que exige um contrainvestimento extraordinariamente elevado (FREUD, 2013, p. 67).

Em poesia, como em toda literatura, não se pode aliar o conceito psicanalítico de Ego ao conceito autoral de sujeito lírico ou de narrador. Entretanto, parece pertinente aproximá-lo

da noção de inconsciente. Um inconsciente poético cujo sujeito lírico fosse a expressão de sua linguagem. Assim, pode-se reconhecer em alguns poemas de HL o traço, identificado por Freud, que consiste no estado de autodepreciação do melancólico: “O melancólico nos mostra ainda algo que falta no luto: um rebaixamento extraordinário do seu sentimento de autoestima, um enorme empobrecimento do ego. No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio; na melancolia é o próprio ego.” (FREUD, 2013, p. 48).

No poema “Raiz amarga”, do livro *Prisioneira da noite*, o sujeito lírico melancólico volta-se contra si:

Raiz amarga

Sinto que sou raiz amarga.
Terra gretada é minha sede.
Núcleo de sombras é meu cárcere.
Lá fora – ao sol, à chuva, ao frio –
rastejarei à flor do chão?
Estarei no ar e clorofila?...

Não sei se há graça do tronco,
pássaros abrigados nas franças,
escaravelhos zumbindo nos brotos.

Não sei se há doçura de pétalas,
nem aconchego de folhagem
dormindo sobre espelhos d’água.

Seja de ouro o pólen ao vento,
de ouro o mel a escorrer do cerne
de ouro a flama em torno da lenha!

Sonho a paisagem do meu quadro:
vale seivoso entre montanhas
e o céu – acima de minha fronde.

Porém meus gestos precingidos
como os nós cegos das amarras
furtam-me a toda revelação.

Talvez – condenada ao deserto –
eu realize apenas miragem
na imaginação dos homens (LISBOA, 1985, p. 63-64).

O sujeito lírico, metamorfoseado em árvore, metonimicamente reduzido à raiz, parece cantar a própria esterilidade. Amarga é a raiz, sombria é a atmosfera de desencanto ao redor de seu tronco, em cujos galhos não há a certeza da graça que atrai os pássaros. Igualmente os brotos são estéreis e não atraem os escaravelhos prontos a completar o destino da fecundação. A negação pela dúvida intensifica a atmosfera de incerteza e de desencanto

perante a natureza estéril. A raiz, metáfora da imobilidade, simboliza o cárcere melancólico, amenizado pelo sonho enquadrado pela paisagem de um “vale seivoso entre montanhas”. Todavia, a imobilidade inibe qualquer esboço de transformação, os grilhões restringem os “gestos precingidos” que permanecem como “os nós cegos das amarras”, furtando-lhe a “toda revelação”.

A melancolia, alimentada pelo sentimento de culpa, no caso do presente poema, de uma esterilidade sem saída, é intensificada no último verso no qual o sujeito lírico se condena à esterilidade do deserto. Freud identificou nesse movimento de autorrecriação, um deslocamento do sujeito em relação ao verdadeiro objeto da queixa. Para ele, se se escutar com paciência as autoacusações do melancólico, ficará claro que as acusações pouco têm a ver com a pessoa do melancólico, mas na verdade são dirigidas ao outro, geralmente alguém que representa o objeto do amor que se volta para o próprio ego. Freud recupera, nesse movimento, o sentido da palavra queixar-se, a qual significa dar queixa contra algo ou alguém. Pode-se inferir, segundo essa leitura, que o sujeito lírico queixa-se de todos os homens. Para esse sujeito lírico, na imaginação desses homens, ele realiza apenas miragem. A partir dessas considerações, o quadro clínico do melancólico torna-se mais claro em relação ao trabalho do luto. Falta ao enlutado esse sentimento de autoacusações que desloca o sujeito melancólico do lugar de vítima para o de algoz do outro. Juiz implacável que se pune para atingir o objeto de amor abandonado.

No poema de mesmo nome, “Prisioneira da noite”, o queixar-se assume o sentido freudiano de dar queixa:

Prisioneira da noite

Eu sou a prisioneira da noite.

A noite envolveu-me nos seus liames, nos seus musgos,
as estrelas atiram-me poeira nas pestanas,
os dedos do luar partiram-me os fios do pensamento,
os ventos marinhos fecharam-se ao redor de minha cintura.

Quero os caminhos da madrugada e estou presa,
quero fugir aos braços da noite e estou perdida.
Onde fica a distância? Dizei-me, ó Peregrinos,
onde fica a distância da qual me chegam misteriosos apelos?

Alguém me espera, alguém me esperará para sempre,
porque sou a prisioneira da noite.

A noite me adormenta com suas flautas esfolando veludos de pêssego,
a noite me enerva com suas grandes corolas desmaiadas nos caules,
vejo madressilvas com os pequenos dentes de pérola sorrindo
enlaçadas aos troncos fortes,

e o frio da noite é um desejo de faces aconchegadas,
e há tepidez nas grotas verde-negras, tão próximas...

Oh forças para caminhar! Forças para vencer o
inebriamento da noite,
forças para desprender-me da areia que canta sob meus pés como cordas de violino,
forças para pisar a relva macia e tenra com suas gotas de sereno,
forças para desvencilhar-me dos afagos numerosos do vento!

Na noite não posso ficar como uma rosa pendida
porque o homem solitário viria tomar-me pela mão
imaginando que sou a que procura amor.

Na noite não ficarei com a túnica esvoaçante e os cabelos em desordem
porque uma criança poderia pensar que sou a louca sem pouso,
na noite não, porque a velhinha trêmula viria perguntar-me se acaso sou sua filha
desaparecida.

Oh! Quem me ensina os caminhos da madrugada?
Por que não se acendem agora, sim, agora, os candelabros das igrejas?
Por que não se ilumina as casas onde há noivas felizes?
Por que de tantas estrelas no céu ao menos uma não se desprende
para vir pousar no meu ombro como um sinal de esperança?

Tenho um encontro marcado há longo, longo tempo...
Mas não chegarei porque sou a prisioneira da noite (LISBOA, 1985, p. 51-52).

O sujeito poético, assim como no poema anterior, apresenta uma voz assumidamente feminina a qual se encontra diluída na palavra noite, significante feminino em oposição ao significante masculino representado pelo sol. A metáfora da imobilidade assume as formas de uma prisão. Portanto, a queixa de um sujeito lírico cativo é legitimamente constituída. Entretanto, a economia da libido se volta para uma espécie de sadismo configurado na ideia do autoflagelo. Toda uma cadeia de significantes parece participar desse movimento que sugere a satisfação orgíaca e sádica. Além da noite que o envolve nos seus liames e musgos, as estrelas, como sátiros, atiram-lhe poeira nas pestanas; os dedos do luar partem-lhe os fios do pensamento e os ventos marinhos fecham-se ao redor de sua cintura.

O sujeito poético ensaia um movimento de libertação. Movimento tímido, incapaz de cortar as cadeias do prazer masoquista. A culpa se manifesta no reconhecimento da tibieza de seus esforços. O encontro com o objeto de amor é sempre adiado em virtude de sua prisão no presente, impedida de se desvencilhar do passado para se libertar em busca de um futuro de harmonia. A queixa então é dirigida aos mesmos elementos da natureza que formam o seu grilhão. A noite o enerva, adormenta. As madressilvas projetam novas correntes “sorrindo enlaçadas aos troncos fortes”. Resta o frio da noite como metáfora do desejo de aconchego.

Em vão pedem-se forças para romper a inércia: “Oh forças para caminhar! Forças para vencer o inebriamento da noite, / forças para desprender-me da areia que canta sob meus / pés como cordas de violino”. Ora, percebe-se a mesma ideia de gozo masoquista a se comprazer com os elementos da natureza: “forças para pisar a relva macia e tenra com suas gotas de / sereno, / forças para desvencilhar-me dos afagos numerosos do / vento!”. A denegação é a etapa seguinte e naturalmente esperada pelo devir de culpa: “Na noite não posso ficar como uma rosa pendida / porque o homem solitário viria tomar-me pela mão / imaginando que sou a que procura por amor”. Conteúdo explicitamente psicanalítico no qual o sujeito lírico se projeta na negação do objeto desejante.

A sequência do poema mostra a edificação das formas do desejo: “Oh! Quem me ensina os caminhos da madrugada?”, em uma clara alusão ao desejo da chegada do dia que, com suas luzes, será capaz de desfazer os liames que o prendem à noite. A partir desses versos, se configura toda uma sequência desejante de luz e iluminação: “por que não se acendem agora, sim, agora, os / candelabros das igrejas? / Por que não se iluminam as casas onde há noivas felizes?”. Nota-se, nos mesmos versos, a ideia de ruptura com o passado para se libertar o presente, consubstanciada no advérbio agora. Todavia, o sujeito lírico mostra-se incapaz de romper os liames. A conclusão, melancólica, retoma a ideia inicial de imobilidade: “Tenho um encontro marcado há longo, longo tempo.../ Mas não chegarei porque sou a prisioneira da noite”. Resta a compulsão de se sentir prisioneira da noite.

O sujeito poético, inconscientemente, dirige suas queixas a um objeto inominado. Ora assume a forma de “um alguém” que o espera eternamente, ora é a própria natureza projetada nos ventos e na flora, ou ainda, um desconhecido (homem solitário), uma “velhinha trêmula” e uma criança perdida na noite. Todos esses seres apontam para o obsessivo objeto de desejo que o sujeito lírico tem dificuldade em nomear, aquele que finalmente irá romper as cadeias que o prendem. Sua queixa parece se dirigir a todos os homens com uma única súplica: libertem-me!

A metáfora da prisão por amor constitui um *leitmotif* na literatura. Um dos momentos mais icônicos dessa representação pode ser conferido no monumental romance proustiano *A la recherche du temps perdu*. Em *A prisioneira* (1989b), Proust realiza a síntese do amor obsessivo por intermédio do ciúme doentio do narrador, projetado na personagem Marcel. A lição proustiana mostra a melancólica obsessão pelo objeto de amor inapreensível. A posse do amor identificado com seu objeto é uma busca sem fim. A prisão que se estabelece no círculo em busca desse amor impossível é uma metáfora do sadismo. O sofrimento do outro como

realização do prazer da posse. Entretanto, o narrador, em um processo de autoanálise, ao se referir ao estado cativo de Albertine, reconhece o caráter destruidor desse processo:

Infelizmente ela parecia sentir-se prisioneira e pensar como aquela sra. de La Rochefoucauld, a qual, ao lhe perguntarem se não estava contente de viver na mansão tão bonita de Liancourt, respondeu que “não existe prisão bonita”, a julgar pelo ar triste e fatigado que mostrou nessa noite enquanto jantávamos os dois no seu quarto (PROUST, 1989b, p. 163).

HL, poeta melancólica, tenta abraçar a morte. Dessa tentativa, o espírito melancólico se volta para o mistério da criação poética. Mistério envolto em um processo erótico.

2.1. Eros, Tanatos e Saturno

Palmeira da praia
 Palmeira da praia / sacudindo as folhas / com gestos graciosos, / nervosa palmeira,
 / nervosa, graciosa, / escondendo o rosto / com verdes rubores / ao vento que passa.
 Palmeira da praia / talhe esbelto e esgalgo / procurando longe / com olhos agudos, /
 mostrando recortes / de céu entre os dedos, / abanando lenços / em brancos adeuses.
 Palmeira entre nuvens / que nunca resolves / esse ar delicado / de espera e renúncia.
 Conheço-te muito, / palmeira da praia, / teu bom gosto e instinto / de amorosa e
 casta (LISBOA, 1985, p. 122-123).

No poema acima, o sujeito poético, mais uma vez, eroticamente se traveste de elemento da natureza. O vento, significante erótico, disseminador da vida na natureza, participa do jogo da sedução, com intervalos de “espera e renúncia” da “amorosa e casta palmeira”. A fantasia amorosa envolta no poema representa uma herança da lírica trovadoresca medieval que sobrevive (*Nachleben*) na poesia ocidental moderna. Agamben esclarece essa relação:

Não é um corpo externo, mas uma imagem interior, ou melhor, o fantasma impresso, através do olhar, nos espíritos fantásticos, que é a origem e o objeto do enamoramento; mas só a elaboração atenta e a descomedida contemplação desse fantasmático simulacro mental eram capazes de gerar uma autêntica paixão amorosa (AGAMBEN, 2012, p. 50).

A palmeira, assim como o vento, nessa perspectiva, podem ser vistos como objetos de fetiche. Agamben também observou que, em processos mentais ligados ao fetichismo, a sinédoque forma um dos tropos mais comuns da linguagem poética. Nesse processo, a substituição da parte pelo todo se refere à substituição de uma parte do corpo pelo parceiro sexual completo. Nesse regime de substituição, entra em cena uma espécie de “referência negativa” responsável pelo potencial poético do qual se investe a palavra.

Observando-se esse processo a partir do poema citado, as folhas, o talhe, assim como o rosto, representam as partes de um todo. O todo, por sua vez, se mostra metonimicamente, nos “recortes” que são “mostrados”.

Os melancólicos unem a prática fantasmática ao processo erótico da imaginação. A relação entre erotismo e melancolia envolve a ambiguidade característica que representa o melancólico como um ser de inclinação para a luz e para a sombra. Essa dupla propensão dos melancólicos está presente desde a Teologia platônica, na qual se lê que os melancólicos, “por causa do humor térreo, fixam com os seus desejos a fantasia de forma mais estável e mais eficaz” (AGAMBEN, 2012, p. 51-52). Forma-se, nesse consórcio, um comércio ambíguo com os fantasmas motivado pela inclinação do melancólico tanto para a iluminação quanto para a fascinação negromântica.

O melancólico, segundo a teoria dos humores, é um ser ligado à terra, influenciado por saturno e sujeito às variações dos elementos pertinentes aos dois planetas. O poema “Terra negra” (*A face lívida*) retoma a antiga tradição da teoria dos humores:

Terra negra

Numa terra negra
que mal acredito,
num planeta alheio
a este céu tão lícido,
num planeta fora
de todas as órbitas,
a horas que não ousam
fixar os relógios,
se derramam lívidas
torrentes de sangue
para o bom cultivo
de jardins recônditos.

A flora macabra
com legados de honra
precisa de sangue
para alimentar-se!

Dálias e papoulas
de um parque vindouro
surgirão do solo
para que outros seres
– chegado o seu turno –
calados pereçam.

Mais sangue, mais seiva
para a terra negra!
A festa é de púrpura?
Quereis sangue rubro?
Tomai-o dos poetas

que se retemperam,
 as líras ao fogo.
 Quereis sangue claro
 de nascente rosa?
 Tomai-o das crianças,
 tomai-o das jovens mulheres redondas
 que exibem segredos
 de felicidade.
 Sanguíneas inéditas
 de várias espécies!

Um dia que eu vejo
 em futuro próximo
 romperá o sol
 sufocando a terra
 negra, negra terra,
 babujando-a com lodosos, espessos
 vômitos de sangue (LISBOA, 1985, p. 123-124).

A bÍlis negra encontra neste poema sua identificação com a terra negra e o planeta “alheio” cuja atmosfera pode ser comparada ao gasoso planeta Saturno em cuja superfície a vida, tal qual a conhecemos, seria impossível de existir. O sangue, um dos humores presentes na constituição do corpo humano, representa o único elemento capaz de gerar a vida neste planeta inóspito. Curiosamente, sua fonte primordial estaria contida na figura do poeta, cuja lira se retempera em contato com o fogo, outro elemento importante na constituição dos humores. O poema lembra ainda a fascinação negromântica dos melancólicos, consubstanciada na sede pelo sangue “das crianças e das jovens mulheres redondas”.

O poema reproduz a atmosfera melancólica do poeta, destituído de qualquer esperança em relação ao futuro. Um dos sintomas que acometem os melancólicos é sua propensão à culpa e à destruição. A ruína e a decadência revelam semelhanças entre o mundo barroco e mundo moderno. Essa reflexão faz parte da hipótese desenvolvida por Reinaldo Marques, a partir de sua leitura dos poetas melancólicos mineiros em confluência com o pensamento de Walter Benjamin, o qual compreende a melancolia como síntese de um tempo em transformação. Para Reinaldo Marques, a reflexão benjaminiana procura “pela via do alegórico e de uma meditação melancólica, salvar o Barroco, salvando a si e a nós mesmos, alojados no interior da modernidade” (MARQUES, 2002, p. 51).

A natureza simbolizada no poema de HL é composta de alegorias barrocas tematizadas na cadeia crescente de gradação dos significantes relativos à cor: “Mais sangue, mais seiva / para a terra negra! / a festa é de púrpura? / Quereis sangue rubro?”. As flores (dálÍas e papoulas) compõem a flora macabra que se alimenta da seiva sanguínea. A destruição, paradoxalmente, está representada pelo sol que produz a vida, mas que no poema

se romperá “sufocando a terra negra”. O caos e a escuridão representam o destino iminente dessa terra. O eu lírico, de modo diverso ao pensamento benjaminiano, não olha para o passado. Não é capaz de romper com a destinação trágica do sujeito, mas ao contrário, consome-se e aceita, melancolicamente, o fim anunciado.

2.2. Imagens da flor, imagens da morte

A “flor da morte” constitui imagem preponderante no livro de mesmo título – *Flor da morte* –. Neste livro, a flor é representada, como lembra Machado de Assis, pelas tintas da melancolia. Mas como se dá a representação dessa imagem no livro *Flor da morte*? Não há uma representação pictórica dessa flor. Logo na primeira parte do poema, sua aparição se faz mediante representação sonora: “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” (LISBOA, 1985, p. 161).

Na segunda parte, observam-se ecos da poesia melancólica de Augusto dos Anjos: “Flor. A inacessível. / Do caos, da escarpa, da salsugem, / da luxúria dos vermes, das gavetas / do asco, do cuspo, da vergonha” (LISBOA, 1985, p. 161). O acidioso revela desconforto em relação ao local em que se encontra e muitas vezes reage com “nojo” à presença dos semelhantes, como relata Cassiano, *Joannis Cassiani*, “basta que este demônio comece a obsediar a mente de algum desventurado, que ele insinua nela um horror ao lugar em que se encontra, um incômodo com relação à própria cela e um nojo dos irmãos que vivem com ele, que agora lhe parecem ser negligentes e grosseiros” (AGAMBEN, 2012, p. 23). No mesmo fragmento, Agamben lembra a acídia presente na obra de Baudelaire, consubstanciada na figura do *dandy*. Baudelaire, antes de HL, acentuou a negatividade na imagem da flor em *As flores do mal*. O demônio meridiano assedia sua vítima na plenitude do dia, com o sol a pino. A flor da morte, no poema de HL, surge de madrugada, hora de mistério e recolhimento. Entretanto, o sentimento de temor e de desespero se equivale àquele referido com a presença do demônio meridiano: “Mãos que se procuram com desespero, pacto / entre o vivo e o morto, misterioso e rápido / signo de tempestade no espelho” (LISBOA, 1985, p. 161).

A negatividade da imagem da flor, herança baudelaireana, se percebe pela sequência de negações: “A que não foi rorejada de lágrimas. / A que não tocou sequer o bafejo da aurora. / Não sopra o vento nestas silentes plagas. / Ainda a luz não se fez, apenas / paira acordado o Espírito” (LISBOA, 1985, p. 162). O sangue, componente dos quatro humores

fundamentais, nutre a flor com sua seiva: “escaramuças, estertores e sangue, / árido sangue – pela Flor” (LISBOA, 1985, p. 162).

A imagem da flor, na última estrofe, reforça o caráter negativo de sua composição: “Flor da Morte, salva das águas, / de corruptas sementes nutrida, única forma de ser, / eterna” (LISBOA, 1985, p. 162).

O poema “O véu” lembra a personagem Brás Cubas, de Machado de Assis. A personagem machadiana, ao se tornar um autor defunto, deixa para trás o último véu que cobre a hipocrisia humana. O véu, no poema, assemelha-se a uma máscara mortuária, última imagem do morto. O véu é também máscara protetora contra os vivos: “Os mortos estão deitados / e têm sobre o rosto um véu. / Um tênue véu sobre o rosto / Nenhuma força os protege / senão esse véu no rosto. / Nenhuma ponte os separa / dos vivos, nenhum sinal / os distingue mais que o véu / baixado ao longo do rosto (LISBOA, 1985, p. 162-163).

Vale lembrar ainda que o culto ao retrato tem sua origem exatamente nas máscaras mortuárias cultivadas na Antiguidade clássica.¹⁷ Os atos heróicos dos ancestrais romanos faziam parte daquele rito. Objetos que lembrassem a vida do morto ilustre eram devidamente reproduzidos para garantir a mais fiel imagem daquela vida retratada. O poema descreve o perfil do morto e nele se entrevê algo de sua vida: “o véu modela o perfil / (filigranas de medalha), / acompanha o arco dos olhos, / sobe na asa do nariz, / cola-se aos lábios. O morto / respira sob o véu. / (Também os vales respiram / amoldados à neblina.)” (LISBOA, 1985, p. 163). O segredo (da morte ou da vida?) parece estar prestes a ser revelado: “E através do véu a aragem / de um sorriso treme, prestes / a dar à luz um segredo. / Um véu como os outros, tênue, / guarda o segredo dos mortos. / Nada mais do que um véu”. (LISBOA, 1985, p. 163).

O véu é a metáfora da vida possível. Às vezes, os vivos necessitam renovar o uso do véu ao longo da existência, sobrevivência necessária em uma sociedade de aparências. Mas, assim como Brás Cubas, o véu se torna desnecessário quando se está diante da última cena da vida: “Dos inumeráveis véus / que os vivos rompem ou aceitam, / resta para o morto, apenas, / um véu aderido ao rosto. / Entre a vida e a morte, um véu, / nada mais do que um véu” (LISBOA, 1985, p. 163).

¹⁷ Plínio, o velho, citado por Georges Didi-Huberman: “Com nossos ancestrais acontecia de outra forma: nos atriuns, era exposto um tipo de efigie destinada a ser contemplada: não eram estátuas realizadas por artistas estrangeiros, nem bronzes ou mármore, outrossim máscaras moldadas em cera, que eram dispostas cada uma em um nicho: tinha-se, assim, imagens para fazer o cortejo fúnebre da família” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 80).

Outros véus se superpõem àquele último, derradeiro. São a “Reminiscência de outros véus, / de outras verônicas, de outras / máscaras. Símbolo, estigma” (LISBOA, 1985, p. 163). A memória metaforizada na sequência de véus imemoriais. A menção à personagem bíblica Verônica lembra que, na raiz de seu nome, há a ideia de verdade (vero), uma alusão à ideia de imagem verdadeira consubstanciada no último véu. O véu pode ser comparado ainda à imagem de um palimpsesto no qual as várias faces, simbolizando os inumeráveis véus, se sucedem ao longo da vida. Os véus são formados a partir dos fragmentos deixados pelas marcas de outros véus. Uma sobrevivência articulada com os rastros e os restos deixados ao longo da existência.

O poema seguinte, “O mistério”, parece responder ao questionamento sobre o segredo da vida ou da morte. Esgota-se, também, a necessidade de se manter um véu de aparências para a sobrevivência: “Na morte, não. Na vida. / Está na vida o mistério. / Em cada afirmação / ou abstinência. / Na malícia / das plausíveis revelações, / no suborno / das silenciosas palavras. / Tu que estás morto / esgotaste o mistério”. (LISBOA, 1985, p. 164).

A morte se converte em busca pelo desconhecido. A dúvida barroca acompanha o eu lírico em sua busca pelo inefável: “Ora a distância perseguias, / ora recuavas. / Era o apogeu ou o nirvana / que tateando buscavas? / Ah! talvez fosse a morte / Não se sabia quando vinhas / nem quando partias. Eras / o Esperado e o Inesperado” (LISBOA, 1985, p. 164). A dúvida permanece na sequência do refrão “Ah! Talvez fosse a morte” reproduzido no intervalo das estrofes. Na última estrofe, a presença novamente do “espírito Brás Cubas”: “Agora estás poderoso / de indiferença, de equilíbrio. / Completo em ti mesmo, forro / de seduções e amarras. / Nada te açula ou tolhe. / És todo e és um, apenas, / A plenitude da água, da pedra, tens. / E és natural, és puro, és simples como / a água, a pedra” (LISBOA, 1985, p. 165).

No romance machadiano, é justamente a ideia de liberdade adquirida com a morte que justifica a encenação da vida narrada sem escrúpulos. A personagem Brás Cubas seria a representação do super inconsciente, um contraponto ao superego, guardião da moral. A galhofa e a melancolia são a atualização do *ridendo castigat mores*, recorrente na comédia clássica e motivo central no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O “espírito Brás Cubas” representa o abandono das máscaras sucessivas da vida e a adoção da última como a verdadeira. Cessa toda necessidade de sustentação das aparências. O véu assume a identidade do morto cujo mistério se extingue no mesmo instante em que ele surge para a verdade como para quem “a campa foi outro berço” (ASSIS, 1959, p. 11).

Em “Diante da morte”, temos a transformação dos elementos água e pedra. Diferentemente do poema anterior em que havia a identificação com esses dois elementos,

neste outro, a pedra é a matéria de que é feito o poema. Um poema de pedra. A referência à estátua corrobora essa ideia e permite entrever entre as estrofes, a sugestão de um poema em forma de estátua, construído de maneira regular, obedecendo a um esquema escultural em que o equilíbrio entre as partes é buscado pela regularidade da disposição das estrofes, divididas em seis quartetos de oito sílabas. Tal regularidade, entretanto, não é um princípio buscado pela poeta Henriqueta Lisboa. A pedra é elemento constituinte das almas melancólicas. A dureza e a secura são características presentes na bÍlis negra. HL, como este estudo procura apontar, é uma artista representante da escrita melancólica. Abaixo, reproduz-se o poema no seu formato original afim de ilustrar a ideia que vincula o poema à estátua:

Diante da morte

Diante da morte não sou de água
nem sou de vento, mas de pedra.
Órbitas frÍgidas de estátua,
boca cerrada de quem nega.

Rudes cadeias me restringem,
corda entrançada no pescoço,
fosco cilÍcio em torno aos rins,
ossos fundidos uns nos outros.

Diante da morte sou espessa
rocha de oceano – desconheço
que espécie de onda ou mar se atira
contra meu peito empedernido.

Se eu fosse ao menos como o bronze
ressoante, ou como a estrela infiel,
rompera as linhas do horizonte,
despedaçara-me em reflexos.

Flocos de espuma, tenras nuvens
descendo o rio, voando na alba,
dulçor aéreo dos dilúculos,
azul, fluidez, vago lunar,

levai-me fora de meus âmbitos,
amortecei-me com propÍcios
bÁlsamos, óleos e suspiros,
até a aparição da lágrima (LISBOA, 1985, p. 165).

O sentimento de desespero e o sofrimento acometidos pelo acidioso (Rudes cadeias me restringem, / corda entrançada no pescoço, / fosco cilÍcio em torno aos rins, / ossos fundidos uns nos outros), sugerem a ambientação desse poema em um antigo claustro medieval, tão familiar aos monges acometidos pelo desespero atrabiliário.

A rigidez da estátua sugere a imobilidade, a impossibilidade de se modificar o destino. O melancólico, muitas vezes, se vê diante do impasse da vida. Vida sem saída. Daí a representação da melancolia como uma mulher em posição de languidez, com a cabeça pendente e as mãos em abandono (ver a figura *Melancholia I*, de Dürer). A referência à alba, ao “dulçor aéreo dos dilúculos”, é um contraponto ao meio-dia, momento em que o demônio meridiano assedia o melancólico. O sujeito lírico, entretanto, quer se livrar da aridez melancólica. A última estrofe é uma súplica para o restabelecimento do equilíbrio mediante presença de “bálsamos, óleos e suspiros” cujas propriedades trarão alívio pela “lágrima”.

A loucura parece ser o destino do acidioso. Tomado pelo desespero, não vê possibilidade de solução para sua dor e sofrimento. A relação entre melancolia e insanidade mental está caracterizada desde a Idade Média. No Renascimento, surgem os estabelecimentos destinados ao recolhimento da loucura indesejada:

Como não está disposta a tolerar a loucura. Esta é a época, diz Michel Foucault, do ‘grande encerramento’: por toda a Europa surgem estabelecimentos destinados aos doentes mentais. Há referências até a uma embarcação especial, a ‘nau dos insensatos’ (*stultifera navis*), que percorre os grandes rios do continente recolhendo loucos para levá-los ao hospício. [...] Não há mais lugar para o ‘louco da aldeia’ medieval, nem mesmo para o místico que, em seu delírio, ouve vozes de santos. Os loucos são mau exemplo e devem ser confinados em lugares especiais. (SCLIAR, 2003, posição: 1137-48)

O poema “Ofélia” reproduz a imagem do corpo morto de 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. (LISBOA, 1985, p. 171)

Talvez HL tenha se inspirado nas inúmeras reproduções das representações da morte de Ofélia. A mais conhecida, de John Everett Millais, exposta na *Tate Gallery*, em Londres, reproduz com fidelidade, a atmosfera melancólica do destino trágico da noiva abandonada pelo príncipe insano.



Figura 11 - Millais, Ofélia.¹⁸

A erotização da natureza coloca em cena Eros e Tanatos. Os sugestivos significantes eróticos, assim como o corpo de Ofélia, estão na superfície, tangíveis e ao alcance do sujeito lírico. A cena é embalada pelo ritmo do balanço das águas cujas ondas formam o busto que se ergue e resvala o “fino tronco” da forma “branca, esquiva e débil” de Ofélia.

O sujeito lírico, em transe, procura salvar a heroína de seu funesto destino. Sabe que não pode alterar o curso dos fatos, a proximidade da morte o repele do ato ensandecido: “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 de pavor da morte” (LISBOA, 1985, p. 171). Metaforicamente, Ofélia adormece. A morte se transforma em sono e sonho. O sujeito lírico, então, pode se aproximar e contemplar por instantes o semblante de Ofélia: “Ofélia, serena, dorme. E sonha. Nas praias últimas / um anjo lhe enxuga as tranças” (LISBOA, 1985, p. 171).

O contato, breve e sutil, se desfaz à medida que “um anjo a recolhe e adverte / da inanidade de tudo”. A morte triunfa e “enquanto se eterniza Ofélia, / para Ofélia desapareço”.

¹⁸ Disponível em <http://noblat.oglobo.globo.com/noticias/noticia/2008/02/pintura-ofelia-de-john-everett-millais-89903.html>. Acesso em: 8 mar. 2018.

Outra possível fonte de inspiração para o poema de HL se encontra na obra de Arthur Rimbaud, autor de poema com o mesmo título. A Ofélia de Rimbaud¹⁹ também dorme o sono da morte: “Na onda calma e negra, entre os astros e os céus, / A branca Ofélia, como um grande lírio, passa; / Flutua lentamente e dorme em longos véus... / – Longe, no bosque, o caçador chamando a caça...”. Nota-se que o sujeito lírico, no poema de HL, procura agir para salvar a heroína. Demovido da ação, contempla-lhe o sono da morte. Em Rimbaud, o eu lírico se traveste de caçador, contribuindo para a intensificação do erotismo na cena. O poema de Rimbaud também se assemelha a uma composição pictórica com o motivo da morte de Ofélia. O rio, negro e calmo, contrasta com a cor branca de Ofélia, convertida em lírio. A natureza, assim como no poema de HL, participa eroticamente da cena: “Beija-lhe o seio o vento e liberta em corola / Os grandes véus nas águas acalentadoras; / Sobre os seus ombros o salgueiro se desola, / reclina-se o caniço à frente sonhadora”. Ou ainda, “É que um sopro, liberta a cabeleira presa, / Em teu espírito estranhos sons fez nascer / E em teu coração logo ouviste a Natureza / No queixume da árvore e do anoitecer”.

A confluência entre morte e sono aparece em outros poemas de *A flor da morte*, configurando o sono da morte como um motivo recorrente na obra de HL. O sono é clássica metáfora da morte, conforme se observa na referência ao ensaio de Borges, citado anteriormente. Em “Acalanto do morto”, a sugestão do acalanto, presente no título, procura, por meio de uma cantiga para adormecer, mitigar o peso que a morte carrega em qualquer circunstância: “Em seio propício / dorme. / De olhos sob musgo, / boca descarnada / e ouvidos de pedra, / dorme”.(LISBOA, 1985, p. 166). À medida que o momento crucial se aproxima, *Memento mori*, hora da morte, o sujeito lírico intensifica a entonação da cantiga de ninar: “Com violência de hordas / tua morte avança. / Dorme, dorme, dorme, / para que não vejas / esta sombra informe / crescendo dos vales, / subindo com as águas, / nivelando abismos. / Próximo dilúvio, / perdida palmeira” (LISBOA, 1985, p. 167).

O ritmo, toante, vai aumentando gradativamente e assume configuração barroca: “Só a morte existe, / só a morte vive, / com cem braços fixos, / com palavras quentes / e frios delíquios, / ciprestes fugindo / para a lua – a morte! – / com vagares, com / propostas e enigmas / de fera na jaula” (LISBOA, 1985, p. 167). O motivo da morte inexorável lembra conhecido poema de Gregório de Matos,²⁰ “Desenganos da vida, metaforicamente”, no qual a

¹⁹ Disponível em: <https://poesiaspreferidas.wordpress.com/2015/10/20/ofelia-arthur-rimbaud/>. Acesso em: 2 jun. 2018.

²⁰ É a vaidade, Fábio, nesta vida, / Rosa, que da manhã lisonjeada, / Púrpuras mil, com ambição dourada, / Airosa rompe, arrasta presumida. / É planta, que de abril favorecida, / Por mares de soberba desatada, / Florida galeota empavesada, / Sulca ufana, navega destemida. / É nau enfim, que em breve ligeireza, / Com presunção de Fênix

metáfora do machado aparece ceifando a vida sem advertência prévia. Daí a necessidade de sempre se preparar para “o esperado e o inesperado”: “Golpe de relâmpago / entre a flor e o caule. / Restam do outro estágio / sentinelas mudas / protegendo os mortos / com manejos próprios / de cegar os vivos” (LISBOA, 1985, p. 167-168). O sujeito lírico, com voz feminina, se converte em guardião da boa morte. O acalanto finaliza com o último verso: “Tudo está conforme / desígnios precisos. / Viverá comigo / na morte. Dorme. / Guardarei impávida / tua morte. Dorme. Tua morte é minha, / não a sofras. Dorme / Dorme / Dorme” (LISBOA, 1985, p. 168).

O mesmo motivo está no poema “É uma criança”. Nos seus versos, o sujeito lírico procura atenuar a ideia de sofrimento e dor causada pela morte de uma criança. O conteúdo do poema apresenta traços autobiográficos, uma vez que ela própria experimentou a dor de perder uma irmã, ainda criança. Em entrevista a Edla Van Steen, HL (1984, p. 6-7) se reporta a esse episódio: “A leitura total do poema explicaria o motivo dessa queixa: a morte de uma irmãzinha e a tristeza que invadiu a casa geralmente alegre e barulhenta de uma família numerosa e unida”. Assim, a morte, travestida em repouso, assume um caráter restaurador da paz e da harmonia perdidas: “Por que tantos soluços? / É uma criança. Brincou / e adormeceu. / Os anjos estão presentes / (não soluçais) / com delicados pés de lã / e asas de neve” (LISBOA, 1985, p. 173-174). A cena se assemelha àquela em que o sujeito lírico contempla o corpo morto de Ofélia. Ambientado em uma atmosfera de bosques e rios, também envolta em flores: “nada mais lindo que uma pálida / criança adormecida entre flores” (LISBOA, 1985, p. 174).

Esse capítulo da vida, referido na entrevista, foi transposto para o texto poético e pode auxiliar na elaboração da escrita melancólica. Julia Kristeva observou atentamente esses indícios da personalidade dos escritores ressurgentes na escrita poética. Emblemático exemplo encontra-se na poética de Gérard de Nerval, na qual a referência ao “Eu” desvenda-se como arquitetura do terreno do artifício: “não há lugar para o ‘eu’ senão no jogo, no teatro, sob a máscara das identidades possíveis, tão extravagantes, prestigiosas, míticas, épicas, históricas, esotéricas quanto inacreditáveis. Triunfantes, mas também incertas” (KRISTEVA, 1989, p. 137). O “eu”, condição do ato poético, é, na verdade, a persona por detrás da escrita poético-melancólica. O texto de Kristeva flutua sob as águas da linguagem do inconsciente, aliando seu conhecimento e prática de clínica ao universo teórico da literatura. Por essa razão, a análise se volta para a persona configurada nos autores da literatura, como Marguerite

generosa, / Galhardias apresta, alentos preza: / Mas ser planta, ser rosa, nau vistosa / De que importa, se aguarda sem defesa / Penha a nau, ferro a planta, tarde a rosa? Cf. MATOS, 1983.

Duras, Clarice Lispector, Dostoiévski e o próprio Nerval. Ainda que em outros exemplos sua análise faça referência a casos reais vividos na sua prática clínica de psicanalista experiente, a instituição do pseudônimo (Marie Ange ou Isabelle) garante a supremacia da persona melancólica e não da figura identitária do analisando.

Levando-se em conta esse comentário, e à guisa de exemplificação, toma-se o poema “Convite”, do livro *A prisioneira da noite*, cujo “eu” personifica a solidariedade amorosa e melancólica: “Eu sou a amiga dos que sofrem. / Aproxima-te do meu coração, Amado. / Amado, conta-me teus segredos. / Onde nasceu a tristeza que nos teus olhos mora, / que causa tem a palidez que unge teus lábios / e esse tremor que tuas mãos comunicam às minhas?” (LISBOA, 1985, p. 57). O estado amoroso e seu obscuro corolário melancólico encontra neste poema de HL um ponto alto da escrita melancólica.

O espetáculo da dança da morte,²¹ motivo retratado pelos artistas do Renascimento, assume nova significação nos versos de HL, constituindo uma resignação melancólica diante da morte: “Dancem com flexibilidade de junco / à beira do rio. Dancem / com inocência de borboletas / à entrada do bosque. / Dancem / com leveza de zéfiro / levantando cortinas” (LISBOA, 1985, p. 174). Importa observar, nesse aspecto, a diferença de posição entre o sujeito lírico e o pensamento benjaminiano. Para este, a melancolia resiste à perda do objeto e nunca se resigna. Símbolos tradicionais, associados à representação barroca da morte, como a foice, assumem novo sentido no poema, com o nítido propósito de atenuação da morte: “Dancem com os cabelos livres / e os tenros braços no alto / em forma de foice. Ou de arco. / (A foice para ceifar espigas, / o arco para protegê-las.)” (LISBOA, 1985, p. 174). O ritual da dança da morte, na poesia retratada, se opõe radicalmente ao seu equivalente renascentista. A morte, e não a vida, é bela: “Dancem de modo tão perfeito / (nos lábios coral e pérola) / que a criança dormida sonhe / e murmure consigo: a morte, / como é bela” (LISBOA, 1985, p. 174).

O motivo infantil da morte está caracterizado também no poema “Retorno”. Nele, o eu lírico mantém a atmosfera reconfortante envolta na morte restauradora: “Pela morte voltou a ser criança. / Aqui nos bancos da escola estive / Que tenras faces e vivos olhos! / Como aprendia rápido! Peixe / nadando. / Em praias / aureoladas de verdes coqueiros / mergulhava.

²¹ *A Dança da morte* (Dance macabra, Totentanz) evoca o duplo tema do terror da peste e do frenesi da dança. Aparece em numerosas obras do Renascimento, mas notadamente no conjunto de 41 gravuras de Hans Holbein, o Jovem (1497-1543). Luterano convertido, amigo de Erasmo de Rotterdam (a quem retratou) e de Thomas More, Holbein tem uma visão satírica, desapaixonada, da morte: uma exatidão indiferente, diz Julia Kristeva. Nisso está sintonizado com a arte e a filosofia de seu tempo: a verdade é severa e melancólica (SCLIAR, 2003. Posição 1181).

E suas mãos e seus pés / eram de tarlatana vibrante, / sol dissolvido e sal” (LISBOA, 1985, p. 179).

A atmosfera reconfortante abrange outros poemas de *Flor da morte*. Em “Vem, doce morte”, a morte se transforma em desejo: “Vem, doce morte. Quando queiras. / Ao crepúsculo, no instante em que as nuvens / desfiam pálidos casulos / e o suspiro das árvores – secreto – / não é senão prenúncio / de um delicado acontecimento” (LISBOA, 1985, p. 178). Desejo consubstanciado na erotização da cena: “Tenho o corpo tão leve (quando queiras) / que a teu primeiro sopro cederei distraída / como um pensamento cortado / pela visão da lua / em que acaso – mais alto – refloresça (LISBOA, 1985, p. 179).

Nessa atmosfera de transfiguração da morte em que o horrendo cede lugar ao belo, o lúdico participa dessa transformação. O poema “O saltimbanco” acrescenta leveza ao duro espetáculo da morte: “Brinca com a morte o saltimbanco. / Que morte? / A de soltos cabelos / e corpo elástico de onda, / gêmea, esposa, parelha?” (LISBOA, 1985, p. 177-178).

O saltimbanco, ou funâmbulo, como prefere Didi-Huberman,²² representa o duplo aspecto paradoxal entre o frágil equilíbrio humano e a arte feita para “homens-pássaros”. O sujeito lírico lança questão semelhante ao contrastar a morte do saltimbanco: “Será morte igual à outra, / esta com que o saltimbanco / brinca, nos fios arisco, / dançante na bicicleta, / no galope do ar com flores / vencendo de um salto a abóboda?” (LISBOA, 1985, p. 178). O lúdico e o erótico contribuem para fazer da morte do saltimbanco um momento de magia único: “Será outra, acaso fúlgida / como os acenos da turba / enlouquecida de vinhos / em cascatas 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?” (LISBOA, 1985, p. 178). A cena se fecha com o lúdico e o erótico: “Ah! o saltimbanco brinca: / lírio em voo de núpcias” (LISBOA, 1985, p. 178).

Outras imagens, entretanto, conservam o aspecto hediondo da morte. São imagens de sugestão claramente barroca em que impera o tom hiperbólico nas comparações e metáforas. Essa alternância de imagens é compatível com a variação do humor melancólico, o qual se caracteriza pelo dualismo maniaco-depressivo. Em *Flor da morte*, o poema “O cortejo” ilustra esse momento tipicamente barroco na poesia de HL: “Para a passagem do cortejo da morte / é que se fez a noite / com suas tempestades lúridas / e seus cabelos desnastrados” (LISBOA,

²² Mas basta “confrontar mutuamente” o funâmbulo e sua vara para que um e outro escapem ao risco da queda? A arte do funâmbulo pode ser considerada como uma arte do perigo ou como uma arte de sua negação, como uma arte do frágil equilíbrio humano ou como uma arte ideal feita para incríveis homens-pássaros. DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 143.

1985, p. 168). Nota-se, no excerto transcrito, a participação da natureza em consonância com o aspecto ameaçador da morte. Imagens hiperbólicas contribuem para a caracterização da cor negra predominante: “Os cavalos da morte são negros, / poderosos e negros mais que a noite / de relâmpagos e ventos repleta” (LISBOA, 1985, p. 168).

As imagens gradativamente se transformam até a completa metamorfose da natureza: “Cristalizam-se as águas / para a passagem do cortejo da morte. / Os rios transformam-se em pistas de gelo, / mares e lagos são tablados de musgo e areia” (LISBOA, 1985, p. 168). A comparação, figura de linguagem da arquitetura barroca, segue no mesmo tom hiperbólico: “Os cavalos da noite são possantes, pesados e claros / como a força das águas descendo a montanha. / Os cavalos da morte são ágeis / e traiçoeiros como as serpentes do bosque” (LISBOA, 1985, p. 169). O cortejo da morte por onde passa deixa o rastro da destruição: “Nivelam-se colinas e vales / à passagem do cortejo da morte. / Tudo são planícies abertas. / Deitam-se na relva as árvores / acariciando as patas que as flagelam. / Devassam-se as furnas, as cavernas / seus tesouros expõem, / searas em flor, subitamente / cessam de sonhar: marcou-as / o destino dos pastos” (LISBOA, 1985, p. 169). São imagens acentuadamente efrásticas com as quais o sujeito lírico descreve as cenas. Sons, cores e movimentos se unem em um efeito de real que raramente pode ser percebido em um texto poético.

Na conclusão do poema resta a imagem da morte que se sobrepõe à vida. Esta é o alimento de que se serve à morte: “Os cavalos da morte são hediondos / e lúbricos / na sua fome de eternidade. / os cavalos da morte, quem os nutre, / senão os próprios viajores arrebatados?!” (LISBOA, 1985, p. 169).

Outras metáforas igualmente compõem o rico panorama de *Flor da morte*. A água, presença recorrente em mais de um livro de poemas de HL, é destaque também nos poemas que tematizam a morte. A simbologia da água, primordialmente, conduz à ideia de gênese da vida. Em *Flor da morte*, é o elemento de contato entre a vida e a morte e se apresenta nos rios, lagos, mares, oceanos ou circundando ilhas. Em “A ilha dos mortos”, a paisagem insular faz a ligação entre os elementos água e terra: “À terra entreguemos o corpo / (oh! a esbelteza dos corpos alijados do próprio peso!) / a fim de que a água densa e uniforme / nos arrecade e conduza” (LISBOA, 1985, p. 184). Som e imagem se fundem com volúpia à espera do eterno: “E esse murmúrio de água profunda, escutais? / Com borbulhas de alga, com balanço de espumas. / Nênias à lua, violoncelos de outrora, / reminiscências de soluço e de beijo, extingui-vos! / o coração precisa de paz” (LISBOA, 1985, p. 185).

Em “Intermezzo”, a metáfora constitui “o mar escuro da morte” (LISBOA, 1985, p. 186). Em “Sant’Ana dos olhos d’água”, o elemento gradativamente se transforma e se

intensifica, formando rios, lagos e mares: “Poças d’água, muita chuva, rios, lagos, noites úmidas. / bosques escorrendo orvalho, / frias auroras molhadas. / Cachoeiras vivas do pranto / pelas escarpas rolando. / Ondas fugindo com as ondas, / flores expostas à lama” (LISBOA, 1985, p. 189). Em “Nossa senhora da pedra fria”, a ideia da gradação transforma a lágrima em lago: “Pérgola de ilha / sob a chuva. / Membros gelados, / orquídea ou pássaro / outrora, linho / verde, escorrido / de madrugada. / nossa Senhora, / quantas salvas / néveas, de lago, / por uma lágrima” (LISBOA, 1985, p. 190). Em “Esta é a graça”, a sugestão da sonoridade se incorpora ao ambiente de mistério: “Com grave mistério de reposteiros / um augúrio dimana, incessante, / do marulho das fontes sob pedras, / do bulício das samambaias no horto” (LISBOA, 1985, p. 191).

O poema “A caudal no escuro” ilustra o ápice da representação do elemento água em confluência com a ideia de vida que escorre em direção ao desconhecido: “Piso a relva e sinto / a caudal no escuro. / A relva a meu peso / cede, como espuma. / Tracei meu caminho, / meus passos são nítidos / (a caudal no escuro)” (LISBOA, 1985, p. 194). Caudal representa o volume de água que passa durante uma unidade de tempo numa dada seção de um rio e que se mede em metros cúbicos por segundo. A ideia do tempo que escorre, *tempus fugit*, se une à caracterização da imagem da morte como um grande navio fantasma à deriva: “Arfa o lento monstro / com mastros e velas / navegando tétrico / ao sabor das ondas” (LISBOA, 1985, p. 195).

A imagem na poesia e no pensamento crítico de Henriqueta Lisboa é um tema recorrente que exige aprofundamento em sua análise. O capítulo seguinte procurará verificar se há a presença do moderno conceito de montagem na poesia e nos ensaios de HL.

CAPÍTULO 3: MONTAGEM, SOBREVIVÊNCIA, MEMÓRIA: O ATLAS DO PENSAMENTO CRÍTICO

O pensamento teórico e a poesia de Henriqueta Lisboa, vistos sob a égide da montagem, reforçam o viés contemporâneo atribuído à obra da autora de *Convívio poético*. A montagem é um conceito e uma prática oriundos da modernidade. Sua aplicação é um desdobramento dos dispositivos modernos representados pela fotografia e pelo cinema. Vários pensadores a utilizaram como móbile de articulação entre a ideia e a imagem, sobretudo no cinema, como atestam os filmes de Sergei Eisenstein ou as fotomontagens de John Heartfield, dois nomes contemporâneos a Aby Warburg, o verdadeiro pai da montagem moderna. Warburg revolucionou a técnica da montagem ao aliar a reprodução técnica das imagens aos arquivos da história da arte, dando nova significação ao conceito de Atlas, ultrapassando as fronteiras cartográficas e históricas.

O pensamento por montagem gera o pensamento do Atlas. Pensar o Atlas da poesia e do pensamento teórico de Henriqueta Lisboa é um convite e um desafio ao nosso olhar contemporâneo. Como se configura esse pensamento, ou parafraseando uma vez mais Georges Didi-Huberman, “esse gaio saber inquieto”? As imagens inquietantes da morte, como se procurou demonstrar no capítulo precedente desta tese, sobrevivem nas personagens rosianas e shakespearianas, representadas respectivamente por Diadorim e Ofélia. A morte é um gaio saber inquieto no pensamento poético de Henriqueta Lisboa. Além da morte, onde mais esse saber se faz adivinhar, como em Warburg e os fígados divinatórios que abrem seu *Bilderatlas Mnemosyne*? A fórmula de *pathos* (*pathosformel*) de Henriqueta se restringe à morte ou se abre – se fende – a outras representações? A intuição poderia ser essa fenda que permite a enunciação de seu gaio saber inquieto? Tentemos escutar essa voz em sua poesia e vislumbrar sua enunciação em seu pensamento crítico.

Pensando-se no Atlas Mnemosyne de Warburg, chegou-se a imaginar uma possível explicação para a caótica representação de suas pranchas, restringindo o alcance de sua interpretação ao se afirmar que Warburg havia realizado a façanha de se fazer uma história da arte sem palavras. Equívoco recusado prontamente por Georges Didi-Huberman, ao estudar, inclusive, os manuscritos inéditos do diário de Warburg no qual se encontram esboços de textos explicativos para as pranchas de seu *Bilderatlas Mnemosyne*. Infelizmente, esses textos também se referem ao longo período de internação de Warburg em uma clínica para o tratamento de sua neurose. Nesses textos fica evidente a tentativa de enunciação do Atlas,

ainda que escrito em uma linguagem de difícil decifração, duplamente comprometida pela caligrafia irregular e pelo pensamento alimentado pelo sofrimento psíquico. Daí a recorrência ao saber inquieto que insurge das fendas do inconsciente.

A intuição para Henriqueta Lisboa é a linguagem que espera pela decifração. A montagem, talvez, possa ser a chave de sua representação. Não temos a ilusão de tentar explicar melhor do que Henriqueta Lisboa o que seria a intuição para o poeta. Aliás, tal restrição se aplica igualmente na tentativa de se explicar um poema. Podemos, é claro, estabelecer pontes de ligação entre o pensamento poético e sua manifestação no poema. A célebre pergunta, – o que quis dizer o poeta? –, está fadada a se perder no limbo de sua enunciação positivista.

Como, então, abordar esse gaio saber inquieto chamado intuição? Procuremos na obra crítica de Henriqueta Lisboa as imagens de sua mesa de montagem da intuição, para em seguida, tentar encontrar os vestígios de sua sobrevivência em sua obra poética. Abordar a ideia da intuição sem se fazer penetrar por ela representa um risco, risco de uma possível esterilização do pensamento. Portanto, a exposição ao risco se faz necessária para tentar se compreender o *páthos* da intuição em arte, na poesia sobretudo. Afinal, o conhecimento poético pela intuição coloca em lados opostos o fazer poético pelo exercício da linguagem – linguagem poética – e o fazer poético pela linguagem do eu-profundo identificado no inconsciente. A intuição, nesse regime poético, é uma manifestação do inconsciente em rota de colisão com o pensamento racional, cartesiano. A intuição se comunica por rizomas,²³ por interrupções, enfim, por redes que se conectam nos labirintos do pensamento humano. A intuição reivindicada por HL nada tem a ver com a intuição mística, sexto sentido, ou qualquer outra manifestação vidente de dons premonitórios. O poeta vidente, para HL, seria aquele capaz de perpetuar o mistério da poesia. Nessa busca pela intuição sobrevivente, retomemos, primeiramente, a obra *Convívio poético*, na qual se inaugura a mesa de montagem do pensamento crítico de Henriqueta Lisboa.

3.1. A intuição soberana

O primeiro registro do termo intuição presente em *Convívio poético* se encontra no primeiro ensaio de abertura dessa obra. O ensaio “Definição de poesia” traz, no terceiro parágrafo, uma advertência ao erro fundamental do romantismo, o qual “indefinidamente

²³ Utilizo o conceito de rizoma estabelecido por Deleuze e Guattari. A intuição sob o enfoque da teoria do rizoma contribui para a abertura do conceito, sobretudo a ideia de que a intuição se move em diferentes direções rumo a sua materialização na poesia. Cf. Deleuze; Guattari (1995).

repetido, decorre da capacidade de separar o anelo confuso de felicidade, tantas vezes identificado com o amor, da atividade artística produzida pela intuição” (LISBOA, 1955, p. 11-12). Nota-se, nessa passagem, que HL separa a inspiração de cunho romântico da intuição geradora de poesia. Na sequência, no mesmo texto, a inspiração se apresenta investida de sua aura peculiar: “Existe, em sentido essencial, a poesia comum ao gênero humano, aura de inspiração que o eleva acima de si próprio: participando virtualmente das atividades e atitudes compatíveis com a nobreza, ela preside a todos os mistérios do universo e é, como a vida mesma, indefinível” (LISBOA, 1955, p. 12).

O que seria, nesta definição de poesia, a palavra “indefinível”? Qual a sua relação com a vida? Percebe-se que HL partilha de uma tendência contemporânea que recusa os excessos teleológicos da crítica obcecada em tudo nomear, em tudo encontrar uma fórmula de explicação, ou seja, um fim justificável. Ora, a palavra “indefinível” já demonstra, ela própria, um ponto de fuga, uma abertura ao inominável, ao não-saber. Neste ponto, seu pensamento se assemelha ao de outro pensador da abertura ao não-saber. Como Aby Warburg, que iniciou a série de imagens do seu Atlas exatamente com as reproduções dos figados divinatórios da Antiguidade, apontando para a origem calcada no não-saber, HL aponta para os mistérios do universo, indecifráveis, abertos a múltiplas interpretações, como os figados divinatórios, ponto de partida de todos os sintomas da cultura, na acepção muito particular de Warburg.

O fígado divinatório encontra no pensamento de HL seu equivalente em termos de potência de significação. Trata-se da “Flor azul”, nomeada por Novalis e identificada por HL como “símbolo representativo da nostalgia do homem pelo inexistente, dos seus anseios de perfeição e de sobrenatural” (LISBOA, 1955, p. 12). A flor azul é uma fórmula de *páthos*, parafraseando uma outra acepção tipicamente warburguiana. A flor azul, diz um personagem de Spielhagem:

é a flor que ainda não lograram ver olhos humanos e cujo perfume enche, sem embargo, o mundo inteiro. Nem todas as criaturas possuem o fino organismo necessário para receber esse perfume; porém o rouxinol está embriagado por ele, quando, à claridade da lua ou no crepúsculo da manhã, canta e se lamenta e soluça, como o estão os homens extravagantes que antes e agora clamavam e clamam ao céu sua dor, e ademais milhões de pessoas às quais nenhum deus concedeu a faculdade de expressar o que sofrem (LISBOA, 1955, p. 12).

O sofrimento é o afeto que caracteriza todo o empenho de Warburg em dotar a humanidade de uma ciência da cultura. Ciência, como ele próprio afirmava, sem nome. O

sofrimento está no cerne de sua concepção da fórmula de *pathos* (*pathosformel*).²⁴ Daí sua identificação com a figura de Atlas, condenado a suportar os sofrimentos do mundo. Outra referência indispensável ao pensamento warburgiano é sua ideia de sobrevivência (*Nachleben*). A *pathosformel* é a encarnação da *Nachleben*. Seria também a encarnação da intuição? A intuição como um sintoma, uma sobrevivência dos pensamentos primordiais do homem agindo no contratempo da razão? A intuição, como móvel gerador de poesia, se abriria para as memórias inconscientes dos tempos primordiais e por que não imemoriais? Essa memória de difícil identificação não possui uma linguagem articulada que permite sua plena decifração. Uma memória ausente que sobrevive por intermédio da intuição e não se deixa apreender pela linguagem articulada como na prosa. Por isso, talvez, a metáfora, essa linguagem do desvio, insurge nessa rede de desvios imaginada por HL por intermédio da imagem das águas desviadas de um rio:

Se do ponto de vista inicial, a poesia (inspiração) traz um cunho de nobreza, deveria produzir sempre, como causa e princípio da realidade poética imediata, efeitos condizentes. Entretanto, as condições de vivência desviam, às vezes, o caminho espontâneo das coisas, como os diques e até mesmo elementos naturais desviam as águas de um rio. Assim, a poesia se ressentida de inúmeras influências que levam a mundos surpreendentes e – quem sabe? – a mundos que contradizem a sua origem. Pelo prisma visual da estética, isso não impede que ela se realize cristalinamente, proporcionando, desta forma, alguma compensação aos valores extraviados. Por isso, talvez, a poesia assume sempre, cingida pelas flores da terra, o ar delicado de anjo expulso (LISBOA, 1955, p. 14).

A origem (*ursprung*) para Warburg está no cerne de seu pensamento da imagem sobrevivente. Origem, entretanto, não é sinônimo de identificação com o primeiro, o original, mas se trata, antes de mais nada, de uma projeção sintomal, às vezes contraditória, como afirma HL em relação à poesia. A sobrevivência, aliás, representa sintomas portadores de desorientação temporal que, por sua vez, apontam para os anacronismos na arte e na cultura em geral. Entretanto, a poesia se revela na imagem sobrevivente do anjo caído. Imagem cujo sintoma revela a ambivalência própria da figura que encarna a ascensão e a queda. Henriqueta ironiza o fato de a poesia representar, ao lado da prosa, um dos mecanismos da expressão verbal. “Parafrazeando” Nietzsche, a poeta pergunta se a poesia não seria a coação do eterno dentro do efêmero.

O poema como potência é o argumento do segundo ensaio, “Essência da poesia”. A potência, entretanto, estaria nos espaços ausentes do não-dito, dos silêncios e das metáforas: “O que o poema revela é sempre menos do que conserva o poeta em sua potencialidade”

²⁴ Para uma melhor compreensão da ideia desenvolvida por Warburg, recomenda-se a leitura da obra *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo de fantasmas* segundo Aby Warburg (DIDI-HUBERMAN, 2013).

(LISBOA, 1955, p. 15). A metáfora da fonte que oferece água límpida indistintamente a todos que dela se acercam traz ainda uma outra afinidade com o pensamento de Nietzsche e seu gaio saber: “O poeta que sonha e quer não se compraz senão com o que dá de si próprio. Ao oferecer-nos a água que transborda da fonte – essa a que os místicos denominam o centro da alma, – não lhe conhece toda a limpidez. Desde que seus sentidos entram em jogo, é natural que a fonte se turve, para adquirir, numa terceira etapa, a necessária transparência (LISBOA, 1955, p. 15-16).

Nietzsche, em seu texto (NIETZSCHE, 2008, p. 299-300), se refere ao caráter profundo dos generosos e ricos de espírito os quais se assemelham aos chafarizes públicos, acessíveis a todos que têm sede, mas cujo contato, às vezes, contamina e polui suas águas. O pensamento do homem rico de espírito, mediado pela sua profundidade, funciona como potente filtro capaz de absorver todas as impurezas nele deixadas pelos incautos caminhantes. Todavia, os efeitos desse contato se transformam em fermento da criação poética, como se infere no texto de HL:

A comunicação do poeta, por mais pura que seja, nunca é absoluta. A síntese exigida na obra de arte, em benefício, aliás, de sua nitidez, apaga e elimina os processos analíticos que a precederam e fermentaram, indispensável levedura. Essa fase caótica da poesia é também afirmativa, porquanto indispensável ao seu desenvolvimento dentro da ordem criadora (LISBOA, 1955, p. 16).

O poeta, ser dotado de profundidade, é o filtro que purifica, mas também representa, conforme o outro sentido que a palavra indica, poção mágica que permite penetrar no misterioso universo da intuição poética, capaz de dar forma ao caos representado pelo processo criativo em poesia.

Nesse regime de representação da intuição poética, a metáfora insurge como linguagem essencial na produção do sentido. Sentido desviado pelas bifurcações inacessíveis à linguagem articulada pelo sentido denotativo. A metáfora, substituindo um valor por outro, possui “certa energia de que se percebe a irradiação e o calor, e cuja sede permanece aquém da linguagem articulada” (LISBOA, 1955, p. 16). Irradiação e calor são as manifestações da energia poética dissipada pela produção de sentido metafórico. Esse vocabulário oriundo das ciências físicas traduzem a ideia de percepção da própria intuição propagada por ondas invisíveis mas sensíveis “à flor da pele”. Na sequência do fragmento citado, inverte-se a lógica do discurso da história no qual, tradicionalmente, se consolida a hegemonia dos vencedores sobre os vencidos e a conseqüente absorção destes por aqueles: “As ideias, ou intuições, que servem de base à imagem, assemelham-se a guerreiros vencidos que se infiltram no seio dos vencedores e fazem prevalecer seus atributos, numa como recuperação”

(LISBOA, 1955, p. 16). Assim, nesse regime de significação poética, a ordem se inverte como no regime do amor cantado no célebre soneto camoniano²⁵ no qual o estado amoroso também inverte os papéis: “é servir a quem vence, o vencedor”. Ora, não seria essa, exatamente, uma ideia bem representativa da sobrevivência warburguiana?

A intuição, ou intuições, não se submetem ao regime representativo do tempo, em uma perspectiva cronológica e sequencial. Nesse aspecto, guardam muitas semelhanças com as imagens sobreviventes, que também não se submetem ao mesmo regime de representação temporal. A *Nachleben* desorienta esse regime do tempo e institui uma memória sem tempo, não afeita às continuidades narrativas e às construções lógicas, premissas do saber teleológico. A intuição, como um afeto, se comunica por intermédio de uma linguagem de rede, rede freudiana cujas malhas irregulares não oferecem qualquer tipo de seleção prévia. Tudo passa por ela na trama do inconsciente. Todavia, essa linguagem se torna coercitiva na medida em que não se submete ao controle do superego, exercendo, por sua vez uma coerção também no nível do afeto denominado intuição. O poeta, então, para dar:

testemunho de si próprio ou do mundo em que se integra, está pronto a represar, a restringir a torrente de seus sentimentos, a escolher, entre as vagas e confusas intuições, nascidas umas das outras ou umas após outras, a mais representativa, às vezes a mais estranha de todas, capaz, entretanto, de perpetuar as outras por meio de sugestão e insinuação (LISBOA, 1955, p. 17).

A intuição, conforme se infere do excerto transcrito, não se submete a uma lógica de ordenação cronológica. A imprecisão no regime de representação da intuição é reiterada pela presença dos adjetivos “vagas” e “confusas” ou ainda pelas locuções “nascidas umas das outras” e “umas após outras”. Nesse regime intemporal insurge um outro paradoxo, qual seja o da representação do silêncio em poesia:

A sombra sempre proporcionou efeitos de luz. Os intervalos e as pausas fazem parte integrante da música. Não participará também do silêncio, desse inefável silêncio a pairar entre um e outro verso, uma e outra sonoridade vocabular, em obscura correspondência à palpitação do ritmo, recuo de maré entre duas investidas de onda, a essência da poesia? Não estará no próprio mistério a essência da poesia? (LISBOA, 1955, p. 17).

Nesse ponto do ensaio, HL envolve o leitor em sua rede de cogitações. Partilha sua perplexidade diante do inexplicável: “Mas que mistério é esse, que se condiciona a

²⁵ Amor é fogo que arde sem se ver, / é ferida que dói, e não se sente; / é um contentamento descontente, / é dor que desatina sem doer. / É um não querer mais que bem querer; / é um andar solitário entre a gente; / é nunca contentar-se de contente; / é um cuidar que ganha em se perder. // É querer estar preso por vontade; / é servir a quem vence, o vencedor; / é ter com quem nos mata, lealdade. // Mas como causar pode seu favor / nos corações humanos amizade, / se tão contrário a si é o mesmo Amor? CAMÕES, 1998, p. 23).

circunstâncias do ambiente? Que silêncio é esse, que depende do êxito das palavras?... Angustiosas questões!” (LISBOA, 1955, p. 17). Descortina-se o sentido do não-saber: “No íntimo, desconhece o poeta a sua mensagem, antes de conseguir explicar-se através da obra” (LISBOA, 1955, p. 17). Percebe-se que, na mesa de montagem da intuição poética organizada por Henriqueta Lisboa, o inefável se impõe como elemento de organização do sentido. Warburg tinha imenso apreço pelas sobrevivências do sobrenatural na cultura moderna, comprovada pelas suas incursões nos campos da etnografia e da antropologia, tendo, inclusive, viajado aos Estados Unidos para uma missão cultural, a fim de entrar em contato com a cultura dos índios *Hopi* da qual se originou seu ensaio sobre o ritual da serpente. HL, de modo semelhante, reafirma o poder encantatório das palavras proferidas pelo poeta: “Dizer que o mistério da poesia permanece, nas pegadas do texto poético, não é negar a arte como técnica, mas reafirmá-la como tal. A palavra tem maravilhoso poder mágico através do poeta e não em si mesma” (LISBOA, 1955, p. 18). Na conclusão do ensaio, assim como em uma prancha destinada a uma imagem, HL cita o poeta e, assim como ela própria, estudioso da literatura, Carlos Bousoño. A citação, em espanhol, contribui para a visualização da imagem, do texto como imagem de representação do sentimento do inefável: “Misteriosamente, son las palabras mismas del poema las que originan esa fluencia: el primer sintagma lírico actúa como la piedra que arrojada a un estanque, provoca un movimiento de ondas concéntricas” (LISBOA, 1955, p. 19). Imagem de feliz representação da intuição ativada pela pedra da memória inconsciente projetada nas ondas concêntricas. A intuição se assemelha a uma pedra atirada em um lago a propagar indefinidamente sua potência de significação nas diversas ondas formadas em sequência.

A mesa de montagem de Henriqueta Lisboa apresenta o “Conceito de poesia”, título do terceiro ensaio de *Convívio poético*. O ensaio se inicia com a seguinte questão:

Como reconhecer a verdadeira poesia? É a pergunta que vem à baila quando surge uma nova escola, quando o poeta penetra uma clareira imprevista. Os índices fundamentais da poesia, nos momentos crepusculares, são mais tênues, menos acessíveis aos olhos do leigo. E é natural essa confusão, quando os próprios artistas se perturbam com a evolução dos sistemas históricos (LISBOA, 1955, p. 21).

Questão de cunho metafísico, a verdade em poesia está fadada a ser abduzida pelas redes de aporia que fatalmente envolvem esse tipo de questionamento. HL tinha consciência dessa armadilha filosófica, própria dos sistemas teleológico-positivistas. Ela, provavelmente, não teve contato com o pensamento de Aby Warburg, tampouco com o Atlas Mnemosyne. Entretanto, as sugestões de abordagem do conceito de poesia se aproximam bastante do

pensamento aberto de Warburg em relação às imagens. Reconhece nossa poeta o caráter sobrevivente, anacrônico das tendências em poesia:

Um rápido exame de concepções de poesia, nos campos da história e da crítica literária, corresponde a uma visão colorida. Que variedade de tons não há de oferecer a observação desses conceitos em campos abertos! Predomina geralmente, em cada época, uma tendência filosófica em consonância com a arte. Mas não é coisa singular o desencontro, no tempo, de arte e sua inteligência (LISBOA, 1955, p. 22).

Ora, a sobrevivência (*Nachleben*) warburguiana não representa uma continuidade linear dos modelos que se sucedem ao longo da história. O conceito de sobrevivência em arte está mais próximo do conceito nietzschiano do eterno retorno do que se possa imaginar. O eterno retorno não significa o retorno do mesmo, assim como a sobrevivência em arte não representa a sobrevivência do mesmo, da repetição do mesmo. Daí a sagacidade de HL em reconhecer um desencontro, no tempo, entre arte e sua inteligência. Em reconhecer que a sobrevivência se dá, inclusive, pelos opostos e pelas contradições. Seria possível uma resposta à aporia da verdade em poesia? Ficamos perplexos diante da semelhança de solução proposta por HL. Perplexidade não necessariamente com a solução encontrada, mas com sua afinidade com o pensamento warburguiano. O autor das *pathosformel*, em seu esforço apolíneo de se instituir uma ciência da cultura, volta-se para o elemento humano, para o seu espaço de pensamento (*Denkraum*) do homem através da história. Onde estaria, então, a verdadeira poesia? Henriqueta Lisboa procura no humano a resposta para essa questão:

Cada ser humano, diante do fenômeno artístico, reage com certa violência caracteristicamente individual. Encontramos então, no século vinte, conceitos que imperavam no século dezoito, como surpreendemos, de há cem anos, concepções audaciosas para os nossos dias. Antes da resposta à pergunta inicial – como reconhecer a verdadeira poesia? – devemos, pois, examinar o comportamento do homem diante desse velho problema (LISBOA, 1955, p. 22).

A ensaísta propõe elencar cinco ou seis atitudes, notadamente radicais, manifestadas pelo homem diante do problema proposto, ou seja, como reconhecer a verdadeira poesia. A primeira dessas atitudes é a do racionalista cuja busca na poesia se atém ao sentido lógico e aos elementos intelectivos inerentes sem se dar conta de sua natureza inefável, inapreensível pelas análises ortodoxas da poesia. A segunda atitude é a do hedonista, diametralmente oposta à do racionalista; procura encontrar na poesia o gozo estético desvinculado das preocupações metafísicas. A terceira é a do romântico, o qual condiciona o sentimento como valor único a ser veiculado na mensagem poética. A quarta atitude é a do utilitarista que aspira para a poesia uma finalidade que não seja a da própria essência poética, imaginando a arte social como fim único. A quinta atitude, a do abstracionista ou purista, que deseja obsessivamente o

lado estético da poesia, eximindo do processo a condição humana do poeta. A sexta atitude, muito rara, é qualificada como a ideal, aquela capaz de colher das demais o caráter complementar, separando-o de seus elementos dissociativos.

A condição ideal, identificada na sexta atitude capaz de propor a verdadeira poesia, mostra que essa postura “imparcial e completa, é peculiar ao que nasce marcado de intuição para a arte e sabe exercê-la a par de certo espírito crítico, passível de desenvolvimento” (LISBOA, 1955, p. 23). Todavia, HL reconhece o caráter dependente da intuição, pois, “isolada do auxílio intelectual que traz a cultura e do auxílio moral que traz a honestidade de julgamento, a intuição, que é o primeiro passo para o reconhecimento do poema, não será, talvez, suficiente” (LISBOA, 1955, p. 24).

A conclusão do ensaio coloca, novamente em perspectiva, a ideia da prancha de imagens capaz de representar a potencialidade contida na intuição. O penúltimo parágrafo do texto corrobora essa ideia de quadro formado pela confluência da poesia e da intuição:

O poema não é apenas artefato, nem conjunto de sons articulados, não resulta exclusivamente da experiência do autor, ou do leitor; nem mesmo da experiência coletiva, mas é sùmula e síntese dessas vivências e representações. Coisa sumariamente complexa, supõe todo um sistema de normas, todo um organismo composto de vários estratos, apontados por Wellek e Warren; o fônico, o das unidades de sentido, o dos objetos representados, o das qualidades metafísicas. Requer, assim, por parte do leitor, apreensão em perspectiva múltipla, através de um conjunto de forças naturais simpatizantes e elementos clarividentes de defesa, intuição e tensão conjugadas. Exige despojamento de todo e qualquer preconceito. Exige um como estado de inocência iluminada. Quase diria policiada, não passiva e pronta a aceitação, mas ativa, apta à participação, livre bastante para supervisionar a obra de vários ângulos a um tempo, e exata para apreciá-la de um jato na sua estrutura, na sua significação e no seu valor, quer dizer, na sua integridade. Exige amor esclarecido, não cego. Uma atitude aparentemente anárquica, porém de fato organizada (dividir para reinar...) conduz, dessa forma, à unidade, à harmonia de pontos de vista entre o autor e o leitor, à desejada posse do poema, a uma segunda vida, não só do poema, nossa também (LISBOA, 1955, p. 24-25).

Percebe-se, na citação a Wellek e Warren, a influência da crítica literária contemporânea a Henriqueta Lisboa, sobretudo a corrente ligada à fenomenologia proposta por Roman Ingarden.

3.2. Rastros fenomenológicos

A crítica fenomenológica no Brasil foi, em um breve período, representante do que havia de mais inovador na bibliografia dos estudos literários e realizou uma ruptura com a tendência estilística dominante nos anos 40 e 50. Entretanto, na década seguinte, foi eclipsada

pelos estudos de orientação estruturalista franceses. A fenomenologia²⁶ foi um sistema filosófico proposto originalmente por Husserl, baseado na ideia de consciência, do sujeito da consciência. A aplicação desse método na literatura propunha uma volta às próprias coisas:

No caso específico da literatura a pesquisa viria recair, pois, no próprio objeto de estudo, ou seja, a obra literária. Esta deixaria de ser considerada segundo o critério tradicional de forma e conteúdo para constituir-se num sistema de estratos heterogêneos, dependentes entre si e inseparáveis como existências autônomas (RAMOS, 2011, p. 21).

Henriqueta Lisboa conhecia bem a obra de Wellek e Warren. Conhecia também seus limites e seus alcances, daí não se orientar exclusivamente pelo pensamento dos autores da *Teoria Literária*. Contudo, percebe-se forte influência da teoria dos estratos em sua concepção da obra de arte. Aliás, a *Fenomenologia da obra literária* proposta por Maria Luíza Ramos, revela uma aproximação estreita com a obra *Convívio poético*. Em ambas, a intuição exerce papel definidor na estruturação da obra de arte realizada pela literatura. Ramos lembra que Ingarden privilegiou o estrato fônico na medida em que este reproduz a tradição oral da literatura que durante séculos foi exclusivamente declamatória. Ramos lembra também que, ao passar dos problemas gerais ao caso específico da obra literária, depara com um poema X, proposto como intenção significativa à consciência. Para intuí-lo, afirma a autora, “valem-nos, antes de tudo, de seus componentes materiais, que nos possibilitam a sua percepção, ou seja, a sua intuição de maneira sensível, por meio dos sentidos” (RAMOS, 2011, p. 42).

Convívio poético revela, de fato, a influência da corrente fenomenológica no pensamento de HL. Anterior à *Fenomenologia da obra literária* de Ramos, *Convívio poético* antecipa algumas questões levantadas posteriormente na obra de Ramos. No ensaio “Conceito de poesia” (LISBOA, 1955, p. 21) HL propõe seis atitudes, a partir das quais, “cada ser humano, diante do fenômeno artístico, reage com certa violência caracteristicamente individual” (LISBOA, 1955, p. 22). Portanto, trata-se de uma abordagem fenomenológica das atitudes humanas face ao problema estético da arte. A obra de Ramos ilustra um desses momentos em que, ela própria, apresenta uma leitura de um poema de Décio Pignatari, debatida com o próprio autor²⁷, o qual discordou da “atitude” de Ramos em relação à leitura

²⁶ RAMOS, 2011. A 1ª edição de 1969 foi reelaborada e passou a seguir as orientações de Martin Heidegger no que concerne aos pressupostos da fenomenologia.

²⁷ Na Semana Nacional de Poesia de Vanguarda, realizada em Belo Horizonte em 1963 [...], tivemos um encontro na Faculdade de Letras da UFMG com dois dos escritores paulistas, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, a respeito da nova poesia, que já era matéria de estudos entre nós. Ali tive a oportunidade de fazer uma leitura do poema “Terra”, de Décio Pignatari. Segundo minha postura fenomenológica, fui direto “às próprias coisas”, e aí considerei as diversas divisões da palavra **terra**, salientando o recorte em **ter**, **araterra** e **raraterra**,

proposta. O autor de *Artes hispânicas* não considerou a presença de motivação política e ideológica em seu poema “Terra” analisado por Ramos. Segundo Pignatari, sua composição tinha por objetivo apenas o efeito plástico da imagem poética proposta, conservando-se, desse modo, fiel a sua teoria “anticonteudística”. Todavia, Haroldo de Campos, presente ao debate, apoiou a atitude fenomenológica de Ramos face à questão envolvida naquele contexto político e ideológico.

As atitudes face ao problema estético propostas por HL e os estratos revistos na releitura de Ramos apontam para o mesmo universo da arte regido pelo astro representado pela intuição. Astro cuja força gravitacional mantém em órbita os demais elementos atuantes na produção do sentido em arte, concebidos pelas autoras como atitudes e estratos respectivamente. A intuição, portanto, está no centro gravitacional em ambas as autoras. No pensamento de HL, dedicamos todo um capítulo referente a essa presença. Na obra de Ramos, à guisa de exemplificação, transcrevemos o seguinte fragmento do capítulo 8, intitulado “O papel da intuição sensível”:

Todos esses fatores de natureza rítmica ou plástica influem na devida constituição do poema na consciência, passando-se de sensações indefinidas a verdadeiras vivências intencionais de ordem estética. Só assim evidenciamos no texto a *intuição sensível*, isto é, a percepção da presença “material” do objeto pela consciência (RAMOS, 2011, p. 98).

Para Ramos, a intuição está relacionada “às próprias coisas” da arte. A presença material do objeto, ou antes, sua percepção pela consciência aciona o jogo poético responsável pelo efeito estético próprio da literatura que, por sua vez, não se percebe de modo unilateral, mas articulado aos demais estratos ou atitudes envolvidos. HL estabelece comparação semelhante entre a intuição quando afirma que o “poema não é apenas artefato, nem conjunto de sons articulados, não resulta exclusivamente da experiência do autor, ou do leitor, nem mesmo da experiência coletiva, mas é súpula e síntese dessas vivências e representações” (LISBOA, 1955, p. 24). Daí a leitura de Ramos do poema de Pignatari representar a atitude ideal preconizada por HL.

A concordância de opiniões sobre literatura entre as duas autoras extrapola a ideia de que ambas conheciam o mesmo aparato teórico disponível no momento de suas produções críticas. O fato de Ramos citar a obra poética de Henriqueta como exemplo na abordagem

bem como os espaços deixados entre as palavras. E como tudo que está à mão, tal como observa Heidegger, já se compreende a partir da totalidade conjuntural, e como “a interpretação nunca é apreensão de um dado preliminar, isenta de pressuposições, fundando-se numa posição prévia, visão prévia e concepção prévia”, impôs-se o cenário da reforma agrária, cujo contexto político-econômico era palpitante no país. Cf. RAMOS, 2011, p. 29-30.

fenomenológica reforça o elo e a identidade das duas mineiras. No capítulo 10 de *Fenomenologia da obra literária*, intitulado “A linguagem figurada”, Ramos analisa o papel da imagem no pensamento em geral:

Se a imaginação é a faculdade de representarmos pelo pensamento um objeto, em vez de intuí-lo por meio da percepção, claro se torna o seu papel substitutivo e complementar. E é essa função substitutiva que caracteriza a *imagem* no terreno da expressão linguística: a intencionalidade de uma determinada significação nominal é deslocada de um objeto para outro. Naturalmente, isto é possível pelo fato de o conteúdo formal de determinada palavra apresentar analogia com o conteúdo de outra palavra, para a qual se deslocou a intencionalidade. Em vez de constituir processo anômalo de significação, a metáfora é o resultado da multirradiação do fator *direção intencional* que integra a estrutura nominal (RAMOS, 2011, p. 113).

A definição de metáfora empregada no texto de Ramos evidencia a potência irradiadora de sentidos proporcionada pela figura. Nesse sentido, Ramos e Jorge Luis Borges concordam que a metáfora constitui privilegiado processo de formação de sentido. O exemplo a seguir caracteriza a ideia de metáfora na obra de Henriqueta Lisboa:

Com minhas frágeis
e frias mãos
cavei um poço
No fundo do horto
Da solidão (LISBOA *apud* RAMOS, 2011, p. 114).

Ramos, ao analisar o fragmento, afirma que

Imediatamente se percebe que esse poço não tem caracterização existencial dentro do contexto, isto é, não é um poço como qualquer outro, do mesmo modo que *horto da solidão* não se refere a um determinado espaço da natureza. E o que confere a essas palavras uma posição existencial, ou seja, uma suprarrealidade, é o fato de o seu conteúdo formal evocar o objeto da angústia ou da insatisfação do poeta, sentimentos cuja abstração é difícil de traduzir-se num *conteúdo material*. O poço apresenta-se, então, como a concretização do vazio e da ameaça nesse lugar anímico tão bem representado pela expressão *horto da solidão* (RAMOS, 2011, p. 114).

O sentido da palavra poço, no poema, só possui relevância se se considera o seu valor metafórico. Igualmente se pode afirmar a respeito da expressão horto da solidão. Nesse ponto, se denota outra semelhança com o pensamento de Borges em relação à metáfora. Para Borges, as metáforas se concentram em torno de um sentido catalizador, que é responsável pela irradiação de outras metáforas, como por exemplo, a ideia de morte presente na metáfora do sono e suas outras representações na ideia da noite, da cor escura ou do próprio sonho. O poço e o horto da solidão são a mesma representação da angústia existencial expressa pelo sujeito poético na poesia de HL.

Paralelamente, Ramos analisa a metonímia sob o enfoque da fenomenologia. Uma vez mais, o exemplo recai sobre a poesia de Henriqueta Lisboa:

Urge o canto claro: é demanda
no ar em reflexos vivos e amplos.
A cruz que contra a luz se implanta
Carrega na cor negra entanto (LISBOA *apud* RAMOS, 2011, p. 125).

O fragmento é do poema “Anjos negros”, da obra *Além da imagem*. A metonímia, no poema de HL, possui o mesmo apelo de multirradiação do fator direção intencional identificado na metáfora, como afirma Ramos. Em outras palavras, ao confrontar o fragmento de HL: “a palavra cruz só alcança significação na estrofe se se considera o todo da paixão de Cristo, dos sofrimentos de que ela foi instrumento objetivo” (RAMOS, 2011, p. 125). Na poesia de Henriqueta, desaparece a hierarquia entre metáfora e metonímia. Ambas concorrem para a representação do estado poético.

Também há sintonia entre os poetas analisados por HL e Ramos em *Convívio poético e Fenomenologia da obra literária*. Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira e João Guimarães Rosa ilustram a fenomenologia poética apontada por ambas. No caso específico de Guimarães Rosa, o aspecto poético de seus textos foi destacado nas duas obras e representam, cada uma a seu modo, a recepção da obra do romancista poeta. Essa identidade entre as duas ensaístas corrobora a tese de que HL conhecia as principais correntes da crítica contemporânea do período de sua produção ensaística.

Além do diálogo com a fenomenologia, ainda que indiretamente, via Warren e Wellek, identifica-se ainda, a referência ao estruturalismo incipiente nas decomposições do poema em seus traços e elementos estratificados. Pode-se inferir também, na referência ao leitor e ao autor, no intercâmbio entre os papéis assumidos por essas duas categorias, objetos da crítica, uma antecipação do pensamento formulado alguns anos depois por Barthes e Foucault. Sobrevivências que irradiam suas luzes no pensamento contemporâneo. As pranchas propostas por HL, na sua mesa de montagem, convidam o leitor a observar o conjunto representado pela “verdadeira poesia”. A desorganização aparente, anárquica na sua essência, produz a energia capaz das sobrevivências. E isto se deve ao desejo compartilhado entre autor e leitor para que a verdadeira poesia seja perene e tenha, como deseja HL, uma segunda vida, não só para o poema, mas também para todos, poetas e leitores. A sobrevivência da verdadeira poesia, está claro, não se restringe a uma segunda vida, mas se multiplica nas várias sobrevivências que podemos constatar na “verdadeira poesia” de todos

os tempos. Por isso Shakespeare, Camões, Manuel Bandeira, Drummond, Pessoa, Henriqueta continuam entre nós.

Retomando o ensaio citado anteriormente, “Conceito de poesia”, notamos que, os dois últimos parágrafos, ou duas últimas pranchas, trazem a referência ao texto de Johannes Pfeiffer e ao Evangelho de Lucas:

Tornam-se então transparentes as palavras de Pfeiffer: – “poderemos saber que uma obra é ou não poesia – e isto continua sendo a pedra de toque mais geral e, portanto infalível – se sua forma poética for apenas invólucro, ou em si mesma a semente, se for mera cobertura ou já por si conteúdo. Toda poesia falsa se atraiçoa porque sua forma verbal é apenas cobertura, em vez de ser o meio forçoso e intransferível de mostrar um conteúdo, uma interioridade” [...] Como outrora os discípulos de Emaús à procura de Cristo, o que busca por necessidade a poesia, já a reconheceu no seu coração (LISBOA, 1955, p. 25).

A mesa de montagem de HL reuniu o texto do poeta e crítico Joahnnes Pfeiffer e o texto do Evangelho de Lucas (24, 13-35). A montagem resultante mostra a mensagem sublimar de que a verdadeira poesia se reconhece pela sua essência, da mesma forma que os discípulos de Emaús reconheceram no Cristo ressuscitado, o Messias verdadeiro. De acordo com a narrativa do Evangelho, Jesus Cristo fez sua primeira aparição, após a crucificação, na localidade de Emaús. Os referidos discípulos encontravam-se abatidos e sem esperança com a morte do Cristo, ainda que os relatos de sua ressurreição fossem disseminados e conhecidos pelos primeiros cristãos. O túmulo vazio do Messias parecia ser prova insuficiente para aqueles seguidores cuja fé se abalara profundamente com a ausência do mestre. Entretanto, no caminho para Emaús, encontram um desconhecido que passa a caminhar ao lado deles. A conversa girava em torno do abatimento deles e de como sentiam a falta do Cristo em suas vidas. O desconhecido passa então a recordar os ensinamentos auferidos pelo mestre e encoraja os discípulos a seguirem em frente. Estes o convidam a continuar com eles e partilham uma refeição conjunta. Na ocasião da bênção de agradecimento destinada ao momento da refeição, símbolo da eucaristia, os discípulos se dão conta de que estavam com o mestre todo aquele tempo. Passam então a viver a verdadeira vida de cristãos crentes no caminho da salvação simbolizado pelo advento da ressurreição.

Os discípulos, nessa narrativa, representam a sobrevivência do culto cristão. Sintoma radical, na leitura empreendida por Georges Didi-Huberman. Entretanto, HL, ao colocar essas duas referências, em sequência, produz a ideia veiculada pela mensagem do reconhecimento da verdade e da recusa da falsidade. Esta se trai pelo invólucro da aparência e da cobertura sem conteúdo. A “verdadeira poesia”, então, é aquela que não se trai jamais e nunca se permite veicular por falsos invólucros.

A essência da poesia em HL tensiona seu próprio pensamento, oscilando entre o histórico e o metafísico. Paradoxo da tensão do pensamento aberto capaz de acolher a crítica de índole cristã, metafísica, e dialogar com a crítica de cunho histórico como se observa no ensaio “Reflexões sobre a história”, do livro *Vigília poética* (1968). O interesse pela poesia de Drummond e pela narrativa poética de Guimarães Rosa, ilustrado nas três obras de sua ensaística, comprova a abertura de seu pensamento, pois, ao lado do cânone histórico representado por esses autores, há, igualmente, a abordagem de índole genuinamente cristã, atestada pelos ensaios dedicados à obras de Cruz e Sousa e mesmo nos ensaios sobre a vida e a obra de Mário de Andrade.

3.3. A montagem da memória

À guisa de comparação entre mesas de montagem sobre a verdade em arte, é interessante retomar o pensamento de Marcel Proust sobre o mesmo tema. No caso do autor da *Recherche*, a música seria capaz de unir duas verdades, a da arte e a da eternidade da alma. A música de Vinteuil, um dos momentos de maior tensão na narrativa proustiana no que concerne ao esforço de tradução do fenômeno musical para o literário, ilustra com perfeição a questão da realidade em arte:

Duas hipóteses que se representam para todas as questões importantes, as questões da realidade da Arte, da realidade da Eternidade da alma; é uma escolha que cumpre fazer entre as duas; no que diz respeito à música de Vinteuil, essa escolha se representava a todo momento sob muitas formas. Por exemplo, aquela música me parecia algo mais verdadeiro do que todos os livros conhecidos. Às vezes eu pensava que aquilo vinha de que o que é sentido por nós da vida, não o sendo sob a forma de ideias, a sua tradição literária, isto é, intelectual, ao expô-lo, explica-o, analisa-o, mas não o recompõe como a música, na qual os sons parecem tomar a inflexão da pessoa, nos dá esse inebriamento específico sentido de tempos em tempos e que, quando exclamamos: “Que dia lindo! Que bonito sol!”, não se dá de todo a conhecer do próximo, em quem o mesmo sol e o mesmo dia despertam vibrações inteiramente diversas. Na música de Vinteuil, havia assim dessas visões que é impossível exprimir e quase proibido constatar, porquanto, quando no momento de adormecer recebemos a carícia do seu irreal encantamento, no momento mesmo em que a razão já nos abandonou, os olhos se fecham e antes de termos tido tempo de conhecer não só o inefável mas o invisível, adormecemos. Parecia-me mesmo, quando eu me entregava à hipótese de ser a arte real, que a música pode exprimir até mais do que a simples alegria nervosa de um dia bonito ou de uma noite de ópio: um inebriamento mais real, fecundo, pelo menos ao que eu pressentia. Não é possível que uma escultura, uma música que dá uma emoção que sentimos mais elevada, mais pura, mais verdadeira, não corresponda a uma certa realidade espiritual. Certamente ela deve simbolizar alguma, para dar essa impressão de profundidade e de verdade. Por isso nada se assemelhava mais do que certa frase de Vinteuil àquele prazer particular que eu sentia algumas vezes em minha vida, por exemplo, diante dos campanários de Martinville, de certas árvores

de uma estrada de Balbec ou, mais simplesmente, no começo desta obra, ao beber certa xícara de chá (PROUST, 1989b, p. 349-350).

A mesa de montagem proustiana é a mesa de montagem da memória, sobretudo da imagem dialética representada pela memória voluntária, de inspiração racional, e pela memória involuntária, de inspiração inconsciente. A mesa de montagem de Henriqueta Lisboa é a mesa de montagem do pensamento intuitivo como elemento realizador da poesia. Em ambas as mesas, entretanto, surge o elemento que as une: o apelo ao inefável e ao mistério, ainda que por vias diferentes, a poesia em Henriqueta e a música em Proust. Não temos conhecimento da recepção da obra proustiana no pensamento de Henriqueta Lisboa, mas podemos antecipar que Henriqueta veria na obra do autor da *Recherche* o componente poético fundamental de sua arte.

A imagem da poesia e a imagem da prosa na mesa de montagem de Henriqueta é o tema sugerido para se ler no quarto ensaio, “Poesia e prosa”, do livro *Convívio poético*. Nesse texto, HL coloca em xeque antigas concepções da teoria da literatura concernentes à diferença entre prosa e poesia. O primeiro argumento equaliza a potência poética presente em ambos os gêneros: “Os poetas escrevem geralmente em verso. Esse fato rotineiro nos habituou à ideia de que a poesia se encontra no verso. A verdade é que ela se encontra igualmente na prosa” (LISBOA, 1955, p. 27). A poesia seria uma destinação natural do homem, fruto de seu instinto que, por algum motivo desconhecido, teria se desviado ao longo de sua evolução em função de sua linguagem. A propósito: “uma das mais intrincadas questões da teoria da literatura é a que se refere à distinção entre poesia e prosa. Linguagem poética e linguagem prosaica não tiveram ainda, nem terão, as suas órbitas delimitadas, tanto em virtude da dificuldade de depuração da poesia, como em vista da universalidade do instinto poético do homem, traído pela sua linguagem” (LISBOA, 1955, p. 27).

HL é categórica em afirmar que tal distinção nunca se efetivará em virtude da natureza poética ancestral do homem. Essa afirmação nos leva à seguinte questão: seria a poesia um estado de sobrevivência do ser poético imanente no homem? Acreditamos que HL concordaria com essa hipótese, sobretudo se se leva em consideração a presença da intuição como forma sobrevivente do pensamento inconsciente. Essa hipótese pode ser corroborada pelas palavras da própria ensaísta no parágrafo seguinte: “Se poucos poetas lograram atingir os cumes da poesia pura, qualquer criança, ao expressar-se, encontra de súbito a palavra capaz de traduzir o seu estado lírico” (LISBOA, 1955, p. 28). Ora, essa argumentação vai ao encontro do pensamento freudiano que identificou na infância uma porta de entrada do inconsciente manifesto.

Em sua mesa de montagem, HL dispõe também os argumentos antigos que sustentaram durante muito tempo esse debate:

Evidentemente, escreve Karl Vossler, a distinção entre poesia e prosa é de algum modo exterior, isto é, formal; e seguindo naturalmente a impressão de seu ouvido e de sua vista, qualifica de poesia as formas de falar com aparência simétrica e de prosa as de aparência assimétrica, evidentemente não anda muito desacertado (LISBOA, 1955, p. 28).

HL reconhece que essa “solução” em nada acrescenta, pelo contrário, comete o equívoco de se procurar a diferença entre prosa e poesia apenas externamente, uma vez que ambas são manifestações de afetos internos. Outra tese a ser desconstruída na mesa de montagem de HL diz respeito ao pensamento canônico representado pelo crítico português, Soares Amora, cujo tratado de teoria da literatura constituiu o *vade-mecum* de toda uma geração de estudiosos da literatura. Inicialmente, HL concorda com as palavras de Soares Amora que identificou um aspecto artificial próprio na linguagem poética, configurados no par ritmo mecânico e rima, ao passo que a prosa se organizaria exclusivamente pelo seu aspecto de língua natural. De fato, comenta HL, “esses elementos não condicionam, de modo algum a prosa. Mas são de ordem exterior apenas” (LISBOA, 1955, p. 29). Entretanto, o argumento de Soares Amora se desestrutura em face dos pressupostos modernistas em poesia: “Além disso, a escola modernista, destruidora do ritmo mecânico e da rima – claras e clássicas características da poesia, desloca os dados do jogo. Presta com isso, aliás, um pequeno serviço gratuito à teoria da literatura” (LISBOA, 1955, p. 29).

HL avança “cautelosamente na bruma”, como ela mesma afirma, e dispõe o quadro representado pelo pensamento de Amado Alonso: “*Si en algo se manifesta esta divergente naturaleza de poesia y prosa es en la sintaxis*” (LISBOA, 1955, p. 29). Conclui-se que a estilística tampouco seria capaz de lançar novas luzes na aporia constituída. A mesa de montagem dispõe, então, a última imagem capaz de oferecer uma leitura da potência poética:

Por sua vez, diz Johannes Pfeiffer: – Enquanto a prosa determina e afia as palavras para convertê-las em conceitos da maior energia e precisão possíveis, na poesia essencial é viver as palavras em toda sua virginal plenitude de sentido e plasticidade; a intuição se eleva sobre a compreensão, a imagem sobre o conceito (LISBOA, 1955, p. 30).

A intuição e a imagem se sobrepõem à compreensão e ao conceito respectivamente. Ora, a intuição e a imagem também se destinam ao não-saber, ao conhecimento que não se impõe pela lógica positivista, que se abre para todas as outras formas potenciais, sobretudo para o inconsciente. Na conclusão, HL introduz um conceito que desdobra a prosa em duas espécies, a primeira, “simplesmente intuitiva e, pois, absolutamente criadora, a prosa artística;

a outra, movida pelo raciocínio, mais lúcida, menos cálida, serve da ciência e da filosofia. A primeira identifica-se por completo com a poesia; a que se desenvolve através da lógica é absolutamente estranha à poesia” (LISBOA, 1955, p. 30). A intuição, na concepção de HL, é o divisor de águas a ser procurado.

3.4. O pensamento do atlas

Goethe, Pfeiffer e Maritain estão dispostos na mesa de montagem do quinto ensaio intitulado “Características da poesia”. Essa disposição nos permite trazer para o nosso texto a presença de Warburg, pois nosso ensaio, que por uma formalidade acadêmica se intitula tese, representa também uma mesa de montagem que procura dispor o pensamento de Henriqueta Lisboa em diálogo com o contemporâneo. Na mesa de Warburg, estudada por Georges Didi-Huberman (2018), encontra-se o pensamento de Goethe, também organizado a partir de um Atlas de conhecimento pela imaginação:

sabe-se que Goethe organizou o espaço de sua própria casa – assim como Aby Warburg o faria mais tarde – como um verdadeiro instrumento de trabalho no qual cada problema, cada temática abordada era objeto de uma cuidadosa coleção. O conjunto acabou constituindo uma estranha “coleção de coleções”: uma coleção à potência n , poderíamos dizer [...] Desde sua chegada a Weimar em 1775 até sua morte em 1832, a coleção de Goethe, que até então cabia em pequenas bagagens de mão, aumentou aproximadamente em quarenta mil objetos. Após cinquenta e sete anos de atividade de colecionador, ele deixava manuscritos que hoje enchem 341 caixas, 17.800 pedras, mais de 9.000 gravuras, aproximadamente 4.500 moldes de gemas, 8.000 livros, bem como inúmeras pinturas, esculturas e coleções de história natural (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 157-160).

Esse espírito colecionista, entretanto, orientou Goethe em sua interrogação de todas as coisas sob dupla perspectiva como no caso da amostragem e do caos. Essa amostragem do caos se revela fundamental em sua compreensão do universal:

O que é o Universal (*das Allgemeine*)? / O caso particular (*der einzelne Fall*). / O que é o Particular (*das Besondere*)? / Milhões de casos (*millionen Fälle*). [...] O que Goethe quer dizer nesses quatro versos? Que o universal não se resume à ideia geral, à lei abstrata ou ao denominador comum dos casos singulares reunidos. Ao contrário, ele se multiplica nos casos singulares, *em cada* caso singular: cada fenômeno da natureza, cada obra do homem. É por isso que um caso particular não deve jamais ser isolado dos “milhões de casos” que o circundam no caos do mundo. Logo, o gaio saber inquieto de Goethe não tem nada de uma proposta para reduzir as variações ao invariante e o devir à eternidade. Muito pelo contrário, é preciso debruçar-se sobre cada caso particular, respeitar sua *diferença intrínseca* mas, em seguida, deslocar seu olhar, colocar mil outros casos sobre a mesa - como as mil imagens que constituem o atlas *Mnemosyne* – a fim de reconhecer as *diferenças extrínsecas* que podem ser, de acordo com os contextos, polaridades em conflito ou afinidades eletivas (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 149).

O pensamento de Goethe, o poeta sábio, comunga com o pensamento de Aby Warburg no sentido da abertura ao conhecimento fenomenológico do mundo. Esse traço do gaio saber inquieto também está presente no pensamento de Henriqueta Lisboa, na sua capacidade de relativização das coisas, sua abertura para uma poesia nunca excludente, mas capaz de encontrar o equilíbrio entre os extremos:

Como em toda arte liberal, a poesia acusa a harmonia de dois princípios aparentemente contraditórios: gravidade e gratuidade. [...] A mais austera concretização tem qualquer coisa de levípede. A mais ingênua expressão lírica preside certa dignidade hierática. Fale a poesia de um esplendor terrível ou de um contato de brisa, a razão de ser de sua seriedade está na mesma isenção de ânimo com que se sobreleva às contingências (LISBOA, 1955, p. 33).

Henriqueta Lisboa encontra, em Goethe, o ponto de equilíbrio procurado entre Verdade e Beleza:

Atitude equilibrada é a que se deduz do ideal de Goethe quando escreve: “Queremos volver ao pleno gozo do individual, sem deixar perder o significante nem o sublime. Este enigma pode ser resolvido só pela beleza – que dá vida e calor ao científico (sempre concebido como distintivo do característico) e suaviza o significativo e elevado”. [...] Se considerarmos a arte desta maneira, como a junção de dois tipos de expressividade; “a caracterização por atributos essenciais e o simbolismo formal decorativo”, verificaremos que uma parte contribui para a gravidade, ao revelar o traço marcante do indivíduo, e outra parte confabula com o jogo, mediante a graça das minúcias e transposição para o universal. Pelos fundamentos do real, a poesia torna-se ponderável; pelo idealismo contemplativo, exime-se de fins utilitários (LISBOA, 1955, p. 34-35).

Os dois excertos transcritos dialogam com bastante afinidade e justificam a presença de Goethe na mesa de montagem de HL. O mesmo se percebe em relação ao pensamento de Pfeiffer, mencionado anteriormente. Pfeiffer, assim como Goethe e Henriqueta, abre seu gaio saber na contemplação do poético:

Com grande acuidade, Pfeiffer confere a esses dois atributos – gravidade e jogo – as mesmas raízes de outros dois elementos que constituem a poesia: verdade e beleza. “Em razão de sua verdade, a poesia é necessária; em razão de sua beleza, é beatificante”. E, ainda mais explícito: – “Não há arte sem este dualismo: aproximação à vida e afastamento da vida; entrega e distância; participação tensa e voo livre” (LISBOA, 1955, p. 35).

Henriqueta Lisboa, com outras palavras, reproduz o pensamento de Goethe a propósito de sua visão do mundo: “Parece-nos moralmente explicável essa conjunção de forças díspares em virtude da percepção desinteressada que tem o artista do mundo e, ao mesmo tempo, da sua simpatia por todos os aspectos do cosmos” (LISBOA, 1955, p. 35). Ler o mundo é abrir-se ao gaio saber inquieto.

A presença do pensamento de Maritain, por sua vez, também dialoga com o pensamento de Goethe cuja noção de “Fenômeno originário” (*Urphänomen*) (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 173) se comunica igualmente com as “Forças originais” concebidas por Maritain:

[...] Também se explicaria, na ordem metafísica, pela aceitação da doutrina escolástica, expendida por Maritain. Ao passo que enaltece o artista apontando-o como um “homem que vê mais profundamente que os outros e descobre no real irradiações espirituais que os outros aí não sabem discernir. Maritain demonstra as suas limitações; o artista nada mais é do que um continuador das “Forças originais”, pois utiliza os materiais da vida criados por Deus para descobrir a essência das coisas (LISBOA, 1955, p. 36).

Warburg teve o seu *Denkraum*, espaço de pensamento, seguido de perto por outros pensadores da modernidade. Além de Maritain, Benjamin, por intermédio de seu conceito de origem (*Ursprung*) dialoga muito particularmente com a noção warburguiana do fenômeno original. A intuição como fenômeno original da poesia está no cerne do pensamento de Henriqueta Lisboa. A afinidade entre esses pressupostos ganha relevância quando se leva em conta a natureza do pensamento aberto que caracteriza todos esses pensadores. Para eles, Henriqueta Lisboa também incluída nesse rol, o saber autêntico emerge das confluências entre o particular e o universal, de tal forma imbricados, que as heterogeneidades se fundem na produção do sentido, do sentido poético particularmente.

O ensaio seguinte, “Poesia, beleza, estética”, é uma continuidade da exposição fenomenológica do espaço de pensamento de Henriqueta Lisboa. Nele se aplica a ideia de que esses conceitos se interpenetram, tornando impossível uma classificação estanque e unilateral. A solução encontrada foi apresentá-los em uma perspectiva relacional:

Das mais delicadas é a questão da poesia com referência à beleza. Tantos seculares preconceitos e tão confusos conceitos cercam a arte e o belo, que mal se distingue, neste setor o alvo de nossos pensamentos. Se organizarmos, por exemplo, uma lista em que figurem os mais belos poemas de língua portuguesa, teremos organizado simultaneamente, a relação de seus melhores poemas? A resposta é afirmativa, se dermos à palavra belo, como substantivo, o sentido seguinte: “conjunto de qualidades despertadoras dum sentimento elevado e especial de prazer e admiração”. É porém negativa, se dermos à palavra belo, como adjetivo, aplicação ao que tem forma perfeita e proporções harmônicas e é agradável ao ouvido (LISBOA, 1955, p. 37-38).

A resposta à questão transcrita no excerto é corroborada pela citação do exemplo identificado no poema “Ode marítima” de Fernando Pessoa. HL reitera que esse poema é destituído do segundo critério que leva em conta a forma e as proporções harmônicas, mas, amplamente identificado ao primeiro critério, justamente o que leva em conta as qualidades capazes de despertar o sentimento elevado, consubstanciado no prazer estético. Pela mesma

razão, a poesia de Mário de Andrade atenderia apenas ao segundo critério. HL, em relação à estética do autor de “Meditação sobre o Tietê”, questiona se naquele momento de enunciação do seu texto, haveria algum crítico capaz de elucidar o *Unheimlich* expresso nos versos do grande poeta. HL prossegue em seus questionamentos:

Pergunto pois: haverá poesia sem beleza? Importa à poesia primordialmente a beleza? Que espécie de beleza? A da forma, que encanta os nossos sentidos, por meio de imagens e metáforas nos domínios da cor e do som? A da substância, que nos enobrece a alma pela evocação de sentimentos morais, ou que nos fascina o espírito pela fulguração da inteligência? Mas a beleza da forma não pode ser julgada separadamente, nem tampouco a da substância. A primeira, esvaziada da segunda, perde toda sua significação, transmutando-se num amontoado de termos apenas audíveis. A segunda, tomada à parte, desaparece, uma vez que o belo artístico não prescinde de representação para os sentidos (LISBOA, 1955, p. 39).

O pensamento de HL torna-se, pouco a pouco, semelhante ao pensamento do Atlas conforme procurou demonstrar Aby Warburg. É sempre necessário dispor os argumentos em sua completude uns com os outros, de maneira semelhante às imagens dispostas na prancha que necessitam da presença simultânea para a produção do sentido e eficácia das imagens. Para compor seu Atlas de imagens da poesia, em consonância com sua potência de irradiação do belo, HL, na mesma página citada, reproduz (pendura) um fragmento do poema de Alphonsus de Guimaraens:

Ando colhendo flores tristes:
Um goivo aqui, outro acolá...
Moças, por que não me sorristes?
Vossos sorrisos, flores tristes,
Eu não sei quem os colherá (GUIMARAENS *apud* LISBOA, 1955, p. 39).

Nesse excerto, em que afirmamos ter sido “pendurado” um fragmento da poesia, pois essa ação nos remete ao próprio atlas *Mnemosyne* em que Warburg, por meio de pinças móveis, dispunha as imagens na montagem e as redefinia na remontagem, gerando mais de uma disposição final, HL introduz o tema do Simbolismo em poesia. Ora, é notório o interesse de HL por essa escola geradora de poesia empática, um verdadeiro *pathos* simbolista muito presente na obra da ensaísta. Seria uma alusão à sobrevivência (*Nachleben*) warburguiana? O simbolismo, como expressão de uma época, coincidentemente, procurou a fusão entre o espírito e a matéria, traço sobrevivente na própria poesia de HL como tentaremos demonstrar adiante. Todavia, o excerto em questão serve de mote para a imagem seguinte que ilustra a presença do Modernismo nessa grande prancha a que chamamos atlas de Henriqueta Lisboa:

Como reação a essa tendência que seguia a linha ideal e muitas vezes se perdia no vácuo, tentou o modernismo a reforma do vocabulário poético, afim [sic] de manifestar, com mais justeza, a sensibilidade nova, de certo modo contundida pelo real. “Beco” e “bigode” passaram a ser termos de eleição, frequentemente utilizados a mando de um novo preciosismo, porém, em tese tão legítimos como quaisquer outros, ao agenciarem o enriquecimento do patrimônio poético (LISBOA, 1955, p. 40).

Henriqueta Lisboa viu, na substituição do vocabulário de orientação simbolista pelo “democrático” vocabulário modernista, apenas a troca de um preciosismo por outro, sem, de fato, causar qualquer impacto na produção de novo sentido. Podemos perceber também uma abordagem de inspiração foucaultiana ao reconhecer o agenciamento do novo patrimônio poético. O belo em poesia difere do conceito de belo, ideia abstrata sem relação com o processo de produção da beleza em arte. O belo, em suma, seria uma consequência direta da intuição inerente ao poeta, o ser capaz de auscultar a misteriosa essência que o impele para a realização da obra de arte.

Como resolver em princípio, o desacordo entre a objetividade e a relatividade da beleza? pergunta HL. Baudelaire²⁸ e seu gaio saber inquieto sobre estética participa desse quadro do atlas de Henriqueta e contribui para tentar responder ao questionamento: “O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão”. (BAUDELAIRE, 1996, p. 42). HL entrevê nos elementos mencionados por Baudelaire a substância no primeiro e a forma no segundo. A substância no belo aproxima o homem de sua natureza divina, “enfim para o que mais se aproxima do belo eterno do cosmos” (BAUDELAIRE, 1996, p. 43), impelindo-o para a perfeição e o imutável, ou seja, para os *Astra*, na concepção particular que Warburg atribui a essa palavra. No pensamento dialético warburguiano, o homem se situa no centro do atlas e recebe, igualmente, as influências dos *Astra* e dos *Monstra*.²⁹ Com outras palavras,

²⁸ Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour et tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Cf. BAUDELAIRE, 1996, p. 10.

²⁹ O homem se encontra bem no centro do atlas *Mnemosyne*, na energia contrastada de seus pensamentos, de seus gestos, de suas paixões. Mas Warburg terá muito cuidado em apresentar essa energia sobre um fundo que designava seu limite conflitual, o impensado, a zona do não saber: *astra* de um lado, *monstra* de outro. De um lado, com efeito, o homem se agita sob um céu infinito do qual ele sabe muito pouco, e por isso as pranchas preliminares do atlas são consagradas à correspondência sideral-antropomórfica, ou seja, a “transferência do sistema cósmico sobre o homem”. De outro lado, encontram-se os abismos simétricos do mundo visceral, o homem se agitando sobre a terra sem compreender exatamente o que o move do interior: seus próprios “monstros”. E o atlas sugere que não existe gesto humano sem conversão psíquica, nem conversão sem humores orgânicos, nem humor sem a secreta entranha que, justamente, a secreta. Cf. DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 30.

Henriqueta Lisboa também identifica a dialética própria do belo na expressão da experiência humana:

[...] Porque as experiências do século têm conduzido o homem ao paroxismo da angústia. O belo – tomando-se o termo na sua mais ampla acepção – parece haver desertado da terra. O belo artístico, entretanto, vai muito além da imitação e serve-se apenas do objeto exterior – ou causa inspiradora – como ponto de partida para as suas imprevisíveis viagens. Toda a natureza visível e invisível serve de impulso à criação. Porém o belo não é senão uma parcela dessa natureza. Este axioma tem mais importância do que parece. A arte não pode apenas fixar os momentos felizes numa solução feliz, mas deve necessariamente estender-se a todos os campos da vida humana, buscando, ao mesmo tempo, representar as mais árduas experiências de maneira adequada, precisa e eficaz (LISBOA, 1955, p. 44-45).

O atlas *Mnemosyne* warburguiano, em síntese, simboliza essa tentativa de representação do homem, “na energia contrastada de seus pensamentos, de seus gestos, e de suas paixões” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 30). Pergunta, então, HL: “Deveria acaso a poesia fugir ao contato existencial e refugiar-se na ‘torre de marfim’? Deve corresponder a uma beleza ideal imaginária, ou levar o frêmito da vida latente de que provém?” (LISBOA, 1955, p. 45). Se HL tivesse conhecido o pensamento de Warburg, talvez a ensaísta pudesse ter identificado na dialética *Astra X Monstra*, uma possível resposta para essas questões, levando-se em conta sua intuição do não-saber. No atlas de Henriqueta Lisboa, todavia, encontramos uma imagem “pendurada” pelas pinças de sua articulação. Trata-se do poema de Carlos Drummond de Andrade, citado por ela:

Canto esponjoso

Bela
esta manhã sem carência de mito,
e mel sorvido sem blasfêmia.

Bela
esta manhã ou outra possível,
esta vida ou outra invenção
sem, na sombra, fantasmas.

Umidade de areia adere ao pé.
Engulo o mar que me engole.

Valvas, curvos pensamentos, matizes da luz
azul
completa,
sobre formas constituídas.

Bela
a passagem do corpo, sua fusão
no corpo geral do mundo.

Vontade de cantar. Mas tão absoluta
que me calo, repleto (DRUMMOND *apud* LISBOA, 1955, p. 45-46).

Esses versos, na leitura de HL, levam a “marca deste nosso atormentado século”. Comunicação direta com o pensamento de Warburg, o homem que fez do sofrimento humano a metáfora da história. A empatia warburguiana, derivada da fenomenológica *Einfühlung* de Husserl, encontra nos versos de Carlos Drummond de Andrade uma feliz representação. Levando-se em conta a lição de Husserl, mediada pelo pensamento de Didi-Huberman, que identifica na *Einfühlung* (*empatia*) a designação da transformação graças à qual “as puras ‘impressões sensíveis’ do próprio corpo (físico) dão lugar a uma ‘objetividade intersubjetiva da coisa’ – como se, atribuindo ao outro uma interioridade, uma alma, o homem constituísse a si mesmo como ser psíquico” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 344). O corpo fenomenológico no poema cala-se diante da dor do mundo, *leitmotif* drummondiano que se comunica com o pensamento warburguiano.

No mesmo fragmento dedicado à poesia de Carlos Drummond de Andrade, HL introduz uma imagem dissonante em seu atlas por intermédio do pensamento de T.S. Eliot: “Quanto mais perfeito é o artista, mais completamente se separarão nele o homem que sofre e o espírito que cria, e mais perfeita será a maneira pela qual o espírito absorve e transmuda as paixões que compõem seus materiais” (LISBOA, 1955, p. 47). Ora, um atlas, como o de Warburg, apresenta imagens dialéticas, tensionadas. Por essa razão, o tom dissonante de Eliot não destoia da ideia do atlas, ainda que se reconheça na poesia de Drummond o desejo de projeção do seu sofrimento, de comunhão com o sofrimento do homem de seu tempo, da mesma maneira como Warburg encarnou o sofrimento psíquico e impotente diante da dor do mundo. Henriqueta Lisboa afirma que: “diante da visão total do universo com sua decadência e seus esplendores, o poeta moderno tem sabido sofrer; e tem tentado imprimir à sua dor o sofrimento de todos os homens” (LISBOA, 1955, p. 47).

O atlas de Henriqueta Lisboa, entretanto, quer, assim como seu homônimo warburguiano, ser a expressão de todas as dores, conforme se percebe pelas palavras de Jules Monnerot³⁰ “pinçadas” pela ensaísta: “Por trás dessa cortina se deixa pressentir, amortecido pela distância metafísica, o grito mais profundo de um ser”. (LISBOA, 1955, p. 48). O canto

³⁰ derrière ce rideau se laisse pressentir, amorti par la distance métaphysique, le cri d’un être que crie de tout son être. Tradução minha.

emudecido de que fala o poema de Drummond é uma variação do mesmo sentimento enclausurado no poema de Manuel Bandeira, “Nova poética”,³¹ que Henriqueta Lisboa pendura com a pinça de articulação de seu atlas. O *monstra* warburguiano encontra sua projeção no sentimento de impotência diante da vida enxovalhada: “O poema deve ser como a nódoa no brim: / fazer o transeunte satisfeito de si dar o desespero”. Na conclusão do ensaio, HL reconhece que a crise que se abateu sobre a humanidade não era, isoladamente, uma crise de estese, mas uma crise total da alma, atingindo toda a complexidade do ser. Beleza, poesia e estética mostram a imagem final de um poeta sórdido, mudo e imobilizado pelo grave momento histórico daquela geração.

Na sequência há o ensaio “Poesia e lógica”. Nesse texto, HL antecipa a abordagem do não-saber em poesia. HL reconhece que a linguagem não é apenas um instrumento de lógica, mas dotada igualmente de um componente psicológico atuando na construção do sentido. Fonética e estilística eram os aparatos teóricos mais utilizados nos estudos de poesia da época. Todavia, se mostraram insuficientes para responder aos apelos da razão. O pensamento de Abel Salazar, como prancha no atlas de Henriqueta Lisboa, inaugura sua abordagem do sentido do não-saber em poesia: “Sem dúvida, a obra de arte possui uma lógica própria, que desconhecemos; mas se existe, essa lógica nada tem a ver com a lógica da razão. É uma lógica própria e específica da arte, como próprios e específicos são os seus processos de composição” (LISBOA, 1955, p. 54). Como se percebe, Salazar reivindica uma lógica própria para a obra de arte. Henriqueta Lisboa, entretanto, vai além ao perceber que não basta uma abordagem reivindicatória de uma lógica própria para se entender o processo de criação da obra de arte: “É uma lógica, digamos, orgânica, de que se percebem apenas os frutos, raiz que jaz em mundos subconscientes” (LISBOA, 1955, p. 54). Ora, não se pode deixar de mencionar que o subconsciente é o termo utilizado pelas abordagens da incipiente corrente psicanalítica. Esse termo foi praticamente substituído pelo seu equivalente mais “profundo” a que hoje se dá o nome de inconsciente.

Com Benedetto Croce “pinçado” em seu atlas, HL procede à rasgadura dos estudos estéticos e explicita a fratura da lógica em arte: “A arte, nascida da intuição, situa-se em polo oposto à ciência e à filosofia, provenientes da lógica” (LISBOA, 1955, p. 54). A intuição e a lógica como elementos da dialética própria da arte poética. Croce, nesse caso, polariza diversamente de HL.

³¹ No mesmo ensaio, HL se refere à doce-amarga experiência de Manuel Bandeira que engendrou a “Nova poética”. CF. LISBOA, 1955, p. 49.

Em poesia, assim como nas imagens, o pensamento aberto é o único capaz de trilhar os rizomas próprios do fenômeno original. Capaz, igualmente, de tentar uma explicação da origem dos enigmas mergulhados na projeção dos *Astra* e dos *Monstra*. É Paul Valéry, no atlas de Henriqueta, quem oferece uma amostra do poder do pensamento aberto:

Por que não consentir que o homem seja fonte, origem de enigmas, quando não existe objeto nem ser, nem instante que não seja impenetrável, quando nossas sensações não se explicam de modo algum, e quando tudo o que se vê é indecifrável, apenas nosso espírito se assenta e deixa de responder para perguntar (VALÉRY *apud* LISBOA, 1955, p. 55).

Percebe-se, nas palavras de Valéry, endossadas por HL, uma nítida referência ao método de abordagem da poesia, momento em que o “espírito deixa de responder para perguntar”. Esse procedimento é reconhecido como um dos trunfos da exposição do pensamento pelo ensaio, gênero erroneamente identificado como uma tendência de simplificação do pensamento em arte. Para que o atlas de Henriqueta contemple essa modalidade de exposição das ideias, faz-se necessária uma contribuição póstuma, inexistente no atlas imaginário de Henriqueta que propomos visualizar. Trata-se do pensamento de Theodor Adorno (2003), que elevou o ensaio à categoria de gênero especial para o pensamento aberto.

Cabe destacar a presença da intuição como importante conceito de articulação no ensaio como forma: “[...] com a objetivação do mundo, resultado da progressiva desmitologização, a ciência e a arte se separaram; é impossível restabelecer com um golpe de mágica uma consciência para qual a intuição e conceito, imagem e signo, constituíam uma unidade” (ADORNO, 2003, p. 20). O “ensaio como forma” dialoga muito particularmente com o texto de Benedetto Croce mencionado por HL e parece responder à pergunta de Valéry sobre o não consentimento de que o homem fosse fonte e origem de mistérios. O poema de Drummond, “Canto esponjoso”, também dialoga com o texto de Adorno e encontra uma projeção pertinente com o espírito que se cala diante da violência do não sentido do mundo: “Dessa violência que imagem e conceito praticam um no outro nasce o jargão da autenticidade, no qual as palavras vibram de comoção, enquanto se calam sobre o que as comoveu” (ADORNO, 2003, p. 21).

O texto de Adorno representa uma metalinguagem do gênero ensaio. Nele, o ensaísta procura desconstruir a ideia de que só existe realização do pensamento através do modelo lógico-positivista, baseado na fórmula argumentativa de cunho cartesiano. Henriqueta Lisboa não se refere ao ensaio como gênero ideal para a abordagem da estética em arte. Entretanto, pode-se reconhecer em seu texto as virtudes do gênero:

O ensaio deve permitir que a totalidade resplandeça em um traço parcial, escolhido ou encontrado, sem que a presença dessa totalidade tenha de ser afirmada. Ele corrige o aspecto contingente e isolado de suas intuições na medida em que estas se multiplicam, confirmam e delimitam, em seu próprio percurso ou no mosaico de suas relações com outros ensaios, mas não na abstração que deduz suas peculiaridades (ADORNO, 2003, p. 35).

A abordagem da intuição representa o grande ensaio de Henriqueta, síntese de toda sua especulação estética na configuração da arte, sobretudo a poética. O texto de Henriqueta reproduz a lição fundamental de Adorno quando este afirma que “o ensaio não apenas negligencia a certeza indubitável, como também renuncia ao ideal dessa certeza” (ADORNO, 2003, p. 30).

Concluindo a prancha dedicada à imagem da relação poesia e lógica, HL destaca o caráter selvagem da poesia:

A poesia não tem por função ditar axiomas mas existir: pelo que se concebe em milagre, pelos pressentimentos eternos, pelo infinitamente variável de cada ser. E seria inventada cada dia, pois a primeira necessidade espiritual do homem é a da expressão, antes mesmo da comunicação. Daí o caráter selvagem da poesia (LISBOA, 1955, p. 55-56).

O caráter selvagem da poesia poderia ser entendido como a manifestação dos *Monstra* ou dos *Astra*, como fenômeno do espírito humano? Direcionada essa pergunta a Warburg, certamente ele diria que ambos concorrem igualmente para o caráter selvagem da poesia.

Em sequência, no ensaio “Poesia e didática”, o inefável e o fenomenológico entram em cena. Henriqueta Lisboa recusa qualquer função à poesia que não seja ligada ao jogo poético, pois qualquer outra função que lhe é imposta constitui grave equívoco, ainda que se lhe empreste a função de ensinar, pois “poesia didática deixa de ser poesia pela razão de ser didática” (LISBOA, 1955, p. 57). A poesia, quando ensina, não visa ao enunciado de cunho filosófico ou científico, mas à transfiguração da enunciação mediada pela intuição e pelo inefável. A conjunção desses dois elementos conduz à verdadeira poesia, aquela que ensina sem ensinar, ou seja, comunica a verdade sem os artifícios da articulação próprios da didática.

As articulações do pensamento de HL em relação ao par poesia e didática equivalem, em grande parte, às articulações desenvolvidas no ensaio anterior, “Poesia e lógica”, no qual HL retoma a expressão “lógica orgânica” para se referir aos processos de produção de sentido operados no “mundo subconsciente” que, como observado, é o termo pelo qual HL se referia ao inconsciente freudiano. Reitera a ensaísta que:

Solicitar à poesia uma exposição lógica de pensamentos é o mesmo que pedir à música os dados de uma operação aritmética, ou à pintura uma aula de anatomia. O que equivale, nos três casos, a uma inversão de valores. O pensamento serve à poesia mas esta não se subordina ao pensamento; a matemática serve à música mas esta não se limita à matemática; a anatomia serve à pintura porém esta não se reduz àquela (LISBOA, 1955, p. 59).

Percebe-se no excerto transcrito as afinidades entre o pensamento de HL e as articulações de Adorno em torno do ensaio como forma. Em ambos, há a valorização do pensamento aberto e profundo como destaca Adorno ao afirmar que “o pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa” (ADORNO, 2003, p. 27). Adorno reconheceu a insuficiência do método cartesiano na exposição da ideia, apesar de reconhecer que o ensaio fosse “mais dialético do que a dialética” (ADORNO, 2003, p. 39). Mas Henriqueta Lisboa foi além do pensamento de Abel Salazar, ao acenar para a existência de uma “lógica orgânica” inerente à poesia. Para HL, “a prova de fogo da poesia, sua condição mesma, reside, pois, na transfiguração do valor intelectual da palavra em valor estético” (LISBOA, 1955, p. 59). O triunfo da intuição sobre a razão leva a outra equação articulada no pensamento de HL: “a inteligência é mais abrangente do que a razão” (LISBOA, 1955, p. 59).

O atlas de Henriqueta Lisboa mostra a figura de Santo Tomás de Aquino para corroborar a primazia da inteligência sobre a razão: “Raciocinamos em virtude da fraqueza da luz intelectual em nós” (LISBOA, 1955, p. 60). A inteligência tocada pela sensibilidade abre o canal de comunicação com a intuição, possibilitando à inteligência compreender muitos fenômenos negados a priori pela razão. O pensamento de Adorno parece encontrar nas palavras da ensaísta um significado profundo do poder da palavra: “A palavra enriquecida de significado emotivo tem mais capacidade de sugestão, inegavelmente, do que quando válida apenas como instrumento conceitual. E, mais eficiente do que comunicar noções, é alargar a um tempo todas as faculdades da alma” (LISBOA, 1955, p. 60). A força do afeto, tão valorizada por Warburg, é identificada por HL na figura de Dante, última figura que fecha o seu atlas no ensaio:

O canto do Purgatório de Dante, canto iluminado de azul, “*dolce color de oriental zaffiro*”, mais misterioso e todavia mais claro do que qualquer apologia da caridade, da amizade, irresistível chamado para uma concepção mais alta da existência, é mais impressionante, na sua força afetiva, do que todas as informações históricas contidas na Divina Comédia (LISBOA, 1955, p. 60).

Alheia aos interesses didáticos, a poesia realiza o milagre da revelação.

O ensaio seguinte, “Poesia e técnica”, apresenta a intuição como a alma da técnica poética. Técnica, forma e intuição são “os três pilares de uma cadeia harmoniosa mas árdua” (LISBOA, 1955, p. 61). HL reconhece a importância da técnica inerente ao ofício poético. Mas não outorga à técnica a supremacia entre os demais elementos de composição poética. Seu pensamento identifica o caráter relativo e interdependente entre os três elementos mencionados: “Toda referência à originalidade e à profundidade da intuição estende-se, implícita, à forma, por sua vez condicionada pela técnica. Sem a forma, a intuição não se mostraria original nem profunda. Sem a técnica, a forma não prevaleceria” (LISBOA, 1955, p. 61). Essa reflexão leva paralelamente a outra, concernente ao processo de realização da obra poética. Para Drummond, a metáfora do poeta lutador sobressai sobre a do poeta inspirado. Para HL, o processo de produção poética em estado de êxtase é uma consequência da superação do estágio de aprendizado no qual o poeta é iniciado. Para ambos, entretanto, permanece o estado “beligerante” do poeta, sempre preparado para o bom combate da luta com as palavras. HL é taxativa quanto a esse estado: “cessar completamente a luta, não cessa” (LISBOA, 1955, p. 62).

No mesmo fragmento, entretanto, HL reproduz uma *pathosformel*, uma fórmula de *pathos* warburgiana que preside a criação: “Enquanto houver criação, haverá a procura de equilíbrio entre duas forças magnéticas antagônicas, o elemento celestial e o telúrico” (LISBOA, 1955, p. 62). Aqui podemos visualizar as forças antagônicas nomeadas por Warburg como *Astra* e *Monstra*. Variação dos mesmos elementos celestiais e telúricos apontados por HL. A obra de arte se dá nesse intervalo, no limiar das forças antagônicas reconhecidas por HL e Warburg. Toda a história da arte poética poderia ser resumida neste conflito em busca do equilíbrio. Nesse sentido, a técnica se insere no mesmo debate, conforme se percebe no quadro sintético apresentado por HL, no qual apresenta uma breve história do panorama da literatura da Idade Média ao modernismo.

Nessa perspectiva, a técnica seria uma forma de se buscar o equilíbrio entre as duas forças antagônicas:

Na Idade Média e no Renascimento preponderou uma técnica tradicional com minuciosas receitas para qualquer gênero literário. Era um critério fixo, admirável às vezes de precisão, que tornava o trabalho mais fácil para o aprendiz e o julgamento geral mais objetivo. O gongorismo exacerbou essa prática, extremando-lhe as normas. A revolução romântica fez tábua rasa de todas as regras pré-estabelecidas. Com os parnasianos, muitas vezes, a técnica foi uma espécie de andaime de ouro para edifício nenhum. Com os modernos, frequentemente, ela é um trampolim de saltar, às avessas, para os mergulhos no subconsciente (quando a arte devia ser uma ascensão) (LISBOA, 1955, p. 63).

As diferentes técnicas seriam uma variação na tentativa de se buscar o equilíbrio procurado. Contudo, a própria diversidade de receitas de técnicas poéticas revelou o caráter antagônico que as preside. A metáfora do “trampolim às avessas” identificada no modernismo poderia ser uma resposta a essa busca mergulhada no inconsciente. Uma vez reconhecido o caráter ambivalente do inconsciente, que, por sua vez, se projeta nos recalques e nos sintomas, atributos identificados nos *Monstra*, HL poderia, pelo caminho do inconsciente, indicar o equilíbrio pelos opostos. Todavia, ela parece indicar apenas o caminho para os *Astra*, como se deduz do fragmento inserido entre parênteses na citação, “quando a arte devia ser uma ascensão”.

No atlas de HL, proposto para o ensaio sobre a relação entre técnica e poesia, podemos indicar também o pensamento oposto ao de Warburg. Para o autor das *pathosformel*, a arte é um afeto humano e qualquer tentativa de separação do elemento humano revela-se equivocada. No texto, HL coloca duas visões que contrapõem o pensamento warburguiano. A primeira, representada pelo pensamento de Jacques Maritain, apesar de toda afinidade com o pensamento warburguiano em outras questões, nesse excerto, entretanto, percebe-se sua voz dissonante: “A arte tem um fim, certas regras, valores que não são os do homem, mas os da obra a produzir. Essa obra é tudo para a arte, só há para ela uma lei – as exigências e o bem da obra” (LISBOA, 1955, p. 63). A segunda, representada pelo pensamento de Mário de Andrade, coincide com a do pensador francês: “Hoje, o objeto da arte não é mais a obra de arte, mas o artista. E não pode haver maior engano” (LISBOA, 1955, p. 63). Ora, a posição do crítico Mário de Andrade parece contradizer a opinião do poeta Mário de Andrade, autor do já referido poema “Eu sou trezentos” em que a *persona* poética afirma que um dia “toparia com ela própria”. Podemos arriscar entrever nos versos desse poema a caracterização warburguiana dos *Astra* e dos *Monstra*. Para o encontro desejado consigo próprio, faz-se necessário, primeiramente, dar voz a todas as trezentos e cinquenta *personae* mergulhadas nos respectivos *Astra* e *Monstra* identificados no inconsciente do poeta paulistano.

A poesia de Mário é a resposta a essa luta entre as trezentos e cinquenta *personae* mergulhadas nos *Monstra* e projetadas nos *Astra*. Henriqueta Lisboa já havia mencionado esse caráter dual entre o pensamento de Mário de Andrade e sua poesia, entre “o bárbaro e o civilizado” (LISBOA, 1955, p. 168), conforme antecipamos no capítulo concernente à imagem de Mário de Andrade. No pensamento de Henriqueta, a imagem de Mário permanece como a esfinge que espera ser decifrada.

O ensaio seguinte, “Poesia e ritmo”, identifica no ritmo, o elemento primordial do mistério poético. A consonância, mais uma vez, com o pensamento de Warburg estreita de

maneira inequívoca a relação entre a “Prisioneira da noite” e o autor da ciência sem nome. Em relação ao ritmo, afirma HL que:

Algumas criaturas logram perceber, com mais intensidade, o secreto impulso que move os carros do dia e da noite, o vai-vem das ondas do mar, o fluir do próprio sangue nas veias. Esse instinto rítmico, desejo de harmonia, de integração do mesmo ser na ordem do cosmos, predispõe à criação artística, principalmente em relação às artes que se desenvolvem no tempo: a poesia, a música (LISBOA, 1955, p. 66-67).

A relação orgânica entre ritmo e poesia se estende às outras artes. Na música, essa relação se torna mais explícita pela presença do próprio intervalo musical, cuja significação se dá, contudo, pela ausência, ainda que infinitesimal, dos sons musicais. A poesia também possui seus intervalos projetados nos espaços intercalados pelos versos e estrofes. Entretanto, o ritmo não se restringe às marcações sugeridas pelas pausas. Seu alcance é mediado pela expressão “mistério poético”. Ora, esse mistério de difícil apreensão pela articulação do pensamento racional representa no pensamento de Warburg uma possibilidade de leitura de toda obra de arte. A projeção do atlas Mnemosyne é orientada pela ideia do intervalo, alternância entre a sístole e a diástole rítmicas. Didi-Huberman comenta essa importante presença no atlas warburgiano:

Se o atlas Mnemosyne joga – trabalha – com o intervalo dos campos, também o faz com o *intervalo dos sentidos*; não há mundo simbólico possível sem a criação de uma “distância”; não há criação de imagem sem movimento rítmico dessa distância (sentido-significação) da incorporação (sentido-sensível). Em tudo, portanto, reina o intervalo: essa é uma *lei psíquica* fundamental, que Tito Vignoli já tinha vislumbrado e que Freud viria a articular com sua teoria do sintoma, assinalando, por exemplo, a importância dos “pontos em que [o desejo inconsciente] se infiltra na organização do eu”, pontos que ele comparou a “postos de fronteira simultaneamente ocupados por dois países” em conflito (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 420).

Warburg foi o pensador que elevou à potência a obra de arte como resultado de uma ação humana, ainda que essa mesma ação estivesse impregnada dos atributos pulsionais incrustados no sintoma. Nisso, ele próprio foi um exemplo cujo sintoma esquizofrênico se tornou observável em seus estudos sobre a arte. Um homem sempre no limiar, seus últimos anos de vida foram marcados pelo intervalo entre os momentos de mania e depressão cuja marca indelével está presente em seus escritos e manuscritos inéditos.

Teria Henriqueta Lisboa, assim como Warburg, compreendido que o intervalo é uma presença desconcertante para o ritmo da vida? Seria o ritmo poético, envolto pelo manto do mistério, a metáfora da vida? Afinal, entre a sístole e a diástole, a contração e a dilatação, há um terceiro movimento, justamente o que permite a ocorrência dos dois anteriores. Esse

elemento é o nada que antecede um batimento e outro do ritmo cardíaco. O coração não é regulado pelo movimento binário, mas ternário, complementado e articulado pelo nada intervalar. A “coação do eterno dentro do efêmero” ganha nova significação com a introdução do terceiro movimento intervalar representado pelo nada. A soma de todos os nadas produz a coação do eterno dentro do efêmero.

A relação entre poesia e música – “No princípio era o verbo. Um dia as palavras ressoaram com mais ênfase: veio a música” (LISBOA, 1955, p. 66) – indica mais do que uma simples etapa da evolução da cultura, indica uma etapa de evolução da natureza: “Tentar a libertação da linguagem, já enriquecida de substância musical atávica, torná-la a fonte primitiva sem as algemas do mecanismo, arrancar às raízes da alma o ritmo vital, fundi-lo à sonoridade da mesma linguagem, eis uma fatalidade histórica”. Afinal, pergunta HL, por que “de la musique avant toute chose” e não a poesia antes de tudo, quando se trata de poesia?” (LISBOA, 1955, p. 67). O dito mallarmeano “música antes de tudo” sofre, em sua potência de significação, um abalo na pergunta direcionada por Henriqueta Lisboa. A poesia e não a música, na visão de HL, é a mais perfeita imagem do ritmo da vida.

A poesia seria capaz, inclusive, de reproduzir os intervalos irregulares, as arritmias próprias da vida e não deveria “obedecer sistematicamente a intervalos regulares e já previstos mas, de acordo com o caráter da intuição a ser representada, inventar o seu próprio jogo de pausas e relevos tônicos” (LISBOA, 1955, p. 68-69). A ideia do jogo orienta a leitura das cadeias de significação do atlas Mnemosyne. O atlas de Henriqueta é orientado pelo jogo de suas intuições.

O ensaio “Condições da poesia” aborda a natureza como condição da poesia. A discussão sobre a condição da poesia se estende à discussão da obra de arte em geral, sobretudo naquele momento em que a palavra poética estava sendo redescoberta pela crítica, após ter sido relegada a segundo plano a partir do romantismo. Naquele contexto, reivindicar o preço da palavra significava “aferir conjuntamente, a pertinência do que só ela pode revelar: sofrimento contido, vida latente, inelutável e indefinida intuição, mensagem” (LISBOA, 1955, p. 71).

O mal-estar parece ter se instalado no seio da poesia:

Enquanto, de um lado, quebram lanças, os vates, pela comunicação de ousadas e inéditas reservas psíquicas arrancadas à esfera do subconsciente, de outro lado, os que preferentemente se dizem artistas, levam ao requinte a lavratura do verbo como processo de encantamento. Das tramas da psicologia e da psicanálise assomam os novos românticos movidos por gnomos. Como se valesse por si própria, a palavra governa outros setores, de mal viajada superfície. Há os que se atiram à tona o limo insustentável, e os que se contentam com a lucilação de estrelas na água (LISBOA, 1955, p. 72).

O desencanto com a geração poética, contemporânea a HL, é explícito no excerto citado. Os vates estão perdidos e conduzem os outros à desorientação. Em síntese, tal desorientação pode ser explicada no conflito humano da origem, especificamente nos *Astra* e nos *Monstra* que presidem a criação da obra de arte, conforme se pode inferir das imagens ambivalentes sugeridas pelos termos “limo insustentável” e “lucilação das estrelas”. O movimento que leva o poeta ao fundo do lago o impede de contemplar as estrelas diretamente no céu. Estas necessitam do espelho das águas para intermediar a contemplação. O limo insustentável está para os *Monstra* assim como a lucilação das estrelas está para os *Astra*.

O impasse somente se desfaz quando a poesia se volta para a fenomenologia de sua natureza:

a poesia – fenômeno completo como a respiração, condiciona-se a duplo movimento. A palavra, penetrando o recesso da alma, recebe influxo de interioridade de modo a ter, pronunciada pelo poeta, significação original. Por sua vez a mensagem encontra na palavra a sua plenitude, a sua coroa. A poesia não decorre do conteúdo nem da forma isoladamente, como não decorre do corpo nem da alma isoladamente a nossa vida, o ar dos pulmões. A poesia está na sensibilidade, nos sentidos, na lucidez, no sonho que precedeu à criação, no êxtase do instante criador, na conjunção de todas as potências do ser, no ser humano integral afetado pela existência. E é da desagregação desses dois elementos que deriva o frequente desequilíbrio da arte dos nossos dias (LISBOA, 1955, p. 72-73).

As advertências de Henriqueta Lisboa ressaltam o caráter existencial da arte em estreita relação com o artista, o poeta, ser individual e concreto. Cabe ao ser de concretude revelar o poder da palavra e o “sofrimento contido, vida latente, inelutável e indefinida intuição, mensagem”. O humano é a figura que se destaca nesse ponto do atlas de Henriqueta.

Já o ensaio “Conteúdo e forma na poesia” retoma a questão da arte como expressão fenomenológica da natureza obtida pela fusão dos dois elementos. Essa alquimia do verbo faz com que cada elemento se integre no outro formando uma terceira categoria a que se dá o nome de poesia. A poesia é essa união perfeita em que não se distinguem cada uma das partes separadamente, uma só existe em função da existência da outra. Assim, em arte, não se pode separar, senão teoricamente, “o que há de exterior do que é essencial. Não se pode modificar o elemento intelectual sem que a realidade sensível seja atingida, assim como não se pode mudar a forma sem tocar o conteúdo” (LISBOA, 1955, p. 75).

O pensamento de Benedetto Croce está formulado na proposta de representação a que demos o nome de atlas de Henriqueta Lisboa. A máxima atribuída a Croce, “arte é intuição”, influenciou outro pensador da arte a caracterizar o fenômeno realizado pela intuição. Trata-se do pensador Eduardo González Lanuza, poeta e crítico literário argentino que comparou o fenômeno artístico a outro de ordem natural:

A forma é a manifestação sensível do fundo, seu modo de relação com o qual circunda. Então, posso argumentar, existe uma supremacia do fundo sobre a forma. Nem maior nem de outra natureza que a inquestionável relação entre o volume e a superfície de um corpo; o mesmo podemos dizer que a superfície é uma propriedade simples do volume que sustenta que o volume é aprisionado e contido pela superfície (Tradução minha).³²

A relação entre forma e conteúdo é definida pela relação entre duas propriedades de natureza física. Uma está contida na outra, da mesma forma como o volume e a superfície de um corpo coexistem em uma relação de mútua dependência de expressão, ou seja, para a existência de uma, faz-se necessária a referência à outra. HL aplica esse princípio relacional que define alma e corpo ao princípio de expressão da obra de arte. A criatura seria a perfeita expressão dessas duas realidades – alma e corpo – intrínsecas. A obra de arte como símbolo de expressão humana seria o resultado natural dessa união.

A imagem resultante dessa concepção baseada no perfeito equilíbrio entre forma e conteúdo é a essência da própria poesia. A palavra circunscrita pela forma e pelo conteúdo revela a secreta vibração que permite sentir que existe uma imagem em cada palavra. Nessa fusão, “a palavra perde o seu valor habitual e adquire nova significação, conquistando a pureza das coisas primitivas, ou melhor, reconquistando a que havia perdido no trato comum” (LISBOA, 1955, p. 77). Ora, essa concepção da palavra determinada pelo seu atributo primitivo lembra de maneira particular o fenômeno original (*Urphänomen*) concebido por Warburg em relação às imagens. A imagem poética também pode ser caracterizada pelo mesmo fenômeno.

A intuição é a imagem que o atlas de Henriqueta procura fixar na sua prancha destinada à poesia: “Quando digo, por exemplo, – azul profundo, – tenho a impressão de que há dois valores imagísticos nesses dois adjetivos, o primeiro translúcido, o segundo misterioso. Observando atentamente, noto que ambos se fundem numa só imagem, meio misteriosa, meio translúcida” (LISBOA, 1955, p. 78). A fusão entre as palavras revela a verdadeira imagem poética que emerge do inconsciente veiculada pela intuição. HL insiste no fenômeno original: “É mister que elas se dissolvam uma na outra e se transfundam com transcendência a ponto de desaparecerem ambas, dando lugar a uma nova entidade estranha,

³² La forma es la manifestación sensible del fondo, su modo de relación con que lo circunda. Entonces, se me podrá arguir, existe una supremacía del fondo sobre la forma. No mayor ni de otra naturaleza que la fatal relación entre el volumen y la superficie de un cuerpo; lo mismo podríamos decir que la superficie es una simple propiedad del volumen que sostener que el volumen está aprisionado y contenido por la superficie (LISBOA, 1955, p. 76).

sem pecado de origem, imaculada, como convém ao ineditismo da concepção individual” (LISBOA, 1955, p. 78). A intuição é o elemento capaz de dar forma à alquimia do verbo.

Raciocínio semelhante encontramos no uso da cor azul na pintura de Cézanne. Merleau-Ponty,³³ autor do ensaio “A dúvida de Cézanne”, demonstra que todo o esforço do pintor tinha por objeto a fusão entre a natureza e a arte. Essa obsessão acompanhou-o até o fim, ainda que tal fim nunca teria sido alcançado, pois a natureza, como ele próprio constatou, nunca se reproduz integralmente nos traços e cores da pintura.

A transfiguração da palavra também pode ser encarada como um princípio da alquimia verbal. Essa é a ideia que se pode inferir do ensaio “Poesia pura”. O conceito de poesia pura, segundo HL, apresenta muitas divergências de opinião, desde sua introdução nos estudos de estética pela escola francesa. Todavia, encontra-se em um texto francês um conceito de poesia pura no qual HL identificou um ponto de vista que permitiu sua abertura para o problema estético envolvido no conceito. Trata-se do pensamento de Henri Brémond, autor de uma história literária do pensamento religioso francês. Na bibliografia constante em *Convívio poético*, há a citação à obra *Prière et poésie* (1926) – Oração e poesia –. O fragmento encontrado no ensaio de Henriqueta reporta-se ao comentário de Robert de Souza, portanto, “traduzido” pelo pensamento do outro. Entretanto, cabe salientar que Robert de Souza é o poeta simbolista francês, contemporâneo de Brémond e discípulo de Mallarmé. Abaixo o referido fragmento:

A mais lúcida explicação, a meu ver, pelo menos em relação à metafísica da poesia, é a que oferece Robert de Souza, reportando-se à teoria de Henri Brémond: – “Puro não deve ser compreendido 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 dessa natureza” (LISBOA, 1955, p. 80).

³³ O impressionismo queria exprimir na pintura a maneira como os objetos impressionam nossa visão e atacam nossos sentidos. Representava-os na atmosfera em que a percepção instantânea no-los oferece, sem contornos absolutos, ligados entre si pela luz e pelo ar. Para produzir esse invólucro luminoso, era preciso excluir as cores terrosas, os ocre, os pretos, e utilizar apenas as sete cores do prisma. Para representar a cor dos objetos, não era suficiente por na tela seu tom local, isto é, a cor que adquirem quando isolados daquilo que os cerca. Além disso, cada cor que vemos na natureza provoca, por uma espécie de repercussão, a visão da cor complementar, e essas complementares se excitam. Para obter no quadro, que será visto à luz fraca de interiores, o aspecto mesmo das cores ao sol, é preciso então fazer figurar nele não apenas um verde, se se trata da relva, mas também o vermelho complementar que o fará vibrar. Por fim, o próprio tom local é decomposto pelos impressionistas. [...] A composição da paleta de Cézanne faz supor que ele busca outro objetivo: há não apenas as sete cores do prisma, mas dezoito cores, seis vermelhos, cinco amarelos, três azuis, três verdes, um preto. [...] O objeto não está mais coberto de reflexos, perdido em suas relações com o ar e os outros objetos, ele é como que iluminado secretamente do interior, a luz emana dele, e disso resulta uma impressão de solidez e de materialidade. Cézanne não renuncia a fazer vibrar as cores quentes, ele obtém essa sensação colorante pelo emprego do azul. Cf. MERLEAU-PONTY, 2004, p. 84.

A genealogia da poesia pura coloca em campos opostos a pureza biológica e a pureza química, como se pode inferir a partir do comentário de HL sobre o tema:

Nem o próprio Brémond seria tão claro. Mesmo porque a sua teoria, com raízes bem mergulhadas no platonismo, defende, paradoxalmente, os princípios estéticos de Poe, Baudelaire, Mallarmé e Valéry, em cujos versos prevalece a pureza química sobre a pureza biológica (mais nos dois últimos do que nos primeiros) (LISBOA, 1955, p. 80).

Para dialetizar essa oposição, acrescentaríamos o nome de Arthur Rimbaud, como representante da vertente alquímica da poesia. A alquimia é um ramo da “ciência”, anterior às modernas química e biologia, portanto, bem mais próxima da pureza original, condutora da transcendência em poesia. A alquimia do verbo pode ser entendida como a manifestação em poesia dos *Astra* e *Monstra* warburguiano. A aproximação entre o pensamento de Rimbaud e o de Henriqueta Lisboa foi inicialmente demonstrada na análise do poema “Ofélia”, no segundo capítulo da presente tese.

O pensamento de Croce estabelece a ponte de ligação entre a poesia pura e seu elemento dinâmico e gerador identificado na intuição soberana:

Sem embargo das divergências fundamentais, as ideias de Brémond coincidem de certo modo com as de Croce, mesmo no setor da expressão imediata ou fundamental, que o filósofo italiano separa, com veemência, da verdadeira expressão poética, e Brémond implicitamente afasta apoiando a poesia aristotélica de Poe e Baudelaire, entre outros. [...] 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. 80-81).

A poesia pura, como a arte pura, desprovida de seu elemento humano, é mais uma utopia dentre tantas outras. Todavia, com a presença do elemento humano fundamental, torna-se uma heterotopia capaz de potencializar o humano, de dialetizar a pureza e a impureza próprias do humano, ou, como afirmou Nietzsche, das potências do dionísio e do apolíneo.

A imagem final nesse ensaio de Henriqueta, inserida em seu atlas, foi retirada do pensamento de Daniel Rops, autor de *Présence et poésie* (1938), como consta na bibliografia do ensaio de HL, que era, ele também, historiador do cristianismo:

O poeta é um ser ameaçado. A arte não é pura; a poesia não pode ser pura; a tentação de uma poesia que num átimo atravessaria as zonas obscuras da realidade, do perecível, para alcançar a eternidade, assombrou muitos cérebros. Em toda grande poesia há uma tentação de angelismo (Tradução minha).³⁴

A imagem que se forma, por intermédio do cruzamento de vozes presentes no ensaio, se mostra dialética à medida que o pensamento cristão, representado pelo pensamento de Brémond e de Rops, entra em contato com o pensamento aristotélico configurado pela presença de Poe e Baudelaire. Henriqueta Lisboa distribuiu essas imagens dialéticas ao longo de seu ensaio com o intuito, a nosso ver, de destacar o elemento humano definidor da poesia pura.

O ensaio “Poesia, imagem da realidade”, na sequência, traz uma reflexão aristotélica sobre o conceito de imagem logo no seu início: “reprodução, no espírito, de uma sensação, na ausência da causa que a produziu” (LISBOA, 1955, p. 83). Também coloca em evidência, a diferença entre a imagem sensorial e a imagem refletida no espelho. O espelho estabelece com o objeto refletido uma relação de reprodução estéril, pois o espelho limita-se a reproduzir, ainda que com exatidão, os contornos do objeto restritos ao invólucro de que se faz imagem na reprodução. Uma cópia da realidade que sobrevive apenas na virtualidade plana do espelho. Daí a metáfora da fragilidade do espelho que, ao se romper, perde a imagem espectral do objeto.

A poesia não se define por esse regime de fragilidade da imagem. A imagem poética é a própria imagem da realidade. A realidade sensível, peculiar à espécie humana, é tão diversa quanto diverso é o gênero humano. A imagem, contemplada pelos olhos do homem sensível, sobretudo os artistas e poetas, revela o poder intuitivo de sua materialização. A intuição do artista, escreve HL, “empresta nova significação ao que vê, de modo que a obra de arte independe do modelo” (LISBOA, 1955, p. 83). Diferente da imagem reproduzida no espelho, a imagem nascida da experiência do artista não se repete. Em suma, a imagem poética é uma experiência fenomenológica irreduzível ao modelo do espelho. Nesse regime de significação, a intuição desperta as potencialidades da imagem:

A causa que produziu aquela sensação primeira já não interessa, quando o espírito criador atingiu sua finalidade. Todas as faculdades da alma entraram em jogo; a memória cooperou com a fantasia evocando outros motivos, a vontade impôs sua afetividade preferindo esse motivo aos de outros, o entendimento retificou o conceito que fazia do objeto em abstração. As garras acariciadoras do artista plasmaram uma coisa inédita, cujo motivo, insignificante em si mesmo, adquire

³⁴ Le poète est un être menacé. L’art n’est pas pur; la poésie ne peut pas être pure; la tentation d’une poésie qui franchirait, d’un coup, les zones obscures du réel, du périssable, pour atteindre à l’éternité, a hanté maints cerveaux. Dans toute grande poésie existe une tentation d’angélisme (LISBOA, 1955, p. 82).

essência humana, sopro imaterial. Um foco de luz assoma da obra, cintila de um lado, projeta sombra do outro lado. Depois de haver inspirado a outros artistas antes desse, o motivo, irradiante, estigmatizado, renasceu agora para uma vida perene e para uma solidão vitoriosa – porque a experiência do artista não se repete (LISBOA, 1955, p. 84).

A metáfora do espelho serve ainda para mostrar a impossibilidade da reprodução do sentimento. A imagem sensível, inapreensível no espelho, deixa-se delinear pela própria poesia: “Como qualquer tema, o sentimento fica à margem da imitação. Nem pode a poesia imitar o sentimento, porque não lhe percebe a forma. O sentimento, dizem os filósofos, tem forma em si, na sua esfera, porém não a tem diante da poesia, senão através da poesia” (LISBOA, 1955, p. 85). O atlas de Henriqueta, nesse ensaio, reproduz, então, a imagem do pensamento de Alceu Amoroso Lima, símbolo da crítica de inspiração cristã, como expressão de contraponto ao pensamento aristotélico:

O artista, diz Alceu Amoroso Lima, “reproduz em si o progresso da natureza. Opera como aquela opera e analogicamente como Deus opera”. Mais impressionante que a criação divina em si, é o efeito moral do exemplo criador. A razão de ser da criação das coisas naturais atinge o artista mais poderosamente do que as coisas naturais – que só poderiam servir num sentido estrito de realismo, consideradas como modelo, se lhes faltasse o cunho misterioso da origem (LISBOA, 1955, p. 86).

A mimese aristotélica é apenas um ponto de apoio para a criação, ao passo que a criação divina é a própria natureza em criação. O pensamento de Jacques Maritain, também presente no atlas de Henriqueta, corrobora o argumento do crítico cristão brasileiro: “A consideração teológica da ideia operativa faz ver claramente a que ponto é estranha à arte a imitação servil das aparências da natureza, visto que sua exigência mais profunda é que a obra manifeste não uma coisa já feita, senão o espírito mesmo de onde procede” (LISBOA, 1955, p. 86).

O pensamento de Alceu Amoroso Lima, assim como o de Jacques Maritain, identificadores de uma origem misteriosa como geradora de tudo, divergem profundamente da ideia derridiana de uma origem para sempre rasurada e irrecuperável. Henriqueta, na conclusão do ensaio, elabora uma última pergunta: “De fato, que impele o artista ao sacrifício da obra, senão a necessidade de projetar o seu próprio ser para além das contingências?” (LISBOA, 1955, p. 86). Portanto, a criação, imitação da natureza para Aristóteles, ou a própria natureza para Maritain, é no entanto, para HL, a manifestação do ser em toda a sua potencialidade.

Em “Infância e poesia”, HL desconstrói o mito da pureza original na poesia infantil. A poesia não imita o sentimento. Essa máxima parece orientar o julgamento da ensaísta no

que se refere ao tema da poesia infantil: “Fala-se em poesia infantil. Porém não há poesia com destinatário. Assim como não há céu especial para crianças, tempestades especiais, mares, florestas para cada classe de seres humanos, fogo, terra, água e ar diferentes para cada criatura, ciência diferente, Deus diferente” (LISBOA, 1955, p. 87).

O menino poeta, obra poética de Henriqueta Lisboa, traduz com fidelidade sua convicção no poder ilimitado da poesia que não se dobra aos motivos artificiais de ocasião como se pode deduzir da seguinte advertência: “Seria erro fundamental decidir-se o artista por um gênero do qual não participam suas entranhas” (LISBOA, 1955, p. 88). Henriqueta não nega as semelhanças entre os estados de espírito inerentes à infância, como a felicidade diante de um fato inesperado, e sua projeção na criação poética. Também reconhece que a infância pode funcionar como um antídoto contra as dores do presente, permitindo que a ingenuidade de outrora possa atenuar a realidade inexorável. Contudo, HL reconhece que o reino poético infantil, puro e livre, encontra cada vez menos espaço no conturbado mundo moderno.

A infância, isolada, não é capaz de reproduzir o sentimento inerente de pureza original. Entretanto, diante da psicologia comparada do poeta e da criança é que se podem estabelecer as afinidades eletivas que despertam a verdadeira poesia: “Reagem ambos contra o insolúvel por meio de metáforas. Em ambos, uma divinatória intuição compensa as deficiências do conhecimento. Chegam a perscrutar a ciência pela imaginação. Vivem pela imaginação” (LISBOA, 1955, p. 90). A imaginação seria contrária à razão? Neste caso, deve-se tolher a imaginação da criança? HL recorre ao pensamento do poeta e filósofo G. K. Chesterton:

Costuma-se dizer que as imagens são ídolos e que os ídolos são bonecos. Contento-me com afirmar que nem sequer os bonecos são ídolos, senão imagens no verdadeiro sentido. A própria palavra imagem significa algo necessário para a imaginação. Porém não por isso contrária à razão, não, nem sequer numa criança; pois que imaginação é quase o contrário de ilusão (CHESTERTON *apud* LISBOA, 1955, p. 90).

Henriqueta Lisboa refuta a poesia infantil enquanto tema artificial, incapaz de comunicar os mistérios da arte poética, mas reconhece que o motivo infantil na poesia resgata a pureza original do elemento humano e natural.

“Conceito de estilo” é o último ensaio da primeira parte de *Convívio poético*. Nele, HL reúne várias pranchas correspondentes às diversas vozes da teoria literária vigente no período da escrita dos ensaios. São vozes variadas e, muitas vezes, dissonantes. Karl Vossler, por exemplo, é a primeira figura escolhida para ilustrar o conceito de estilo: “estilo é um fenômeno da personalidade artística” (LISBOA, 1955, p. 93). Em seguida, a opinião de

Fidelino de Figueiredo, estudioso do estilo de Eça de Queiroz: “Um estilo é isto: uma visão simplificadora e deformada do mundo e da vida. Um estilo literário é a expressão dum estilo de vida ou duma visão interpretativa” (LISBOA, 1955, p. 93). De Ernest Hello, HL reproduz a seguinte síntese de sua lei do estilo: “Viver na verdade, pensar como se vive e falar como se pensa” (Vivre dans la verité, penser comme il vit, et parler comme il pense) (LISBOA, 1955, p. 93). HL reconhece a insuficiência dos critérios adotados pelos respectivos conceitos de estilo representados nas três personagens citadas. A confusão entre estilo de vida e estilo literário é francamente refutada pela ensaísta: “Essa última acepção do estilo, baseada na ideia de que o estilo é o homem, romântica por excelência, manteve longo tempo os estudos da obra literária fora de seu próprio setor” (LISBOA, 1955, p. 94). A observação da vida do autor, passando pelo conhecimento de seus atos e ideias, contribui apenas como elemento de curiosidade.

Portanto, nessa introdução ao seu atlas, os três autores citados representam uma concepção de estilo bastante ultrapassada, não condizente com o estágio dos estudos estilísticos de então. Para caracterizar a nova abordagem do estilo, coloca-se novamente a figura de autoridade incontestável identificada no pensamento de Benedetto Croce: “É necessário distinguir a personalidade poética da prática e as duas vidas diferentes, do poeta e do homem, e excluir rigorosamente toda dedução de uma e de outra, para evitar uma série de erros de julgamento, que surgem da confusão entre as duas personalidades” (Tradução minha).³⁵

Julgamento semelhante, reporta o pensamento de Amado Alonso referente à poesia de Pablo Neruda: “são páginas exemplares de estudo direto do texto, que procedem à explicação do ser humano, sem que este interfira com seu *modus vivendi*, no deslinde poético” (LISBOA, 1955, p. 95).

Henriqueta Lisboa se coloca ao lado daqueles pensadores que souberam identificar a obra como o verdadeiro objeto da ciência da literatura. Parece contraditória essa afirmação, sobretudo, quando em passagens anteriores, identificamos o elemento humano como fator determinante da obra de arte. Entretanto, o que Henriqueta Lisboa queria salientar era que o homem, na sua constituição humana, era o responsável pelo estilo e não o homem enquanto categoria social, reconhecida, por exemplo, nos meios literários de prestígio. Daí a pertinência do comentário atribuído a Herzog: “O termo estilo nos serve para designar a atitude que toma

³⁵ È necessario tener gelosamente distinta la personalità poetica e la pratica e le due diverse vite dell'uomo poeta, ed, escludere rigorosamente ogni deduzione dall'un all'altra, per evitare una sequela di errori di giudizio, che tutti nascono dalla confusioni delle due personalità” (LISBOA, 1955, p. 95).

o escritor em face da matéria que a vida lhe oferece” (LISBOA, 1955, p. 96). Ou ainda, a opinião semelhante atribuída a Wolfgang Kayser: “O estilo é, visto de fora, a unidade e homogeneidade das formas e, visto de dentro, a unidade e individualidade da percepção, quer dizer, uma atitude” (LISBOA, 1955, p. 96). Percebe-se que a ideia de estilo de Kayser assemelha-se àquela desenvolvida no ensaio dedicado à relação entre forma e conteúdo, em que a interdependência definia a relação de sentido. O termo só adquire sentido na presença de ambos os elementos.

Henriqueta Lisboa chega a mencionar o termo psicanálise quando se reporta à palavra atitude mencionada no pensamento de Kayser: “A palavra atitude é decisiva para a explicação de enigmas que a psicanálise gostaria de registrar como complexos...” (LISBOA, 1955, p. 96). Não se sabe, todavia, qual o sentido atribuído a essa menção. Ao que tudo parece indicar, trata-se de uma referência para se designar a complexidade envolvida na distinção entre a obra e o homem. O fato é que Henriqueta Lisboa estava a par das novidades teóricas que começavam a chegar, ainda que tardiamente, ao universo da crítica literária, como se pode deduzir dos inúmeros volumes catalogados em sua biblioteca, bem como de um volume sobre estudos da psicanálise freudiana.

O pensamento de Schiller se faz presente na análise dedicada aos dois tipos humanos representados pelo poeta ingênuo e o sentimental, respectivamente. Essa teoria reforça a ideia de um estilo de época, ou racial, ligado à noção de um estilo do homem. O atlas literário de Henriqueta apresenta também a imagem de um historiador das artes. Trata-se da figura de Wölfflin e sua respectiva obra *Conceitos fundamentais de história da arte*. Com essa obra, “inicia-se a investigação do estilo plástico sob auspícios científicos. Não se pode negar o valor pedagógico dessas pesquisas, logo aplicadas à literatura; nem obscurecer a evidência de suas dificuldades” (LISBOA, 1955, p. 97-98). Infelizmente, HL não soube da obra de Warburg dedicada à “ciência sem nome” representada pela sua abordagem da história da arte. O desenvolvimento da ideia de um atlas na obra de Henriqueta só se torna viável exatamente pela existência do legado warburguiano sem o qual nossa argumentação não teria sentido.

Daí a força do olhar contemporâneo capaz de reunir pensamentos aparentemente tão díspares na forma, mas tão próximos nas ideias de fundo relativas à arte. O contemporâneo e o anacrônico se encontram por vias indiretas. Essa presença indireta poderia ser entrevista, por exemplo, no pensamento do crítico espanhol Dámaso Alonso. Também ele se refere ao não-saber como método de investigação literária: “Dámaso Alonso, que tem dedicado grande parte de sua vida a estudos estilísticos, achando que a seleção de métodos para tais pesquisas não pode obedecer a normas de um critério racional...” (LISBOA, 1955, p. 99). Se Dámaso

Alonso conhecesse a obra de Warburg teria se interessado pela projeção dos *Astra* e dos *Monstra* na literatura?

Henriqueta Lisboa, entretanto, antecipando a lógica do não-saber, percebe nessa ideia tão somente a força apolínea da intuição: “apesar das vantagens oferecidas pela metodologia, só uma grande dupla intuição levará a cabo a aventura de um estudo estilístico; a intuição da leitura e a escolha do método a ser empregado” (LISBOA, 1955, p. 100). Para a pergunta final na conclusão de seu ensaio – “Que força misteriosa nos leva a reconhecer isso, a marca de um escritor naquilo que escreve?” (LISBOA, 1955, p. 100) –, a resposta é lacônica: “Quantos e que difíceis problemas a serem solucionados”. A lição final nesse último ensaio nos deixa entrever uma tendência contemporânea dos estudos de arte em geral que reconhece a impotência do espírito que ambiciona tudo esclarecer, sem levar em conta a dúvida que aponta para essa mesma incapacidade.

3.5. A sobrevivência

Georges Didi-Huberman atualizou o conceito de sobrevivência esboçado por Aby Warburg. A releitura empreendida pelo teórico francês permitiu que os estudos contemporâneos de arte e literatura dialogassem com o passado a partir de uma perspectiva colaborativa. O passado deixa de ser entendido como letra morta, rompe-se a cadeia linear que tradicionalmente apontava o passado como algo finito, em cuja finitude era decretada a substituição de conceitos e ideias próprios de um período da historiografia pelo novo identificado no presente. Essa tese sobre a sobrevivência se estende às correntes teóricas da literatura, cronologicamente reformadoras, mas anacronicamente reformuladoras do passado. Essa concepção do novo como descoberta daquilo que não foi devidamente compreendido no passado é parte integrante das novas leituras da sobrevivência. Essa nova abordagem do passado, atualizada por Didi-Huberman, também se faz presente entre os pesquisadores de arte, cultura e literatura no Brasil. Entre eles, podemos citar a ensaísta Eneida Maria de Souza (2016) que vê na sobrevivência das teorias uma resposta às teses do fim de tudo:

Com base nesse princípio, a revisão dos lugares teóricos deveria obedecer aos critérios de simultaneidade temporal, sem levar em conta o início e o fim dos acontecimentos, embaralhando e anacronizando passado e futuro. Caem por terra reflexões atribuídas ao discurso do senso comum da crítica, tais como “a crise das teorias”, “o futuro das teorias”, “o fim das teorias”, “depois das teorias”, uma vez que os saberes se desvinculam das ideias de início e fim, pela convivência constante com o sentido de *intervalo* e de *entre-lugar*. A leitura proposta impede deduções apressadas sobre a substituição desta ou daquela corrente analítica por outra supostamente mais eficaz e avançada, ou pelo preconceito perante a acusação de inoperância das demais posições. O conceito de sobrevida atua como saída

espectral para toda ideologia criada em torno dos fins dos discursos, da lógica causalista dos acontecimentos e da morte das ideias. A prisão à historiografia e ao cânone teórico impede o reconhecimento de valores considerados marginais e inoperantes da crítica (SOUZA, 2016, p. 222-223).

A leitura da obra crítica de Henriqueta Lisboa, em uma perspectiva contemporânea, leva em conta sua atualização com o novo momento do pensamento teórico. A identificação do momento teórico no qual os principais ensaios de Henriqueta foram produzidos permite, paradoxalmente, a abertura para a sua atualização. A sobrevivência de sua obra, assim como de seu pensamento estético, abre novas perspectivas de leitura da relação entre arte e vida como a compreende a crítica biográfica praticada por Eneida Maria de Souza.

O ensaio “Sentimento da natureza” abre a segunda parte da obra *Convívio poético*. Esse ensaio pode ser lido também como uma manifestação da sobrevivência warburguiana. HL, no primeiro parágrafo do texto, ressalta o caráter contraditório dessa sobrevivência: “Não é o sentimento da natureza a principal característica da poesia brasileira, muito embora tenha sido a natureza, desde os primórdios da nossa literatura, tema dileto e, às vezes, o predileto de versejadores e poetas” (LISBOA, 1955, p. 105). Apesar de não representar a principal característica da poesia brasileira, reconhece-se que o apelo à natureza está presente em todos os momentos de nossa poesia.

Didaticamente, HL elenca a relação dos poetas com a natureza desde os primórdios da poesia feita nos tempos coloniais, com destaque para o ufanismo de Pero Vaz de Caminha, sobrevivente na poesia de Botelho de Oliveira: “O milho que se planta sem fadigas / todo o ano nos dá fáceis espigas” (LISBOA, 1955, p. 106). A poesia mineira do século XVIII projetou a natureza no lirismo de Tomás Gonzaga e na melancolia de Cláudio Manoel da Costa. No Romantismo, “escola mais propícia à intuição”, destaca HL na mesma página, não houve uma verdadeira identificação com a natureza, resumindo-se, segundo a ensaísta, a enlevos platônicos em Gonçalves Dias e Fagundes Varela. O parnasianismo foi brilhante nas “minudências fotográficas”, esquecendo-se, entretanto, de “fazer vibrar a terra” (LISBOA, 1955, p. 107). De forma que a identificação com a natureza, da fusão entre homem e natureza, só se daria com a poesia de Mário de Andrade. “É como se ele próprio fosse a natureza”, resume HL.

O Modernismo ficou então a dever uma maior conscientização da natureza em poesia. O exemplo de Carlos Drummond de Andrade é taxativo nesse aspecto, pois “o sentimento do mundo, poderosamente encarnado em Carlos Drummond, e não o sentimento da natureza, distingue a poesia modernista” (LISBOA, 1955, p. 108). Contemporaneamente, entretanto, a natureza volta revestida da sobrevivência que outrora esteve no centro das

atenções do romantismo: “Para o poeta de hoje, a natureza existe, quase que exclusivamente, em função do eu. Não o interessa o que de decorativo pode haver na paisagem, porém o que coincide nessa paisagem com o humano” (LISBOA, 1955, p. 108). De um certo modo, tal sobrevivência já estava sugerida na poesia de Mário de Andrade. Aliás, um dos aspectos da sobrevivência concebida por Warburg é exatamente seu aspecto anacrônico e irregular, o que permite pensar em sobrevivências na história, em alternâncias do mesmo modificado pelas intermitências do tempo.

HL identificou uma “certa visão de profundidade” que caracterizava a nova poesia, assim como a arte em geral. A essa visão de profundidade equivalia um hermetismo peculiar da sensibilidade, o que equivalia a uma mudança dos paradigmas de relação com a natureza:

Não mais a antiga harmonia, através da qual o homem participava do todo, extasiando-se diante da natureza. Nem mais a linha melódica, doce e fluente (Lembras-te, Iná, destas noites...?) com que lhe acompanhava o ritmo. Agora prevalece o timbre múltiplo e qualitativo, de árida memória, na composição dessa música que retrata, com fidelidade estranha, a natureza do homem em face do universo (LISBOA, 1955, p. 109).

A sobrevivência do motivo da natureza em poesia equivale à própria sobrevivência do homem na cultura. Quando se opõem natureza e cultura, o traço humano que preside essa relação se enfraquece. A natureza poderia dominar a cultura e vice-versa? Nesse caso, haveria a incorporação de uma pela outra? Não nos parece provável uma tal fusão em que os elementos se perderiam, tornando o homem duplamente órfão, da natureza e da cultura, o que apagaria um dos traços fundamentais da humanidade, pois o homem é ao mesmo tempo um animal da natureza e da cultura. O humano reside precisamente nesta relação ambivalente.

Henriqueta Lisboa, na segunda parte de *Convívio poético*, dedica um ensaio ao poeta simbolista Cruz e Sousa. Dividido em quatro partes, a primeira intitulou-se “A dor superada”. Destaca-se nesse texto a aproximação com a ideia da educação pela dor como abordada por Didi-Huberman em sua análise do mesmo motivo presente na vida e obra de Aby Warburg. Ambos conheceram o calvário das patologias mentais, Warburg, por experiência própria, Cruz e Sousa, por intermédio da loucura da esposa. Ambos superaram a dor da existência por intermédio de suas respectivas obras, o que não impediu, entretanto, que essa dor os acompanhasse até os seus últimos instantes de vida. A internação de Warburg em Kreuzlingen onde se tratou com Ludwig Binswanger (sobrinho de Otto Binswanger, o psiquiatra que tratou Nietzsche), foi determinante para a sua compreensão da própria dor.

A ideia de educação pela dor está configurada no primeiro parágrafo do ensaio dedicado a Cruz e Sousa:

Encontra-se em “Últimos sonetos” de Cruz e Sousa a verdadeira “via-crucis” do poeta e, ao mesmo tempo, a sua cabal expressão. Não apenas o homem se engrandeceu através da dor, cristalizando cada vez mais o ser moral que o integrava, como também o artista, abismado no sofrimento, pode tocar suas mesmas raízes, capacitando-se para mais nítidas revelações. A atmosfera em que vive, desde sempre, e na qual nos introduz pela sugestão, é o sortilégio, o arroubo, o caos (LISBOA, 1955, p. 111-112).

A dor de Cruz e Sousa foi agravada com o diagnóstico de tuberculose, doença fatal para a época e que mais tarde o vitimaria. Tachado por muitos como poeta pessimista, HL discorda dessa associação e destaca em sua obra uma sobrevivência do misticismo cristão presente no idealismo em relação à vida, como atestam os seguintes versos citados por ela: “Oh! Basta crer indefinidamente / para ficar iluminado tudo / de uma luz imortal e transcendente”. “A alma da fé tem destas florescências, / mesmo da arte ressuscita e brilha!”; ou ainda, “Vê como a dor te transcendentaliza!” (LISBOA, 1955, p. 114). Cruz e Sousa viveu a experiência dos *Astra* em sua poesia, assim como também viveu a experiência dos *Monstra* na doença de sua esposa. Seu desejo de transcendência aponta para os *Astra*, mas sua dor o impele para os *Monstra*, para a dialética da dor da existência.

Na segunda parte do ensaio dedicado ao poeta simbolista, HL escreveu o título “O culto da Beleza”. A beleza seria o ápice da transfiguração do poeta, momento em que, guiado por fina intuição, chega-se a regiões inefáveis da criação em perfeito equilíbrio entre “os dois mundos que o reclamam” (LISBOA, 1955, p. 118). A que mundos HL se refere? Poderia ser a manifestação dialética dos *Astra* e dos *Monstra*? O excerto a seguir pode ser entendido como uma ilustração dessa leitura baseada na dialética warburguiana, apesar do tom preconceituoso contido na expressão “herança do sangue”:

Contribui, talvez, para isso, o seu apego às coisas terrenas, inspirado pela sensualidade de que era marcado e se revela, tanto no conteúdo da obra, como na fascinação exercida sobre o poeta dos elementos plásticos e musicais. A herança do sangue, mal saído do estado selvagem, fonte de sua vibratibilidade, não lhe vedou, contudo, de modo algum, a escalada às esferas do espírito (LISBOA, 1955, p. 118).

Percebe-se que tal leitura é condizente com a comparação entre as personagens Cruz e Sousa e Warburg, sobretudo quando se pensa na dialética da imagem proposta por Warburg e que poderia ser identificada no soneto “Carnal e místico” em que Cruz e Sousa dialetiza os dois estados poéticos de sua *persona*, conforme comenta HL:

Ora partindo da matéria para o espírito, ora regressando tristemente da arrancada inicial para atender à solicitação dos sentidos, mostra-se, nesse desejo de harmonia que o leva a considerar todas as coisas sob o duplo aspecto, profundamente humano. Principalmente por não encontrar satisfação na terra (LISBOA, 1955, p. 119).

Henriqueta Lisboa identificaria, ainda, outra sobrevivência na obra de Cruz e Sousa concernente à presença barroca em sua poesia:

Se em “Últimos sonetos”, tem Cruz e Sousa o seu ponto mais alto, *Faróis* representa o seu momento barroco – tumultuoso e empolgante claro-escuro. Não só pela angústia, de substância numerosa e complexa, como pela volúpia com que se enredam, ora torneados em colunas, ora filigranados em telas, esses poemas acusam, como toda obra de estilo barroco, o movimento, a virtuosidade técnica propulsora de movimento (LISBOA, 1955, p. 121).

Nota-se que, no referido comentário transcrito, HL utiliza um vocabulário de caracterização do barroco no qual prevalecem os elementos próprios das artes plásticas, sobretudo a ideia de movimento que, coincidentemente, exerceu um fascínio absoluto nos primeiros escritos de Warburg, culminando com sua tese sobre a sobrevivência dos motivos antigos no Renascimento (DIDI-HUBERMAN, 2013b). O comentário final de HL recai sobre a obra *Faróis*, em que se destaca a contradição presente no título e que se justifica pelo conteúdo dos poemas que retratam a desordem interior, reflexo, segundo HL, do contexto de loucura em que se encontrava a esposa no momento da criação dessa obra: “Tudo, em *Faróis*, parece ondular e subir, as linhas se torcem em espirais, há nuvens e ramarias suspensas, asas de morcego e de anjo em todas as direções, como que à procura de ar, de luz” (LISBOA, 1955, p. 121). A dor de existir deixou marcas indeléveis na poesia de Cruz e Sousa.

Na terceira parte se encontra o ensaio “O sentimento do orgulho”. Neste texto, HL se volta para as questões biográficas presentes na obra de Cruz e Sousa. A relação do poeta com a natureza denuncia sua concepção de vida atrelada à arte. O timbre presente nos versos do poeta catarinense, observa HL, “com ressonâncias de metal, cria ambiente propício de cúpulas. O movimento das imagens é quase sempre de ascensão, da terra para o céu, quando não de gravitação nas áreas sidéreas” (LISBOA, 1955, p. 123). HL lembra ainda que o poeta não descreve ou narra, mas idealiza. A natureza vegetal poucas vezes faz parte dessa idealização, pois o poeta deslumbra-se com o reino mineral, “querendo gravar as dores nos bronzes e nos mármore eternos” (LISBOA, 1955, p. 123). Essa fixação no reino mineral, observada por Henriqueta Lisboa, aproxima a poesia de Cruz e Sousa das questões “sismográficas” que Didi-Huberman identificou na personalidade de Warburg e, anteriormente, também na de Nietzsche. A metáfora do sismógrafo³⁶ que capta as variações

³⁶ O termo sismógrafo foi utilizado por Warburg em um seminário dedicado a Burckhardt e a sua obra histórica. A aproximação com o pensamento de Nietzsche foi iniciativa do próprio Warburg que comparou os dois pensadores como historiadores de um tempo implícito. Foram, nos dizeres de Warburg, os “receptores”, os “captadores” da vida histórica expressa em termos ao mesmo tempo psíquicos, morfológicos e dinâmicos, em

dos movimentos tectônicos faz parte da leitura que procura decifrar o atlas *Mnemosyne* warburguiano.

A imagem do sismógrafo ganha projeção na análise de Didi-Huberman em função da relação entre as ondas psíquicas presentes no pensamento do próprio Warburg e as ondas anacrônicas da história, das fraturas da memória. Em sua análise, Didi-Huberman chega a afirmar que o “sismógrafo warburguiano” entra em colapso no momento de suas crises de neurose. Henriqueta Lisboa, com outras palavras, mostra os momentos de tensão nas ondas mnêmicas presentes na poesia de Cruz e Sousa, projetadas em sua biografia:

Que ele fazia de si próprio elevado conceito, não há dúvida. Basta aplicar à sua pessoa, o conceito que fazia do Poeta. Era a si mesmo que falava, em solilóquio, ao dirigir-se, usando o subterfúgio da segunda pessoa, ao Poeta. Assim como Baudelaire – Roger Bastide já apontou esta semelhança, que se pode atribuir, quer a afinidade espiritual, quer a uma possível influência do artista francês –, Cruz e Sousa concebe o poeta como um ser inteiramente à parte entre os homens. Não tanto, porém, como ser amaldiçoado, como acima da comunidade. É ele o Assinalado, o Cavador do Infinito, o Invulnerável, provavelmente, o Ser dos seres (LISBOA, 1955, p. 124).

A arte imita a vida. Henriqueta Lisboa exime Cruz e Sousa de sua soberba desmedida e chega a vislumbrar a intervenção do milagre e do sobrenatural na sua poesia como elemento de transformação do Poeta em consonância com o homem:

O que redime Cruz e Sousa dos extremos da soberba e do egocentrismo, como dos perigos da “arte pela arte”, é a sua religiosidade constitucional, o seu temperamento místico, a sua psicologia de idealista. Se não chegou a perceber que só Deus pode ser o fim último do homem, derivou esse fim para as proximidades de Deus: o bem, a beleza, a harmonia cósmica, o aperfeiçoamento integral. É recordar suas páginas “Clamor supremo”, “O grande momento”, “Cruzada nova”. Conheceu, provavelmente, como homem, os pecados que nascem do orgulho: a crença de poder fazer o que supera a força humana, a vanglória, o apego às vaidades, o desejo imoderado de estima, a ambição (LISBOA, 1955, p. 125).

Todavia, podemos reconhecer na evolução da poética de Cruz e Sousa, a intervenção das forças antagônicas, ou o princípio da destruição de que fala Freud tão presente na linguagem inconsciente. São os *Astra* e *Monstra* a se manifestarem na sua poesia. Daí a inclinação de sua poesia para os aspetos relativos à morte. Henriqueta Lisboa viu nessa guinada, a manifestação natural de seu espírito místico cristão. Mas na aproximação ao pensamento de Warburg, com o qual pretendemos fazer o texto de Henriqueta dialogar com o contemporâneo, parece-nos, sim, uma possibilidade de leitura condizente, procurar ver, em Cruz e Sousa, a manifestação dos *Monstra* nessa direção de sua poesia a caminho da morte. O

suma, das “ondas mnêmicas”. Daí a imagem técnica de um gravador dos movimentos invisíveis da terra, o sismógrafo. Cf. DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 107.

verso escolhido por Henriqueta para ilustrar essa tendência de reabilitação por intermédio da morte corrobora nossa argumentação: “Morre com o teu Dever! Na alta confiança / de quem triunfou e sabe que descansa, / desdenhando toda a Recompensa!” (LISBOA, 1955, p. 127). Ora, parece-nos que passou despercebido a Henriqueta, a mensagem subliminar presente no verso “desdenhando toda a Recompensa!”. A qual recompensa se refere o poeta, recompensa na terra ou recompensa no céu? A escolha de sentido por uma das opções altera profundamente a relação com a morte. Desdenhar da recompensa na terra abre a possibilidade de recompensa futura, em uma outra vida possível, mas desdenhar da recompensa nessa própria vida futura, mostra a ideia de fim sem recomeço, de um fim absoluto com a qual não concorda a ensaísta.

Na conclusão desse ensaio, HL comenta: “Escusa, pois, recorrer a seus dados biográficos para comprovação do que a arte denuncia” (LISBOA, 1955, p. 127). Esse comentário pode ser estendido à ideia da confusão entre vida e arte. Muitos autores abordaram esse conflito envolvendo a vida e a obra de escritores e artistas. O pensamento contemporâneo aborda essa questão pelo viés filosófico de Jacques Rancière que, por meio de suas instigantes leituras de literatura, lança novas luzes sobre esse antigo debate. A relação entre a política e as artes representa um vigoroso alicerce de seu pensamento contemporâneo. Retomamos, portanto, um breve comentário feito por ele ao abordar a personagem Emma Bovary, do romance *Madame Bovary*, de Flaubert e sua relação com a literatura:

O que quer dizer justamente confundir literatura e vida? O que isso significa como tema de uma obra literária? Ora, é nesse nó de perguntas que se situa a política da literatura [...] A questão é, então, saber que relação pode existir entre a morte de Emma e a preocupação com a literatura pura. [...] O que define o caráter dessa personagem é a recusa em separar dois tipos de prazeres: o gozo material dos bens e prazeres materiais, e o desfrute espiritual da literatura, da arte e dos grandes ideais (Tradução minha).³⁷

A reflexão de Rancière leva em conta a personagem da narrativa flaubertiana. Entretanto, o mesmo raciocínio pode ser aplicado à *persona* poética de Cruz e Sousa. O poeta simbolista viveu intensamente sua arte. Quando esta não se realizou, sua poética não ficou imune às decepções da vida vivida poeticamente.

³⁷ Qu'est-ce que cela veut dire au juste que de confondre la littérature et la vie? Qu'est-ce que cela veut dire comme thème d'une œuvre de littérature? Or, c'est dans ce nœud de questions que se situe proprement la politique de la littérature.[...] La question est alors de savoir quel rapport peut exister entre la mort d'Emma et le souci de la pure littérature.[...] Ce qui définit son personnage, c'est le refus de séparer deux sortes de jouissances: la jouissance matérielle des biens et des plaisirs matériels, et la jouissance spirituelle de la littérature, de l'art et des grands idéaux (RANCIÈRE, 2007, p. 60-61)

Por isso insistimos que o tema da morte é um reflexo imediato da manifestação de suas pulsões. Coincidentemente, a quarta e última parte do ensaio dedicado à figura de Cruz e Sousa tem o sugestivo título “A ideia de morte”.

Henriqueta Lisboa reconhece que o tema da morte caracteriza importante presença na poesia de Cruz e Sousa, entretanto, não lhe percebe o alcance em termos de projeção de sua *persona* poética, como nos seguintes versos: “Tudo! Vivo e nervoso, quente e forte / nos turbilhões quiméricos do Sonho, / passe cantando, ante o perfil medonho / e o tropel cabalístico da morte...” (LISBOA, 1955, p. 129). HL atém-se aos aspectos formais veiculados pelo vocabulário poético empregado nesses poemas, conforme se apreende de seu comentário a respeito do uso de certas expressões presentes no excerto citado:

Em relação ao poema, não são, aliás, muito convincentes estas expressões, utilizadas talvez como recurso literário para efeito de contraste. Reaparece algumas vezes mais, em *Broquéis*, a ideia da morte, como tema primordial ou correlativo: em “Sonho branco”, por analogia, em “Noiva da agonia”, por motivo de confusão sentimental, em “Post-mortem” como processo de compensação e, em “Visão da morte” como bem claro pressentimento (LISBOA, 1955, p. 129-130).

Percebe-se que HL insiste na ideia de que o tema da morte na poesia de Cruz e Sousa representa apenas um aspecto periférico de sua obra. O tema da morte poderia representar uma sobrevivência na poesia da própria Henriqueta? Nesse caso, procuraria a poeta um espelhamento de sua poética na obra de Cruz e Sousa por intermédio da temática da morte? De fato, é bastante semelhante o modo de expressão poética da morte nos dois poetas. À guisa de comparação, um excerto do poema “Visão da morte”, de Cruz e Sousa, reproduzido no ensaio de HL:

Do teu perfil os tímidos, incertos
traços indevidos, vagos traços,
deixam a luz nos ouros e nos aços,
outra luz de que os céus ficam cobertos.

Deixam nos céus uma outra luz mortuária,
uma outra luz de lívidos martírios,
de agonias, de mágoa profunda funerária... (CRUZ E SOUSA *apud* LISBOA, 1955, p. 130).

A semelhança não se restringe ao aspecto formal, mas denota uma afinidade espiritual com o tema da morte, como demonstrado no capítulo dedicado a esse mesmo tema na poesia de HL. O comentário de Henriqueta Lisboa, direcionado aos versos transcritos, pode ser lido como uma projeção de um juízo sobre a própria obra:

Além desses momentos em que o assunto é focalizado de modo mais ou menos direto, perpassa latente pela obra, banhada de misticismo, a esteira da morte, na reminiscência de símbolos mortuários: viáticos, extrema-unções, sepulcros, mortalhas, lividez, círios. [...] encontra-se o poeta no auge de sua vitalidade e sente-se atraído pelos aspectos exteriores da morte, mais do que compenetrado de sua verdade. É uma visão de periferia (LISBOA, 1955, p. 130).

É a partir de *Faróis* que a ideia de se confundir vida e poesia toma a forma que se cristaliza, por sua vez, em “Últimos sonetos”. Nesse poema, “a morte é visão central, realidade puramente interior, plenitude trágica em concentração” (LISBOA, 1955, p. 133). A visão periférica se transforma em central: “o poeta vive a sua morte mesma, instalada no próprio peito, a roer-lhe os pulmões” (LISBOA, 1955, p. 133). Henriqueta Lisboa, por intermédio de sua *persona* poética, afirmou que o mistério estaria na vida e não na morte (Cf. LISBOA, 1985, p. 164). Porém, na poesia de Cruz e Sousa, permanece o segredo ligado ao destino final:

Silêncio e prece no fatal segredo,
perante o pasmo do sombrio medo
da Morte e os seus aspectos reverentes...

Silêncio para o desespero insano,
o furor gigantesco e sobre-humano,
a dor sinistra de ranger os dentes! (LISBOA, 1955, p. 133).

A arte, diz Henriqueta Lisboa, parafraseando Abel Salazar, “é a mais sutil forma de utilização do mistério” (LISBOA, 1955, p. 133). Por essa razão, a vida imita a arte.

Os dois ensaios que se seguem à análise de Cruz e Sousa reportam ao ultraromantismo. Henriqueta Lisboa, ao antecipar a figura de Cruz e Sousa, deslocou o lugar do romantismo na literatura. Teria sido intencional esse deslocamento? Por que abordar o simbolismo antes do romantismo? Qual o motivo desse anacronismo? Talvez essas questões não apresentem qualquer relevância, mas mostra uma faceta da ensaísta pouco adepta da cronologia oficial da literatura. Esse fato, entretanto, na linha de argumentação que propusemos, qual seja a de comparar o processo de montagem dos ensaios de Henriqueta com a forma de um atlas, ganha relevância particular em nossa linha de pensamento. Dessa forma, ao dedicar quatro estudos em sequência e posicionar o ensaio de Cruz e Sousa na segunda parte de *Convívio poético*, no meio da obra, em posição análoga ao “coração” de seu texto, Henriqueta quer demonstrar a importância do papel de Cruz e Sousa, não só no simbolismo e

na literatura em geral, mas também na sua própria obra, corroborada pelas muitas semelhanças entre os dois projetos poéticos reunidos sob a égide da sobrevivência.³⁸

Os poetas românticos, escolhidos para sua análise, também apontam para a ideia do atlas concebido para dar visibilidade a uma imagem lírica, rica em matéria de intuição poética. Orientada por essa vertente, a poesia de Fagundes Varela compõe a mesa de montagem do atlas de Henriqueta Lisboa.

A abordagem inicial do ensaio dedicado aos românticos faz uma interessante aproximação com a ideia de liberdade associada ao contexto histórico de instauração do romantismo:

Enquanto se definiam os cânones sociais da última hora, forjava-se um conceito literário que pudesse corresponder ao mito-liberdade. Mal considerada na sua essência filosófica, a liberdade tornou-se pretexto. O organismo social foi então atingido pela dissolução de seus mais ilustres elementos. A história dos grandes poetas românticos, salvando-se exceções escassas, não promove exemplos de perfeição de caráter e costumes. Amesquinava-se a vontade em sentido inverso aos impulsos da imaginação e dos sentimentos. Inspiração era a palavra mágica. O outro lado da arte, a técnica, era relegado a plano inferior, quando não esquecido (LISBOA, 1955, p. 136).

Esse comentário sobre a associação entre o romantismo e a liberdade revela a maneira como HL entendia a obra de arte, sobretudo a poética, como a união perfeita entre técnica e inspiração. Como os românticos, segundo ela afirma, relegaram a técnica poética a um plano inferior, estes não representariam a verdadeira poesia. Esta, como se pode deduzir de seu apreço pelo simbolismo, estaria melhor representado na escola de Cruz e Sousa, responsável pela sobrevivência da técnica poética como capaz de unir conteúdo e forma. Os românticos brasileiros são comparados com os anarquistas, ainda que a referência ao anarquismo, no texto de HL, configure apenas uma ausência de regras: “Os românticos brasileiros, com a convivência dos trópicos, levaram a experiência da liberdade até onde surgem laivos de anarquia” (LISBOA, 1955, p. 136). Curiosamente, HL repete uma antiga fórmula que associa os trópicos à desordem.

A associação entre liberdade e romantismo revela, ainda, uma importante aproximação com o pensamento contemporâneo, com a ideia de política da literatura encetada pelo pensamento de Jacques Rancière. Sobretudo quando, em páginas dedicadas a essa questão, se referia ao momento histórico no qual os franceses reivindicaram o direito de usufruir de todos os direitos políticos, inclusive o direito aos bens culturais. A crítica que

³⁸ Mais que Cruz e Sousa, importa a identificação de HL com Alphonsus de Guimaraens, a quem dedica seu primeiro livro de ensaio. Referência: *Alphonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro: Agir, 1945 (Coleção Nossos Grandes Mortos, 7).

Rancière faz ao modelo de democracia atual possui suas raízes nos anos revolucionários pós Napoleão Bonaparte, os quais se intensificaram no regime de seu sobrinho Napoleão III:

A democracia política, diziam os bons espíritos, aprendera de sua própria incapacidade. Mas havia naquele momento, sob o próprio poder do imperador Napoleão III e suas leis de exceção, uma nova insurreição democrática muito mais radical que nem o exército ou a polícia poderia reduzir. Foi a insurreição desta multidão de desejos e aspirações surgindo de todos os poros da sociedade moderna, a insurreição da infinidade desses átomos sociais em liberdade, ávidos em desfrutar de tudo o que era objeto de prazer: ouro, certamente, e tudo o que o ouro pode comprar, mas também, o que era pior, tudo o que ele não pode comprar: as paixões, os ideais, os valores, os prazeres da arte e da literatura (Tradução minha).³⁹

A democracia em arte como resultado da democracia política não representa uma equação direta. A arte sempre necessitou trilhar por caminhos enviesados para se manifestar, apesar de que em certos momentos da história, a arte esteve subjugada aos regimes de exceção ou sob o falso conceito de democracia como Rancière denuncia em seus textos. Henriqueta Lisboa, não obstante, reconhece o caráter desbravador da literatura romântica, primeiro movimento a buscar, na literatura, a expressão de uma arte nacional, projeto que seria seguido anos mais tarde pelos modernistas: “Inauguraram, esses bravos poetas, uma literatura cuja conquista seria reencetada, no sentido de criação autóctone, pelo movimento modernista que, finalmente, definiu a fisionomia nacional de nossas letras” (LISBOA, 1955, p. 136).

³⁹ La démocratie politique, disaient les bons esprits, avait fait l'apprentissage de sa propre incapacité. Mais il y avait maintenant, sous le pouvoir même de l'empereur Napoléon III et de ses lois d'exception, une insurrection démocratique nouvelle bien plus radicale que ni l'armée ni la police ne pourraient réduire. C'était l'insurrection de cette multitude de désirs et d'aspirations surgissant de tous les pores de la société moderne, l'insurrection de l'infinité de ces atomes sociaux en liberté, avides de jouir de tout ce qui était objet de jouissance: l'or, bien sûr, et tout ce que l'or peut acheter, mais aussi, ce qui était pire, tout ce qu'il ne peut pas acheter: les passions, les idéaux, les valeurs, les plaisirs de l'art et de la littérature (RANCIÈRE, 2007, p. 63).

CAPÍTULO 4: MONTAGEM, SOBREVIVÊNCIA, MEMÓRIA: O ATLAS DA POESIA DE HENRIQUETA LISBOA

A montagem, assim como a sobrevivência e o anacronismo, são conceitos atualizados por Georges Didi-Huberman. Esses conceitos, por sua vez, podem ser entendidos como pranchas de articulação do contemporâneo no Atlas do pensamento teórico do autor de *Quando as imagens tomam posição* (2017). A montagem, em especial, se desdobra na desmontagem e na remontagem respectivamente. Nessa obra, Didi-Huberman retoma esses conceitos a partir da obra de Bertold Brecht, sobretudo em seus anos de exílio durante a Segunda Grande Guerra. Tomar posição diante das imagens equivale a um posicionamento diante do mundo. O poeta diante das palavras se posiciona diante da vida.

Antes de Brecht, porém, houve outro realizador de tomadas cinematográficas que se pautaram por tomadas diante da vida. Trata-se de Sergei M. Eisenstein,⁴⁰ mestre da montagem do cinema moderno. Eisenstein foi antes de tudo, um apaixonado pelo poder das imagens. Interessa-nos resgatar a aproximação entre imagem e linguagem presentes desde os primeiros textos do jovem cineasta nos anos vinte.

Eisenstein percebeu que a sonorização do cinema iria, paradoxalmente, potencializar as imagens. Com a introdução da nova tecnologia, a montagem do monólogo interior se tornaria a expressão mais próxima dos labirintos do processo de pensamento:

Pois somente o filme sonoro é capaz de reconstituir todas as fases e particularidades do processo de pensamento.
Que esboços maravilhosos eram aquelas séries de planos para a montagem!
Como o pensamento, elas se originariam muitas vezes de imagens visuais. Sonoras. Sincronizadas e não sincronizadas. Depois como sons. Informes. Ou imagens sonoras com sons objetivamente figurativos...
Aí, inesperadamente, palavras pronunciadas em voz alta. A tela escura, uma torrente de visualidade sem imagens (EISENSTEIN *apud* XAVIER, 2018, p. 174).

Para Eisenstein, o monólogo interior seria a verdadeira expressão do sujeito poético captado pelas lentes da câmera e referendado pela máxima de que a verdadeira matéria-prima do cinema sonoro não seria o diálogo mas o monólogo interior.

O cineasta se interessava pelas questões teóricas relativas à obra de arte, foi pesquisador das formas de composição da obra de arte. Suas teorias se aproximam, de modo relativo, daquelas concebidas por Henriqueta Lisboa cujo cerne se localiza na potência

⁴⁰ EISENSTEIN. Da literatura ao cinema: uma tragédia americana, p. 147-199.

representada pela intuição em arte. Eisenstein notara que a sintaxe do discurso interior obedecia a um fluxo diverso em relação ao discurso manifesto. Pensamentos formulados em construções não lógicas aproximam de modo inequívoco o discurso interior das leis que regem a construção da forma e a composição das obras de arte:

Sabemos que toda criação formal se baseia fundamentalmente num processo de pensamento por imagens sensoriais. O discurso interior acha-se precisamente no estágio da estrutura imagético-sensorial, não tendo ainda alcançado a formulação lógica de que se reveste, antes de vir à tona. Assim como a lógica obedece a toda uma série de leis de construção, é bastante significativo que o discurso interior, esse pensamento sensorial, também ele esteja sujeito a particularidades estruturais e a leis não menos definidas. Estas são conhecidas e, à luz das considerações aqui tecidas, representam, por assim dizer, uma reserva inesgotável de leis para a construção da forma, cujo estudo e análise são de imensa importância para se dominarem os “mistérios” da técnica e da forma (EISENSTEIN *apud* XAVIER, 2018, p. 183).

Percebe-se, no excerto citado, uma alusão ao não-saber, aos meandros da estrutura imagético-sensorial. Tal articulação foi identificada também no papel exercido pela intuição que preside os mistérios da técnica e da forma. A poesia vista sob esse enfoque nos leva a considerar que o poeta seria um tradutor das imagens sensoriais, aquele capaz de verbalizar os afetos gerados pelas emoções em estado bruto. Nesse aspecto, o discurso interior se reveste de formas específicas que, por sua vez, pode ser reconhecido nas narrativas do monólogo interior ou do discurso indireto livre, e, sobretudo, nos versos do poema. A montagem da poesia equivale à montagem das imagens poéticas, assim como no cinema, a montagem das atrações passa pela montagem das imagens captadas pela câmera. O *close*, a imagem em *off*, o fundo musical, entre outros recursos próprios do cinema, garantem o efeito buscado pelo diretor e os atores. Na poesia, o poeta é o único ator. O efeito poético buscado é resultado da montagem da poesia. A montagem da poesia de Henriqueta Lisboa é o tema proposto para a próxima “sessão” de nosso estudo.

4.1. A montagem de *Enterneçamento*, *Velário* e *A prisioneira da noite*

As três obras inaugurais da lírica de Henriqueta Lisboa representam, na linha de pensamento contemporâneo que propomos para a nossa argumentação, a sobrevivência do simbolismo. Na esteira da corrente simbolista que influenciou vários modernistas, Henriqueta se destaca pela identificação com o espírito, não de fuga, mas de crítica e recusa que orientou toda uma geração simbolista. O atlas da poesia de Henriqueta, formado pelos próprios poemas, é uma projeção do atlas poético, formado pelo seu pensamento crítico identificado nas obras autoexegéticas. Henriqueta Lisboa se insere no círculo dos pensadores do atlas e seu

sismógrafo foi apontado pelo olhar crítico de Fábio Lucas, voz contemporânea e confesso admirador de sua poesia e de seu pensamento. No prefácio escrito para a edição da poesia completa de Henriqueta, ele assim se refere à importância de sua obra: “Não é somente privilégio ter toda a poesia de Henriqueta Lisboa num só volume: trata-se de fecunda fonte de estudo da poesia, um sismógrafo da moderna expressão lírica no Brasil” (LISBOA, 1985, p. 7).

Com o livro *Enternecimento*, publicado em 1929, Henriqueta ganhou o prêmio Olavo Bilac de poesia, da Academia Brasileira de Letras. Obra singela, reduzida a apenas três poemas na edição das *Obras Completas*, aponta, entretanto, para um dos aspectos fundamentais de sua poesia, o seu apreço pela vida. Vida identificada com o mistério, dialetizada pelo espectro da morte, a experiência mística fundamental do gênero humano. A concisão e seu poder de irradiação de sentidos é um traço fundamental na poesia dessa mineira. Em “Serenidade”, primeiro poema da obra *Enternecimento*, dois substantivos formam o primeiro verso: “Serenidade. Encantamento. / A alma é um parque sob o luar. / Passa de leve a onda do vento, / Fica a ilusão no seu lugar”. (LISBOA, 1985, p. 21). A montagem do poema coloca os dois vocábulos em posição de complementaridade. A serenidade, neste verso, não induz à aceitação, mas ao oposto, à certeza do devir. O devir é o encantamento. A vida ritmada pelo intervalo entre a serenidade e o encantamento. Estaria, aí, o mistério da vida? A conclusão do poema poderia ser a resposta a essa pergunta? “Ouve! O silêncio vai falar! / Mas não falou ... Foi-se o momento ... / E não me canso de esperar” (LISBOA, 1985, p. 21). O momento de o silêncio falar há de chegar. Para escutá-lo, é preciso esperar. O encantamento é a certeza de que existe uma resposta e para escutá-la vale a pena toda uma vida.

A espera transcendental é iluminada pela serenidade que se comunica com o segundo poema “À tua espera”: “Vou tornar a ver-te em breve! / Sinto a saudade tão leve / como um contato de flor. / A distância está vencida, / tanto se prende este amor / aos braços da minha vida!” (LISBOA, 1985, p. 21). A espera é a negação, a recusa da aceitação, como no poema precedente. A voz, altissonante e muda ao mesmo tempo, reforça o conteúdo misterioso daquelas palavras captadas pelo coração e sugeridas nos versos: “esqueço tudo ao redor! / Parece que te ouço a fala: / quedo, tímida, a escutá-la, / sei tuas frases de cor ...// Fico a esperar-te a toda hora, / como a noite espera a aurora” (LISBOA, 1985, p. 22).

A ambivalência própria da vida se define pela presença contumaz de sua antagonista, a morte, como se observa no terceiro e último poema:

Hora eterna

Esta noite, nem sei... Tenho a janela aberta
e não quero dormir para sentir a vida.
Nem um vulto, sequer, pela rua deserta.
E ao ver a lua no alto, entre nuvens erguida,
penso que não existe um poder transmissor
que mais fale da morte e mais fale do amor.

Pois o luar, que ilumina amplos jardins em festa,
há pouco andou de rastro, unido a lájeas frias.
Por isso é que tão cedo a alegria se cresta
e há, na pompa nupcial dos grandes dias,
luxo de exéquias e quebrar de taças.
Vida que esplendes porque passas! (LISBOA, 1985, p. 23).

O poema, indiretamente, retoma o intervalo anunciado em “Serenidade”. Serenidade e encantamento ritmam a experiência humana: “Vida que esplendes porque passas, / e que és amada porque fíndas!”. A sequência seguinte desperta, contraditoriamente, o desejo de fusão pela ação imediata:

Ser em ti por ti mesma, aspirar-te, sorver-te,
integrar no teu ser todas as coisas lindas,
adivinhar em ti o atropelo das raças,
subir contigo aos píncaros, num grito
da vontade que doma a atração do infinito,
transpor-me, presa do teu hausto,
e um dia, em frente ao sol, de súbito perder-te
e rolar pelo caos, como um pássaro exausto! (LISBOA, 1985, p. 23).

A certeza da resposta transcendental se constrói metonimicamente por meio de uma longa sequência de conjunções aditivas e por intermédio das imagens metaforizadas do fazer poético, último vestígio da vida eternizada pela poesia:

Há de chegar o dia em que em todo o universo
não restará de mim nem uma poeira de ossos.
E como hoje, tal qual, haverá noite e lua,
e um vulto a uma janela e um sofrimento e um verso,
e um sabor de imiscuir desejos e destroços,
e este estranho prazer que me exalta e extenua
de surpreender o ruído tímido de uma asa,
de ver a sombra que se alastra pela casa,
de beber o perfume e a umidade de fora,
de ter vertigens quando o sono aos outros basta,
de ser só como um deus dentro da noite vasta,
de ser eterna por uma hora,
de viver, de viver!... (LISBOA, 1985, p. 23).

O intervalo entre a vida e a morte sobrevive no intervalo ritmado pela poesia, na intuição sobrevivente do poeta capaz de fazer falar todos os impulsos geradores de poesia.

Nessa obra inaugural, Henriqueta Lisboa optou pela supressão de poemas, pelo *cut* de suas imagens, por uma montagem de contenção de afetos, pois, segundo ela própria afirmou, os poemas eliminados representavam o universo adolescente da incipiente poeta. A obra seguinte, *Velário*, reúne poemas escritos entre 1930 e 1935. Nela, podemos imaginar uma montagem cuja estrutura sugere a ideia de proteção. Entretanto, essa proteção coloca em campos opostos a vida inteira que poderia ter sido e que não foi, como lembra o poema “Pneumotórax”, de Manuel Bandeira, e a vida serena de lâmpada abrigada contra os ventos da existência. Essas duas metáforas, por sua vez, se desdobram na oposição entre os *Astra* e os *Monstra* de Henriqueta Lisboa. O ideal de poesia contido na imagem da “serena lâmpada velada”, corroborado pelo simbolismo presente no título – “Humildade” – do poema inicial de *Velário*, coloca em evidência o desejo dos *Astra*, do equilíbrio perfeito, da vida contida nos ideais de humildade, serenidade, silêncio, mansuetude, enfim, de todos os sentimentos nobres, cujo movimento se orienta sempre para o alto da existência.

Os *Astra* nos poemas de *Velário* são confrontados pelos *Monstra* representados pelos desejos opostos, de direção para baixo, rumo ao humano, demasiadamente humano da existência, da manifestação dionisíaca do ser:

Há muito tempo, Vida, prometeste
trazer ao meu caminho uma doida alegria
feita de espírito e de chama,
uma alegria transbordante, assim como esse
alvo clarão que se irradia
da orla festiva das enseadas,
e entre reflexos de ouro se derrama
do cântaro das madrugadas.

Eu, que nasci para um destino manso
de coisas suaves, silenciosas, imprecisas,
e que fico tão bem neste obscuro remanso
onde apenas se infiltra um perfume de brisas,
imagino a tremer: que seria de mim
se essa alegria
esplêndida, algum dia,
houvesse surpreendido a minha inexperiência! ...

A vida me iludiu, mas foi sábia na essência (LISBOA, 1985, p. 27).

A *persona* poética representada na poesia equivale ao avesso do *gauche* drummondiano. Enquanto este se dirige para o aspecto contido na palavra *gauche*, traduzindo um sentimento de insatisfação com a norma estabelecida pela sociedade burguesa de então,

aquela se identifica com a mansuetude ausente no anjo torto itabirano. O “destino manso de coisas suaves, silenciosas, imprecisas” ficou abrigado sob o velário da vida. O destino alegre e esfuziante, assim como no poema de Bandeira, “que poderia ter sido e que não foi”, é identificado com a ameaça ao estado de puro equilíbrio. A ilusão é um outro nome para a proteção: “A vida me iludiu, mas foi sábia na essência”.

Todavia, o desejo ardente de se conhecer a outra alegria é alimentado pela dúvida, sobrevivência barroca na poesia de dicção simbolista de Henriqueta Lisboa e manifestação dos *Monstra* a ameaçar o equilíbrio perfeito:

Sempre serena lâmpada velada,
 símbolo do meu sonho predileto ...
 Se amanhã tu penderes do meu teto
 aureolando minha última ilusão,
 – para que eu viva em teu amor e em tua paz,
 Deixa um rastro de sombra pelo chão...
 É nesta sombra que hei de me esconder
 Quando sentir a falta que me faz
 a outra alegria que não pude ter! (LISBOA, 1985, p. 27-28).

A dúvida coloca em campos opostos a ascensão aos *Astra* e a descida aos *Monstra*. A sombra representa movimento para baixo, em direção aos *Monstra* da existência.

O movimento em direção aos *Monstra* representa um desejo conflitante, porém dotado de uma força indomável, como expresso no poema abaixo:

VALOR

Eu quero a vida mais cálida,
 mais incisiva, mais densa,
 para um esforço maior.

Quero a realidade lúcida
 de provações e misérias
 para então me engrandecer.

Quero o veneno das áspides,
 a vertigem dos abismos,
 para me purificar.

Quero um tumulto de máscaras
 nos labirintos da treva,
 para ver claro o meu ser.

Quero as tempestades lívidas
 em que me perca no oceano,
 para mais longe me achar.

Quero nas plagas anônimas
deixar marca de meus joelhos,
para subir ao Tabor.

Quero acender minha lâmpada
nas profundezas da terra,
Para os céus iluminar (LISBOA, 1985, p. 29-30).

A ocorrência de verbos de volição no início de cada estrofe aponta para um desejo de realização, de deixar a marca da vida na existência. A recusa à vida sem provações, sem o elemento humano das misérias e dores, parece indicar uma escolha consciente que lembra o conselho drummondiano, “amar, se aprende amando”. A lição da vida passa pela lição das coisas. A presença de Drummond na mesa de montagem da poesia autoral de Henriqueta Lisboa mostra também sua opção pelos *Monstra* da existência. Há, porém, um movimento inverso, dos *Monstra* em direção aos *Astra*, como se lê nos últimos versos do poema em que uma lâmpada acesa nas profundezas da terra pode iluminar os céus.

A mesa de montagem da poesia de HL nos convida a pensar em outro autor que mergulhou nas profundezas dos *Monstra* da alma humana. O dramaturgo Nelson Rodrigues (1993, p. 781-825), autor de um atlas da psique das relações humanas, aborda o perdão por um ângulo de inversão em que a vítima se coloca como culpada. A peça de teatro *Perdoa-me por me traíres* narra a história de traição e vingança num círculo familiar de classe média carioca. HL, com o poema “Eu te perdoo vida”, também apresenta o perdão sob um enfoque pouco convencional e que coloca o humano à mercê das forças pulsionais contidas na Vida:

EU TE PERDOO, VIDA ...

Eu te perdoo, Vida, pela tua estranha beleza!
– as noites frias que gelaram
a carne tenra dos órfãos pequeninos,
os ventos ríspidos que fustigaram
a choupana dos velhos e dos enfermos,
as tempestades em que naufragaram
os barcos leves dos pescadores, nos mares ermos... (LISBOA, 1985, p. 30).

A vida que deve ser perdoada é aquela que encerra a lição do diabo, ou seja, a vida não tem razão. Persiste, portanto, a ideia do intervalo. Entre as misérias e atrocidades que acometem o gênero humano há o momento da beleza, da estranha beleza encerrada na vida. Como um pêndulo, ao final de cada estrofe, a marcação inexorável da beleza da vida a justificar o perdão: “Vida, pela tua misteriosa beleza!”; “Vida, pela tua perturbadora beleza!”; “Vida, de enigmática beleza!”. Os versos finais indicam que “a vida como ela é” não pode ter

outro destino que não o perdão: “Eu te perdoo por ti mesma, Vida, / pela tua beleza ardente e inviolável de esfinge!...”.

A sobrevivência do simbolismo na poesia de Henriqueta Lisboa traz semelhanças com a experiência poética de Cruz e Sousa cuja mensagem não se resume à renúncia e à aceitação. A melancolia como expressão da poesia é um traço inquestionável em ambos os poetas e representa uma maneira de responder ao mundo das ilusões perdidas. Assim como em Cruz e Sousa, nota-se na poesia de Henriqueta Lisboa uma tentativa de fuga em direção ao seu “nirvana cristão”. Tal presença pode ser encontrada nos poemas “Idílio”: “Senhor, perdoa que eu não te procure / nos teus dias de abundância e púrpura” (LISBOA, 1985, p. 28). Em “Oração no deserto”: “Pensei que estivesse aqui, Senhor. / Vim procurar-te longe da miséria e da vaidade dos homens” (LISBOA, 1985, p. 45). Também em “Oração do momento feliz”: “Eu sou feliz, Senhor, neste momento, / como nunca imaginei ser feliz na vida” (LISBOA, 1985, p. 47).

O simbolismo, como um vaso comunicante, expressão do crítico Fábio Lucas com a qual apresenta a poesia de Henriqueta na edição completa de sua obra lírica, se irradia na obra seguinte, *Prisioneira da noite*, que reúne poemas escritos entre 1935 e 1939. O poema “Infância” desconstrói o mito da infância feliz em que inexistem os perigos e ameaças ao mundo perfeito. Contraditoriamente, o poema é um mergulho nas profundezas dos *Monstra* projetados na doença fatal da irmãzinha, na desordem geral do lar em convulsão diante da morte iminente da criatura sem defesa: “a misteriosa infância / ficou naquele quarto em desordem, / nos soluços de nossa mãe / junto do leito onde arqueja uma criança; // nos sobrecechos de nosso pai / examinando o termômetro: a febre subiu; / e no beijo de despedida à irmãzinha / à hora mais fria da madrugada” (LISBOA, 1985, p. 53). A infância se eterniza no lamento das horas monótonas cuja natureza parece seguir no mesmo ritmo: “A infância melancólica / ficou naqueles longos dias iguais, / a olhar o rio no quintal horas inteiras, / a ouvir o gemido dos bambus verde-negros / em luta sempre com as ventanias!” (LISBOA, 1985, p. 53).

Drummond, presença maior no atlas poético de HL, também compôs um poema com o mesmo título. A infância no poema de Drummond, para além das representações edipianas projetadas nas figuras materna e paterna, é um idílio à clássica infância contida no mundo perfeito. A referência à história de Robinson Crusóé, “comprida história que não acaba mais”, não possui equivalente no poema homônimo de HL, neste não há espaço para a constatação de que a história da infância “era mais bonita que a de Robinson Crusóé”. A infância no poema de HL ficou presa no medo da noite, “quando a lamparina vacilava mortiça / e ao

derredor tudo crescia escuro, escuro...” (LISBOA, 1985, p. 53). A infância no poema drummondiano representa os *Astra* próprios do mundo perfeito, ao passo que no poema de HL, os *Monstra* se eternizam no ritmo do coração infantil assombrado pelo medo e pelo terror: “a menininha ríspida / nunca disse a ninguém que tinha medo, / porém Deus sabe como seu coração batia no escuro, / Deus sabe como seu coração ficou para sempre diante da vida / – batendo, batendo assombrado!” (LISBOA, 1985, p. 53). O irmãozinho que dorme no poema drummondiano é acalentado pelo rumor materno de um “suspiro... que fundo!”. A figura materna no homônimo de HL soluça em uníssono com os arquejos da pequenina moribunda. A infância roubada, sentimento compartilhado pelo simbolismo de Cruz e Sousa, representa a sobrevivência desse afeto na poesia de Henriqueta Lisboa.

O tema da infância roubada reaparece, ainda, em mais dois poemas de *A prisioneira da noite*, “A cidade mais triste” – “A cidade mais triste a estas horas / deve ser aquela em que as crianças morreram” (LISBOA, 1985, p. 54) – e “Vida breve” – “Vida frágil / corpo de haste / alma de flor / se esfolhou...” (LISBOA, 1985, p. 62). Entretanto, há um momento, após o mergulho nas profundezas dos *Monstra*, em que a poesia se volta novamente para a serenidade, em busca do equilíbrio rompido: “Varanda em sombra, à hora do sol. / Preguiça mais doce que o mel. / Água num copo de cristal / com o vago reflexo azul / do céu lavado de anil” (LISBOA, 1985, p. 64). Esses versos do poema “Repouso” sugerem uma atmosfera burguesa, de estabilidade e placidez. Tudo nele remete ao reconforto da alma refeita pelos sobressaltos dos poemas anteriores, afastada das preocupações mais urgentes da vida de relação: “Sobre a mesa flores e pão. / (Quanta riqueza se contém / numa lareira, num jardim!) / Livros bem guardados e um / rádio em silêncio. Que bom!...” Nada parece ameaçar o equilíbrio refeito em meio à intensa luz: “Hora simples, hora feliz. / Nada de novo para nós. / Na transparência da luz, / como um lago em placidez, / talvez deslize o anjo da paz” (LISBOA, 1985, p. 64).

De repente, o equilíbrio se desfaz e o simbolismo de crítica e recusa reaparece no poema “Renúncia”:

Ó palavra cruel:
só de pronunciar-te
meus lábios têm fel.

Martírio de sobra:
vendados, os olhos
ainda enxergam.

Disfarce de víbora
sob musgos, típico
disfarce de víbora

Há cristais em sombra,
superfícies falsas,
fiéis à refração.

Ciprestes se curvam
sobre a terra sáfara,
própria para túmulos.

Fontes em represa
secam-se a si mesmas (LISBOA, 1985, p. 66).

Transformação súbita em que o termo “renúncia” sofre modificação radical e assume um sentido completamente oposto ao ideal do equilíbrio buscado pela ascese mística de conotação simbolista. O termo passa então a representar a metáfora da traição, “disfarce de víbora sob musgos”, e transmite a ideia de que a ausência de ação presente no vocábulo é responsável pela frustração na vida. A imobilidade condena à esterilidade, “ciprestes se curvam sobre a terra sáfara”, “fontes em represa secam-se a si mesmas”. O sofrimento é intensificado: “Martírio de sobra: / vendados, os olhos / ainda mais enxergam”. A neurose fica latente no sintoma da imobilidade e lembra, particularmente, os sintomas observados por Freud em que mulheres histéricas, após um longo período de agitação quedavam inertes e emudecidas. No poema, entretanto, é justamente o fato de se enxergar com olhos vendados numa atmosfera de impotência o que causa maior sofrimento na *persona* poética que procura verbalizar a dor de existir.

O conteúdo poético, não deixa dúvida, foi obtido mediante escolha criteriosa de palavras, que por sua vez, foram distribuídas ao longo das estrofes em consonância com o ritmo e a forma exigidos pela composição. A montagem da poesia não difere, em essência, da montagem da cena cinematográfica. Ambas têm por finalidade comunicar ao leitor/espectador a mensagem do afeto. Ora, se pensarmos na lição de Eisenstein a propósito do valor do monólogo interior, poderemos vislumbrar o conteúdo poético metamorfoseado em cena de cinema. A *persona* poética vista pelo ângulo da personagem de cinema envolta em cores e imagens próprias da fotografia da sétima arte. As palavras poéticas convertidas em imagens de cinema ganham vida e movimento no regime de visualidade proposto pela leitura. O *close* nas expressões faciais, nas contorções do corpo ou nas imagens refratadas captadas pelos olhos “vendados” que visualizam “disfarce de víbora sob musgos” conferem ao texto uma visibilidade potencializada pelo regime das imagens. O som da “palavra cruel” produz “fel”.

Para além do recurso da rima, esses versos traduzem a imagem do silêncio contido na palavra “renúncia”. A imagem sensorial e a imagem poética reunidas no dispositivo da montagem potencializam a leitura da imagem e tornam ainda mais entrelaçada a relação entre aquilo que vemos e aquilo que nos olha. A imagem da poesia de HL insiste em nos olhar. Olhar que desafia o contemporâneo com o qual vemos sua poesia. Pensar a montagem como leitura dessa imagem é uma tentativa de estabelecer uma possível comunicação entre o “mistério da poesia” tão decantado nos versos da autora de *Flor da morte* e sua recepção nos leitores contemporâneos.

Warburg, em suas pesquisas sobre a permanência do antigo no Renascimento, percebeu que a ideia de movimento transmitida pelas sucessivas gerações era também responsável pela ideia de sobrevivência. Em uma das imagens analisadas, digna de uma representação cinematográfica, a escultura do *Lacoonte*, em que é reproduzida a cena da morte do sacerdote grego juntamente com seus dois filhos, todos imobilizados pelas serpentes envoltas em seus corpos, Warburg viu, nessa cena, a representação da *Pathosformel*. A fórmula de *pathos* encontraria sua versão atualizada, séculos depois, em meio aos índios hopi, no ritual da serpente, em uma outra cultura responsável pela sua sobrevivência. Portanto, o poema “Renúncia” pode ser entendido também como uma atualização do *pathos* original, da imobilidade que conduz à morte.

A vida, entretanto, ativada pela resiliência do poeta, segue, combalida, mas presente, como se lê no poema “Experiência”: “A noite é escura, a noite é escura. / (a vida, a vida está presente). / A noite escura os olhos cega, / os pés resvalam – que miséria!” (LISBOA, 1985, p. 67). Percebe-se, neste fragmento do poema, que a imobilidade instalada na renúncia começa timidamente a ceder, os pés acompanham o movimento débil mas persistentes em romper o círculo de imobilidade. A escuridão recupera seu poder de cegar. As mãos, timidamente, participam do movimento de ruptura com a imobilidade: “No escuro, entanto, a mão tateia, / procura a lâmpada, suspende-a, / e a luz se faz, alta e pura, / sobre o corpo que tomba” (LISBOA, 1985, p. 67). O corpo tombado, entretanto, não representa o retorno à imobilidade, mas a continuação por intermédio de um outro corpo, de um corpo peregrino: “Talvez, amanhã algum peregrino acompanhe / os passos do que se perdeu”. A luz elevada pelas mãos débeis iluminará o caminho para outros não se perderem / E a luz acima do pântano / recordará o caminho / a esse extraviado futuro” (LISBOA, 1985, p. 67).

O tema do amor na poesia dessa obra, *Prisioneira da noite*, também pode ser analisado sob o enfoque do simbolismo sobrevivente, cuja filiação se aproxima da vertente cultuada por Cruz e Sousa. O poeta catarinense cantou o amor recusado em uma dimensão

orientada pela obsessão pela cor branca. A cor da pele foi elemento inseparável de sua dor de existir, conforme testemunham os vários poemas compostos nessa fase de sua produção poética. O poema “Segredo” traz a revelação de um movimento em direção à humana experiência amorosa fadada à frustração. Timidez, presságios, inadequação contribuem para a não realização da plenitude amorosa: “Tenho os olhos em cintilas, / brumas, trazei-me velários! / Que esta luz não denuncie / tesouros do fundo d’água” (LISBOA, 1985, p. 68). Percebe-se que o desejo de ocultar os sentimentos prevalece no ambiente mergulhado em brumas que dificultam a clara visão das coisas, deixando os sentimentos, metonimicamente, escondidos no tesouro do fundo d’água. A obsessão em ocultar o desejo extrapola a razão no convite feito aos ventos: “Minha voz é um claro vidro / com revérberos de sol. / Ventos, levai-me a um país / onde ninguém conheça o amor!”. O sentimento do amor e sua realização parecem caminhar juntos na ideia da negação: “No verde-escuro das moitas, / entre musgos, terra adentro, / perfume de minhas flores / esconderei para sempre”.

O tema prossegue no poema seguinte transmitindo, inicialmente, a falsa impressão de que a *persona* poética consegue, enfim, apresentar-se ao amor, conforme se lê no título do poema “Poema do Amor”: “Penso: agora serei feliz / pois a meu lado está o Amor. / Sob a terra escondo a raiz, / árvore a rebentar em flor” (LISBOA, 1985, p. 68). A atmosfera contribui para a falsa sensação da realização amorosa: “Feliz como o campo de trigo / que após a chuva se aqueceu. / Enfim o Amor está comigo, / de coração unido ao meu!”.

As estrofes seguintes, sucessivamente, desfiam as desrazões do amor: “Contudo, agonias estranhas, / estranhas amarguras trago-as / caladamente nas entranhas, / como um lago de fundas águas” (LISBOA, 1985, p. 69). As águas fundas e escuras formam, nos dois poemas, a destinação ideal para o ocultamento do sentimento amoroso. As águas escuras, parafraseando Bachelard, são as águas da morte. Nelas se ocultam o sentimento natimorto do amor. Destinação comprovada na última estrofe: “Amor – espada de dois gumes, / cada qual mais frio e mais forte: / se a vida está no que resumes, / és o caminho para a morte”. (LISBOA, 1985, p. 70).

A poesia de Cruz e Sousa evoluiu e trilhou os caminhos da mística cristã, conforme demonstrou HL no ensaio dedicado ao autor de *Broquéis*. Caminho semelhante trilhou a poesia de Henriqueta Lisboa, sobretudo, quando se assumem os desígnios universais que a corrente simbolista outorgou ao Amor. Os poemas dessa fase modificam-se também no aspecto formal, pois assumem uma versão de prosa poética bem ao gosto do simbolismo. O poema “Pastor” ilustra essa transformação na forma e no conteúdo: “Ninguém viu quando o estranho transpôs o pórtico sagrado, / nem quando ele atravessou a nave, / nem quando no

âmbito de sua sombra se fundiram todas as cores num roxo-marinho de crepúsculo” (LISBOA, 1985, p. 70). O misticismo cristão, entretanto, não permite que o sentimento amoroso deixe as profundezas das águas negras e assuma a plenitude de sua luz. Em seu lugar, a promessa de que, por amor, não haveria mais sofrimento. O pastor se converte em profeta: “Foi então que ele começou a falar com pudor, / semelhante ao filho pródigo de volta ao lar. / Tudo evocava um tempo remoto, de perdas miragens, / tempo em que o visionário marginara declives / como um cego na estrada, sem menino” (LISBOA, 1985, p. 70).

Todavia, sua palavra se diluía na luz mortíça, impedindo sua ascensão aos *Astra*: “A palavra reveladora vinha de uma planície através da neblina, / curta e sem brilho como um segredo à hora extrema. / A tristeza invadiu o ambiente com a fumaça de incontáveis turíbulos; / caiu do teto uma poeira tênue de prata sobre as lajes do templo” (LISBOA, 1985, p. 70-71). Essa imagem do misticismo cristão assemelha-se à imagística cristã analisada por Didi-Huberman, que identifica na morte o sintoma de toda a cultura cristã: “E ninguém pensava em partir porque não havia mais esperança ; / a esperança morrera na voz do estranho, / a voz grave do estranho contaminara todos os corações; / no entanto ninguém chorava porque as palavras eram puras e belas” (LISBOA, 1985, p. 71). A morte da esperança introduz o sintoma na cultura: “Ele ensinava, sim, que tudo era inútil” (Ibidem).

O poeta substitui o pastor. É isso que se observa no poema “Inspiração que se perdeu”: “Oh! O segredo, o segredo para sempre, / o segredo que o Poeta não sabe traduzir” (LISBOA, 1985, p. 71). O segredo aludido no poema pode ser identificado como aquele oculto nas águas negras e inconscientes: “e tenha baixado fundo ao seio das águas virgens; / o segredo indevassável, imutável, / no qual os homens não acreditariam, frouxos como a paina que leva o vento” (LISBOA, 1985, p. 71). O poeta, entretanto, se mostra incapaz de compreender os desígnios ocultos no apelo dos séculos: “o segredo que desafia a fatalidade dos ciclos, / que intercepta as leis da ciência, / que se sobrepõe à mentira das realidades; / o segredo coberto de nuvens tal a fumarada que escondeu Moisés e o Senhor” (LISBOA, 1985, p. 72). Diante da revelação, o poeta renega seu desígnio e se precipita na queda: “Seus sentidos perceberam nitidamente o milagre, / a consciência irradiou-se de súbito. / Ele, contudo, cobriu o rosto / cheio de pavor e espanto diante da magna revelação, / acovardou-se para não dar testemunho da verdade” (LISBOA, 1985, p. 72).

O poeta subiu aos *Astra* e desceu aos *Monstra*: “Ah! Teve a duração de um relâmpago / o encontro da criatura com o Criador”. A experiência mística do poeta precipitou-o de vez em seus *Monstra*. O poeta, cadáver insepulto, foi testemunha da morte da esperança: “Nenhuma aragem pressagiando o repouso da tarde, / nenhuma lágrima para umedecer o

rochedo, / nenhuma esperança de sobrevivência na aridez dos cardos” (LISBOA, 1985, p. 73). O poeta recusou o paraíso artificial representado no misticismo cristão e se tornou um exilado, um enterrado vivo, porém humano, demasiadamente humano.

O último poema de *Prisioneira da noite*, “Ausência do anjo”, representa o último mergulho nos *Monstra* da existência. O contexto da obra poética reunida no volume ilustra um mundo em preparação para a guerra e mostra o Brasil recolhido nas sombras da ditadura Vargas. Os primeiros versos ditam o tom apocalíptico do poema:

Após a noite em que as sete sombras ergueram sete montanhas
e rasgaram sete abismos
para impedir a consumação da loucura,
após a noite em que os relâmpagos chicotearam o corpo da treva
para libertá-la do monstro,
após a noite em que o homem esbofeteou o rosto do Anjo e lhe arrebatou a
bandeira,
a madrugada veio fria como a eternidade da estrela,
fria como o isolamento dos cemitérios,
fria como o dorso da estátua sob a chuva do inverno (LISBOA, 1985, p. 75).

O homem recusou a mensagem do anjo, assim como o poeta havia recusado o encontro com o criador. O homem parece sempre procurar sua destinação nos *Monstra* da existência. O anjo do poema guarda estranhas semelhanças com o anjo da história benjaminiano. Ambos voltam suas faces para o passado:

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés (BENJAMIN, 2016, p. 14).

O anjo da história é um anjo ausente do presente e do futuro. O passado, ainda que lhe atire sob os pés ruínas sobre ruínas, sua existência só admite o passado como sua representação. Daí que, no poema, a memória do anjo se associe ao passado que antecedeu sua queda: “Então um /grito lancinante se fez ouvir em todos os recantos da terra, /o nome do Anjo ecoou de quebrada em quebrada, / a face do Anjo se refletiu em todas as consciências como num espelho, /cada criatura se lembrou de haver assistido à fuga do Anjo” (LISBOA, 1985, p. 75).

Inicia-se, então, no poema, uma cruzada a fim de se restabelecer o contato com o anjo: “os arados sulcaram o seio da gleba, / cidades se levantaram à margem das florestas, / arregimentaram-se voluntários para a procura do Anjo” (LISBOA, 1985, p. 76). A história pela procura do anjo se desenrola no ritmo da história do desenvolvimento técnico da

humanidade: “Na alucinação da busca, / máquinas voadoras cortaram o azul como tesouras de prata, / projetores iluminaram a distância a bordo de navios dementes, arranha-céus subiram pela escada das nuvens, / poderes demoníacos captaram a mensagem do vento”. O progresso técnico foi obliterado pelo passado: “E quanto mais corria o tempo e se apagavam no planeta os vestígios do Anjo, / mais acre se tornava a parábola da vida”. Os homens, desnorteados, “trucidavam-se uns aos outros para que o Anjo ressuscitasse do sangue sacrificado / E não viam que as estrelas se haviam eternizado em cruces / para significar a ausência do Anjo” (LISBOA, 1985, p. 77). Esses versos finais se comunicam de modo especial com o excerto benjaminiano:

Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir de seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval (BENJAMIN, 2016, p. 14).

A parábola da vida repete a lição do anjo da história.

A imagem do anjo na poesia de Henriqueta Lisboa pode ser lida ainda como uma sobrevivência do drama barroco, sobretudo, em seus aspectos de figuração do trágico e da morte da esperança. Nesse grupo se pode acrescentar, ainda, os poemas “Os anjos negros”, do livro *Além da imagem*, e o poema “O anjo da paz”, do livro *A face lívida*. A imagem do anjo apresenta aspectos semelhantes aos encontrados no poema “Ausência do anjo”, com destaque para a identificação do motivo barroco comum a ambos. O “anjo da paz” e o “anjo da história” se identificam também pela ausência da luz obliterada pela sombra. O regime de visualização dessas imagens aponta para o sofrimento de que são os mensageiros. O anjo benjaminiano é impelido para o futuro malgrado sua tentativa de fechar as asas como sinal de resistência ao movimento avassalador. Resta-lhe voltar as costas como última tentativa de resistência. O “anjo da paz” recolhe suas asas envoltas na própria sombra: “Sob sua sombra / – talvez fossem asas – / mar de sofrimento / se tornava manso / como acariciado / por gestos amantes” (LISBOA, 1985, p. 111).

A estrofe final corrobora a identidade barroca comum a ambas as imagens angelicais: “Hoje que se foi / por mundos ignotos / deixando-nos trevas / e ranger de dentes, / só hoje que as águas / do rio se abriram / repudiando, odientas, / corpos trucidados, / só hoje sabemos / que era o anjo da paz” (LISBOA, 1985, p. 111).

4.2. A montagem de *O menino poeta*

O título da obra, *O menino poeta*, intriga pela presença do substantivo masculino. Acaso a substituição do substantivo pelo gênero feminino acarretaria alguma interferência no conteúdo ou na forma da poesia? Questão de gênero à parte, o fato é que essa obra representa uma ruptura na cadeia de significações que emergiam a partir da análise proposta, qual seja a de identificar na obra poética de Henriqueta Lisboa, a presença da montagem como recurso de produção de sentido. Pudemos constatar que o diálogo entre o pensamento de HL e o de Warburg foi estabelecido dentro de parâmetros bastante próximos no que concerne ao recurso da montagem, assim como a projeção do conceito de sobrevivência na poesia e na obra crítica. Pudemos constatar igualmente que o princípio da montagem como recurso de produção de sentido tem nas ideias de Eisenstein o seu principal componente. Portanto, a montagem na poesia passa a ser um eixo de argumentação e de comparação com as *montagens* na obra de arte.

O menino poeta, diferentemente do que ocorria com as obras anteriores, propõe uma pausa na poesia da dor de existir. Os poemas reunidos referem-se ao período 1939-1941, portanto, representam um momento de tensão extrema no conflito mundial da grande guerra. Neste momento, outro poeta também reunia, em seu atlas de representação da cultura, a montagem do absurdo. O poeta e dramaturgo Bertold Brecht deixou um testemunho bastante original desse período que, assim como na obra de seu compatriota, Warburg, também mereceu a atenção especial de Georges Didi-Huberman. O dramaturgo é o objeto da análise compreendida na obra *Quando as imagens tomam posição* (2017), em que o conceito de montagem serve de mote para a remontagem do tempo. Tomar posição diante da história é tomar posição diante de tudo a que se refere à vida. O poeta teria, inclusive, a missão especial de tomar posição antes dos outros, de mostrar à humanidade aquilo que ela ainda não vê e que somente pela poesia a verdade suprema pode ser contemplada.

A poesia de Brecht relativa ao período em que esteve no exílio durante a Grande Guerra forma uma prancha a que ele nomeou “Poemas do exílio”. A prancha é um dispositivo desconcertante, nas palavras de Didi-Huberman:

porém, o mais experimental dos dispositivos utilizados por Brecht é o que consiste em colocar juntas listas escritas, como por exemplo o recenseamento de seus *Poèmes d'exil*, em dezembro de 1944, com os filmes-contato de seus manuscritos realizados por Ruth Berleau. Como se os poemas tivessem necessidade não apenas de sua compilação gráfica, mas ainda de sua exposição fotográfica e, quase, cinematográfica. Como se a literatura tivesse necessidade de se por em movimento filmico no desfile serial de uma produção tendo o exílio como única unidade de tempo (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 132).

A reprodução dessa imagem pode ser conferida na obra citada e resume a ideia da tomada de posição diante daquele momento de representação dos *Monstra*. Nota-se que a referência ao cinema aproxima as concepções de “montagem do espetáculo”. A história pode ser vista por esse ângulo de montagem, Brecht montou o espetáculo da Grande guerra. Henriqueta Lisboa, ao escolher a persona poética da infância, mostra também uma tomada de posição diante dos *Monstra* do período relativo ao espetáculo da infância. O menino toma posição de enfrentamento das hostilidades, do mal diluído na história e procura, por intermédio da poesia, semear a esperança num mundo dominado pelo ódio.

A enunciação é feita pelo poeta adulto, porém, o enunciado só se torna viável com a presença do menino. O poema de abertura traz o mesmo título da obra, *O menino poeta*, e já nos primeiros versos fica claro que a tarefa não é simples. Daí a verbalização da dificuldade em localizar o “menino poeta”:

O menino poeta
 não sei onde está.
 Procuro daqui
 procuro de lá.
 Tem olhos azuis
 ou tem olhos negros?
 Parece Jesus
 ou índio guerreiro?

Tra-lá-lá-lá-li
 trá-lá-lá-lá-lá

Mas onde andará
 que ainda não vi?
 Nas águas de Lambari,
 nos reinos do Canadá?
 Estará no berço
 brincando com os anjos,
 na escola, travesso,
 rabiscando bancos?
 O vizinho ali
 disse que acolá
 existe um menino
 com dó dos peixinhos.
 Um dia pescou
 – pescou por pescar –
 um peixinho de âmbar
 coberto de sal.
 Depois o soltou
 outra vez nas ondas.

Ai! Que esse menino
 será, não será? ...
 Certo peregrino
 (passou por aqui)
 conta que um menino
 das bandas de lá
 furtou uma estrela.
 Trá-lá-li-lá-lá.

A estrela num choro
 o menino rindo.
 Porém de repente
 (menino tão lindo!)
 subiu pelo morro,
 tornou a pregá-la
 com três pregos de ouro
 nas saias da lua.

Ai! Que esse menino
 será, não será? ...
 Procuro daqui
 procuro de lá.

O menino poeta
 quero ver de perto
 quero ver de perto
 para me ensinar
 as bonitas coisas
 do céu e do mar (LISBOA, 1985, p. 81-82).

O menino poeta é a representação própria dos *Astra*. Por isso não é fácil ir ao seu encontro. Ele vem ao encontro da alegria de viver, ainda que travestido de Proteu: “Tem olhos azuis / ou tem olhos negros? / Parece Jesus / ou índio guerreiro?”. Sua onipresença o coloca em todos os lugares (“Nas águas de Lambari? / nos reinos do Canadá? / um menino das bandas de lá”). Porém sua exata localização revela destino incerto (“Ai! Que esse menino / será, não será?... / Procuro daqui / procuro de lá”). A lição fundamental de *O menino poeta* está justamente localizada no seu poder de ensinar e de transmitir esperança às futuras gerações.

Lição semelhante pode ser apreendida também no pensamento de Bertold Brecht cuja obra, *ABC da guerra*, *Kriegsfibel*, desde o título deixa transparecer o apelo pedagógico da esperança: “O que há de mais comovente na *Kriegsfibel* está plenamente indicado em seu próprio título, seu título em forma de montagem. Ele articula, na verdade, o vocábulo do pior (*Krieg*, a guerra), com uma palavra que quer primeiro dirigir-se às crianças: *Fibel*, ou o ABC, a cartilha” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 173). Brecht compôs uma obra em que o horror da guerra deve ser enfrentado como uma tomada de posição da criança diante da vida e da

esperança, que sua lição nunca seja esquecida e que não seja em vão todo o sofrimento representado pelos *Monstra* da guerra.

A obra *O menino poeta* contém poemas de teor nitidamente infantil tanto na forma quanto no conteúdo. São exemplos dessa modalidade, os poemas “Caixinha de música” (“Pipa pinga / pinto pia. / Chuva clara / como dia”), “Corrente de formiguinhas” (“Caminho de formiguinhas / fiozinho de caminho. / Caminho de lá vai um, / atrás de lá vai outra. / Uma duas argolinhas, corrente de formiguinhas”), ou ainda, “Estrelinha do mar” (Estrelinha do mar / na praia amanhece. / Tem o corpo tostado / de sol e de areia). Esses poemas podem ser entendidos como a ilustração dos *Astra*, da celebração da vida.

Entretanto, os *Monstra* não estão excluídos e se fazem representar, por exemplo, no poema “Siderúrgica”:

Ferro no fogo
fogo no ferro.
Boca de forno
Calor de inferno.

Homens metálicos
– de bronze oleoso –
carregam garfos
cerimoniosos.

Garfos com dentes
pontiagudos
mordem fogo
duro.

Fogo de aurora
em tempo seco.
Fogo de rosa
sem rebento.

Fogo de amostra
– surdo e exato –
em recortes
quadriláteros.

Doce de fogo
cristalizado
para a gula
de Satanás (LISBOA, 1985, p. 94).

A despeito da forma simples, com quadras que privilegiam os aspectos sonoros do poema, o conteúdo mostra uma tomada de posição em relação ao período histórico, à nascente indústria nacional, envolvida nos esforços de guerra liderados pelos Estados Unidos. A dureza do aço se reflete nos “homens metálicos”, espécie de operários infernais cujo padrão está, por

sua vez, identificado na palavra “Satanás”. O garfo metonímico é uma alusão ao tridente satânico que rege o espetáculo das labaredas convertidas em “Doce de fogo cristalizado”.

Os *Monstra* do período, entretanto, aparecem em sua compleição total nas obras posteriores e que marcam o período mais duro da Grande Guerra, como *A face lívida* (1941-1945) e *Flor da morte* (1945-1949). *Madrinha lua*, apesar de reunir composições do período, 1941-1946, representa o atlas da poesia de Henriqueta a partir da história de Minas, notadamente em seu período colonial. Em “Romance de Aleijadinho”, por exemplo, pode-se perceber a sobrevivência do barroco nos versos de inspiração sob a égide de Gregório de Matos: “Sobre meu corpo, ó senhor, / põe teus divos pés. / Ao penitente perdoa / ira, luxúria e soberba” (LISBOA, 1985, p. 207). *Azul profundo*, com alguns de seus poemas já contemplados na análise da imagem da poesia, feita no primeiro capítulo, reúne a poesia de 1950-1955. É a obra que coincide com o governo de JK em Minas Gerais. Faço essa observação porque JK tinha uma ligação especial com os intelectuais mineiros. Os poemas, entretanto, não espelham a atmosfera de euforia desenvolvimentista do período, pois na verdade, em muitos deles é possível identificar a melancolia como tema. Melancolia, aliás, percebida também por Gabriela Mistral,⁴¹ interlocutora próxima de Henriqueta: “Nem tudo neste livro é jogo, sol e frutas: aqui está a melancolia e seu montículo de cinza. Nunca aparece libertada dela o sangue português. Mas que distância entre a lição catedrática sobre o valor do Tempo, ditada por Franklin, e este suspiro sobre o fio do Tempo, que o vento vai levando”.

Esse pequeno resumo das obras que se seguem a *O menino poeta*, prepara o campo para uma experiência que reúne a ideia da montagem a partir da composição entre poesia e paisagem.

4.3. A montagem de *Montanha-viva Caraça*

A vida como poesia encontra nessa obra de Henriqueta Lisboa uma perfeita definição. A obra é antecedida por uma introdução explicativa que busca orientar o leitor nesse universo representado pela união entre a mística e a poesia: “À pergunta – o que é o Caraça? – poderíamos responder: um conceito de vida, uma forma de existir, uma filosofia tanto mais real quanto mais poética” (LISBOA, 1985, p. 283).

A paisagem representada na Serra do Caraça, daí sua denominação, reproduz o perfil de um homem deitado, naturalmente esculpido, resultado do trabalho de acomodação

⁴¹ Estudo de Gabriela Mistral publicado em *Mensagem*, Belo Horizonte, 30 out. 1944, incluído na reedição de *O menino poeta*, realizada pela Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais, em 1975.

geológica ao longo de milhões de anos. Esse pequeno mundo grandioso, nas palavras de HL, “guarda na verde concavidade, repleta de acidentes naturais, monumento histórico, santuário místico, fonte cultural de humanidades e ciências, campo de formação do corpo e do espírito, sementeira de paz e santidade” (LISBOA, 1985, p. 283). A obra poética dedicada ao monumento representa a interpretação da imagem na poesia resultante do encontro entre a natureza e a mística.

Esse encontro permite também a formulação de uma fenomenologia da imagem baseada no princípio da empatia, *Einführung*, capaz de unir o orgânico e o inorgânico. A figura humana incrustada na paisagem rochosa pode ser entendida como uma metáfora da incorporação desses dois elementos, potencializada pela experiência do ver e ser olhado. A ciência sem nome de Warburg foi, em grande parte, orientada por essa espécie de “onissensorialidade” da experiência na qual “o ver vira olhar, o olhar vira sentir, o sentir mover-se e o mover-se vira comover-se” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 351).

Warburg foi o inventor do novo gênero de atlas. Contudo, o conceito de atlas que nos foi legado pelo mito guarda interessantes semelhanças com a atmosfera mística circundante captada pela Serra do Carraça. Didi-Huberman relembra o mito de criação da legenda do Atlas⁴² e o associa à *Nachleben* warburguiana: “O exílio do titã foi seu eterno castigo. Castigado, ele se encontrava negado, destruído, assujeitado. Contudo, na eternidade do castigo e no saber que resultou dele, ele se afirmou, conservou-se, expandiu-se” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 105).

Didi-Huberman verificou que, na fototeca da *Kulturwissenschaftliche bibliothek Warburg*, há inúmeras representações iconográficas do mito de Atlas. Entretanto, nos estudos escritos⁴³ relativos ao episódio, a “petrificação do Atlas não se reduz a um simples ato

⁴² Conta-se que um dia Perseu veio lhe visitar; mas Atlas, temendo que os pomos de ouro do jardim das Hespérides fossem roubados, recusou-lhe hospitalidade. Então, Perseu apresentou-lhe o lado esquerdo da face horrenda da Medusa. Devido a sua altura, Atlas foi transformado em montanha; sua barba e seus cabelos tornaram-se florestas, seus ombros e braços as encostas; o que fora sua cabeça ergue-se no alto da montanha; seus ossos se transformaram em pedras. Cf. DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 105.

⁴³ A montanha da África a mais fabulosa entre todas é o Atlas. Do meio da areia ela se eleva em direção ao céu, segundo contam, abrupta e rochosa do lado voltado para o litoral do Oceano ao qual ela deu seu nome, mas ao mesmo tempo sombreada e arborizada, regada pelo jorrar das fontes do lado voltado para a África. Lá, ao abrigo de suas folhagens, todas as espécies de frutos são tão abundantes que os desejos são sempre satisfeitos. Nenhum dos habitantes está visível durante o dia; o silêncio universal exprime um outro medo que não é o das solidões: um temor religioso calado invade a alma ao aproximar-se dela, ao que se acrescenta um medo suscitado por esse cume que surge acima das nuvens, avizinando à órbita lunar. Mas a mesma montanha, à noite, cintila de mil lumes, se enche dos embates divertidos de *Egípcios* e *Sátiros* e ressoa dos sons das flautas e dos flautins, do barulho dos tamborins e dos címbalos. Eis aqui o que relataram autores muito célebres, fora dos trabalhos que realizam nesses lugares Hércules e Perseu. Quanto ao espaço que nos separa do Atlas, ele é imenso e incerto. Cf. DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 106.

mortificante mas, ao contrário, dá lugar à descrição de um território tão estranho e maravilhoso quanto proliferante” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 106).

O conjunto do Caraça, reunido no espaço natural da serra e que compreende ainda o colégio e a catedral gótica, realiza essa síntese entre o antigo identificado nas eras imemoriais da formação rochosa e a sobrevivência de uma cultura compreendida em um intervalo de alguns séculos identificada na anacrônica edificação gótica. Quanto a esse detalhe, reproduz-se naquele espaço isolado da serra, o mesmo que se deu na capital Belo Horizonte, quando a antiga igreja barroca cedeu lugar à anacrônica catedral da Boa Viagem.

O poema que abre a obra, “Descoberta”, evoca os tempos imemoriais da formação rochosa onde se incrustou a efígie do gigante: “Quem atingira o verde vale / resguardado entre rochas, onde outrora / negra fornalha vomitava chamas?” (LISBOA, 1985, p. 287). HL quis mostrar a analogia entre a forma humana sugerida na montanha e a história do mítico irmão Lourenço, o desbravador que construiu a primitiva igreja: “Quem romperá o silêncio de milênios // para do peito desarraigar / palavras de alicerce que entre as pedras / como pedras se firmam: / – Esta é a minha morada para sempre?” (LISBOA, 1985, p. 287). A analogia prossegue no poema “Vocação”: “Ah! Que esse vulto estranho / talvez evoque tempos mortos, / no anseio de achar vida nova. // Vem de outras terras e de outras eras, / rosário ao pescoço e bordão, / na roupagem de franciscano” (LISBOA, 1985, p. 288-289). O encontro entre os dois gigantes, o de pedra e o desbravador, ilustra a potência da imagem que vê e é olhada: “Ei-lo. Da planície contempla / a serra que na tela azul / recorta a máscara de um homem” (LISBOA, 1985, p. 288-289). A imagem evoca o episódio bíblico em que Jacó luta com o anjo: “Negra muralha de montanhas / torna-se escada de Jacob, / não antes da luta com o anjo” (LISBOA, 1985, p. 288-289). A imagem é recorrente no atlas poético de HL e está também caracterizada no ensaio “Formação do poeta”, do livro *Vigília poética* (1968), que foi analisado no primeiro capítulo da presente tese. Porém, no poema em questão, o desbravador, diante da “escada de Jacó” não se impõe ao anjo, mas curva-se em movimento de genuflexão: “Empalidece o peregrino. / Fogem-lhe os ímpetos. Ajoelha-se. / E há luz em volta aos seus cabelos” (LISBOA, 1985, p. 288-289). O gesto assemelha-se ao momento em que o titã Atlas é condenado a suportar o peso do mundo, dobrando-se, ele próprio, sob a inflexão do peso descomunal. A sobrevivência dessa imagem é capaz de realizar a síntese entre a cultura pagã e o misticismo cristão, pois a imagem resultante aponta para a santificação representada pelo halo surgido na cabeça do irmão Lourenço. Está formada a imagem da legenda.

Essa legenda, entretanto, passa a ser evocada em seu duplo, pois as duas personagens míticas, o irmão Lourenço, o desbravador desconhecido, e a figura histórica ligada à nobreza

portuguesa, Carlos de Mendonça Távora, representam a mesma figura, como se pode ler no poema “A lenda”: “Carlos de Mendonça Távora, / nome singular que ofusca / de névoas a manhã primeira. // Paira no leito flutuante / de ondas e espumas deixando / sulcos de mistério” (LISBOA, 1985, p. 289). A identidade desse nobre português, perseguido pelo Marquês de Pombal, foi comprovada e sua história coincide com muitos detalhes apurados na documentação oficial dos primeiros registros relativos à fundação da antiga igreja. HL, certamente, de posse dessa informação, contribui para alimentar essa dupla identidade: “Vem de uma estirpe imolada / por uma violência expressa. / Restaura sua linguagem / como herdeiro da promessa” (LISBOA, 1985, p. 289).

O texto de HL passa, então, a dar voz a essa personagem, configurada na dupla representação de uma figura mítica sem identidade e a figura histórica identificada na nobre estirpe portuguesa. Em “Solidão”, por exemplo, a figura em destaque está identificada na imagem do peregrino ignoto: “Um homem na solidão / – que perene solilóquio! – / fala profundo a si próprio. // Fala a Deus em termos claros / a fluírem das mesmas águas / pela eternidade em curso” (LISBOA, 1985, p. 290). O apelo ao misticismo do peregrino fica patente na ideia de comunhão entre o homem e a natureza deslumbrante. Em “A igreja”, por outro modo, a figura em destaque está mais próxima do nobre português exilado: “Oito mil cruzados / dão para o alicerce. / Oito mil escravos negros / carregam as pedras. / Dezoito degraus / plantam colunatas” (LISBOA, 1985, p. 291). A referência aos valores monetários, assim como ao número de escravos necessários para o trabalho, revela a preocupação típica de alguém com familiaridade com os detalhes da empreitada, com alguém habituado a proferir ordens e ser obedecido mediante seu poder e autoridade.

Outros poemas evocam o momento histórico da criação da primeira igreja em estilo barroco, demolida por ocasião da construção do santuário gótico, e traduzem o misticismo dominante da encenação. Em “Oração”, por exemplo, a padroeira representa todo o esforço sobre-humano envolvido na edificação do templo: “Nossa Senhora Mãe dos Homens, / a tua igreja está de pé. / Dias rudes, noites insones / testemunharam minha fé” (LISBOA, 1985, p. 292). Em “Romaria” a evocação aos primeiros romeiros: “aonde vai essa gente a subir a encosta, / essa gente que leva o semblante sombrio / e entrementes recobra o sorriso da infância?” (LISBOA, 1985, p. 292). O poema “A galera” faz referência à vinda dos primeiros missionários nomeados pela igreja de Roma para assumir os trabalhos sacerdotais: “Perigoso é o roteiro / para a nave que sulca / esses mares enormes. / Rezam Viçoso e Leandro / olhos fixos na altura. / Lutam passando o Algarve / os vagalhões com as ondas. / Já na sombra se inculca / um navio corsário?” (LISBOA, 1985, p. 297).

A montanha viva é iluminada por uma luz especial. O poema “A luz” revisita o simbolismo contido na ideia mística de uma luz vinda de outras eras, capaz de iluminar aquilo que os olhos comuns não veem: “Não esta luz dos trópicos, ardente, / que o arvoredo orvalhado já pressente / erguendo os ramos para recebê-la. // Mas outra luz de tempo mais profundo, / outra, de que se mostra a leve imagem, / move as almas em flor do velho mundo / para a contemplação desta paragem” (LISBOA, 1985, p. 299). A ideia de luz se irradia e encontra sua mais perfeita tradução na tradição do colégio renomado, berço das luzes da elite pensante do passado de Minas. O ermitão desbravador, mito de origem de todo complexo cultural e religioso erigido em torno da montanha viva, transforma o conhecimento místico religioso em centro propagador da fé mas também da mais moderna ciência conhecida na época. Realiza, em uma aproximação com o mito de Atlas, a transformação da natureza em cultura, pois “esta seria a grande lição desse mito: um castigo transformado em saber imenso, um exílio transformado em território de abundância, até mesmo de prazeres dionisíacos” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 106).

Essa ideia relacionada à propagação do saber, é corroborada pelo poema “Os burrinhos” em que a tradicional biblioteca do colégio do Caraça é metonimicamente transportada pelos pequenos animais de carga: “Os burrinhos orelhudos / carregam livros no lombo. / Pela esquerda, de mistura, / pendem dois grossos Camões. / Do outro lado se penduram / infólios de São Jerônimo. Os burrinhos orelhudos / irmãos do asno de Balaam” (LISBOA, 1985, p. 300). A referência a Balaão (Balaam) estabelece uma conexão interessante entre o episódio bíblico, em que o profeta Balaão deveria amaldiçoar o povo de Israel, e a presença dos burrinhos no poema. A profecia não foi realizada em virtude da intercessão do “anjo do Senhor” que se colocou no caminho de Balaão e lhe impediu pronunciar palavras de maldição. O fato é que somente a alimária que o transportava foi capaz de ver a aparição angelical. Imóvel e resistente a qualquer movimento em direção ao vilarejo judeu, o animal transmite diretamente a instrução divina por intermédio de sua boca. No poema, os burrinhos são os responsáveis pela condução do saber reunido na biblioteca, sem, contudo, contar com a intercessão do anjo do Senhor: “À conta dos pobres bichos / por desfiladeiros hiantes / sobem Homero e Vergílio / para as altíssimas estantes. / Sobem os mestres do estilo / volumosos e triunfantes. / Dariam queixa os burrinhos / se o anjo tivessem por diante.” (LISBOA, 1985, p. 300).

Os prazeres dionisíacos, mencionados por Didi-Huberman, não se separam dos prazeres proporcionados pelo conhecimento, como se lê no poema “Formatura”: “Baga de loureiro / bacalaureato. / Erguem-se altaneiras / largas fronteiras claras. / Porém por que toda a

algazarra? / Corta-se ao meio / a estrada real. // Cabeças tontas, ó vinho forte!” (LISBOA, 1985, p. 312). Esses versos, por sua vez, encontram eco no poema “A vinha”: “Esta é a vinha das vinhas, / a mesma vinha do Senhor: / graciosa dádiva da espécie / para a sede infinita” (LISBOA, 1985, p. 315). A adega do antigo mosteiro, onde se guardavam os vinhos produzidos na região, ficou célebre na história de Minas, mas desapareceu por ocasião do grande incêndio de 1968, assim como vários outros locais mencionados na obra dedicada ao Caraça.

O misticismo cristão, irradiado nos poemas de Henriqueta Lisboa, encontra em *Montanha-viva Caraça* uma presença que pode ser entendida como a tradução da intuição poética. O poema “O silêncio” faz essa aproximação entre a intuição e o silêncio: “E só depois da terceira noite / no recesso das nuvens / ao abrigo de torrentes e burburinhos, / principiarei a ouvir o silêncio. // Não o rumor de insetos contra os vidros do ar, / nem o dos estalos da planta crescendo” (LISBOA, 1985, p. 319). O encontro entre a poesia e o silêncio prepara o momento para o êxtase místico: “Um apenas prenúncio de passos / de amorosos passos divinos / caminhando no tempo sobre implacáveis areias / e musgos tácitos / e brancas pedras votivas” (LISBOA, 1985, p. 319). O encontro entre criador e criatura finalmente se dá em uma atmosfera transcendente capaz de anular a atração telúrica: “Um como fugir do sangue / à hora da entrevista. / O abandono do corpo – não à atração telúrica – / à transcendência da natureza. / E o coração da criatura pulsando unísono / de encontro ao vivo coração do Criador” (LISBOA, 1985, p. 319-320).

O último poema, “A flor de São Vicente”, traz o recorrente motivo da flor como metáfora da fragilidade da vida em confluência com os três princípios orientadores da fé cristã: “Do caule esguio em pendor, / três pétalas – uma flor. // Humildade. Simplicidade. Caridade. Ó penhor! / De que maneira se há de / aproximar dessa flor? // O gesto suspenso em meio / a um delicado tremor, / entre o anelo e o receio / de tocar essa flor” (LISBOA, 1985, p. 323).

A serra de proporção gigantesca encerra em sua flora uma pequenina espécie que contém o segredo da vida, ou seria o segredo da morte?

4.4. A montagem de *Além da imagem*

Se na obra precedente o olhar foi desafiado pela paisagem de grandes proporções, a obra seguinte, *Além da imagem*, faz o percurso introspectivo em direção ao minimalismo das imagens, verdadeira fenomenologia das coisas diminutas e portadoras do afeto. A obra reúne

composições relativas aos anos 1959-1962, quando HL apresenta os primeiros poemas de inclinação para as temáticas da maturidade. O movimento, entretanto, resgata motivações e tendências já contempladas em sua poesia, como, por exemplo, sua fixação pela metáfora identificada na flor e seus desdobramentos na figura da morte. Seria o *déjà vu* manifesto na poesia de Henriqueta? Esse fenômeno, intrinsecamente ligado à manifestação da memória, foi retomado por Paolo Virno (2003) a partir das observações de Bergson (2009). A imagem da memória é instituída pelo regime da linguagem. Cabe, então, perguntar, a persona poética está sujeita às mesmas indeterminações do sujeito linguístico no que se refere ao tempo da enunciação do discurso poético? Afinal, a lembrança convertida em imagens poéticas se refere a uma lembrança do passado ou a uma percepção do presente? Ou ambas se bifurcam na construção do discurso poético?

Paolo Virno retoma o conceito de anacronismo e o transforma em um mecanismo de produção de sentido radical. Como experiência concreta do tempo, o anacronismo se liga à experiência do sujeito definida pelo regime da linguagem. Daí a presença de dois tipos de anacronismo, o formal e o real. O primeiro preside a lembrança do presente, o segundo, o falso reconhecimento. Logo, os dois tipos de anacronismo, diametralmente opostos, se assemelham enquanto potência em ato, inseridos no regime da linguagem. O anacronismo formal, define Paolo Virno,

Consiste em aplicar a forma-passado no presente em curso. Todavia, a forma-passado (ou passado em geral) refere-se unicamente à língua, como possibilidade e disposição. Portanto, aplicar a forma-passado ao presente significa entender a palavra que se está proferindo como indício ou testemunho da competência linguística (Tradução minha).⁴⁴

Em suma, o anacronismo formal refere-se a uma experiência da linguagem inserida em uma relação temporal capaz de dilatar a sucessão cronológica linear, alterando sua apresentação, ao instaurar o regime de simultaneidade entre as lembranças dos atos realizados e a potência das lembranças transformadas em atos de linguagem. O fenômeno do *déjà vu* se realiza nesse regime de imbricação entre a potência em ato e a potência da lembrança. A lembrança do presente, insiste Virno,

mostra, seja o inextricável co-pertencimento de possibilidade e execução determinadas, seja a diferença de natureza que impede de reduzir uma à outra. O co-pertencimento pelo qual se desenvolve a lembrança do presente, do mesmo presente que se percebe simultaneamente, único e imediato é o *hic et nunc* que se

⁴⁴ El anacronismo formal consiste en aplicar la forma pasado ao presente en curso. Pero la forma-pasado (o pasado-en-general) no es otra que la lengua, la facultad, la disposición. Por lo tanto, aplicar la palabra que se está proferindo como indicio o testimonio de la competencia linguística (VIRNO, 2003, p. 35-36).

bifurca na palavra dita e na linguagem, no gozo e capacidade de gozar, na compreensão pontual de algo e na potência geral da inteligência.

[...] A diferença entre simultâneos – “agora” potencial e “agora” real, presente da possibilidade e presente do ato – é a base de toda experiência histórica (Tradução minha).⁴⁵

A volta aos antigos temas reflete sua opção pelo simples e pelo singelo traduzidos em versos curtos, distribuídos em estrofes igualmente reduzidas se comparadas a outras produções já analisadas em cuja forma se denuncia a presença dos *Monstra* em sua poesia. Nesse sentido, o poema “Os indícios” inaugura essa nova fase de realinhamento com antigos anseios poéticos: “No matiz da flor / entre cor e cor // aos filtros da seda / de furtiva hortênsia, / quando o rosa dúbio / se esbate na meia / candidez do azul, // palpita às ocultas / o calor da seiva” (LISBOA, 1985, p. 327). Os indícios presentes no título do poema não encontram representação direta nos versos dessa composição. A atmosfera reinante induz à dubiedade dos elementos dispostos como “os filtros de seda da furtiva hortênsia, quando o rosa dúbio se esbate na meia candidez do azul”. Essa ornamentação diáfana contribui para o efeito de imprecisão e fragilidade da vida quando “as garras do amor”, antecedidas pelas ondas em “fluxo e refluxo” e pelos “ventos vários”, resolvem deixar suas nítidas marcas no instante fugaz: “a perfeita fluência / do instante falaz / – nota unida à fluida / coroa da música / em verdes, volúveis / sub-reptícias redes – / porventura, acaso / surpreende o perene” (LISBOA, 1985, p. 328).

De que forma a *persona* poética capta os indícios procurados no poema? Trata-se de uma percepção do momento presente no enunciado da poesia ou de uma lembrança do presente? O anacronismo defendido por Virno está intimamente ligado ao regime da linguagem. Logo, a resposta à questão também deve levar em conta o regime instaurado na linguagem poética. Não se trata, todavia, de um regime que nega os pressupostos da produção de sentido na linguagem dita comum, mas que mostra afinidades, sobretudo, quando se percebe que, afinal de contas, tudo se resume à linguagem e sua capacidade de construção do real. O real é um produto da linguagem. É o que nos tenta mostrar o poeta, a *persona* que (des)constrói a realidade pela linguagem. Decifrador de enigmas, o poeta desvenda a relação entre o presente e o instante de sua ocorrência no tempo ao fundir o anacrônico com o

⁴⁵ El recuerdo del presente muestra *ya sea* la inextricable copertenencia de facultad y ejecución determinada, *ya sea* la “diferencia de naturaleza” que impede reducir una a la otra. La copertenencia, porque se desarrolla, sí, un recuerdo, pero “del presente”, del mismo presente que se está percibiendo simultáneamente: único e inmediato es el *hic et nunc* que se bifurca en palabra dicha y lengua, goce y capacidad de gozar, comprensión puntual de algo y potencia genérica del intelecto.

[...] La diferencia entre simultáneos – “ahora” potencial y “ahora” real, presente de la facultad y presente del acto – es la base de toda experiencia propiamente histórica (VIRNO, 2003, p. 36-37).

diacrônico: “A perfeita fluência / do instante falaz // – nota unida à fluida / coroa da música / em verdes, volúveis / sub-reptícias redes – / porventura, acaso / surpreende o perene (LISBOA, 1985, p. 328). O perene é a lembrança do presente.

Outro tema revisitado se encontra no poema “Adeus à lua”. Nele, o mito de Ofélia já não se identifica mais com a atmosfera romântica e envolvente do satélite: “A lua já foi bela, / já guardou no branco recesso / o nardo, a música. [...] // Não mais encarna Ofélia, a virgem louca / à procura – no seu mister – de pênseis / flores aquáticas”. (LISBOA, 1985, p. 329). Nessa atmosfera antiromântica, o poeta, acrobata indefeso, não resiste aos apelos da lua: “Acrobata, um instante: o poeta, escusa-o, / deixa-o que primeiro enxugue / uma – somente – lágrima” (LISBOA, 1985, p. 329). A lua sem lugar no mundo moderno deixou órfão o poeta. Sentimento semelhante expressou Drummond no poema “Luar em qualquer cidade” (ANDRADE, 1992, p. 979) em que as “criptas do luar” recolhiam os mortos que não se sabiam mortos.

A fenomenologia poética ligada à natureza também pode ser identificada nessa fase de revisitação de antigos temas na poesia de HL. O poema “Árvore” ilustra a simbiose entre poesia e natureza alimentada pelo mistério comum a ambas: “Árvore, teu sinete: / Tua força na terra, as fundas garras. / Teu pensamento no alto, ereto o corpo. / Tua alegria ao vento, as folhas soltas. // [...] Árvore, teu mistério a surpreender” (LISBOA, 1985, p. 330).

O poema “Frutescência” representa o ápice dessa fenomenologia poética, ao realizar a tradução do fazer poético por intermédio de uma metalinguagem que se move em dupla direção, ou seja, define a ideia contida na palavra frutescência a partir de sua conotação ligada à natureza e define, ao mesmo tempo, o fazer poético que amadurece naturalmente: “Em solidão amadurece / a fruta arrebatada ao galho / antes que o sol amanhecesse. [...] // Na solidão se experimenta / a fruta de ácido premida” (LISBOA, 1985, p. 330). A poesia e a fruta se identificam na solidão comum a ambas. O amadurecimento para ambas não deve ser forçado: “Então na sombra ela adivinha / o sol que a transfigura em sol / a suaves pinceladas lentas”. O regime de amadurecimento da fruta e da poesia favorecem o despertar dos dons adormecidos e que esperavam pelo momento propício do desabrochar: “E ouve o segredo desses bosques / em que se calaram os ventos. / E sonha invisíveis orvalhos / junto à epiderme calcinada. / E concebe a imagem da lua / dentro de sua própria alvura. / E aceita o pássaro sem pouso / que a ensina, doce, a ser mais doce” (LISBOA, 1985, p. 330). A essência da poesia está contida em “Frutescência”.

O tema da morte, imagem singular no atlas poético de Henriqueta, é retomado no poema “Elegia menor”. O tema, entretanto, reaparece revestido por uma metalinguagem que,

sem elucidar o mistério celebrado, revela a maturidade dessa nova fase da poesia de HL: “Como reconhecer a morte? / Acaso seu aspecto é cor de cinza? / Tem cartão de visita, nome próprio? / Esperará por nós no vestibulo?” (LISBOA, 1985, p. 335). Percebe-se que o uso de interrogações é uma característica já apontada quando se mostrou a sobrevivência de temas barrocos em sua poesia. Para além da sobrevivência, opera-se nesse texto, uma inclinação ao humor, ainda que sutil, mas que introduz uma nova abordagem ao tema, como se pode ler no verso “Tem cartão de visita, nome próprio?”.

A fenomenologia da morte na poesia de HL prossegue no mesmo ritmo preciso e ordenado como um relógio. A metáfora clássica que associa o movimento do pêndulo ao movimento da vida que se esvai lentamente sugere que o movimento é contínuo e ordenado e a repetição é a sua melhor tradução. Por isso a morte é igual para todos na separação entre os que ficam e os que nos antecedem: “Quando na vizinhança estive / nem mesmo a cortina esvoaçou / à sua chegada. Foi tudo / exato e sóbrio. Que cisão perfeita / entre quem se viu escolhido / e quem ficou ainda à espera / até que porventura ela volte: // – Ia passando, lembrei-me de ti” (LISBOA, 1985, p. 335). A morte reveste-se de seu aspecto imparcial que neutraliza toda ação contrária a sua ideia de justiça, e que já havia sido notado no poema “Restauradora”, do livro *Flor da morte*: “A morte é limpa. / Cruel mas limpa” (LISBOA, 1985, p. 176).

A metalinguagem, como um estrato fenomenológico, nessa nova fase da poesia de HL, participa da construção do sentido poético expresso na relação entre vida, morte e poesia: “As folhas do calendário são leves. / Desprende-as o vento, surge uma data. / Será hoje, amanhã, depois? / É como se calasse um violino / sem mais, antes do acorde final. / Um estalo de cordas. Uma veia que se recusa a seu ofício – tão simples. / Um olvidar as rotineiras coisas. / E um pender de cabeça mais confiante” (LISBOA, 1985, p. 335). Percebe-se que a vida é comparada às folhas de um calendário, débeis e leves, que insufladas pelo vento contingente, desprendem-se para fixar o momento da separação. A metalinguagem se desdobra no violino que irrompe para o acorde final, suas cordas são como veias que se recusam ao ofício, deixam de vibrar e se rompem em um último estalo. A morte é a vitória da certeza sobre as incertezas da vida sugerida por um “pende de cabeça mais confiante”. Afinal, a morte é o instante supremo do presente ou sua memória é que permite a construção do passado? É o passado que se impõe no “olvidar as rotineiras coisas”.

A morte suplanta a língua como marca de um passado geral ao eliminar a categoria do possível identificada na ideia de que a potência da memória é também a potência da língua capaz de dar nova configuração aos atos da palavra. A história é um desdobramento natural da

linguagem e de seus modos de registro. A morte é o derradeiro registro de todos os vestígios e rastros da memória. Com a morte, a lembrança do presente também se transforma em uma lembrança assimétrica:

Todavia, considerando o conjunto de nossas aptidões, não é difícil vislumbrar uma assimetria. A lembrança do presente, que reconduz a palavra pronunciada ou o gozo de sua enunciação às suas respectivas condições de possibilidade tem, por sua vez, sua própria condição de possibilidade (o mesmo *passé indéfini*) na faculdade mnésica (Tradução minha).⁴⁶

A figura materna inserida no atlas poético de HL sugere uma representação “além da imagem”. É o que se pode perceber no longo poema “Teu filho”, em que o momento de separação entre mãe e filho se dá assim que o filho deixa o ventre materno: “Teu filho acaba de nascer. / Este, Mãe, é o momento / da tua plenitude. Enlaça-o / no doce frêmito; ajusta / sua cabeça à tua, assim de orvalho / umedecida; transfunde / a febre desses largos olhos / aos olhos encobertos de neblina” (LISBOA, 1985, p. 343-344). O dogma da maternidade é reavaliado neste poema e pode ser apontado como um reflexo da poesia na maturidade: “Dois elos de corrente que se parte / entretanto contínua, que se rompe, / elo sobre elo desdobrado, absorto, / um a verter, outro a sorver / – perene sangue – a música da espécie” (LISBOA, 1985, p. 344). A imagem clássica de mãe e filho, imortalizada pela pintura renascentista, pode ser apreendida nos versos que evocam esse momento de representação: “Que matiz sobre tela, que madeira / com seus nobres entalhes, ou que pedra / lavrada a escopo conservara / pelas efluências da beleza / o puro ato materno?” (LISBOA, 1985, p. 344).

A imagem anacrônica coloca em evidência a potência do “puro ato materno”. Trata-se de uma imagem representante do anacronismo formal, ou seja, aquele capaz de assinalar o devir histórico. O anacronismo real, ou a outra face do anacronismo bipartido, “distorce, inverte, oculta os procedimentos e os resultados do anacronismo formal. É uma reação a este último, um contragolpe ou um antídoto, quiçá uma linha de fuga” (Tradução minha).⁴⁷ A forma-passado ou o passado em geral é, na realidade, a representação da língua. Isto fica evidente no uso do pretérito mais que perfeito identificado no verbo “conservara” presente no mesmo fragmento citado. Potência e ato da palavra simultâneos são marcas do anacronismo formal. O anacronismo real nega essa mesma simultaneidade. O anacronismo presente no

⁴⁶ Sin embargo, considerando el conjunto de nuestras aptitudes, no es difícil vislumbrar una asimetría. El recuerdo (del presente), que reconduce a la palabra pronunciada o al Placer gozado a sus respectivas condiciones de posibilidad tiene, a su vez, su propia condición de posibilidad (el mismo *passé indéfini*) en la facultad mnésica (VIRNO, 2013, p. 33).

⁴⁷ El *anacronismo real* distorsiona, invierte, oculta los procedimientos y resultados del anacronismo formal. Es una reacción a este último, un contragolpe o un antídoto, quizá una línea de fuga (VIRNO, 2013, p. 38).

poema relativiza a imagem canônica identificada na figura materna e seu desdobramento na figura negada pelo amor filial.

O poema é entremeado por alguns versos isolados entre parênteses, de modo a separar as estrofes e inserir o relativismo das imagens: (O sábio dedo preme a tecla / antes que solta vibre a nota) ou (A roca fiou a estriga e ainda retém / para remate a tecedura). Em seguida, os versos explicitam esse momento de ruptura entre a imagem da perfeição materna e a relativização dessa mesma imagem: “O filho é teu enquanto suga / o néctar de teu seio. E anseia / pelo teu morno arfar. E nem escutam / seus ouvidos senão o murmurinho / de embalo (sempre o limbo) da penumbra” (LISBOA, 1985, p. 344). Desse modo, em relativizações sucessivas, o dogma materno vai se desconstruindo e o elo que mantinha ligados mãe e filho também se desfaz paulatinamente na medida em que o filho dá mostras de sua inclinação para o mundo: “Em breve (uma gota de fel) / seus vagidos, mais bruscos, / exigirão a limpidez dessa água / que não lhe deste; e o açúcar que à delícia / lhe envolve a língua em ténue véu” (LISBOA, 1985, p. 344). Rompe-se de vez o elo frágil que se sustinha na forma de um seio materno: “No jogo do primeiro obstáculo / teu filho estranhamente / se afirmará, de vez, estranho. / e seus impulsos serão fortes / em direção contrária a teus desejos” (LISBOA, 1985, p. 344). O consolo à mãe abandonada convida-a à contemplação da realidade: “Não te perturbes, Mãe: fizeste / uma criatura à imagem do Homem” (LISBOA, 1985, p. 344). Os filhos são do mundo e as mães devem levar consigo essa dura lição do afeto.

O atlas de Henriqueta acrescenta outras imagens no universo de sua poesia. Uma delas está inscrita no poema intitulado “Vincent (Van Gogh)” o qual pode ser lido como uma efrase do quadro mais conhecido do pintor holandês: “Então, Vincent imaginou / um jardim de outra espécie. / Era o arrebol e eram flores, / urzes, flâmulas, aureolas. / Eram touças e mais touças / com bruscos favos de mel. / E eis o sol girando acesso / pra ver / por sua vez / a própria luz que se entorna / de dentro dos girassóis” (LISBOA, 1985, p. 351-352). Os conhecidos episódios dolorosos da vida do pintor formam a imagem de seus *Monstra* captada pela pena do poeta: “Seria o rubor da face / rebentando pelos poros / à bofetada da vida. / Desespero de retorno / da orelha que se mutila / por ter ouvido palavra / de frio metal corrupto” (LISBOA, 1985, p. 352). A imagem do sol que contempla a própria luz refletida nos girassóis contrasta com a imagem da orelha mutilada. Os girassóis de Van Gogh são a expressão de seus *Astra* e de seus *Monstra* expostos dialeticamente na vida e na obra do pintor.

Outra figura revisitada em *Além da imagem* é a do poeta Mário de Andrade. Se *A face lívida* foi dedicada à memória do amigo, este poema representa a primeira referência

e regressões ao primitivo:
 torneios de ontem como de hoje.
 Quando acaso o pacto,
 onde o limpo alicerce?
 Tua pedra resvala,
 Sísifo,
 dos nossos ombros
 para o abismo.
 Sobre este caos tão-só
 à força de estratagemas
 fugaz e solaz
 alguma
 lucilação na treva, oblonga
 faceta de cristal, arco-íris
 por um momento arqueado
 Entre dois polos:
 O engano
 e o desengano.
 Sobre este caos apenas
 de zelo e desvelo
 o magma
 se dispõe para o mito
 informe
 disforme
 pela obliteração da forma
 que anelamos a furto.
 Inextricável dédalo.
 E sempre
 do atirador para o alvo
 o terror de acertar.
 O sobressalto
 de tocar o vazio, a insustentável
 flor da inocência.
 De prever
 a saciedade à espreita.
 O assombro
 de vislumbrar nos olhos de outrem
 o aço do ódio no amor.
 De surpreender
 a demência do santo, a inconsistência
 do herói, a refração do ser
 pelo não ser.
 A angústia
 de alvitrar um deslinde
 Ainda que claro à custa
 de sangue e suor.
 E sempre a tática
 premonitória da renúncia
 para não compreender.
 (Ah! compreender!
 quebra de nossa própria contextura,
 porta de solidão a mais.
 Porém não! compreender:
 Linho que à mesa desdobra
 para o conviva em comunhão de espera)

Sobre este caos somente
perdido ramo de oliveira
entre longos milênios e milênios
uma seta

– CRISTO –

o alvo humano
acerta. (LISBOA, 1985, p. 359).

A reprodução integral do texto se faz necessária em virtude da alta qualidade do conteúdo nele expresso. A montagem do poema configura uma característica especial nessa obra. Percebe-se, por exemplo, que a forma acompanha o movimento pendular sugerido na ideia da repetição que acompanha o humano e seus desdobramentos na sobrevivência do bárbaro no moderno e em cujas entranhas se acomoda a memória da fera que nunca dorme, sempre à espreita, malgrado “o que de promissor transborda em trino de pássaro”. O pêndulo, nesse texto, possui movimento peculiar cujo ritmo é entrecortado por pausas também irregulares marcadas por versos separados no interior das estrofes a sugerir que o homem desde sempre se caracteriza pela imperfeição assimétrica de seus atos.

O homem, bipartido, desde sua origem, parece repetir seu destino calcado na dor e no sofrimento em um ritmo pendular e ininterrupto, cuja metáfora se abriga na figura mitológica de Sísifo. Mesmo nos momentos de curta lucidez, a contradição interfere e coloca o homem sempre entre dois caminhos opostos: “o engano e o desengano”. O caos é a melhor metáfora para representar essa ideia de imperfeição colhida pelos versos e reproduzida na forma obliterada por “inextricável dédalo” sobre o qual “o magma se dispõe para o mito informe / disforme”.

O humano, contraditório, mas por isso mesmo humano, deixa de ser o alvo a ser mirado. O humano, como imagem e semelhança com o criador divino, por sua vez, é um alvo impossível de ser atingido. Mas em que mirar então? E se o alvo apresentar apenas o lado contraditório, recusado e negado? Esse temor fica patente na possibilidade de ser surpreendido e constatar o assombro “de vislumbrar nos olhos de outrem / o aço do ódio no amor”, ou de “surpreender a demência do santo, a inconsistência / do herói, a refração do ser / pelo não ser”.

A solução a esse impasse passa pelo transcendentalismo cristão. Para HL, na realidade, a solução sempre existiu, aliás, sempre constituiu a única via de acesso do humano ao divino, como se lê no último verso “uma seta / – Cristo – / o alvo humano acerta”. A poesia cristã de HL alia o lirismo poético ao misticismo cristão. Entretanto, não configura

uma vertente dogmática, tampouco fundamentalista. Trata-se, antes, de uma via de acesso ao transcendentalismo poético cuja vertente se orienta pela filosofia cristã.

O hermetismo presente nos poemas de *O alvo humano* constitui uma dificuldade extra na apreciação dessa obra de Henriqueta Lisboa. Há momentos, entretanto, em que a poesia se faz sentir pelos exercícios de experimentação como no poema “Solução”: “Desamar desamor / após amar o amor. / O que amor tanto amou / sem poder desamá-lo / ao fim e ao cabo / hoje desama o desamor / pela estrela – que é beijo / pelo horizonte – amplexo”. (LISBOA, 1985, p. 390). Ainda que se possa identificar uma semelhança com a poema “Amar”, de Drummond: “QUE PODE uma criatura senão, / entre criaturas, amar? / amar e esquecer, / amar e malamar, / amar, desamar, amar? / sempre, e até de olhos vidrados, amar?” (ANDRADE, 1992, p. 214), sobretudo nas motivações dos significantes “amar e malamar” ou “amar, desamar, amar”, o poema de Henriqueta aponta para uma “solução” fundada na ideia de fim, de término, ao passo que o poema de Drummond aponta para o aspecto cíclico do amor sem limites, sem exaustão.

Há também, como na obra anterior, uma referência constante aos mecanismos metalinguísticos, estratos fenomenológicos de produção de sentido. A metalinguagem, nesses poemas, é um desdobramento do Dicionário amoroso presente na montagem dos poemas de HL. Caracterizam esse grupo, poemas como “Ausência” (Ausência – coisa viva / Que não tarda a morrer. / Fruto ainda verde / amarga do sangue / da ruptura a vir / ora nascitura / amanhã cicatriz” (LISBOA, 1985, p. 374); “Os estágios”, poema dividido em quatro estágios, ou partes, nos quais à alegoria dos três reinos – vegetal, mineral, animal –, acresce-se um quarto reino baseado na ideia do puro espírito: “Aleluia. Talvez exista um novo reino / para muito além das fronteiras / do mineral, do vegetal, do animal” (LISBOA, 1985, p. 383). Completa o grupo o poema “Insônia”: “Olhos acesos sobre o mundo / o que não dorme sequestra / a noite para sempre noite” (LISBOA, 1985, p. 402).

A obra *O alvo humano* representa a vertente mais hermética da poesia de Henriqueta Lisboa.

4.6. As últimas montagens

A montagem como elemento veiculado na mensagem está no cerne da obra de Aby Warburg. As pranchas com imagens sem texto, metáfora daquilo que ele nomeou Ciência sem nome, reconfiguraram a história da arte ao assumirem o regime anacrônico contido na história cultural da humanidade. História do sofrimento humano é a mensagem final de sua obra,

inextricavelmente ligada a sua própria história pessoal. A montagem como linguagem da imagem em movimento representou a grande pesquisa estética de Sergei Eisenstein. A montagem do espetáculo, no enfoque proposto pelo experimentador russo, também representa uma montagem do sofrimento humano como uma amostragem da primeira metade do século XX. No mesmo grupo, apontamos também a contribuição de Bertold Brecht e sua montagem da experiência do exílio contida nas obras *Arbeitsjournal* e *Kriegsfibel*. Unindo as propostas desses três pensadores do século XX está a ideia do Atlas, diretamente ligado aos dois autores alemães e com aproximações com a obra do cineasta russo.

A montagem da poesia de Henriqueta Lisboa está inserida no mesmo campo histórico desses autores europeus. Uma montagem do sofrimento humano também pode ser entrevista na obra de HL e contida nos temas da dor de existir, na constatação da morte como experiência singular e especular da própria vida, nas memórias da infância cujos traumas nunca se apagam, ou ainda, nos longos exercícios metafísicos da existência contraditória do ser humano.

Finalmente, a construção da tese que propusemos é também uma montagem de leituras e especulações em torno do legado poético e teórico de Henriqueta Lisboa e formam o encontro das intuições do pesquisador em consonância com o prazer proporcionado pela leitura da obra de Henriqueta Lisboa. A tese é uma montagem de afetos. Parafraseando Eneida de Souza, acrescentamos que “teorizar é metaforizar”.

As últimas montagens da poesia de HL estão reunidas nas obras *Reverberações*, *Miradouro*, *Celebração dos elementos* e *Pousada do ser*. São montagens também da experimentação em poesia, como síntese de toda uma existência dedicada ao esforço de tradução da vida em versos.

O livro de poesia *Reverberações* reúne a produção de 1975. É uma obra dedicada aos “poetas, linguistas, lexicógrafos, professores e amantes da língua portuguesa”. Trata-se de uma compilação poética a partir da interpretação ou sugestão dos substantivos que mais a impressionaram até aquele momento em sua vida de poeta. Os verbetes poéticos são antecidos de duas citações que procuram situar o leitor no que concerne ao espírito de reunião da obra:

REVERBERAÇÃO. Ato ou efeito de reverberar; revérbero. Persistência de um som num recinto limitado, depois de haver cessado a sua emissão por uma fonte. REVERBERAR. Refletir (luz ou calor). REVÉRBERO. Reverberação. Luz, ou efeito da luz refletida; reflexo. Lâmina metálica ou espelho que aumenta a intensidade da luz concentrando-a em certa área. (*Novo Dicionário Aurélio*).

A palavra possui uma vida dupla. Ora ela cresce como uma planta e produz um acúmulo de cristais sonoros: então o começo do som vive sua própria vida e a parte da razão permanece na sombra. Ora a palavra se põe a serviço da razão: o som deixa de ser onipotente e absoluto, o som torna-se “nome” e executa docilmente as ordens da razão. É uma luta dos dois universos, das duas potências, que prossegue sempre no seio da palavra e que dá à língua uma vida dupla: dois círculos de estrelas cadentes. Khliébnikov (LISBOA, 1985, p. 410).

Na mesa de montagem dessa obra, dois eruditos se colocam lado a lado, como duas pranchas que se comunicam. O primeiro, Aurélio Buarque de Hollanda, está para a cultura brasileira, assim como o *Cambridge* ou o *Robert* estão para as culturas de língua inglesa e francesa. Ainda que não seja uma unanimidade entre os lexicógrafos, o Aurélio se tornou uma referência popular e de primeira mão quando se trata de atestar o significado das palavras. O segundo, Velimir Khliébnikov, poeta e erudito russo, foi um vanguardista da moderna poesia russa do começo do século XX. Sua breve vida foi intensa no panorama cultural russo de início de século. A tradição e a vanguarda orientam a poesia de HL.

A presença do pensamento poético de Khliébnikov se justifica pela sintonia com o próprio pensamento poético de HL. A palavra que se desenvolve como uma planta e produz um acúmulo de cristais realiza a síntese da comunicação entre os dois mundos, o vegetal e o mineral, de modo muito semelhante como se observou na poesia de HL, na qual a flor representa essa metáfora de transmutação. Destaca-se, ainda, a identidade com o pensamento de Drummond cuja metáfora ficou imortalizada no poema “O lutador” (ANDRADE, 1992, p. 84) e que pode ser identificado na “luta dos dois universos, das duas potências” referida por Khliébnikov.

Reverberações pode ser lido como um poema único cujas estrofes reproduzem a sequência e a lógica de organização de verbetes em um dicionário. Daí, também, a presença de uma lógica metalinguística de reunião dos verbetes poéticos conforme se pode ler na sequência inicial da obra:

ACALANTO

O trêmulo da água
 na fonte
 aos ouvidos da noite
 insone

ACONCHEGO

Chamamento
 de colo fofo
 quando fruto
 sucede à flor

ACRIMÔNIA

Agressivas unhas

arranham

sem piedade

os véus da lembrança (LISBOA, 1985, p. 411).

A reprodução dos versos-verbetes tal como no original auxilia na leitura e na identificação dos movimentos sugeridos que ora imitam o balanço das águas, ora o chamamento ondular da flor ao fruto, ou ainda a agressividade que arranha os véus da lembrança. Considerando-se que a escrita da presente tese também se faz em uma mesa de montagem em que as associações entre os textos passam pelas pranchas da memória do pesquisador, podemos associar as *Reverberações* de HL à arquitetura de *Fragments de um discurso amoroso*, de Roland Barthes (1981). Publicado dois anos antes dos *Fragments*, o livro de HL também pode ser lido como um manifesto à paixão da escrita e aos afetos despertados pelas palavras. À guisa de comparação, contemplemos dois excertos das referidas obras:

ANGÚSTIA. O sujeito apaixonado, do sabor de uma ou outra contingência, se deixa levar pelo medo de um perigo, de uma mágoa, de um abandono, de uma reviravolta – sentimento que ele exprime sob o nome de angústia.

1. Esta noite voltei sozinho ao hotel; o outro decidiu retornar mais tarde. As angústias já estão lá, como o veneno preparado (o ciúme, o abandono, a inquietude); elas esperam apenas que passe um pouco de tempo para poder docilmente se declarar. Pego um livro e um sonífero, “calmante”. O silêncio deste grande hotel é sonoro, indiferente, idiota (ronrom longínquo das banheiras se esvaziando); os móveis, as lâmpadas são estúpidas, nada de amigável onde se aquecer (Estou com frio, voltemos a Paris). A angústia cresce, observo sua progressão, como Sócrates falando (eu lendo) sentia aumentar o frio da cicuta; eu a escuto se nomear, sobressair, como figura inexorável, do fundo das coisas que estão lá. (E se, para que qualquer coisa aconteça, eu fizesse uma promessa?) (BARTHES, 1981, p. 22).

ANGÚSTIA

Em torno

a clausura do roxo

E um ressaibo de fel

à boca (LISBOA, 1985, p. 413).

O excerto reproduzido dos *Fragments* mostra a montagem peculiar conferida por Barthes na qual o verbebo serve de ponto de partida para a reflexão sobre a experiência amorosa, mesclando citações de outros autores às próprias reflexões. Aliás, o autor se utiliza do termo montagem na explicação das referências de sua obra: “Para compor este sujeito apaixonado, foram ‘montados’ pedaços de origem diversa” (BARTHES, 1981, p. 5).

Dois mitos poderosos nos fizeram acreditar que o amor podia, *devia* se sublimar em criação estética: o mito socrático (amar serve pra “engendrar uma multidão de belos e magníficos discursos”) e o mito romântico (produzirei uma obra imortal escrevendo minha paixão).

Entretanto, Werther, que outrora desenhava bem e muito, não consegue fazer o retrato de Charlotte (mal pode esboçar sua silhueta que é, precisamente, aquilo que o atraiu nela). “Perdi... a força sagrada, vivificante, com a qual criava mundos em volta de mim.”

[...] 4. Querer escrever o amor é enfrentar a desordem da linguagem: essa região tumultuada onde a linguagem é ao mesmo tempo *demais e demasiadamente pouca*, excessiva (pela expansão ilimitada do eu, pela submersão emotiva) e pobre (pelos códigos sobre os quais o amor a projeta e a nivela) (BARTHES, 1981, p. 91-93).

Barthes é enfático na natureza não discursiva do amor. A expressão do afeto é duplamente comprometida pelo excesso e pela exiguidade que engendram a aporia. Amortecer, no sentido próprio que lhe é conferido no texto de HL é impossível de se reproduzir nos *Fragments*. Nesses, o eu é de fato amortecido, entorpecido pelo sentimento amoroso, conforme se infere a partir da confissão do enamorado Werther cuja força, sagrada e vivificante, tornou-se amortecida pelo sentimento amoroso em busca de Charlotte e em cuja memória reside sua própria ausência.

A montagem de *Reverberações* reproduz as variações dos mesmos temas presentes na poesia de Henriqueta Lisboa. Busca-se a imagem capaz de engendrar a significação da linguagem poética. Os fragmentos barthesianos, como o nome insiste em apontar, reproduzem o descontínuo, a fragmentação da justaposição. É a celebração da aporia.

A montagem de *Miradouro* reúne a produção poética compreendida entre 1968 e 1974. “Miradouro” é também um verso-verbete presente em *Reverberações*: “Da morada em sossego / no alto / o mundo em torno / contemplar” (LISBOA, 1985, p. 438). Trata-se, portanto, de uma experiência com o olhar poético dedicado às imagens, múltiplas imagens que contemplam cores, sons, aromas, feições humanas, paisagens naturais, cosmopolitas, enfim, toda uma gama de imagens responsáveis pelo exercício poético de fina argúcia. Interessa observar, ainda, que o verso-verbete “Miradouro” se comunica em sintonia com a epígrafe citada a partir de um excerto de Plotino: “O que em mim contempla produz o objeto de contemplar” (LISBOA, 1985, p. 459). HL, sem o saber, atualiza Plotino por intermédio de uma máxima de Didi-Huberman a propósito das imagens e que constitui título de uma de suas obras analíticas: *O que vemos, o que nos olha*.⁴⁸ Ambos reconhecem o paradoxo do olhar que

⁴⁸ Nesta obra, o historiador da arte apresenta uma análise da obra *Ulisses*, de James Joyce, e tece paralelos com a arte contemporânea. O título do ensaio se refere a uma passagem do protagonista Stephen Dedalus na qual compara a experiência com a morte a uma dupla visão que contempla e é contemplada. Cf. DIDI-HUBERMAN, 2010a.

se bifurca e exige o movimento duplo do olhar e ser olhado. Essa observação corrobora de modo incisivo a visão contemporânea de HL em relação à obra de arte.

A montagem do texto da tese, como já afirmamos, permite, anacronicamente, o encontro entre duas pranchas que se comunicam no tempo, a antiguidade de Plotino e a contemporaneidade de Didi-Huberman, em diálogo simultâneo com a poesia de HL. O poema de abertura traz o mesmo título da obra, “Miradouro”:

MIRADOURO

Topázios do crepúsculo.
 Grandes nódoas lívidas
 e lúcidas
 de sol em bruxuleio
 ou sol nascente.
 Lusco-fusco em revoada
 de paina à solta.
 Luz liquefeita em bolhas
 para cá para lá – boiando.
 Auréolas de fugir e de rever
 em sucessivas mutações.
 Gestos que se abrem e se fecham
 pelo engodo da sombra
 para a vida das cores
 desde a angústia às raias
 de uma nova miragem.
 Formas sonhando formas
 outras formas
 de novelo em novelo
 numa praia de céu
 – areia espuma.
 Contorno exato de insolvência.
 Constelação de humano pranto
 em trajetória
 – da infinitude do aspirar
 às barreiras do conhecer (LISBOA, 1985, p. 461).

A imagem que contempla e é contemplada irradia matizes de luz que sugerem a presença de uma paisagem impressionista composta por luzes do crepúsculo e da alvorada, contribuindo para a atmosfera de indefinição que confunde o que se vê com aquilo pelo qual o eu poético é olhado. A ambivalência se configura através da liquefação da luz que, por sua vez, se converte em “Auréolas de fugir e de rever”, em “Gestos que se abrem e se fecham”. As metamorfoses se impõem pelas “Formas sonhando formas / outras formas / de novelo em novelo”. Formas metonímicas assumem o “Contorno exato da insolvência. / Constelação de humano pranto / em trajetória / – da infinitude do aspirar / às barreiras do conhecer”. O “Miradouro” é este lugar de fruição no qual o humano contempla e é contemplado.

A paisagem forma o motivo principal de poemas como “Vislumbre” (LISBOA, 1985, p. 462) e “Perspectiva” (LISBOA, 1985, p. 464). Paisagens que se formam e se modificam numa atmosfera de luz, sombra, cores e sons. Ao lado dessas paisagens de concepção telúrica, há ainda, paisagens urbanas, como a presente no poema “Brasília”, em que a atmosfera do poder como centro da capital do país cede lugar às impressões de cunho místico que caracterizam o planalto central, palco de profecias e mistérios: “Vi a galáxia de Brasília / pairando sobre a flor de pedra / da catedral em ofertório. / Foi numa noite de mistério. / Os astros formavam códigos / senhas algarismos e siglas, / projetavam perfis / de Profeta Patriarca”. (LISBOA, 1985, p. 497)

Outras paisagens cosmopolitas compõem o ambiente nostálgico da Itália e suas cidades eternas, fruto de uma viagem de HL ao país de Dante por ocasião de premiação por sua tradução dos dez cantos do “Purgatório”. “Quarteto Nostalgitália” é o título do conjunto de poemas dedicados às cidades de Roma, Florença, Veneza e Trieste. Assim como se observou no poema “Brasília”, HL realizou composições em que as impressões, físicas e sensoriais, se sobrepõem à história convencional típica das imagens do patrimônio histórico da humanidade. Essas composições lembram a técnica da *écfrase* citada na segunda parte desta tese. Entretanto, não se trata de uma descrição poética da paisagem, mas de uma composição em que os sentidos se aglutinam para a veiculação das imagens que se veem e que olham para o eu poético como na sonora composição dedicada a Roma: “O passado não conta: está presente / em dóceis curvas de voluta / em dobras de panejamento / em ecos de colunata / na radiosa nudez / de corpos sobre pedestais. / Os sussurros do Tibre / para as sete colinas / falam de guardiões invisíveis” (LISBOA, 1985, p. 498). Em “Florença”, as cores e luzes despertam as imagens da Florença de Michelangelo: “Volume e espaço em andamento / de música, em tessitura / de claridade que apascenta / claridade maior [...] / de uma primeva aurora / antes da forma antes do azul / (Michelangelo) / – o puro espírito criador” (LISBOA, 1985, p. 499-500). Em “Veneza”, a cidade, palafita-medieval, emerge como um corpo entre as águas do Adriático: “Ao vento que vem do deserto / Veneza oscila o circo em cores / o corpo encanece e adolece / de angústia e rubor em réstias / escarlate e marfim” (LISBOA, 1985, p. 501). No poema “Trieste”, a natureza ufanista lembra, em alguns aspectos, a nossa “Canção do exílio” de Gonçalves Dias: “A filha da Itália acorda / em verdes bosques. E adormece / em águas de azul espelho. / A fruta mais tenra da horta / de doçura que só em Trieste / aguarda a mão que a vai colher” (LISBOA, 1985, p. 501-502).

É neste livro de poesias que se encontram também os poemas dedicados a Drummond e a Portinari. Representam o tema dedicado às personalidades das artes, ao qual se

acrescentam as composições dedicadas ao artista plástico Petrônio Bax, cujas telas podem ser conferidas no acervo de Henriqueta Lisboa, e também o poema dedicado ao poeta Hölderlin. Para finalizar, tomemos como exemplo de manifestação emocional de um fato da história, um poema dedicado a um tema que provocou comoção mundial quando, em 13 de outubro de 1972, um acidente aéreo nos Andes chilenos obrigou seus sobreviventes à antropofagia, único recurso capaz de permitir o resgate em vida dos acidentados. O poema ilustra, de modo incisivo, a capacidade de se ver e de ser olhado pelas imagens. Desnuda a natureza humana e coloca em xeque a moralidade hipócrita em momentos de provação extrema. Daí a ressonância assumida pelo título do poema, “Depois da opção”: “Um reposteiro o mais espesso / caía sobre a tragédia dos Andes. / Os que a viveram não falem. / A língua que provou a carne / de seus irmãos emudeça / da mais humana miséria / para não se desnaturar / e sem remédio / depois da opção” (LISBOA, 1985, p. 486).

A montagem da última obra poética, publicada em vida por Henriqueta Lisboa, representa seu testamento poético e pode ser lida como metáfora da última prancha da vida. O envelhecimento e o natural enfraquecimento do corpo, em contraste com uma alma ávida em se exprimir, podem ser percebidos nas composições dessa última obra. A realidade da morte, de fato, esteve tão mais perto de suas imagens que, em nenhum momento, perderam a sutileza de suas projeções. Entretanto, o poema que abre a obra, “Pousada do ser”, é incisivo na ideia do acerto de contas com o tempo e a existência:

POUSADA DO SER

No tempo? No espaço?
Em nenhuma época – senão de enfrentar –
Em lugar nenhum – senão de expandir.
Aqui tão certo como no além – no raio do instante –
Ontem hoje amanhã – calendário pleno.

Pousada do ser
Contorno fluido
sem piso nem teto
sem recurso a esquadrias
na antemão do espírito
adquirindo e perdendo
doando e conservando
modelando e desprezando
seus materiais:

Inquietação na serenidade
humildade no orgulho
desprendimento no apego
desesperança na fé
expectativa na dúvida.

Feixe de unidades várias
pelo interminável prélio
de preparo versus preparo.

Pousada do ser
de construção a constrição
em demanda do mesmo Ser
Pátria para degredo
de não estar
Mandato inteiro
em vias de assumir investidura
denegada e anunciada
pelo embalo das ondas
pelo canto delatatório dos pássaros
pelo testemunho do sol
pela polpa do fruto
no dia exato da maturescência (LISBOA, 1985, p. 513).

O poema retoma o motivo barroco do *Memento mori*, da vida em face da morte. O eu poético modifica sua atitude e não demonstra mais sua face de estátua fria, de pedra, como foi percebido no poema “Diante da morte”, do livro *A face lívida*. A “pousada do ser” torna a antiga estátua fluida, propicia novas formas e novos contornos, mais leves, como se a força gravitacional perdesse seu poder de fixação do antigo ente na órbita do planeta. Neste momento, tudo se funde, o ontem, o hoje e o amanhã representam a mesma face do eterno. A presença barroca se percebe, ainda, nas ambivalências próprias da dúvida primordial: “adquirindo e perdendo / doando e conservando / modelando e desprezando // Inquietação na serenidade / humildade no orgulho / desprendimento no apego / desesperança na fé / expectativa na dúvida”. Todavia, permanece, diante da morte, o senso de justiça, como se a existência fosse, de fato, um percurso anunciado, tecido pelas *Parcas*, mas iluminado pela gratuidade do dom de existir, ainda que o existir se compare a um “Mandato interino” entre dois mundos.

Os poemas que se seguem se comunicam com o poema de abertura e corroboram, em muitos aspectos, temas abordados em outros livros da poeta. O significante “rosa”, presente nos poemas dedicados ao tema da morte, como se observa no poema “Constância”, de *A face lívida*, mostra-se, inicialmente, como uma metonímia a representar um biografema⁴⁹ escondido na ausência das folhas da roseira: “Roseira magra / em seiva ardendo / sem folhas / defende com espinhos / áspera / a pequenina flama / do coração exposto” (LISBOA, 1985,

⁴⁹ Utilizo aqui a noção de biografema tal como pensada por Roland Barthes, que cunhou o neologismo ao constatar que determinadas imagens, imagens fragmentárias do sujeito, ganham vida própria e assumem o lugar do próprio significado. Esse desejo de que a vida se resuma às imagens e não às palavras sintetiza aquilo que o semiólogo identificou na obra de Proust, que soube contar sua vida com espaços vazios. Cf. BARTHES, 1990.

p. 135). O mesmo biografema reaparece revigorado e assume as proporções de uma “Rosa plena”, como se observa no poema de mesmo título: “Rosa plena. Em glória / de cor / de forma / de febre / de garbo” (LISBOA, 1985, p. 514). As folhas da roseira ganham vida e volume neste poema que também pode ser visto como a metáfora da última rosa a ser colhida. Tornam-se “Convite à valsa dos ventos. / Tributo ao círculo – perfeição / de chegar e partir. / Cada pétala é um sonho de retorno. / E as pétalas se avolumam compactas / e esmaecidas logo se despejam / ao longo e ao largo / – no fascínio / do pretérito pelo devir” (LISBOA, 1985, p. 514). O biografema é a síntese do “Amor e morte / pela revelação”. A rosa plena, enfim, é a “Poesia / que se fez Carne”. (LISBOA, 1985, p. 515). A rosa plena seria, ainda, a metamorfose de outra rosa, “Rosa Príncipe Negro”, do livro *Flor da morte*, cujas formas tingidas de “ônix, ébano e púrpura” são ofuscadas “diante da luz / – dinâmica” (LISBOA, 1985, p. 514).

A metamorfose, como metáfora da passagem da vida carnal para a vida espiritual, está ainda caracterizada no poema de mesmo nome, “Metamorfose” (LISBOA, 1985, p. 521). A alegoria latina *sic transit gloria mundi* confere ao poema a certeza de que a vida só adquire sentido em função da morte onipresente: “Do transitório ao permanente / terá sido um simples arroubo / uma surpresa de momento // E a noite baixa para sempre / junto ao silêncio milenar / para tudo quanto se move / na perene metamorfose” (LISBOA, 1985, p. 521-522).

O ser em busca de uma pousada definitiva, longe de tudo aquilo que representa a ameaça ao equilíbrio, é um tema recorrente nos poemas reunidos na obra. Em “Assombro”, todo o século XX se resume na degradação da condição humana: “Século de assombro – este século. / De violência em progresso. / E os outros séculos? / Cada ser ao sentir o peso do mundo / não terá dito: século de assombro?” (LISBOA, 1985, p. 518). É o século dos *Monstra* no qual desfilam “Sequidão de corações e mentes / Secura de corpo nos ossos / Legião de cegos e de inaptos / Asfixia de túneis e masmorras / Mantos e esgares de hipocrisia” (LISBOA, 1985, p. 518). O mesmo motivo se encontra no poema “Em sobressalto”: “As notícias me sobressaltam. Dia a dia / cada vez mais terríveis. / Brotam da terra pelos poros / entram pela janela em silvos ásperos / fazem pilha no chão em letras tortas / caem das nuvens em mortalhas” (LISBOA, 1985, p. 524).

A esperança, todavia, se deixa entrever em composições como “A menina tonta” (LISBOA, 1985, p. 537). Seria outro biografema que poderia contrastar com aquele contido em *O menino poeta*? Seria, enfim, a assunção da mulher e da poeta? O eu poético nesse poema assume-se “menina tonta” e pode ser uma indicação do desejo do reconhecimento do olhar feminino em sua poesia: “Eu quero o arco-íris eu quero / diz a menina com fé. // (Seus

olhos são duas lágrimas / boiando em folha de malva)” (LISBOA, 1985, p. 537). O arco-íris como projeção da pousada do ser realiza a fusão do impossível e do imponderável e nele estaria a síntese da realização do desejo: “– Eu sonho por não poder / ter aquilo que mais quero: / quero aquilo que não tenho / ainda que não valha nada / por não poder alcançá-lo. / Se o pudesse não quisera / nem sonhara” (LISBOA, 1985, p. 537).

O desejo de reconhecimento da condição feminina pode ser corroborado, ainda, pelo poema “Modelagem / Mulher”, composição em que se percebe a identificação do eu poético com o mundo subalterno feminino imposto pela ótica opressora masculina: “Assim foi modelado o objeto: / para a subserviência. / Tem olhos de ver e apenas / entrevê. Não vai longe / seu pensamento cortado / ao meio pela ferrugem / das tesouras. É um mito / sem asas, condicionado / às fainas da lareira” (LISBOA, 1985, p. 542). Todavia, diferentemente do poema anterior, desaparece a atmosfera de esperança e não há lugar para falsas esperanças. Melancolicamente, o eu poético reconhece que essa luta já consumiu o sacrifício de gerações de mulheres: “Ergue a cabeça por instantes / e logo esmorece por força / de séculos pendentes”. A luta é desigual, e a mulher “ao remover entulhos / leva espinhos na carne. Será talvez escasso um milênio / para que de justiça / tenha vida integral” (LISBOA, 1985, p. 542).

A imagem e sua projeção na poesia foi a principal relação presente na argumentação de nossa tese. Concluo este capítulo com um excerto do poema “Memorando”, em que se pode ler a projeção daquilo que vemos e daquilo que nos olha: “Então me concentrei dizendo: / Guarda-a na memória essa paisagem / que não se repetirá na face da terra / com as mesmas indefinidas cores. / E esse vulto que teus olhos não verão de novo / passar com idênticos movimentos rítmicos. / E essa voz que te saudou do outro lado do oceano / assim com um fugidio marulho de ondas” (LISBOA, 1985, p. 521). Última prancha também dessa tese que se propôs ler a obra poética e a obra teórica de Henriqueta Lisboa sob o olhar do contemporâneo. HL se despede com uma última imagem que nos remete a Joyce, quando Stephen Dedalus olha uma última vez para mãe moribunda, imagem retomada em seu sonho com o mar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomo, nestas últimas linhas, a pergunta inicial: O que é uma imagem? Sensação estranha experimentamos diante de uma pergunta proposta por nós mesmos. Duplo estranhamento pois temos também a sensação de que ainda não temos uma resposta capaz de preencher todas as possibilidades de leitura da imagem. Entretanto, percebemos igualmente que um conceito não se reduz a uma única definição, nos moldes de um verbete. O conceito se abre para múltiplas leituras e amplia a rede de ressignificações.

Diante da imagem, parafraseando Didi-Huberman, devemos abrir nossos horizontes até os limites do não-saber, pois em muitos casos, simplesmente, a imagem suplementa a linguagem e seu silêncio nos ensurdece. Entretanto, não ficamos satisfeitos e tampouco aceitamos a supremacia da imagem sobre a linguagem. Somos seres de linguagem e ficamos sempre à espreita de novas oportunidades para afrontarmos a imagem a fim de a traduzir e captar sua essência. Nem sempre conseguimos. Talvez seja exatamente isso que nos atrai nas imagens, ou seja, seu poder de Esfinge nunca decifrada. Mário de Andrade percebeu esse poder encantatório diante de seu retrato pintado por Flávio de Carvalho.

Diante da imagem poética, todavia, estamos diante também da linguagem. A metáfora, etimologicamente, significa transporte, transferência. Ela nos leva de um sentido a outro e nos faz encontrar um terceiro que nos transporta à imagem poética. Assim como se dá com as imagens da arte, às vezes não sabemos exatamente por que gostamos de determinadas imagens poéticas. Simplesmente somos atraídos por ela. Henriqueta Lisboa via, na intuição, a chave desse mistério. Aprendemos com ela que, assim como a imagem, a intuição é um afeto mais do que um conceito.

A imagem da morte na poesia de Henriqueta Lisboa permitiu uma primeira revisão da recepção desse tema e o epíteto de poeta da morte, decididamente, não condiz com a peculiaridade dos textos referentes à temática da morte. O diálogo com o contemporâneo permitiu estabelecer parâmetros com a obra de Giorgio Agamben, notadamente com suas releituras da Idade Média, das Cantigas de amor e da localização do papel da melancolia na literatura. O tema da melancolia permitiu, ainda, o desdobramento com o contemporâneo identificado no pensamento de Júlia Kristeva cujo *Sol negro* iluminou nossas articulações em torno da contribuição do saber oriundo da psicanálise.

O estudo dos ensaios de Henriqueta Lisboa abriu novas perspectivas de abordagem do contemporâneo por intermédio da releitura da teoria da montagem empreendida por

Georges Didi-Huberman que aplicou o mesmo princípio na releitura da *Nachleben* de Warburg. O *pathos* warburgiano e a teoria do intervalo contribuíram para o estabelecimento da ideia da montagem na poesia de Henriqueta Lisboa. O “Anjo da paz” de Henriqueta dialogou com o anjo benjaminiano e revelou afinidades na visão catastrófica dos destinos do homem.

O pensamento de Jacques Rancière também se fez presente em nossas articulações. Voz altissonante e, nem sempre, em concordância com o pensamento de Didi-Huberman, Rancière percebe as mesmas contradições relativas ao que se considera a instituição da história da arte e, de modo análogo a Didi-Huberman, propõe rachar a noção de estética. A política da literatura concebida por Rancière reverberou em minha leitura do ensaio de Henriqueta Lisboa dedicado à figura do poeta simbolista Cruz e Sousa.

Não posso deixar de mencionar a contribuição de Jorge Luis Borges e sua peculiar análise sobre a metáfora. O texto de Borges me permitiu, por exemplo, reconhecer que se a melancolia é um atributo da voz masculina em poesia, as metáforas, entretanto, apontam para uma sensível voz feminina.

O pensamento teórico e a poesia de Henriqueta Lisboa, vistos sob a égide da montagem, reforçam o viés contemporâneo atribuído à obra da autora de *Convívio poético*. A montagem é um conceito e uma prática oriundos da modernidade. O conceito está diretamente ligado aos nomes de Sergei Eisenstein e de Aby Warburg. A montagem no cinema de Eisenstein deu nova significação ao monólogo interior. Warburg revolucionou a técnica da montagem ao aliar a reprodução técnica das imagens aos arquivos da história da arte, dando nova significação ao conceito de Atlas.

O pensamento por montagem gera o pensamento do Atlas. Pensar o Atlas da poesia e do pensamento teórico de Henriqueta Lisboa é um convite e um desafio ao nosso olhar contemporâneo. O Atlas da poesia de Henriqueta Lisboa, ilustrado pela sua mesa de montagem, elege a intuição como uma de suas principais pranchas de representação. Não se procurou, entretanto, apresentar essa prancha como uma imagem a ser decifrada, reduzida a um conceito totalizante. Tentei demonstrar que a intuição formaria o “gaio saber inquieto” de sua poesia. A intuição, nesse regime poético, é uma manifestação do inconsciente em rota de colisão com o pensamento racional e cartesiano. O Atlas do pensamento teórico de Henriqueta Lisboa reverbera em seus ensaios. A intuição soberana é a principal prancha que articula meu olhar sob a poesia analisada.

Além do pensamento contemporâneo mais recente, o estudo da mesa de montagem de Henriqueta Lisboa me conduziu também a outros momentos da recepção da teoria e da

crítica literárias. Refiro-me à fenomenologia que deixou rastros significantes na obra de Henriqueta. Aliás, Henriqueta contribuiu com alguns poemas que foram analisados na *Fenomenologia da obra literária*, de Maria Luiza Ramos. A intuição forma um dos articuladores do pensamento fenomenológico.

A articulação entre o pensamento de Gaston Bachelard, Jean Paul Sartre e o de Merleu-Ponty representou, na mesa de montagem de Henriqueta Lisboa, uma prancha representativa da fenomenologia de vertente francesa. A poesia de Henriqueta, em contato com a simbologia da água desenvolvida por Bachelard, me permitiu uma nova abordagem da temática da morte que, a meu ver, estaria mais próxima do sentimento dedicado a esse tema pela própria Henriqueta.

Os caminhos apontados no percurso dessa tese revelam a opção pela leitura da obra poética de Henriqueta Lisboa em cotejamento com sua produção ensaística. Tentei demonstrar de que forma o pensamento crítico de Henriqueta Lisboa revela sua alma de pesquisadora atenta às principais correntes teóricas do período em que viveu e, que, lamentavelmente, continua pouco conhecido. A releitura de sua obra sob o enfoque do contemporâneo, em alguns momentos desse percurso, colocou sua visão transcendente da arte em confronto com a visão imanente do contemporâneo, sobretudo o pensamento de Geoges Didi-Huberman. Todavia, conforme pude constatar, as visões divergentes não excluem a possibilidade do diálogo. A aproximação pelos opostos auxilia o acesso ao não-saber.

A palavra conclusão não se aplica aos estudos literários, pois uma leitura nunca se acaba. A leitura, como uma atividade humana, fornece os elementos da perenidade, sua sobrevivência alimenta cadeias de significação, irriga vários vasos comunicantes e permite que corações e mentes se reconheçam ao longo da história. Leitura é memória, sobrevivência, reverberação.

Portanto, por uma necessidade da metodologia e para atender a uma finalidade acadêmica, o texto da tese se encapsula na conclusão, mas permanece pulsando, à espera de outras releituras que trarão acréscimos e novas contribuições do pensamento da crítica e da teoria literárias.

Esse processo se dá, inicialmente, no momento em que o volume é encaminhado para a banca de defesa da tese. A leitura dos examinadores confere ao texto uma primeira avaliação de especialistas que refazem os nossos passos em busca dos questionamentos e das respostas possíveis. O fato é que essas leituras são a primeira reverberação do texto acadêmico. Concluídos o processo e o ritual de defesa pública, o texto, enclausurado no volume, encerrado entre as duas capas, aguardará por novas reverberações e por novas

leituras. Sartre (2004, p. 204) disse que, para salvar a literatura, seria preciso tomar posição na própria literatura, pois a literatura é por essência tomada de posição.

O texto de Didi-Huberman, *Quando as imagens tomam posição*, aponta para a mesma direção, ou seja, pensar a arte e a cultura é sempre uma tomada de posição diante desse mundo cercado por imagens e signos. O texto que por ora se conclui representa minha tomada de posição diante da poesia e do pensamento crítico de Henriqueta Lisboa. Tentei ler os seus textos sob o enfoque do contemporâneo e acredito que minha leitura se assemelha a uma busca pela sobrevivência da obra de Henriqueta Lisboa. Sobrevivência *vis a tergo* que pode ser traduzida como a constatação da força que vem de trás, ou seja, a obra de Henriqueta possui ímpeto capaz de estabelecer o contato entre o presente e o passado, formando o elo contemporâneo que dá voz à reverberação de sua obra.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor, W. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assman. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: Destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.
- ANDRADA, Claudine Figueiredo. *Evolução da temática da morte na poesia de Henriqueta Lisboa: a face lívida e Flor da morte*. 2010. Dissertação (Mestrado) – PUCMinas, Belo Horizonte, 2010.
- ANDRADE, Carlos Drummond. Claro enigma. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1992. p. 204.
- ANDRADE, Mário de. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. Ebook. Kindle Edition.
- ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- ASSIS, Machado. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 3. ed. São Paulo: Ed. Mérito, 1959.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor na vida moderna*. Tradução de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BERGSON, Henri. *A energia espiritual*. Tradução de Rosemary Gotshek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BÍBLIA. *Novo Testamento*. Tradução CNBB. Edições Loyola e Paulínea. São Paulo, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CAMÕES, L. de. *Para tão longo amor tão curta a vida: sonetos e outras rimas de Luís de Camões*. São Paulo: Ed. FTD, 1998.

- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 2. ed. Tradução de Vera Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questões colocadas aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo de fantasmas segundo Aby Warburg, de Georges Didi-Huberman*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Ed. Contraponto, 2013b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontages du temps subi: L'oeil de l'histoire*, 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 2010b.
- EISENSTEIN, M. Sergei. "Montagem de atrações"; "Da literatura ao cinema: Uma tragédia americana". *Apud: XAVIER, Ismael (org.). _____ . A experiência do cinema*. Rio de Janeiro; São Paulo: Paz e terra, 2018.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naif 2013. Edição eletrônica.-Ibook Edition.
- KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LEÃO, Ângela Vaz. *Henriqueta Lisboa: o mistério da criação poética*. Belo Horizonte: Editora PUCMINAS, 2004.
- LISBOA, Henriqueta. *Obras completas: poesia geral (1929-1983)*. São Paulo: Duas Cidades, 1985.
- LISBOA, Henriqueta. Henriqueta, unida aos homens e a Deus pela poesia. [Entrevista concedida a Edla Van Steen]. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, jul. 1984. Suplemento Literário, p. 6 e 7.
- LISBOA, Henriqueta. *Vivência poética*. Belo Horizonte: Edição da Autora, 1979.
- LISBOA, Henriqueta. *Vigília poética*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.
- LISBOA, Henriqueta. *Convívio poético*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955.
- LUCAS, Fábio. Prefácio: A poesia de Henriqueta Lisboa. In: LISBOA, Henriqueta. *Obras Completas de Henriqueta Lisboa - Poesia geral I*. São Paulo: Duas Cidades, 1985. p. 7-15.
- LUCAS, Fábio. *A face visível*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1973.

- MACHADO, Adriana Rodrigues. *Rosa plena: a sacração da poesia em Henriqueta Lisboa*. 2013. 310f. Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul / Faculdade de Letras / Programa de Pós Graduação em Letras, Porto Alegre, 2013.
- MARQUES, Reinaldo. *Arquivos literários: teorias, histórias, desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- MARQUES, Reinaldo. Henriqueta Lisboa: tradução e mediação cultural. *SCRIPTA – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-Afro-Brasileiros da PUC-Minas*, v. 8, n. 15, p. 205-212, 2º sem. 2004.
- MARQUES, Reinaldo Martiniano. Minas melancólica: poesia, nação modernidade. 2002. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotese/files/2011/05/5-Minas-melancolica.pdf>. Acesso em: 2 jun. 2018.
- MARQUES, Reinaldo. Tempos modernos, poetas melancólicos. In: SOUZA, Eneida Maria de (org). *Modernidades tardias*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p.157-172.
- MATOS, Gregório de. *Coleção Nossos Clássicos: Gregório de Matos*. São Paulo: Agir, 1983.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução de Cássio de Arantes Leite. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- NEVES, Ana Lúcia Maria de Souza. *Um atalho, uma clareira, coisa assim, no caminho: reflexões sobre os lugares de Henriqueta Lisboa no contexto da literatura brasileira*. 2014. 187f. Tese (Doutorado)- UFPB/CCHL, João Pessoa, 2014.
- NIETZSCHE, Friederich. *A gaia ciência*. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2008.
- OLIVEIRA, Rodrigo Campos. *Cantos da morte em Henriqueta Lisboa e Hilda Hilst*. 2010. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.
- PAIVA, Kelen Benfenatti. *Nos bastidores do arquivo literário: Henriqueta Lisboa entre versos e cartas*. 2012. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- PÉRSICO, Adriana Rodríguez. O rosto masculino da melancolia. In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo Martiniano (org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo horizonte: Ed. UFMG, 2009. p.116-130.
- PROUST, Marcel. *A fugitiva*. Tradução de Carlos Drummond de Andrade. 8. ed. São Paulo: Globo, 1989a.
- PROUST, Marcel. *A prisioneira*. Tradução de Manuel Bandeira, Lourdes Sousa de Alencar. 9. ed. São Paulo: Globo, 1989b.
- RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. 4. ed. rev. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução de Mônica Costa Netto São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *Politiques de la littérature*. Paris: Éditions Galilée, 2007.

- RODRIGUES, Nelson. Perdoa-me por me traíres (Tragédias cariocas). In: _____. *Teatro completo*. Organização geral e prefácio Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. p. 781-825.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 14. ed. Rio de Janeiro. José Olympio, 1980.
- SARNELIUS, Padre. *Guia sentimental do caraça*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 2005.
- SARTRE, Jean Paul. *O que é a literatura*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ed. Ática. 2004.
- SARTRE, Jean Paul. *Qu'est-ce que la Littérature*. Paris: Seghers: L'Art Poétique, 1956.
- SCLIAR, Moacir. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. (Kindle Edition, Location 1110 -21)
- SOUZA, Eneida Maria de. Teorizar é metaforizar. In: CECHINEL, André (org.). *O lugar da teoria literária*. Santa Catarina: Editora da UFSC, 2016.
- SOUZA, Eneida M. de (org. intr. notas.). *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*. Transcrição dos manuscritos Maria Sílvia Ianni Barsalini. São Paulo: Peirópolis: Edusp, 2010.
- SOUZA, Eneida Maria de. Autoficções de Mário. In: _____. *A pedra mágica do discurso*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: *Variedades*. Tradução: Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1991.
- VIRGILLO, Carmelo. *Henriqueta Lisboa: bibliografia analítico-descritiva (1925-1990)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- VIRGILLO, Carmelo. *A criação poética como um reflexo no espelho. Minas Gerais*, Belo Horizonte, 17 ago. 1985. Suplemento literário, p. 8.
- VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente: ensaio sobre el Tiempo histórico*. Traducción de Eduardo Sadier. Buenos Aires: Paidós, 2003.