

Blanchot, Heidegger: inspiração para ler um poema de Henriqueta Lisboa

Cid Ottoni Bylaardt^a

Marcia de Mesquita Araújo^b

Resumo

O sentido poético, para Blanchot, é um sentido ausente. Para Heidegger, a poesia funda sua própria verdade. Este texto faz uma leitura/escuta do poema "Rosa plena", de Henriqueta Lisboa, tendo como objetivo mostrar que o signo poético é instável, pleno de lacunas e possibilidades, configurando o desastre blanchotiano, que fala pelo esquecimento ou pelo silêncio, e tornando impossível estabelecer-se uma correspondência segura para as imagens poéticas, uma associação transparente entre os símbolos e a carga cultural que os envolve. Os pensamentos de Blanchot e de Heidegger, entre outros, auxiliam-nos nesta caminhada.

Palavras-chave: sentido poético; Blanchot; Heidegger; "Rosa plena".

Recebido em: 30/09/2019.

Aceito em: 11/11/2019.

^a Cid Ottoni Bylaardt é professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Ceará, Departamento de Literatura. E-mail: cidobyl@pq.cnpq.br.

^b Marcia de Mesquita Araújo é doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. Docente concursada da Secretaria de Educação do Estado do Ceará, lotada na escola Zélia de Matos Brito, em Guaramiranga, CE. E-mail: luamarcia@gmail.com.

Avant qu'il ne soit là, personne ne l'attend; quand il est là, personne ne le reconnaît: c'est qu'il n'est pas là, le désastre qui a déjà détourné le mot être, s'accomplissant tant qu'il n'a pas commencé; rose épanouie en bouton.

(BLANCHOT, 2003, p. 62)¹

Essa rosa que floresce no caminho da poesia é a imprevisível, a irreconhecível, o desvio do ser, fazendo-se sempre, desdobrando-se em linguagem. Qual é o sentido do poema? Um sentido sendo feito, o que não permite acesso a nada, a não ser ao próprio acesso como caminho da poesia, como em “Faire, la poésie” de Nancy (2004). Sentido em acesso, sentido em construção, vírgula interceptadora do acabamento do objeto, apontando para o acesso contínuo. Para Blanchot (2003), o sentido poético é um sentido ausente — diferente da falta de sentido. Um sentido que se perde, um suspiro, algo que se imiscui por baixo do que se julga ser o sentido. Um sentido feito de vazios e lacunas. Como então comentar o texto poético, uma vez que o comentário em geral busca produzir sentidos - sentidos presentes, em dissonância com os sentidos do poema?

Não obstante, falamos, escrevemos comentários, alguns vivemos disso, tentando desviar-nos da *réflexion imposante* que afasta a poesia ou pelo menos buscando minimizar o domínio sobre o texto, procurando ouvi-lo, deixando-o açular-nos, algo como a “lassitude devant les mots” (BLANCHOT, 2003, p. 18), em descontinuidade, em insubordinação sintática e semântica. Nada de vigor, muito de prostração, atitude que se pode buscar semelhantemente em Heidegger (2008, p. 16): não um domínio, mas um deixar-se tocar. Como a passividade de que fala Blanchot:

¹ Antes que esteja lá, ninguém o espera; quando está lá, ninguém o reconhece: é que ele não está lá, o desastre que já desviou a palavra ser, cumprindo-se enquanto não começou; rosa florescendo em botão. (tradução nossa – as demais versões do francês para o português são de responsabilidade dos autores do artigo)

Ce qui est étrange, c'est que la passivité n'est jamais assez passive : c'est en cela qu'on peut parler d'un infini; peut-être seulement parce qu'elle se dérobe à toute formulation, mais il semble qu'il y ait en elle comme une exigence qui l'appellerait à toujours en venir en deçà d'elle-même — non pas passivité, mais exigence de la passivité, mouvement du passé vers l'indépassable.

Passivité, passion, passé, pas (à la fois négation et trace ou mouvement de la marche), ce jeu sémantique nous donne un glissement de sens, mais rien à quoi nous puissions

nous fier comme à une réponse qui nous contenterait.
(BLANCHOT, 2003, p. 32)²

Essa passividade que promove um movimento conduz à noção de infinito, aquilo que se esquia a toda formulação, uma vez que as ações só se realizam no finito. Na leitura do poema “Rosa plena”, do livro *Pousada do ser*, publicado em 1982, de Henriqueta Lisboa (1985, p. 514), retomamos as considerações sobre a instabilidade do signo poético e da impossibilidade de se estabelecer uma correspondência segura para as imagens poéticas, uma associação transparente entre os símbolos e a carga cultural que os envolve. No poema, defrontamo-nos com um amontoado de ideias relacionadas com a liturgia da igreja católica, cuja hermenêutica é precária para nos conduzir aos sentidos poéticos. Ao buscar um diálogo com o texto, contudo, muitas outras reflexões emergem da opacidade para transitar reluzentes em nossos pensamentos. O poema ressoa; ouçamo-lo:

ROSA PLENA

Rosa plena. Em glória
De cor
de forma
de febre
de garbo.
Em auréola sobre si mesma
— estática.
Em arroubo diante da luz
— dinâmica.
Enrodilhada em aconchego de colcha
buscando o núcleo.
Fugindo-lhe ao cerco.
— asas aflantes flamejantes.

Rosa plena.
Turíbulo. Ostensório.
Convite à valsa dos ventos.
Tributo ao círculo — perfeição
de chegar e partir.
Cada pétala é um sonho de retorno.

² O estranho é que a passividade nunca é suficientemente passiva: é aí que se pode falar de um infinito; talvez só porque ela se esquia a qualquer formulação, mas parece que há nela uma exigência que a chamaria sempre para o lado dela mesma - não passividade, mas a exigência de passividade, movimento do passado para o insuperável. Passividade, paixão, passado, pas (negação e traço ou movimento de caminhar), esse jogo semântico nos dá um deslizamento de sentido, mas nada em que possamos confiar como uma resposta que nos contentaria.

E as pétalas se avolumam compactas
e esmaecidas logo se despejam
ao longo e ao largo
— no fascínio
do pretérito pelo devir.
Sangue em oblata
no altar maior.
Amor e morte
pela revelação.
Rosa plena.
Poesia.
que se fez carne.
(LISBOA, 1985, p. 514)

Para sondarmos esse texto poético de Henriqueta, agregamos ao pensamento de Blanchot o auxílio de um pensador tão raro quanto controvertido, marcado inclusive por uma admiração inicial e uma ulterior recusa pessoal do autor de *L'écriture du désastre* ao seu procedimento político. Não obstante, conseguimos divisar um diálogo entre os pensamentos de ambos. Consideramos preciosas as reflexões do alemão sobre a poesia, devido ao respeito profundo que demonstra pela obra de arte, à maneira ao mesmo tempo reverente e brilhante como se aproxima dela. Martin Heidegger (2003, p. 10) afirma que a linguagem não é nem uma expressão (de pensamentos, sentimentos etc.), nem propriamente uma atividade humana, nem uma representação. Essas definições clássicas, para ele, são insuficientes para tocar a essência da linguagem. Segundo o pensador alemão (2003, p. 10), “A linguagem fala”, isto é, não há um ser que diz a linguagem, nem essencialmente um enunciador qualquer. E ele repete várias vezes: “A linguagem fala”. Para buscar esse dito que fala, ele privilegia a palavra poética, que entre todas é a que diz genuinamente: “Dizer genuinamente é dizer de tal maneira que a plenitude do dizer, própria ao dito, é por sua vez inaugural. O que se diz genuinamente é o poema.” (HEIDEGGER, 2003, p. 12). Blanchot (BLANCHOT, 2003, p. 12) trata a questão de forma mais radical: “ce n’est pas toi qui parleras; laisse le désastre parler en toi, fût-ce par oubli ou par silence.”³

A linguagem-desastre, o poema-desastre, a escritura-desastre fala o falar do silêncio, do esquecimento, do

³ Não é você quem vai falar; deixe o desastre falar em você, mesmo que seja por esquecimento ou silêncio.

deslizamento dos sentidos. Linguagem poética: o desastre blanchotiano, o genuíno heideggeriano.

Tentemos então buscar no poema, na poesia, o falar do desastre, e, para tanto, é necessário escutá-lo, ouvir atentamente sua linguagem - buscar o pensamento poético que nos permite abordar a poesia.

Blanchot (BLANCHOT, 2003, p. 32) joga com as palavras *passivité, passion, passé, pas* em desdobramento - neste último termo, a negação e o passo que fazem deslizar os sentidos - caminho não é seguro, a ausência de resposta é a ausência de fim, de chegada. Impossibilidade da morte.

Quando se lê o supracitado poema “Rosa plena”, é no mínimo insólito pensar em um ser que esteja olhando para uma rosa e tentando descrevê-la linguisticamente - ou buscando representá-la, ainda que numa linguagem poética. Essa rosa poética, então, pode-se dizer com Mallarmé (2010, p. 167), é a “ausente de todos os buquês”. Heidegger (2010, p. 190) diz que a linguagem do poema é genuína, e associa essa condição ao fato de ela ser inaugural, isto é, ela não repete, nem representa, nem diz algo sobre algo. Em *A origem da obra de arte*, o pensador já havia comentado esse caráter inaugural da poesia: a *fundação*, a *instauração* da verdade: “fundar como doar, fundar como fundamentar, fundar como principiar”. Mas é a verdade. Esta palavra problemática - verdade - aparece neste escrito pela primeira vez e nos conduz às discussões de Heidegger e Blanchot sobre a *aletheia*. Em *A origem da obra de arte*, Heidegger (2010, p. 127) questiona o conceito iluminista de verdade como verificação e o confronta com a *aletheia* dos gregos, atribuindo-lhe a noção de desocultação (*Unverborgenheit*), embora advirta que “A essência da verdade como *aletheia* permanece impensada no pensamento dos gregos e com maior razão na filosofia posterior”, razão pela qual seria inútil - além de impossível - promover o renascimento da filosofia grega em nosso tempo. Em *L’écriture du désastre*, Blanchot (2003, p. 144) traz a palavra grega e problematiza ainda mais o problema, desacreditando o frágil saber da etimologia. Seria o *lethe* (esquecimento) o oposto da *aletheia* (“des-esquecimento”) mediante decomposição lexical duvidosa? Segundo Blanchot (2003, p. 144), houve quem traduzisse *aletheia* para o francês como *désabritement* (“desabrigo”), para ele uma guinada no caminho do pensamento em relação às traduções mais comuns: *non-voilé* (“não velado”), *non-caché* (“não oculto”),

dévoilement (“desvelamento”). *Désabritement* parece ter algo a ver com *Unverborgenheit* devido ao radical *bergen* a que remeteria a palavra em alemão: “esconder”, “colocar em segurança”, “manter em lugar protegido”, “abrigar”. Daí Blanchot (2003, p. 144) deduz uma surpreendente aproximação do *désabritement* francês com o sentido que Platão atribuiu à palavra no *Crátilo*. Numa “brincadeira séria”, Platão decompôs a palavra em *alè-théia* e chegou a uma figuração espantosa: errância divina. A palavra estaria então ao desabrigo por uma distração dos deuses. No entender de Blanchot, Heidegger, em que pese sua admirável perseverança no *Unverborgenheit*, criou ressonâncias em torno da palavra com a intenção de fugir à confortável acepção metafísica. As ressonâncias heideggerianas foram replicadas e desdobradas por Blanchot, repercutindo sentidos que fundam, inauguram. A caminhada pelo poema pode sinalizar a ideia de fundação nos seguintes versos: “Sangue em oblata / no altar maior.”

Recusamo-nos a pensar nessa “oblata” como uma oferenda a Deus, nos moldes católicos, e no “altar maior” como o repositório das oferendas. Pensando poeticamente, a “oblata” é a origem do poema, a ideia de doação, de instauração, conforme Heidegger preconiza (não a ideia de presença original). Mesmo de maneira um pouco simplista, pode-se relacionar o poético altar maior à arte. A essa noção Blanchot (BLANCHOT, 2003, p. 180) adiciona a ideia de que a origem da obra de arte é sem origem, é um começo que sempre recomeça, que sempre *está*: “Il n’y a pas d’origine, si origine suppose une présence originelle. Toujours passé, d’ores et déjà passé, quelque chose qui s’est passé sans être présent, voilà l’immémorial que nous donne l’oubli, disant: tout commencement est recommencement.”⁴

A origem do poema, portanto, está longe de ligar-se a um processo temporal, o que sempre recomeça, e assim nunca começa, como também não chega, sem saída nem conclusão. Blanchot parece intensificar o pensamento de Heidegger sobre a origem e a doação, a instauração. Dar, doar, para Blanchot, é prerrogativa do desastre: “(...) don du désastre, de ce que l’on ne saurait demander ni donner. Don du don – qui ne l’annule pas, sans donateur ni donataire, qui fait que rien ne se passe, dans ce monde de la présence et sous le ciel de l’absence où arrivent les choses, même n’arrivant pas.” (BLANCHOT, 2003, p. 84)⁵

A intensificação mencionada mantém o desabrochar da rosa plena, do poema, como instauração; não obstante, faz com

⁴ Não há origem, se a origem pressupõe uma presença original. Sempre passado, desde agora já passado, algo se passou sem estar presente, eis o imemorial que nos dá o esquecimento, dizendo: todo começo é recomeço.

⁵ (...) dom do desastre, do que não se pode pedir nem dar. Dom do dom – que não o anula, sem doador nem donatário, que nada faz acontecer, neste mundo de presença e sob o céu da ausência onde as coisas acontecem, mesmo se não acontecem.

que “o acontecer da verdade” preconizado por Heidegger (2010, p. 127) torne-se um não acontecer no mundo da presença, uma vez que no céu poético os acontecimentos ocorrem mantendo tudo intacto. Lembramo-nos das primeiras palavras de *L'écriture du désastre*: “Le désastre ruine tout en laissant tout en l'état” (BLANCHOT, 2003, p. 7)⁶.

A leitura do poema, o pensar poético sobre ele nos conduzem ao pensamento veiculado nos dois versos finais, que faz aderirem-se rosa e poesia: “Poesia. / que se fez Carne.”

Parece evidente então que essa rosa plena está associada ao dizer poético, à palavra da poesia. Isso dá a impressão de facilitar nosso caminho pelo pensar poético; contudo, essa aparente facilidade pode ser enganadora. A poesia feita carne pode ser pensada de várias maneiras; não obstante, conduzimos nosso pensamento poético para o reforço da ideia de que poesia não é representação. As palavras se tornam carne, a poesia *é*, a poesia *está*, a poesia *existe*, e sua verdade não se encontra em uma representação, mas em seu próprio ser — o *Geschaffenseins* (HEIDEGGER, 2010, p. 164), ou “ser-criado”, para utilizar uma expressão de Heidegger.

O poema confere atributos de cor, de forma, de febre e de garbo à rosa em glória. Podemos então dizer que a esses atributos, assim como outras figurações do poema, como ostensório, turíbulos, oblata, podemos chamar de símbolos. Pensamos então no que significa o símbolo poético para Blanchot. A poesia é feita de símbolos, segundo ele, e normalmente temos uma ideia tradicional de que o símbolo se relaciona a algo que já existe, mas devemos repensar na poesia essa ideia. Um exemplo da utilização convencional do conceito é a linguagem religiosa, que estabelece símbolos e favorece a ação da hermenêutica, cuja função é fixar as imagens. Na poesia o símbolo não pode ser fixado, não pode ser moldado em uma metafísica representacional eclesial. Pensamos em primeiro lugar no tom da linguagem religiosa, em sua inculcação de moralidade, que exige a consolidação do símbolo como algo inequívoco, que não admite instabilidades. A poesia, por sua vez, não funciona assim, ela é o próprio local da inquietação, da intranquilidade. Para Blanchot, o símbolo não é alegoria, não é imagem a que não se teria acesso de outra forma; sua meta reside em sua própria possibilidade (BLANCHOT, 2003, p. 172):

⁶ O desastre arruína tudo deixando tudo intacto.

Seulement, le langage porte aussi le symbole où symbolisant et symbolisé peuvent être partie l'un de l'autre (cela dit dans un vocabulaire toujours approximative), où l'irreprésentable est présent dans la représentation qu'il déborde, en tout cas lié par un certain rapport "motivé" de culture (on pensera aussitôt : naturel), réintroduisant entre signe et "chose" une présence-absence instable que l'art – et l'art comme littérature – maintient ou régénère.⁷

No poema "Rosa plena", Lisboa utiliza imagens que se podem considerar "motivadas" quando associadas a uma cultura, como a auréola dos versos seguintes:

Em auréola sobre si mesma

– estática.

Em arroubo diante da luz

– dinâmica.

Auréola é tradicionalmente símbolo de santidade, bondade. Essa santidade simboliza, numa visão mais conservadora, uma pessoa santa, um anjo, por exemplo. A palavra já foi carregada com um pré-sentido, ou um significado pressentido. É preciso buscar outro caminho: no fragmento "auréola sobre si mesma", há a ideia de que ela, a auréola, emana a energia do ser; no caso da rosa, ela é imanente e não transcendente.

A ideia de transcendência liga-se a uma anterioridade, que se opõe à de imanência, algo provocado pelo ser, e, ao falarmos de uma linguagem transcendente, esse transcender o signo é remeter a algo que está lá; a imanência, por sua vez, traz a ideia de que o próprio signo emana esse devir, esses sentidos, como se algo partisse daquele ser, signo poético.

A palavra "estática", aureolada, ainda no mesmo verso comentado, pode ser pensada como intransitividade, no sentido de que não se tem um objetivo, uma chegada, ou seja, não há um sentido pronto para o qual ela vai remeter. Esse estático intransitivo está, portanto, ligado à noção já comentada de instauração. Mas, se é estática, como a poesia pode ser dinâmica? Não haveria aí uma contradição, um oxímoro? Blanchot (2003, p. 32) já afirmou que a passividade não é suficientemente passiva; ela ruma para o infinito, esquiva-se de enunciados prontos, "mouvement du passé vers

⁷ Só, a linguagem também carrega o símbolo em que simbolizante e simbolizado podem ser parte um do outro (isso dito em um vocabulário sempre aproximativo), em que o irrepresentável está presente na representação que ele transborda, em qualquer caso ligado por uma certa relação "motivada" de cultura (imediatamente pensaremos: natural), reintroduzindo entre signo e "coisa" uma presença-ausência instável que a arte – e a arte como literatura – mantém ou regenera.

l'indépassable", um passado em devir, negação, paixão e passo. Rosa passiva e ativa, estática e dinâmica

Essa é uma outra questão discutida por Heidegger em seus textos. Nossa cultura iluminista habituou-se a ver nas ideias, e nas palavras que as veiculam, traços de inclusão e exclusão que estabelecem a lógica do pensamento metafísico. O pensamento poético, não obstante, não se conforma a essas determinações, e vai além. Heidegger (2003, p. 23) afirma: "Pensado rigorosamente como o aquietar do quieto, o repouso movimenta-se muito mais do que um movimento e tem muito mais movimentação do que qualquer moção."

No verso "arroubo diante da luz", que ressoa o arrebatamento, o êxtase diante da luz, dinâmica, poder-se-ia pensar na luz como nossa cultura, quase como sinônimo de clareza, de razão, de lógica, conforme nossos códigos iluministas. Não obstante, o arrebatamento é justamente o contrário disso, estar arrebatado é estar distante da compreensão. As palavras podem até pretender ser claras, mas não são claras totalmente, e a palavra poética é que vai nos levar ao arrebatamento, ao fascínio.

De forma semelhante, há um aparente paradoxo entre as expressões "enrodilhada em aconchego" e "fugindo ao cerco", que novamente remete ao embate entre estaticidade e movimento. No verso "Enrodilhada ao aconchego de concha procurando o núcleo", o poema emprega a palavra "núcleo" de uma outra forma, não como um ponto de sustentação, mas como algo que jamais vamos atingir; dessa forma, permanece a busca, a eterna e infinita busca, como o centro de um livro, de que fala Blanchot (1955, p. 9):

Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire: centre non pas fixe, mais que se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre. Le sentiment de l'avoir touché peut bien n'être que l'illusion de l'avoir atteint; quand il s'agit d'un livre d'éclaircissements, il y a une sorte de loyauté méthodique à dire vers quel point il semble que le livre se dirige; ici, vers les pages intitulées "Le regard d'Orphée".⁸

O centro, ou o núcleo, é fixo e móvel ao mesmo tempo, atingi-lo é sempre uma ilusão, só a busca importa. Ao mesmo

⁸ Um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro esse que não é fixo, mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição. Centro fixo também, que se desloca, é verdade, sem deixar de ser o mesmo, e tornando-se sempre mais central, mais esquivo, mais incerto, e mais imperioso. Aquele que escreve o livro, escreve-o por desejo, por ignorância desse centro. O sentimento de o ter tocado pode nada mais ser do que a ilusão de o ter atingido; quando se trata de um livro de esclarecimentos, há uma espécie de lealdade metódica a declarar na dicção daquele ponto para o qual parece que o livro se dirige: aqui, na direção das páginas intituladas "O olhar de Orfeu".

tempo, a palavra poética foge desse núcleo, ou da tentativa de aprisionamento que o núcleo pode sugerir. O poema busca o núcleo, a rosa, mas não quer ser capturada por ele, é a recusa da clausura; ao mesmo tempo em que ela está enrodilhada e busca o centro, as asas aflantes (bafejantes, ofegantes) e flamejantes procuram fugir da clausura.

Outro símbolo que Henriqueta apresenta é o turíbulo, utensílio incensório utilizado nas missas como objeto usado na queima de incenso para consagrar e honrar o altar, os sacerdotes e os próprios fiéis, e, hoje em dia, estende-se também às oferendas do pão e do vinho. A fumaça do turíbulo é perfumada, perfume que sobe ao céu, purificação. Já o ostensório é o objeto litúrgico, que tem uma forma que nos remete ao sol, usado para a bênção do Santíssimo Sacramento, no qual é colocada a hóstia consagrada para a adoração de Jesus Cristo. Ao refletirmos sobre esse círculo representativo, em forma de sol, podemos pensar que o círculo não tem partida nem chegada, bem como as tem todas, assim como o poema: não tem partida nem chegada, e tudo é partida e chegada, a origem é um ponto impossível e o fim igualmente. A perfeição mencionada num dos versos da segunda estrofe — assim como a “Rosa plena” do título, citada em três outras oportunidades no poema — pode levar-nos a pensar no texto poético como algo terminado, concluído, o que seria sua morte, contrariando as ideias desenvolvidas nesta escrita sobre a impossibilidade da morte no texto poético. Pensamos então na perfeição como o ser-criado, o ser-feito, o que não admite uma relação de comparação com uma realidade anterior. A “Rosa plena” em sua plenitude de inquietação e intranquilidade, imagem que pode ser confirmada pelas expressões “asas flamejantes” e “valsa dos ventos”, que sugerem dispersão, disseminação do signo poético, do círculo poético: “Le cercle, déroulé sur une droite rigoureusement prolongé, reforme un cercle éternellement privé de centre.” (BLANCHOT, 2003, p. 8)⁹

Cada pétala é um sonho de retorno, diz-nos outro fragmento do poema, e nesse sentido também torna pertinente a ideia do eterno retorno nietzschiano nesse diálogo, que nunca é um retorno para algum lugar, mas um retorno em devir, e o sonho, ligado à noção de inconsciente, a não à racionalidade, *l'autre nuit*. É a outra noite blanchotiana, em que não há repouso; apenas sonho.

⁹ O círculo, desenrolado em uma linha rigorosamente prolongada, refaz um círculo eternamente privado de centro.

Amor e morte, morte e poesia se associam, temática e organicamente. A poesia, fruto e veículo de paixão, mata os laços com uma cultura dominante, recusando ser vista e explicada pelo olhar metafísico: “Amor e morte / pela revelação”.

Novamente recorreremos às reflexões heideggerianas para pensarmos esses versos. Heidegger (2010) fala em diversos momentos sobre a obra de arte como uma desocultação (combinada com sucessivas ocultações), que é a origem da obra de arte. Nesse desocultar-ocultar, advém a verdade do poema, livre de formulações preexistentes. O poema carrega a estranha contradição de se reter na ocultação e se projetar na desocultação. Desocultar pode ser descobrir, pode ser revelar, mas não, aqui, no sentido de conformidade com uma proposição já estabelecida e aceita. A verdade do poema, em sua construção amorosa, apaixonada, hospeda contradições, dualidades, ambiguidades, enganos e dispersões, isto é, nada que se relacione a certezas iluministas propostas por enunciados hegemônicos.

As reflexões de Maurice Blanchot sobre a relação entre poesia e morte nos levam a pensá-la ulteriormente no presente poema. O comparecimento da morte como temática na obra poética de Henriqueta Lisboa pode ser facilmente constatado em certos livros, como *A face lívida* (1945) e *Flor da morte* (1949). Quando pensamos como Blanchot em relação a Mallarmé, entretanto, verificamos que a morte ultrapassa a condição constatável de temática ou assunto para se tornar algo orgânico no poema, que instaura sua própria verdade, em detrimento da verdade do mundo, de sua esperança de realização: “Qui creuse le vers, meurt, rencontre sa mort comme abîme.” (BLANCHOT, 1999, p. 38).¹⁰

A morte, no poema comentado, reside em sua organicidade, que rege o silêncio da palavra, o sacrifício do signo poético, no sentido batailliano. O salto, explorado no texto como uma força criadora sem controle racional, permite o acesso ao ilimitado, ao que não pode ser enquadrado pelas convenções. Prevalência da enunciação sobre o enunciado.

A ideia de morte, ou de sua impossibilidade na literatura (impossibilidade daquela morte que permite concluir, que leva a um desfecho), conduz ainda a reflexões sobre sua relação com a noite – *l'autre nuit* – que não permite o repouso, noite em que os sonhos são intermináveis, estão sempre a morrer.

¹⁰ Quem escava o verso morre, encontra sua morte como abismo.

Finalmente, retomamos os últimos versos, que têm o poder de materializar a palavra poética e de nos conduzir novamente aos pensamentos de Mallarmé, de Blanchot, de Heidegger, que nos auxiliaram nesta caminhada: “Poesia. / que se fez carne.”

Eis o *Geschaffeseins* de Heidegger, o *désœuvrement* de Blanchot, a *fleur absente* de Mallarmé. Não importa quem fez, nem o que antecede, nem como fez: o que importa é o que está feito — sendo.

A escritura nunca finda; ainda que se coloque um ponto final, ela o ultrapassa. As ideias que se (re)iniciam ao fechar ou tentar fechar um texto garantem a permanência da obra e a sua não fixação, asseguram sua impossibilidade de morrer. A escritura, no máximo, repousa nos braços de Morfeu, para ressurgir ainda com mais força.

Escrever é um ato contínuo e nos leva a tantos caminhos que, por vezes, parecemos perdidos nos labirintos de Dédalo, presos na artimanha arquitetônica da palavra, em que precisamos, talvez, do fio de Ariadne para retornarmos ao ponto de partida, ou das asas de Ícaro para chegarmos ao firmamento. Mas o ponto de partida nunca será (re)atingido da mesma forma na escritura literária, pois cada retorno também é um recomeço, uma senda outra que nos move e nos eleva e, quando pensamos que retornamos, descobrimos que nada tem sua origem e seu fim, tudo são ciclos que não se fecham, um mistério, cujo fascínio nos envolve e entenece.

Desse modo, só podemos constatar que a finalização deste trabalho não se pode exercer de maneira racional, pela necessidade de darmos continuidade ao pensamento poético que permeia nossa leitura e nos intriga constantemente. A Rosa plena não se fecha nunca; estará sempre florescendo, abrindo e reabrindo, a cada leitura, a cada sondagem: “rose épanouie en bouton”.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, M. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 2003.

_____. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1999.

HEIDEGGER, M. *A caminho da linguagem*. Trad. Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

_____. *A origem da obra de arte*. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Ed. 70, 2010.

_____. *Parmênides*. I Trad. Sérgio Mário Wrublewski. Petrópolis: Vozes, 2008.

LISBOA, H. *Obras completas I – Poesia geral*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985.

MALLARMÉ, S. *Divagações*. Florianópolis: EdUFSC, 2010.

NANCY, J.-L. "Faire, la poésie". In: *Résistance de la poésie*. Bordeaux: Éditions William Blake & Co, 2004. p. 9-15.

Abstract

Blanchot, Heidegger: inspiration for reading a poem by Henriqueta Lisboa

The poetic sense, according to Blanchot, is an absent sense. As for Heidegger, he says that poetry founds its own truth. This paper intends to read/listen the poem "Rosa plena" ("Full Rose"), by Henriqueta Lisboa, to show that the poetic sign is unstable, full of gaps and possibilities, configuring Blanchot's disaster, which speaks for the oblivion, for the silence, and making it impossible to set a safe correspondence for the poetic images, a transparent association between the symbols and the cultural burden they bear. Blanchot's and Heidegger's thoughts, among others, help in our steps.

Keywords: poetic sense; Blanchot; Heidegger; "Rosa plena"