RENATA MAURÍCIO SAMPAIO

O SER DE *FLOR DA MORTE* EM CENA:

Existência e crise do sujeito moderno

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Agosto/2014

RENATA MAURÍCIO SAMPAIO

O SER DE *FLOR DA MORTE* EM CENA:
Existência e crise do sujeito moderno

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas Gerais

Orientador: Prof. Dr. Elcio Lucas Oliveira

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
MONTES CLAROS
Agosto/2014

S192s Sampaio, Renata Maurício.
O ser de *Flor da Morte* em cena [manuscrito] : existência e crise do sujeito moderno / Renata Maurício Sampaio. – 2014.
142 f.: il.

Bibliografia: f. 126-132.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2014.

Orientador: Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira.

1. Literatura brasileira. 2. Literatura – Minas Gerais. 3. Lisboa, Henriqueta, 1901 - 1985 – *Flor da Morte*. 4. Sujeito moderno. 5. Angústia. 6. Crise. 7. Morte. 8. Existência. I. Oliveira, Elcio Lucas de. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título. IV. Título: Existência e crise do sujeito moderno.

Catalogação: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS

CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS

Unimontes

PPGL
Programa de Pós-graduação em Letras
Estudos Literários

Dissertação de Mestrado, intitulada **"O SER DE FLOR DA MORTE EM CENA: EXISTÊNCIA E CRISE DO SUJEITO MODERNO"**, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **RENATA MAURÍCIO SAMPAIO**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira - Orientador (Unimontes)

Prof. Dr. Rogério Barbosa da Silva (CEFET/MG)

Profª. Drª. Ilca Vieira de Oliveira (Unimontes)

Prof. Hercílio Martelli Júnior
Pró-Reitor de Pós-Graduação

Montes Claros, 11 de agosto de 2014.

À minha amada família: meus pais, irmãos e meu esposo, pelos laços de amor que nos unem.

AGRADECIMENTOS

A Deus, refúgio e fortaleza, pela dádiva mais preciosa do Universo – a vida.

À minha mãe, Adelice, de quem recebi exemplos de integridade e determinação, pelo amor incondicional, pelas palavras de incentivo e orações incessantes.

A meu pai, Geraldo (*in memoriam*), presença encantada em todos os momentos. Que em palavras encontremos o abraço recuado pelo tempo.

A meus irmãos, Ronaldo, Rosana e Ricardo, cada qual com seu próprio brilho e força, pela torcida e estímulo constantes.

A meu esposo, Leonardo, pelo olhar de certeza e pela compreensão de minhas renúncias, ausências e silêncios.

Ao professor doutor Elcio Lucas, pela orientação paciente, segura e séria, pela competência e imprescindíveis diálogos.

Aos professores do Departamento de Letras – UNIMONTES, que participaram de minha formação acadêmica, principalmente aos docentes do Programa de Pós-Graduação em Letras / Estudos Literários, pelas valiosas contribuições profissionais e humanas.

Aos professores doutores Ilca Vieira e Anelito Pereira de Oliveira, pelo gentil aceite em compor a banca de qualificação, pelas críticas e sugestões que iluminaram os rumos deste trabalho.

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Norte de Minas Gerais – IFNMG, pelo apoio e pelas concessões que viabilizaram a realização de minhas pesquisas.

À equipe do Acervo de Escritores Mineiros e bibliotecários da UFMG, pela recepção cordial, acolhimento e profissionalismo.

Às queridas companheiras do mestrado e da vida, especialmente Josye, Damáris e Daiane, pelas vivências partilhadas e pelos nós que me ajudaram a desatar nessa travessia.

À colega-amiga Daniella, à professora-amiga Graciett Nunes e demais do curso de Direito – UNIMONTES, com o auxílio dos quais as pausas entre um parágrafo e outro de produção foram bálsamo para os momentos de cansaço e desânimo desta jornada múltipla.

Enfim, minha mais profunda gratidão e respeito àqueles que, direta ou indiretamente, inscreveram-se nesta conquista.

“Tu tens um medo:
Acabar.
Não vês que acaba todo o dia.
Que morres no amor.
Na tristeza.
Na dúvida.
No desejo.
Que te renovas todo o dia.
No amor.
Na tristeza.
Na dúvida.
No desejo.
Que és sempre outro.
Que és sempre o mesmo.
Que morrerás por idades imensas.
Até não teres medo de morrer.

E então serás eterno.”

(Cecília Meireles, 1963).

RESUMO

Neste trabalho, analisamos, a partir dos poemas de *Flor da morte* (1949), escritos por Henriqueta Lisboa, a postura que o sujeito lírico assume perante sua consciência sobre a finitude humana, no contexto da modernidade. Com o intuito de melhor conhecer a voz desse sujeito e o que ela tem a nos dizer, consideramos não somente o texto em si, mas também os fatores relacionados à produção e à recepção dos poemas. Na trajetória desta pesquisa, observamos o ecoar de vozes que apontam para a angústia e para o mal-estar do eu lírico diante do tempo presente, caracterizando o sujeito em crise nos tempos modernos. Há, portanto, a apresentação dramática da vida tendo a morte como pano de fundo, em que o sujeito poético, ao problematizar-se como ser, encena sua inquietação existencial e seu desconforto frente ao mundo caótico da modernidade. O trabalho foi estruturado em três capítulos. O primeiro é composto por um panorama crítico da lírica de Henriqueta Lisboa, em diálogo com a recepção de *Flor da morte*. O segundo trata da crise do homem moderno e da identificação deste ao sujeito dos poemas, em que se recupera o arquétipo do "sujeito enjaulado", por meio de uma linguagem que ameniza seu mal-estar e seu estranhamento. No terceiro capítulo, discute-se como o sujeito, inserido no contexto angustiante das mudanças do Modernismo, transita entre a autenticidade e a inautenticidade, a fim de decifrar os enigmas decorrentes de seu estar-no-mundo, na tentativa de atribuir sentido à sua existência, rumo à autenticidade, na perspectiva heideggeriana.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Brasileira; Literatura de Minas Gerais; Henriqueta Lisboa; Sujeito moderno; Angústia; Crise; Morte; Existência.

RESUMEN

En este trabajo analizamos, a partir de los poemas del libro *Flor da Morte* (1949) de la poetiza Henriqueta Lisboa, la postura que el sujeto lirico asume en relación a la consciencia sobre la finitud humana, en el contexto de la modernidad. Con el objetivo de conocer la voz del sujeto y lo que ella tiene a decirnos, consideramos no sólo el texto, pero también los factores relacionados a la producción y la recepción de los poemas. En la trayectoria de este estudio, observamos el resonar de las voces que apuntan para la angustia y para el malestar del yo lirico delante del tiempo presente, caracterizando el sujeto en crisis de los tiempos modernos. Ha así la presentación dramática de la vida teniendo la muerte como pantalla de hondo, en que el sujeto poético, al problematizarse como ser, escenifica su inquietud existencial y su malestar en relación al mundo caótico de la modernidad. El trabajo fue estructurado en tres capítulos. El primero es compuesto por el panorama critico de la lirica de Henriqueta Lisboa, en diálogo con la recepción de *Flor da Morte*. El segundo trata de la crisis del hombre moderno y la identificación de este sujeto de los poemas, en que se recupera el arquetipo del "sujeto enjaulado" a través de un lenguaje que ameniza su malestar y su extrañamiento. En el tercero capítulo, discutimos como el sujeto, inserido en el contexto angustiante de las mudanzas del modernismo, transita entre la autenticidad y la inautenticidad, con el objetivo de aclarar los enigmas decurrentes de su estar en el mundo, en la tentativa de atribuir sentido a su existencia, en dirección a la autenticidad, en la perspectiva heideggeriana.

PALABRAS-CLAVE: Literatura Brasileira; Literatura de Minas Gerais; Henriqueta Lisboa; Sujeto moderno; Angustia; Crisis; Muerte; Existencia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO..... 11

CAPÍTULO 1 - HENRIQUETA LISBOA E A PALAVRA POÉTICA..... 17

1.1 - Apontamentos sobre o processo artístico e a obra de arte 18
1.2 - Arredores contextuais e inflorescências literárias 30
1.3 - *Flor da morte* no campo da crítica: o jogo entre ficção e autobiografia.. 40

CAPÍTULO 2 - O EU DESPETALADO: A CRISE DO SUJEITO MODERNO EM *FLOR DA MORTE*..... 59

2.1 - Desencantos da flor encarcerada: a vida como uma prisão..... 60
2.2 - Representações do drama sob o véu da beleza/leveza 72
2.3- O sujeito moderno de *Flor da morte*: rupturas e incompletudes 86

CAPÍTULO 3 - O SER DE *FLOR DA MORTE*: DO CHAMADO DA CONSCIÊNCIA AO BROTAR DA AUTENTICIDADE 101

3.1 - Existência autêntica e existência inautêntica como projetos existenciais 102
3.2- Da beira do abismo ao voo do pássaro: em busca da existência autêntica..... 110
3.3- Mistério e desvelamento: angústia como clareira 114

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 122

BIBLIOGRAFIA..... 126

ANEXOS..... 133

Anexo A – Capa da primeira edição de *Flor da morte* (1949)..... 133
Anexo B – Foto: Henriqueta Lisboa em sua biblioteca..... 134
Anexo C – Foto: Depoimento datilografado de Henriqueta Lisboa..... 135

Anexo D -“Trajetória poética de Henriqueta Lisboa”..... 136
Anexo E - Foto – Escritores modernistas..... 137
Anexo F - Foto – Retrato de Mário de Andrade..... 138
Anexo G - Trecho de carta de Cecília Meireles a Henriqueta Lisboa..... 141
Anexo H - Manuscritos feitos por Henriqueta Lisboa..... 142

INTRODUÇÃO

"Vida frágil / Corpo de haste / Alma de flor / Se esfolhou..."

(Henriqueta Lisboa, 1985).

Este trabalho, aceitando-se suas limitações, mas com o intuito de avançar nos estudos acerca da poética de Henriqueta Lisboa (1901-1985), propõe-se à análise dos poemas que compõem o volume *Flor da morte*[1] (1949), escritos entre 1945 e 1949, a fim de investigar a postura que o sujeito lírico assume diante dos enigmas que envolvem a morte e, portanto, a vida.

Sabe-se que a trajetória artística da escritora é fruto de uma longa experiência que se inicia com a criança bem nascida de Lambari – MG, e vai se ampliando quando a poeta[2] muda-se para o Rio de Janeiro e, posteriormente, para Belo Horizonte - MG, tendo esta última como sua residência definitiva. Seu percurso literário é amplo e multifacetado: conta com uma expressiva obra poética, composta de mais de vinte títulos, além da composição de artigos e ensaios de crítica literária, traduções de poesia, organização de coletâneas poéticas, bem como vários depoimentos e discursos, publicados em revistas especializadas, livros, antologias e suplementos literários[3].

A escolha de *Flor da morte* como objeto de estudo não foi gratuita. Ela tem a ver com as instigações suscitadas pelo olhar que o sujeito lírico lança sobre a morte e também sobre a vida. Os vocábulos "flor" e "morte", à primeira vista, aproximam-se por oposição – valor positivo e negativo – em caráter ambivalente: corrupção física e fecundidade. (Cf. ANDRADA, 2010, p. 59).

---

[1] Ver Anexo A – Capa da primeira edição de *Flor da morte* (1949). Ed. João Calazans.

[2] Optou-se, nesta pesquisa, pela utilização do termo "poeta", em vez de "poetisa". Muitas escritoras do

[2] Optou-se, nesta pesquisa, pela utilização do termo "poeta", em vez de "poetisa". Muitas escritoras do século XX, tais como Cecília Meireles, mostraram-se propensas a se auto-intitularem como poetas. José Peixoto Júnior, em "O poeta, a poeta, ou O poeta, a poetisa", utiliza como uma de suas epígrafes os seguintes dizeres de Dab Abi Chahine Squarisi: "A confusão surgiu com Cecília Meireles. Ela exigia ser chamada de poeta. Atribuía ao feminino juízo de valor. "Poetisa", dizia ela "é qualquer mulher que faz versos; poeta, uma autora de mérito". O referido texto encontra-se disponível em http://www.jornaldepoesia.jor.br/jpeixoto1.html. Já a pesquisadora Kelen Benfenatti Paiva (2006), no capítulo "Poetas ou poetisas?" de sua dissertação de mestrado, discorre sobre o lugar ocupado por Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa no ambiente literário nacional, bem como trata de poesia feminina em um cenário predominantemente masculino. Enfatiza ela que "Ao ser indagada sobre o tema, Henriqueta afirma não ver diferença sensível entre poesia masculina e feminina, a não ser a temática e a ambigüidade metafórica, propícia à discrição natural com que a mulher costuma se preservar". (PAIVA, 2006, p. 132-133).

[3] Informações disponíveis no sítio do Acervo de Escritores Mineiros – AEM, cujo endereço eletrônico é https://www.ufmg.br/aem/henriqueta.

A flor como símbolo da morte é presença constante em muitos poemas. Em "Flor da morte", poema inaugural e homônimo do livro, figura como "flor desejada e temida / promessa do eterno", "inacessível" e "inefável"; em "Evanescente", é uma "camélia estática"; em "Fragilidade", é flor que se abre "à tona das águas", "por neblinas e halos / na espuma do vício"; em "Ofélia", o "rosto de nácar" da personagem shakesperiana, como uma flor-da-morte, desabrocha "por entre espumas e sargaços"; já em "Rosa Príncipe Negro", poema derradeiro, ela é "flor misteriosa". Esses são sumários exemplos da complexidade com a qual a temática é tratada: o sujeito poético, deslumbrado e, ao mesmo tempo temeroso, transita no limite do viver e do morrer, ao perceber o surgimento dessa flor estigmatizada pelo contraditório e pelo desconhecido, cobiçada e, ao mesmo tempo, arreceada.

Em outras composições da escritora, tais como em poemas de *Velário* (1936), *Prisioneira da noite* (1941) e *A face lívida* (1945), por exemplo, a morte já se fazia presente, de forma mais esparsa. O assunto encontra expressão mais significativa em *Flor da morte* (1949), apresentando-se condensado e pulverizado em todos os poemas do livro.

Considerando *Flor da morte* um cenário onde se representa consistentemente uma só temática, esse poema único, "orgânico", nas palavras de Carlos Drummond de Andrade (1952), consiste em uma "apaixonada, persistente e ondulante meditação sobre a morte". O livro, assim, assemelha-se a um grande poema, que encena o espetáculo da existência com a morte em pano de fundo. É possível interpretá-lo como o próprio fôlego de vida, como movimento de existir, num fluir/devir que não se segmenta, mas que, em derradeiro ato, irrompe-se; fecha o círculo que conduz, novamente, ao princípio, posto que é flor que renasce sempre, "nascida ao pé da morte".

A maioria dos comentários críticos acerca de *Flor da morte* converge para a afirmação de que a morte é encarada com serena aceitação, de modo predominantemente suave e pacífico, sem as tonalidades da morbidez, pessimismo ou da revolta. É recorrente, ainda, a constatação de que o sujeito lírico dos poemas se comporta com sobriedade e decoro diante do sofrimento, estando imune a desesperos ou exasperações (cf. DUARTE, 1979; LEÃO, 2004).

Tais constatações inquietaram-nos, em especial, pois, mesmo frente à forma aparentemente doce, poética e impregnada de florescimentos com a qual o sujeito lírico

vislumbra o difícil tema da morte, notamos ecoar dos poemas, ainda que discreta, uma insistente voz angustiada, que aponta para uma postura inquieta, desafiadora e até inconformada frente à vida, muitas vezes camuflada pelo véu da beleza, recurso especial usado pela poeta como artífice da palavra.

Tendo em as vista considerações até aqui realizadas, surge-nos a seguinte indagação: nos poemas de *Flor da morte*, a suavidade empregada no tratamento lírico dado à morte oculta a angústia da existência, típica de um sujeito em crise?

Para responder a essa questão, realizamos uma análise sobre o sujeito que figura nos poemas, levando em conta o que está à sua volta, sua voz, sua postura, o contexto em que viveu, seu clima espiritual, seus saberes, sabores e dissabores, enfim, suas vivências. A partir de tal análise, outra faceta do eu lírico se revela: um ser banalizado, alienado, à espreita do mundo, imerso em um contexto angustiante, invadido pelos simulacros produzidos pelos tempos modernos, o que o leva a perder a própria noção de referencialidade e a refugiar-se numa constante dúvida a respeito da existência concreta e autônoma do real, bem como da possibilidade de qualquer explicação plausível sobre seu estar-no-mundo.

Por uma opção metodológica, elegemos, como forma de apresentar as discussões em nosso trabalho, uma estrutura organizada em três capítulos. No primeiro deles, intitulado "Henriqueta Lisboa e a palavra poética", traçamos alguns apontamentos acerca da poeta e de sua produção, apresentando um panorama de sua criação artística, especificamente da trajetória lírica, em diálogo com a recepção crítica de *Flor da morte* que julgamos relevante - do tempo de sua publicação, a partir de 1949, até os dias atuais - com vistas a indicar o lugar da referida obra e de sua autora na trajetória da produção literária mineira e nacional do século XX.

Diante da constatação de que há, por parte da crítica literária relativa a *Flor da morte*, uma tendência a associar a voz do sujeito lírico à voz do sujeito empírico - a própria poeta, trouxemos à baila discussões críticas que envolvem autor e texto, pontuando questões imprescindíveis para a compreensão do processo artístico e da obra de arte, à luz das concepções, especialmente, do filósofo italiano Luigi Pareyson (2001), em *Os problemas da estética*.

Em nossas preocupações, destacamos a necessidade de uma abordagem sobre o contexto modernista. Cronologicamente, *Flor da morte* é ambientado no programa de

arte do Modernismo, embora apresente características de outras tendências, como o Simbolismo, por exemplo. Partimos do pressuposto de que nenhum texto é estanque ou isolado do mundo, e, portanto, a leitura que realizamos é pelo prisma do entrecruzamento de perspectivas como ferramenta de compreensão. Portanto, consideramos imperioso apresentar as condições de produção de *Flor da morte*, na tentativa de elucidar aspectos referentes aos arredores contextuais que envolvem seu processo artístico.

Por este viés, sobreleva destacar o diálogo e a intensa troca de correspondências que Henriqueta Lisboa exerceu com escritores e intelectuais de sua geração. Essa interação, especialmente com o modernista Mário de Andrade, inscreve-se como lugar relevante de experimentação artística e de intercâmbio intelectual e cultural.

No segundo capítulo deste trabalho, denominado "O eu despetalado: a crise do sujeito moderno de *Flor da morte*", tratou-se da análise de poemas que trazem em seu bojo nuanças de inquietação existencial e inscrevem o sujeito poético na perspectiva do aprisionamento e do emparedamento, numa configuração de vida como lugar de mordaças e de cárcere.

Na esteira do modernismo brasileiro e mineiro, realizamos uma leitura que aponta para o mal-estar causado pelo cerceamento do indivíduo e pelo esvaziamento de seu espaço, de modo a associá-lo à crise de identidade e de representação em que viveu o indivíduo dos tempos modernos. Apresentou-se um embasamento teórico acerca dessa crise no contexto do século XX, de modo a identificar o eu lírico dos poemas de *Flor da morte* a esse sujeito moderno. Os estudos de Stuart Hall sobre os conceitos de identidade, bem como os de Zygmunt Bauman sobre "modernidade líquida" e fragmentação do sujeito, dentre outros, serviram de alicerce para nossas discussões.

Buscou-se apreciar, ainda, a temática da morte e suas implicações, convertidas em artifícios, máscaras e outras roupagens, que servem para escamotear os sentimentos de mal-estar e angústia que acometem o eu lírico. A elaboração da linguagem e os efeitos provocados pela escolha dos procedimentos poéticos da escritora mineira operam na tentativa de se maquiar a perda, driblar a angústia, a dor e o lamento decorrentes de experiências de luto e ausência ligadas à ideia de morte.

O terceiro capítulo, cujo título é "O ser de *Flor da morte*: do chamado da consciência ao brotar da autenticidade", foi destinado à aproximação entre esse sujeito

lírico e o ser-para-a-morte heideggeriano, no afã de compreendê-lo como um ser em busca de sentido para a vida, para seu estar-no-mundo, para sua existência dilacerada, enfim, à procura da existência autêntica. Essa leitura aproximou-nos das teorias da filosofia existencial-ontológica do pensador alemão Martin Heidegger (2005), com base em sua obra *Ser e Tempo.*

Assim, a temática abordada nesta dissertação volta-se para a postura assumida pelo eu lírico diante da inevitabilidade de sua finitude, já que entendemos *Flor da morte* como um lugar de expressão de desconforto que revela um sujeito em crise.

Privilegiamos, neste trabalho, a pesquisa bibliográfica, mas também realizamos, como incremento, pesquisas de campo, documental e exploratória, a fim de proceder a uma espécie de resgate histórico dos elementos que cercam o fazer poético de Henriqueta Lisboa. Para tanto, realizamos, em 2012 e 2013, três visitas ao Acervo de Escritores Mineiros[4] - AEM – situado no Centro de Estudos Literários – CEL - nas dependências da Biblioteca Central da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, em Belo Horizonte.

Tais visitas possibilitaram a proximidade com originais dos livros da poeta e seu próprio acervo, bem como com esboços de estudos e discursos, artigos, periódicos, escritos rasurados, cartas trocadas com intelectuais de todo país e do exterior, fotografias, inventários, material de arte, objetos[5] variados e registros diversos. Em síntese, esse contato nos auxiliou na composição da imagem da escritora e na compreensão de seu processo criativo.

Já no que diz respeito ao referencial teórico-crítico usado nesta pesquisa, vale ressaltar que, embora a imagética da morte possibilite múltiplas abordagens e leituras, seja no âmbito da religião, antropologia, sociologia, psicanálise, dentre outros, nossa análise fundamentar-se-á na aproximação entre filosofia e poesia. Importante lembrar que não se trata de, a partir da filosofia, chegar aos poemas, quando o caminho é o contrário. O texto literário é o ponto de partida. As reflexões filosóficas facilitam o melhor esclarecimento dos temas propostos na obra, que apresentam, sob diversos aspectos, semelhança com as discussões feitas pelos filósofos com os quais dialogamos.

[4] A doação do acervo de Henriqueta Lisboa foi realizada pela família da poeta em 1989.

5 Nesse cenário, algumas curiosidades chamaram-nos à atenção, em especial, o porta-retrato (vide imagem no Anexo F desta dissertação) com um desenho, espécie de caricatura de Mário de Andrade coberto com um fino véu, ao canto de sua escrivaninha, o que nos sugere o cuidado em perenizar e velar a imagem do amigo modernista.

Assim, Stuart Hall, Theodor Adorno, Gilles Lipovetsky, Octavio Ianni, Zygmunt Bauman e Michel Foucault, dentre outros, alicerçaram nossos estudos acerca de elementos que envolvem o sujeito na modernidade.

Fomos buscar subsídios nos estudos de Blanca Lobo Filho, Reinaldo Marques, Maria Luiza Ramos, Fábio Lucas, Paschoal Rangel, Carmelo Virgillo, Constância Lima Duarte, José Afrânio Moreira Duarte, dentre outros, para a análise da poesia e biografia de Henriqueta Lisboa.

As pesquisas acadêmicas de Adriana Rodrigues Machado (2009, 2013), Adriana Levino da Silva Ramos (2012), Rodrigo Santos de Oliveira (2010), Claudine Figueiredo Andrada (2010), Kelen Benfenatti Paiva (2006, 2012), dentre outras, embasaram, significativamente, este trabalho.

A fim de apoiar nossas ponderações sobre fruição estética, encontramos em Luigi Pareyson e Ítalo Calvino as balizas necessárias para a análise dos poemas de *Flor da morte*.

Enfim, demarcados os propósitos e a natureza de nossa contribuição, introduzimos, aqui, nossas discussões, almejando que suscitem novos olhares e percepções para a poética de *Flor da morte*, cujo mérito tem sido cada vez mais reconhecido no universo dos estudos literários.

CAPÍTULO 1

Henriqueta Lisboa e a palavra poética

"A palavra não é a finalidade nem o limite do poema: é sua opção, seu arbítrio, seu meio, sua matéria, diamante bruto a ser lapidado de encontro e ao encontro de outras palavras, ímã a atrair outras palavras para certa consecução sensível. (...) Cada vocábulo em si é um cofre na expectativa de abertura, corpo inanimado à espera de sopro vital, capaz de ressurgir tantas vezes quantas for convocado para o milagre de romper as pedras do silêncio, vibrar, dizer."

(Henriqueta Lisboa, 1979).

1.1 Apontamentos sobre o processo artístico e a obra de arte

Henriqueta Lisboa faz a seguinte declaração, em "Poesia: minha profissão de fé"[6],: "Não ouso definir especificamente a poesia, embora tenha aventado que ela seria a coação do eterno dentro do efêmero. Sinto-a como a aura que se irradia do ser." (LISBOA, 1979, p.17).

"Coação do eterno dentro do efêmero": esse pensamento apresenta-se profundamente coerente com sua obra poética, atravessada por um renitente perscrutar do ser-em-si e do ser-no-mundo[7]. No esforço de perenizar o transitório, as composições da poeta - cuja marca indelével é a temática da eternidade da qual se reveste – alimentam-se de uma constante preocupação de quem, nas palavras da própria escritora, "sempre visou, 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 [...]". (LISBOA, 1979, p. 18-19).

Nessa perspectiva, a poesia henriquetiana tem o humano como foco, em breve referência ao volume *O alvo humano*, publicado em 1973, do qual faz parte o poema "Espacial":

> Solta pluma no espaço
> quem sou eu?
> sobre o mar e a montanha
> entre nuvens boiantes
> de luz a luz
> aos pés de Deus
> pequenez infinita.
> Levo comigo um nome? Serei
> mais do que um grão de areia
> por ventania arrebatado
> as dunas?
> Guardarei lembrança
> da terra abaixo
> terra que a carne me feriu
> ao brindar-me a rosa? [...] (LISBOA, 1985, p.387-388).

[6] Tal conferência, espécie de ensaio-depoimento, foi proferida na cidade de Brasília, no mês de abril de 1978 e, posteriormente publicada em *Vivência poética: ensaios* (1979).

[7] Os termos *ser–em-si*, *ser-no-mundo*, bem como *ser-para-a-morte e ser-aí*, dentre outros, serão utilizados em consonância com as concepções filosóficas do alemão Martin Heidegger em *Ser e tempo* (2005), que se ocupou da questão do *Ser*, no intuito de defini-lo.

Nesse poema, o eu lírico, por meio de inúmeras indagações, espécies de instrumentos de escavação ("Quem sou eu?", "Levo comigo um nome?"), exerce a tentativa de deslindar os dilemas que o habitam, na qualidade de ser-no-mundo. Note-se que, embora dissolvida em interrogações várias, ecoa a voz de um sujeito que muito tem a nos dizer, já que apresenta sintomas inequívocos de agruras que podem revelar os percalços de sua época: reconhece-se volúvel, instável e desterritorializado.

Assim, Henriqueta Lisboa traz à cena, não só no referido poema, mas em grande parte de sua composição artística, o eterno enigma da existência, instigante por natureza.

Sabe-se que a poeta mineira devotou sua vida às letras e encontrou na literatura seu ofício e sua própria condição para viver. Ela mesma assume[8] estreita ligação com sua produção artística[9], ressaltando que a poesia, "solo fértil onde lançou suas sementes", preencheu sua existência, orientou-a no caminho entre os seres humanos e indicou-lhe os caminhos de Deus. (LISBOA, 1984).

Não obstante ter escrito poesia, sua produção inclui ensaios, tais como o que escreveu em 1945 sobre Alphonsus de Guimaraens, incluindo, nessa categoria, outras reflexões em *Convívio poético* (1955), *Vigília poética* (1968) e *Vivência poética* (1979), nas quais reúne trabalhos teóricos acerca da poesia e analisa o fenômeno da criação poética, demonstrando considerável talento no exercício crítico de obras de vários escritores nacionais e estrangeiros, tais como os mineiros Emílio Moura e Abgar Renault, o poeta português Mário de Sá-Carneiro e o espanhol Jorge Guillén, incluindo estudos da prosa poética de Guimarães Rosa e outros autores de expressão reconhecida. (Cf. RAMOS, 2012, p. 73). E, ainda, inúmeros ensaios críticos de sua autoria compõem periódicos especializados ou livros editados em coautoria[10].

Ao lado da organização de coletâneas, Henriqueta Lisboa também realizou diversas traduções de textos e obras de renomados ícones da literatura, como, por

[8] Ao ser indagada se valeu a pena dedicar-se à literatura, a poeta faz tais revelações em entrevista concedida a Edla Van Steen, em 5 de maio de 1984, para o *Jornal da Tarde*, de *O Estado de São Paulo.*

[9] Ver Anexo C, contendo depoimento de Henriqueta Lisboa a Assis Brasil, no qual a poeta declara: "minha poesia sou eu". Ver, ainda, Anexo H, em que ela revela, em manuscrito, que "a poesia é a nossa mesma forma de existir".

[10] Para outros esclarecimentos sobre sua produção em prosa, sugere-se consultar o volume *Henriqueta Lisboa – Bibliografia analítico-descritiva* (1992*)*, de Carmelo Virgillio.

exemplo, a amiga chilena Gabriela Mistral e o italiano Dante Alighieri[11,] além de traduções de textos de Góngora, Leopardi, e outros célebres artistas[12].

Retomando a questão da composição especificamente poética de Henriqueta Lisboa, cumpre ressaltar que muitos foram os frutos de seu trabalho. Em documento datiloscrito[13] intitulado "Trajetória poética de Henriqueta Lisboa: depoimento da autora", datado de 1979, a poeta, ao orientar-se por critérios de ordem diversa, organizou o conjunto de dezesseis de seus livros de poesia emoldurados em cinco agrupamentos - "Espontâneo", "Objetivo", "Dramático", "Essencial" e "Ontológico" - em função de semelhanças temáticas e das motivações que lhe foram impostas pelo tempo.

Enuncia a pesquisadora Adriana Rodrigues Machado (2013), no capítulo "O percurso estético-existencial delineado em cinco grupos" de sua tese de doutorado, que o referido documento consiste em uma espécie de respostas de Henriqueta Lisboa a perguntas de Marly de Oliveira, que seriam publicadas em maio de 1979 no Correio Braziliense, e que "['Trajetória poética'] corresponde a uma primeira parte de um todo de sete partes distintas [...]". (MACHADO, 2013, p. 58).

Dentre tais agrupamentos, o grupo denominado "Espontâneo" envolve as obras *Enternecimento* (1929), *Velário* (1936) e *Prisioneira da noite* (1941). O primeiro livro foi avaliado pela crítica como sendo de forte caráter simbolista, no qual há a manifestação do desejo de absorver em plenitude o máximo da vida, numa espécie de transbordamento de sentimentos. A poeta afirma ser um livro juvenil sobre o amor, no início de sua trajetória literária: "[*Enternecimento*] corresponde a uma fase de juventude idealista e romântica, em que prevalecem as impressões naturais com imagens equivalentes"[14].

Nos poemas de *Velário*, há "o predomínio de um léxico litúrgico, dentro do universo simbólico-cristão" (MACHADO, 2013, p. 79) e, por meio deles, a poeta "[...]

[11] Tais traduções encontram-se em *Poemas escolhidos* de Gabriela Mistral, de 1969 e *Cantos de Dante*, de 1970, respectivamente.

[12] Outras informações da autora, sua biografia, bibliografia sobre (e de) Henriqueta estão disponíveis no site http://www.letras.ufmg.br/henriquetalisboa/.

[13] Ver Anexo D, que traz a imagem do referido documento, que se encontra no acervo de Henriqueta Lisboa. Datado de 1979, o texto foi complementado por Henriqueta Lisboa em 1982, devido a publicação de *Pousada do Ser*, seu último livro. (Cf. MACHADO, 2013, p. 58).

[14] In: LISBOA, Henriqueta. "Trajetória poética de Henriqueta Lisboa: depoimento da autora", Pasta Depoimentos (Produção Intelectual do Titular), no Acervo de Escritores Mineiros - AEM/UFMG.

manifesta explicitamente a sua religiosidade, a qual se revelará uma força criadora, propulsora, espécie de usina de imagens [...]"[15].

Já em *Prisioneira da noite*, há, por meio da fusão do lirismo e do drama, o aprofundamento nas temáticas do "amor irrealizado e dos mitos da infância destruída" (RAMOS, 2012, p. 74). A motivação do livro foi confessada pela própria autora, para quem os poemas testemunham "[...] conflitos entre a vida interior e a realidade externa, com abordagem de reações psicológicas e a procura de uma expressão mais nitidamente individual"[16] .

O segundo grupo, denominado "Objetivo", é composto por *O menino poeta* (1943), *Madrinha lua* (1952), *Montanha viva* (1959) e *Belo Horizonte bem querer* (1972). Na primeira composição, conforme Ramos, "o tema da infância é retomado de modo feliz, visto que é uma obra de memória e contemplação, representação do evanescente". (RAMOS, 2012, p. 74). A esse respeito, enuncia a própria Henriqueta Lisboa:

> Por sua vez a infância, representação do evanescente, proporcionou-me há vários anos um livro de memória e contemplação: *O Menino poeta*, enternecido depoimento de reações inerentes à meninice, espécie de biografia da infância em termos de experiência e empatia. Horas felizes foram aquelas em que voltei a respirar a atmosfera do primitivo e do ingênuo. (LISBOA, 1979, p. 19).

Já o conjunto das demais obras que compõem o grupo representa o que a autora chamou, em *Poesia: minha profissão de fé* (1979) de "tríptico" de sua "mineiridade". Tais composições possuem "[...] um denominador comum mais evidente: o lastro de tradições regionais, históricas e míticas". (MACHADO, 2013, p. 96).

Madrinha Lua é uma espécie de descrição lírica dos santuários culturais de Minas Gerais. Nas palavras de José Afrânio Moreira Duarte, nesse livro, a autora "evoca, em altos tons de poesia, um verdadeiro exército de sombras, usando como temas os que um dia existiram, participando ativamente da vida de outrora na Província de Minas Gerais [...]". (DUARTE, 1996, p.61).

---

[15] *Idem, ibidem.*

[16] In: LISBOA, Henriqueta. "Trajetória poética de Henriqueta Lisboa: depoimento da autora", Pasta Depoimentos (Produção Intelectual do Titular), no Acervo de Escritores Mineiros - AEM/UFMG.

Acerca de *Montanha viva*, Henriqueta Lisboa (1979) afirma que este livro "encerra uma interpretação do espírito cristão de Minas Gerais, encarnado nas tradições, nas lendas, na cultura humanística e no próprio meio natural do Caraça, com relevo para sua filosofia de vida"[17]. Finalmente, em *Belo Horizonte bem querer*, há a presença do que ela sintetiza em poucas palavras: "é um painel de revivescência dos primeiros e pitorescos episódios da capital mineira, descritos com amenidade"[18].

Figuram no grupo "Dramático", terceiro grupo mencionado pela poeta, duas composições: *A face lívida* (1945), escrita entre 1941 e 1945 - período coincidente com a eclosão da Segunda Guerra Mundial - e dedicada à memória de Mário de Andrade, falecido em 1945, e *Flor da morte* (1949), que, conforme a própria autora,

> Anseia salvaguardar, num processo de minuciosa análise, o que há de puro no sofrimento, tratado, simbolicamente, como flor à beira do abismo. Refere-se à distensão entre a vida e a morte, considerando a realidade mas tentando um possível relacionamento vida/morte em esfera de transmutação ou, porventura, de síntese.[19]

Compõem o quarto grupo, denominado "Essencial", os livros *Azul profundo* (1956) e *Além da imagem* (1963). No primeiro, iniciado em 1950 e concluído em 1955, o "móvel psicológico", nas palavras de Henriqueta, é a criação artística em si. Na referida composição, "a preocupação se volta para o fenômeno da criação poética, para o fenômeno artístico, mais propriamente, visando à essência." (MACHADO, 2013, p. 28).

Em *Além da imagem*, busca-se apreender o ritmo latente nas coisas e desvendar seus segredos. Sobre essa obra, a poeta mineira diz que "enuncia aspirações mais vastas, intuindo analogias entre o ético e o estético, ao perscrutar o essencial preservado nos seres e nas cousas, ao vislumbrar o real que não se encontra nas aparências sensíveis"[20].

No quinto grupo, o "Ontológico", tem-se *O alvo humano* (1973), *Miradouro e outros poemas* (1976), *Celebração dos elementos* (1977) e *Pousada do ser* (1982)[21]. O

[17] *Id., ibid.*
[18] *Id., ibid.*
[19] *Idem, ibidem.*
[20] *Idem, ibidem.* A esse respeito, Machado (2013) ressalta que, no livro, "existe o desejo de atingir o que está além das aparências sensíveis, por trás da forma, de um sentido simplesmente dado." (MACHADO, 2013, p. 146).
[21] Cumpre realçar que *Pousada do ser* foi incluído no documento "Trajetória poética de Henriqueta Lisboa: depoimento da autora*"* em um adendo, após sua publicação. (MACHADO, 2013, p. 153).

primeiro deles, como pontua a própria Henriqueta Lisboa em sua "Trajetória poética", "formula indagações sobre os mistérios que nos cercam, através de abordagens à alma coletiva [...] É uma proposta de harmonia entre espírito e matéria."[22] Além disso, conforme Ramos (2012),

> *O alvo humano* (1963-1969) é matéria de poesia pura: reconstrução universal das variadas influências recebidas de seus autores prediletos: Dante, Leopardi, Holderlin, Rilke, Tagore, Ungaretti e Jorge Guillén, além das reflexões de Santo Agostinho e Schiller, dos simbolistas franceses, dos românticos ingleses e alemães, dos místicos espanhóis e dos medievais portugueses. (RAMOS, 2012, p. 90).

No volume *Miradouro e outros poemas*, os textos, permeados de homenagens e alusões a artistas prediletos[23] da poeta, denotam a ânsia transcendente, partindo do olhar do eu lírico, em que o leitor é convidado a apreender a essência das coisas, ultrapassando o aspecto material.

Celebração dos elementos: água ar fogo terra traz em sua composição o culto da admiração e respeito pela natureza; "[...] caracteriza-se por extenso poema de cunho investigativo das origens naturais em que os elementos água, ar, fogo e terra são ressaltados de modo ímpar em uma perspectiva transcendental". (RAMOS, 2012, p. 93): Água "que toda corrupção supera"; Ar "feito de espírito e matéria"; Fogo "vida em combustão"; Terra "que desmembraste do sol por uma aspiração extrema". (LISBOA, 1985, p.505-510).

Já *Pousada do ser* foi seu último livro de poemas lançado em vida, com o qual obteve o "Prêmio de Poesia" do Pen Clube do Brasil. De cunho mais introspectivo, psicológico e religioso, seus poemas revelam alguma tentativa de encontrar lugar no mundo.

Importa mencionar que a obra *Fogo fátuo*, publicada em 1925, não foi contemplada pela poeta em "Trajetória poética de Henriqueta Lisboa". Conforme Machado (2009) foi obra renegada pela Autora, que "ironicamente, 'extinguiu-se' aos

[22] LISBOA, Henriqueta. "Trajetória poética de Henriqueta Lisboa: depoimento da autora", Pasta Depoimentos (Produção Intelectual do Titular), no Acervo de Escritores Mineiros - AEM/UFMG.
[23] Poemas como "Holderlin", "Saudação a Drummond", "Roteiro de Petrônio Bax" e "Visão de Portinari" são alguns exemplos de tais referências.

olhos do público" (MACHADO, 2009, p.32). Julgamos, portanto, tratar-se de um livro de poemas que germinou, mas não cresceu nem floresceu.

Em sua tese de doutorado, Kelen Benfenatti Paiva (2012) levanta uma série de hipóteses na tentativa de explicar o porquê de Henriqueta Lisboa ter "renegado" a obra *Fogo fátuo*. Para a pesquisadora, uma das hipóteses mais evidentes

> [...] deve-se ao fato de serem esses versos fruto da juventude, da experimentação literária de uma iniciante no mundo das letras. Sua recusa, anos depois, ao que parece, é devida à acuidade crítica apurada com a experiência e as leituras da mulher madura, que atingira o equilíbrio entre a dicção e a essência poética, trabalhara intensamente a técnica e conquistara um estilo próprio. (PAIVA, 2012, p. 190-191).

De igual modo, *Reverberações* (1976), *Lírica* (1958) e *Nova lírica* (1971) não fizeram parte dos cinco agrupamentos anteriormente citados, conforme Henriqueta enuncia em "Trajetória poética", sendo que estas últimas consistem em antologias poéticas contendo diversos textos de obras já elencadas pela poeta mineira.

Realizadas essas breves considerações sobre o percurso lírico de Henriqueta Lisboa emoldurado em cinco grupos, interessa-nos, em particular, o ciclo "Dramático", especificamente a obra *Flor da morte*, cujos poemas apresentam, a nosso ver, uma voz poética que pode não estar imune às contingências da modernidade de seu tempo. Isso nos permite pensar num eu lírico inquieto, angustiado e que adota, geralmente, posturas decorrentes de seu estar-no-mundo, sendo, portanto, a nosso ver, passível de ser associado ao mal-estar e à crise de identidade em que viveu a sociedade moderna.

Com a intenção de melhor conhecer o sujeito lírico de *Flor da morte,* bem como de analisar em que medida os aspectos biográficos de Henriqueta Lisboa servem de instrumento para a compreensão dos poemas que compõem o referido volume, discorreremos sobre a relação entre procedimento artístico e obra de arte, à luz da teoria do filósofo italiano Luigi Pareyson (2001).

Um dos pontos constantemente evidenciados pela crítica literária é, sobretudo, a presença de elementos autobiográficos no livro em estudo, bem como o estreito envolvimento e identidade entre as vivências da poeta e o que se enuncia nos textos (*cf*. ANDRADE, 1952; LOBO FILHO, 1965; QUEIROZ, 1976; LUCAS, 2001). Portanto, trazer à baila concepções críticas que envolvem a autora e seu texto, bem como as noções de sujeitos lírico, empírico, personalidade humana e personalidade artística,

alteridade, relação entre arte e sociedade, significa investigar não só a forma como se constitui a voz poética nos textos em estudo, mas também buscar o que essa voz tem a nos dizer.

Luigi Pareyson, em *Os problemas da estética* (2001), ao formular seu pensamento sobre a arte, discute a possibilidade de se utilizar das obras para traçar a biografia do artista ou de se vislumbrar os elementos biográficos para auxiliar na compreensão da arte. Essa relação entre arte e biografia, conforme o filósofo, é um problema que suscita duas indagações: "Pode o conhecimento da vida de um artista aumentar a compreensão da sua arte? Pode a obra de um artista contribuir para o conhecimento de sua vida?" (PAREYSON, 2001, p.90).

Dada essa problemática, segundo o autor, fica-se diante de uma verdadeira e própria antinomia:

> De uma parte, a atividade artística é invenção, criação, originalidade, isto é, liberdade, novidade, imprevisibilidade: não só não há uma lei que presida à atividade do artista e à qual ele deva conformar-se, mas, antes, a arte é tal justamente pela ausência de uma lei do gênero. De outra parte, a atividade artística implica um rigor, uma legalidade, digamos mesmo, uma necessidade férrea e inviolável: deve portanto haver uma lei que, peremptória e iniludível, presida ao êxito e à qual o artista não possa subtrair-se impunemente. Estes dois aspectos devem poder conciliar-se, como de resto a própria realidade das obras de arte reclama. (PAREYSON, 2001, p. 183).

Ao discutir os posicionamentos dos que defendem o casamento ou o divórcio entre processo criativo e obra de arte, Pareyson enumera alguns problemas que merecem ser considerados. Para ele, há críticos que sustentam uma nítida separação entre a arte e a vida e, portanto, consideram irrelevante o processo artístico, no sentido de que ele nada tem a ver com a apreciação da obra, sendo esta a única que importa ao espectador conhecer. O poeta Edgar Alan Poe destaca: "uma coisa é o efeito da obra e outra o conhecimento do processo." (POE, *apud* PAREYSON, 2001, p. 195).

Nesse sentido, o filósofo comenta os argumentos usados pelos críticos que defendem o divórcio entre a voz poética e o sujeito empírico, entre personalidade artística e personalidade humana, portanto. A primeira coincide com a obra do autor, enquanto a segunda consiste em uma realidade puramente biográfica, "instável e fluida sucessão de atos e paixões". (PAREYSON, 2001, p. 91). A título de ilustração, ele cita

o caso das autobiografias de alguns artistas, pois, na medida em que são obras de arte, são também transfiguração da vida.

> [...] [As autobiografias] são como uma criação nova, uma pura invenção de fantasia, que se rege unicamente por si, independentemente das personagens reais dos acontecimentos [...] Se a transfiguração artística é tão potente que nem mesmo a autobiografia serve para informar sobre a vida, como se poderá pretender que a biografia sirva para fazer compreender a arte? (PAREYSON, 2001, p. 92).

O filósofo italiano pondera, entretanto, que não se deve defender com rigidez a diferença entre personalidade artística e personalidade biográfica, pois é possível que elas sejam coincidentes. Se assim o forem, a personalidade humana do artista será posta sob o signo da arte e aplicada de modo a explicar a poesia. Assim, em outras palavras, ao criar um poema, o sujeito pode afirmar a própria personalidade humana ao dedicar-se àquela tarefa que ele mesmo escolheu para sua vida.

Já no que se refere à transfiguração poética como operação artística, Pareyson reconhece que se ela – a transfiguração – acarreta certo distanciamento entre a figura de arte e a circunstância real que a ocasionou, até o ponto de esta ser incapaz de iluminar aquela, é possível, também, que a análise desse intervalo seja bastante reveladora, pois,

> [...] não é menos verdade que um estudo da distância entre a figura da arte e a ocasião real, isto é, da intensidade e da qualidade da transfiguração, revelaria certos segredos operativos do artista e revelaria os procedimentos da sua inspiração, contribuindo não pouco para compreender sua arte. (PAREYSON, 2001, p.96).

Além de ser operação artística, a transfiguração é também um ato de vida. Os elementos que fazem parte da vivência de um artista podem penetrar sua arte e se transfigurarem como argumentos, temas ou ocasiões.

Em síntese, o autor elucida que defender sumariamente a distância entre o processo artístico e a obra de arte tende a desvalorizar todo o condicionamento do artista, quer individual ou social, psicológico ou histórico, cultural ou técnico, o que significaria, em tese, correr o risco de não entender a própria "perfeição da obra" quando a vê na sua estaticidade, e não como conclusão de um movimento que chegou ao seu acabamento natural e ao ponto preciso de sua maturação.

Nesse sentido, Pareyson considera válido retirar o processo artístico do primeiro plano, posto que esse é o lugar da obra de arte. Ressalta, em contrapartida, o cuidado que deve ser tomado, na medida em que essa concepção pode tornar parcial a compreensão da obra, se ela própria é tomada exclusivamente como um produto acabado, quando, ao contrário, ela também deve se revelar como inserida num processo.

Ao dar prosseguimento às problematizações, diferentemente dos comentários expostos – os que negam da importância da aproximação entre processo artístico e obra de arte -, Pareyson ressalta que há quem julgue essencial percorrer o processo contextual de construção da obra de arte, levando em conta elementos referentes à sua determinação histórica e reconstruindo-os na sua "efetiva sucessão temporal". (PAREYSON, 2001, p. 195). Sendo a obra de arte inseparável e indivisível de seu relevante percurso de elaboração, que a precede no tempo, são imprescindíveis a gênese e as condições de produção para sua efetiva leitura.

Entretanto, conforme o autor de *Os problemas da estética*, defender com rigor a inseparabilidade da obra do processo de que resulta é um raciocínio que pode tornar rígida a consideração de tal processo, materializando a obra nesse panorama histórico.

Como se percebe, os pontos até então ressaltados suscitam dificuldades ou barreiras, mas extremamente frutuosa é a sua problemática. Por um lado, a vida do autor se apresenta na obra, não pela presença de fatos vividos, mas de uma personalidade que se formou pouco a pouco no transcorrer da existência. Por outro, é possível iluminar o conhecimento biográfico de um autor por meio, inclusive, de suas obras, as quais podem tomar parte considerável e importante de sua vida.

Atenuando o extremismo das duas teses e conseguindo conciliar suas exigências, Pareyson acredita chegar a uma concepção mais aderente à experiência artística: o artista inventa não só a obra, mas também a legalidade interna dessa obra, à qual está submetido, tornando-se, desse modo, vinculado e sujeito a uma lei inviolável e severa, que ele mesmo criou. Seria, então, "autor e súdito", "inventor e seguidor", "criador e subalterno", concomitantemente.

E, ao considerar estes antagonismos, propõe-se a conciliação entre liberdade e lei, contingência e necessidade, inventividade e norma, criação e rigor, originalidade e legalidade. Dessa forma, a obra de arte tem a dúbia prerrogativa de ser ao mesmo tempo lei e resultado da sua formação, criação e descoberta, escolha e coadjuvação,

composição e crescimento, fabricação e maturação. Portanto, assim se caracteriza o processo artístico:

> [...] é precisamente esta misteriosa e complexa co-possibilidade, que, no fundo, consiste numa dialética entre a livre iniciativa do artista e a teleologia interna do êxito, donde se pode dizer que nunca o homem é tão criador como quando dá vida a uma forma tão robusta, vital e independente de impor-se a seu próprio autor, e que o artista é tanto mais livre quanto mais obedece à obra que ele vai fazendo; ante o máximo de criatividade humana consiste precisamente nesta união de fazer e obedecer, pela qual na livre atividade do artista age a vontade autônoma da forma. (PAREYSON, 2001, p. 192).

A criação artística, por esse viés, não é uma criatividade absoluta, em que o artista dispõe de excepcional fecundidade do gênio, ou de completa e incondicionada liberdade. Também o processo artístico não se configura como uma obediência reducionista, ou mero acompanhamento, consoante afirmou o romântico Goethe, para o qual a poesia "nasce, cresce e amadurece como uma planta, de modo que ao artista não resta outro trabalho senão do jardineiro." (GOETHE, *apud* PAREYSON, 2001, p. 197), limitando-se a favorecer o desenvolvimento dessa planta e remover os obstáculos que impedem seu desenvolvimento.

O filósofo italiano acredita que a arte possui, ao mesmo tempo, um caráter social e pessoal, desde que se diferencie a pessoa do sujeito, e que se separe o social do determinismo, uma vez que este não cede espaço para a inventividade. No entanto, embora o artista não esteja determinado a condições exteriores, ele é sempre condicionado, até mesmo pelo material de sua obra de arte, que não deve ser encarado como limite, mas como uma oportunidade de trabalho e criação. Assim, a arte também é, ao mesmo tempo, condicionada e inventiva.

Em consonância com esse raciocínio, Octavio Paz (1996) defende que a escrita literária é um esforço expressivo, limitado pelo viés pragmático e ilimitado pelo viés imagético. A poesia, portanto, "não é uma explicação de nossa condição, mas uma experiência em que a nossa condição, ela mesma, revela-se ou manifesta-se. E por isso está indissoluvelmente ligada a um dizer concreto sobre isto ou aquilo". (PAZ, 1996, p. 58).

No que concerne à produção artística, Henriqueta Lisboa, mesmo tendo reconhecido a existência de uma relação entre artista e meio social, afirma que, no ofício de criador, o poeta é capaz de ludibriar e de representar, a serviço da linguagem:

> Na sua índole de transformador da linguagem, o poeta se exercita em diferentes sentidos, inventa personagens, fábulas e metáforas, traça linhas transversais, utiliza-se de máscaras não com o fim de disfarçar ou dispersar o que tem em mente, mas de atingir sínteses representativas que possam ter significação auto-suficiente a outro nível. (LISBOA, 1979, p.15).

A poesia, por esse viés, sendo exercício ficcional, objeto de linguagem e de intencionalidade artística, envolve arte e técnica, características próprias da natureza inventiva.

Embora tenha afirmado o fingimento do artista em seu ofício, que trabalha de modo a teatralizar, a própria escritora, pensando no poeta como um indivíduo com raízes no grupo social a que pertence, ressalta:

> Força é reconhecer: nenhum poeta sobrevive se se distancia do tempo em que vive. O que se alienar trairá seu coração e sua consciência. Mesmo sem alusão direta a circunstâncias, o poeta se acusa como ser comunitário. (LISBOA, 1979, p.18).

Consoante esse comentário, para Henriqueta Lisboa, o poeta, direta ou indiretamente, relaciona-se com o grupo a que pertence, sob pena de "trair seu coração e sua consciência", em condições de alienação. Isso implica dizer que, dada a estreita relação entre artista e mundo, existe a possibilidade de identificarmos, em sua criação, material colhido de sua experiência como sujeito empírico, possibilitando, dessa forma, que se identifique esse sujeito imiscuído à voz lírica que enuncia no poema.

Do ponto de vista criativo, é pertinente supor que a obra de um poeta mostre os relevos históricos de seu tempo, considerando-se, sobretudo, a consciência que se passa a ter de seu próprio papel histórico, na qualidade de artífice, atento ou não aos acontecimentos de sua época.

Conforme Michel Foucault (1992), em *A escrita de si*,

> É a própria alma que há que constituir naquilo que se escreve; todavia, tal como um homem traz no rosto a semelhança natural com

> os seus antepassados, assim é bom que se possa aperceber naquilo que escreve a filiação dos pensamentos que ficaram gravados na sua alma [...] Num mesmo coração há vozes altas, baixas e medianas, timbres de homem e de mulher: Nenhuma voz individual se pode aí distinguir; só o conjunto se impõe ao ouvido [...]. (FOUCAULT, 1992, p.144).

É plausível afirmar, portanto, que a biografia é capaz de contribuir para a compreensão da poesia, uma vez que o conhecimento de certas circunstâncias da vida de um autor pode iluminar certas características e significados de sua arte. A "filiação dos pensamentos" de que trata Foucault, bem como a utilização de determinados meios expressivos, a afinidade com outros artistas, a herança recebida da tradição, as preferências estilísticas, a pluralidade de vozes que ecoam do mesmo "coração", bem como outros fatores ligados ao ambiente do qual determinado texto emergiu são meios capazes de proporcionar e aumentar a compreensão de uma obra de arte.

1. 2 Arredores contextuais e inflorescências literárias

No que diz respeito às condições de produção de uma obra de arte, prosseguindo no raciocínio anteriormente desenvolvido neste trabalho, Fábio Lucas (2001), em "Dimensões da Lírica de Henriqueta Lisboa", enfatiza que

> Os arredores contextuais e o envolvimento cultural ajudam a penetrar na coletânea de poemas, pois o conhecimento do metatexto auxilia a explicação de aspectos genéticos, relacionais e funcionais do texto. A análise intrínseca se torna um momento da análise interpretativa, assim como a análise extrínseca completa o projeto de investigação global, que aspira a oferecer luzes à visão da totalidade da obra. (LUCAS, 2001, p.2).

Vale ressaltar que a criação poética da autora de *Flor da morte* situa-se no contexto do século XX, cujos primeiros anos foram um tempo em que as correntes consagradas da Europa, sob a forma de vanguardas artísticas, exportavam para o mundo atitudes contestadoras da tradição. Trata-se de um momento de revisão geral de valores e de rupturas efetivas nas diversas instâncias do pensamento e das artes, inclusive no âmbito da literatura.

Conforme já mencionamos, a produção poética de Henriqueta Lisboa situa-se entre a busca pelo novo sem desprezar a tradição, sendo, portanto, representativa do

entrechoque de forças – as de permanência e ruptura – que entraram em confronto na poesia e na arte do fim do século XIX e primeiros anos do século XX.

No tratamento dado ao tema tradição *versus* modernidade, ou continuidade *versus* ruptura, Lucas (2001) afirma que todo poeta carrega consigo, no labor criativo, os impulsos da imitação agregados aos da descontinuidade. Nessa perspectiva, a repetição ou imitação, como afirma o autor, harmoniza-se artesanalmente à tradição do gênero. Já no que diz respeito à ruptura com as ideias passadistas, o artista desencaminha-se do procedimento conservador e manifesta o toque pessoal de expressão, que alguns denominam estilo e outros, originalidade.

Essa dicotomia *ruptura* e *continuidade* nas artes, mais detidamente na literatura, questão intimamente ligada aos tempos modernos, traz à tona um espírito de destruição e de transgressão dos valores até então cristalizados – século XIX – emergindo, também, o rompimento com o modelo de representação vigente. Este momento de crise nas formas de representação poética redundará também numa crise do sujeito lírico, que passará por um constante processo de problematização.

Sabe-se que Henriqueta Lisboa atraiu muitos leitores ilustres durante sua vida e manteve-se em efetiva interação com os escritores e intelectuais de sua geração[24], especialmente com o modernista Mário de Andrade. O estilo recatado da poeta não constituiu óbice ao profícuo diálogo com seus contemporâneos: mesmo tendo a discrição, a fragilidade e o isolamento como características de sua personalidade e comportamento, ela utilizou a palavra escrita como via para estabelecer conexões com muitos dos seus pares. Com Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Gabriela Mistral, Mário de Andrade, e outros, manteve longo e fecundo intercâmbio epistolar, espécie de "ritual de consagração do autor na modernidade", nas palavras de Eneida Maria de Souza[25]. Atualmente, essas cartas constituem acervo simbólico imprescindível para a compreensão de toda uma geração literária[26].

[24] Cf. ANDRADA, 2010, p. 19. Ver Anexo E, contendo foto de escritores modernistas de sua geração.
[25] Conforme Eneida Maria de Souza, no artigo "Cartas da amiga", "dentre os rituais de consagração do autor na modernidade, a correspondência constituiu um veículo eficaz [...]". Texto disponível em https://www.ufmg.br/aem/inicial/publicacoes/artigos/souza_cartasamiga.htm. Acesso: 03 mai. 2014.
[26] Kelen Benfenatti Paiva, em dissertação de mestrado defendida em 2006, intitulada "Histórias de vida e amizade: as cartas de Mário, Drummond e Cecília para Henriqueta Lisboa", propõe a leitura das correspondências trocadas, como intercâmbio cultural de Henriqueta com seus pares, sugerindo imprescindíveis reflexões que envolvem os usos desse tipo de interlocução.

Por Mário de Andrade, a escritora nutria especial carinho[27]. Conheceram-se em 1939, em Belo Horizonte, e, a partir de então, tornaram-se grandes amigos. Estabeleceram entre si diálogo substancioso por meio de intensa troca de correspondências, embora tenham se encontrado pessoalmente apenas quatro vezes, "[...] em duas visitas de Mário a Belo Horizonte e duas em que Henriqueta viaja a seu encontro." (PAIVA, 2012, p. 152).

Constância Lima Duarte (2002), ao tratar da correspondência literária que envolve a poeta, afirma que

> Se considerarmos o zelo e a organização com que [Henriqueta Lisboa] conservou grande parte dos cartões e cartas que recebia, parecia mesmo desejar que um dia sua correspondência pessoal estivesse à luz, analisada e até publicada, revelando e confirmando a autora em suas nuanças, assim como suas ideias, pensamentos, estética, e até mesmo os germens de sua obra. (DUARTE, 2002, p.5).

As cartas trocadas, "irmanadas na sensibilidade"[28], florescem em abundantes usos e formas: declaram a amizade e o carinho que os amigos cultivavam na instância pessoal e afetiva. No âmbito intelectual, as missivas inscrevem-se como espaço de intercâmbio cultural e experimentação artística, além de revelarem, nas diversas instâncias, uma relação até mais vigorosa do que muitas daquelas que se fazem face a face e de corpo presente.

Mário de Andrade, nessa dinâmica epistolar, realizava sugestões estéticas, orientações rítmicas e comentários de alto valor artístico sobre muitos poemas e livros de Henriqueta Lisboa, como em um processo de coautoria. Suas ponderações críticas eram, às vezes, pouco eufemísticas. Conforme Paiva (2006),

> Henriqueta se colocou como discípula em seu discurso com o escritor paulista, o que suscita o questionamento sobre uma possível encenação da escritora que desejava aproximar-se do escritor por meio da correspondência. [...] Vale lembrar, contudo, que esta atitude não se restringiu às suas palavras, mas em suas decisões sobre várias sugestões de Mário de Andrade seguidas fielmente pela poetisa. Desde

[27] Ver Anexo B, contendo foto de Henriqueta Lisboa em sua biblioteca. Em suas mãos, está o livro "O movimento modernista", de Mário de Andrade.

[28] Expressão usada por Alaíde Lisboa de Oliveira, irmã de Henriqueta Lisboa, em um de seus depoimentos sobre a forma da poeta mineira de se corresponder com os amigos. Cf. OLIVEIRA, Alaíde Lisboa de. Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa. *Revista de Estudos Literários*. Belo Horizonte, v.1, n.1, p.126-130, Out.1993.

> a mudança de um verso, uma palavra, uma imagem poética desgastada até a supressão do poema na íntegra, quando Mário não gostava definitivamente dos versos. Mário não usava meios termos para fazer críticas aos poemas de Henriqueta; sua sinceridade e autonomia de opinião foram repetidas vezes avisadas pelo próprio autor em suas cartas [...] E os reparos de Mário são evidenciados em vários momentos da correspondência: ele corrige versos, reprova o uso de algumas palavras, critica idéias muito lógicas ou simplistas, nega certo didatismo e não mede palavras para se expressar. (PAIVA, 2006, p. 97-98).

Bastante elucidativo desses "reparos" realizados por Mário nos poemas de Henriqueta é o que ele escreveu à poeta, em janeiro de 1945, ao coibir o tom "didático" em seus textos: "Si conservar isso, brigo com você até a quarta geração. Deixe a idéia alucinante sozinha, vibrando em seu valor de mal. Não se esqueça que, em poesia, as morais, as ideias sentimentais, as conceituações e os juízos devem ficar pro leitor tirar... se quiser." (ANDRADE, *apud* CARVALHO, 1991, p. 16).

Assim como no trecho da referida carta, há várias outras evidências da participação de Mário de Andrade como leitor crítico da poética de Henriqueta[29]. Esse processo de intercâmbio cultural por meio de troca de correspondências foi considerado por Paiva (2012) como "crítica de bastidores". Nesse tipo de crítica, é visível o esforço do modernista não somente em promover e socializar a poesia da qual se mostrou exímio conhecedor, mas também o de participar da vida poética da escritora mineira.

As missivas trocadas entre os dois escritores, a partir de 1940, somente foram interrompidas com o falecimento deste, em 1945. Mário de Andrade acompanhou a produção poética de Henriqueta Lisboa desde os poemas de *Velário* e *Prisioneira da noite* até os inéditos de *O menino poeta* e *A face lívida*. Este último, lançado meses após a morte do escritor modernista, a quem dedica o livro, conforme já ressaltamos.

Nunca foi sigilo a admiração que Henriqueta nutria por Mário. A poeta sempre o estimou como um de seus prediletos, a quem atentamente ouvia com recato e encanto,

[29] Outro exemplo é trecho de uma carta de Mário escrita a Henriqueta, na qual comenta sua impressão sobre o poema "Consciência*",* que faria parte do volume *Prisioneira da Noite*, mas não o fez porque a própria autora o renunciou, após estas considerações do autor modernista: "Não gosto. Francamente: não gosto. Isto não é poesia. [...] Mas tem bonitas imagens e belas frases dentro. Não sei se vale a pena corrigir, mas estudemos o caso como um caso de poesia." (ANDRADE, *apud* OLIVEIRA, 1990, p. 14).

deixando florescer forte ligação e afeto entre eles, num tom de nítida intimidade e respeito.

Não obstante a forte influência exercida por Mário de Andrade, outros ventos sopraram sobre a trajetória literária da poeta mineira, delineando sua carreira como escritora. Fato é que sua poesia possui características híbridas e, nessa linha de análise, o crítico Fábio Lucas (2001) a localiza entre as vertentes simbolista e modernista.

> [...] a poesia de Henriqueta Lisboa pode ser lida como o estuário de duas tendências: a *simbolista* e a *modernista*. Infere-se que seu processo de formação incorpora efusiva convivência com o repertório dos "poetas malditos" da França, assim como os seus ecos no Brasil, recolhidos especialmente na obra de Alphonsus de Guimaraens, sobre quem, aliás, veio a escrever um ensaio de interpretação. (LUCAS, 2001, p.8).

No subcapítulo "Alphonsus + o místico" de sua tese, Machado (2013) enuncia que "muitos são os críticos que inserem Henriqueta Lisboa na tradição poética de Alphonsus de Guimaraens. O amigo Carlos Drummond de Andrade, que também se alimentou da mesma fonte, é um deles [...]". (MACHADO, 2013, p. 214).

Comenta, ainda, que a poeta mineira deixa claro o imprescindível lugar ocupado pelo simbolista em sua vida, revelando ter recebido dele sua "iniciação" poética[30]: "No dia que Alphonsus morreu foi que a poesia nasceu, verdadeiramente, em mim. [...] Foi como se uma clareira verde se abrisse aos meus olhos. Momento extático de iniciação". (LISBOA, 1945 *apud* MACHADO, 2013, p. 215)[31].

Além disso, ressalta que no poema "Em teu louvor, Alphonsus", escrito após a morte do poeta simbolista, Henriqueta realiza uma espécie de "tributo" ao "Santo Alphonsus".

> [...]
> Eu te abençoo,
> poeta dos pensamentos últimos,
> pela delicadeza do teu vôo,
> de pássaro ao crepúsculo...
> Pelo evocar do sino que badala
> às horas virginais da missa.
> E amo-te, pela ternura com que calas

[30] Machado (2013), em sua tese, afirma que "Henriqueta Lisboa reivindicou para si o legado espiritual de Alphonsus de Guimaraens e, assim como o 'Solitário de Mariana', ela também foi a poeta do amor e da morte, tornando-se uma herdeira legítima [...]". (MACHADO, 2013, p. 47).
[31] LISBOA, Henriqueta. *Alphonsus de Guimaraens*, 1945, p. 66-67.

> o enlevo e a timidez das primeiras carícias.[...]
> Santo Alphonsus! bendito e amado sejas
> no coração dos homens e de Deus,
> sobre a Terra e na glória eternamente! (LISBOA, 1945 *apud* MACHADO, 2013, p. 216)[32].

Outra referência feita por Machado (2013), ao identificar a "tradição" poética de Henriqueta e seu diálogo com Alphonsus, é o poema "Minha história simbólica", que foi dedicado à memória do simbolista.

> Meu coração é como o lago adormecido
> que espelha no cristal a silhueta de um horto,
> embalando no seio o símbolo perdido
> de um sonho que é mais meu, agora que está morto...
> [...]
> A paisagem de em roda — alma cheia de mágoas —
> na harmonia a ondular da límpida aquarela,
> não quer outra ilusão que a de se ver nas águas...
>
> E eu fico sem saber se foi — debalde o indago —
> o lago que morreu para ficar com ela,
> ou ela que ficou para morrer com o lago... (LISBOA, 1925 *apud* MACHADO, 2013, p. 209)[33].

Conforme a pesquisadora, os versos desse poema apresentam ritmo semelhante ao do famoso poema "Ismália", de Alphonsus, já que em ambos, "[...] a morte se revela num jogo de espelhamento [...]". (MACHADO, 2013, p. 208-209).

Ao comentar sua própria concepção de poesia, Henriqueta Lisboa afirma que

> A poesia reside entre o escuro e o revelado, a palavra e o silêncio. Fecundo silêncio expressivo como a palavra mesma, a limitá-la e a prolongá-la em fluidez psicológica, aureolando-a, esfumando-lhe a densidade, protegendo-a da claridade crua". (LISBOA, 1979, p.15).

Vale realçar que essa definição está intimamente ligada à poética simbolista, em que são abundantes o uso de metáforas, símbolos e sinestesias, da sugestão, bem como a

[32] LISBOA, Henriqueta. *Alphonsus de Guimaraens*, 1945, p. 67-68. Na versão publicada anteriormente no Suplemento literário de "A Manhã", vol. III, p. 209, de 08-11-1942, o referido poema encontra-se datado de 15-07-1936, coincidindo com a data do aniversário de morte do poeta simbolista, falecido em 15-07-1921. Cf.: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=066559&pagfis=1013&pesq=&url=http://memoria.bn.br/docreader# Acesso: 02 mai. 2014.

[33] LISBOA, Henriqueta. "Minha história simbólica". In:_____. *Fogo fátuo*, 1925, p. 92-93.

criação de ambientes vagos e etéreos e de uma atmosfera mística. Fábio Lucas, em seu ensaio acerca de Henriqueta Lisboa, declara:

> O leitor não deve assustar-se com o repertório precioso de Henriqueta Lisboa. Antes, precisa explorá-lo à exaustão, a fim de colher o maneirismo dramático da poeta, que associa a tradição setecentista mineira, meio barroca, meio clássica, eminentemente rococó, com a tonalidade musical do Simbolismo. Repetem-se vocábulos da têmpera simbolista: reposteiro, vergel, lua, orvalho, asas, lírio, arco-íris, zéfiro, elfo, nácar, luz, musa, nardo, pomba, paz, etc.[34]

No que se refere às relações existentes entre o Simbolismo e Modernismo, Machado (2009) destaca que, conforme o crítico Massaud Moisés (1985)[35], o Modernismo possui suas raízes no Simbolismo.

> Por vias subterrâneas, ou às escâncaras, o Modernismo manteve com o Simbolismo um comércio benéfico: o primeiro, continuando aspectos do segundo, procurava pôr em prática ideais de arte que o outro, tendo-os apenas vislumbrado, se apressou a comunicar à geração subsequente, na esperança de vê-los concretizados. (MOISÉS, 1985 *apud* MACHADO, 2009, p. 26).

Quanto à produção de Henriqueta Lisboa, grande parte da crítica especializada acena para o poder sugestivo das imagens de sua lírica, que se caracteriza por uma espécie de busca pela perfeição na construção de seus versos, o que a aproximaria da estética do Simbolismo. Nesse sentido, Affonso Romano de Sant'anna (1992) ressalta:

> Chamou-me sempre a atenção o fato de a poesia de Henriqueta não se deixar tumultuar pelas novas tendências e modismos poéticos. Sua poesia, a rigor, não se preocupava nem com a modernidade. O mundo tecnológico, como seus objetos e expressões vernaculares, não perfuravam sua crosta poética. Passava pelo modernismo de raspão. Ela vinha de uma linhagem que em Minas passa por Alphonsus de Guimaraens, o simbolista, e por isto estava mais interessada no canto do que nas virtualidades do jogo vocabular. (SANT'ANNA, 1992, p. ix).

[34]LUCAS, Fábio. *A lírica de Henriqueta Lisboa*. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/Henriquetalisboa>. Acesso: 10 jun. 2012.

[35] MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira*: Simbolismo. São Paulo: Cultrix, 1985. Machado (2009, p. 25-26) pontua que as considerações de Massaud Moisés acerca do Simbolismo e do Modernismo são importantes para o entendimento da lírica henriquetiana, já que a escritora, "[...] ainda que não tenha aderido a padrões fixos e a modismos, incorpora na sua trajetória características de ambos os movimentos.".

Afirmar que a autora não se preocupou com a modernidade, ou que passou pelo modernismo "de raspão" significa dizer que, para Sant'anna, embora tenha mantido estreita correspondência com os modernistas, Henriqueta recebeu fortes influências simbolistas, tendo predominado em sua poética a expressão dos matizes finisseculares.

Por outro lado, a poeta mineira foi associada, pela crítica, à poesia brasileira modernista (COUTINHO, 1970; CANDIDO, 1985). Machado (2009), ao considerar os estudos de Eneida Maria de Souza (1999), enfatiza que Henriqueta Lisboa vai se afastando, aos poucos, da influência do Simbolismo, cedendo às tendências do Modernismo.

Adriana Levino da Silva Ramos (2012), nesse sentido, também defende que a estética modernista vai, paulatinamente, "contaminando" a escrita da referida poeta:

> [...] a expressão simbolista [de Henriqueta], num primeiro momento é, de certa maneira, contaminada pela relativa "desordem" modernista. Por isso, os versos longos, confessionais, que ocorrem em *Velário*. E ainda os versos brancos predominantes, em oposição à métrica e à rima. (RAMOS, 2012, p. 74).

Além dessas associações ao Modernismo, a poeta mineira é comparada pelo crítico literário Antonio Candido[36] (1985) a alguns de seus contemporâneos modernos, tais como a Cecília Meireles e a Manuel Bandeira, conforme os estudos de Ramos (2012). Também Constância Lima Duarte (2003) estabelece aproximações entre Henriqueta e Cecília, desse modo se referindo à lírica da primeira: "sua poesia – musical, etérea e desencarnada – aproxima-se mais daquela realizada por Cecília Meireles". (DUARTE, 2003, p. 245).

Nessa perspectiva, Fábio Lucas (2001) enfatiza a contribuição do Modernismo à poesia de Henriqueta Lisboa. Ou, como ele mesmo afirma, a contribuição da poeta à poesia modernista. Para o referido crítico, assim como ocorreu com Emílio Moura, a escritora não embarcou na revolução literária do lado de seu aspecto mais caricato e desafiador, que foi a prática do poema prosaico ou simplesmente anedótico. Ele afirma que "o Modernismo de Henriqueta cifra-se pela compostura. Mas o seu verso livre,

[36] Candido (1985) citado por Ramos (2012) assim se declara: "A não ser em alguns versos do Sr. Manuel Bandeira e da Srª Cecília Meireles, não sei de outra poesia brasileira moderna que seja mais fluida e mais éterea do que a da Srª Henriqueta Lisboa. É uma delícia a perfeição com que sugere e descreve". (CANDIDO, 1985 *apud* RAMOS, 2012, p. 78).

ponto de honra da nova escola, é tão fluido e natural que se pode admitir lhe seja imanente, um modo peculiar de manifestar-se de modo poético." (LUCAS, 2001, sp).

Como se nota, há, por parte da crítica, a tentativa de encontrar um "lugar" para a poética henriquetiana em um estilo ou tendência literária, considerando a época em que foi produzida, bem como as influências de outros elementos contextuais e a convivência da poeta com outros autores.

Carmelo Virgillo (1992) enfatiza que a autora mineira traz suas próprias contribuições, ainda que sua poesia reflita toda a angústia e uma grande parte das técnicas que caracterizam o panorama poético brasileiro, desde o Simbolismo até o Modernismo dos anos 20.

> Se, por um lado, o lirismo da poeta mineira manifesta alguns dos métodos mais revolucionários dos vanguardistas da época, por outro, ele traz as suas próprias contribuições. Evitando os motivos nacionalistas e os excessivos cuidados com a forma – dois traços predominantes da corrente modernista -, a poesia de Henriqueta Lisboa representa, com mais razão, uma projeção do próprio ser. (VIRGILLO, 1992, p.5).

Em sua tese de doutorado, mais precisamente em subcapítulo intitulado "Uma poética de difícil enquadramento", Machado (2013) salienta que

> A poesia de feição metafísica, ontológica, ainda parece causar certo desconforto na crítica, tendo em vista, como já apontamos, a predominância dos estudos de cunho sociológico na historiografia brasileira; soma-se a isso a condição feminina da poeta em questão, que sofre, assim, um pré-julgamento sobre a sua produção. (MACHADO, 2013, p. 34).

De fato, uma poética permeada de perquirições sobre a vida, a morte, enfim, sobre a existência e a essência do ser humano, cronologicamente situada em meio a um contexto de "estudos de cunho sociológico" ou da prevalência do "olhar" masculino, não é, realmente, poesia de simples classificação.

Já afirmamos que, por meio da criação artística, a poesia henriquetiana busca perscrutar a essência do humano, das coisas e do mundo: "uma projeção do próprio ser", como Virgillo (1992) a conceitua. Tal ideia de fidelidade à essência é destacada por Henriqueta Lisboa (1978) quando esta define que "arte é renovação, sem dúvida, porém

não ruptura. Modifica-se, deforma-se e transforma-se a criatura, com o tempo; todavia conserva, no íntimo, suas faculdades essenciais [...]". (LISBOA, 1978, p. 9).

Ao definir arte como sendo "renovação", mas "não-ruptura", a escritora mineira remete-nos aos conceitos de tradição e modernidade, já mencionados nesta pesquisa. Para Fábio Lucas (2001), todo poeta, como criatura, carrega consigo os impulsos da imitação (não-ruptura) associados aos da transformação.

Blanca Lobo Filho[37], em *Interpretação da lírica de Henriqueta Lisboa* (1965), declara ter analisado o trabalho da poeta "nas suas várias fases de crescimento", além de considerar a crítica de seus contemporâneos no cenário do século XX. Ao tecer inúmeras considerações entre estas e as ditas "escolas literárias", ressalta alguns traços que evidenciam a oscilação ou sincretismo estético da produção henriquetiana. E conclui:

> [...] pode-se encontrar em Henriqueta Lisboa uma beleza, uma intensidade de pensamento que ganha expressão ao ser criada com admirável perfeição e harmonia. Tomou ela o melhor de cada escola literária que, numa época ou noutra, a influenciou, combinando num estilo único os elementos do simbolismo e classicismo com os dos românticos e parnasianos. Nesta síntese, transcendeu qualquer escola e tornou-se um poeta moderno que cabe ao mesmo tempo em todas as categorias e em nenhuma delas. (LOBO FILHO, 1965, p. 31-32).

Afirma-se, consoante o comentário, que a produção poética de Henriqueta Lisboa possui características peculiares. De toda sorte, se bebeu da fonte do Simbolismo e depois "evoluiu", ou se incorpora igualmente as influências das correntes vanguardistas europeias em sua poesia "moderna", sua voz soa particular, à sua maneira, conforme suas convicções estéticas, em atendimento ao seu íntimo.

Conforme Lobo Filho, o "estilo único" resultante da combinação do que se tem de "melhor de cada escola literária" faz da obra henriquetiana um campo fértil e multifacetado de difícil categorização quando se tenta emoldurar em tendência exclusiva.

Nessa perspectiva de crítica, Henriqueta Lisboa, mesmo não tendo aderido a padrões fixos, agrega características de ambos os movimentos: "romântica, simbolista,

[37] Blanca Lobo Filho, brasileira naturalizada, nascida na Áustria, defendeu nos Estados Unidos, onde era residente, duas teses sobre a poesia de Henriqueta Lisboa. (Informações constantes na "Apresentação" de *A poesia de Henriqueta Lisboa).* Cf. LOBO FILHO, Branca. *A poesia de Henriqueta Lisboa*. Trad. Oscar Mendes. Belo Horizonte: Imprensa Oficial Belo Horizonte, 1966.

parnasiana, todos os ritmos e metros compõem os requintes de sua arte que representa a oferta de sua vida gloriosa, inteiramente dedicada à poesia", assim Austregésilo de Ataíde (1979) refere-se à poeta e à sua obra, em *Meio Século Glorioso*[38].

Em suma, a criação artística da escritora mineira busca o novo sem desprezar a tradição. A poeta ancorou-se a muitas das tradições e regras estéticas em do passado, ainda que imersa no cenário do Modernismo no Brasil, dialogando, portanto, com velhas e novas tendências. Embora tenha reivindicado a liberdade da técnica do verso moderno, bem como formas populares, não se desvencilhou de muitos aspectos e elementos tradicionais, voltando até mesmo a utilizar o soneto, forma clássica que se faz presente em muitos de seus livros.

Seu fazer poético, portanto, contém as mais variadas aprendizagens e, nesse anseio efervescente pela novidade, mito, memória e poesia se amalgamam, a fim de recuperar e retomar, por intermédio da criação artística, o que ficou perdido com a corrosão temporal.

1.3 *Flor da morte* no campo da crítica: o jogo entre ficção e autobiografia

No terreno da crítica literária relativa a *Flor da morte*, uma das ideias recorrentes é a de que a voz que se expressa nos poemas mantém uma relação de imediata identidade com a voz da poeta, o ser empírico que os criou. Do ponto de vista criativo, essa associação permitiria uma maior aproximação entre a autora e sua obra, conforme se constata em inúmeros comentários críticos sobre sua composição.

As impressões iniciais sobre os poemas do livro em estudo foram difundidas ao longo de 1950 e estão contidas em cerca de onze recortes de jornais[39] selecionados/arquivados pela própria Henriqueta Lisboa, os quais atestam a diversidade receptiva do livro.

Rodrigo Santos de Oliveira (2010), no subcapítulo "Da recepção à unidade" de sua dissertação de mestrado, trata da recepção de *Flor da morte* e discute as variadas

[38] Depoimento disponível em *Depoimentos*, no *site* http://www.letras.ufmg.br/henriquetalisboa/.
[39] Tais recortes estão disponíveis no Acervo de Escritores Mineiros, Sala Henriqueta Lisboa.

tendências críticas referentes ao livro. Ao considerar os primeiros comentários realizados nos referidos recortes de jornais, o pesquisador afirma que "os textos mencionados foram escritos por não especialistas em literatura, fator que, de alguma forma, influenciou os comentários impressionistas construídos". (OLIVEIRA, 2010, p. 17).

Um dos recortes pesquisados parece ser o primeiro texto opinativo veiculado em jornal sobre os poemas do referido livro, consistindo em "um comentário mais frívolo e condicionado ao gosto do resenhista". (OLIVEIRA, 2010, p. 16). Trata-se do texto publicado no *Estado de Minas* por Marco Aurélio de Moura Matos, com os seguintes dizeres:

> *Flor da morte* não é o livro que desejávamos. Não é o livro que Henriqueta devia nos lançar à face, nessa altura dos acontecimentos – em que a poesia moderna, plena de responsabilidade e segura de todos os seus meios de expressão, já nos pode desvendar a máscara, o mistério do mundo, sem perder-se nos compromissos convencionais e vazios. [...] *Flor da morte* parece não ter sido um livro vivido, como o foi, sem dúvida *Prisioneira da noite*. O livro não compromete a autora, e eis aí seu lado negativo. (MATOS, 1950).

A expressão "*Flor da morte* não era o livro que desejávamos" instiga-nos a pensar o impacto que os poemas causaram ao público leitor, à época de sua publicação, rompendo, de certa forma, as expectativas de Matos em relação ao que se esperava da obra como poesia moderna, ainda que tenha sido reconhecida, no comentário, certa qualidade poética em *Flor da morte*, como neste trecho: "[...] Há poemas excelentes neste livro, não há dúvida. Mas o que leva a justificar as restrições ditas acima é uma certa frouxidão emotiva, observada em poemas como 'Evanescente', por exemplo, em que a autora está aquém de si mesma." (MATOS, 1950),

Pensando na relação entre processo artístico e obra de arte, tal avaliação inaugural[40] também possibilita uma reflexão sobre a experiência de vida da autora e sua relação com sua obra, já que Matos afirma que "o livro não compromete a autora" e que "parece não ter sido um livro vivido".

[40] Tais considerações são imprescindíveis porque nos possibilitam refletir sobre o lugar ocupado pela representação da crítica literária nos jornais, com ênfase em seu suporte e no contexto historiográfico, corroborando com Oliveira (2010).

Nesse sentido, Oliveira (2010) comenta que o crítico comete um "equívoco", realçando que

> Ao considerar a marca biográfica como elemento analítico imprescindível para a validade da obra, o discurso do autor apresenta-se equivocado, pois a escritora atravessou um período de sucessivas perdas durante a elaboração de *Flor da morte*, como a do pai João Lisboa, em 1947 e a do amigo Mário de Andrade, ocorrida em 1945. O artigo considera, no plano constitutivo da tessitura literária, apenas o processo "tal vida, tal obra", além de ser pautado somente por aspectos subjetivos do leitor. (OLIVEIRA, 2010, p. 17).

Referindo-nos à perda do amigo Mário de Andrade, importa destacar a carta que Cecília Meireles[41] escreve, em 27 de abril de 1945, à poeta, na qual desabafa:

> Ah! Henriqueta, triste coisa é a vida! Eu sofro pelo que Mário não pode fazer – pelo que nós não poderemos fazer, pelo que ninguém poderá fazer. Ele é uma espécie de símbolo, de centro: é essa precariedade do bom, do belo, do inteligente, do fraternal que me encheu de lágrimas, tanto quanto a perda da pessoa, em si mesma. (MEIRELES, 1945).

Quanto ao pressuposto da relação entre as vivências da poeta e sua produção artística, é relevante elucidar que o volume *A face lívida* foi lançado poucos meses após a morte de Mário de Andrade, em 1945, amigo a cuja memória Henriqueta Lisboa dedica seu livro.

Já outra perda marcante a que se refere Oliveira no supracitado comentário é a morte do pai da poeta mineira, João de Almeida Lisboa, em 1947. Ao oferecer condolências à amiga pela morte do pai, Cecília Meireles, em 29 de outubro de 1947, escreve:

> Não lhe tenho escrito porque naturalmente a imaginava muito dolorida e não a queria fatigar com as minhas palavras. Estas nossas pobres palavras. Mas se não lhe tenho escrito, você tem estado sempre na minha lembrança, você e sua mãe, a quem gostaria também de dirigir as minhas expressões mais ternas de solidariedade no sofrimento. Embora a poesia prepare tanto para a dor, há dores, Henriqueta, que se nos afiguraram muito maiores que a poesia. Não nos resta mesmo senão amar a própria dor e trazê-la em nossa companhia. (MEIRELES, 1947).

[41] Ver Anexo G, contendo trecho da referida carta.

Como se observa, transparecem nos trechos dessas correspondências certa amargura diante da vida, marcada pela dor do luto e pela estreita experiência com a morte. Ainda assim, neste último, a proposta de Cecília é "amar a própria dor", tornando-a companheira, frente a impossibilidade de evitá-la.

Retornando à recepção crítica de *Flor da morte*, destacamos outra opinião, também veiculada em 1950, igualmente pautada no aspecto de construção literária e sua relação com a questão existencial. Porém, ao contrário do que afirmou Matos, para Aires da Matta Machado Filho, o livro foi vivido e experimentado: "para se dar toda à arte, no angustioso sofrimento, essa poetisa depurou a expressão, impregnou-a do mais íntimo e singular de sua personalidade". (MACHADO FILHO, 1950).

Sérgio Miliet, em conformidade com o comentário de Machado Filho e contrário à crítica de Matos mencionada anteriormente, aponta o fator "experiência" como elemento primordial na construção de *Flor da morte*, afirmando que a obra consiste em

> [...] um monólogo que exprime a mais dolorosa das experiências, a única de que ninguém escapa, a única universal [...] todo ele construído não sobre ideias ou sentimentos, mas sobre experiência, na sua síntese de emoções e sensações. (MILIET, 1950).

As opiniões críticas até aqui apresentadas apreendem, de maneira sucinta, a unidade temática recorrente – a morte – no volume *Flor da morte*, e tratam, inclusive, da influência – ou não – da experiência de vida da escritora em relação a seu projeto literário.

Ao referir-se à produção poética de Henriqueta Lisboa, Lobo Filho (1965) a descreve como sendo uma "coleção de oito ciclos" representativos de cada fase específica da vida da escritora mineira, se analisados separadamente; e se compreendidos em conjunto, tais ciclos "representam uma síntese da vida" e dos seus pensamentos. Dentre os "ciclos" mencionados, destacamos o que a pesquisadora enuncia sobre o "Flor da morte".

> De 1945-1949 é o próximo ciclo de Henriqueta Lisboa, denominado "Flor da Morte", escrito num período particularmente infeliz da vida do autor. A morte, em rápida sucessão, de seu pai e dois amigos queridos, oprimiram-lhe o coração durante cerca de três anos. Acuada por memórias tristes e subitamente consciente do poder da morte, este tema foi como que lhe imposto por si mesmo. A infelicidade suscitou

> outras mágoas e, consequentemente, "Flor da morte" parece mais impregnada da expressão dos problemas humanos do que de técnica. É importante e característico notar que o autor busca alívio na poesia e se recusa a entregar-se à dor pessoal. [...]. (LOBO FILHO, 1965, p. 13).

Observe-se que a pesquisadora denomina *Flor da morte* como sendo inserido num período de reiteradas perdas na vida de Henriqueta Lisboa, em cuja poética a morte floresce como motivo, representando as sensações e as emoções que a temática lhe desperta. Dessa forma, Lobo Filho associa tal composição às vivências da poeta, bem como a suas conquistas, conflitos espirituais e deliberações intelectuais, concebendo a poesia como testemunho e reflexo de sua vida pessoal.

Em carta datada de 1º de março de 1950, Carlos Drummond de Andrade[42] escreve a Henriqueta para agradecer-lhe o envio do livro *Flor da morte* e comenta: "A linguagem poética é tão abrangente em si mesma, que traz resposta às indagações que suscita. Lendo *Flor da morte* encontrei tudo aquilo que precisava encontrar, e comunguei com V.[...]". (ANDRADE, 1950).

Esse comentário do poeta, de certo modo, preconiza sua análise sobre a obra, realizada no artigo *Henriqueta Lisboa, um poeta conta-nos da morte.*

> Henriqueta Lisboa deteve-se a contemplar a face sombria da medalha. Uma experiência pessoal, evidentemente, está na origem de sua contemplação. Mas como, em seu pudor, soube esfumar os contornos dessa experiência, de tal sorte que todos nós, leitores, também já experimentados ou ainda não, nos sentimos igualmente solicitados a participar desse puro e doloroso ato poético que é o seu livro. (ANDRADE, 1952, p.195).

A contemplação da morte pela poeta faz parte de uma experiência pessoal, nas palavras de Drummond. Entretanto, como artista, ela soube usar de artifícios estéticos para transformar, com leveza, uma vivência dolorosa em matéria de poesia.

O poema "Retorno", de *Flor da morte,* apresenta-se como um terreno fértil para o desabrochar de discussões acerca desse jogo entre ficção e biografia.

> Pela morte voltou a ser criança.
> Aqui nos bancos da escola esteve.

[42] Henriqueta, assim como fez com vários de seus contemporâneos, também manteve contato via correspondência com Drummond. As cartas estão disponíveis no Acervo de Escritores Mineiros.

Que tenras faces e vivos olhos!
Como aprendia rápido!Peixe
nadando. Em praias
aureoladas de verdes coqueiros
mergulhava. E suas mãos e seus pés
eram de tarlatana vibrante,
sol dissolvido e sal

A atmosfera do adolescente
foi de clorofórmio com frascos
de multicores líquidos faiscantes.
Havia - os de rubi, violentos, de topázio e safira.

Fugindo à espátula, entre a espátula e o mármore,
escorregava o mercúrio
célete, em trêmulas gotas de lua.
Rótulos em boiões com brancos pós
montavam guarda à tranquilidade da província.

Brincou mais tarde com umas crianças menores.
Abelha-mestra dirigindo colméia.
Cabeça a transbordar de experiência,
mãos sabedoras de mágicas,
lépidas no fabrico e manejo de balões
com que aquecia as noites de junho.
Era um pequeno gnomo com alvíssaras.
E de repente impunha respeito.

As cãs o encontraram jovial.
Dialogava com o passarinho na gaiola
quando, sem tempo de queixa, morreu.
Assim o quis o alcantilado espírito
com que sorria de leve ao cotidiano.
E este sorriso, que conservou diante das trevas,
foi como o de Davi perante Golias. (LISBOA, 2004, p. 29).

Note-se, neste poema, alusões a alguém que faleceu e que, por meio da morte, relembra ou revive (retorna) as experiências das fases por que passou em vida. O retorno, em consonância com o título do poema, inicia-se pela infância, em que o menino de olhos atentos rapidamente aprendia tudo, "nos bancos da escola".

Com base nas discussões que envolvem a presença ou a ausência de elementos biográficos em *Flor da morte*, o seguinte comentário de Drummond sobre o poema "Retorno" mescla elementos que nos remetem ao jogo entre ficção e biografia: ele atribui o devido valor artístico ao poema, e, simultaneamente, fornece pistas para uma possível leitura que, a nosso ver, estabelece relação com as vivências de Henriqueta Lisboa. Enuncia o poeta:

> Tome-se, por exemplo, o poema "Retorno", em que o mais exigente cultor da arte pura não acharia ganga de reminiscência histórica, geográfica ou pessoal. Tudo aí vale artisticamente, como vocabulário, ritmo e atmosfera de poesia. Entretanto, não serei indiscreto se indicar que a autora deixou nessa página breve nada menos que a exata biografia de alguém que para sempre ficou presente à sua memória. Num registro jornalístico, os dados que aí se dissolvem em achados poéticos, recursos plásticos e magia verbal, se tornariam perceptíveis ao leitor comum, sem perda de um só. (ANDRADE, 1952, p.196).

Ainda que no poema, conforme as palavras de Drummond, tudo seja válido artisticamente, em meio aos "achados poéticos" e "magia verbal", é possível entrever que há, em "Retorno", uma homenagem de Henriqueta a seu pai, João de Almeida Lisboa, falecido em 1947, na mesma época em que os poemas de *Flor da morte* estavam sendo produzidos. Sabe-se que ele era farmacêutico e, curiosamente, na segunda estrofe do poema, o sujeito lírico enuncia que o menino, depois da infância, passa pela atmosfera de adolescente, "entre a espátula e o mármore".

Chamam-nos à atenção o emprego de termos objetivos que denotam o vocabulário químico-farmacêutico: "clorofórmio com frascos", "espátula", "mármore", "mercúrio", "líquidos faiscantes", dentre outros, que sugerem uma referência ao ofício do pai da poeta.

Já na fase adulta, o eu lírico simboliza a maturidade do personagem (pai?): "cabeça a transbordar de experiência", "mãos sabedoras de mágicas", provavelmente a distrair crianças (seus filhos?), e, mesmo risonho e jovial, impunha respeito.

Na última fase a que retorna, a velhice, em que os cabelos brancos, "as cãs", o encontraram jovial", a morte arrebatou-o. Do mesmo modo como sorria "de leve ao cotidiano", sorriu também diante das trevas, o que nos remete ao cenário pós-morte. O último verso, que trata da postura do personagem frente à face sombria da morte, enuncia que o sorriso outrora estampado nos lábios foi "como o de Davi perante Golias".

Esse enfrentamento da morte do personagem, numa perspectiva heróica, também pode ser associado à coragem do pai da poeta, por quem ela nutria profunda admiração. A explícita menção ao Davi bíblico, numa ótica cristã, diz respeito à batalha de Davi e Golias, história bastante conhecida na Bíblia Sagrada. Um campeão, Golias, gigante de aproximadamente três metros, que usava pesada armadura, desafiava o exército israelita para mandarem um competidor digno a fim de derrotá-lo. Confiante na superioridade de

seu equipamento e da sua força natural, ele propõe uma competição em que o ganhador ficaria com tudo, mas ninguém aceitava a proposta.

Então, o jovem Davi foi enviado por seu pai para levar alimentos aos seus irmãos e seu comandante na frente da batalha. Foi neste campo que sua vida tomou um rumo diferente: ele, o frágil e esperto defensor dos judeus, resolveu enfrentar o gigante Golias na batalha sobre o vale de Elah, para defender seu povo e suas crenças. Davi poderia oscilar e duvidar, porém, se mantém firme no propósito, pois confiava no poder que lhe foi atribuído por Deus.

> Tenho matado leões e ursos e vou fazer o mesmo com esse filisteu pagão, que desafiou o exército do Deus vivo. O SENHOR Deus me salvou dos leões e dos ursos e me salvará também desse filisteu. (BÍBLIA SAGRADA, 1 Samuel 17. 36-37).

O resultado, porém, não aconteceu por acidente: usando uma série de truques bastante espertos, como jogar terra nos olhos do gigante, ou atirar pedras em seu rosto, Davi conseguiu vencer Golias e obter a vitória e a salvação tão desejadas, pois ele era detentor da graça.

Nessa perspectiva, o personagem do poema, corajoso Davi, conhecia a arte de derrotar gigantes, pois enfrentou a morte, sem titubear, com um sorriso nos lábios. A fragilidade humana, evidenciada diante da implacável finitude, acaba por erigir uma espécie de heroísmo necessário para gloriosamente enfrentar a morte e transcendê-la, na tentativa de obter um "'banho de imunidade' contra o maior mal: a morte e o receio dela". (BECKER, 1976).

Cumpre ressaltar que a marca da religiosidade cristã identificada na poética de Henriqueta Lisboa, igualmente presente em *Flor da morte*, pode ser associada à sua formação. A poeta "[...] recebeu uma educação dentro dos moldes severos da tradição católica do início do século XX. Fez o Curso Normal no Colégio Sion de Campanha[43], onde as aulas eram administradas em língua francesa." (MACHADO, 2009, p. 12).

Por meio de troca de correspondências entre intelectuais de seu tempo, a escritora

[43] O referido colégio proporcionava uma educação tradicional voltada às moças da elite mineira, conforme enuncia a pesquisadora Adriana Rodrigues Machado (2009) ao mencionar o trabalho de Ana Cristina Pereira Lage (2007), *A instalação do Colégio Nossa Senhora de Sion em Campanha:* uma necessidade política, econômica e social sul-mineira no início do século XX, dissertação de Mestrado defendida na Unicamp, em 2007. Cf. MACHADO, 2009, p. 12.

mineira, em suas missivas, trata de questões de seu tempo e problematiza, de forma instigante, a condição humana – e feminina, como nesta correspondência enviada ao amigo Mário de Andrade, datada de 16 de agosto de 1940:

> A capacidade de sofrimento – ainda bem! É o maior fator da capacidade artística. Pelo menos para a mulher. Entretanto, paradoxalmente, é esta mesma capacidade de sofrimento que mata a intelectualidade feminina. A mulher não sente tanto a desesperação da verdade como a necessidade da harmonia. Deverei confessar-me? Não sou bastante rebelde para sentir-me uma verdadeira intelectual (para isso teria que superar muita cousa, sacrificar muita coisa). Nem sou bastante simples para viver a vida burguesamente como as outras mulheres. Não sou bastante generosa para renunciar à minha própria personalidade. Nem egoísta bastante para pensar unicamente em mim. Poderei ser feliz... Contudo, não devo queixar-me se a arte tem sido a minha paixão, com a sua coroa de espinho, também tem sido meu bálsamo, com as suas vozes celestiais...E si (*sic!*) eu tivesse de recomeçar, escolheria certamente este mesmo caminho. (LISBOA, 2010, p. 111).

Nessa declaração, Henriqueta revela-se ocupada com questões do próprio ser: demonstra viver em conflito, uma vez que não encontra seu lugar: não é totalmente cristã, nem vive "burguesamente" como as outras mulheres, não se considera simples nem intelectual, não é egoísta, tampouco altruísta demais. Declara, ainda, que a arte tem sido para ela "bálsamo" e "coroa de espinho", mas afirma ter escolhido o percurso certo.

Também foi assunto de inúmeros poemas e cartas a temática da morte, além preponderante em *Flor da morte*, como se ilustra no seguinte trecho da correspondência de Cecília Meireles a Henriqueta, escrita em 09 de julho de 1946:

> 'Flor da Morte' é um belo título. Mas, Henriqueta, V. não está entristecendo mais, não? Não era isso que lhe devia perguntar. Mas o que lhe queria perguntar é extremamente difícil, de longe. Oxalá possamos conversar em breve. (MEIRELES, 1946).

Como se percebe, o luto pelo qual passava Henriqueta por causa da morte do amigo Mário de Andrade foi motivo de preocupação de Cecília e de vários outros amigos. Estes, cientes da relação de profunda amizade que a unia ao escritor modernista, desejavam ver dissipar tamanha tristeza, e se mobilizaram para consolar a poeta diante das dolorosas perdas.

Machado (2013), em sua tese, comenta o poema "Mário", escrito por Henriqueta Lisboa em 1945, enfatizando que a referida composição "[...] expressa toda a emoção que sustenta uma verdadeira elegia". (MACHADO, 2013, p.240) [44].

"Mário"[45], nessa perspectiva, expressa a angustiante dor frente ao silêncio que vai se eternizando, enquanto muitos, em "notas várias", clamam pelo poeta numa frustrada tentativa de interlocução.

Digo: Mário. Não responde.
Grito: Mário! Não responde.
Mário! Mas que angústia, Mário!
Não responde, não responde.

Mário não responde mais.
Nem a suspiros nem gritos.
Talvez nunca mais responda.
Nunca, nunca, nunca mais.

Mário respondia sempre.
Sempre. E como respondia!
Mas agora não responde.
Não responde, não responde.

Mário! Todos se erguem. Mário!
Gritam do sul e do norte.
De Minas e de São Paulo
com mais força gritam: Mário!

Soluça o Brasil. Impreca.
Mário! no braço dos ventos.
Mário! no bater dos bronzes.
No pranto das ondas: Mário!

Mário! da montanha. E acesos
fachos ardem na montanha.
Pode ser que a noite espessa
guarde o destino de Mário.
Que mistérios nas florestas!
E em poucos instantes entram
verdes brenhas — Mário! Mário! —

[44] O texto original do poema mencionado está entre os documentos que compõem o acervo da escritora mineira. Nele, há a seguinte observação: "não publicar". Segundo Machado (2013), "Henriqueta, contudo, envia uma cópia aos amigos mais íntimos, avisando-os [...]". E acrescenta que o referido poema "[...] conservou-se inédito até 1990 e, a partir daí, veio a público juntamente com as cartas de Mário." (MACHADO, 2013, p. 237).

[45] Cópia datilografada do poema 'Mário' está no Acervo de Escritores Mineiros, Sala Henriqueta Lisboa, com a seguinte anotação manuscrita da autora: 'Cópia para Carlos Drummond'. Em *Convívio poético* (1955) há um interessante ensaio intitulado 'Lembrança de Mário'. A autora publicou ainda 'Mário de Andrade, o poeta', em Mário de Andrade (Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1965, p. 53- 58).

moços, anciãos e donzelas.

Mário! em notas várias clamam
vozes límpidas e roucas.
Pássaros e feras pasmam
consultando os astros: Mário?

Passam luas, nascem flores,
secam-se rios e séculos.
As gerações por seu turno
repetindo: Mário. Mário.

Novos escampados, em coro,
levantam bandeiras: Mário!
Na densidão dos nevoeiros
— Mário... gemem como crianças. (LISBOA, 1991, p. LXVII).

Nos versos do poema, ecoam gritos de saudade, inicialmente proferidos pelo sujeito lírico, de modo individual, e, depois, por múltiplas vozes, "límpidas e roucas", de "moços, anciãos e donzelas", expressando, dessa forma, o desejo da presença do outro, explicitamente identificado como Mário de Andrade.

Quanto a esse aspecto de identificação, é imprescindível ressaltar que, conforme Fábio Lucas (2001), na lírica henriquetiana, os biografemas da poeta "não olvidam jamais as cores instintivas do desejo e o obsessivo temor da morte. [...] Tudo isso sem mencionar que *A face lívida* e *Flor da morte* reúnem o que há de mais substancial ao confronto da vida com a morte". (LUCAS, 2001, p.5).

A noção de biografema foi proposta por Roland Barthes (2005) que, em *Sade, Fourier, Loyola*, utiliza o referido termo pela primeira vez.

> O prazer do texto comporta também uma volta amigável do autor. O autor que volta não é por certo aquele que foi identificado por nossas instituições [...]; nem mesmo o herói de uma biografia ele é. O autor que sai do seu texto e entra na nossa vida não tem unidade, é um simples plural de "encantos", o lugar de alguns pormenores tênues [...] se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: "biografemas", cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro [...] (BARTHES, 2005, p.11).

Segundo Barthes, são esses detalhes biográficos em segundo plano, aparentemente insignificantes, que se inscrevem no texto de um escritor e ali são capazes de operar algum tipo de leitura. Admitimos que, para a compreensão de *Flor da morte*, não é irrelevante considerarmos, para um maior aprofundamento na leitura de seus versos, "alguns gostos" e "pormenores", detalhes da vida da autora, tais como as cartas que ela trocou com seus pares, suas outras produções escritas, sua formação intelectual, dentre outros elementos, desde que o texto os exija.

Maria José de Queiroz (1976), em "Henriqueta Lisboa: do real ao inefável", destaca essa aproximação entre a poeta e seu poetar:

> Evidencia-se, pois, que ela, poeta e pequeno deus, acaba por existir com maior força de presença na obra criada que na própria biografia, fruto do acaso e da necessidade. Quem queira, portanto, conhecê-la, na sua 'maneira particular de ver as coisas', no seu discreto testemunho do mundo e na sua extasiada contemplação da entressonhada beleza, procure desvendar na sua poesia os seus biografemas – traços ou rasgos de vida que se podem colher na imensa dispersão de seu legado de voz e silêncio, do real ao inefável. (QUEIROZ, 1976, p.123).

Desvendar os biografemas na poesia significa, nas palavras de Queiroz, conhecer melhor a escritora, cuja presença se faz mais na obra criada e menos na própria biografia. Assim, o caminho trilhado pela poeta é visto como sendo o da própria poesia que escreve. Corrobora com essa opinião Aires da Mata Machado Filho, que defende a presença da poeta na poesia e afirma que esta se revela por meio das imagens que a autora escolhe utilizar em seu texto:

> Na ânsia de paz, de solidão protegida, no gosto da inocência e da pureza, visível até na preferência de imagens sugeridas pelo cristal, revela-se a feminilidade, cujo estudo seduz na obra de Henriqueta Lisboa pela inconfundível autenticidade que lhe confere. (MACHADO FILHO, 1950).

Conforme Machado Filho, o aspecto da feminilidade, vinculado à condição da mulher escritora, revela-se na obra por meio das preferências da poeta, conferindo-lhe originalidade e autenticidade.

Aliados ao referido aspecto, vários outros que compõem a personalidade de Henriqueta Lisboa tem sido, por parte da crítica literária, associados ao seu próprio

fazer artístico. São constantes as referências à sua lírica como sendo *tímida*, um *discreto testemunho do mundo, lirismo recolhido, suave, leve, etéreo, feminino.*

Gabriela Mistral, escritora chilena, em conferência[46] sobre *O menino poeta*, realizada em 1943, pelo Instituto de Educação, em Belo Horizonte, assim se pronuncia sobre seu encontro com a escritora mineira:

> Recordo-me a primeira vez que vi Henriqueta Lisboa. Ela se parecia com seus livros, coisa que poucas vezes acontece. Um corpo de menina, parado na adolescência, um talhe de arbusto e não de árvore, um tamanho de retama. E, em contraste rotundo com essa infantilidade corporal, uma conversação madura, sem banalidade alguma. (MISTRAL, 1944).

Essa comparação do corpo da poeta (de apenas 1.60m de altura) a seus livros evidencia as dualidades que constantemente emergem quando o assunto é sua vida e sua obra: *essência* e *aparência*, *inocência* e *maturidade*, *arbusto* e *árvore, fragilidade* e *fortaleza*, como fica claro nos discursos dos amigos da poeta e de críticos de sua obra, como neste esboço paradoxal[47] entre fragilidade e força:

> Henriqueta Lisboa é pequena, franzina, delicada. Tem o olhar alargado e profundo dos entes que vivem num sonho de ideais recônditos, mas na vibração de toda a sua pessoa frágil, percebe-se facilmente a inteligência desse espírito, que, embora juvenil, alcança, muitas vezes, a meta do profundo e do inacessível ao vulgar. (VASCONCELOS, 1930).

Em *Nas minhas quintas*[48], artigo de Juvenal Simões, a poeta é descrita fisicamente da seguinte forma:

> Henriqueta é uma figurinha que Tanagra modelou a que Deus deu sopro. Lembra uma porcelana animada, dessas que dão ânimo aos ambientes familiares, a que o senso artístico preside. A sua cabecita tendente a loira não chegaria, com felicidade, aos ombros da minha altura de metro e meio, sapatorras de sola inglesa, inclusive. Mas é vivaz como todas as criaturas miudinhas. (SIMÕES, 1926).

[46] Publicada originalmente no jornal *A manhã*, em 26 de março de 1944.

[47] O referido artigo, publicado em *O Paiz*, no Rio de Janeiro, em 19 de janeiro de 1930, foi assinado por Chrysantheme, pseudônimo da cronista carioca Cecília Bandeira de Melo Vasconcelos (1870-1940).

[48] Tal artigo foi arquivado por Henriqueta, sem dados bibliográficos. Sabe-se que ele foi publicado em 6 de novembro de 1926, no Rio de Janeiro.

Ana Elisa Lisboa Gregori (1992), sobrinha de Lisboa, no artigo "Saudades de Henriqueta", diz ser a "Tia Quequeta", como era chamada,

> [...] vulto leve, etéreo, feminino, delicado. Era alguém que necessitava muito dos cuidados da avó da menina, d. Sinhá, mãe de Henriqueta, se debruçava sobre o fogão zelando por seu alimento. Sopa de legumes, torradas, chá, tudo leve, entrando na harmonia do corpo frágil. Poeta frágil-forte. (GREGORI, 1992, p. 6).

Conforme Adriana Levino da Silva Ramos (2012), a amiga e ex-aluna de Henriqueta, Yeda Prates Bernis (1992) fala da poeta "[...] com afetividade; ressalta alguns valores morais de sua mestra, entre os quais destaca a grandeza de sua personalidade que contrastava com sua frágil aparência física". (RAMOS, 2012, p. 75). Assim, autodomínio, meticulosidade, ordem e espírito disciplinado eram qualidades inerentes à poeta mineira. Ao lado dessas "grandezas"[49], , associa-se a imagem de "criatura miudinha", "esculpida em moldes românticos"[50], como mulher discreta, elegante, suave, delicada, frágil e sutil.

> É sob a égide do recato e do mistério que a imagem de Henriqueta Lisboa – a escritora – se configura entre os intelectuais de sua época. Retrato social, que pode ser apreendido, como já foi dito, nas cartas, nos recortes de jornais, enfim, nas imagens construídas pelo olhar do outro e registradas em textos verbais ou visuais. (PAIVA, 2012, p. 31).

Em 1978, por ocasião de apresentação no XII Encontro Nacional de Escritores, Henriqueta Lisboa assim compõe sua autoimagem: uma poeta que fez "do silêncio e da sombra sua morada", no intuito de apresentar uma "justificativa" para seu constrangimento em falar de sua própria poesia.

Fábio Lucas (1992) considera que o recolhimento espacial da artista mineira tem a ver com sua dedicação à literatura. O crítico afirma, no artigo "Lembrança de Henriqueta Lisboa", que "se a vida muito recolhida e solitária permitiu a ela um encontro tão radical com a poesia, a fez também ilhar-se muito do mundo e das

[49] Constância Lima Duarte (1990), em *Literatura feminina e crítica literária*", ressalta a observação de que vários críticos, ao analisarem obras de escritoras mulheres, utilizaram adjetivos como "forte" e "viril" para elogiarem suas produções, estabelecendo uma espécie de contraste com os adjetivos utilizados em outros momentos, como "delicado", "frágil" e "sensível".

[50] Expressão utilizada por Kelen Benfenatti Paiva (2012) ao se referir a Henriqueta Lisboa.

circunstâncias, e a refugiar-se na timidez, na fragilidade por vezes susceptível." (LUCAS, 1992, p.20).

Em outros comentários sobre *Flor da morte,* há uma ênfase crítica no que se refere à inauguração de uma nova fase de sua escrita poética, a partir do aspecto "evolução literária". São ilustrativos dessa tendência os estudos de Blanca Lobo Filho, já mencionados, bem como este comentário de Aires da Matta Machado Filho, para quem a autora mudou profundamente depois do terrível encontro com a morte: "Bem pode ser que esteja iniciando outra fase de sua vida literária, já misteriosamente antecipada no livro anterior"[51]. (MACHADO FILHO, 1950).

Ou, ainda, como salienta Sérgio Buarque de Holanda, que contextualiza o referido livro ao projeto literário de Henriqueta:

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

Afirma o autor que há maior harmonia e coesão da voz da poeta em *Flor da morte*, em comparação com as publicações anteriores. Corrobora com essa opinião a pesquisadora Claudine Figueiredo Andrada (2010), que destaca, em sua dissertação de mestrado "Evolução da temática da morte na poesia de Henriqueta Lisboa: *A face lívida* e *Flor da morte*", a presença e o amadurecimento do tema da morte em relação às duas obras citadas, publicadas, respectivamente, em 1945 e 1949.

> Ao ter contato com os poemas de Henriqueta Lisboa, em *Flor da Morte* (1949), identifiquei-me com a forma de a poetisa encarar a morte. Busquei e li, também, *A Face Lívida* (1945) – obra pouco anterior a *Flor da Morte* – e logo percebi que houvera uma evolução deste àquele. Essa evolução, entretanto, não significa uma melhoria na qualidade de sua poesia, mas uma maior familiaridade para com a temática da morte, um amadurecimento na maneira de encará-la. Daí houve uma maior aceitação com a sua chegada. (ANDRADA, 2010, p.14).

[51] O livro anterior do qual trata Aires da Matta Machado Filho é *A Face Lívida*.

Outro ponto evidenciado pela opinião crítica é a associação da poesia equilibrada da escritora à sua vida também moderada, ambas marcas do recato com que sempre viveu. Nessa perspectiva, simplicidade, autocontrole e prudência tornam-se sinônimos da escritora e também de sua poesia. Ramos (2012), aborda o comportamento simples e comedido da poeta em seu dia-a-dia:

> Em sua residência, recebia a todos com simplicidade, trajava-se sem ostentação – embora elegantemente. Sabia ouvir; e preferia usar o silêncio à voz. Expressava em voz amena, buscava a sabedoria de quem viveu em profundidade e em equilíbrio, conhecendo a fugacidade de tudo e colocando o amor e a prudência como norteadores de sua fala. A serenidade era sua meta de vida e a exercitava mesmo nos momentos de maior desafio. Quando sofria, fazia-o em silêncio. Henriqueta sempre demonstrou exercitar o autodomínio, a meticulosidade, a ordem e o espírito disciplinado; foi uma cristã devota. (RAMOS, 2012, p.75).

Como se percebe, Henriqueta Lisboa era senhora de uma postura discreta e comportamento tímido. Nesse particular, Carlos Drummond de Andrade (1979), ao comemorar os 50 anos da poesia da amiga, escreve uma crônica intitulada "Semana: entre o juro e a poesia*",* em que declara:

> [...] Agora o vento me traz de Belo Horizonte uma notícia poética. Alguém faz 50 anos de exercício da poesia. E esse alguém é saudado com carinho pela cidade [...] Mas estou celebrando Henriqueta como valor mineiro, prenda mineira, jóia e flor das montanhas. Eu devia dizer, e agora digo, é que Henriqueta é nossa discreta, escondida, mas indiscutível flor nacional, jóia nacional. (ANDRADE, 1979).

Ao demarcar a posição ocupada por Lisboa no âmbito da poesia nacional, José Batista (1966) considera que a poeta consegue preservar o equilíbrio em meio ao tumulto e às contradições da época, "aderindo à sua função de poeta e fiel a seu caráter mineiro". (BATISTA, 1966, p.2).

Em *Poesia: minha profissão de fé,* a escritora evidencia sua tentativa de encontrar o meio-termo frente a um campo de forças contrárias, que é a vida, a fim de buscar uma postura equilibrada para aproximar-se da poesia, que pode estar "no fundo do poço ou no voo do pássaro". E conclui: "Então é prosseguir, entre aclives e declives, ora tombando, ora avançando em meio a miragens, a caminho do que foi concebido para tormento e júbilo." (LISBOA, 1979, p.11).

Em termos de mediação entre a fatalidade e a resistência, comenta Fábio Lucas (2001) que esse jogo ora feroz, ora pungente, entre o "sim" e o "não", envolve a dialética da representação do mundo e a vida, além de caracterizar o modo autônomo de poetar de Henriqueta Lisboa.

A mistura de virtudes inerentes à personalidade e à produção artística da poeta mineira é constantemente posta em relevo. Em carta datada de 12 de dezembro de 1942, escrita a Mário de Andrade, a autora expressa:

> Sinto que recebi qualquer cousa, não sei se do sangue ou do espírito – que neste caso teria vindo pelo exemplo. Minha mãe é a encarnação exaltada das três virtudes teologais: fé, esperança e caridade. Meu pai é o culto silencioso das quatro cardeais: prudência, justiça, temperança e fortaleza. O que eu deveria ser! Esquisito e incômodo é, para mim, percebê-los tão diferentes dentro em meu ser, pensar como Papai e sentir como Mamãe. Não virá daí a minha determinação de equilíbrio poético? (LISBOA, 1942).

O comentário a seguir, de Wilson Castello Branco, reconhece que essa constante determinação e busca pelo equilíbrio, da qual trata a poeta na referida carta fora encontrado:

> A sua lírica se eleva e se avantaja, projetando-se, agora, pelo conjunto, pela espiritualidade, pela alta hierarquia do pensamento, pelo equilíbrio entre o efêmero e o absoluto, como algo de sólido, concreto, impressionável e inolvidável dentro da moderna literatura brasileira. (CASTELLO BRANCO, 1950).

Melânia Silva de Aguiar (2003), ao escrever sobre a relação entre biografia e arte na tessitura de *Flor da morte*, considera que são raras as impressões pessoais, ou biografemas, nos poemas do livro. Para ela, tais elementos são fator silenciador de uma memória do vivido, pois "longe de transpor para a criação poética fatos ou vivências do passado, [Henriqueta] toma-os como um impulso ou motivação inicial, transubstanciando-os ou, dito de outro modo, transportando-os para o plano das realidades eternas, absolutas". (AGUIAR, 2003, p.28).

Para Aguiar, não são frequentes, na referida poética, a memória do vivido, nem as impressões do passado. Quando ocorrem, e se ocorrem, estes traduzem mais os efeitos de uma impressão do que o fato em si. Os aspectos autobiográficos são, então,

transfigurados, e a memória está voltada para a lembrança de um tempo e um espaço apenas vislumbrado, na ânsia pelo transcendente.

Ângela Vaz Leão (2004) também relativiza a presença de elementos biográficos nos poemas de Henriqueta Lisboa, ao afirmar que sua obra nomeia "uma história de amor e morte, *talvez* lida pela [...] imaginação, talvez criada pela sensibilidade invulgar de Henriqueta ou *talvez* realmente vivida por ela própria, porém sublimada através da palavra poética." (LEÃO, 2004, p.104)[52].

Dessa forma, Leão parece reconhecer a complexidade da poesia henriquetiana, ao sugerir a supremacia da palavra poética e afirmar que "talvez" haja vivências pessoais em sua lírica, e se houver, estas aparecem plasmadas pelos recursos da linguagem.

Mais uma vez, sujeitos lírico e empírico se separam por uma linha bastante tênue, ou melhor, complementam-se. Quem aborda a questão da tenuidade entre esses dois sujeitos é o crítico Philippe Lejeune (2008) ao ressaltar, em *O Pacto Autobiográfico*, que

> A poesia não está em toda parte, a autobiografia também não. Uma pode ser instrumento da outra. Não há mal nenhum em reconhecer que são duas coisas diferentes e, ao mesmo tempo, admitir a possibilidade de que têm muitas intersecções. (LEJEUNE, 2008, p. 88).

Como aliadas uma da outra, autobiografia e poesia, conforme conciliação proposta por Pareyson e já discutida anteriormente, é possível que haja o conhecimento da vida de um poeta por meio de sua poesia, bem como pode a obra desse artista servir de instrumento para a compreensão de sua vida.

O filósofo e sociólogo alemão Theodor Adorno (1983), ao tratar de poesia, assegura que o conteúdo de um poema não constitui simplesmente a expressão de emoções e experiências individuais. Ao contrário disso, "estas só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação de seu tomar-forma estético, adquirem participação no universal." (ADORNO, 1983, p. 193-194).

Partindo de uma questão principal: "qual é ou quais são a(s) voz(es) que fala(m) nos poemas?" e diante das reflexões aqui realizadas, sustentamos a ideia de que não é a poeta, Henriqueta Lisboa, na qualidade de ser empírico, localizável espacial e temporalmente, que se enuncia no poema, mas, sim, a voz de um sujeito lírico que pode,

[52] Grifos nossos.

explícita ou implicitamente, coincidir com a voz da autora e revelar certos segredos operativos, sua inspiração e seus procedimentos, por exemplo. Optamos por estudar o texto poético como o que fala por si, deixando claro que é perfeitamente plausível que o texto reclame um ou outro dado biográfico do autor para a operação de sua leitura. Como nenhum texto é estanque ou isolado do mundo, parece evidente que não existam textos "puros", mas que haja um entrecruzamento de perspectivas relacionadas ao uso de temas e formas.

CAPÍTULO 2

O eu despetalado: A crise do sujeito moderno em *Flor da morte*

"Sinto que sou raiz amarga.
Terra gretada é minha sede.
Núcleo de sombras é meu cárcere.
[...]
Talvez – condenada ao deserto –
Eu realize apenas miragem
Na imaginação dos homens".

(Henriqueta Lisboa, 1985).

2.1 Desencantos da flor encarcerada: a vida como uma prisão

Já elucidamos que há, nos poemas de *Flor da morte*, um sujeito lírico deslocado do mundo, insatisfeito, que se expressa com desconforto perante a vida presente. Nos versos finais do poema "Perspectiva*"*, o eu poético afirma ser de mordaças esta vida: "Vida de mordaças, férrea / vida de masmorras, bronzes. / Vida nas sagradas fontes / para depois - o que vier." (LISBOA, 2004, p.53).

O termo *mordaça*, conforme definição do dicionário Houaiss[53], é uma "tira fina de pano, corda ou qualquer outro material com que se ata a boca de uma pessoa, impedindo-a de falar ou gritar". Em *Reverberações* (1976), de Henriqueta Lisboa, temos, no verbete "Mordaça":

> MORDAÇA
>
> Aço mordente
> o peito rasga
> sufocando
> o grito da raça. (LISBOA, 1985, p.439).

O uso do referido vocábulo em "Perspectiva", estabelecendo uma analogia à sua definição no verbete, remete-nos à configuração de uma existência ameaçada de desenraizamento, desagregada e contraditória, de um sujeito no limiar entre a vida e a morte.

Por extensão de sentido, pode-se interpretar a vida e a existência desse sujeito permeadas pela repressão de ideias e opiniões de teor divergente daquelas impostas por algo ou por alguém. O verso "vida de masmorras, bronzes", expõe, metaforicamente, esta vida como um lugar subterrâneo que serve de cárcere, o que nos remete ao sentimento da angústia, decorrente do silêncio (ou do grito sufocado) de um viver amordaçado, configurando um sujeito lírico em posição limítrofe.

Os primeiros versos do poema em estudo trazem em seu bojo a imagem da vida como um longo exercício de paciência, em que se tece a rede da vida, fio a fio, dia a dia, na expectativa de desvendar seu mistério, na esperança de esgotar o enigma que é

[53] In: Dicionário Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br>.

revelado com e na morte, como nestes versos:

> Exercício de paciência / nos esconsos. / Já se viu tamanho arcano gota a gota! / Cegueira tece uma rede / que não acaba. / Muitas mãos, até que o tempo / amadureça, juntando / fio a outro fio. / Conquista de palmo a palmo / com cem anos / de lastro. / Sombra se desdobra / em sombra / a cada vencido / passo. / Passo vencido não conta / e exercício de paciência / não se esgota. / Das subterrâneas jazidas / suspira fundo / o mistério. / Volição por onde queira / à solapa na espessura / vai abrindo seus / túneis. [...] (LISBOA, 1985, p. 198-199).

A vivência do sujeito lírico aparece baseada no aguardo do porvir, projetada para o futuro, o que explica o título do poema, uma vez que se configura a espera do eu lírico para "o que vier" depois da vida.

Esses versos possibilitam uma reflexão perante a passagem do tempo, simbolizado pelo fio da vida. De certa forma, o referido poema dialoga com "O tempo é um fio", do volume *O menino poeta* (1943):

> O tempo é um fio / bastante frágil. / Um fio fino / que à toa escapa. / O tempo é um fio. / Tecei! Tecei! / rendas de bilro / com gentileza. / Com mais empenho / franças espessas. / Malhas e redes / com mais astúcia. [...] / O tempo é um fio / por entre os dedos. / Escapa o fio, / perdeu-se o tempo. (LISBOA, 1985, p.90).

Extremamente frágil, o fio do tempo, do qual as mãos do homem são paciente e momentaneamente possuidoras, é um fio valioso. Chevalier & Gheerbrant ressaltam que o simbolismo do fio é:

> [...] essencialmente o do agente que liga todos os estados da existência entre si, e ao seu Princípio. O fio, com efeito, liga este mundo e o outro e todos os seres. O fio é ao mesmo tempo Atma (self) e Prana (sopro). [...] Representa o vínculo entre os diferentes níveis cósmicos (infernal, celeste, terrestre) ou psicológicos (inconsciente, subconsciente) etc. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2005, p. 430-431).

O fio, tal qual o tecido da rede, é um ligador, entrelaçador, símbolo da continuidade, inconsciente coletivo pela técnica circular ou rítmica da sua produção. A vida terrena, assim, está metaforicamente simbolizada pelo tempo, fio que precisa ser cuidado atentamente, tecido meticulosamente por mãos hábeis.

Outro poema de *Flor da morte* que alude à concepção desta vida como lugar de mordaças e de cárcere, figurando o sofrimento e o peso da vida terrena é o poema "Jaulas", cujos versos sugerem as inúmeras limitações impostas ao ser humano desde seu nascimento. Para o eu lírico, o berço é uma minúscula jaula, que impede a exploração dos espaços e cerceia a liberdade de ir e vir. Assim o sujeito enxerga o mundo e a vida: "tudo é jaula", tudo é prisão, grilhões, tudo promove o encarceramento das pequenas e grandes angústias humanas, dos "balbucios ou vascas": "[...] A cela, a varanda, a casa, / o jardim, a cidade, / com seus itens e suas parlendas,/ são enredos – de vime ou de ferro – / de uma próspera / jaula". (LISBOA, 1985, p. 196).

Da leitura desses versos, pode-se depreender que o eu lírico, ao se referir a casa, à cidade como jaula, faz alusão à modernidade. Segundo o sociólogo Octavio Ianni (2003), em *Enigmas da modernidade-mundo*, "cidade rima com modernidade". Para o autor,

> O mundo urbano é sempre plural, atravessado por múltiplas diversidades e desigualdades, contemporaneidades e não-contemporaneidades. Aí estão presentes o passado mais remoto e o recente, o "era uma vez" e o "faz de conta", ao mesmo tempo em que estão evidentes a trama das relações sociais, o jogo das forças sociais, as condições da alienação e as possibilidades de emancipação. (IANNI, 2003, p. 135).

A vida é limitada na cidade, enfocada em suas mazelas, suas parlendas, o "faz de conta" é enredo que configura o espaço da jaula. No poema, estão mais presentes as condições de alienação dos que as possibilidades de emancipação mencionadas por Ianni. Fica clara a percepção da impossibilidade de o ser humano se libertar, já que as aparentes transformações comuns a todos os indivíduos ao longo de sua existência se resumem às mudanças "de uma para outra jaula". A referência ao cérebro como sendo também uma jaula demonstra que as limitações humanas não são apenas físicas: o sujeito é prisioneiro de si mesmo, de suas ideias e pensamentos: "Também é o cérebro: de si próprio / arquiteto e / jaula: / cego além dos relâmpagos.". (LISBOA, 1985, p. 196).

Nesses versos, o cérebro, então, é "arquiteto" e "jaula" de si próprio, já que, num movimento paradoxal, constrói e aprisiona o ser humano. Por meio do cérebro que edifica o sujeito, estabelece-se o próprio cárcere. Em outras palavras, o indivíduo é

enclausurado pelas ideias que ele mesmo constrói e isso, de certo modo, o destrói em sua essência.

Octavio Ianni enfatiza, ainda, que "de tanto organizar, sistematizar, contabilizar, calcular, burocratizar, modernizar ou racionalizar, o homem moderno acaba por se ver metido em uma prisão de ferro, provavelmente sem porta nem janela". (IANNI, 2003, p.186).

É possível, desse modo, estabelecer uma relação entre o sujeito lírico dos poemas de *Flor da morte* e a referência de "homem moderno", feita pelo sociólogo, visto que, no cerne dessa discussão, identificamos sinais de "um sujeito aos pedaços", fragmentado, advindo da modernidade. Ora melancólico, ora agoniado, a postura desse sujeito permite-nos realizar uma leitura pela ótica do mal-estar, causado pelo aprisionamento do indivíduo e do esvaziamento de seu espaço no mundo moderno.

O poema "Alívio", de *A face lívida (1945*), em diálogo com os poemas de *Flor da morte,* demonstra haver um sujeito lírico que anseia pelo alívio, pela libertação do sofrimento, pela decifração de enigmas e até mesmo pela morte:

> Menos sofrimento / - alívio. / [...] Revelação do mistério / ou véu no rosto / - alívio. / [...] Pulso orvalhado que não lateja mais, / que não responde mais à pressão amorosa / (oh! desespero para sempre!) / - alívio, alívio. (LISBOA, 1985, p. 126-127).

Esses versos sugerem certa insatisfação do eu lírico com a vida e suas contingências e, por isso, deseja libertar-se. Em *Flor da morte*, também o sujeito poético de "Sant'Ana dos olhos d'água" faz alusão ao tempo presente, à terra como um "vale de lágrimas" e às "flores expostas à lama":

> Sant'Ana dos olhos d'água / tem razão para chorar / A terra é um vale de lágrimas / Sant'Ana dos olhos d'água. / [...] Cachoeiras vivas do pranto / Pelas escarpas rolando. / Lívido estuário de areias / Dizendo adeus aos veleiros. / Pontes onde se encontraram / Os corpos tristes dos náufragos. / Ondas fugindo com as ondas, / Flores expostas à lama. / Sant'Ana dos olhos d'água, / nunca chorais demasiado. (LISBOA, 1985, p.188-189).

O sujeito lírico enuncia, hiperbolicamente, nessa espécie de oração dirigida à Sant'Ana dos olhos d'água, que a santa - representada numa imagem sacra - tem razões demasiadas para chorar rios e lagos, possivelmente por conta do dilaceramento frente à

própria condição humana. A expressão “vale de lágrimas” sugere haver interessante diálogo com uma das orações mais populares entre os católicos, a "Salve Rainha": “Salve, Rainha, Mãe de misericórdia, vida, doçura e esperança nossa, salve! A vós bradamos, os degredados filhos de Eva; A vós suspiramos, gemendo e chorando neste vale de lágrimas. (KRIEGER, 2001, p. 204).

Em ambos os textos, ao considerar a existência humana, vivamente marcada por misérias, o mundo é visto como um “vale de lágrimas", como um "desterro". Na oração, os fiéis "bradam" como "degredados", que suspiram, gemem e choram. Entretanto, essa visão da vida acaba se dissolvendo num sentimento de esperança, no final da oração, graças à Maria reconfortante e consoladora, a "Mãe de misericórdia", "Vida, doçura, esperança", "Advogada" de "olhos misericordiosos".

Outro poema explicitamente dedicado a uma figura religiosa é o intitulado “Nossa Senhora da Pedra Fria”. Porém, nele, nota-se a rejeição, rigidez, indiferença e inércia da personagem, que se queda silente, “fria, fria”, ante as “navalhadas cortando as carnes”.

> Nossa Senhora / da Pedra Fria. / Resvaladiço / Flanco de lua. / Pingo de pérola, / perfil. / Nossa Senhora, / fria, fria, / Lâmina e escudo. / [...] Morte angulosa, / gume de prata, / No adro noturno / caules delgados. / Ai! navalhadas / cortando as carnes. / Nossa Senhora / não escuta./ [...] Membros gelados, / Orquídea ou pássaro [...] (LISBOA, 2004, p.41).

É interessante notar que há uma abordagem subjetiva e sofrida da indiferença divina, realçada pela reiteração de termos, como “fria”, “pedra” e “membros gelados”.

A partir da imagem e simbologia da pedra, na qualidade de elemento sólido e resistente às intempéries, a atitude inerte da santa é um confronto com a postura maternal e acolhedora esperada de Nossa Senhora, mãe de Jesus Cristo. Apesar de não encontrar conforto aparente, a determinação religiosa do eu lírico exige força e fé, o que o instiga em sua devoção e crença na providência divina.

Nossa Senhora da Pedra Fria, nesta perspectiva, estaria ligada ao Bom Jesus da Pedra Fria[54], também conhecido como Bom Jesus da Paciência, que remete à cena do julgamento de Jesus, no momento em que Pilatos o fez sentar no tribunal, apresentando-

[54] Ao Bom Jesus da Pedra Fria são dedicadas duas Paróquias no Brasil, uma em Jaguariaíva, PR, fundada em 1986 e outra em Mairiporã, SP, fundada em 1979, conforme informações disponíveis em http://senhorbomjesus.wordpress.com/home/.

o ao povo, dizendo: *"Eis o vosso rei"*, segundo a palavra bíblica (BÍBLIA SAGRADA, João 19:14). Mesmo diante da iminência de ser crucificado, Jesus aguardou, pacientemente, a injusta sentença de condenação à morte.

Nos poemas "Sant'Ana dos olhos d'água" e "Nossa Senhora da Pedra Fria", bem como em diversos outros de *Flor da morte* (cf. "Ofélia", "Flor da morte", "Clareira", "Retorno") há, como forma de enfrentamento da morte, uma espécie de abertura para o sagrado e para a transcendência, como exercício de fé por meio da religiosidade.

Na perspectiva de um tempo linear, a morte é tida como perda, ruptura, ausência. Em "Sofrimento", por exemplo, há um sujeito que aparenta plena aceitação da morte e, ao mesmo tempo, descortina uma sensação de apego à vida e desconforto frente à consciência de finitude. Nas estrofes iniciais do poema, o espírito é mais livre e leve que o corpo, cuja grandeza é posta em relevo pelo eu lírico. Há uma espécie de contraposição, e, ao mesmo tempo, uma tentativa de ligação de elementos abstratos e concretos: "No oceano integra-se (bem pouco) / uma pedra de sal./ Ficou o espírito, mais livre / que o corpo. / A música, muito além / do instrumento./ Da alavanca, / sua razão de ser: o impulso. / [...] O maravilhoso. O imortal". (LISBOA, 1985, p. 175).

A pedra de sal que se integra ao oceano pode ser lida como uma metáfora para a separação do corpo e do espírito por ocasião do evento da morte, bem como para a integração desse espírito à eternidade. O "maravilhoso" e o "sobrenatural" figuram o encontro do espírito com a essência, uma vez que ele está liberto do corpo.

A materialidade dos elementos concretos "instrumento" e "alavanca" contrapõe-se ao abstrato e à essencialidade desses mesmos elementos, respectivamente: "música", "impulso", remetendo-nos ao antagonismo "matéria *versus* espírito".

À primeira vista, os versos sugerem que o imprescindível é o que permanece depois da morte: a essência, em detrimento da materialidade da vida. A morte é concebida, inicialmente, como um estado mais livre que eliminará as limitações da vida presente, capaz de fazer desprender o espírito do corpo.

Entretanto, essa ideia inicial é rompida abruptamente, mais precisamente no último verso, em que o eu lírico expressa certo incômodo diante da perda - sofrimento este a que o título do poema faz alusão: " O que se perdeu foi pouco. / Mas era o que eu mais amava". (LISBOA, 1985, p. 175).

Esses versos expressam a postura que o eu lírico assume diante da privação. É da vida, esse "pouco" que se perde, que o sujeito sente falta, é o que lhe constitui. Mesmo diante da grandiosidade do espírito, é declaradamente à pequenez da vida que o sujeito poético se apega. O sofrimento verdadeiro seria, então, o que se sente frente ao perecimento do corpo, da matéria e dos prazeres por ocasião da morte.

Em contrapartida, outros poemas de *Flor da morte* carregam em si, enunciada pela voz lírica, a intenção de se ultrapassar a dialética da cisão vida-morte, buscando vencer o horror da finitude, inventando, para além do mundo concreto ou da racionalidade, correspondências entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Essa solução cristã como tentativa de esquivar-se da sensação de perda envolve, portanto, a crença do eu lírico na imortalidade, que seria a dialética resultante da consciência e do traumatismo da morte, que se reforçam mutuamente.

Assim, um dos subterfúgios empreendidos pelo eu lírico a fim de amenizar ou até mesmo superar a angústia decorrente do peso de sua existência é vislumbrar, em vida, a morte como sendo a "promessa do eterno", o que funciona como bálsamo para seu espírito, como possibilidade de abertura. Diversos poemas são calcados no desejo de manutenção de um pacto com a eternidade.

Pensando a imortalidade, cumpre enfatizar que os pássaros, em várias culturas, são tidos como símbolos da eternidade da alma. É como um pássaro que a alma ascende aos céus. É na forma dessa ave que as almas pousam sobre os ramos da árvore do mundo. "A mais antiga prova da crença nas almas-pássaros está contida no mito da Fênix, pássaro de fogo, cor de púrpura – isto é, composto de força vital – que era o símbolo da alma entre os egípcios". (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 687). A Fênix é um pássaro mítico que morre e consome-se em fogo, e, posteriormente, renasce de suas próprias cinzas.

Em "Pássaro de fogo", o eu lírico nos apresenta a cena da morte figurada. Por meio da imagem do pássaro de fogo explorando o espaço e equilibrando-se entre o horizonte e a abóboda, o eu lírico "atribui ao voo da ave o estatuto de beleza e leveza." (OLIVEIRA, 2010, p. 24), num exercício de liberdade: "Era um canto, uma dança, um vôo, / o exercício da liberdade, / era porventura a descoberta /do espírito? / Pássaro, pássaro de fogo! / Olhos que te viram cegaram / para ver-te melhor! (LISBOA, 2004, p.55, 56).

Note-se que essa liberdade pode ser relacionada à sensação que tem o espírito quando desprendido do corpo físico, o que reitera o caráter libertador da morte, como no poema "Sofrimento" já comentado.

A presença de aves migratórias em *Flor da morte* parece acentuar o desejo de mudança de território, em busca de dias melhores, ou ainda a representação movimento constante do Ser, na sua transitoriedade e efemeridade.

Também em "Canção", o pássaro está relacionado à ideia de movimento, em oposição à tristeza e melancolia da ave engaiolada no poema "Passarinho". O voo metaforicamente direciona a trajetória do eu lírico em torno do encontro, da busca existencial: "[...] Pelos ares, / pelos fios, / pelas agruras / das pedras./ Célere, súbito / pássaro / sobre as ondas, / pelos vidros. / pelos abismos / abaixo / deixando verdes / estrias, / como o zéfiro no campo / das espigas. [...]". (LISBOA, 2004, p.39).

No poema "Esta é a graça", o símbolo do pássaro também se presentifica. Em analogia ao ser humano, ou à existência do sujeito lírico, do mesmo modo que os pássaros cantam enquanto esperam, mesmo sem saber o que esperam, os humanos vivenciam, em vida, a expectativa do porvir, sem igualmente saber o que esperam: "[...] Será porventura a morte, o amor? / Talvez a noite com uma nova estrela, / a pátina de ouro do tempo, / alguma cousa do precário / assim como para o soldado a paz?[...]". (LISBOA, 2004, p.43).

Conforme Oliveira (2010), nessa composição,

> Pássaro e sujeito lírico se transmutam em duplos no processo metapoético. São representados pela resignação engendrada sob o viés do canto, elemento que move o processo criativo do verso, pela melodia dilacerada da escrita enquanto composição, que confere à obra certo teor dramático. (OLIVEIRA, 2010, p. 21).

É com estranheza que a ideia de continuidade da vida após a morte aparece vislumbrada como possibilidade no poema "É estranho", emblemática nestes versos: "É estranho que, depois de morto,/ rompidos os esteios da alma / e descaminhado o corpo, / homem, tenhas reino mais alto." (LISBOA, 2004, p.30).

Já a morte como proposta de libertação é sugerida, sob o véu da beleza, no poema "Na morte". O verso "Na morte nos encontraremos" é repetido sete vezes, consistindo numa estratégia de persuasão, na tentativa de nos convencer de que a morte é

agregadora; ela é "tempo de consórcio e vínculo", acentuando seu caráter unificador, enquanto a vida desagrega e separa os homens: "[...] Na morte nos encontraremos. / Na morte. / Terra de conquista do sangue. / Braços um dia decepados / Voltando ao torso a que pertencem. / Fios cortados ao nascer / no reajustamento dos nós. (LISBOA, 2004, p.31).

Nesses versos, a morte aparece como restauradora, ao passo que a vida, palco de disputas e, certamente, de sofrimento, de "conquista do sangue", desagrega os seres, decepando braços os quais, por meio da morte, figurativamente, reencontram o corpo a que estavam presos de início, acomodando e conformando o corpo. Os fios cortados voltam a se recompor com e na morte, esta vista como plenitude, que possibilita a reintegração, o "reajustamento dos nós". O poema se encerra com estes versos: "Na morte nos encontraremos. / Na morte, sim. / Toque de recolher em círculo". (LISBOA, 2004, p.31).

A ideia da morte, no poema, sugere ser fruto da bela concepção cristã de que, morrendo, caminha-se para a vida eterna. Desse modo, pode ser entendida como a passagem de uma vivência transitória neste mundo contingente, para uma esfera infinita, imortal, divina e reintegradora.

Como bem observa Claudine Figueiredo Andrada (2010), antes de ser publicado em *Flor da morte*, o poema "Na morte" "[...] foi enviado por Henriqueta Lisboa, como tentativa de consolo, ao seu amigo poeta Carlos Drummond de Andrade, por ocasião do falecimento de sua mãe". Drummond responde à Henriqueta, em correspondência com data de 21 de fevereiro de 1949. O escritor, conforme a pesquisadora, "[...] apesar de não compartilhar da sua convicção (de uma vida após a morte), agradece a delicadeza, naquele seu momento de dor". (ANDRADA, 2010, p. 68), afirmando não saber se a morte representaria, efetivamente, comunhão, embora desejasse que o fosse.

Em "Na morte", a morte ocupa o lugar do encontro, de quietude e "simplicidade suprema". A expressão "toque de recolher em círculo" é imagem incorporada inúmeras vezes em outros poemas de *Flor da morte*, sugerindo convocação, ideia de chamamento, o "chamado da consciência", como filamentos que se reintegram no reencontro final, perfazendo o círculo, o ciclo que integra vida e morte.

Andrada enuncia que "a imagem do círculo é a de um constante e eterno recomeço e a de que o desligamento físico com os entes queridos é apenas temporário". (ANDRADA, 2010, p. 70).

No que diz respeito a essa imagem, Henriqueta Lisboa, em *Reverberações* (1976), define-a, em forma de verbete:

> CÍRCULO
>
> Ponto por ponto
> a alma persiste
> No sinal do retorno
> à origem. (LISBOA, 1985, p. 419).

Reitera-se, ainda que ambiguamente, o fato de a morte mostrar não a falta de sentido da existência, mas sim um possível retorno à origem.

O poema "Vem doce morte" apresenta-nos um sujeito que vê a morte como possibilidade, cuja postura é de conciliação com a finitude do corpo e da matéria, por meio da aceitação e entrega passional: "Vem, doce morte. Quando queiras. / [...] Não é senão prenúncio de um delicado acontecimento. / [...] 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, 2004, p.28).

A morte, então, não representa o fim, mas pode transformar-se em começo, fazendo reflorescer o ser. Morrendo, tem-se a experiência da vida e, vivendo, a experiência da morte. Em "Retorno", já comentado no primeiro capítulo deste trabalho, há essa mesma ideia de possibilidade de recomeço: "Pela morte voltou a ser criança." (LISBOA, 2004, p. 29).

Igualmente no poema "Flor da morte" há essa concepção: a morte como flor que renasce continuamente: "[...] única forma de ser / eterna, / renascendo inicial, desde sempre / nas mãos de Deus – fechada". (LISBOA, 1985, p.161). Nas estrofes iniciais, o eu lírico sugere que, se a morte representa a libertação da borboleta que se debate contra os obstáculos, a fim de alçar altos voos, a vida, nessa perspectiva, é justamente esse casulo aprisionador, ainda que seja também um invólucro aconchegante que represente proteção, recolhimento e refúgio: "De madrugada escuto: há um estalo de brotos, / [...] 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).

Assim, “fica evidenciada a crença do eu lírico em uma outra dimensão, liberto das agruras terrestres, onde a tão sonhada felicidade será possível de ser alcançada [...]”. (RAMOS, 2012, p. 111).

O poema “Evanescente” recupera o arquétipo da metamorfose, sugerindo a crença no além-vida, no depois da morte. Nesse poema, a larva deve cumprir seu destino para transformar-se em borboleta e alçar voos longínquos; para isso, no entanto, deve romper o casulo e abandonar sua confortável morada: “Pouca diferença entre a vida / e a morte da que exalou / seu último suspiro – adejo / de borboleta rompendo a larva [...]”. (LISBOA, 2004, p.18).

Em “Intermezzo*”*, poema curto e simétrico, composto estruturalmente por cinco dísticos, o sujeito lírico recorda que alguém se libertou do mar terrestre da vida por ocasião do ato derradeiro: a morte, a qual conduz o espírito para “moradas mais livres”.

Utilizando-se da primeira pessoa, a voz poética sugere sua preferência pelas moradas a serem brevemente alcançadas na eternidade, em detrimento das moradas terrenas. O lugar reservado para “depois da morte”, em que a música de violinos e pianos toca sem ter fim, representa um descanso para um sujeito que não deseja mais lidar com as atribulações da vida – resíduos e enredos. Assim, a morte dispõe do ontem e de seus tumultos, e a eternidade assegura a paz de suave música:

> Do mar escuso da morte / Para moradas mais livres. / Não me faleis de resíduos / nem de enredos pelas grotas. / Dai-me violinos e pianos / pelo sem-fim deslizando. / Das cores da tarde o leve / tom de cinza-pérola. / Das flores a rosa branca / descansada sobre o mármore. (LISBOA, 2004, p.37).

A imagem do “além-vida” mostra-nos um tempo em que resta somente “a rosa branca descansada sobre o mármore”, de modo que nenhum resquício da existência pregressa será para ali transportado; nenhum dos sombrios e medonhos cuidados da anterior existência configurará a paisagem.

No poema “Clareira*”*, o sujeito poético, farto, propõe trocar tudo por uma “simples clareira”, imagem que alude ao retorno cíclico a uma época primitiva, em que nada existia, apenas a quietude do “antes da vida”.

> Quantos bosques, ai! / Que moitas dormidas, / que verde-musgo, / que alcatifas / e que doces crepúsculos, / por uma clareira / darei! [...] /

> Pedaço de céu / antes do nascimento da brisa. / Água primeira sem nenhum / reflexo. / Pedra sem sinal / dos tempos. / Chão sem raízes, intocado. (LISBOA, 2004, p.38).

Se o "antes da vida" e o "depois da vida" são marcados pela tranquilidade, seja da "rosa descansada sob o mármore", ou mesmo do "antes do nascimento da brisa", deduz-se que o "agora da vida" é justamente esse lugar desconfortável, atribulado e caótico.

Esse poema, assim como "Retorno" e vários outros, ratifica, de certa forma, a concepção cristã do "pois tu és pó e ao pó retornarás" (BÍBLIA SAGRADA, Gênesis 3:19). A morte, sob a perspectiva do retorno às origens, sugeridas pelas imagens "água primeira sem nenhum / reflexo", "pedra sem sinal / dos tempos", vem acompanhada da anunciação de um anjo, outra figura comumente presente nos poemas de *Flor da morte*: "Para a descoberta seria necessário / Um anjo. / Para o anjo bastaria um clarim, / Uma nota." (LISBOA, 2004, p.38).

Em outros textos do livro, reiteradas vezes sobressai um sujeito lírico que enxerga a morte como algo que virá restaurar a paz e a tranquilidade de um mundo imerso no caos criado pela matéria viva, como é possível observar no poema "Restauradora":

> A morte é limpa. / Cruel mas limpa. / Com seus aventais de linho / - fâmula – esfrega as vidraças. / Tem punhos ágeis e esponjas. / Abre as janelas, o ar precipita-se / Inaugural para dentro das salas. / Havia impressões digitais nos móveis, / grãos de poeira no interstício das fechaduras. / Porém, tudo voltou a ser como antes da carne / e sua desordem. (LISBOA, 2004, p.25).

Vestida com seus "aventais de linho", a morte aparece alegorizada, personificada, "fâmula" (serviçal) que trabalha arduamente a esfregar tudo com "punhos ágeis", sugerindo magistralmente a velocidade com que age. Ela limpa a sujeira da vida, abre janelas para que se renove o ar nos ambientes, bem como coloca tudo em seu devido lugar; retira as imperceptíveis marcas de digitais sobre móveis, extermina a poeira em lugares recônditos, como "o interstício das fechaduras".

Há, desse modo, nas palavras de João Gaspar Simões, uma "concepção higiênica da morte" (SIMÕES, 1951, p.1), capaz de restaurar a ordem inicial e dar cabo da desordem da carne, como se almeja no já referido poema "Clareira". Nesse processo de higienização devoradora, a morte recupera a essência das coisas.

Mesmo diante da crença na morte como um evento libertador que restaurará a paz, o eu lírico, em contrapartida, na perspectiva da "estranheza" que se permite entrever no poema "É estranho", ainda considera incomum o que acredita suceder após a morte:

> É estranho que, após o pranto / vertido em rios sobre os mares, / venha pousar-te no ombro / o pássaro das ilhas, ó náufrago. / É estranho que, depois das trevas / semeadas por sobre as valas, / teus sentidos se adelgacem / diante das clareiras, ó cego. / É estranho que, depois de morto, / rompidos os esteios da alma / e descaminhado o corpo, / homem, tenhas reino mais alto. (LISBOA, 2004, p.30).

A morte, como lugar do encontro e de "reajustamento dos nós", de "restauração da ordem" pela ótica cristã, ainda que represente para o sujeito uma "saída" para superar sua consciência de finitude, apresenta-se misteriosa, enigmática e estranha. A partir desses versos, depreende-se que, após o pranto, o sofrimento, as trevas, o corpo perdido, causa estranheza ao sujeito lírico que o náufrago encontre ilhas, que o cego recupere os sentidos, que o errante encontre o caminho.

Pelo exposto, os textos de *Flor da morte* trazem em seu bojo um sujeito lírico acompanhado de certa agonia, estranhamento, inquietação existencial, que sugerem repercussões de sua fragmentação interior.

2.2 Representações do drama sob o véu da beleza/leveza

Não obstante serem tecidos com os fios da negatividade inerentes à rede dos tempos modernos – mundo de ruídos, flagelos e impermanências –, em que o sujeito carrega o "peso do mundo", os poemas de *Flor da morte* são engendrados com leveza e beleza, sem exasperações explícitas.

Conforme Machado (2013), Henriqueta Lisboa acreditava não existir literatura onde não houvesse delicadeza[55]. E acrescenta: "Na poética henriquetiana, a tensão de forças contrárias é uma constante, e com igual frequência a poeta busca solucionar o

[55] Machado (2013) traz a seguinte afirmação de Henriqueta Lisboa: "Onde não há delicadeza, não há literatura". Em nota de rodapé, esclarece que os referidos dizeres constituem manuscritos em caderno datado de abril de 1921, em Águas Virtuosas, no Acervo de Escritores Mineiros – Sala Henriqueta Lisboa. (Cf. MACHADO, 2013, p. 89).

problema, manobrando com delicadeza seus altos voos imaginários, evitando quedas bruscas ou drásticas vertigens". (MACHADO, 2013, p. 89).

Nessa perspectiva, o arranjo artístico das palavras e figuras empregadas em *Flor da morte*, bem como a representação simbólica da qual os poemas se valem, atuam de modo a plasmar um universo torvo e tormentoso, cuja atmosfera lúgubre evoca o mal-estar do sujeito, lançado à voragem do mundo moderno.

Sem negar a consciência da finitude humana, o eu lírico do poema "As Coleções", por exemplo, procura fazer tanto do exercício existencial quanto do exercício poético uma tentativa de superação da angústia frente à fugacidade e, numa espécie de síntese metafórica da existência, faz alusão a cinco fases do ciclo de vida humano, arranjadas em ordem cronológica: infância, adolescência/juventude, vida adulta, velhice e, finalmente, a morte.

A infância é apresentada na primeira estrofe como "pequena aurora". A presença de elementos delicados, tais como "magnólias", "madrugada", "aquarela" conotam suavidade, infantil encanto. Conforme enuncia Oliveira (2010), os adjetivos usados "delicadeza" e "doçura", por exemplo, parecem sugerir que o eu lírico refere-se à fase pueril. Na segunda estrofe, a música, as serenatas, as noites e o "suspirado amor" sugerem a adolescência e à juventude, "entregue às paixões, o fato de cortejar, o amor idealizado". (OLIVEIRA, 2010, p. 38).

Na terceira estrofe, a complexidade do mundo, tumultuado, imerso no caos, "desesperos em mergulho" fazem alusão à perda da inocência; "[...] reverbera o trânsito entre as fases, estágio de maturidade, a partir do elemento 'água', também presente ao longo de *Flor da morte* e das configurações espaciais abarcadas". (OLIVEIRA, 2010, p. 38).

Na penúltima estrofe, a fase da velhice, o corpo em processo de desgaste, demarcado por "moucos ouvidos": o "ocaso", a paz, o "resguardo", a delicadeza das "lentas plumas" e "reposteiros". E, segundo Oliveira, finalmente, na última estrofe, entra em cena a morte, que "simbolizaria o fim da coleção da vida, 'o marfim com seus esqueletos'": "Finalmente os endurecidos espelhos, / os cristais sob o quebra-luz, / dos ângulos o verniz, / o ouro com parcimônia, a prata, / o marfim com seus esqueletos.". (LISBOA, 2004, p. 57).

A sequência expositiva das imagens no poema, aliada ao léxico selecionado, sugere haver uma espécie de "garimpagem vocabular", um artesanato pormenorizado e consciente na tessitura do poema. É a "dor recôndita e o riso leve", termo usado por Mário de Andrade ao tratar da forma de expressão usada pela poeta mineira.

Assim, a leveza, na qualidade de recurso poético, surge como forma de contrariar o "peso do mundo". Considerando o fardo da existência, a reconquista da leveza é a primeira das propostas que Italo Calvino (1990) faz em *Seis propostas para o próximo milênio*. Ele cita três acepções diferentes para defini-la: a primeira seria um despojamento da linguagem que pudesse permitir aos significados uma consistência pouco densa; a segunda se relaciona com a narração de um raciocínio atravessado por itens que assegurem a abstração e, por fim, a formação de figuras visuais leves.

Os poemas em estudo reúnem em sua construção textual os instrumentos de leveza mencionados por Calvino, quais sejam, o ponto de vista, as ferramentas linguísticas peculiares, a definição da ideia e a precisão na linguagem, visando estimular, em especial, a percepção, numa combinação capaz de alcançar a volatilidade da leveza.

O poema "Diante da Morte*"* apresenta um sujeito lírico que busca realizar a travessia da resistência à aceitação da morte. Sugere certa dificuldade em afrontá-la, posto que se reconhece como ser de pedra e se manifesta igualmente – de forma pétrea- diante da hora final. Não é maleável nem flexível, é resistente:

> 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 dos 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. (LISBOA, 1985, p. 166).

Nesse cenário, o sujeito poético sente-se oprimido, agoniado, com a corda no pescoço, restrito por rudes cadeias, o que nos remete à angústia de viver. Esboça, além disso, sensações de dor, como se tivesse, em torno dos rins, um cinto eriçado de cerdas ou correntes de ferro, repleto de pontas, o que reportando ao sacrifício a que alguém se sujeita voluntariamente. É a penitência que se paga por estar vivo.

Esse sujeito, lembrado em sua contingência de vida que está submetido a regras impeditivas de uma liberdade plena, deixa emergir o desejo de transcendência, a ânsia pela libertação, e suplica para se tornar maleável, sensível, suave e humano:

> Se eu fosse ao menos como o bronze / ressoante, ou como a estrela infiel, / rompera as linhas do horizonte, / despedaçara-me em reflexos. [...] / levai-me fora de meus âmbitos, / amortecei-me com propícios / bálsamos, óleos e suspiros, / até a aparição da lágrima. (LISBOA, 1985, p. 166).

Nas últimas estrofes, a avidez pela transformação se elucida: o medo da morte ou da perda, a resistência e as próprias limitações humanas precisam ser trabalhadas em um processo árduo e fastidioso para que, ao final, imbuído da ressonância do bronze, do reflexo da estrela ou da tenacidade da nuvem ou da espuma, fluida e naturalmente, o eu poético esteja preparado para enfrentar a tão temida hora derradeira. Elementos como bálsamos e óleos sugerem um processo de preparação para a aparição da morte, cuidado com o corpo para a ocasião do sepultamento.

A ideia de movimento, significativamente presente nesse poema, afirma a necessidade do sujeito de fluir e de deslizar entre os espaços, rompendo com as raízes que ligam esse indivíduo a um estado móvel. Rebelando contra a fixidez, o sujeito se impele a trespassar seu estado original e colocar-se em movimento, metaforizado, no poema, pelas imagens do mundo natural.

No poema "Elegia de Wallace", o eu lírico cria tons de leveza e peso, ao tratar da morte prematura de Wallace, que sobrevoou o infinito com dezessete anos, "dezessete rosas no sangue" e cortou "o céu com filigranas de prata". Além disso, descreve o cenário em que, na impossibilidade de colher todas as rosas no jardim da existência, o personagem não sabe onde colher "as rosas da vida":

> [...]
> No entanto,
> Sob o peso da terra alguém
> -tão leve era seu corpo no ar! –
> Por uma eternidade triste sonha,
> não mais com os aviões da morte mas com as rosas
> da vida – que não sabe onde colher.
> [...]

> Haverá rosas, possivelmente,
> de mais alta estirpe e outros nimbos
> a cada instante nascendo e renascendo
> (de que maravilhosos contactos?)
> em algum mundo ulterior aos sentidos. (LISBOA, 2004, p.33).

O sujeito lírico contrapõe ao "peso da terra" a leveza do "corpo no ar" do personagem, que cedo partiu do tempo e que, como tributo, "leva o que é propício / a auroras: o orvalho em bruma, / a lágrima dentro de sua concha". (LISBOA, 2004, p.34).

Observe-se que, mesmo tratando da morte, signo negativo por excelência, a linguagem não figura excessos dramáticos, o poema não é explicitamente desesperado; ao contrário, a voz do sujeito lírico, ainda que ecoe desesperada, é escamoteada pela aparente suavidade, numa tentativa de amenizar ou ocultar sua angústia frente à morte do outro.

Ao referir-se à criação poética e sua relação com a escrita, Henriqueta Lisboa afirma que "[...] a palavra é coisa maravilhosa, mais do que o ouro, mais do que o urânio com todas as suas potencialidades de energia. Arrancar energia do núcleo da palavra para que ela desprenda irradiações em dosagem perfeita, é labor bem árduo [...]." (LISBOA, 1965 *apud* MACHADO, 2013, p. 147)[56].

Nesse sentido, o poema "Ofélia"[57], pleno dessas "potencialidades" é bastante simbólico:

> 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, 2004, p. 19).

De modo eminentemente imagético, o sujeito lírico nos imerge na contemplação do corpo inerte de Ofélia suspenso no rio. Gaston Bachelard (1989), em *A água e os*

[56] Pasta Entrevistas, "Respostas de Henriqueta Lisboa ao questionário de Ledo Ivo", no AEM/UFMG.

[57] A intertextualidade presente no texto poético de Henriqueta Lisboa imediatamente nos remete ao texto shakespeariano. Personagem da obra Hamlet, Ofélia enlouquece quando seu amado, mata seu pai, pensando matar o rei. Ofélia se afoga entre as flores. O mito, recuperado em Hamlet, nutriu e ainda nutre o imaginário de uma infinidade de artistas, desde a antiguidade até os dias atuais. Isso nos mostra, certamente, a riqueza de uma imagem que povoou a imaginação das pessoas em diversos campos artísticos.

sonhos, cita o mito de Ofélia, como exemplo não somente da morte por afogamento, mas a morte bela, que conserva a beleza do afogado:

> Ofélia poderá, pois, ser para nós o símbolo do suicídio feminino. Ela é realmente uma criatura nascida para morrer na água [...] A água é o elemento da morte jovem e bela, da morte florida, e nos dramas da vida e da literatura é o elemento da morte sem orgulho nem vingança, do suicídio masoquista. (BACHELARD, 1989, p. 85).

A "morte florida" da personagem, cujo "rosto de nácar" desabrocha, eterniza sua beleza. Apesar da ausência do brilho do sol, a capacidade de refletir ainda permanece ativa: "Eis, portanto, por que a água é a matéria da morte bela e fiel. Só a água pode dormir conservando sua beleza; só a água pode morrer, imóvel, conservando seus reflexos." (BACHELARD, 1989, p. 69).

Em meio à cena apresentada, o eu lírico do poema se esforça, inutilmente, na tentativa de resgate: "Debruço-me sobre o rio / para salvá-la. E então me perco. / Meus olhos já não podem vê-la / [...] Meus braços não mais a alcançam / Hirtos do pavor da morte.". (LISBOA, 2004, p. 19).

Indiferente ao esforço do eu lírico, tranquilamente Ofélia repousa e "sonha, até que um anjo a adverte da futilidade, a "inanidade de tudo": "Nas praias últimas / um anjo lhe enxuga as tranças. / Um anjo a recolhe e adverte / Da inanidade de tudo. / E enquanto se eterniza Ofélia, / para Ofélia desapareço.". (LISBOA, 2004, p. 19).

Nos últimos versos, há um instigante jogo em que o sujeito do poema e Ofélia fitam um ao outro, "entreolham-se": o vivo mira a morte, o sujeito lírico vê Ofélia inerte, mas é ele quem desaparece para o cadáver, é a voz do eu poético que se silencia para Ofélia, enquanto ela se eterniza.

O poema "O véu" traz a temática da morte igualmente transformada em recurso poético pelo estatuto da beleza. Ao sermos convidados a fitar o rosto do morto, em sua morte mesma, o véu da beleza se interpõe, de modo a encobrir o horror da morte. "Filigranas de medalha", o véu, que se adere ao rosto do cadáver, pode ser lido também como sendo a própria linguagem, a própria poesia. Sendo beleza, a palavra poética é posta nesse limiar vida/ morte, a (des) velá-lo.

> 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.

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 por sob o véu.
também os vales respiram
amoldados à neblina).

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.

Reminiscência de outros véus,
de outras verônicas, de outras
máscaras. Símbolo, estigma.

Dos inumeráveis véus
que os vivos rompem ou aceitam,
resta para o morto, apenas,
um véu aderido ao rosto.
Entre a vida a morte, um véu.
Nada mais do que um véu. (LISBOA, 2004, p.9).

O enigmático véu de que trata o poema, além de ser instrumento que cobre ou esconde o rosto do morto, emoldurando-o, assinala também um limite: o limite entre a vida e a morte. O tênue véu é, ao mesmo tempo, o que separa e que liga o morto ao vivo. Estar morto e estar vivo, misteriosamente, confundem-se. Independentemente se o vivo rompe ou aceita os "inumeráveis véus", resta "nada mais que um véu".

Comparar o corpo sem vida, que "respira por sob o véu" com os vales imersos na neblina é um recurso para aludir ao mistério que morte e vida trazem em seu bojo. Além de respirar, o morto também sorri, posto que é possuidor de um grande segredo.

A poesia, de certa maneira, também funciona como um véu, a velar e revelar segredos. O efeito estético que o poema é capaz de produzir é uma espécie de "véu da beleza" a encobrir o horror da morte, a ocultar ou revelar a angústia de viver. O crítico Oswaldino Marques concluiu que o véu "é a própria linguagem poética". (MARQUES, 1984, p.3). Da mesma forma como o véu está aderido ao rosto do morto, moldando-o e revelando sutis detalhes, a linguagem, por meio de símbolos, como "outros véus", "outras verônicas", outras máscaras", desvela-nos novos horizontes por meio da poesia. Para Oliveira (2010),

> O véu é caracterizado como recurso constitutivo da máscara dos mortos, traceja o contorno da face, configura a existência, apresenta-se como divisor entre a vida e a morte. No entanto, ele revela a própria fragilidade da máscara, de maneira que há um "não saber", palavra velada, uma parte desfigurada da morte que se instala nessa fronteira fina, linha tênue entre os dois espaços. (OLIVEIRA, 2010, p. 65).

No reino da leveza, que remete à ideia de libertação e dos voos imaginários, as imagens aéreas são constantes em *Flor da morte*. Não raro, aparece nos textos o emprego de signos fluidos e etéreos, como nuvens, espuma; imagens de borboletas e abelhas no galope do ar, cavalos e pássaros de fogo que rompem o horizonte e cavalgam o espaço, asas de zéfiro, estratosfera, reflexos do ouro, dentre outros.

É oportuno mencionar que o pássaro é um símbolo que aparece em vários poemas de *Flor da morte*, como em "Canção", "Pássaro de fogo" e "Esta é a graça". O *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant enuncia que a ideia de leveza dos pássaros tem sua simbologia associada à imaginação: "[...] vê nela o símbolo das operações da imaginação, leves, mas, sobretudo instáveis, esvoaçando de lá para cá, sem método e sem sequência; o que o budismo chamaria de distração ou, pior ainda, divertimento". (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p.686).

A figura do pássaro atrai para si uma simbologia variada em diversas culturas. Eles ocupam o espaço que separa o céu da terra, o divino do humano. Por frequentarem um espaço interditado ao homem e ter o poder circular por seus dois extremos, seus dois mundos, os pássaros são vistos, muitas vezes, como mensageiros de informações divinas. "Em grego a própria palavra foi sinônimo de presságio e de mensagem do céu." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 687).

Em movimento paralelo, considerando os disfarces de leveza e beleza que o discurso poético de Henriqueta Lisboa utiliza, a perspectiva do temor, geralmente descortinado pela iminência da morte, passa a ser suavemente atenuada pelo véu da beleza, imagem emblemática tecida no poema "É uma criança":

> Por que tantos soluços?
> É uma criança. Brincou
> e adormeceu.
> Os anjos estão presentes
> (não soluceis)
> com delicados pés de lã
> e asas de neve.
>
> Que tragam flores outras crianças.
>
> Nada mais lindo do que uma pálida
> criança adormecida entre as flores.
> E, enquanto os anjos dedilham
> cítaras de ouro, suavíssimas,
> as outras crianças em torno
> da que repousa, dancem.
>
> 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.
>
> [...]
> Dancem de modo tão perfeito
> (nos lábios coral e pérola)
> que a criança dormida sonhe
> e murmure consigo: a morte,
> Como é bela. (LISBOA, 2004, p.22).

Afirma Oliveira que, "por meio do culto e do festejo de outras crianças em torno do cadáver infantil e pelo estatuto onírico, a morte é concebida como bela". (OLIVEIRA, 2010, p. 21). Dessa maneira, o eu lírico descreve a morte com suaves pinceladas, repleta de imagens simbolistas, descortinando uma escritura imagética cuja pretensão parece ser a de esfumar a densidade da temática, suavizando-a.

Segundo Blanca Lobo Filho (1973), a figura da criança ou do bebê revela mais sutileza que pesar da morte, uma vez que "a imagem de outras crianças trazendo flores

para a morta [...] provoca um sentimento de simpatia e compaixão no leitor, mais do que ressentimento ou horror." (LOBO FILHO, 1973, p.76).

Além disso, o eu lírico apresenta-nos a morte "transfigurada pelo sono, pelo ato de repousar" (OLIVEIRA, 2010, p. 21). Na mitologia grega, o deus da morte e o deus do sono eram irmãos gêmeos, Tânatos ou *Thanatos* e *Hipnos*, respectivamente. Filhos de Nix, a noite, e Érebo, as trevas, eram incumbidos de depositar a alma dos mortos numa tumba e depois levá-la para Caronte, que será a conclusão do rito[58].

Eliade Mircea (2002), em *Mito e Realidade*, comenta que os hebreus também comparavam a morte ao sono:

> [...] ao menos a partir dos tempos pós-exílicos, a morte era comparável ao sono. Repouso na sepultura (Já 3: 13-15; 3:17), no Sheol (Ecles., 9:3; 9:10), ou em ambos ao mesmo tempo (Salmos 88 (87)). Os cristãos aceitaram e elaboraram a homologia morte-sono [...]. (MIRCEA, 2002).

Nessa concepção de morte sob as pálpebras, simbolizada pelo adormecer, o sono consiste em uma "imagem eufemística para o luto", nas palavras de Oliveira (2010), conforme sugerem também estes versos de "Acalanto do morto": "Em seio propício / dorme / De olhos sob o musgo, / boca descarnada e ouvidos de pedra, / dorme, / [...] Dorme, dorme.". (LISBOA, 2004, p.13).

A descrição da imagem do morto leva-nos a fitar seu rosto. Mesmo diante de sua boca descarnada e ouvidos petrificados, o detalhamento do cenário não assume traços mórbidos ou medonhos, nem nos aproxima do horror diante do cadáver, posto que o véu da beleza se interpõe como construção do efeito estético.

Interessante observar, ainda, o vocábulo *acalanto*, presente no título do poema, naturalmente eufemístico, que remete a uma peça vocal designada para embalar uma criança, por meio do uso de fórmulas repetitivas, como o termo "dorme"[59].

---

[58] Estudos mais detalhados sobre mitologia grega e os referidos deuses estão presentes em: GANDON, Odile. *Deuses, Heróis da Mitologia Grega e Latina*. Tradução: Monica Stabel, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

[59] No subcapítulo "Canto e Melancolia", de sua dissertação, Oliveira (2010) destaca que "alusões à música no conjunto poético de Henriqueta Lisboa são manifestadas desde a sua estréia com *Enternecimento* (1929). Nesse sentido, ao comentar o poema "Acalanto do morto", ressalta que o uso reiterado do vocábulo "dorme" ao longo das estrofes, confere musicalidade ao poema. Também "as aliterações em 'r' (horda, morte, dorme, informe, perdida) e do 'v' (violência, avança, vejas, vales, nivelando, dilúvio) garantem pela enunciação do eu-poético a impressão de um ir e vir e de um movimento que carrega, mobiliza e sobressalta". (OLIVEIRA, 2010, p. 21-22).

> Tudo está conforme / desígnios precisos. / Viverá comigo tua morte. / Dorme. / Guardarei impávida / tua morte. Dorme. / Tua morte é minha, / não a sofras. Dorme. / Dorme. / Dorme. (LISBOA, 2004, p.14).

Os efeitos sonoros de um acalanto, geralmente, precedem o significado, com palavras sendo deliberadamente alteradas para produzir assonâncias e sons melífluos. No poema, tanto os significados da palavra poética, moldada e restaurada pelo eu lírico, juntamente com os recursos estéticos que conferem ritmo e musicalidade, nivelam-se e completam-se em grau de importância.

Em face desse cenário mortuário, do "alarido enorme que sacode as praias", a morte, "golpe de relâmpago entre a flor e o caule", avança "com violência de hordas", com "sua sombra informe" que cresce dos vales, sobe com as águas e nivelando abismos como dilúvio, com suas "propostas e enigmas de fera na jaula". Paradoxalmente, nada se aproxima do local onde está o morto, "perfeito", ninguém se aproxima do "puro leito", enquanto ele "dorme".

Assim, "o atributo do sono é saída para se ressignificar a composição devastadora e apocalíptica do juízo final." (OLIVEIRA, 2010, p. 22). Nesse processo, as palavras passam por um trabalho de depuração, de remodelagem, em que o eu lírico opera o labor da linguagem poética que, por sua vez, é responsável pela transcendência das imagens presentes.

Recurso parecido é utilizado no poema "O cortejo", no qual é celebrado um ritual comum nas civilizações ocidentais. Nesse cenário de anunciação da morte, o eu lírico acompanha solenemente o rito elegíaco e fúnebre, bem como o descreve, mantendo-se, de certa forma, alheio e distante do sofrimento aí representado.

> Para a passagem do cortejo da morte
> É que se fez a noite
> Com suas tempestades lúridas
> E seus cabelos desnastrados.
>
> [...]
> 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.
> Os cavalos da morte são possantes,

Pesados e claros
Como a força das águas descendo a montanha.

[...]
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 a flagelam
[...]
Os cavalos da morte são hediondos
E lúbricos
Na sua fome de eternidade. (LISBOA, 2004, p.15).

No poema, o escuro (ou a ausência de luz) traz à tona a obscuridade da morte; o frio que emana do corpo atingido pela foice da ceifadora é capaz de gelar rios; os poderosos cavalos da morte puxam uma carruagem enigmática que transforma toda a natureza e sua paisagem. Além disso, os misteriosos cavalos também se alimentam dos mortos que carregam. Assim, o eu lírico produz belas imagens acerca de um cenário permeado pelo implacável sofrimento, pela face sombria do findar de uma existência.

Outro recurso estético usado em *Flor da morte* como disfarce são as imagens míticas. Ao depararmos com a dimensão mitológico-poética nos poemas, percebe-se que a escritora mineira embrenhou-se pelos símbolos e imagens arquetípicas encontradas no mundo grego e latino. Na referida composição, apresentam-se latentes preocupações com a representação da finitude, concebida de várias maneiras: seja de morte como libertação, forma de alcançar a glória, ou como o fim do sofrimento, dentre outras representações.

É exatamente o mito que garante à imaginação do homem uma vivência transcendente da universalidade e da atemporalidade, ou seja, do absoluto, e não deixa de se insinuar ainda em todas as mediações simbólicas do pensamento moderno e contemporâneo. André Dabezies (1997), no *Dicionário de Mitos Literários*, propõe uma importante análise dos mitos literários:

> No campo literário, temas antigos de origem mitológica vão coexistir com uma representação cristã globalizante que, por sua vez, suscita suas próprias imagens míticas. Do mito único e "totalizante" do grupo primitivo passamos para uma avalanche de mitos que a cultura moderna aciona: elementos míticos saídos dos quatro cantos do mundo foram sendo, por assim dizer, sucessivamente sedimentados

> em nós [...] e voltaram a emergir na consciência coletiva e individual. (DABEZIES, 1997, p. 735).

A leitura pautada pela construção alegórica de instâncias simbólicas, bem como pelos elementos da tradição cristã religiosa, sugere, nos poemas de *Flor da morte*, o Hades mitológico, a figura de Cérbero, a fera sempre à espreita, Caronte, o barqueiro que conduz as almas para a Ilha dos Mortos, elementos da música clássica, como a ópera "a flauta de Mozart", no poema "A flauta mágica de Mozart", o diálogo intertextual com a personagem shakespereana, o mito de Ofélia, no poema de mesmo nome, dentre outros elementos.

Em "A ilha dos mortos*"*, o eu lírico apresenta-nos um caminho a ser trilhado lentamente pelas almas entregues à escuridão rumo à Ilha dos Mortos, cuja travessia configura, conotativamente, o trânsito entre a vida e a morte. Há o alerta de que é necessária bastante cautela, pois a trajetória não será fácil, tampouco tranquila. Trata-se de um percurso mergulhado nas sombras, na vastidão noturna, como nos é revelado nestes versos:

> Nenhuma estrela aparecerá, por certo, no decurso da noite.
> Morreram conosco as estrelas: as que amávamos
> e as que nem sequer pressentimos.
>
> Talvez pendente da abóbada
> uma lanterna oscile, com fósforos.
> Ou serão olhos prescrutadores
> para melhor devassar-nos a entranha? (LISBOA, 1985. p. 185).

As imagens metafóricas das estrelas no firmamento, ou da lanterna com fósforos, sugerem-nos os olhos indagadores de Cérbero[60], à espreita, imprimindo-nos a terrível sensação de sermos vigiados. Seriam os olhos dessa fera-monstro espectros iluminadores do espaço sombrio. As almas, à procura de luz, aguardam, temerosas, a hora da defesa no Juízo Final:

> Acercai-vos, os de mais longe, para a mútua defesa.
> Somos incontáveis, e ai! estamos trêmulos

[60] Na concepção grego-romana, o terrível Cérbero, ser mitológico de aspecto monstruoso, fera de várias cabeças e olhos flamejantes, impede a entrada dos vivos e saída dos mortos no Reino das Sombras.

> como o arbusto isolado no outeiro à passagem do vendaval. (LISBOA, 1985, p. 185).

Valendo-se das invocações marcadamente auditivas e visuais, para nos imergir na cena vivida, o sujeito lírico desse poema faz emergir as memórias, posto que a morte é pensada em vida. Ruídos, lembranças, movimento, tudo precisa igualmente morrer; a alma está sedenta de paz, pois se sente atormentada pelo som ensurdecedor das trombetas e dos tambores:

> Porém os gongos terríficos, os tambores e os búzios,
> as trombetas que soam!
> Que gesto reinventaremos para tapar os ouvidos?
> Que fazer contra o lento envolvedouro do anjo das trevas?
> Como não sucumbir à majestade do eterno?
>
> Mas os sentidos ainda percebem algo;
> essa aragem que vem da floresta próxima,
> esse acre perfume verde-musgo que vem da floresta
> na qual todas as sombras mergulharão pedindo paz,
> ah! talvez seja melhor que a paz,
> a paz em círculo fechado, a paz!... (LISBOA, 1985, p.185).

Por intermédio de alusões apocalípticas que prenunciam o inesperado, o temor ao "anjo das trevas", essas imagens sugerem a impotência do ser diante dos desígnios do eterno, configurando a impossibilidade de luta ou resignação contra o poder das sombras. A presença de signos lodosos, mórbidos, tais como "cantos fúnebres", "nênias", "algas", "trevas", impressões sensoriais e imagens sinestésicas, como "perfume verde-musgo", por exemplo, intensificam os efeitos provocados por essa combinação de sensações.

Assim, cores e timbres permutam-se para o efeito artístico. A concisão de estilo possui estreita ligação com a escolha de limitar-se às palavras mais essenciais. Nas palavras do crítico literário e escritor Oscar Mendes (1953):

> Cada novo livro de Henriqueta Lisboa mostra a que grau de perfeição técnica vai atingindo sua poesia, cuja economia de palavras e cuja condensação forte de emoção têm algo de êxtase contemplativo e de definitiva fixação cristalina. (MENDES, 1953, p.4).

É possível afirmar que o labor estético da poeta mineira é alicerçado nos procedimentos e nas formas escolhidas, nos ritmos, no enxugamento dos textos, nas pinceladas poéticas de palavras, cores, formas, sensações e imagens. Percebe-se, portanto, a preocupação do sujeito lírico em relação à elaboração "exata" e minuciosa de expressão, representada pelo modo de interpretar o mundo e as coisas.

A poeta, de maneira peculiar, apresenta o ato criador como um exercício de comprometimento perante a vida e a arte, mediante a efetivação de um pensamento capaz de (re)inventar universos imaginários. Para Blanca Lobo Filho,

> Sua poesia, na maior parte das vezes de grande economia de linguagem, tornou-a conhecida pelo uso da 'palavra depurada'. Combinado com uma evanescente fluidez, uma musicalidade profundamente sentida, seu verso é de qualidade mais sugestiva que específica. (LOBO FILHO, 1973, p.109).

Assim, a palavra, pedra bruta lapidada em direção ao sensível, "depurada", bem como a fluidez dos versos, as rimas, o ritmo, a musicalidade, as imagens e sugestões, tudo isso participa da tessitura dos poemas e concorre para, sem destituir a materialidade inerente ao vocábulo representado graficamente, tomar a cena e falar-nos da morte de maneira alusiva, embora concreta.

Pelo viés estético, a morte em *Flor da morte* é mais sugerida do que descrita, procedimento este que vislumbramos como uma tentativa de maquiar a negatividade que a temática desperta. Dessa maneira, a inquietude, a angústia e o mal-estar que sente o sujeito lírico parecem suavizados quando envolvidos numa composição poética em que (aparentemente) predomina a harmonia.

2.3 O sujeito moderno de *Flor da morte*: rupturas e incompletudes

Como já argumentamos, os poemas de *Flor da morte* apontam para a crise do sujeito moderno quando refletem os anseios desse sujeito e dramatizam sua luta, a fim de encontrar sentido para sua existência. É imprescindível, portanto, compreender a noção de "sujeito" e de "modernidade", bem como entender em que consiste a chamada "crise de identidade" pela qual passou o homem moderno, e que acreditamos atravessar o sujeito lírico dos poemas em estudo.

Sabe-se que os indícios de modernidade ocorreram no século XVI na Europa, intensificando-se nos séculos XVII e XVIII e consolidando-se no final dos séculos XVIII e XIX pelo mundo afora, apresentando-se em graus diferenciados em diferentes países. As sociedades modernas são, por definição, caracterizadas por mudanças constantes e rápidas.

Os tempos modernos consistem em época de significativas transformações nas esferas política, econômica, social e cultural, com impacto expressivo sobre a forma como as pessoas viviam, trabalhavam e se relacionavam.

Conforme Anthony Giddens (2002), em *Modernidade e Identidade*, "uma das características mais óbvias que separa a era moderna de qualquer período anterior é seu extremo dinamismo". (GIDDENS, 2002, p.19). Segundo o autor, o mundo moderno, portanto, consiste em um "mundo em disparada", onde o ritmo da mudança social ocorre com muito mais rapidez em comparação aos sistemas anteriores. Além disso, também são maiores a profundidade e a amplitude com que tal mudança afeta os modos de comportamento e práticas sociais já existentes.

Para Stuart Hall (2000), em *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, as mudanças que ocorreram nas formas de comunicação, de trabalho e de pensamento desde a idade moderna até os dias atuais vêm alterando as formas como enxergamos a nós mesmos e nossos semelhantes, na medida em que concepções de gênero, etnia, classe social e sexualidade têm se tornado cada vez mais amplas e fluidas.

Hall (2000) discorre sobre o conceito de identidade, de modo a analisar a forma como se constroem as identidades dos sujeitos na modernidade e na pós-modernidade. Ele assume a árdua tarefa a que se propõe, ao afirmar a dificuldade de definir a noção de sujeito moderno.

> [...] mapear a história da noção de sujeito moderno é um exercício extremamente difícil. A ideia de que as identidades eram plenamente unificadas e coerentes e agora se tornaram totalmente deslocadas é uma forma altamente simplista de contar a estória do sujeito moderno. (HALL, 2000, p.24).

Como ocorre com muitos outros fenômenos sociais, é impossível oferecer afirmações conclusivas ou realizar julgamentos seguros sobre as alegações e proposições que estão sendo apresentadas. Diante dessa dificuldade, o autor adota uma

técnica que se propõe a fazer uma exposição conveniente: sua tese é de que "as identidades modernas estão sendo 'descentradas', isto é, deslocadas ou fragmentadas". (HALL, 2000, p.8).

Pensar em "descentramento" remete-nos à precedência de um sujeito uno e centrado. Para Hall, vários eventos históricos contribuíram efetivamente para que se pudesse chegar a uma ideia de sujeito indivisível, plenamente responsável por suas ações e pensamentos e com uma unidade individual coerente:

> [...] a Reforma e o Protestantismo, que libertaram a consciência individual das instituições religiosas da Igreja e as expuseram diretamente aos olhos de Deus; o Humanismo Renascentista, que colocou *(sic)* o Homem no centro do universo; as revoluções científicas, que conferiram ao homem a faculdade e as capacidades para inquirir, investigar e decifrar os mistérios da Natureza; o Iluminismo, centrado na imagem do Homem racional, científico, libertado do dogma e da intolerância, e diante do qual se estendia a totalidade da história humana, para ser compreendida e dominada. (HALL, 2000, p. 26).

O sujeito iluminista baseava-se na concepção da pessoa humana como totalmente centrada, unificada. Correspondia a uma ideia individualizada e o centro essencial do "eu" dizia respeito à sua identidade. Tal perspectiva é reforçada por René Descartes (1596-1650), quando este chegou à configuração de sujeito pensante e consciente, situado no centro do conhecimento, o chamado sujeito cartesiano, cognoscente, "dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo "centro" consistia num núcleo interior [...] (HALL, 2000, p.10).

Em contrapartida, se o sujeito iluminista era soberano de si, tido como entidade estável e auto-suficiente, uma concepção posterior, suscitada no âmbito da sociologia, contestava a autonomia do indivíduo, o sujeito sociológico, considerando que este "era formado na relação com 'outras pessoas importantes para ele', que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava" (HALL, 2000, p.11).

Nessa abordagem de sujeito sociológico, defendida por Hall, a identidade não poderia ser mais vista como estrutura monolítica e fechada em si mesma, mas era formada na interação entre o "eu" e a sociedade, e, consequentemente, a ideia do indivíduo "único" começa a desmoronar.

No capítulo “Nascimento e morte do sujeito moderno”, Hall trata do “descentramento” da identidade do sujeito - seja de um lugar no contexto social e cultural em que vive, seja de si mesmo –, o qual passa por um processo histórico que compreende o surgimento e a ascensão de novas formas de pensar, constituindo uma “crise de identidade”, que está “deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social”. (HALL, 2000, p.7).

Para este autor, um importante fator para o descentramento ocorre quando da formalização do pensamento marxista. Considerando que os homens não poderiam ser os “autores” ou agentes da história, já que lhes cabia agir apenas com base nas condições históricas e sociais vigentes, a capacidade do sujeito de compor seu próprio caminho fica abalada. (HALL, 2000, p. 34).

Outro grave descentramento é proveniente da descoberta do inconsciente, por Sigmund Freud (1856-1939). Com base na teoria freudiana, cai por terra a soberania do sujeito individual e cartesiano diante de sua própria vontade e seus atos, já que a identidade e sexualidade, dentre outros, são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente que não podem ser completamente controlados pela consciência (HALL, 2000, p. 36).

Também são abordadas por Hall outras formas de “descentramento”, tais como o associado ao trabalho do linguista e filósofo suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913), o qual defende que a língua é um sistema social e não individual, sendo preexistente a nós.

O impacto causado pelo feminismo como “movimento social” de cunho reivindicatório, que emergiu nos anos sessenta, é igualmente citado por Hall como ocasionador de “descentramento”. O feminismo configurou-se como atitude de contestação e oposição, principalmente, à política liberal capitalista e as formas burocráticas de organização. O referido movimento teve relação direta com o descentramento conceitual do sujeito cartesiano e sociológico, ao questionar a clássica distinção entre o privado/ público, ao trazer à tona questões como família, sexualidade, trabalho doméstico, e, ainda, ao politizar a subjetividade, a identidade e o processo de identificação.

Merece relevo outro "descentramento" principal da identidade e do sujeito evidenciado por Hall, qual seja, o que ocorre nos trabalhos do filósofo e historiador francês Michel Foucault (1979), para quem o sujeito moderno, antes de tudo, é sujeitado.

Ao analisar a "genealogia do sujeito moderno", produzida por Foucault, Hall evidencia a existência de um novo tipo de poder destacado pelo filósofo francês, o "poder disciplinar", que não é explícito, mas é opressor, preocupando-se, "em primeiro lugar, com a regulação, a vigilância e o governo da espécie humana ou de populações inteiras e, em segundo lugar, do indivíduo e do corpo" (FOUCAULT, *apud* HALL, 2000, p. 42). A submissão a esse poder, que sempre existiu, torna-se explícita com a obra de Foucault, mais uma vez demonstrando que a crença em uma identidade livre e abertamente ativa é falaciosa.

Acompanha-se, portanto, o emergir de um sujeito moderno desprovido de um suposto poder soberano de decisão e ação, que assume diferentes identidades em contextos variados, muitas vezes contraditórias e inconciliáveis. As categorias que anteriormente davam uma base "estável" à construção da identidade, tais como nacionalidade, sexo, gênero, etnia, classe, apego à tradição do passado, dentre outras, estão se tornando fluidas e descentradas. Com isso, o sujeito começa a experimentar "uma angústia existencial seguida de profunda crise de identidade", conforme ressalta Claudia de Lima Costa (COSTA, 1997, p. 124).

Conforme Alain Touraine (1994), o que melhor define a modernidade não é o progresso das técnicas, tampouco o individualismo crescente dos consumidores, mas a exigência de liberdade e sua defesa contra tudo o que transforma o ser humano em instrumento, um objeto, ou em um absoluto estranho. (TOURAINE, 1994, p.245).

Se a identidade se define e se estabelece em relação a algo que lhe é exterior, Hall afirma que as transformações dos tempos modernos são capazes de desarticular as identidades estáveis do passado e abrir possibilidades de que novas identidades sejam criadas, produzindo novos sujeitos, não mais com identidades fixas e estáveis, é fato, mas sujeitos fragmentados, com identidades abertas, contraditórias, inacabadas, sempre em processo, em coincidência com a própria história desses sujeitos.

> A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, na medida em que os sistemas de

> significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar. (HALL, 2000, p.9).

Para Hall, a identidade muda de acordo com a forma como ele é interpelado ou representado. Assim, o indivíduo não pode mais ser considerado um sujeito monolítico e soberano, mas um sujeito que se territorializa em identidades distintas diante de determinados acontecimentos.

Sendo a modernidade líquida, conforme o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2005), a identidade é tida como um constante processo de reformulação.

> A principal força motora por trás desse processo tem sido desde o princípio a acelerada "liquefação" das estruturas e instituições sociais. Estamos agora passando da fase "sólida" da modernidade para a fase "fluida". E os "fluidos" são assim chamados porque não conseguem manter a forma por muito tempo, a menos que sejam derramados num recipiente apertado, continuam mudando de forma sob a influência até mesmo das menores. (BAUMAN, 2005, p.38).

O autor se vale da metáfora da fluidez para referir-se às transformações sociais pelas quais passou a sociedade moderna, sobretudo ao dilaceramento do tecido social e de suas consequências no âmbito das relações. Em oposição à concretude e à firmeza da solidez, a "fase fluida" da modernidade é caracterizada pela ambivalência, "entre o sonho e o pesadelo", enfim, pela instabilidade das constantes mudanças. Para Bauman,

> Em nosso mundo de "individualização" em excesso, as identidades são bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como dizer quando um se transforma no outro. Na maior parte do tempo, essas duas modalidades líquido-modernas de identidades coabitam, mesmo que localizadas em diferentes níveis de consciência. Num ambiente de vida líquido-moderno, as identidades talvez sejam as encarnações mais comuns, mais aguçadas, mais profundamente sentidas e perturbadoras da ambivalência. É por isso, diria eu, que estão firmemente assentados no próprio cerne da atenção dos indivíduos líquido-modernos e colocados no topo de seus debates existenciais. (BAUMAN, 2005, p.38).

Nesse comentário, o autor afirma que a dita "fase fluida" da modernidade é campo fértil para os debates existenciais, visto que o sujeito, imerso num contexto de desintegração, ruptura e fragmentação, almeja um lugar no mundo. A falta de sentido e

a perda da referencialidade que acometem o sujeito moderno marcam a ambivalência que caracteriza a crise de identidade num espaço "líquido-moderno".

No âmbito da poesia, autores como Mallarmé, Baudelaire e Rimbaud, dentre outros, foram, aos poucos, problematizando a questão do sujeito centrado, substituindo-a por uma ideia de identidade descontínua, por meio de obras poéticas e críticas que pretendiam abarcar essa discussão.

Ressalta Michael Hamburger (2007), em *A verdade da poesia*, ao tratar da multiplicidade de caminhos que a poesia moderna trilhou ao longo do século XX, que, à época do Romantismo, era comum que o "eu empírico", o poeta, fosse confundido com o sujeito da enunciação do poema, no sentido de considerar a poesia como expressão de um indivíduo. (HAMBURGER, 2007, p. 86).

No século XIX, a concepção romântica de arte e de crítica literária levava em consideração a possibilidade de expressão do sujeito individual por meio da arte, de modo que ler poesia, então, era sinônimo de vislumbrar o que havia de mais profundo da vida e do sentimento do sujeito. Nesse sentido, Hegel busca traçar uma definição de poesia lírica em *Cursos de Estética*. O autor afirma, de forma categórica, que "É o sujeito que se expressa na lírica." (HEGEL, 2004, p. 159).

A constatação de que o poeta, na prática de seu exercício criador, exprime-se por meio de sua obra, sedimentou-se como discurso para definir o autor no contexto do idealismo alemão e ainda faz parte do nosso senso comum, como apresentamos no primeiro capítulo desta pesquisa.

Dominique Combe (2010) enuncia que a discussão que engloba a teorização do eu lírico, em suas origens, parece estar necessariamente vinculada à questão da autobiografia, por conta da associação feita entre o autor responsável pela enunciação e o locutor do poema. (COMBE, 2010, p. 120). Hegel é explícito ao afirmar que "o sujeito poético concreto, o poeta, tem de se colocar, por conseguinte, como o ponto central e conteúdo propriamente dito da poesia". (HEGEL, 2004, p.173).

A poesia era, nessa perspectiva, encarada como uma forma de se acessar um sentimento universal: "A intuição e o sentimento dos poemas podem ser próprios do poeta, mas devem conter um caráter universal". (HEGEL, 2004, p. 156). Tal ideia de um universalismo de sentimentos amalgamava-se com o culto da individualidade na medida em que, exatamente a partir da individualidade pessoal do sujeito, era possível

extrair um sentimento que seria de todos os homens. Para Hegel, há uma unidade indestrutível desse "eu", uma espécie de pacto de verdade absoluta no processo compósito da poesia, uma coerência capaz de possibilitar a conjugação do eu empírico – autor – ao sujeito poético discursivo, em quaisquer situações.

Em meados do século XIX, a *estética do feio,* posteriormente instaurada por Charles Baudelaire, defendia o desgosto à elegância, o que, conforme evidenciou Hugo Friedrich (1991), nasceu "do prazer aristocrático de desagradar e vangloriar-se do leitor" em consequência da estética do belo e do feio na lírica moderna. A esse respeito, o autor realiza a seguinte análise:

> [...] a mistura do belo e do feio produz aquela dinâmica de contraste. Uma poesia necessita também do feio porque, como provocação ao sentimento natural da beleza, produz aquela dramaticidade chocante que se deve estabelecer entre o texto e o leitor [...] (FRIEDRICH, 1991, p. 138).

A partir da poesia moderna, vai-se deixando de lado o "eu empírico" e valorizando o "eu" da poesia propriamente, efeito que começa a ser levado a cabo por Baudelaire e é completado por Mallarmé. (HAMBURGER, 2007, p.63).

O sujeito da enunciação da poesia, associado à nova forma de lidar com o eu empírico e com as gradativas mudanças no modo de se encarar a identidade fragmentada, é considerado como uma criação discursiva do poeta a partir da poesia moderna: "Daquele momento em diante, o eu de um poeta era o que esse poeta escolhia fazer dele, sua identidade devendo ser encontrada apenas nos corpos que ele escolhia ocupar" (HAMBURGER, 2007, p. 74).

No subcapítulo "Emocionalidade e poesia contemporânea", de *Lira e antilira,* Luiz Costa Lima (1968) demonstra que o poeta moderno deixou de ser o representante da subjetividade individual em decorrência da repugnância e de aspectos desagradáveis resultantes da influência do espírito baudelaireano, pois, segundo esse autor, "numa sociedade em que o poeta deixou de ser o porta-voz para ser o marginal maligno que fala do que não se quer reconhecer, a subjetividade pessoal passa a ter menos importância do que os elementos de choque". (COSTA LIMA, 1968, p. 11).

Stuart Hall (2000), referindo-se a esse contexto, cita a figura do indivíduo isolado, exilado ou alienado, colocado contra o pano de fundo da multidão ou da metrópole

anônima e impessoal, incluindo a descrição de Baudelaire em "Pintor da vida moderna", que ergue sua casa "no coração único da multidão em meio ao ir e vir dos movimentos, em meio ao fugidio e ao infinito", e "que se torna um único corpo com a multidão". (BAUDELAIRE, *apud* HALL, 2000, p.33).

O lugar do sujeito na poesia moderna e contemporânea estaria ligado, nessa perspectiva, a uma complexidade de identidades, ocasionada pela perda de uma identidade unívoca e definitiva, mais especificamente, a perda do "eu", provocando um descompasso com o eu hegeliano, dado pelo mundo de rupturas e descontinuidades: o sujeito se inscreve na alteridade, mas não deixa de denotar marcas de um "sujeito enjaulado". Este seria, conforme Hall, que se refere à identidade como sendo uma "celebração móvel", o sujeito pós-moderno, "conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente".

No campo das artes modernas, o reconhecimento das antigas estruturas e a tentativa de ruptura com as ideias passadistas, bem como o intercâmbio destas com as inovadoras correntes europeias, configuram-se como elementos imprescindíveis para a fermentação de novas expressões poéticas, que serviriam de esboço para aquilo que se desenharia nas décadas subsequentes e que receberia o epíteto de Modernidade.

O século XX foi consagrado por inúmeros teóricos como palco onde ocorreu o ápice das transformações políticas, sociais, culturais e estéticas principiadas na *Belle Époque*, compreendida, *a priori*, como uma época de florescimento do belo, de transformações, de avanços e de paz no território francês.

Ocasionadas pelo surgimento de tecnologias como o telefone, o telégrafo sem fio, o cinema, a bicicleta, o automóvel, o avião e outras invenções, profundas mudanças marcaram o cotidiano da França. Paris se tornou, nesse cenário, o centro cultural mundial, tendo influenciado várias regiões pelo mundo, com suas livrarias, balés, cafés-concertos, teatros, *boulevards*, alta costura, dentre outros[61].

No Brasil, é comum situar a *Belle Époque* entre 1889, com o fim do Império e a Proclamação da República, e 1922, ano de realização da Semana de Arte Moderna de

[61] Maria de Fátima da Silva Costa Garcia Mattos, em seu artigo "Representações da Belle-Époque: a ilusão e as marcas de uma sociedade em transformação", trata da influência francesa do referido período no Brasil, bem como traça um panorama da época na França, em linhas gerais, e mais detidamente no Brasil. Texto disponível em:
http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/MATTOS,%20Maria%20de%20Fatima%20-%20IIEHA.pdf.

São Paulo, ou até a Revolução de 1930, que por sua vez encerra a primeira fase da República.

Marcado pelas grandes invenções e pela efervescência da modernidade, também no cenário nacional as mudanças nos primeiros tempos da República almejaram inaugurar um novo momento no país, bem como promoveram um "embelezamento" dos hábitos da vida cotidiana, desde a sofisticação dos objetos utilitários até os detalhes rebuscados no âmbito da arquitetura e urbanismo.

Constitui marco arquitetônico dessa época a fundação da primeira cidade planejada do Brasil, Belo Horizonte, em Minas Gerais, com os largos das igrejas, da estação ferroviária, amplas avenidas e suntuosos edifícios[62].

Outro evento importante igualmente importante foi a grande reforma urbanística realizada no Rio de Janeiro, então capital da República. Com o fim de minimizar tudo o que lembrava o Império e o passado da colonização portuguesa, houve a demolição de cortiços, casebres e antigos casarios no centro da cidade, bem como abertura de amplas avenidas, tudo em prol do progresso.

Modernizar o Brasil significaria, de certo modo, colocar fim no estigma colonial que assombrava a cultura "civilizada" e espelhada na Europa. Entretanto, a *Belle Époque* não rompeu definitivamente com esse estigma colonial. Significou, sobretudo, tanto a continuidade de um passado colonial como um potencial de mudança no novo período, conforme ressalta Jeffrey Needell, "[...] não há como negar a ocorrência de mudanças no período, mas a persistência de estruturas duradouras, adaptadas a circunstâncias instáveis, talvez seja o dado mais importante". (NEEDELL, 1993, p. 42).

No que concerne aos estudos da arte e da literatura, enuncia Santos (2013), que "o binômio tradição e modernidade é frequentemente evocado na análise da dinâmica que inter-relaciona as diversas formas de expressão que se sucedem no *continuum* do sistema histórico-cultural". (SANTOS, 2013, p. 19).

Dessa forma, considerando o processo de transformações pelo qual passou e passa a expressão literária no panorama nacional, importa realçar que o racionalismo e as mudanças históricas nas relações sociais, oriundos da ideia de liberdade e aliada à de

[62] Em artigo intitulado "Belo Horizonte e La Plata: cidades-capitais da modernidade latino-americana no final do século XIX", Rogério Pereira de Arruda (2012) traz informações essenciais sobre o planejamento e construção das duas cidades, como símbolos do processo de modernização. O texto está disponível em http://www.hcomparada.historia.ufrj.br/revistahc/artigos/volume006_Num001_artigo004.pdf.

sujeito moderno, delineiam um cenário para a nova geração modernista no âmbito da cultura brasileira a partir das primeiras décadas do século XX.

Não obstante tenha ocorrido em São Paulo, o Movimento Modernista foi absorvido, de forma diversa, em outros lugares do país, por onde se difundiu, influenciando muitos escritores brasileiros que não participaram ativamente da fase surgida naquela cidade.

Mesmo diante da irreverência da Semana de Arte Moderna de 1922, vislumbrada como marco importante do Modernismo Brasileiro, o movimento não estabeleceu uma ruptura completa com a tradição; ao buscar uma origem brasileira, os modernistas entram em contato com tradições muito diversas, configurando a impossibilidade de encontrar uma origem única.

A viagem empreendida pelo grupo modernista paulista a Minas Gerais, em 1924, que contou com alguns dos maiores expoentes do Modernismo, tais como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, dentre outros, juntamente com o escritor suíço Blaise Cendrars, permitiu o contato com as tradições das cidades históricas mineiras, o que possibilitou o germinar da ideia de que ali também poderia estar a originalidade nacional que tanto buscavam. Nessa viagem, o grupo passa por Belo Horizonte, ocasião em que entra em contato com os intelectuais de lá, dentre eles Carlos Drummond de Andrade.

Nessa perspectiva, a vertente da permanência da tradição, ao invés de estabelecer um paradoxo, por contradizer a ideia inicial da ruptura, da negação do passado e busca pela novidade, acaba se tornando parte do discurso modernista e, de forma mais acentuada, do discurso dos intelectuais mineiros, por fazerem parte de uma região afastada dos acontecimentos, pela dificuldade de transporte e pela falta de meios de comunicação de massa.

Isso não significa, entretanto, que os intelectuais de Minas estivessem alheios às tendências renovadoras que surgiam nos grandes centros urbanos. Pelo contrário, a capital mineira já vivia agitações próprias de uma cidade em crescimento. Conforme Maria Zilda Ferreira Cury, o grupo mineiro:

> [...] já gozava de um movimento cultural relativamente intenso, frequentada que era por companhias teatrais importantes à época, tendo notícia do que se publicava no país, sofrendo gradativo mas firme processo de industrialização, discutindo, ao menos no interior

> do jornal, e em grande parte pela iniciativa dos "novos", as ideias que cultural e politicamente agitavam o país. (CURY, 1998, p.15).

Desse modo, o grupo de Minas, composto por Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Emílio Moura, João Alphonsus, Martins de Almeida, dentre outros, reunia-se habitualmente a fim de discutir as novas ideias em Belo Horizonte, após a vinda dos paulistas, o que possibilitou profícuo contato entre eles, principalmente por meio da troca de cartas e demais correspondências. Houve, com isso, o amadurecimento das ideias modernistas em Minas Gerais, resultando na publicação, em 1925, d'*A Revista*, periódico modernista, fruto mais imediato do contato do grupo mineiro que se articulava com a presença dos modernistas de São Paulo e do Rio de Janeiro em Minas.

Vale ressaltar que Henriqueta Lisboa entrou no cenário literário nacional no decênio da Semana de Arte Moderna e, a respeito de sua atuação no Modernismo em Minas Gerais, enuncia Machado (2009) que

> Henriqueta Lisboa, ainda que não tenha participado ativamente do movimento modernista mineiro, também se preocupava com as mesmas questões que inquietavam aquele grupo, pois, como educadora, e, sobretudo poeta, ela refletia sobre os valores de uma identidade cultural e política e via na educação e na arte o único caminho capaz de promover as mudanças desejadas. (MACHADO, 2009, p. 15).

Assim, os poemas de *Flor da morte*, inseridos no contexto da modernidade, podem ser lidos pelo viés do mal-estar e da instabilidade em que vive o sujeito nesse espaço plural, em que as estruturas se apresentam cada vez mais volúveis, ou cada vez mais "líquidas".

No que diz respeito às relações entre sujeito e modernidade, o pai da psicanálise, Sigmund Freud (2010), em *O mal-estar da civilização*, investiga as raízes da infelicidade humana. Baseando-se na teoria das pulsões, ele afirma que a "crise existencial" do homem moderno deve-se ao fato de que ele não é governado pela razão, mas sim por forças instintivas (*id*) que lhe são desconhecidas, frutos do inconsciente. Para defender-se das exigências instintivas, que reivindicam a satisfação total de todos os seus desejos, a sociedade (*superego*) elabora normas e cria instituições, garantindo as proibições que a cultura impõe aos indivíduos.

O processo civilizatório é marcado pela coerção e pela renúncia aos instintos (pulsões). Para o psicanalista,

> [...] é impossível desprezar o ponto até o qual a civilização é construída sobre uma renúncia ao instinto, o quanto ela pressupõe exatamente a não-satisfação (pela opressão, repressão, ou algum outro meio?) de instintos poderosos. Essa 'frustração cultural' domina o grande campo dos relacionamentos sociais entre os seres humanos. (FREUD, 2010, p.22).

O autor afirma a impossibilidade da conquista da felicidade, por parte do indivíduo, no âmbito da civilização moderna. Essa questão perpassa a construção da problemática da modernidade: mesmo com todo progresso técnico e científico, o homem não se tornou mais feliz, pois, se a civilização tem como objetivo principal regular os impulsos sociais, tem-se, como consequência, o conflito irreconciliável entre as exigências pulsionais e as restrições por ela impostas, bem como o sentimento de insatisfação que os indivíduos experimentam vivendo em sociedade.

É nesse ponto que o pensamento de Freud se cruza com a poética de *Flor da morte*, em que se dramatizam cenas da vida presente como denúncia da condição humana num século marcado por guerras, reforçando a atmosfera de resignação, mal-estar e sufocamento.

Inserido nesse cenário, o poema "Assombro", do livro *Pousada do ser* (1982), pode ser lido como um lamento na voz de um sujeito lírico dilacerado diante do mundo caótico da modernidade:

> 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?
>
> O assombro seca a própria sombra
> de tanto secar a existência:
> Sequidão de corações e mentes
> Secura de corpos nos ossos
> Legião de cegos e de inaptos
> Asfixia de túneis e masmorras
> Mantos e esgares de hipocrisia
> Sevícias para fins de anuência
> Acúmulo de monstros e monturos
> - Assombro à cunha.

> Porém, acima de qualquer assombro
> aquele assombro vindo de antanho
> para atravessar o século
> de ponta a ponta – flecha escusa – e ser
> perene assombro dos mortais
> - a morte. (LISBOA, 1985, p. 518-519).

Verificamos como a poesia emerge a partir de um mundo arruinado, de um tempo de assombro, de violência, hipocrisia, de masmorras, monstros, carências, sequidão e cegueira. Diante do "peso do mundo", o sujeito é empurrado com ilimitada gravidade para a rasura, para a beira do abismo, não obstante seu desejo de livrar-se do mal-estar e da opressão. A morte, no poema, reina soberana: é "flecha" que atravessa todos os séculos, perene, sempre a assombrar os mortais.

Para Octavio Paz (1982),

> assombramo-nos ante o mundo porque ele nos parece estranho e 'sem hospitalidade'; a indiferença do mundo para conosco provém do fato de que, em sua totalidade, não há outro sentido senão o que lhe outorga nossa possibilidade do ser; e essa possibilidade é a morte ... Desde o nascimento nosso viver é um permanente estar no estranho e no pouco hospitaleiro, é um radical mal-estar (PAZ, 1982, p. 180-181).

O verbete *assombro* é assim definido por Henriqueta Lisboa, em *Reverberações* (1976):

> ASSOMBRO
>
> Súbito assomo
> da ciranda
> Do nunca visto
> vindo aos trancos. (LISBOA, 1985, p. 414).

O "estranho" e o "nunca visto vindo aos trancos" caracterizam o mal-estar do mundo moderno. O poema "Sinal", de *Flor da morte*, denuncia os conflitos da hora presente, em que o eu lírico descreve os tempos em que se insere:

> Sinal de loucura. Sinal dos tempos.
> Sinal, apenas.

Perdido nas nuvens e nas areias.
Sacudido pelo vento nos galhos.
Jogado de uma para outra estrela.
[...]

Nada mais que sinal. Interrogação, reticência.
Flâmula branca, verde fulgor, olheiras turvas.
Vagaria sem rumo, sem roteiro.
Pelo infinito, pelos séculos.
Na treva deixando rastros de sangue.
Contra a luz o perfil das sombras marcando.
Todavia secreto.

Nada mais que sinal. Velariam por ele
os deuses, os heróis, os sábios.
Fim de mundo, prenúncio de amor
acaso na órbita encerrara.
as multidões o fitariam perplexas
do outro lado do oceano.
Todavia – dragão de caverna –
pusilânime. (LISBOA, 2004, p.51).

Mergulhado na frustração, o sujeito, errante, vaga sem rumo, "sem roteiro", num século assinalado pela loucura, por interrogações e reticências, por "olheiras turvas", sombras e "rastros de sangue".

Nesse sentido, "Assombro" pode ser lido em diálogo com os poemas de *Flor da morte*, na medida em que, inseridos em um tempo de amarguras e temores, o sujeito lírico, consciente de que é marcado pela angústia e pela morte, representa a dramaticidade da existência, com todas as agruras e conflitos do contexto em que vive.

CAPÍTULO 3

O s*er* de *Flor da morte*: Do chamado da consciência ao brotar da autenticidade

"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!

Não há mais alma, a noite é escura,
a carne é fraca, tomba o corpo.

No escuro, no entanto, a mão tateia,
procura a lâmpada, suspende-a,
e a luz se faz, alta e pura,
sobre o corpo que tomba [...]*".*

(Henriqueta Lisboa, 1985).

3.1 Existência autêntica e existência inautêntica como projetos existenciais

Conforme ressaltamos no primeiro capítulo deste estudo, o volume *Flor da morte* constitui, juntamente com *A face lívida*, o grupo denominado "Dramático", considerando a classificação realizada pela própria Henriqueta Lisboa em "Trajetória poética de Henriqueta Lisboa: depoimento da autora"[63]. Embora não tenha sido emoldurado no grupo "Essencial" ou "Ontológico", é possível perceber, assim como nas obras que compõem os referidos grupos, que há em seus poemas um trajeto de latente envolvimento com questões que envolvem o ser e seu mistério[64].

Além de ser encenado o drama que envolve vida e morte, empreendem-se, em *Flor da morte*, reflexões acerca de temas voltados à existência humana, ao sujeito preso à evanescência do tempo, ao ser angustiado diante da morte e às interrogações sobre os porquês do existir, visando ao deciframento de enigmas que o circundam.

Se até o momento identificamos o eu lírico dos poemas em estudo ao sujeito moderno em crise, julgamos igualmente plausível compreendê-lo como um ser em busca de sentido para a vida, seu estar-no-mundo, para sua existência dilacerada, o que constitui campo fértil para a reflexão sobre a condição humana face ao tumultuado contexto moderno em que esse sujeito está inserido.

Essa leitura possibilita um contato com as teorias da filosofia existencial-ontológica[65] do alemão Martin Heidegger[66] (1888-1976), considerando, sobretudo, alguns temas passíveis de iluminar a compreensão da poética de *Flor da morte*: o ser do *Dasein*, o ser-no-mundo, o ser-para-a-morte, o eterno e transcendental – tão presente nos poemas - em oposição ao material e o fugaz (a temporalidade), a angústia como

63 Segundo já discutimos, a poeta organizou o conjunto de dezesseis de seus livros de poesia emoldurados em cinco agrupamentos - "Espontâneo", "Objetivo", "Dramático", "Essencial" e "Ontológico".

64 Em *Vivência poética* (1979), Lisboa faz questão de ressaltar tais características como predominantes em sua poesia. Em entrevista concedida no ano de 1979, revela que "a vida nos incita a uma resposta. Como não sabemos que resposta seria esta, ou que melhor resposta deveríamos dar, experimentamos a escrita com perguntas e mais perguntas, até que um dia – quem sabe – a resposta surgirá como síntese de todas essas perguntas [...] (LISBOA, 1979, p.6).

65 Como substrato ideológico, o existencialismo ajudou a construir o pensamento do século XX. Penetrou, inevitavelmente, na literatura, na qual deixou muitas marcas, inclusive na filosofia da linguagem.

66 Imprescindível afirmar que não encontramos indícios nos escritos de Henriqueta Lisboa indicadores de que ela fora leitora de Heidegger, ainda que tenham sido contemporâneos. Portanto, o confronto entre a poesia e a filosofia se dará apenas no nível das ideias, sem conotações de que a poeta possa ter sofrido qualquer influência da filosofia existencialista.

elemento que movimenta o ser rumo ao absoluto, a morte como possibilidade de abertura sempre presente ao existir, dentre outras abordagens.

A questão fundamental de *Ser e Tempo*[67], de Heidegger, é o ser, a busca pelo seu sentido e sua verdade. A partir da utilização da fenomenologia hermenêutica, o pensador alemão chega ao *Dasein*[68] (ser-em-situação), que se encontra lançado no mundo de possibilidades, de escolhas, capaz de problematizar-se e questionar-se enquanto tal. Assim, o entendimento do ser, a partir do ser-no-mundo do homem, tornou-se o esteio da filosofia heideggeriana, uma vez que esta apresenta a compreensão do ser humano a partir do seu próprio ser, e não mais intrinsecamente como atrelado ao racionalismo moderno, como outrora se propunha. Conforme Henri Arvon (1978), essa busca de Heidegger é quase equiparável ao feito revolucionário de Galileu:

> A tentativa de Martin Heidegger de regressar ao ser, a contracorrente de toda tradição do pensamento ocidental, lembrava irresistivelmente a revolução levada a cabo por Galileu quando este passou do geocentrismo para o heliocentrismo. A obra de Martin Heidegger, explosiva pela sua orientação nova, tinha garantido por acréscimo um imenso efeito de surpresa ao servir-se de um raciocínio e de uma linguagem cujos registros provinham simultaneamente dos Antigos e de uma modernidade aceite sem reservas. (ARVON, 1978, p. 218).

Em uma passagem da carta *Sobre o Humanismo* (1984), Heidegger expressa um pensamento que sintetiza sua proposta dessa nova ontologia, que procura situar a compreensão do ser a partir de sua íntima relação com o homem:

> O ser - o que é o ser? (*doch das sein – was ist das sein*?) Ele é ele mesmo (*es ist es selbst*). Experimentar isto e dizê-lo é a aprendizagem pela qual deve passar o pensamento do futuro. O ser- isto não é Deus, nem um fundamento do mundo. O ser é mais amplo que qualquer

[67] Obras da chamada "segunda fase" heideggeriana apontam para um caminho diferente do delineado em *Ser e Tempo*: a porta de entrada para o ser não é mais a existência humana, mas o fazer poético. Em sua famosa *Carta sobre o humanismo* (1984), destinada a Jean Beaufret, por exemplo, Heidegger explica que "A linguagem é a casa do ser". Nesta habitação do ser mora o homem. Os pensadores e os poetas são os guardas desta habitação. A poesia proporciona a epifania do ser, clarificando-o. Na verdade, o desvelamento é obra do próprio ser, e isso só é possível pela poesia. Entretanto, elegemos como alicerce de nossa análise a obra *Ser e Tempo* e as demais da primeira fase.

[68] O termo *Dasein* é uma resultante de dois elementos, uma palavra composta (Da-sein), "da" que significa "ai" e "sein" que significa "ser". Portanto Da-sein significa a existência e o ser-que-está-aí, ou ser-aí, ou ainda como outros interpretam, presença. Ou seja, a análise do *Dasein* é análise da existência e do ser. Por possuir traduções diversas, manteremos, neste trabalho, o original do termo em alemão, a fim de unificarmos a linguagem.

> ente, seja isso uma rocha, um animal, uma obra de arte, uma máquina, seja isto um anjo ou Deus. O ser é o mais próximo. E, contudo, a proximidade permanece para o homem, a mais distante. (HEIDEGGER, 1984, p. 158).

O *Dasein* existe imediatamente no mundo, na qualidade de ente privilegiado. Sendo finito e limitado, vive em constante processo de construção e de busca, acima de tudo, de si mesmo, no qual está implícita uma dimensão de frustração, posto que o fundamento para a compreensão do ser é algo que vai sendo construído paulatinamente. Afirma o filósofo: "Na essência da constituição fundamental do *Dasein* reside, portanto, uma constante inconclusão. A não totalidade significa o pendente do poder-ser". (HEIDEGGER, 1989, p. 16).

Diferentemente dos demais entes, o homem possui a característica de ser o único ciente de que é um ser-para-o-fim, um ser-para-a-morte. A questão da morte ganha espaço significativo nesse modo de pensar, pois a finitude passa a ser concebida como circunstância-fronteira do ser humano. Para Heidegger, "o 'fim' do ser-no-mundo é a morte. Esse fim, que pertence ao poder-ser, isto é, à existência, limita e determina a totalidade cada vez possível do *Dasein*". (HEIDEGGER, 1989, p.12).

Isso implica afirmar que o homem somente se faz compreensível quando possui como horizonte a sua finitude. Assumimos a morte tão logo somos: "A morte é um modo de ser que a pre-sença assume no momento em que é. Para morrer basta estar vivo." (HEIDEGGER, 2005, p. 320).

É justamente a necessidade de enfrentamento da morte o que distingue o homem dos demais entes. Os animais, por exemplo, não têm necessidade de vencer a morte, já que não possuem consciência de sua finitude.

Sob o prisma da impessoalidade e da cotidianidade[69], a morte é encarada como um signo negativo por excelência, uma vez que radicaliza a ausência. Sua fatalidade é uma voz que prediz o encontro do homem com o nada, no sentido que não é possível ser mais nada, que o grande propósito de ser-no-mundo chegou ao fim.

[69] Quando se utiliza, nesta pesquisa, o termo "cotidianidade", entende-se por ele a condição do homem inautêntico, cuja existência está alicerçada nas experiências mundanas, com o intuito de mostrar que na vivência do cotidiano há uma banalidade daquilo que qualifica a identidade. Na cotidianidade, a personalidade própria do indivíduo é comprometida, suas ideias são moldadas pelo mundo que o circunda. Assim, a cotidianidade deixa impressa no homem o germe da inautenticidade, no sentido heideggeriano.

> Diz-se que a morte certamente vem, mas por ora ainda não. Com esse 'mas', o impessoal retira a incerteza da morte. O 'por ora ainda não' não é uma mera proposição negativa e sim uma auto-interpretação do impessoal, em que ele testemunha aquilo que, de início, ainda permanece acessível e passível de ocupação para a pre-sença. (HEIDEGGER, 2005, p.41).

Assim analisada, a morte é transferida para "algum dia mais tarde", de modo a encobrir o fato de ela ser possível a cada momento, como uma certeza. Daí, "dá-se a *indeterminação* do seu quando". (HEIDEGGER, 1989, p.41).

Na perspectiva da impessoalidade, pensa-se a morte como o fim da vida e da duração do ser no fluxo ininterrupto do tempo, o que caracteriza, portanto, a destruição do ser, seu aniquilamento. Isso configura o encobrimento do ser e da verdade, fruto da inautenticidade.

> Nessa fuga diante da morte, mais uma vez o ser-aí torna-se escravo do Impessoal que força seu ponto de vista e seu comportamento sobre a existência do ser-aí, tirando-lhe toda capacidade de decisão autêntica e toda responsabilidade própria, pois leva a viver uma atitude de fuga constante diante da sua existência que é fundamentalmente a existência para a morte. (GILES, 1975, p. 237).

A cotidianidade, portanto, dá a entender que um *Dasein* seguro de si não deve se fixar na ideia de morte e, por isso, deve tentar viver como se ela, de fato, não existisse. Em *Ser e Tempo*, o autor relata que quando alguém está prestes a morrer, as pessoas circundantes fazem o máximo esforço para que o enfermo tenha esperança de que enfrentará a morte, de que logo superará essa situação e que voltará às suas atividades cotidianas.

Esse apagamento ou distanciamento culmina com a anulação da subjetividade humana no âmbito de um sistema calculado, em uma espécie de prisão do sentir e do pensar, fazendo com que se mergulhe no que Heidegger denomina de existência inautêntica. Cria-se, com isso, um tabu em torno do tema da morte. Resume o filósofo essa postura impessoal e mediana: "O impessoal não permite a coragem de se assumir a angústia com a morte". (HEIDEGGER, 1989, p. 36).

Nesse tipo de existência, o cotidiano lógico e mecanicista, característico do mundo moderno, é propício para que se viva inautêntica e impropriamente, já que

constitui a experiência utilizada pelo indivíduo que está apartado do reconhecimento de si mesmo integralmente, enquanto *Dasein*.

A existência inautêntica é um desvio, uma vertigem existencial do homem, causada, em primeira instância, pelo modo de ser mais próximo do ser-aí. O que se quer dizer com esse mais "próximo" se refere à própria condição existencial do ser-no-mundo, no qual todos os entes lhe vêm ao encontro de forma imediata.

Nessa acepção, encontramos os entes em seu caráter instrumental. Sobre isso, o pensador alemão comenta: "O que está à mão, nem se apreende teoricamente nem se torna diretamente tema da circunvisão. O que está imediatamente à mão se caracteriza por recolher-se em sua manualidade, para, justamente assim, ficar à mão." (HEIDEGGER, 1998, p. 111). E afirma: "O mundo da técnica é o mundo da errância: os homens não têm nenhum ponto de referência [...]". (HEIDEGGER, 1998, p.52).

Usualmente, na modernidade ou contemporaneidade, o tipo de pensamento que predomina é o pensamento calculador, típico dos cientistas e dos economistas; é o que planeja e investiga, para alcançar metas e propósitos específicos. Esse é o contexto do século XX em que se insere a obra de Henriqueta Lisboa e que pode ser claramente verificado neste trecho da carta[70] enviada por Mário de Andrade à poeta mineira, em 24 de janeiro de 1940:

> [...] O mundo vai horrível, Henriqueta, jamais os crimes contra a consciência do homem foram tão cientificamente forjados. Eu tenho absoluta certeza (e é por isto que eu ainda amo o ser humano...) que Hitler, Stalin, Chamberlain, etc, etc. têm claríssima consciência de que são criminosos, que quando agem arrasam o humano que ainda existe na vida, que quando falam mentem. Mas tudo é ciência, ciência de viver, mecânica, engenharia do organismo social, resolvida em plena matemática. Hoje se faz uma revolução, se prepara uma apoteose, se elimina um povo e se cria uma raça tão matematicamente como se calcula a resistência de um material. Fala-se muito na bancarrota do cientificismo do século passado. Não houve bancarrota nenhuma. Nunca estivemos tão idólatras da Ciência, nunca estivemos tão escravos do exatismo como agora [...]. (ANDRADE, 1940).

O pensamento calculador, típico dos tempos modernos e do "mundo horrível" denunciado por Mário de Andrade, é um pensamento superficial, afeito às tarefas cotidianas do fazer, da técnica, como capacidade de organizar o mundo num processo

[70] Carta disponível em: http://www.letras.ufmg.br/henriquetalisboa/cartas/24-02-1940.htm.

matemático, lógico, que visa dominar e manipular situações para um proveito imediato de satisfação pessoal. Além disso, é capaz de absorver completamente a energia e atenção do indivíduo, sem deixar espaço para a essência do pensar, o pensar profundo, contemplativo. Ele obscurece o que está mais próximo do sujeito: a originalidade luminosa do ser, que tem como consequência seu ocultamento.

Quando o ser não entra na luz do desdobramento de seu reino, sua verdade escapa, ele próprio está ausente, cai no esquecimento de si mesmo. Sua essência esvazia-se em seu afastamento do ser e do mundo, voltando-se à sua indigência e perdendo-se em meio à inautenticidade. O pensamento calculador, apartado do pensamento contemplativo, é incapaz de aliviar a contento os problemas humanos, o que constitui ambiente propício para que o indivíduo entre em crise.

Conforme o autor de *Ser e tempo*, mais uma vez se vê este traço fundamental do encobrimento e da fuga de si mesmo se fazer valer e determinar o ser-no-mundo do ser-aí. (HEIDEGGER, 1998, p.185).

Já que o ser é pedra axial do pensamento heideggeriano, a noção de liberdade é essencial ao homem, conforme esse pensador, pois o *Dasein* é livre e capaz de vida autêntica, imerso em meio à sociedade e preocupado com a construção do mundo a sua volta. Sem essa liberdade tornar-se-ia impossível qualquer realização humana e uma existência repleta de sentido.

O ser-no-mundo não é apenas vítima do acaso, mas também agente de transformação. Nesse sentido, o filósofo alemão coloca-nos frente a uma análise mais minuciosa da relação entre existência autêntica e existência inautêntica, já que o *Dasein*, como ser de possibilidades, é livre para escolher trilhar o caminho da autenticidade, cuja busca acontece por meio de um processo cujo sucesso depende de que se entenda o *Dasein* como finito, como um ser-para-a-morte, no sentido existencial. Heidegger denomina como desvelamento esse descobrimento do que está escondido; ou seja, o que precisa ser desvelado, descoberto e assumido é o ser em geral.

Diferentemente do que ocorre na cotidianidade, pensar a morte a partir das concepções propostas pela hermenêutica existencial é vê-la como uma possibilidade ontológica, como um fenômeno e um dado fundamental da existência humana, já que possui sentido apenas para quem existe, de modo que morte e sentido existencial formam um vínculo que se patenteia no ser pessoal do *Dasein*.

Cumpre esclarecer que o caráter do ser-para-a-morte, segundo Heidegger, não quer dizer, em absoluto, que a existência humana deva ser tomada em um aspecto de negatividade. Ao contrário disso, assumir originariamente esse findar insere o homem na esfera do ser.

A morte é, portanto, um impulso que leva cada ser à possibilidade de abertura, "de enfrentar a sua nudez, o seu existir autêntico". (HEIDEGGER, *apud* BEAINI, 1986, p.123). Compreendida em seu sentido verdadeiro, ela não leva o homem a uma inatividade ou apatia mórbidas, mas torna-se o elemento doador de sentido das outras possibilidades.

Na qualidade de chance última de existência, a morte ocorre uma única vez; porém, a sensação de "sermos-para-a-morte" é contínua e diária, de momento a momento. Nenhum outro ser vive tão dramaticamente esse dilema quanto o ser humano, isso porque "o conhecimento da morte é a tragédia especificamente humana". (BAUMAN, 1998, p.204).

A partir do momento em que o sujeito se depara com as contingências de seu existir e sente-se frágil, tem-se à frente dois caminhos: o primeiro aponta para o retorno ao mundo ôntico; o *Dasein* tem a possibilidade de submergir no cotidiano e, assim, projetar-se para fora de si mesmo, procurando o sentido ontológico nos outros entes.

Outro caminho possível se constitui de maneira mais árdua: o sujeito permanece tal como e onde está, à beira do abismo, e se acolhe dentro de si mesmo. Essa escolha embasa a vida genuína, que Heidegger conceitua como existência autêntica, e passa a servir de clareira na busca pelo ser: "O destino se apropria como a clareira do ser, que é, enquanto clareira. É a clareira que outorga a proximidade do ser." (HEIDEGGER, 1967, p. 61).

Em outras palavras, o *Dasein,* diante de uma situação-limite, encontra-se atirado numa dualidade: lutar pelo relacionamento com o ser, vivendo autenticamente, ou coisificar-se. Esforçar-se em compreender que o silêncio e a solidão podem levá-lo a transcender se souber usar desses momentos como trampolins, ou entregar-se à tristeza e melancolia de possíveis perdas que a vida acarreta; entender os limites como etapas a serem ultrapassadas e não como muros diante dos quais se sucumbe.

Se optar por permanecer inerte e paralisar-se em decorrência dos conflitos existenciais, o sujeito acaba por ampliar a possibilidade de continuar vivendo uma existência sem sentido, inautêntica.

A morte, se vivida como experiência antecipadora, isto é, no dia-a-dia da existência, permite que o homem saia de uma situação de decadência a fim de emergir em busca da autenticidade, seu mais verdadeiro caminho.

Portanto, entender a morte, sob o método fenomenológico, implica uma atitude de abertura do ser humano, que se torna manifesta na medida em que o *Dasein* ouve uma espécie de chamado que parte dele próprio e o coloca diante de si mesmo como um poder-ser- próprio.

Esse "chamado da consciência" que a consciência da finitude realiza estimula o ser a perceber sua essência temporal como ser-para-a-morte. Trata-se de uma espécie de eleição em detrimento da fuga de si mesmo, que ocasiona uma ruptura do domínio do impessoal.

Entretanto, quando o *Dasein* está na dimensão impessoal, absorvido pelas ocupações cotidianas que o fazem estar, de certa maneira, seguro de si, ele se encerra em sua própria inautenticidade, o que caracteriza uma espécie de privação da abertura.

Realizar o pensamento profundo significa, então, vivenciar aquilo que reina em tudo o que é: a essência da existência, do ser: "Se o ser atinge um pensamento e o modo como o consegue, põe-no em marcha para sua matriz que vem do próprio ser, para, desta maneira, corresponder ao ser enquanto tal". (HEIDEGGER, 1973, p.254). Esse pensamento meditativo faz parte do *Dasein*, mas precisa ser despertado, o que significa um agir, movimentar, a fim de observar, ponderar, envolver-se com o que está mais próximo a nós e em nós.

Considerando essas discussões preliminares acerca da existência autêntica e inautêntica na concepção da analítica existencial de Heidegger, torna-se possível pensar o sujeito lírico de *Flor da morte*, que se relaciona com a morte em todos os poemas do livro, como um ser-de-projeto, o *Dasein* à procura de um propósito que justifique sua existência frente ao mundo caótico da modernidade.

3.2 Da beira do abismo ao voo do pássaro: em busca da existência autêntica

A poética de Henriqueta Lisboa traz à luz, de forma constante, a tensão de forças ambivalentes. Trabalhando com elementos duais, mas nem sempre opostos - vida/morte, presença/ausência, mundo real/mundo ideal, dentre outros, é que se realiza o jogo, o conflito: cria incógnitas, esconde as palavras sob disfarces, como porta segredos.

Pensando em *Flor da morte* como um poema orgânico, nota-se uma preocupação essencial: o ser e o não-ser. Anthony Giddens (2002) em *Modernidade e Identidade*, ressalta que "a luta do ser contra o não-ser é tarefa perpétua do indivíduo, não apenas 'aceitar' a realidade, mas criar pontos ontológicos de referência como parte integrante do 'seguir' em frente no contexto da vida cotidiana". (GIDDENS, 2002, p.50).

Conforme o referido autor, o ser fragmenta-se e desloca-se. Por se sentir ameaçado, o indivíduo teme perder-se a si mesmo e se depara com uma grande tarefa: estar atento para refazer suas ações e ter coragem para enfrentar o cotidiano. "A atitude natural desses sujeitos deve ser levantar perguntas sobre o mundo, sobre os outros e sobre si mesmo, e as perguntas devem ser respondidas para enfrentar com naturalidade suas questões existenciais". (GIDDENS, 2002, p.40).

Na busca pela autenticidade, o *Dasein* de *Flor da morte* se vê sempre incompleto, como se tivesse uma série de assuntos ainda pendentes. Ele deseja romper limites, ultrapassar fronteiras, almejando a libertação de tudo que possa indicar prisão: jaulas, masmorras, celas, paredes, berços, grilhões, demoras, tempos, murmúrios e frívolas colunas que cerceiam sua existência autêntica.

Diante disso, o *Dasein* acaba por firmar-se buscador de uma identidade e, ao questionar a morte, e consequentemente, a vida, com estranheza ou admiração, tenta recuperar seus anseios obsessivamente evocados em sua existência, inscrevendo-se como ser-para-a-morte.

Esse processo de tomada de consciência leva a um questionamento de todo o ser, no sentido de que o sujeito se coloca radicalmente diante de si mesmo. Desse modo, "a antecipação da morte singulariza o ser-aí". (HEIDEGGER, 1986, p.263). A morte possibilita, basicamente, uma consciência de toda a existência - passado, presente, futuro - e, por isso, também será por ela que o ser encontrará sua verdade no tempo.

Cumpre ressaltar que, em *Flor da morte*, conforme Ramos (2012), não há uma concepção unívoca acerca da morte, que floresce sob diversas formas, subjetiva ou objetivamente: ora se desentranha de maneira sóbria, como "símbolo do aspecto perecível da existência", indicando "aquilo que desaparece na transformação irreversível das coisas", ora aparece como perda experimentada pelos que ficam. (RAMOS, 2012, p. 107).

Tais considerações convidam-nos a pensar que o eu lírico dos poemas em apreço ocupa o entre-lugar da existência inautêntica e autêntica, no sentido heideggeriano, frente à possibilidade de sua finitude. Trata-se de um ser em conflito, cindido entre a consciência de ser-para-a-morte e a ânsia de viver, de continuar presente.

Pela ótica da cotidianidade, o eu lírico não se abre à possibilidade de ser da presença. O "deixar de viver" provoca sentimentos como o de solidão, perda e de abandono, provocados pelo apego e pela ausência, posto que representa o triunfo do princípio material e corporal sobre o eterno, o absoluto.

Em "Passarinho*"* - poema singelo e triste, ecoam versos com apontamentos reflexivos sobre a perda do outro. O sujeito poético questiona o passarinho, por meio de reiteradas interrogações, sobre seu comportamento melancólico, sobre o motivo de sua quietude, e, como numa espécie de pergunta retórica, ele mesmo nos responde: a tristeza da ave e o declínio de seu canto são consequências da morte do companheiro.

> Passarinho não canta, / [...] Passarinho quieto, quieto, / nas próprias asas se esconde. / O companheiro levou-te / A voz, a garganta, o bico? [...] / Era dele que te vinha / aquele vinho furtivo / na espessura da folhagem, / verde-jalde chuva, arco-íris / de paine tênue, delícia / de malvas brotando, sombra / de cílios no rosto, espera / do que vem trêmulo e próximo?... / Passarinho quieto, quieto. (LISBOA, 2004, p.45-46).

O companheiro morto era o responsável pelo brilho (auréola), pela altivez (entono), pela graça (donaire), pela alegria dinâmica (a esfuziar azougue) do passarinho, cujo canto se assemelhava à prata líquida, a ornamentos barrocos (volutas e arabescos).

O próprio eu lírico, nessa segunda parte do poema, é quem nos apresenta as razões da tristeza da ave: tudo de alegria, de canto e de esplendor foi enterrado com o amigo-companheiro morto. Sinalizam a importância vital do companheiro na vida do passarinho o procedimento de enumerar diversos elementos luminosos, dinâmicos e

coloridos. O passarinho, ademais, pode ser lido como alegoria do próprio eu lírico, uma vez que seu lamento e o lamento do sujeito poético parecem ser um só; a morte do companheiro parece roubar do passarinho seu próprio eu, assim como o despertar da consciência de transitoriedade e finitude frente à tristeza da ave faz com que o eu lírico também se revele como órfão de si mesmo.

O entendimento da própria morte precisa passar pela morte do outro. Para Heidegger (2005), o mundo é o horizonte a partir do qual todos os existentes podem ser compreendidos como o que são, é o momento constitutivo do *Dasein*. Nesse sentido, é o lugar que permite a compreensão de si por meio da relação com o outro: o que compartilhamos com o outro é precisamente o caráter intransferível da nossa existência que nos separa dele e a compreensão de que somos seres finitos.

A experiência do existir e da morte são intransferíveis, por isso somente podemos experimentá-los a partir do outro: "em sentido genuíno, não fazemos a experiência da morte dos outros, no máximo, estamos apenas 'junto'". (HEIDEGGER, 1998, p. 19).

A morte ocorre no interior do mundo e será lembrada pelos que permanecem, ou, como enfatiza Thomas Ransom Giles (1989):

> É impossível experimentar a morte de outro. Não importa quanto sofra diante da agonia da morte de outro; não importa quanto eu possa estar aflito pessoalmente por causa da perda de um ser querido. A morte dele não é a minha. O próprio sentido da morte é que ela rouba o 'eu' do seu próprio ser individual. (GILES, 1989, p. 237).

Sendo a morte impenetrável, o eu lírico vive, virtualmente, a própria morte, como nestes versos de "Acalanto do Morto": "Viverá comigo / tua morte. [...] Tua morte é minha, / não a sofras". (LISBOA, 2004, p. 13). Eis aí a experiência do luto. Quando choramos a perda de um ente, estamos chorando nossa própria perda.

Além disso, em *Flor da morte*, o eu lírico sugere sua compreensão cotidiana e vulgar do tempo, considerando o fenômeno da temporalidade, no sentido heideggeriano. A temporalidade, tal qual a consciência de finitude, exercem um papel fundamental no itinerário que busca a compreensão do ser. Conforme Beaini (1986),

> Conhecer o Ser é vê-lo. Para Heidegger, o estar-aí somente pode conhecer o Ser na medida em que o compreende, isto é, assume a temporalidade como um existencial constitutivo de seu ser-no-Mundo,

> abrindo-se à temporalidade como um traço fundamental do envio do Ser. (BEAINI, 1986, p.72).

Torna-se evidente, então, na investigação da finitude do *Dasein*, o vínculo indissociável entre a questão do ser e a questão do tempo, pois a temporalidade é o sentido de seu ser, horizonte de compreensão.

A consciência da temporalidade que parece ter o sujeito de *Flor da morte* deixa marcas na vida, nos seres, entes e coisas. O desejo de permanência diante da percepção do tempo como devir, a transitoriedade, a ideia de efemeridade, da instabilidade da existência humana, a consciência da impossibilidade de se deter as horas, tudo isso que corresponde a um tipo de experiência caracteristicamente conflituosa desloca-se para os tempos modernos, quando o efêmero toma a forma de imagens da modernidade.

No poema "Maturidade", o eu lírico dialoga com a maturidade, metaforizada como sendo "tálamo", espécie de leito conjugal que o integraria à morte. Ao sentir sua chegada "na polpa dos dedos, abundante e macia", invoca-a como um "pesado momento": "O silêncio em teu seio é prata / a sofrer o lavor / Minucioso do tempo / À tua sombra de pomar / Ressoam passos do eterno / Entre folhas: do eterno. / Ó pesado momento, / Ó bojo cálido!". (LISBOA, 1985, p. 200).

Além do forte vínculo à matéria, marcado pela insatisfação, no poema "Tua Memória", pensando na questão temporal, a lembrança do morto é entrecortada por elementos mais concretos do que abstratos, em que o sujeito poético tenta materializar a lembrança que tem de alguém: "Tua memória é um cubo / de cristal. / Tomo-a nos dedos, sob os olhos, / límpida, enxuta, / limitada, nítida. / [...] Face por face, / toco-a, / examino-a. (LISBOA, 2004, p.24).

Como a materialização da lembrança é insuficiente para preencher o vazio, de saciar a carne, posto que é "joia sem uso", a penúltima estrofe do poema, significativamente constituída de um único verso, como em uma deflagração da subjetividade reprimida, ecoa um grito de insatisfação: "Ah, o ardor que não flui!". Trata-se da exteriorização de um descontentamento que representa o dilaceramento do eu lírico marcado pela ausência física do objeto amado/desejado.

A partir dessas análises, percebe-se que, subjacente à insatisfação sentida pelo eu lírico, está o conflito entre o desejo material/carnal x o medo da dor. Não conseguindo

superar completamente a dor da ausência e temendo outras perdas, o eu renuncia a qualquer possibilidade de prazer.

Em meio a explosões de subjetividade que atravessam os textos de *Flor da morte*, o sujeito lírico que povoa os poemas passa por um constante processo de problematização. Ao sentir-se limitado, na condição de desterrado, o eu lírico volta-se para o interior do próprio fazer poético, rechaçando a realidade e registrando seu sentimento de inquietude em busca de uma identidade ou até mesmo de sentido para a própria existência.

Reconhecer os próprios limites revela ao *Dasein* de *Flor da morte* sua principal característica: ser possibilidade. Assim, o sujeito se compreende como ser finito, está em conflito consigo mesmo, almeja construir-se no mundo, ultrapassar as barreiras impostas e criar novos espaços, novas descobertas. Quando compreende a escuridão das inúmeras situações que enfrenta em seu cotidiano como pontes para a descoberta, o *Dasein*, possibilita o desvelamento de sua própria existência.

Diante dessas considerações, tem-se um sujeito poético que oscila entre a existência inautêntica e a busca pela existência autêntica. O eu lírico, na qualidade de *Dasein*, demonstra uma sensação de estranhamento calcada numa ânsia incontida de superar a insignificância. Um ser que, frequentemente, toma a morte no sentido vulgar de consistir o momento do término físico da vida, ora assume-se como um ser-para-a-morte e enxerga essa possibilidade inevitável numa perspectiva positiva, como meio para que o existente possa projetar-se e abrir-se.

Nos instantes em que o eu lírico pensou a finitude humana apenas como um momento derradeiro e desanexado da vivência diária, houve uma espécie de ocultamento do ser. Em contrapartida, quando o horizonte da finitude foi vislumbrado pelo sujeito poético de modo a viabilizar que o *Dasein* se compreenda como possibilidade, houve uma tentativa de resgatar sua autenticidade.

3.3 Mistério e desvelamento: angústia como clareira

Alicerçando-nos na perspectiva de Heidegger em *Ser e tempo* (2005), o processo de abertura e, portanto, de desvelamento, pelo qual passa o *Dasein* em busca da

autenticidade, ocorre por intermédio do que o autor denomina de existenciais. O ser se compreende na medida em que conhece os referidos existenciais, dentre os quais estão a morte e a angústia, que revelam o modo de ser da existência, em meio à diversidade de circunstâncias inautênticas.

A angústia, na perspectiva heideggeriana, é capaz de desarraigar o homem da inautenticidade. Este sentimento não é proveniente de uma circunstância ou mediação externa ao próprio *Dasein*, mas inerente a ele. Conforme Henri Arvon (1978): "A salvação só pode, pois, ser assegurada pela mediação da angústia que arranca ao 'ser' as suas máscaras mentirosas." (ARVON, 1978, p. 224). Este "ser" deve ser entendido como o que, vivenciando tal sentimento inexplicável e inquietante – a angústia –, é capaz de situar-se como existente no mundo numa condição de precariedade existencial, condição esta que pode remetê-lo à existência autêntica.

Assim, Heidegger compreende a angústia e o ser-para-a-morte como possíveis "despertadores" do ser, pelo fato de introduzirem certa desordem na ordem, de perturbarem a lógica do impessoal que comanda a vida cotidiana. A angústia, portanto, é estrutura fundamental que dá condição ao ser rumar à autenticidade, uma vez liberto do peso imposto pela cotidianidade e pelo impessoal.

Trata-se de um sentimento capaz de devolver o homem à sua totalidade, de modo a propiciar a tendência "[...] para o poder-ser mais próprio, ou seja, o ser-livre para a liberdade de assumir e escolher a si mesmo." Como experiência reveladora, na angústia há uma "abertura privilegiada" do ser: "O angustiar-se abre, de maneira originária e direta, o mundo como mundo". (HEIDEGGER, 2005, p. 251-252).

Quanto ao *Dasein* de *Flor da morte*, na qualidade de ser-para-o-fim e ser-de-projeto, este se constitui igualmente como ser de angústia, uma vez que "a angústia se angustia pelo próprio ser-no-mundo". (HEIDEGGER, 1986, p. 251).

Em *Reverberações* (1976), o verbete *angústia* é assim definido por Henriqueta Lisboa:

> ANGÚSTIA
>
> Em torno
> a clausura do roxo
> E um ressaibo de fel
> à boca. (LISBOA, 1985, p.413).

O que ameaça o sujeito não é algo que vem do mundo, do exterior, mas o que vem da própria mundanidade do ser, de sua interioridade como exigência de si mesmo. Assim, esse sentimento se apresenta como típico da existência humana, como um incômodo "ressaibo de fel", resposta da consciência do ser frente a um mundo imperfeito, aprisionador, ao ser humano enclausurado, como uma espécie limitada e de consciência nebulosa.

Paschoal Rangel (1987), em *Essa mineiríssima Henriqueta*, realiza interessantes análises acerca da poética de Henriqueta Lisboa. Ao comentar a obra *Azul Profundo* (1958), destaca que a poeta enche seus poemas de interrogações, originadas da estranheza ou da admiração frente ao mundo, e que podem revelar, simultaneamente, a grandeza e a limitação/ignorância que há em nós. Rangel, ao citar Kierkegaard, enfatiza:

> A gente enfia o dedo na terra para sentir o cheiro do lugar onde se está. Pois eu meto o dedo na existência, e ele não cheira a nada. Onde estou? Que quer dizer esse negócio – o mundo? Quem me arrastou a tudo isso e agora me deixa só? Quem sou eu? Como cheguei a este mundo? Por que não me inteiraram das tradições e costumes, mas ao contrário, me prenderam numa corrente, como se algum vendedor de almas me tivesse comprado? Como me tornei interessado na grande empresa que se chama mundo? Por que, afinal de contas, tenho de me sentir interessado? (KIERKEGAARD, *apud* RANGEL, 1987, p. 32).

Se na cotidianidade o sujeito se sente em casa, num ambiente familiar, seguro e tranquilo de si mesmo, a angústia introduz a estranheza total, afasta a familiaridade que o *Dasein* tem tanto consigo mesmo como com os demais entes.

Heidegger destaca que, no desvelar original por meio do fenômeno da angústia, o sujeito é retirado da suposta tranquilidade que se revela no cotidiano e é atirado frente à sua condição de ser lançado e abandonado no mundo. Dessa maneira, a aparente calmaria perde-se na angústia e no espanto diante do abismo. O sujeito sente-se estranho junto às coisas mais próximas e comuns.

Então, no momento em que o homem toma consciência de *estar lançado*, de sua condição de ser abandonado, de sua solidão como ser-no-mundo, frente à sua qualidade original de ser-para-a-morte, do dever de se fazer ou reafirmar como *Dasein* a cada instante de sua existência, a angústia se precipita.

O sentimento de estranhamento frente a seu estar-no-mundo, exteriorizado pelas indagações "onde estou?", "quem sou eu?", por exemplo, bem como o ato de "meter o

dedo na existência" e a constatação de que ela "não cheira a nada", remete-nos a um sujeito agoniado, angustiado, em meio à sensaboria cotidiana, uma vez que esse "nada" caracteriza o modo de ser da angústia como suspensão que corresponde àquilo que falta.

Segundo o filósofo Benedito Nunes (1969),

> Quando nos sentimos existindo, em confronto solitário com a nossa própria existência, sem a familiaridade do cotidiano e a proteção das formas habituais da linguagem, quando percebemos ainda a irremediável contingência, ameaçada pelo Nada, dessa existência, é que estamos sob o domínio da angústia, sentimento específico e raro, que nos dá uma compreensão preliminar do Ser. (NUNES, 1969, p. 94).

A angústia diante do "Nada" se identifica com o sentimento frente à consciência da própria finitude. Na antecipação da morte, indeterminada, mas certa, o *Dasein* se abre a uma ameaça contínua, proveniente de si próprio.

Conforme o mesmo autor, "[...] o homem que se angustia vê diluir-se a firmeza do mundo. O que era familiar tornar-se estranho, inóspito. Sua personalidade social recua. O círculo protetor da linguagem esvazia-se, deixando lugar para o silêncio". (NUNES, 1969, p. 95).

Nessa perspectiva do não-dizer, os poemas de *Flor da morte* tocam no silêncio ao auscultar o mistério do ser. Trata-se de uma escrita que empreende uma reflexão sobre o estar-no-mundo, apontando para o estilhaçamento da possibilidade de dizer pelas palavras, uma vez que por esta sempre se chega a um silêncio angustiante cada vez maior.

O breve poema "Acidente" traz imagens que se abrem diante da palavra interceptada (pela morte) e da impossibilidade de expressão: "Quebra-se o púcaro de fino / cristal vibrante contra a lájea: / restam avelórios feridos. / Do vento escuto o balbucio / por entre os galhos das árvores. / Percebo-lhe o timbre, o ritmo. / Porém não as palavras: / interceptadas, interceptadas". (LISBOA, 2004, p.44).

O vaso frágil de fino cristal que se estilhaça contra a pedra pode ser lido como uma metáfora da vida que chega ao fim pela presença da morte, interceptadora de palavras. Leyla Perrone-Moisés (1990), em sua coletânea de ensaios intitulada *Flores da escrivaninha*, atesta que

> na sua gênese e na sua realização, a literatura aponta sempre para o que falta, no mundo e em nós. Ela empreende dizer as coisas como são, faltantes, ou como deveriam ser, completas. Trágica ou epifânica, negativa ou positiva, ela está sempre dizendo que o real não satisfaz. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.104).

Essa poética da carência e da impossibilidade de completude coaduna com as reflexões aqui realizadas acerca do sujeito moderno e contemporâneo: deseja-se algo que não se sabe o que é, fazendo-se a própria busca.

Portanto, dar sentido ao silêncio definitivo da morte ou a significantes outrora vazios, na busca do tempo que se perdeu, denota o valor da palavra e da escrita para o ser angustiado.

A perspectiva da angústia em *Flor da morte* configura uma experiência autêntica quando se manifesta como possibilidade original de clareira, retirando o mundo do *Dasein* e restituindo-lhe o ser. Face a face consigo mesmo, não há como escapar de si e fugir para o mundo. Na medida em que o sujeito está só consigo e que apenas ele mesmo pode realizar o seu ser, singulariza-se como ser-no-mundo, como ser livre capaz de assumir-se com propriedade ou impropriedade.

Quando a angústia se desvela, o mundo se oculta e o ser do homem vem à tona; o *Dasein* torna-se estranho na angústia; "[...] Com isso se exprime, antes de qualquer coisa, a indeterminação característica em que se encontra a presença na angústia: o nada e o 'em lugar algum'. Mas, estranheza significa igualmente 'não sentir-se em casa'". (HEIDEGGER, 1986, p.252).

O "não sentir-se em casa" revela uma originalidade e um privilégio para o sujeito deslocado de si e do mundo. A autenticidade apresenta-se, dessa forma, como "coragem para a angústia", como experiência reveladora.

Carlos Drummond de Andrade (1952), ao comentar a composição de *Flor da morte*, enfatiza que o livro é "meditação sobre a morte". Ao aproximar-se dos obscuros domínios do fim da existência, na tentativa angustiante de desvendar-lhe os mistérios, os poemas tratam da postura dos mortos, do nascimento da "flor da morte", da residência e da paisagem "sem limites" do morto; fala-nos do particular silêncio da morte, da cor de seus olhos, "talvez garços". Apresenta-nos um saltimbanco a desenvolver no picadeiro suas brincadeiras com a morte, da beleza da morte de Ofélia,

que desliza pelas correntezas; enfim, apresentam a riqueza de sugestões que a temática da morte envolve e desperta.

Nos poemas que compõem o livro, desabrocha um universo tormentoso que nos conduz a uma atmosfera enigmática, sugerida no poema "Flor da morte", em que a morte é o "misterioso e rápido signo de tempestade no espelho", e o morto é alguém que "desvenda o segredo". Em "O véu", o sorriso do morto treme, "prestes a dar à luz um segredo"; em "Esta é a graça", os pássaros cantam sem saber o motivo, "com grave mistério de reposteiros"; em "Perspectiva", o mistério "suspira fundo" nas "subterrâneas jazidas".

Já afirmamos que o sujeito de *Flor da morte* é um ser de conflito, posto que ocupa o entre-lugar da existência autêntica e inautêntica. Embora figure na maioria dos poemas a ideia de que a morte seja misteriosa, o sujeito lírico de "O mistério", iluminado pela angústia da existência, sugere o desvendar de um dos grandes segredos que parecia incompreendido, selado nas entranhas do inconsciente, impenetrável à razão humana: a constatação de que o maior mistério da existência é a vida, não a morte.

> 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. / 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. / Grandes navios viajavas / com a mesma estranha gratuidade / com que ao planalto descias / por uma escada de nuvens. / Belo de inconstância e arrojo / com teu lastro de intuições, / a um apelo da noite / todo te entregavas, trêmulo / entre carícias e tempestades. / Que mundo vinha nascendo? / Ah! talvez fosse a morte. / Conheceste os suspiros, / o lento disfarce do sangue, / as rosas do espírito, as secas / rosas nos dedos trituradas. / Por uma solução ansiavas... / Ah! talvez fosse a morte. / 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, 2004, p.11).

A experiência da angústia, nesse poema, figura como uma espécie de lampejo, como abertura para o ser, de forma a iluminar sua compreensão sobre a própria existência e a decifrar os arcanos que incomodam o sujeito lírico. Em "O poder

silencioso*”*, ao tratar sobre a morte e o silêncio em Henriqueta Lisboa, Donaldo Shüller (1992) afirma:

> Não há mistério na morte, não há mistério no silêncio; o mistério está na vida, tanto nas afirmações como na abstinência, na malícia de possíveis revelações, no suborno das palavras silenciosas. As palavras são misteriosas por sua própria natureza, ocultam o que desejam revelar; quando dizem, o não dito as excede; quando calam, deixam suspensa a eventualidade de algum sentido. É tão simples a morte! É tão ela mesma confrontada, no silêncio, com as palavras de múltiplos reflexos, sinais inequívocos de esquivas mensagens, estilhaços da unidade perdida. A morte restaura a verdade na unidade, silenciosa e plena, disposta além do que inapelavelmente se divide. E ela existe para os vivos com vagares, com propostas e enigmas de fera na jaula. (SHÜLLER, 1992, p.54- 55).

O mistério frente à morte somente pode ser sentido pelos que estão vivos. (ANDRADA, 2010, p.60). Parodiando as palavras de Goethe, questionamos: “se o olho não fosse solar, como ele poderia enxergar a luz?”. (GOETHE, 1998, p. 324). Logo, se não fôssemos mortais por excelência, jamais poderíamos vislumbrar a possibilidade do morrer. Assim, os enigmas são indesligáveis do viver, do ser-no-mundo, posto que tudo à volta está marcado pela iminência da morte. Portanto, o mistério reside na vida, já que esta carrega em si a possibilidade do morrer a cada instante.

O poeta Carlos Drummond de Andrade (1952), nesse sentido, afirma que é sobre o mistério da vida, e não exatamente sobre a morte, que os poemas de *Flor da morte* se debruçam: "Segue-se a descoberta de um dos muitos mistérios: o de que na vida, e não na morte, é que o mistério existe. Os mortos já o esgotaram." (ANDRADE, 1952, p.196).

Assim, no poema citado, o morto é o detentor do segredo não da morte, mas da vida e, por isso, o mistério esgota-se, enclausura-se e incomunica-se nele, que é um privilegiado.

A própria Henriqueta Lisboa já enunciara em uma das entrevistas que concedeu: “morrer é importante só porque faz parte do viver”. (LISBOA, 1971, p.96). Daí, em “O mistério”, chega-se à compreensão de que o grande enigma do homem é ele próprio. Conforme Paschoal Rangel (1987),

> E, quando, finalmente, a morte chega, indesviável, o ser-no-mundo, este homem misterioso, que se aproxima e foge, que volta e torna a partir, inconsequente entre arrojado e inconstante, quando a morte afinal se descobre para ele, ineludível, ele começa a ser ele mesmo, existente, existência autêntica. (RANGEL, 1987, p.90).

O processo misterioso do ser-no-mundo é um construir-se de enigmas acumulados, de aproximações e recuos, de fugas e quedas, em busca da autenticidade, na perspectiva heideggeriana.

Cabe ao sujeito, como ser livre, a decisão de atribuir à sua própria existência o sentido que melhor lhe convém. Segundo Benedito Nunes (2002), "A decisão (Entschlossenheit) é uma escolha, e, se isso ocorre, angustio-me. Mas na angústia libera-se o poder-ser mais próprio, mais autêntico do Dasein." (NUNES, 2002, p. 22).

A liberdade em si é algo intrínseco ao ser, mesmo que ele não esteja consciente de ser ela o primeiro caminho rumo à autenticidade. Contudo, quando desconexa da consciência, esta liberdade não proporciona a libertação, mas mantém o ser preso na vivência do que é cotidiano.

Em *Flor da morte*, a angústia aponta o caminho para a liberdade do ser, ponto fundamental em todo processo de construção da existência autêntica. A consciência de ser-para-a-morte, despertada por esse sentimento, é o elemento-chave do processo libertador do sujeito frente à inautenticidade.

Em suma, é a angústia que possibilita ao *Dasein* a coragem de deparar-se com o estado de facticidade em que se encontra. Por esta capacidade que lhe é inerente, o ser, com abertura e autonomia, consegue vislumbrar a morte como possibilidade da impossibilidade da sua existência, de modo a viver a dimensão da liberdade como algo próprio e intransferível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> *"Somos plantas – gostemos ou não de admitir isso – que devem sair com raízes da terra para poder florescer no éter e dar frutos".*
>
> (Johann Peter Hebel, 1940).

Os pontos de vista desenvolvidos neste estudo procuraram demonstrar que, em *Flor da morte*, há a apresentação dramática da vida tendo a morte como pano de fundo, em que o sujeito lírico é identificado ao sujeito moderno em crise. Além de encenar sua angústia existencial e seu desconforto frente ao mundo caótico da modernidade, intenta decifrar os enigmas decorrentes de seu estar-no-mundo, rumo à autenticidade.

Ler uma obra de arte, para Pareyson (2001), significa executá-la, isto é, "fazê-la ser" na sua própria realidade. Diante da problemática que envolve processo artístico e obra de arte, qual seja, a relevância de se considerar ou desconsiderar a gênese e as condições de produção de um texto, para "executar" a leitura de *Flor da morte*, a razoabilidade indicou-nos o caminho do meio: nem a insistência na separação entre arte e vida, nem a defesa da imediata relação entre a poeta, mundo e arte, mas a conciliação dos dois extremos.

Dada a natureza específica do texto lírico, a identidade do seu sujeito deriva de um procedimento complexo: ocorre não somente de uma visão ou experimentação de mundo representada pela linguagem, mas também de uma determinada forma de enunciar essa visão de mundo.

Acreditamos que *Flor da morte*, portanto, é fruto da capacidade de sua autora, na qualidade de artífice, em mesclar habilidade formal e intencionalidade estética com o material colhido de sua própria experiência e com os demais elementos extraliterários. Assim, fazem parte do processo criador de Henriqueta Lisboa sua predileção pelo segredo e silêncio, sua introspecção e isolamento, seus ideais, sua religiosidade, o meio em que viveu, as perdas marcantes em sua trajetória - tais como a do pai e do amigo Mário de Andrade -, a intensa troca de cartas com seus contemporâneos, bem como o apego às Minas Gerais e demais elementos que forjaram sua personalidade e influenciaram em suas escolhas pessoais e profissionais.

Conforme realçamos, a poética de Henriqueta Lisboa apresenta nuanças que a caracterizam pelo sincretismo estético, agregando elementos do Simbolismo e do

Modernismo, cujas experiências contraditórias de ruptura e adesão constituem pontos centrais da poesia moderna. O trânsito por movimentos distintos de vanguarda concorre para configurar, em seu perfil artístico, um viés poético híbrido, entrelaçado ao diálogo com a tradição, sem eliminar o esforço de encontrar sua dicção própria.

Ao considerarmos as condições de produção de *Flor da morte*, fomos "à cata do húmus" [71] dos versos de Henriqueta Lisboa, situando o sujeito lírico dos poemas numa época de profundas transformações, além de recorrermos a breves observações do período do século XX que marcaram os tempos modernos. No percurso desta pesquisa, identificamos uma voz poética que reflete as contingências da modernidade, materializando a instância do mal-estar, da inquietação e certa apatia pelo tempo presente. Com isso, foi possível confirmar o que pressupomos de início: o eu lírico dos poemas é um sujeito moderno em crise, ameaçado de desenraizamento. Ao mesmo tempo em que está atrelado a uma condição de deserção, em que o arquétipo do "sujeito enjaulado" é apresentado para configurar o anseio pela liberdade.

Pela voz desse sujeito, verificou-se uma espécie de denúncia das tensões vividas pela sociedade moderna, cujo cenário de instabilidade ocasionou a fragmentação de uma identidade unívoca e definitiva, mais especificamente, a dissolução do "eu". Tem-se, portanto, um ser em deslocamento que dimensiona suas experiências contraditórias em relação ao mundo, registra sua inquietude, buscando remodelar o sentimento de fugacidade, aliado à vontade de permanência.

Frente à morte, ora o sujeito se manifesta com "assombro, temor", em que o luto designa sentimentos de profunda tristeza, amargura ou desgosto, ora aparece com "natural aceitação" desse rito de passagem. (RAMOS, 2012, p. 108).

A exploração da problemática da morte sob diversos ângulos, em *Flor da morte*, acaba por revelar o mundo e o agora como provisórios e caóticos. Quando se referem à vida e ao mundo presentes, há o resgate de temas que são pintados com as tintas da negatividade, tais como *jaulas*, *mordaças*, *masmorras*, *holocausto*, dentre outros.

Porém, em termos de procedimento artístico, a palavra poética, como mecanismo de linguagem, busca plasmar essa atmosfera tormentosa, emoldurar e atenuar a perspectiva da angústia sentida pelo sujeito lírico frente a seu estar-no-mundo, constituindo-se, assim, como estratégia para criar tons de leveza e peso, conforme

[71] A referida expressão está presente em um dos manuscritos encontrados nos arquivos de Henriqueta Lisboa. Ver Anexo H.

sugere Ítalo Calvino (1990).

A sensibilidade faz com que a poética em estudo seja desprendida do peso da objetividade; entretanto, por maior que seja seu poder, a palavra, como instrumento de comunicação, consegue eternizar as coisas, mas não decodificá-las, pelo contrário: no impedimento de compreender mistérios, ela capta, imageticamente, a vida. Assim, os poemas resultam, além de discursivos, bastante plásticos.

Paschoal Rangel, ao tratar da postura de Henriqueta Lisboa diante da morte, enfatiza: "impregnada da ideia de morte, Henriqueta não sucumbe a nenhuma neura ou histerismo. Sabe encarar a grande esfinge – 'última adversária a ser destruída', como diz S. Paulo (1 Cor 15,26) e superá-la [...]". (RANGEL, 1987, p.23).

Em contrapartida, mesmo sem denotar "neura" ou "histerismo" diante da morte, "grande esfinge", a voz que ecoa dos poemas não deixa de sugerir a repercussão de um sentimento de angústia, mal-estar e protesto do sujeito contra as atrocidades de uma realidade fragmentada, perante a coisificação da existência.

No terceiro capítulo desta pesquisa, vislumbramos o sujeito de *Flor da morte* como um ser-para-a-morte em busca da autenticidade. Vimos, em última análise, que o fenômeno existencial da morte é fundamental para a constituição do *Dasein* como ser de possibilidades, já que tal fenômeno pertence à condição ontológica e existencial do homem, como ser que elabora projetos e acalenta o sonho da plenitude, mesmo em meio à finitude que lhe é constitutiva.

Em vários momentos, o eu lírico manifesta pensamentos esquivos e arredios em relação à forma de enxergar-se e mirar o mundo. Trata-se do ser inautêntico pensando como o faz a massa na sua cotidianidade, ou como diria Heidegger (2005), mostrando-se um "ser-entre-outros". Entretanto, há poemas em que o sujeito não apenas contempla o mundo à distância ou lamenta o tempo pretérito, mas revela o desejo de quebrar barreiras, a fim de decifrar enigmas constantemente propostos pela existência.

Entendemos que não se trata somente de uma postura que privilegia a visão pacífica da consciência de que se é mortal, na perspectiva heideggeriana, mas da atitude de um sujeito suspenso entre o abismo da interioridade e a consciência de sua condição finita, atravessado pelo desconforto de um angustiado perquirir, sentimentos emblemáticos dos tempos modernos.

A assunção corajosa da angústia, diante do tempo fugaz, leva o ser de *Flor da morte*, o *Dasein*, a aceitar a morte como possibilidade. Ao invés de aprisionar o homem em relação a seus projetos, a angústia libera-o para a possibilidade de uma existência autêntica, em que a morte figura como força motriz de seu ser-no-mundo. Portanto, a angústia é, para esse ser, clareira, possibilidade de abertura e desvelamento, expressão de uma relação outra com o mundo, que se funda não na certeza nem na rigidez, mas na consciência da impermanência das coisas, dos seres e das relações.

Na maioria dos poemas, o sujeito lírico sugere sua imersão na inautenticidade. Porém, a constante busca por conhecer a si mesmo e viver autenticamente, no sentido heideggeriano, viabilizou ao ser, no poema "O mistério", a solução de um dos grandes enigmas da existência: o de que o mistério não está na morte, mas na vida e, portanto, no ser-no-mundo. Essa compreensão tem a força de quebra do enclausuramento e da resistência ao emparedamento do ser na qualidade de ser-de-projeto.

Por meio do entrelaçamento dos preceitos teóricos e análises literárias ora propostas, conseguimos, cremos nós, alcançar os objetivos estabelecidos na apresentação deste trabalho. O cruzamento de perspectivas (estética, sociológica, hermenêutica, fenomenológica) possibilitou-nos uma visão enriquecedora do objeto poético que elegemos estudar. Reconhecer alguns dos aspectos que contornaram os tempos modernos e forjaram o eu lírico de *Flor da morte* permitiu-nos a compreensão de que os poemas recuperam a problemática da fratura do sujeito cartesiano; este último, em situação de crise, constitui-se como ser e como *Dasein*, perdido em meio à cotidianidade e inautenticidade promovidas pela sociedade moderna, em busca da existência autêntica, na perspectiva heideggeriana.

Na tentativa de realizar um movimento paralelo ao de Henriqueta Lisboa na poética estudada, atando as pontas da existência num ciclo permanente, finalizamos retomando a epígrafe desta seção, para realçar os dizeres do poeta alemão J. Peter Hebel (1760-1822), cuja essência parece ter sido captada também pelo sujeito lírico de *Flor da morte*. Realmente "somos plantas", seres em busca da superação de limites. Não ultrapassá-los seria uma forma de se enredar por um movimento rasteiro, inautêntico, que não promove o saber de si, seu porquê ou para quê. Portanto, devemos, apoiados em nossas raízes, romper com o solo, sair da terra, a fim de "florescer no éter e dar frutos", genuína e autenticamente.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia da autora

LISBOA, Henriqueta. “Carta”. In: SOUZA, Eneida Maria de (org). *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*. São Paulo: Petrópolis; EDUSP, 2010.

LISBOA, Henriqueta. *Flor da morte*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

LISBOA, Henriqueta. “Mário”. In: ANDRADE, Mário de. *Querida Henriqueta:* cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa, 1991, p. LXVII.

LISBOA, Henriqueta. “Assombro”. In: _____. *Reverberações*. In: Obras Completas – Poesia Geral (1929-1983). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985, p. 414.

LISBOA, Henriqueta. “Círculo”. In: _____. *Reverberações*. In: Obras Completas – Poesia Geral (1929-1983). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985, p. 419.

LISBOA, Henriqueta. “Mordaça”. In: _____. *Reverberações*. In: Obras Completas – Poesia Geral (1929-1983). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985, p. 439.

LISBOA, Henriqueta. “O tempo é um fio”. In: _____. *O menino poeta*. In: Obras Completas – Poesia Geral (1929-1983). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985, p.90.

LISBOA, Henriqueta. “Assombro”. In: _____. *Pousada do ser*. In: Obras Completas – Poesia Geral (1929-1983). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985, p.518-519.

LISBOA, Henriqueta. “Vida breve”. In: *Prisioneira da Noite*. In: Obras Completas – Poesia Geral (1929-1983). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985, p.62.

LISBOA, Henriqueta. “Espacial”. In: ____. *O alvo humano.* In: Obras Completas – Poesia Geral (1929-1983). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985, p.387-388.

LISBOA, Henriqueta. “Alívio”. In: ____. *A face lívida.* In: Obras Completas – Poesia Geral (1929-1983). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985, p. 126-127.

LISBOA, Henriqueta. [Entrevista com Henriqueta Lisboa]. Entrevista concedida a Edla Van Steen, em 5 de maio de 1984, para o *Jornal da Tarde*, de *O Estado de São Paulo.*

LISBOA, Henriqueta. “Poesia, minha profissão de fé”. In: *Vivência poética.* Belo Horizonte: Editora São Vicente, 1979.

LISBOA, Henriqueta. *Trajetória poética de Henriqueta Lisboa*. [Depoimento da autora]. Belo Horizonte: Correio Brasiliense, 1979. Pasta “Depoimentos”, disponível no Acervo de Escritores Mineiros.

LISBOA, Henriqueta. *Vivência poética.* Belo Horizonte: Editora São Vicente, 1979.

LISBOA, Henriqueta. *Da lágrima ao sarcasmo*. Correio do Povo. Porto Alegre, 20 maio 1978, Caderno de Sábado, p.9).

LISBOA, Henriqueta. *A comunicação lírica de Henriqueta Lisboa*. [Entrevista com Henriqueta Lisboa] Entrevista concedida a Edinalva Tavares. A Cigarra, Rio de Janeiro: 1971, p.96, Série Recortes, no AEM/UFMG.

LISBOA, Henriqueta. *Vigília poética*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.

LISBOA, Henriqueta. *Convívio poético*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955.

LISBOA, Henriqueta. *Alphonsus de Guimaraens.* Rio de Janeiro: Liv. Agir, 1945. 69 p. (Nossos grandes mortos, 7).

LISBOA, Henriqueta. *Em teu louvor, Alphonsus*. Folha de Minas, Belo Horizonte, 4 ago. 1946. Recorte.

LISBOA, Henriqueta. "Minha história simbólica". In: _____. *Fogo fátuo.* 1925, p. 92-93.

Bibliografia sobre a autora

AGUIAR, Melânia Silva de. *Henriqueta Lisboa*: memória do vivido/imaginação do transcendente. SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 27-36, 1º sem. 2003.

ANDRADA, Claudine Figueiredo. *Evolução da temática da morte na poesia de Henriqueta Lisboa: A Face Lívida e Flor da Morte*. (Dissertação Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, PUC Minas, Brasil, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Henriqueta Lisboa". *Passeios na ilha*. Rio de Janeiro: Organizações Simões, 1952, p. 195-199.

ANDRADE, Carlos Drummond de. "Henriqueta Lisboa, um poeta conta-nos da morte". In: ___. *Passeios na ilha*. In: ___. Poesia e prosa. 8 ed., Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. p. 1464-1467.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Semana:* entre o juro e a poesia. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 29 set. 1979.

ANDRADE, Mário. *Querida Henriqueta:* Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. Org.: Abigail Oliveira Carvalho.

ATHAÍDE, Austregésilo. Meio século glorioso. [Depoimento sobre Henriqueta Lisboa]. Depoimento disponível em *Depoimentos*, no site http://www.letras.ufmg.br/henriquetalisboa/. Acesso: 04 mai. 2013.

BATISTA, José. *Henriqueta Lisboa*: o poema é o vínculo entre o ser e o não ser. Correio da Manhã. Rio de Janeiro, 9 jul 1966, p.2.

BERNIS, Yeda Prates. *Depoimento*. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). Presença de Henriqueta. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992, p.12-15.

CANDIDO, Antonio. [Algumas opiniões sobre a poesia de Henriqueta Lisboa]. In: LISBOA, Henriqueta. *Obras Completas I – Poesia Geral*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985, p. 561.

CASTELLO BRANCO, Wilson. *Flor da morte*. Estado de Minas, Belo Horizonte, 29 jan. 1950. Crítica Literária.

DUARTE, Constância Lima. *Remate de males.* Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Henriqueta Lisboa. Campinas: Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, n. 23, 2003.

DUARTE, Constância Lima. *Correspondências literárias*. In: SUPLEMENTO LITERÁRIO MINAS GERAIS nº84. Belo Horizonte – junho de 2002, p.4-5.

DUARTE, Constância Lima. “Literatura feminina e crítica literária”. In: *A mulher na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 1990.

DUARTE, José Afrânio Moreira. *Henriqueta Lisboa:* poesia plena. Ensaio. São Paulo: Editora do Escritor, 1996.

DUARTE, José Afrânio Moreira. *Henriqueta Lisboa:* lucidez e sensibilidade. Estado de Minas: Belo Horizonte, 13 out. 1979.

DURVAL, Carlos. Henriqueta Lisboa. In: *Poetas do modernismo*: antologia crítica. Org. Leodegário A. de Azevedo Filho. Brasília: INL, 1972. v.5, p.53-100.

GREGORI, Ana Elisa Lisboa. “Saudades de Henriqueta”. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992, p.3-10.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Flor da morte*. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 10 set. 1950. [s.p].

LEÃO, Ângela Vaz. *Henriqueta Lisboa:* o mistério da criação poética. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2004.

LOBO FILHO, Blanca. *A poesia de Emily Dickinson e de Henriqueta Lisboa*. Trad. Oscar Mendes. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973.

LOBO FILHO, Blanca. *Interpretação da lírica de Henriqueta Lisboa*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1965.

LUCAS, Fábio. “Dimensões da lírica de Henriqueta Lisboa”. In: LISBOA, Henriqueta. *Henriqueta Lisboa:* os melhores poemas. São Paulo: Global, 2001.

LUCAS, Fábio. “Lembrança de Henriqueta Lisboa”. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira. SOUZA, Eneida Maria de. MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Presença de Henriqueta.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

LUCAS, Fábio. *A lírica de Henriqueta Lisboa.* Disponível em: http//www.letras.ufmg.br/Henriquetalisboa>. Acesso: 10 jun. 2012.

MACHADO, Adriana Rodrigues. *Rosa plena:* a sagração da poesia em Henriqueta Lisboa. (Tese Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS, 2013. Disponível em: http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5128. Acesso: 10 mai. 2014).

MACHADO, Adriana Rodrigues. *A lírica essencial de Henriqueta Lisboa*. (Dissertação Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre/RS, 2009.

MACHADO FILHO, Aires da Matta. *Lúcida poesia da morte*. Folha de Minas, Belo Horizonte, 21 mai. 1950.

MARQUES, Reinaldo. “Henriqueta Lisboa e o ofício da tradução”. In *Henriqueta Lisboa: poesia traduzida*. Org. Reinaldo Marques e Maria Eneida Victor Farias. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MARQUES, Oswaldino. *Acoplagem no espaço:* críticas literárias. São Paulo: Perspectiva, 1984.

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

MENDES, Oscar. "Poesia". In: *A alma dos livros.* O Diário: Belo Horizonte, 7 jul. 1953, p. 4.

MILIET, Sérgio. *Flor da morte e lembrança de Rilke*. O Estado de S.Paulo, São Paulo, 25 fev. 1950.

MISTRAL, Gabriela. *A poesia infantil de Henriqueta Lisboa*. A Manhã, Belo Horizonte, 26 mar. 1944. sp.

OLIVEIRA, Alaíde Lisboa de. Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa. Revista *de Estudos Literários*. Belo Horizonte, v.1, n.1, p.126-130, Out.1993.

OLIVEIRA, Rodrigo Santos de. *Cantos da morte em Henriqueta Lisboa e Hilda Hilst*. (Dissertação Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Brasil, 2010.

PAIVA, Kelen Benfenatti. *Nos bastidores do arquivo literário:* Henriqueta Lisboa entre versos e cartas. (Tese de Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte, 2012.

PAIVA, Kelen Benfenatti. *Histórias de vida e amizade:* as cartas de Mário, Drummond e Cecília para Henriqueta Lisboa. (Dissertação Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

QUEIROZ, Maria José de. "Henriqueta Lisboa: do real ao inefável". In: *Prefácio a Miradouro e outros poemas.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira/MEC, 1976.

RAMOS, Adriana Levino da Silva. *A poética de Henriqueta Lisboa:* abordagem sob uma perspectiva transcendente. (Dissertação Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade de Brasília, UnB, Brasília/DF, 2012.

RANGEL, Paschoal. *Essa mineiríssima Henriqueta*: ensaio de interpretação da obra de Henriqueta Lisboa. Belo Horizonte: O Lutador, 1987.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. "A poesia mansa, suave e silenciosa de Henriqueta Lisboa". In: VIRGILLO, Carmelo. *Henriqueta Lisboa - bibliografia analítico-descritiva - 1925-1990*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992, p. ix.

SIMÕES, João Gaspar. *Romantismo e verbalismo*. Suplemento de "A manhã", Belo Horizonte, 12 ago. 1951. p.1.

SHÜLLER, Donaldo. "O poder silencioso". In: CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992, p.52-57.

SOUZA, Maria Eneida de. "A dona ausente". In: *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. *Disponível em*: http://www.letras.ufmg.br/henriquetalisboa/midia/d_ausent.htm. Acesso: 15 abr. 2013.

VIRGILLO, Carmelo. *Henriqueta Lisboa - bibliografia analítico-descritiva - 1925-1990*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

Bibliografia geral

ADORNO, Theodor. *Lírica e sociedade*. Trad. José Lino Grunewald *et al*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 193-208.

ARVON, Henri. *A Filosofia Alemã*: A Filosofia Existencialista. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos:* ensaios sobre a imaginação da matéria. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loiola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Deintzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. "Imortalidade na versão pós-moderna". In: *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998, p.190-204.

BEAINI, Thais Curi. *Heidegger: arte como cultivo do inaparente*. São Paulo, Ed. Universidade de São Paulo, 1986.

BECKER, Ernest. *A Negação da Morte*. Rio de Janeiro: Ed, Nova Fronteira, 1976.

BÍBLIA SAGRADA. *Disponível em*: http://www.bibliaonline.com.br/acf/1sm/17. Acesso: 20 fev. 2014.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio:* Lições Americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHEVALIER, Jean. & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos***.** 19 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*: Modernismo v.5. Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana, 1970.

COMBE, Dominique. "La référence dédoublée". In : RABATÉ, Dominique. *Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF, 2001. p. 39-63.

COSTA, Claudia de Lima. *Situando o sujeito do feminismo:* o lugar da teoria, as margens e a teoria do lugar. Travessia - Revista de Literatura (Florianópolis). UFSC, n.29/30, p. 123-60, ago.l994/jul 1995; 1997.

COSTA LIMA, Luiz. *Lira e Antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes modernistas*: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

DABEZIES, André. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria Thereza Costa, Vera Whately. Rio de Janeiro: Editora UnB/ José Olympio, 1997.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FOUCAULT, Michel. "A escrita de si". In: *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992, p. 129-160.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. e trad. Robert Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FONSECA, Orlando. *O fenômeno da produção poética*. Santa Maria: UFSM, 2001.

FREUD, Sigmund. "O mal-estar na civilização". In: *O Mal-Estar na Civilização, Novas Conferências Introdutórias à Psicanálise e Outros Textos (1930-1936)*. Obras completas, vol. 18. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GANDON, Odile. *Deuses, Heróis da Mitologia Grega e Latina*. Tradução: Mônica Stabel, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2002.

GIDDENS, Anthony. *The consequences of modernity*. Cambridge: Polity Press, 1990.

GILES, Thomas Ransom. *História do existencialismo e da fenomenologia*. São Paulo: EPU, 1989.

GOETHE, Johann Wolfgang von. "Farbenlehre". In: ____. *Werke*. München: DTV. v. 13, 1998, p. 314.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HEGEL, G. W. *Cursos de estética*. São Paulo: Edusp, 2004.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Parte II. 13 ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Parte I. 7ª ed., Petropólis, RJ: Vozes, 1998.

HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Nova Cultural, 1989.

HEIDEGGER, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: M. Niemeyer, 1986.

HEIDEGGER, Martin. *Sobre o humanismo.* Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1984. Coleção Os Pensadores.

HEIDEGGER, Martin. *Que é metafísica?* São Paulo: Abril, 1973.

HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p. 61.

HEBEL, Johann Peter. *Obras*. Ed.Wilhelm Altweg. Atlantis, Zurique e Frigurgo i. Br., 1940, vol. III, p. 314.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

IANNI, Octavio. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

INWOOD, Michael. *Dicionário Heidegger*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

JÚNIOR, José Peixoto. *O poeta, a poeta, ou O poeta, a poetisa*. Disponível em: http://www.jornaldepoesia.jor.br/jpeixoto1.html. Acesso: 23 abr. 2013.

KIERKEGAARD. "A vida, este mistério". In: RANGEL, Paschoal. *Essa mineiríssima Henriqueta*: ensaio de interpretação da obra de Henriqueta Lisboa. Belo Horizonte: O Lutador, 1987.

KRIEGER, Dom Murilo. *Com Maria, a mãe de Jesus.* São Paulo: Paulinas, 2001, p. 204.

LAGE, Ana Cristina Pereira. *A instalação do Colégio Nossa Senhora de Sion em Campanha:* uma necessidade política, econômica e social sul-mineira no início do século XX. Dissertação (Mestrado em Educação / Unicamp 2007). Disponível em http://www.sebocultural.org.br. Acesso em: 04 mai. 2013.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico:* de Rousseau à Internet. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MEIRELES, Cecília. "Cântico VI". In: *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Record, 1963, p.25.

MIRCEA, Eliade. *Mito e realidade*. Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2002.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque tropical:* sociedade e cultura no Rio de Janeiro na virada do século. Trad.: Celso Nogueira. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

NUNES, Benedito. *Heidegger & Ser e Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

NUNES, Benedito. *O Dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1996.

PAZ, O. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivaninha:* ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTOS, Luciano Rosa da Cruz. *Onde a aurora é crepúsculo*: modernidade com tradição na poesia dos anos 1940-50. Rio de Janeiro, FL/UFRJ, 2013.

TOURAINE. Alain. *Crítica da modernidade*. Trad. Elia Ferreira Edel. Petrópolis: Vozes, 1994.

ANEXOS

ANEXO A – Capa da primeira edição de *Flor da morte* (1949)

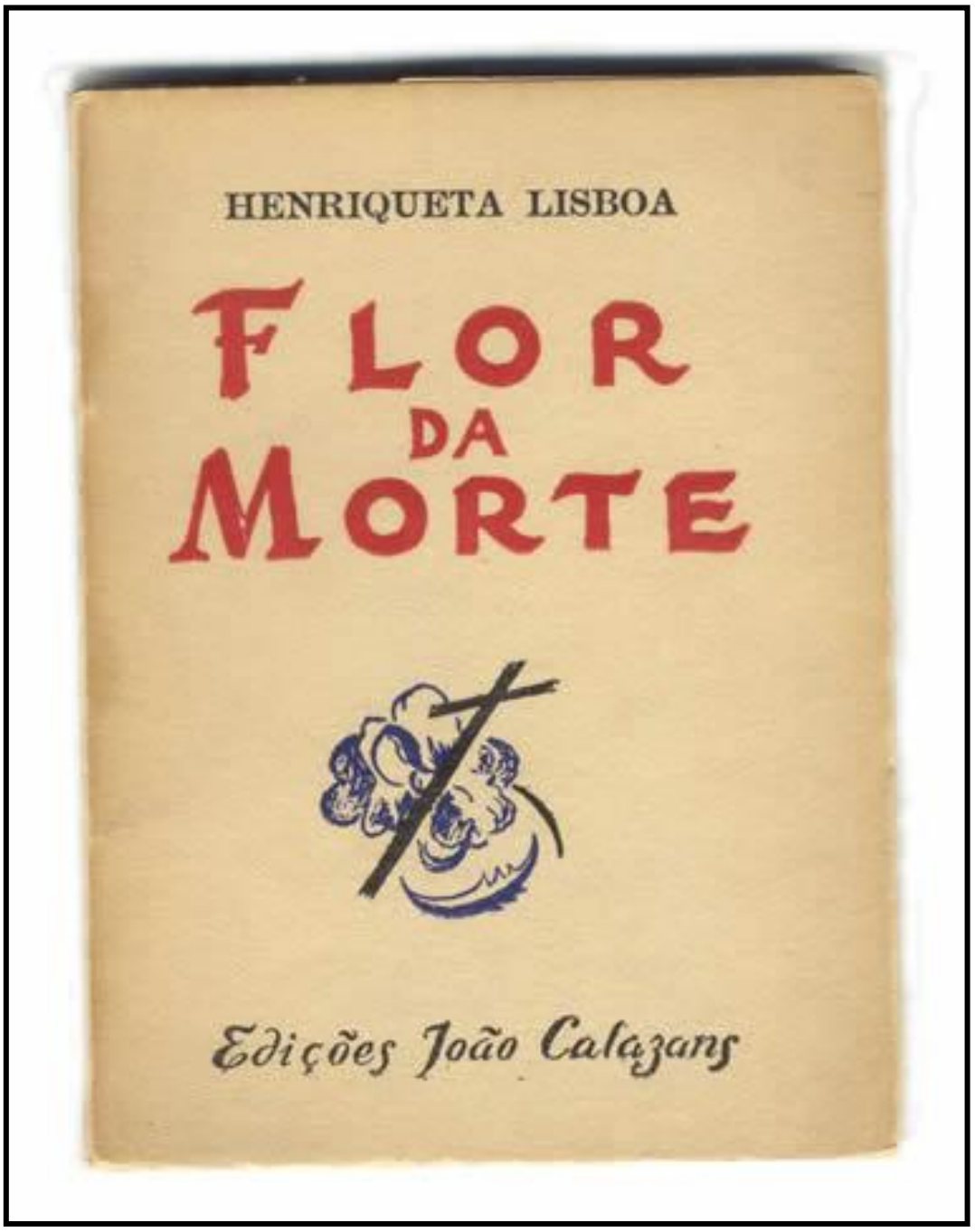


Figura: Primeira edição do volume *Flor da morte* (1949).

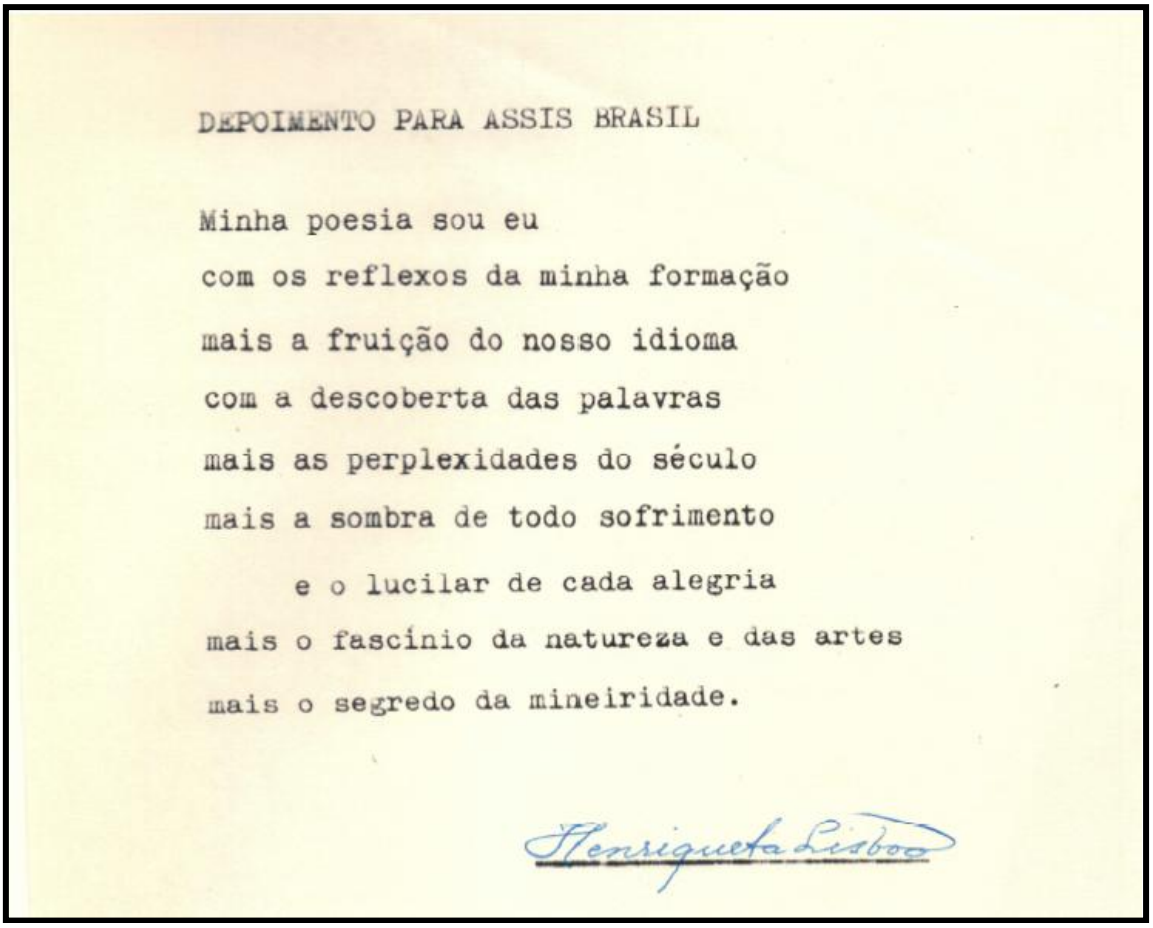
Fonte: http://www.ufmg.br/aem/henriqueta/livros/flor_morte.jpg

ANEXO B – Foto: Henriqueta Lisboa em sua biblioteca.

Figura: Foto de Henriqueta Lisboa em sua biblioteca, segurando o livro *O movimento modernista*, do amigo Mário de Andrade.

Fonte: Publicada inicialmente em *A Cigarra* e reproduzida no Estado de Minas, em 17 de junho de 2001, p.4. Imagem disponível em: http://www.elfikurten.com.br/2013/05/henriqueta-lisboa-desbravadora-de.html

ANEXO C – Foto: Depoimento datiloscrito de Henriqueta Lisboa sobre sua poesia, para Assis Brasil.



DEPOIMENTO PARA ASSIS BRASIL

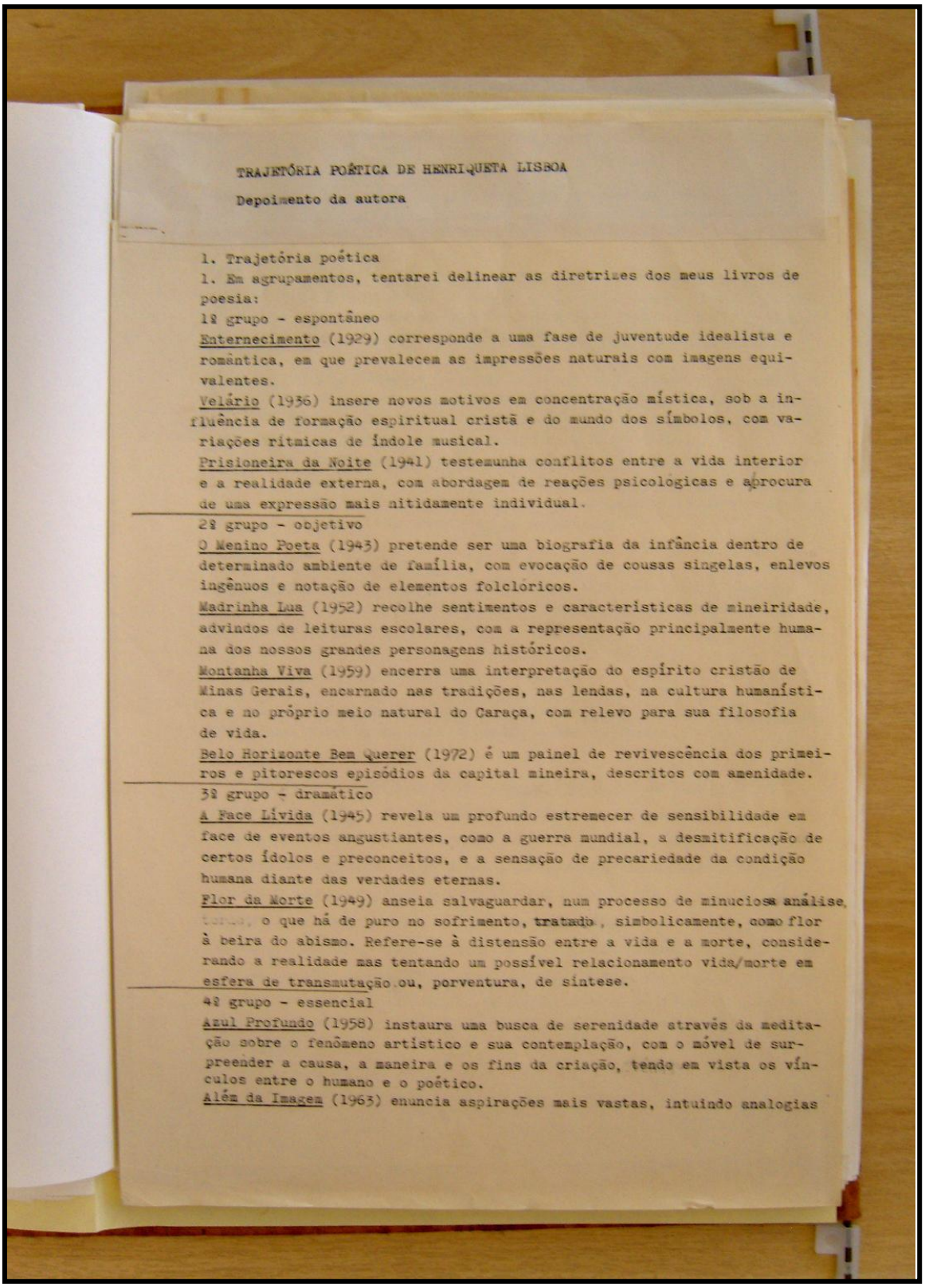
Minha poesia sou eu
com os reflexos da minha formação
mais a fruição do nosso idioma
com a descoberta das palavras
mais as perplexidades do século
mais a sombra de todo sofrimento
e o lucilar de cada alegria
mais o fascínio da natureza e das artes
mais o segredo da mineiridade.

Henriqueta Lisboa

Figura: Depoimento datiloscrito de Henriqueta Lisboa sobre sua poesia, para Assis Brasil.

Fonte: Arquivo Henriqueta Lisboa / Acervo de Escritores Mineiros / UFMG.

ANEXO D – Foto - "Trajetória poética de Henriqueta Lisboa: Depoimento da autora".



TRAJETÓRIA POÉTICA DE HENRIQUETA LISBOA

Depoimento da autora

1. Trajetória poética

1. Em agrupamentos, tentarei delinear as diretrizes dos meus livros de poesia:

1º grupo - espontâneo

Enternecimento (1929) corresponde a uma fase de juventude idealista e romântica, em que prevalecem as impressões naturais com imagens equivalentes.

Velário (1936) insere novos motivos em concentração mística, sob a influência de formação espiritual cristã e do mundo dos símbolos, com variações rítmicas de índole musical.

Prisioneira da Noite (1941) testemunha conflitos entre a vida interior e a realidade externa, com abordagem de reações psicológicas e a procura de uma expressão mais nitidamente individual.

2º grupo - objetivo

O Menino Poeta (1943) pretende ser uma biografia da infância dentro de determinado ambiente de família, com evocação de cousas singelas, enlevos ingênuos e notação de elementos folclóricos.

Madrinha Lua (1952) recolhe sentimentos e características de mineiridade, advindos de leituras escolares, com a representação principalmente humana dos nossos grandes personagens históricos.

Montanha Viva (1959) encerra uma interpretação do espírito cristão de Minas Gerais, encarnado nas tradições, nas lendas, na cultura humanística e no próprio meio natural do Caraça, com relevo para sua filosofia de vida.

Belo Horizonte Bem Querer (1972) é um painel de revivescência dos primeiros e pitorescos episódios da capital mineira, descritos com amenidade.

3º grupo - dramático

A Face Lívida (1945) revela um profundo estremecer de sensibilidade em face de eventos angustiantes, como a guerra mundial, a desmitificação de certos ídolos e preconceitos, e a sensação de precariedade da condição humana diante das verdades eternas.

Flor da Morte (1949) anseia salvaguardar, num processo de minuciosa análise, tudo o que há de puro no sofrimento, tratado, simbolicamente, como flor à beira do abismo. Refere-se à distensão entre a vida e a morte, considerando a realidade mas tentando um possível relacionamento vida/morte em esfera de transmutação ou, porventura, de síntese.

4º grupo - essencial

Azul Profundo (1958) instaura uma busca de serenidade através da meditação sobre o fenômeno artístico e sua contemplação, com o móvel de surpreender a causa, a maneira e os fins da criação, tendo em vista os vínculos entre o humano e o poético.

Além da Imagem (1963) enuncia aspirações mais vastas, intuindo analogias

entre o ético e o estético, ao prescrutar o essencial preservado nos seres e nas cousas, ao vislumbrar o real que não se encontra nas aparências sensíveis.

5º grupo - ontológico

O Alvo Humano (1975) formula indagações sobre os mistérios que nos cercam, através de abordagens à alma coletiva, propugnando pela integração do ser no todo, sem distanciamento de reações humanas diante das contingências do estar-no-mundo. É uma proposta de harmonia entre espírito e matéria.

Miradouro (1976) situa-se no mesmo plano do livro anterior mas, ao focalizar circunstâncias, aspectos da natureza e objetos diversificados, nas suas relações com valores intrínsecos, reflete um modo peculiar de contemplação -independente e participante a um só tempo.

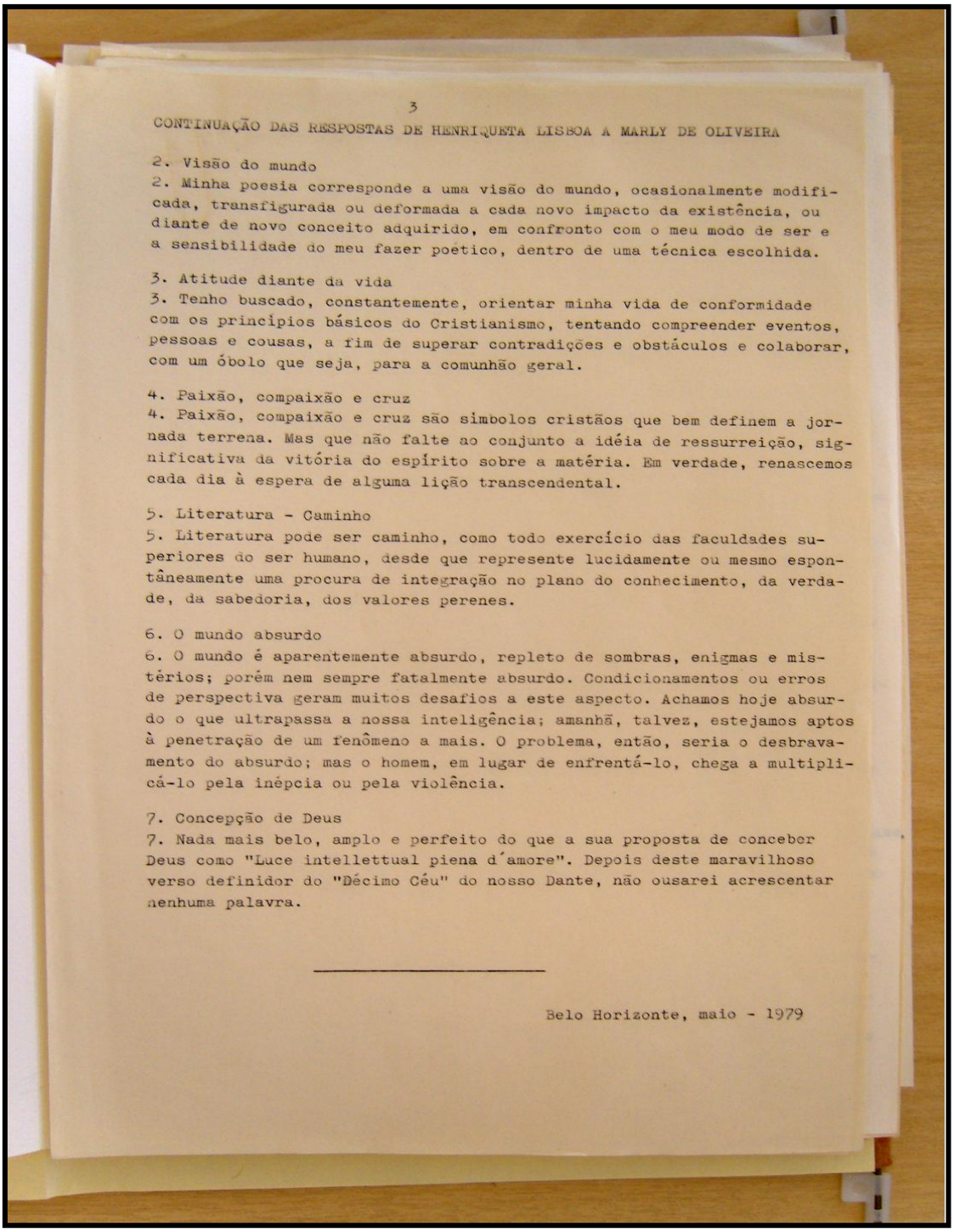
Celebração dos Elementos (1977) prefigura, pelo contemplar, compreender e amar evidências ecológicas (Água Ar Fogo Terra), uma comovida conciliação da criatura humana com todas as cousas criadas adentro do universo e que são imprescindíveis à nossa existência.

À parte de agrupamentos

Reverberações (1976) sugere possibilidades semânticas com a captação da palavra em campo existencial, numa demonstração de devotamento à língua portuguesa e ao dicionário.

Não há referência especial para os volumes LÍRICA (1958) e NOVA LÍRICA (1971) por serem antologias contendo poemas de vários livros.

O livro recentemente publicado - Pousada do Ser - se insere no 5º grupo (ontológico), ao prosseguir na busca de explicações para os fenômenos existenciais, principalmente os do tempo presente, em que o homem se distancia de si mesmo pela inversão dos valores estabelecidos. O poeta se recusa a aceitar as aparências que se impõem como verdades ao mundo de hoje, o qual se torna conflitivo em toda a sua extensão. Há certa dramaticidade na verificação desses conflitos a que não acodem perspectivas mais lúcidas. Pertencem ao livro os poemas de "Celebração dos Elementos", em que há procura de equilíbrio entre espírito e matéria, intuídas as afinidades do ser humano com o mundo que habita.



3

CONTINUAÇÃO DAS RESPOSTAS DE HENRIQUETA LISBOA A MARLY DE OLIVEIRA

2. Visão do mundo
2. Minha poesia corresponde a uma visão do mundo, ocasionalmente modificada, transfigurada ou deformada a cada novo impacto da existência, ou diante de novo conceito adquirido, em confronto com o meu modo de ser e a sensibilidade do meu fazer poético, dentro de uma técnica escolhida.

3. Atitude diante da vida
3. Tenho buscado, constantemente, orientar minha vida de conformidade com os princípios básicos do Cristianismo, tentando compreender eventos, pessoas e cousas, a fim de superar contradições e obstáculos e colaborar, com um óbolo que seja, para a comunhão geral.

4. Paixão, compaixão e cruz
4. Paixão, compaixão e cruz são símbolos cristãos que bem definem a jornada terrena. Mas que não falte ao conjunto a idéia de ressurreição, significativa da vitória do espírito sobre a matéria. Em verdade, renascemos cada dia à espera de alguma lição transcendental.

5. Literatura - Caminho
5. Literatura pode ser caminho, como todo exercício das faculdades superiores do ser humano, desde que represente lucidamente ou mesmo espontâneamente uma procura de integração no plano do conhecimento, da verdade, da sabedoria, dos valores perenes.

6. O mundo absurdo
6. O mundo é aparentemente absurdo, repleto de sombras, enigmas e mistérios; porém nem sempre fatalmente absurdo. Condicionamentos ou erros de perspectiva geram muitos desafios a este aspecto. Achamos hoje absurdo o que ultrapassa a nossa inteligência; amanhã, talvez, estejamos aptos à penetração de um fenômeno a mais. O problema, então, seria o desbravamento do absurdo; mas o homem, em lugar de enfrentá-lo, chega a multiplicá-lo pela inépcia ou pela violência.

7. Concepção de Deus
7. Nada mais belo, amplo e perfeito do que a sua proposta de conceber Deus como "Luce intellettual piena d´amore". Depois deste maravilhoso verso definidor do "Décimo Céu" do nosso Dante, não ousarei acrescentar nenhuma palavra.

Belo Horizonte, maio - 1979

Figura: “Trajetória poética de Henriqueta Lisboa: Depoimento da autora”, documento datilografado contendo respostas a Marly de Oliveira.

Fonte: http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/5626/1/000453320-Texto%2bCompleto-0.pdf, p.270-272. Foto de Adriana Rodrigues Machado. O documento original encontra-se na Pasta “Correspondência Pessoal do Titular”, na Sala Henriqueta Lisboa, Acervo de Escritores Mineiros / UFMG.

ANEXO E – Foto – Escritores modernistas

Na foto: Edgar M. Machado, Oscar Mendes, Mário de Andrade, Etienne Filho, Milton Amado, Alcyr, Roberto Franklin, Oswaldo Antunes, Hélio Pelegrino, Alphonsus de Guimaraens Filho, Otto Lara Rezende, Alexandre Drummond, José Mendonça.

Figura: Mário de Andrade e outros escritores.

Fonte: Série Fotografias. Arquivo de Henriqueta Lisboa – Acervo de Escritores Mineiros – UFMG.

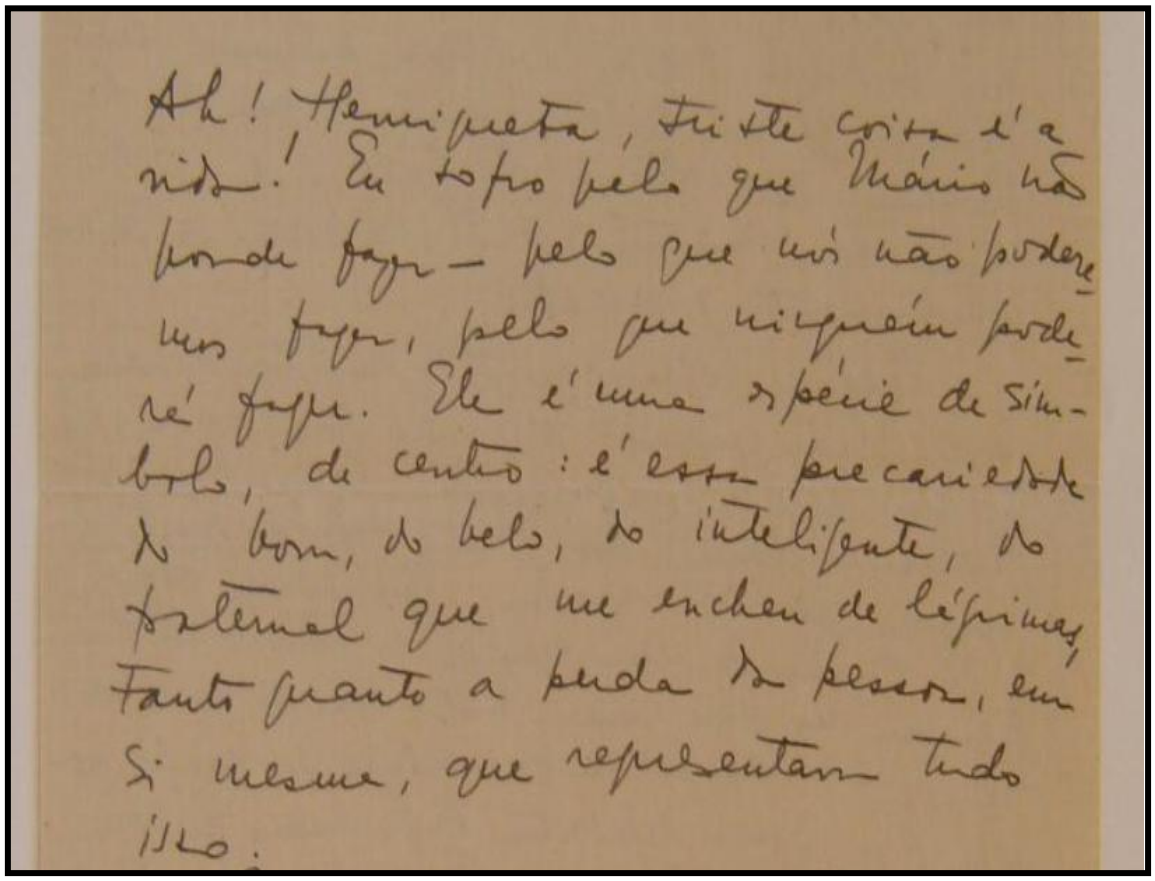
ANEXO F – Foto – Retrato de Mário de Andrade (feito por Enrico Bianco).

Com dedicatória de Mário de Andrade para Henriqueta Lisboa: "A Henriqueta Lisboa / com todo o afeto / duma admiração e duma / amizade perfeitas / Mário de Andrade / São Paulo / 23/11/45. A poeta conservou-o em sua escrivaninha, sempre coberto por um fino véu.

Figura: Retrato de Mário de Andrade (feito por Enrico Bianco).

Fonte: Arquivo Henriqueta Lisboa / Acervo de Escritores Mineiros / UFMG. Foto utilizada por Paiva (2012, p. 147).

ANEXO G – Trecho de carta de Cecília Meireles a Henriqueta Lisboa, datada de 19 de março de 1945, sobre a morte de Mário de Andrade.

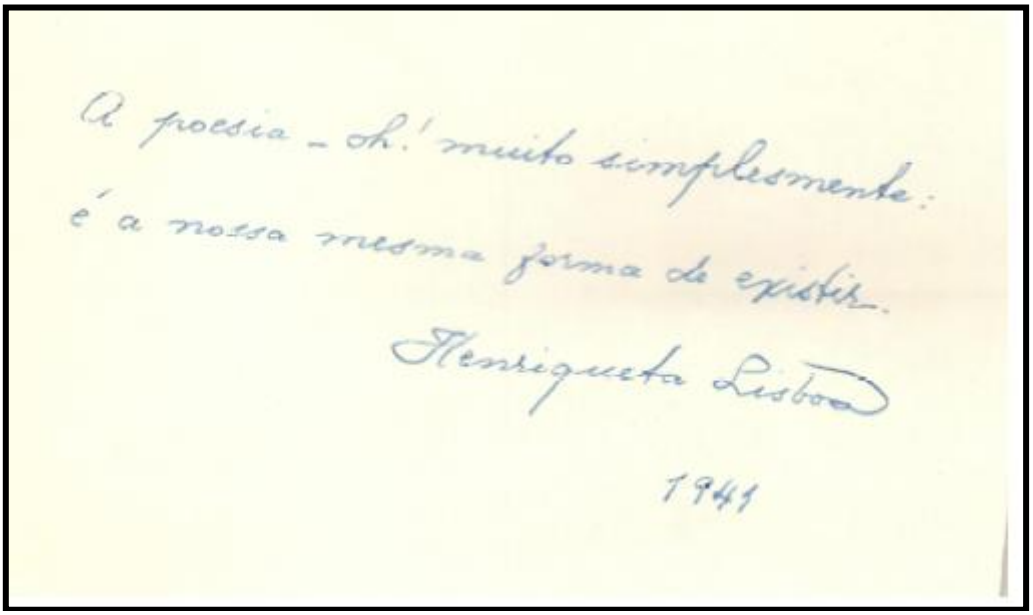


Ah! Henriqueta, triste coisa é a vida! Eu sofro pelo que Mário não pôde fazer — pelo que nós não poderemos fazer, pelo que ninguém poderá fazer. Ele é uma espécie de símbolo, de centro: é essa precariedade do bom, do belo, do inteligente, do fraternal que me enchem de lágrimas, tanto quanto a perda da pessoa, em si mesma, que representava tudo isso.

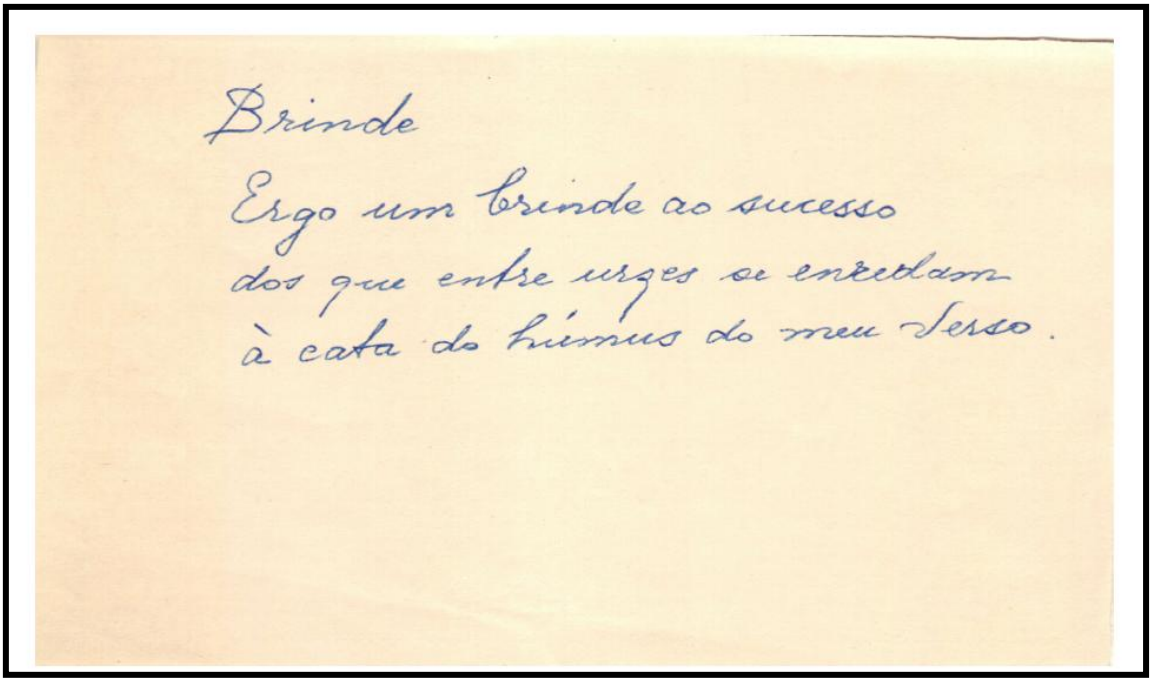
Figura: Trecho de carta de Cecília Meireles a Henriqueta Lisboa, datada de 19 de março de 1945, sobre a morte de Mário de Andrade.

Fonte: O texto original encontra-se na Pasta Correspondência Pessoal do Titular, no AEM/UFMG. Foto de Adriana Rodrigues Machado (adaptada).

ANEXO H – Manuscritos de Henriqueta Lisboa



Fonte: O manuscrito original encontra-se na Série esboços e notas. Arquivo Henriqueta Lisboa / Acervo de Escritores Mineiros / UFMG. Foto disponível em http://www.elfikurten.com.br/2013/05/henriqueta-lisboa-desbravadora-de.html.



Fonte: Arquivo Sala Henriqueta Lisboa / Acervo de Escritores Mineiros / UFMG.