

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**ROSA PLENA:
A SAGRAÇÃO DA POESIA
EM HENRIQUETA LISBOA**

ADRIANA RODRIGUES MACHADO

Porto Alegre

2013

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ROSA PLENA:
A SAGRAÇÃO DA POESIA
EM HENRIQUETA LISBOA

ADRIANA RODRIGUES MACHADO

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello

Porto Alegre

2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M149 Machado, Adriana Rodrigues

Rosa plena : a sagração da poesia em Henriqueta Lisboa /
Adriana Rodrigues Machado – 2013.

310 fls.

Tese (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul / Faculdade de Letras / Programa de Pós Graduação
em Letras, Porto Alegre, 2013.

Orientadora: Prof^a Dra. Ana Maria Lisboa de Mello

1. Poesia. 2. Henriqueta Lisboa 3. Arquivos Literários. I. Mello,
Ana Maria Lisboa de. II. Título.

CDD 869.917

ADRIANA RODRIGUES MACHADO

**ROSA PLENA: A SAGRAÇÃO DA POESIA EM HENRIQUETA
LISBOA**

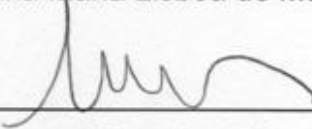
Tese apresentada como requisito para
obtenção do grau de Doutor, pelo
Programa de Pós-Graduação em
Letras da Faculdade de Letras da
Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Aprovada em 13 de setembro de 2013

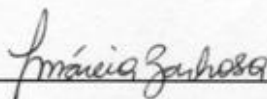
BANCA EXAMINADORA:



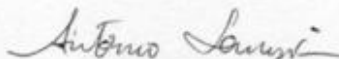
Profa. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello - PUCRS




Prof. Dr. Marcos Antonio de Moraes - USP



Profa. Dra. Márcia Helena Saldanha Barbosa - UPF



Prof. Dr. Antonio Marcos Vieira Sanseverino - UFRGS



Profa. Dra. Maria Eunice Moreira - PUCRS

Dedico este trabalho ao meu amado pai,
Antonio Mendes Machado,
— *in memoriam* —
meu primeiro Mestre na senda da Verdade.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da PUCRS, representado pelo corpo docente, funcionários e colegas.

À CAPES, pela bolsa de estudo que viabilizou este trabalho.

Ao CNPq, pela bolsa de Doutorado-Sanduiche no país (SWP), que financiou minha estada em Belo Horizonte por quatro meses, onde pude colher todo o material utilizado na pesquisa.

Ao professor Reinaldo Martiniano Marques (UFMG), pelo aceite do pedido de orientação, pela amizade e pela confiança.

Às professoras Constância Lima Duarte (UFMG) e Kelen Benfenatti Paiva (UFMG), meus primeiros contatos mineiros, pelo acolhimento amistoso.

Ao pessoal do Acervo de Escritores Mineiros, pelo profissionalismo aliado à cordialidade: Nina Cláudia, Antônio Afonso, Márcio Flávio, Alvany, Camila, Daniela, Flávia Batista, Flávia Silvestre, Guilherme Augusto, Juliana Cristiana, Mariana de Souza, Mariana Oliveira e Vanessa.

À Atinéia Maria Lisboa R. Costa, sobrinha de Henriqueta Lisboa, que me recebeu em Lambari (MG), pelo carinho e informações preciosas.

Ao Sr. Nascime Bacha e Sr. Lucas dos Santos Nascimento, também de Lambari, pela colaboração, do mesmo modo, com informações sobre Henriqueta Lisboa e sua família.

À Raphaela Ferreira, do CEMEC — Centro de Memória Cultural do Sul de Minas Gerais, com sede no antigo Colégio Nossa Senhora de Sion —, em Campanha (MG), pela generosidade com que me recebeu, auxiliando na pesquisa.

À Yeda Prates Bernis, que me fez aumentar ainda mais minha admiração pela poeta Henriqueta Lisboa, pela confiança e fraterna acolhida.

Às minhas irmãs de alma, Lina Tâmega Peixoto e Janaína de Azevedo Baladão de Aguiar, pela presença constante.

Ao professor Ernildo Stein, pela amizade e pelo muito que aprendi frequentando as suas aulas, e, por extensão, aos colegas da Filosofia e Ciências Humanas da PUCRS.

À minha orientadora, professora Ana Maria Lisboa de Mello, pela ajuda para transpor mais este Portal.

Aos professores Antonio Marcos Vieira Sanseverino (UFRGS), Maria Eunice Moreira (PUCRS), Marcos Antonio de Moraes (USP) e Márcia Helena Saldanha Barbosa (UPF), pelo aceite para constituírem a banca de avaliação, somando contribuições fundamentais.

Aos meus familiares, pela participação nesta jornada, cada qual com seu próprio brilho e força, imprescindíveis.

A rosa é sem porquê. Floresce por florir,
Sem saber se alguém a vê e sem saber de si.

Angelus Silesius

RESUMO

Esta tese visa traçar as linhas mestras do percurso estético-existencial da poeta Henriqueta Lisboa (1904-1985), que descrevem os fundamentos da criação do seu “mito pessoal” — expressão de Charles Mauron (1899-1966) —, em síntese, um mito que se aproxima do processo alquímico como transformação, “transfiguração estética”, simbolizada na imagem da “Rosa plena”. Numa análise diacrônica, percorreu-se o cerne de cada obra, tomando como ponto de partida um documento elaborado pela própria Autora, no qual consta a descrição da sua “Trajetória poética” em cinco grupos distintos. Para problematizá-lo, avaliaram-se depoimentos da escritora, entrevistas, cartas, bem como seus ensaios críticos, fontes documentais que integram o Acervo Henriqueta Lisboa e que se encontram no Acervo de Escritores Mineiros, na Universidade Federal de Minas Gerais. Utilizaram-se, especialmente, determinadas cartas de enfoque mais íntimo para revelar uma face inédita da poeta, que diz respeito a uma relação amorosa de juventude, decisiva na construção do livro *Enternecimento* (1929), reconhecido pela Autora como marco da sua carreira literária. Esse aspecto biobibliográfico mostrou-se como peça-chave para uma compreensão mais ampla da fenomenologia estética henriquetiana, contributo fundamental exposto neste estudo. Sob o prisma da interseção do esoterismo com a literatura, abalizada desde os estudos de Gaston Bachelard (1884-1962) e Gilbert Durand (1921-2012), procedeu-se ao entrecruzamento de dados encontrados no acervo e na fortuna crítica da escritora, identificando-se aspectos que possibilitaram delinear uma imagem mais nítida do seu “mundo interior” inconsciente, reflexo de seu “mito pessoal”.

Palavras-chave: arquivos literários; Henriqueta Lisboa; “mito pessoal”; imaginário.

RÉSUMÉ

Cette thèse vise à tracer les lignes directrices du parcours esthétique-existential de la poète Henriqueta Lisboa (1904-1985), en décrivant les fondements de la création de son « mythe personnel » – expression empruntée à Charles Mauron (1899-1966). En somme, un mythe qui se rapproche du processus alchimique en tant que transformation, « transfiguration esthétique » représentée par l'image du poème « Rosa plena ». L'analyse diachronique se base sur le noyau de chaque ouvrage avec comme point de départ un document écrit par l'auteur elle-même sur sa « trajectoire poétique », divisée en cinq groupes différents. La recherche se fonde sur l'examen de témoignages, interviews, lettres et essais critiques de l'écrivain, des sources documentaires appartenant au Fonds Henriqueta Lisboa et au Fonds des Écrivains de l'état de Minas Gerais de l'Université Fédérale de Minas Gerais. Certaines lettres à caractère plus intime sont notamment utilisées pour dévoiler un côté méconnu de l'auteur : une relation amoureuse pendant sa jeunesse, qui s'est avérée décisive pour la construction du livre *Enternecimento* (1929) et considérée par l'auteur elle-même comme un point fondamental de sa carrière littéraire. Cet aspect biobibliographique est un élément-clé pour mieux comprendre sa phénoménologie esthétique, la contribution majeure de cette étude. En articulant l'ésotérisme et la littérature à partir des études de Gaston Bachelard (1884-1962) et de Gilbert Durand (1921-2012), les données du Fonds et de la fortune critique de l'écrivain sont mises en relation afin d'identifier les aspects qui offrent une image plus claire de son « monde intérieur » inconscient, un reflet de son « mythe personnel ».

Mots-clés : archives littéraires ; Henriqueta Lisboa ; « mythe personnel » ; imaginaire.

LISTA DE ABREVIATURAS

AEM/UFMG - Acervo de Escritores Mineiros, da Universidade Federal de Minas Gerais.

AU/BHL – Angela Uchôa (Bibliografia de Henriqueta Lisboa).

TP/HL – Texto “Trajetória Poética de Henriqueta Lisboa”.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	14
1.1 EM BUSCA DA ESSENCIALIDADE	15
1.2 O MERGULHO NAS FONTES PRIMÁRIAS	17
1.3 ENTRE A MÁSCARA E O ROSTO: OS DESAFIOS DA PESQUISA	19
1.4 A FAMÍLIA E A FORMAÇÃO.....	25
1.5 HENRIQUETA LISBOA NA SUA GERAÇÃO	28
1.6 A RECEPÇÃO CRÍTICA INICIAL	31
1.7 UMA POÉTICA DE DIFÍCIL ENQUADRAMENTO	34
1.8 O OFÍCIO DO ENSAIO E DA TRADUÇÃO	36
1.9 <i>CANTOS DE DANTE</i>: UMA QUESTÃO DE GÊNERO?	38
1.10 A VERDADEIRA INICIAÇÃO.....	42
1.11 A FORÇA DA DELICADEZA	48
1.12 O PONTO DE PARTIDA.....	52
2 O PERCURSO ESTÉTICO-EXISTENCIAL DELINEADO EM CINCO GRUPOS	58
2.1 PRIMEIRO GRUPO: ESPONTÂNEO	59
2.1.1 <i>Enternecimento</i>: a carta não enviada.....	60
2.1.2 <i>Sob o Velário</i>	78
2.1.3 <i>Prisioneira da noite</i>	83
2.2 SEGUNDO GRUPO: OBJETIVO	96
2.2.1 <i>O menino poeta</i> e a recepção da crítica.....	100
2.2.2 O tríptico da <i>mineiridade</i>	109

2.3 TERCEIRO GRUPO: DRAMÁTICO	115
2.3.1 Flor à beira do abismo.....	122
2.4 QUARTO GRUPO: ESSENCIAL	128
2.4.1 Sobre a simbologia da cor azul.....	135
2.4.2 Uma bricolagem toda <i>azul</i> de João Guimarães Rosa	142
2.4.3 “Casa de Pedra”: arquitetura da memória	145
2.4.4 Muito <i>Além da imagem</i>	147
3 O ONTOLÓGICO QUINTO GRUPO	154
3.1 LUDISMO E EXPERIMENTAÇÃO.....	155
3.2 ARTE CRISTALINA	157
3.3 A VIA INTUITIVA DE ACESSO AO SER: <i>O ALVO HUMANO</i>	162
3.4 <i>MIRADOURO</i>	171
3.5 <i>CELEBRAÇÃO DOS ELEMENTOS</i>	176
3.6 <i>POUSADA DO SER</i>	185
4 A FORMAÇÃO DE UM “MITO PESSOAL”	190
4.1 A IMORTAL E A MUSA SUPREMA.....	193
4.2 A “INFÂNCIA” COMO ARQUÉTIPO DE BASE	202
4.3 MARIA E A <i>MATÉRIA PRIMORDIAL</i>	204
4.4 ESOTERISMO E POESIA MODERNA.....	205
4.5 ALPHONSUS DE GUIMARAENS E A VERDADEIRA INICIAÇÃO.....	207
4.6 ALPHONSUS + O MÍSTICO.....	215
4.7 RELIGIOSIDADE E TRANSCENDÊNCIA	228
4.8 O NASCIMENTO DE UM MITO LITERÁRIO	232
4.9 O LEGADO DE JOSÉ ENRIQUE RODÓ.....	234
4.10 ESPÍRITO DE COMUNHÃO E ASCESE POÉTICA	237

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	245
REFERÊNCIAS.....	252
ANEXOS	267
ANEXO A - “Em teu louvor, Alphonsus”	268
ANEXO B - “Trajetória poética” de Henriqueta Lisboa	269
ANEXO C - Carta para Alayde.....	273
ANEXO D - Cartas de Tripudio Lomanto.....	277
ANEXO E - Capa do livro <i>Enternecimento</i>	288
ANEXO F - Capa do livro <i>Velário</i>	289
ANEXO G - “Coração Magoadado”	290
ANEXO H - Artigo de Antonio Candido	292
ANEXO I - Carta de João Guimarães Rosa.....	293
ANEXO J - Capa do livro <i>Casa de Pedra</i>.....	294
ANEXO K - Capa do livro <i>O alvo humano</i>	295
ANEXO L - <i>Celebração dos elementos</i>	296
ANEXO M - Fotografia de Henriqueta Lisboa aos 3 anos de idade.....	297
ANEXO N - <i>Salon de la Rose-Croix (1892)</i>	298
ANEXO O - Carta e poema de Cecília Meireles	299
ANEXO P - Relação de músicas para os 4 elementos.....	306
ANEXO Q - Esboço de um estudo.....	307
ANEXO R - Parábola de José Enrique Rodó.....	308

1 INTRODUÇÃO

...porque a literatura é o ponto de encontro
entre duas almas.

Charles Du Bos

A partir de um projeto maior, intitulado “A poesia metafísica no Brasil: percursos e modulações”, coordenado pela professora Dra. Ana Maria Lisboa de Mello, com o apoio do CNPq, este trabalho teve origem em 2005.

Na ocasião, com a autora na condição de bolsista de Iniciação científica, (Bolsa PIBIC do CNPq), deu-se início à investigação da obra de Henriqueta Lisboa (1904-1985), tendo em vista o teor de sua produção poética ser consonante com o objetivo do projeto ao qual se vinculava a pesquisa: uma poesia voltada para uma fenomenologia estética que ultrapassa a dimensão do meramente material, que visa, sobretudo, à essência do ser e das coisas que o envolvem.

Essa etapa do processo resultou no trabalho de conclusão de curso, defendido em 2006, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, intitulado “Henriqueta Lisboa e a poética da transcendência”, em que pudemos abordar os aspectos mais evidentes dessa lírica que se aproxima de questões que comungam com o pensamento filosófico, principalmente o filosófico-religioso. Ao identificarmos tais características, tentamos descrever o que entendemos como uma “poética da transcendência”, o que possibilitou, a partir dos resultados encontrados, que continuássemos nossa investigação, num segundo momento, de um modo mais aprofundado.

Uma vez reconhecida como uma lírica que foge a certos padrões estabelecidos pela crítica vigente, especialmente no Brasil, voltada mais à produção que privilegia a temática de cunho sociológico, com problemas mais diretamente ligados a questões nacionais, tratamos de pensar num lugar onde pudéssemos inseri-la de modo a lhe dar maior visibilidade, e assim compreendê-la na sua especificidade, apenas vislumbrada naquele primeiro contato. Diferentemente dessa abordagem mais materialista, no sentido de uma oposição aos assuntos ditos “espirituais”, e que se alinha a uma herança do Modernismo, na sua fase mais combatente, ideologicamente, a poesia de Henriqueta Lisboa exige de seus intérpretes outros critérios de avaliação. Sem ter sido indiferente ao movimento Modernista, como veremos no decorrer de nossa exposição, a poeta

mineira encontra seus pares entre aqueles que, segundo Alfredo Bosi ¹, produziam uma lírica “essencial”, de matiz transcendente, comum à quase toda a poesia dos anos 30, e mesmo antes, desde fins da década anterior. Com características afins, voltadas a questões metafísicas e herméticas de um “certo veio rilkeano da lírica moderna” ², nessa linhagem, ainda segundo Bosi, Henriqueta Lisboa aproxima-se de Vinicius de Moraes (1913-1980), na sua primeira fase, Cecília Meireles (1901-1964), Dante Milano (1899-1991), Emílio Moura (1902-1971), Augusto Frederico Schmidt (1906-1965), Murilo Mendes (1901-1975) e Jorge de Lima (1893-1953) — a partir de *Tempo e eternidade* (1935).

Henriqueta Lisboa, entretanto, conforme acuradamente perceberam outros leitores atentos da sua poesia, como o poeta e amigo Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) ³, e Fábio Lucas ⁴, também se inscreve na tradição de nosso grande poeta do Simbolismo Alphonsus de Guimaraens (1870-1921) ⁵.

1.1 EM BUSCA DA ESSENCIALIDADE

Uma vez instigados principalmente pelas reflexões de Alfredo Bosi em torno dessa lírica tão sedutora, que continuava nos desafiando a compreendê-la ainda mais, partimos para uma análise mais pontual, cujos resultados se materializaram numa dissertação de mestrado. Defendida em 2009, na mesma instituição — UFRGS —, sob o título “A lírica *essencial* de Henriqueta Lisboa”, contou novamente com o apoio do CNPq.

Ao darmos prosseguimento ao trabalho anterior, desta vez iniciamos o trajeto aproximando a poesia de teor metafísico de uma vertente filosófica, que, desde Platão (c. 427–348 a.C), com suas raízes penetrando pela Idade Média pelas mãos dos neoplatônicos, se ramifica até a época moderna, sendo acolhida pelos primeiros românticos, especialmente por Novalis (1772-1801). O poeta místico da alquímica “flor

¹ Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2000, p. 438.

² Id., *ibid.*

³ Cf. DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Um poeta conta-nos da morte. In: _____. *Passeios na ilha*. 2. ed., Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975, p. 126.

⁴ Cf. LUCAS, Fábio. Dimensões da lírica de Henriqueta Lisboa. In: LISBOA, Henriqueta. *Melhores poemas de Henriqueta Lisboa*. São Paulo: Global, 2001, p. 8.

⁵ Fato que, por nós analisado posteriormente, se revelou um divisor de águas quanto a muitos aspectos ainda não vistos na produção poética de Alphonsus de Guimaraens, como a presença de um imaginário simbólico de raiz esotérico-alquímica, que trataremos na sequência de nosso estudo.

azul”, por meio dos seus *Fragmentos*, disseminou, visionariamente, suas “sementes literárias”⁶, lançando-as no solo da imaginação dos simbolistas.

As sementes novalisianas eclodiram, e hoje se encontram em franco florescimento entre os chamados *neognósticos* de nosso tempo, designação atribuída por Erick Felinto a nomes como Gaston Bachelard (1884-1962), Stéphane Lupasco (1900-1988), Henry Corbin (1903-1978), Gilbert Durand (1921-2012), Harold Bloom, entre outros⁷.

Longe de representarem um *movimento intelectual específico*⁸, esses autores, ainda segundo Felinto, inscrevem-se numa forma de gnosticismo moderno pela convergência de ideias, como *tendência* e *ideologia global*⁹, marcada por uma racionalidade que se baseia sobretudo numa *lógica do paradoxo*¹⁰, capaz de dar conta da instauração do “Novo Espírito Científico” preconizado por Bachelard e consoante ao “Novo Espírito Antropológico” durandiano.

Lembremos que, para Bachelard, em *O novo espírito científico* (1934), manter-se sob a orientação de um *racionalismo aberto* é permanecer num estado de surpresa efetiva perante as sugestões do pensamento teórico¹¹. Ao citar Gustave Juvet (1896-1936), o filósofo francês enfatiza sua posição defendendo o primado de uma “imaginação dinâmica” no campo da investigação científica:

É na surpresa criada por uma nova imagem ou por uma nova associação de imagens, que é preciso ver o mais importante elemento do progresso das ciências físicas, pois que é o espanto que excita a lógica, sempre demasiado fria, e que a obriga a estabelecer novas coordenações [...].¹²

E como herdeiro espiritual de Bachelard, Gilbert Durand proclama o “Novo Espírito Antropológico”, chamando-o de “o Retorno de Hermes”, ao desbravar caminhos

⁶ Cf. TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. Novalis: o Romantismo estudioso. In: NOVALIS, Friedrich. *Pólen: Fragmentos, diálogos, monólogos*. São Paulo: Iluminuras, 1988, p. 21.

⁷ Cf. FELINTO, Erick. *Silêncio de Deus, silêncio dos homens: Babel e a sobrevivência do sagrado na literatura moderna*. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 99.

⁸ Id., *ibid.*

⁹ Id., *ibid.*

¹⁰ Cf. FELINTO. A lógica da Gnose, *ibid.*, p. 85. Ainda sobre o conceito de gnose ligado à literatura, ver, entre outros, *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna*, de Claudio Willer. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

¹¹ Cf. BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico*. 2. ed. Tradução Juvenal Hahne Júnior. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1985, p. 148.

¹² JUVET apud BACHELARD, *ibid.*, p. 148-149.

considerados muitas vezes “escorregadios”¹³ academicamente, porque nesse “Retorno de Hermes” está implícita uma racionalidade não cartesiana, não linear, antes “hermesiana”¹⁴, plural, nova e multidimensional:

Quando então uma pedagogia esclerosada deixará de ensinar que existe apenas uma Razão — a da física clássica! — quando o Novo Espírito Científico já nos mostrou o pluralismo de um racionalismo aberto? Não é a demência que se deve opor a um saber racional, mas uma razão outra, *Ratio hermetica*.¹⁵

Na mitologia greco-romana, Hermes está associado a Mercúrio, e é o patrono da Grande Arte — a Alquimia —, lugar onde o “homem verdadeiro” é o artista, o criador, o poeta¹⁶. O lendário Hermes Trismegisto, — Três vezes grande —, também preside toda a ação hermenêutica, conduzindo e reconduzindo os múltiplos sentidos, sempre móveis de todo gesto interpretativo, de toda leitura, de toda palavra.

Conceitos como “imaginação criadora”, “imagem poética”, “sintaxe simbólica”, e mesmo “magia da linguagem”, com os *neognósticos*, ganham um sentido mais abrangente e coerente, justamente porque o “sagrado”, ao lado dos temas ditos “metafísicos”, é visto como a expressão de uma necessidade real, intrínseca do ser humano. A sede do homem moderno pelas “coisas de Deus” se manifesta num sentimento de vazio de sentido, surge como uma desagregação pressentida e temida, embora não reconhecida como tal diante de uma dominante secularização do mundo¹⁷.

1.2 O MERGULHO NAS FONTES PRIMÁRIAS

Uma vez traçado esse percurso, em que aproximamos a poesia da filosofia, aportando num *corpus* teórico que nos ajudou a pensar a “essencialidade” que subjaz à

¹³ A expressão é de Muniz Sodré na apresentação da tese de Erick Felinto, op. cit., nota 7, p. 9.

¹⁴ Segundo José de Paula Carvalho, o termo “hermesiano” designa mais que “hermetismo”, porque abrange todo empreendimento hermenêutico sob a égide de Hermes. Cf. CARVALHO, José Carlos de Paula. *Mitocrítica e arte: trajetos a uma poética do imaginário*. Londrina: Editora UEL, 1999, p. 237.

¹⁵ DURAND, Gilbert. *Ciência do homem e tradição: o novo espírito antropológico*. Tradução Lucia Pereira de Souza. São Paulo: TRIOM, 2008, p. 267.

¹⁶ Cf. ROGER, Bernard. *Descobrendo a Alquimia: a arte de Hermes através dos contos, das lendas, da história e dos rituais maçônicos*. Tradução Newton Roberval Eichenberg. São Paulo: Nova Cultural, 1991, p. 32-33.

¹⁷ Erick Felinto, na obra referida, desenvolve a tese da permanência do sagrado na literatura moderna como sintoma de uma paradoxal “presença metafísica” que se impõe mesmo diante do decreto nietzschiano da “morte de Deus”. Cf. FELINTO, 2008, p. 17.

lítica henriquetiana, reconhecemos a necessidade de uma aproximação ainda maior, agora num âmbito diverso, para que, enfim, pudéssemos fundamentar aquilo que apenas presentíamos como um processo de “sagração da poesia”, como fenômeno estético, na sua obra. Assim, fomos à busca das fontes documentais da escritora, que se encontram no Acervo de Escritores Mineiros, sob a tutela da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte.

Doado pela família em 1989, o acervo de Henriqueta Lisboa é constituído por uma Coleção Bibliográfica e uma Coleção Documental, que juntas ultrapassam quinze mil itens¹⁸. Entre eles, estão sua correspondência pessoal e burocrática, originais dos seus livros, esboços de estudos e discursos, produção intelectual do titular e de terceiros, documentos pessoais, quadros e outros objetos de sua estima. A pequena caixa de madeira sobre a mesa de trabalho onde a poeta guardava toda a correspondência recebida de Mário de Andrade (1893-1945), com esmerado zelo, é um exemplo que, com outros artefatos museológicos, como o mobiliário reproduzindo seu ambiente de trabalho, também preservam a memória dessa importante parcela de nossa História literária.

Curiosidades, como um lenço de Mário de Andrade enviado pela irmã do escritor¹⁹, a pedido de Henriqueta, que desejava possuir um objeto pessoal do amigo, passados alguns meses da sua morte, folhas secas de diversas árvores que foram enviadas de Roma pelo também amigo e estudioso da sua obra, Pe. Lauro Palú²⁰, e uma reprodução da imagem do poeta Fagundes Varela (1841-1875), num porta-retratos, também compõem o acervo da poeta. Esses objetos, contudo, apesar de não estarem expostos ao olhar do grande público, não deixam de representar gestos que nos ajudaram a compor a imagem da escritora.

Nesse exercício de captação de gestos, perscrutando manuscritos e rasuras diversas, em meio à intencionalidades implícitas de um sujeito que se mostrava por inteiro nos seus textos, — inclusive nas arbitrárias lacunas —, percebemos que nosso trabalho no acervo de Henriqueta Lisboa apontava para outro campo de pesquisa. Ainda que de modo indireto, vimo-nos penetrando num reduto de domínio da história das

¹⁸ Dados levantados conforme encarte elaborado por ocasião da reinauguração do AEM/UFMG, em 2011.

¹⁹ Cf. Série Correspondência Pessoal, Carta de Lourdes Andrade Camargo, 10 set. 1945, no AEM/UFMG.

²⁰ Cf. Cartão enviado de Roma, em 12 de setembro de 1984, com timbre do Colégio Vicente de Paulo e com a seguinte relação: “Loureiro; Carvalho; Figueira; Videira; Roseira; Trevo; Oliveira; Hera; Salgueiro; Cipreste”, no AEM/UFMG.

sensibilidades, — ramo da História Cultural —, porque igualmente estávamos lidando, o tempo todo, com as “evidências do sensível”, expressão à qual a historiadora Sandra Jatahy Pesavento (1945-2009) recorre para nomear as marcas de historicidade que se mostram também em objetos, textos, sons, práticas, imagens, e que legitimam o discurso historiográfico das “sensibilidades”. Essas marcas, contudo, só se deixam ver, a partir de uma reeducação do olhar daquele que investiga ²¹.

1.3 ENTRE A MÁSCARA E O ROSTO: OS DESAFIOS DA PESQUISA

Dentre as muitas cartas que compõem o acervo de Henriqueta Lisboa, encontramos, em meio a remetentes ilustres da nossa história literária — como Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade —, outros personagens, que, embora desconhecidos entre os literatos, acabaram assumindo um papel fundamental dentro da história de vida da poeta mineira e, conseqüentemente, na sua obra. Um deles, especialmente, veio a influenciar, conforme veremos na sequência de nosso estudo, diretamente sobre a elaboração da matéria poética de *Enternecimento* (1929), livro considerado pela Autora como o marco da sua trajetória literária.

Pudemos perceber, durante o período do estágio, que o trabalho com o acervo de escritores, ao mesmo tempo em que proporciona momentos de descobertas importantes, também desafia o pesquisador num misto de prazer e inquietação, principalmente quando essas descobertas implicam avançar pelo território “minado” e sempre movediço da biografia. Conhecer aquele que realmente foi o “amor” de Henriqueta Lisboa, quando sempre se supôs que fosse o escritor paulista Mário de Andrade, sem dúvida representa um desses momentos ²², tendo em vista o “capital hermenêutico” envolvido.

Sobre tal problemática, importa referir que, embora acordemos com teorias como a crítica biográfica e suas adjacentes, que defendem que sempre há uma encenação implícita nos textos ditos autobiográficos, com assertivas do tipo: “Não se lê uma vida,

²¹ Cf. PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Sensibilidade: escrita e leitura da alma*. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy e LANGUE, Frédérique. (Org.) *Sensibilidades na história: memórias singulares e identidades sociais*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 19-20.

²² Trataremos especificamente sobre esta questão de ordem biográfica e ficcional, ao analisarmos o livro *Enternecimento*, no capítulo dedicado à descrição do seu percurso estético-existencial.

lê-se um texto”²³, acreditamos que questões dessa ordem exigem daquele que investiga uma postura ética diferenciada. Tendemos a julgar o passado com critérios de valor do presente, o que nos leva a incorrer em graves equívocos de interpretação, fazendo-nos chegar a conclusões por demais apressadas, que acabam, muitas vezes, por “refletir mais a mentalidade e as crenças do pesquisador do que as das pessoas estudadas”²⁴, conforme alerta o etnólogo francês Pierre Verger (1902-1996) em um de seus ensaios críticos sobre o imaginário simbólico de ritos da cultura africana.

Toda ação hermenêutica exige um critério mínimo de plausibilidade e coerência, e, por mais que a inventividade do escritor esteja presente, sabemos, com Octavio Paz (1914-1998), que, entre a máscara e o rosto, — a ficção e a realidade —, “o poeta deve sacrificar o seu rosto real para tornar a sua máscara mais viva e credível; ao mesmo tempo, deve zelar para que a sua máscara não se imobilize, mas conserve, pelo contrário, a mobilidade — mais ainda: a *vivacidade* — do seu rosto”²⁵.

Saber reconhecer, portanto, os sinais vitais que se escondem atrás da máscara do verdadeiro artista é tudo que se pode almejar quando se está diante dele, tendo em mente, no entanto, que, entre a ficção e a “realidade”, existe uma transcendência que não se deixa nomear, embora possamos tentar.

Certa vez, durante uma entrevista, Henriqueta elencou as qualidades que seriam essenciais e exigíveis a um crítico literário. Tais atributos cremos que ainda representam um bom modelo de conduta a ser conquistado. São eles “[...] a cultura, a intuição, a honestidade, a experiência, o respeito pela personalidade artística do autor e a capacidade de situar a obra literária no seu meio”²⁶.

Apoiamo-nos, uma vez mais, na argumentação da historiadora Sandra Jatathy Pesavento, pensando especialmente no diálogo epistolar, nos depoimentos pessoais e testemunhos que encerram, e também em certos aspectos que envolvem a própria construção do poema, porque nestes gestos estão envolvidos “sentimentos”:

²³ DOUBROVSKY, Serge apud SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 22.

²⁴ VERGER, Pierre. Grandeza e decadência do culto de *Ìyàmi Òsòròngà* (Minha Mãe Feiticeira) entre os Yorùbá. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. (Org.) *As senhoras do pássaro da noite: escritos sobre a religião dos orixás V*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Axis Mundi, 1994, p. 15.

²⁵ PAZ apud GIRAUD, Paul-Henri. *Octavio Paz: caminho para a transparência*. Tradução António Teixeira. Lisboa: Instituto Piaget, [S.d.], p. 127 [grifo nosso].

²⁶ Cf. Entrevista concedida a Domingos Carvalho da Silva para o *Correio Paulistano*, “O Movimento Modernista brasileiro está perfeitamente realizado” (25 fev. 1945), Série Recortes, no AEM/UFMG.

O mundo do sensível é difícil de ser quantificado, mas é fundamental que seja buscado e avaliado pela História Cultural. Ele incide justo sobre formas de valorizar, de classificar o mundo, ou de reagir a determinadas situações e personagens sociais. Em suma, as sensibilidades estão presentes na formulação imaginária do mundo que os homens produzem em todos os tempos.

Pensar nas sensibilidades é, pois, não apenas voltar-se para o estudo do indivíduo e da subjetividade, das trajetórias de vida, enfim. É também lidar com a vida privada e com todas as suas nuances e formas de exteriorizar — ou esconder — os sentimentos.²⁷

Em relação à poeta Henriqueta Lisboa, que é nosso foco, nos seus *biografemas*, — exaustivamente referidos desde o estudo de Maria José de Queiroz, escrito em 1975, quando instiga o leitor a percorrê-los ao longo da obra da poeta mineira²⁸ —, encontramos dramatizadas muitas das suas dores e alegrias, sonhos e decepções, a ponto de esses “traços ou rasgos de vida”²⁹ se confundirem, na origem, com o seu próprio conceito de poesia:

Se, por ventura, em assomo “flaubertiano”, eu disser esta frase: “Minha poesia sou eu”, deverei esclarecer que me refiro à poesia em estado de nebulosa ou magma, anterior à condensação e configuração do poema. Logo que este esteja construído, perde o vínculo inicial, assim como o ser humano, criado à imagem e semelhança de Deus, goza de existência própria, desde o primeiro respiro.³⁰

Aqui é possível encontrarmos ecos da filosofia poética de Vicente Huidobro (1893-1948), poeta chileno para quem “a verdade da arte começa aonde termina a verdade da vida”³¹, ou ainda, mais pontualmente, neste que é um de seus mais citados aforismos: “O poeta é um pequeno deus”³².

No ensaio dedicado à obra de Huidobro, Henriqueta também cita Juan-Eduardo Cirlot (1916-1973), numa ressalva, ao dizer “que a arte legítima jamais prescindiu do componente da invenção”³³, porém, dialeticamente, em Huidobro, há “uma conceituação

²⁷ PESAVENTO, 2007, p. 21.

²⁸ Cf. QUEIROZ, Maria José de. Henriqueta Lisboa: do real ao inefável. In: LISBOA, Henriqueta. *Miradouro e outros poemas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar; Brasília, INL, 1976, p. 14.

²⁹ Id., *ibid.*

³⁰ LISBOA, Henriqueta. Poesia minha profissão de fé. In: _____. *Vivência poética: ensaios*. Belo Horizonte: São Vicente, 1979, p. 17.

³¹ HUIDOBRO apud LISBOA. Vicente Huidobro e o criacionismo, *ibid.*, p. 28.

³² Id., *ibid.*

³³ Id., *ibid.*

orgânica do fenômeno artístico”³⁴. Para o poeta do criacionismo, “a primeira condição do poeta é criar; a segunda é criar; e a terceira, criar”³⁵.

É importante observar que, ao realçar certos aspectos em autores e obras alheias, Henriqueta acaba evidenciando muito das suas afinidades eletivas. E esses mesmos aspectos, de alguma forma, se encontrarão refletidos na sua obra, no seu modo de criar e de conceber o fenômeno poético.

No ensaio “Poesia: minha profissão de fé”, por exemplo, exercendo a função de crítica e teórica do fenômeno artístico, Henriqueta afirma, bem nos moldes de Huidobro, que “a obra de arte é uma adesão ao real, aquém ou além do humano, fora do psicológico, embora nem sempre alheio a ele, sempre a arcar com finalidade específica de ordem estética”³⁶.

Tal como se dá no processo alquímico, podemos dizer que a matéria-prima da *Opus magnum* henriquetiana é extraída da vivência da poeta, reelaborada na técnica, na escolha do léxico, porém sempre articulada com a experiência anímica, profundamente dramatizada no poema.

Para o poeta Carlos Drummond de Andrade, a poesia de Henriqueta Lisboa proporciona “a penetração de vários segredos, notícias da alma dos homens e da essência do mundo [...] porque é um estado de consciência profunda”³⁷. Em carta inédita dirigida ao irmão de Henriqueta, José Carlos Lisboa (1902-1994), logo após a morte da escritora, Drummond assim se expressa ao amigo:

Pelo nosso Alphonsus, tive notícia que perdemos Henriqueta, e isto nos causou a grande tristeza da separação que só as grandes amizades provocam. Eu adorava sua irmã, embora poucas vezes a tivesse visto e conversado com ela, sua poesia era e é das que mais ornem a minha vida como signo de beleza inefável. Você pode bem avaliar, portanto, a minha parte no luto da família.³⁸

³⁴ HUIDOBRO apud LISBOA. Vicente Huidobro e o criacionismo. In: LISBOA, Henriqueta. *Vivência poética*, 1979, p. 28.

³⁵ Id., *ibid.*

³⁶ LISBOA, Henriqueta. Poesia: minha profissão de fé, *ibid.*, p. 16.

³⁷ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Depoimento. In: LOBO FILHO, Blanca. *A poesia de Henriqueta Lisboa*. Tradução Oscar Mendes. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1966, p. 160.

³⁸ Pasta Correspondência Pessoal, [José Carlos Lisboa] carta de 10 out. 1985, no AEM/UFMG. Drummond refere-se a Alphonsus de Guimaraens Filho (1918-2008), poeta mineiro, filho de Alphonsus de Guimaraens, e amigo da família Lisboa.

Carlos Drummond de Andrade era um dos melhores leitores da poesia de Henriqueta Lisboa: conhecia e admirava a profundidade de seus abismos e de seus secretos caminhos, estes muitas vezes fechados para os “não iniciados”, ou simplesmente para os “destituídos de intuição artística”, conforme expressões da própria Henriqueta ³⁹.

Para ilustrar nossa observação do quanto o material biográfico se encontra impregnado na obra poética de Henriqueta Lisboa, principalmente nos seus primeiros livros, nos quais o fenômeno se mostra de forma mais evidente, reportamo-nos ao dramático “Poema de Abigail”, título que evoca o nome da irmã mais nova da poeta, morta em 1933:

[...]
 tu, que não tinhas descanso
 quando alguém necessitava de ti
 como pudeste abandonar a tua filha
 tão pequenina, tão pequenina,
 que apenas sabe pronunciar o nome de Mãe?
 Por que em vez de a embalares no regaço,
 à hora em que ela chorou pela tua partida,
 ficaste placidamente adormecida
 na cidade branca do silêncio?

Irmãzinha,
 que tinhas um destino a cumprir,
 porque não fui, em vez de ti?... ⁴⁰

Ao reportar-se à escrita de Walter Benjamin (1892-1940), Olgária Matos diz que “na contramão do *preconceito antibiográfico* da filosofia, Benjamin é quem realizou a mais autobiográfica das obras [...]” ⁴¹, e o mesmo podemos argumentar em relação à obra de Henriqueta Lisboa, mantendo as devidas proporções.

Sobre Benjamin, a filósofa destaca que ele

[...] colecionava livros, cartões-postais, borboletas, selos, brinquedos, citações. Trazia sempre consigo três cadernetas de notas, uma delas em letras minúsculas com endereços e observações do cotidiano, outra com

³⁹ Cf. LISBOA, Henriqueta. Poesia: minha profissão de fé. In: _____. *Vivência poética*, 1979, p. 17.

⁴⁰ Id., “Poema de Abigail”. *Velário*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1936, p. 115-116. Optamos pela atualização e correção ortográfica, e assim procederemos com os demais poemas citados.

⁴¹ MATOS, Olgária C. F. Walter Benjamin e o zodíaco da vida. In: _____. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 16 [grifo nosso].

listas dos livros lidos e, por último, uma de citações que lhe poderiam ser úteis. Benjamin se autodenominava “pesquisador itinerante”.⁴²

Diante do grande acervo de Henriqueta Lisboa, cujo primeiro arquivista parece ter sido ela própria, tendo em vista o modo como se apresentam muitos dos seus documentos — com indicações suas e referências de origem —, encontramos semelhanças significativas com o modo de catalogação benjaminiano⁴³, essencialmente naquilo que diz respeito ao seu caráter de “colecionadora”. Seus documentos desdobram-se, do mesmo modo, em muitos cadernos, recortes de jornais, cartas, esboços de estudos, cartões, gravuras, fotografias e numa infinidade de anotações que abrangem currículos, citações, lista de nomes, títulos de livros, agendas, listagens com dados biográficos de autores diversos, configurando uma verdadeira obsessão arquivística. Obsessão que demonstra nada além do que uma necessidade de preservar, um cuidado em relação a um passado que foi construído, escrito, e que sustenta uma obra realizada ao longo de mais de cinquenta anos, revelando igualmente um desejo de permanência, de reconhecimento, de perenidade.

Reinaldo Marques, no artigo “O arquivamento do escritor”, destaca a “compulsão arquivística” como uma característica, não exclusiva, mas saliente nos escritores mineiros. E sobre esse traço marcante da cultura local, o crítico enfatiza: “Diria até mesmo atávico, fruto de forte inclinação memorialística e autobiográfica, emblematizada por aquelas arcas e baús comuns nas fazendas coloniais mineiras, funcionando como arquivos de uma Minas arcaica e ancestral”⁴⁴.

Num ensaio dedicado ao estudo sobre o processo de elaboração de *Passagens* — o livro que nunca foi escrito —, de Walter Benjamin, Willi Bolle levanta uma questão importante para pensarmos a função do arquivo literário em geral, principalmente naquilo que este representa a partir de seu aspecto fragmentário, pensando naqueles muitos esboços e notas que permanecerão apenas como protótipos de um estudo maior, e que jamais será concluído.

Diz Bolle:

⁴² MATOS, 2010, p. 17.

⁴³ Cf. BOLLE, Willi. “Um painel com milhares de lâmpadas” *Metrópole & Megacidade*. In: ____ (Org.) *Walter Benjamin Passagens*. Tradução do alemão: Irene Aron. Tradução do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2009, p. 1141-1167.

⁴⁴ MARQUES, Reinaldo. O arquivamento do escritor. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Mello. (Org.) *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003, p. 147.

Na verdade, não há nenhuma evidência de que Benjamin quisesse publicar em vida seu arquivo de esboços, notas e materiais da forma como foi editado postumamente. Mas talvez ele vislumbrasse uma saída daqueles impasses no sentido de deixar — como alternativa à obra condenada a permanecer fragmentária por força das contingências — uma obra constitutivamente fragmentária, onde sua proposta de escrever a história seria continuada pelos leitores. Em outras palavras: em vez de lamentar o caráter inacabado do *livro* das Passagens, deveríamos valorizar o projeto de Benjamin como *arquivo*, dispositivo aberto para novas pesquisas.⁴⁵

Desse modo, todo o arquivo literário de determinado autor demanda a organização de uma história, em que, ao mesmo tempo, tal como na configuração das lúdicas bonecas russas — as *Matrioshkas* —, descobrimos, ao começar a contar, que ele traz uma história dentro da outra, e dentro desta ainda mais outra, e assim sucessivamente até alcançar uma diminuta célula geradora, constituindo uma rede de informações que se vai expandindo para novos espaços além daquele que armazena memórias, gestos, e segredos.

1.4 A FAMÍLIA E A FORMAÇÃO

Henriqueta Lisboa nasceu em Lambari — município localizado ao sul do Estado de Minas Gerais —, em 15 de julho de 1904⁴⁶, quando este ainda se chamava “Águas Virtuosas”, por ser importante estância hidromineral, e morreu na capital, Belo Horizonte, em 9 de outubro de 1985. Além de poeta, foi crítica, tradutora, professora e a primeira mulher eleita para a Academia Mineira de Letras, em 1963. Filha de João de Almeida Lisboa (1870-1947), natural de Macaé, no Estado do Rio de Janeiro, e de Maria Rita de Vilhena Lisboa, de Campanha, em Minas Gerais, Henriqueta Lisboa teve muitos irmãos e irmãs, chegando a contar quatorze entre todos. O pai foi importante político local, vindo a eleger-se deputado federal e alcançando o cargo de presidente do Conselho

⁴⁵ BOLLE, 2009, p. 1150 [grifo do autor].

⁴⁶ Apesar de os documentos pessoais de Henriqueta Lisboa, na sua totalidade, apresentarem como ano do nascimento **1904**, inclusive a certidão de nascimento, em 2001, após a sua morte, ocorrida em 1985, a sobrinha Abigail de Oliveira Carvalho (1937-2006) recebeu do cartório de Lambari (MG) um documento que retifica o anterior. Neste, consta o ano de **1901**. Porém, a fim de preservar a coerência espaço-temporal, ao reportarmo-nos aos dados biográficos, seguiremos as informações encontradas nos documentos e registros que constam dos fundos documentais pesquisados e que têm como referência cronológica a primeira data. Cf. Documentação oficial da Autora que consta no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, Pasta Documentos Pessoais do Titular.

Administrativo do Estado de Minas Gerais. A mãe, matriarca dos Lisboa, foi o esteio da família, totalmente dedicada à manutenção da casa e dos meios que levassem à formação intelectual dos filhos ⁴⁷.

Nos versos iniciais do longo poema “Casa de Pedra” — retrato lírico da atmosfera reinante na ampla casa em que nasceu a poeta —, podemos ver na imagem de apelo sensorial-auditivo o lugar dessa matriarca e, ao mesmo tempo, a harmonia e a segurança geradas a partir de uma aparente oposição:

Entre a voz alta da mulher
e o pertinaz silêncio do homem,
Casa de Pedra, eras completa, ⁴⁸
[...]

A escritora revelou, certa vez, em entrevista, as qualidades que mais admirava nos pais. Disse que a mãe cultivara as três virtudes teologais — fé, esperança e caridade — e que o pai reunira em si as quatro virtudes cardeais — justiça, prudência, temperança e fortaleza ⁴⁹. O mesmo ela já dissera a Mário de Andrade, ao refletir sobre a influência dos pais sobre seu comportamento:

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? ⁵⁰

Herdeira das sete virtudes, Henriqueta buscou expressá-las por meio da criação poética, sempre procurando harmonizar forças contrárias, lapidando pensamento e sentimento ao mesmo tempo. Tinha as sete virtudes como um modelo de conduta diante da vida, o qual foi aprimorado durante os cinco anos em que frequentou o internato do Colégio Nossa Senhora de Sion, em Campanha, cidade vizinha da pequena Lambari. Nessa instituição, administrada por severas religiosas francesas, em termos de disciplina

⁴⁷ Sobre dados biográficos da família Lisboa, verificar, além dos documentos que se encontram no acervo da escritora, o livro *José Carlos Lisboa: o mestre, o homem*. Obra organizada por Abigail de Oliveira Carvalho e Guy de Almeida. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

⁴⁸ LISBOA, Henriqueta. “Casa de Pedra”. *Azul profundo*. 2. ed. São Paulo: Xerox do Brasil, 1969, p. 79-84.

⁴⁹ Cf. Entrevista concedida a Edla van Steen, “Henriqueta, unida aos homens e a Deus, pela poesia”. In: BERNIS, Yeda Prates (Org.) *Henriqueta Lisboa: Rosa plena*. Edição especial do *Suplemento Literário Minas Gerais*, 21 jul. 1984, p. 6.

⁵⁰ SOUZA, Eneida Maria de. (Org.) *Correspondência – Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*. São Paulo: Editora Peirópolis: Edusp, 2010, p. 236-238 (carta de 30 dez. 1942).

e transmissão de valores religiosos e morais, habilitou-se como professora normalista, na segunda década do século passado.

Foi com motivos florais, para celebrar as “florinhas” do seu jardim, que Henriqueta rabiscou seus primeiros versos de sete sílabas, entre uma lição e outra, no Grupo Escolar Dr. João Braulio Jr., em Lambari, quando contava entre oito e nove anos de idade. Na mesma escola primária se alfabetizou e descobriu a poesia nos versos tristes de Fagundes Varela, no seu “Cântico do Calvário”, uma elegia que a fascinava pelo “seu ar de mistério, musicalidade e imagens”⁵¹. Também mergulhava com igual enlevo na leitura de *Histórias da terra mineira*, de Carlos Góes (1881-1934), livro que a inspiraria anos mais tarde a escrever *Madrinha lua* (1952)⁵².

Em meados dos anos vinte, logo depois de deixar o Sion, Henriqueta muda-se com a família para o Rio de Janeiro, em virtude da transferência do pai, que se elegera deputado federal. Lá, encanta-se com os teatros, museus, concertos, cursos de literatura, espetáculos de dança, exposições de artes plásticas, descrevendo esse período como a “realização de um sonho”⁵³.

Porém, diante das decepções que também tivera na cidade grande, para evitar a amargura, lia intensamente os versos do indiano Rabindranath Tagore (1861-1941), as parábolas edificantes de José Enrique Rodó (1871-1917) — nos seus *Motivos de Proteo*, que adotara como livro de cabeceira —, ao lado de Santo Agostinho (354-430), cujas *Confissões* lhe deslumbravam a alma “pela impressão de grandeza da destinação humana”⁵⁴.

Em 1935, a poeta fixa residência em Belo Horizonte, quando é nomeada Inspetora Federal de Ensino Secundário. Concomitantemente, faz carreira no magistério superior, lecionando Literatura Hispano-americana na Faculdade Santa Maria — hoje, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais — e também Literatura Universal na Escola de Biblioteconomia, ligada à Universidade Federal de Minas Gerais, ambas na mesma cidade.

⁵¹ Cf. Pasta Entrevistas, texto datiloscrito – “Perguntas de Stella Leonardos – Respostas de Henriqueta Lisboa”, julho de 1978, no AEM/UFMG. Esta entrevista foi publicada no *Jornal de Letras*, p. 3, no Rio de Janeiro, “Poesia-vocação desde a infância”. Os dados completos da publicação encontram-se em: UCHÔA, Angela. *Henriqueta Lisboa: Bibliografia (1925-1991)*. Belo Horizonte: Cedablio, 1992, p. 77. A partir dessa citação, sempre que mencionado, usaremos a abreviatura AU/BHL.

⁵² Cf. Pasta Entrevistas, “Diálogo com Celina Ferreira”, [S.d.], no AEM/UFMG.

⁵³ Id., *ibid.*

⁵⁴ Id., *ibid.*

Henriqueta aposenta-se pelo Ministério da Educação, em 1968, e passa a dedicar-se, exclusivamente, até o final da vida, à poesia, sua verdadeira vocação. Morre em Belo Horizonte, cidade que escolheu para viver e de onde saiu em raríssimas ocasiões. Uma delas foi em 1970, quando, como tradutora de Dante Alighieri (1265-1321) e Giuseppe Ungaretti (1888-1970), ganha do Círculo Italiano de São Paulo uma viagem a Roma. Como personalidade escolhida pela comissão do Prêmio Presença da Itália no Brasil, Henriqueta também vai a Florença, Paris, Londres, Madrid, Lisboa e Coimbra. Pisa em solo português a convite do Ministério dos Negócios Estrangeiros daquele país, igualmente reconhecida por seu trabalho de difusora da cultura estrangeira ⁵⁵.

1.5 HENRIQUETA LISBOA NA SUA GERAÇÃO

Considerada pela crítica como uma das grandes vozes da poesia brasileira moderna, é comparada por Antonio Candido ⁵⁶ a Cecília Meireles e a Manuel Bandeira (1886-1968), no que se refere à fluidez e ao caráter etéreo de seus versos. A crítica é unânime em apontar a perfeição com que constrói seus poemas e o poder sugestivo de suas imagens.

Essa perfeição é revelada nos versos curtos, nas frases contidas, na eterna busca pela palavra exata, concisa. Mário de Andrade usou a expressão “contenção antipalavrosa e sintética” ⁵⁷ para descrever o seu fazer poético e comparou a sua força estilística à de Gabriela Mistral (1889-1957) ⁵⁸ — poeta chilena com quem Henriqueta Lisboa desenvolveu uma profunda amizade. Para a poeta mineira, a grandeza de alma de Gabriela Mistral só encontrava paralelo com a de Mário de Andrade.

Henriqueta Lisboa, além da vocação para a poesia e para o magistério, com igual dedicação às crianças e aos jovens, também compartilhava com a amiga chilena o gosto pela “parolagem dos filósofos” — usando uma expressão sua —, especialmente de

⁵⁵ Cf. Série Recortes (Premiações), no AEM/UFMG.

⁵⁶ Cf. LISBOA, Henriqueta. *Obras completas I-Poesia Geral*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985, p. 561.

⁵⁷ ANDRADE, Mário de. Coração magoado. In: _____. *O empalhador de passarinho*, 3. ed. São Paulo: Martins Editora, 1972, p. 259.

⁵⁸ Gabriela Mistral foi a primeira escritora latino-americana a ganhar o prêmio Nobel de Literatura, em 1945. Henriqueta traduziu grande parte da sua obra que se encontra na edição patrocinada pela Academia Sueca e pela Fundação Nobel: MISTRAL, Gabriela. *Poesias escolhidas*. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1969. Ver também, *Henriqueta Lisboa: poesia traduzida/ organização, introdução e notas* Reinaldo Marques, Maria Eneida Victor Farias - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

Plotino (204-270), filósofo que refletia sobre o belo e sobre as coisas da alma. Escrevendo sobre a obra daquela que tanto admirava, como tradutora de sua poesia, Henriqueta ressaltará, entre outras, as duas qualidades exigidas por Schiller (1759-1805) para legitimar uma obra de arte: energia e ternura, qualidades que ambas irão desenvolver com maestria ⁵⁹.

Oscar Mendes (1902-1982), referindo-se à poética henriquetiana, no que concerne ao aspecto conciso da sua linguagem, diz que “é tudo essencial, claro, definido. Há mesmo em alguns poemas um excesso de síntese, que lhes dá um tom de hai-kai japonês” ⁶⁰, e complementa: “esse despojamento vocabular nada tira entretanto a força emotiva dos versos” ⁶¹.

“Canção”, pequeno poema de quatro versos, que se encontra em *A face lívida* (1945) — livro dedicado à memória de Mário de Andrade —, ilustra essa contenção vocabular, bem ao estilo hai-kai japonês apontado por Mendes:

Noite amarga
sem estrela

Sem estrela
mas com lágrimas. ⁶²

Ou ainda, do mesmo livro, “Trasflor”:

Borboleta vindo do alto
na palma da mão pousou.

Lavor de ouro sobre esmalte:
linda palavra — trasflor. ⁶³

Ao ressaltar o apuro técnico e a escolha de um léxico preciso, Mario Quintana (1906-1994) assim escreve na revista *Província de São Pedro*, por ocasião do lançamento do livro *A face lívida*, em 1945, destacando o prodígio de Henriqueta ao recuperar a palavra “trasflor”:

⁵⁹ Cf. LISBOA, Henriqueta. Depoimento da tradutora Henriqueta Lisboa. In: MISTRAL, Gabriela. *Poesias escolhidas*, 1969, p. 50-54.

⁶⁰ MENDES, Oscar. *Poetas de Minas*. Belo Horizonte: Impr. Publicações, 1970, p. 99.

⁶¹ Id., *ibid.*

⁶² LISBOA, Henriqueta. “Canção”. *A face lívida*. In: _____. *Lírica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, p. 131.

⁶³ Id., *ibid.*, “Trasflor”, p. 130-131.

Nenhuma concessão ao convencional, neste livro, nenhum sentimentalismo fácil. Um grande tato na busca da expressão, com belos achados técnicos, e a exumação da palavra trasflor. Sentimento, há muito, mas junto com ele, o pudor do sentimento, que dá em resultado poemas densos e tensos como *Elegia*, um poema definitivo.⁶⁴

Mário de Andrade considerou “*Elegia*” um dos poemas mais belos daquele momento em que Henriqueta produzia *A face lívida* e, como Mário Quintana, igualmente destacou a densidade de seus versos: “O seu poema é lindo, dos mais belos desta fase em que você está, uma perfeição. É denso, muito denso”⁶⁵. Este poema está entre as últimas composições que Mário de Andrade analisou para a poeta mineira, sugerindo-lhe alterações, trocando impressões sobre o melhor arranjo. Henriqueta envia-o de Belo Horizonte junto a um bilhete, em cinco de janeiro de 1945, exatamente um mês antes de viajar a São Paulo e ver o amigo pela última vez⁶⁶.

“*Elegia*” é um longo poema com estrofes irregulares, em que encontramos um dístico beirando à estrutura paradoxal de um *koan* zen-budista e que sintetiza toda a ideiação que o sustenta:

[...]
De então a vida
pertence à morte.
[...]⁶⁷

Para Alfredo Bosi, Henriqueta Lisboa é a “sutil tecedora de imagens capazes de dar uma dimensão metafísica ao seu intimismo radical”⁶⁸, que, como uma das vozes originais da literatura brasileira contemporânea, deveria figurar ao lado de grandes nomes da nossa poesia moderna, como Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima e Cecília Meireles⁶⁹.

⁶⁴ QUINTANA, Mario. Depoimento disponível em <www.letras.ufmg.br/henriquetalisboa/>. Acesso em 04 jun. 2006.

⁶⁵ SOUZA, 2010, p. 320 (carta de 20 jan. 1945).

⁶⁶ Henriqueta retorna para Belo Horizonte três dias antes da morte de Mário de Andrade (22/02), tendo permanecido em São Paulo desde o dia 5 do mesmo mês. Mário morre em 25 de fevereiro de 1945. Cf. SOUZA, 2010, p. 317, e p. 328 (carta de 5 jan. 1945, e telegrama de 23 fev. 1945).

⁶⁷ LISBOA, Henriqueta. “*Elegia*”. *A face lívida*. In: _____. *Lírica*, 1958, p. 178-180.

⁶⁸ BOSI, 2000, p. 463.

⁶⁹ Id., *ibid.*

1.6 A RECEPÇÃO CRÍTICA INICIAL

Já nas primeiras notas críticas sobre sua poesia, publicadas em jornal, em 1922, escreveram:

[...] Os seus versos, alguns cheios de encantadora simplicidade, iluminam-se de um suave panteísmo, que é como um prolongamento dessa “divina surpresa”, que nos fere, e impele o artista a enamorar-se, no primeiro instante de vida emocional, da natureza, do firmamento, do espaço, da luz, que o abençoa. [...] ⁷⁰

É importante destacar que a referida “divina surpresa”, realçada pelo autor supracitado, diz respeito à temática escolhida pela poeta mineira, que, segundo ele, é uma exceção entre os “cultores do sexo frágil”, porque “[...] a maioria se destaca, por sua negação completa para o verso” ⁷¹. E complementa:

Por isso se justifica o prazer que nos domina quando lemos versos bons de poetisas estreadas. [...] É essa divina surpresa que, a todo o momento, transparece na arte de Henriqueta Lisboa e protege o seu espírito da vulgaridade dos temas, em que naufraga a mediocridade. ⁷²

É muito provável que o desconhecido autor esteja se referindo a alguns sonetos que integrariam mais tarde o livro *Fogo fátuo*, aparentemente renegado pela escritora, de 1925, a rigor sua primeira obra publicada. Sobre seu teor, Henriqueta Lisboa costumava dizer repetidamente em entrevistas que ele não passara de um momento de concentrado exercício técnico, de “uma boa ginástica de alexandrinos e decassílabos”, que lhe aprimoraram, no entanto, o manejo do verso livre ⁷³.

Porém, em vista de ser a sua obra de estreia, a jovem poeta mineira recebe as palavras de Augusto de Lima (1859-1934) como uma verdadeira consagração. Com bastante entusiasmo, o respeitado poeta e magistrado mineiro, membro da Academia

⁷⁰ O autor da nota identifica-se somente pela inicial “M.” Não há referência da fonte, apenas a data: julho de 1922. O recorte está na pasta designada como “Recortes de jornais e revistas”, Série Produção Intelectual de Terceiros, no AEM/UFMG. Optamos por atualizar a ortografia do artigo, e assim o faremos nas próximas citações.

⁷¹ Id., *ibid.*

⁷² Id., *ibid.*

⁷³ Cf. Pasta Entrevistas, no AEM/UFMG. Entrevista concedida a Milton Pedrosa, publicada em *Vamos ler!* Rio de Janeiro, 11 set. 1941, p. 18-19 (AU/BHL).

Brasileira de Letras, é quem assina o prefácio de *Fogo fátuo*, apresentando em livro a poeta que até então publicara esparsamente em jornais locais.

Prestigiada, Henriqueta reconhece o peso que tais palavras suportam e, mesmo que venha a renegar mais tarde tal composição, não esquecerá que foi a partir dessa apreciação que se sentiu despertada para o que chamou de “responsabilidade artística”⁷⁴.

Augusto de Lima, ainda que inicie o seu discurso dizendo que nunca o preocupou, quanto à apreciação de determinada obra de arte, a temática ou o seu pertencimento a uma determinada escola, julgando-as como meros “nomes de guerra”, faz uma defesa explícita daquilo que chama de verso “certo”, burilado, submetido às regras da metrificação, e aplaude a iniciante pela escolha dos temas:

[...] está legitimamente justificada a forma esculturalmente parnasiana destes versos cuja musa se inspira nos grandes problemas da alma e do destino humano. Muito jovem embora, a poetisa Henriqueta Lisboa prefere, o que é raro no seu sexo e na sua idade, aos assuntos ligeiros, aos *bibelots* literários, os grandes assuntos do pensamento e as altas regiões do sentimento.⁷⁵

O crítico realça ainda a escolha temática, chamando Henriqueta Lisboa de “artista e pensadora”⁷⁶, tendo em vista os “aspectos majestosos”⁷⁷, as “concepções profundas”⁷⁸ que seus versos encerram. Segundo o autor, que argumenta em favor da rima,

a hostilidade movida contra as rimas só pode partir dos que são incapazes ou não se querem dar o trabalho de produzir uma obra engenhosa de arte bem acabada. Se a palavra que rima é elemento substancial e anatômico do organismo da estrofe, porque combater a rima, que é um remate musical do verso?⁷⁹

Lendo, no entanto, hoje, o texto de Augusto de Lima, percebemos que ele é um discurso datado e que, talvez, e também por isso, a Autora tenha preterido *Fogo fátuo*

⁷⁴ Cf. Pasta Entrevistas, no AEM/UFGM. Entrevista concedida a Milton Pedrosa, publicada em *Vamos ler!* Rio de Janeiro, 11 set. 1941, p. 18-19 (AU/BHL).

⁷⁵ LIMA, Augusto de. Prefácio. In: LISBOA, Henriqueta. *Fogo fátuo*. Rio de Janeiro: [S.ed.], 1925, p. 7.

⁷⁶ Id., *ibid.*

⁷⁷ Id., *ibid.*

⁷⁸ Id., *ibid.*

⁷⁹ Id., *ibid.*, p. 8.

como sua obra inaugural, solicitando, inclusive, que o livro fosse excluído de referências bibliográficas ⁸⁰.

A defesa ferrenha do verso metrificado e da rima, dos ideais do Parnaso, como uma característica da sua poesia, não lhe satisfaria quanto aos critérios que ela própria viria a estabelecer para sua arte, especialmente depois de conhecer pessoalmente Mário de Andrade, no final dos anos 30.

Entre os critérios adotados pela poeta mineira está um dos postulados modernistas; ela se diz “partidária do ‘direito permanente à pesquisa estética’” ⁸¹. Sustenta tal premissa reiteradamente nas muitas entrevistas que concede durante sua trajetória. Fiel aos postulados que preconizam a liberdade na concepção artística, dificilmente ela aceitaria o título de sucessora de Francisca Júlia no “principado do Parnaso feminino”, ainda que em contraste.

Diz Augusto de Lima no referido prefácio:

Há talvez uma razão psicológica para que a poetisa tenha escolhido a forma austera dos sonetos em alexandrinos, na maior parte do seu livro, provavelmente o seu sentimento religioso, aliado a uma robusta cultura de disciplina católica. Estilo e forma de catedrais... em contraste com os mármores pagãos de Francisca Júlia, a quem sucede no principado do Parnaso feminino. ⁸²

Perguntada sobre a tese dos chamados “concretistas”, que defendia uma reforma de base da estrutura poética moderna, em entrevista datada de 1960, Henriqueta responde, recorrendo aos versos de outro poeta: “[...] reconheço a todo o artista o direito à pesquisa estética. E respondo mais adequadamente à pergunta com a evocação destes versos de Ferreira Gullar: ‘Caminhos não há./Mas os pés na grama/os inventarão’” ⁸³.

⁸⁰ Um exemplo que ilustra tal imposição está na cópia da carta enviada ao estudioso da sua obra, e amigo, Pe. Lauro Palú, 11 nov. 1974: “[...] É melhor não fazer referência a *Fogo fátuo*, de há muito excluído da lista bibliográfica”. Na mesma carta Henriqueta ainda solicita: “É favor corrigir a data de nascimento que já é bastante antiga: 1904”. Na obra usada como fonte, por Palú, está 1903. Cf. Pasta Correspondência Pessoal. (LISBOA, Henriqueta. L.6.1), no AEM/UFMG. Esta série corresponde a cópias de diversas cartas enviadas pela escritora.

⁸¹ Cf. “Diálogo com Celina Ferreira”, [S.d.], na pasta Entrevistas, no AEM/UFMG.

⁸² LIMA, Augusto de. Prefácio. In: LISBOA, Henriqueta. *Fogo fátuo*. Rio de Janeiro: [S.ed.], 1925, p. 8.

⁸³ Cf. Artigo de Laís Corrêa de Araújo, em 10 de julho de 1960, “Conversa com o escritor”, na pasta Produção Intelectual de Terceiros/ Recortes de jornais e revistas sobre a autora, no AEM/UFMG.

1.7 UMA POÉTICA DE DIFÍCIL ENQUADRAMENTO

Manuel Bandeira, em *Brief History of Brazilian Literature*, publicada em Washington, em 1958, assim se refere à poeta: “Henriqueta Lisboa, hoje tida como um dos nossos mais fortes e perfeitos poetas”⁸⁴; contudo não a inclui na sua *Apresentação da Poesia Brasileira*⁸⁵. Anos mais tarde, em carta endereçada à poeta, datada de setembro de 1961, ele se diz inconsolável, que não se perdoa por tal falha, e diz ainda: “pensar que citei de má vontade tanto nome celebrado, mas cuja poesia não me diz nada!”⁸⁶. Esta declaração, aparentemente ingênua de Bandeira, suscita muitas questões acerca da formação do cânone da literatura brasileira e, também, quanto à nossa historiografia crítica; o que nos leva a repensar os critérios estabelecidos definidores do cânone. Afinal, quem os define? A quem é dado tal poder? Como se dá o processo de “canonização” de um artista, ou de uma obra?

Fato interessante no episódio com Bandeira é que o poeta escreve para Henriqueta no mesmo ano em que ele esteve com Blanca Lobo Filho, momento em que esta preparava tese de doutoramento sobre a lírica henriquetiana. Na verdade, Blanca Lobo Filho defende duas teses sobre a poesia de Henriqueta Lisboa. A primeira outorgou-lhe o título de Mestre em Artes, pela Universidade de Columbia, e a segunda, de Doutor em Filosofia, pela Universidade de Nova Iorque. Ambas as teses estão publicadas conjuntamente, sob o título *A poesia de Henriqueta Lisboa*, com tradução de Oscar Mendes⁸⁷. É neste texto que encontramos a seguinte declaração: “A autora deste estudo esteve com Manuel Bandeira no verão de 1961, em cuja ocasião preparava Bandeira uma lista renovada dos mais famosos poetas modernos do Brasil”⁸⁸.

⁸⁴ BANDEIRA apud LOBO FILHO, Blanca. *A poesia de Henriqueta Lisboa*, 1966, p. 37.

⁸⁵ Obra originalmente publicada em 1946. Na edição de 2009 há referência à poeta de *Flor da morte*, porém sem indicação da frase supracitada, e com apenas um de seus poemas na antologia selecionada. Cf. BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*: seguida de uma antologia. Posfácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 191 e 394.

⁸⁶ Pasta Correspondência Pessoal do Titular (BANDEIRA, Manuel), 28 set. 1961, no AEM/UFMG. Essa carta encontra-se publicada em *Presença de Henriqueta*, edição de 1992, organizada por Abigail de Oliveira Carvalho, Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda.

⁸⁷ Cf. LOBO FILHO, Blanca. Apresentação. *A poesia de Henriqueta Lisboa*, 1966. Após este estudo, Blanca Lobo Filho ainda empreende outra pesquisa importante, esta de cunho comparativo entre a poesia de Henriqueta Lisboa e Emily Dickinson (1830-1886), publicada em 1973. Cf. LOBO FILHO, Blanca. *A poesia de Emily Dickinson e de Henriqueta Lisboa*. Tradução Oscar Mendes. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973.

⁸⁸ LOBO FILHO, 1966, p. 37.

Blanca Lobo Filho foi uma grande incentivadora da obra de Henriqueta Lisboa e muito contribuiu para que ela fosse conhecida além de nossas fronteiras. No acervo da escritora encontram-se mais de cem documentos enviados por Blanca, entre cartas, cartões e livros, provas concretas de uma relação de amizade que se construiu com muito trabalho e admiração mútua e, acima de tudo, em favor da obra poética de Henriqueta Lisboa, que é considerada pela ensaísta uma criadora de “uma nova escola de ‘poetizar’”⁸⁹.

No Brasil, a poesia de feição metafísica, ontológica, sempre causou certo desconforto na crítica, tendo em vista, como já apontamos, a predominância dos estudos de cunho sociológico na nossa historiografia; soma-se a isso a condição feminina da poeta em questão, que sofre, assim, um pré-julgamento sobre a sua produção. Conforme aponta Alceu Amoroso Lima (1893-1983) no seu *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*, “[...] os grandes parnasianos e simbolistas foram homens. E os primeiros modernistas igualmente. O meio ainda não favorecia as vocações literárias femininas, que sempre houvera, mas por exceção”⁹⁰. O crítico justifica dizendo que o caráter *demolidor* da primeira fase do Modernismo brasileiro não condizia com o *espírito feminino*, naturalmente construtivo, segundo sua concepção. Ele insere a poeta mineira no chamado *neomodernismo*, na segunda geração, por volta de 1930, momento, então, considerado como propício para o surgimento crescente de figuras femininas.

Cabe salientar, que, em alguns estudos em torno da obra da escritora, o uso do prefixo *neo* parece ser uma tentativa de enquadramento, pois para uns ela é *neossymbolista*, para outros *neomodernista*, ou *antimodernista*, usando uma expressão de José Guilherme Merquior (1941-1991) quando este se refere ao modernismo *espiritual* partilhado pelo grupo da revista *Festa*⁹¹. Henriqueta Lisboa, no entanto, manteve-se sempre fiel a si mesma, dialogando intensamente com seus pares, porém seguindo seu próprio caminho. Quanto a um “lugar” para a poética henriquetiana, cremos que Blanca Lobo Filho foi quem melhor o definiu, nestes termos:

Tomou ela [Henriqueta Lisboa] 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

⁸⁹ Cf. Pasta Correspondência Pessoal, (LOBO FILHO, Blanca), carta de 30 set. 1984, no AEM/UFMG.

⁹⁰ ALCEU AMOROSO LIMA, *Quadro sintético da literatura brasileira*, Rio de Janeiro: AGIR, 1959, p. 152.

⁹¹ Cf. MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974, p. 94.

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.⁹²

Carmelo Virgillo, ao entrevistar Henriqueta, naquele que talvez tenha sido o seu último encontro com a poeta, em julho de 1984, pergunta-lhe sobre se estaria certo em classificá-la como “pós-modernista”⁹³, ao que ela responde, corroborando a tese de Blanca Lobo Filho:

Suponho que seja correta a minha classificação dentro do pós-modernismo, se considerarmos que o mesmo não constitui uma escola, porém sim um campo de liberação para a criatividade. Sem embargo das sugestões naturais do tempo, lugar e circunstâncias, não me ative a nomes que não fossem os da minha convicção. Fui tomando experiência, cada dia, através de enganos e acertos, até o encontro de um estilo pessoal.⁹⁴

Considerando-se que este “encontro de um estilo pessoal” é o mais alto princípio do Modernismo marioandradiano, cremos que já podemos pensar em qual “moldura”, caso fosse possível, Henriqueta Lisboa melhor se ajustaria.

1.8 O OFÍCIO DO ENSAIO E DA TRADUÇÃO

Henriqueta Lisboa, além de poeta e tradutora de grandes nomes da literatura de língua espanhola, italiana, alemã e inglesa, como Gabriela Mistral, Joan Maragall (1860-1911), Dante Alighieri, Giuseppe Ungaretti, Friedrich Schiller, Henry Longfellow (1807-1882), entre outros, foi uma notável ensaísta. No ofício do ensaio escreveu trabalhos importantes como *Alphonsus de Guimaraens*, editado em livro, em 1945 — um estudo sobre a obra de Alphonsus de Guimaraens —; *Convívio Poético*⁹⁵, em 1955; *Vigília Poética*, em 1968; e *Vivência Poética*, em 1979. Os três últimos destacam-se do primeiro, por compreenderem estudos que abarcam a obra de diversos autores —

⁹² LOBO FILHO, Blanca. *Interpretação da lírica de Henriqueta Lisboa*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1965, p. 31-32.

⁹³ Salientamos que, aqui, a expressão *pós-modernista* se refere à produção pós-22, ou seja, àquela que ocorreu posteriormente à Semana de Arte Moderna, em 1922, na capital paulista.

⁹⁴ Cf. Entrevista concedida a Carmelo Virgillo, datada de julho de 1984, no AEM/UFMG. Publicada em *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 17 ago. 1985. Suplemento Literário, p. 8. “A criação poética como reflexo no espelho” (AU/BHL).

⁹⁵ *Convívio Poético* é obra destacada por Alfredo Bosi como importante contribuição dentro da historiografia da poesia brasileira. Cf. BOSI, 2000, p. 494.

inclusive a do próprio Alphonsus de Guimaraens ⁹⁶ —, bem como aspectos teóricos e de concepção que envolvem diretamente a própria produção poética da escritora, configurando-se, assim, dada a semelhança estrutural e temática, no que chamamos de sua “tríade ensaística”.

Destacamos que o mesmo movimento que existe em relação à obra poética de Henriqueta Lisboa, no sentido de um desenvolvimento gradual e ascendente, de um encadeamento diacrônico, também está presente nos seus livros de ensaios, especialmente na tríade supracitada. Ao proferir um discurso em 1975, assim a poeta aludiu ao sentido dos títulos atribuídos aos livros: “o que a princípio foi convívio, depois vigília, passou a ser vivência total” ⁹⁷, expressão que caracteriza uma dinâmica que persistirá na sua obra como um todo. Esse movimento ascensional evidencia a presença de um arquétipo ⁹⁸ — nos moldes junguianos —, cuja natureza aproxima-se de um verdadeiro processo alquímico, dadas suas implicações, engenho e a presença inalienável de um claro objetivo.

Creemos que a definição de “enteléquia”, conceito oriundo da filosofia aristotélica, e aqui empregado no campo da sagrada ciência da Alquimia, é adequado para elucidar tal processo:

A enteléquia é aquilo que, na natureza, preside a realização de todo ser, qualquer que seja o reino a que pertença (mineral, vegetal ou animal); no domínio das produções do espírito e das que surgem da mão do homem, a enteléquia é, por exemplo, o que conduz o pintor, o poeta, o músico, o arquiteto, o erudito ou o artesão à plenitude de sua arte, de sua técnica ou de sua ciência; em todo encaminhamento iniciático, é aquilo que guia o recipiendário até a “luz”; em todo processo de cura, é o que reconduz o organismo doente ao seu equilíbrio natural. Agente de toda a evolução e, ao mesmo tempo, resultado final dela, a enteléquia é a razão de ser do processo, e se acha nele contida desde o início e em todo

⁹⁶ Cf. LISBOA, Henriqueta. “A obra poética de Alphonsus de Guimaraens”, e “Alphonsus e Severiano”. In: _____. *Vivência poética: ensaios*, 1979, p. 81-101.

⁹⁷ Pasta Discursos, Produção Intelectual do Titular, “Palavras de Henriqueta Lisboa”, no AEM/UFMG.

⁹⁸ Para C. G. Jung (1875-1961), “arquétipos” ou “imagens primordiais”, aproximam-se do conceito de “resíduos arcaicos” de Freud (1856-1939), porém como uma *tendência* instintiva, capaz de manifestar-se como imagens simbólicas. Estas, como representações de um motivo, que podem ter inúmeras variações de detalhes, contudo sem perder a sua configuração inicial. Ex: “O arquétipo de iniciação”, que implica uma simbologia de “passagem”, bem como de “transformação”, entre outras. Cf. FRANZ, Marie-Louise von. et al. *O homem e seus símbolos*: Carl. G. Jung. Tradução Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [S.d.], p. 67-69 et seq.

o decurso de seu desenvolvimento, assim como uma árvore está inteiramente contida em sua semente e em seu fruto.⁹⁹

Ainda sobre seus estudos teóricos, destacamos que Henriqueta Lisboa também colaborou com análises importantes como “Mário de Andrade, o Poeta”, no livro *Mário de Andrade*, em 1965, e “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa”, no livro *Guimarães Rosa*, em 1966, posteriormente incorporados à *Vigília poética* (1968). Sob o impacto das leituras do ensaísta inglês Herbert Read (1893-1968), sobretudo do seu livro *A educação pela arte*¹⁰⁰, organizou as obras *Antologia poética para a infância e a juventude*, publicada em 1961, com uma 2ª edição em 1966, e *Literatura oral para a infância e a juventude*, em 1968, com uma 2ª edição em 1969.

1.9 CANTOS DE DANTE: UMA QUESTÃO DE GÊNERO?

Quanto ao trabalho de tradução realizado pela escritora mineira, argumentamos que, entre todos os poetas traduzidos, aquele que mais exigiu de seu talento técnico-artístico foi *Cantos de Dante*, publicado em 1969. Digna de nota é a lembrança de um texto seu, escrito em setembro de 1974 para uma apresentação oral, ocasião em que gravara alguns de seus poemas a convite de representantes da Biblioteca do Congresso Americano¹⁰¹. No texto, Henriqueta se identifica, após relatar breves dados biográficos, como uma tradutora de Dante, entre outros. Ciente da amplitude do evento, em termos da recepção da sua obra, a ênfase no nome de Dante naquele momento se justifica, porque Henriqueta Lisboa consta entre os melhores tradutores dos versos da *Divina comédia* para a língua portuguesa¹⁰², distinguindo-se, ainda, como a única representante feminina a ousar em tamanha façanha literária¹⁰³.

Sobre *Cantos de Dante*, não faltaram à poeta os aplausos e o reconhecimento pelo esforço. O amigo Carlos Drummond de Andrade é um exemplo entre aqueles que lhe cobraram a tradução integral da trilogia dantesca, incentivando-a a fazê-lo: “[...] De um

⁹⁹ ROGER, 1991, p. 21.

¹⁰⁰ Cf. Pasta Entrevistas, “Diálogo com Celina Ferreira”, [S.d.], no AEM/UFMG. A primeira edição da obra *A educação pela arte*, data de 1943.

¹⁰¹ Cf. Série Produção Intelectual do Titular (Depoimentos), no AEM/UFMG.

¹⁰² Cf. STERZI, Eduardo. Uma biblioteca dantesca. Revista *EntreClássicos*. Dante. nº 1. [2006], p. 90-97.

¹⁰³ O estudo que tomamos como referência, sobre as traduções de Dante no Brasil, data de 2006, e está supracitado.

poeta como você a gente está sempre esperando o máximo. Não lhe faltam condições para a obra, e não vejo outro que a possa executar, entre nós”¹⁰⁴.

Porém, na primeira hora, a crítica não foi unânime. Em 1969, no Brasil, o reconhecimento da mulher escritora ainda era tênue¹⁰⁵. Naquela que talvez tenha sido a primeira resenha publicada sobre o livro *Cantos de Dante*, o crítico Leo Gilson Ribeiro (1930-2007) não contempla a poeta com uma justa apreciação do seu trabalho. Sob o título de “Purgatório no Brasil”, o autor da nota sugere que Henriqueta procure, para traduzir, um poeta que lhe seja mais afim: “Porque, apesar de trechos de grande beleza, [...] essa incorporação ao português dos cantos do divino poeta florentino não é fiel ao *espírito viril* da sublime poesia de Dante”¹⁰⁶. E mais, “a tradução de Dante exige recursos *quase masculinos* de força, engenho e fantasia — dotes que Henriqueta Lisboa possui em forma demasiado delicada para tarefa tão áspera e desafiadora”¹⁰⁷. Entretanto, passados alguns anos, em 1975, o mesmo crítico, em matéria sobre o livro *O alvo humano*, que adjetivou de “inquietante”, vai dizer sobre a poeta que traduziu *Cantos de Dante*:

Raramente rompe seu exílio voluntário em Belo Horizonte para receber prêmios literários ou a Medalha de Bronze do governo italiano por suas traduções do “Purgatório” de Dante Alighieri. O seu é um mundo íntimo, de uma reclusão indepassada e coerente.¹⁰⁸

Para Henriqueta Lisboa, entre todos os poetas, Dante ocupa o posto mais alto: “pela forma exemplar, pela essência perene, pela dramaticidade humana, pela intuição divina”¹⁰⁹. Ao proferir a conferência de abertura do ciclo *O meu Dante*, em 1965, no Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, em São Paulo, Henriqueta justifica-se dizendo que aceitou o convite porque se tratava de um testemunho pessoal, de uma confissão, em

¹⁰⁴ Pasta Correspondência Pessoal (ANDRADE, Carlos Drummond de.), carta de 25 jan. 1970, no AEM/UFMG.

¹⁰⁵ Eleita, em 1963, para a Academia Mineira de Letras, Henriqueta Lisboa toma posse em 1969 como a primeira mulher, no Brasil, a conseguir tamanho feito. Lembremos que Rachel de Queiroz (1910-2003) ingressa na Academia Brasileira de Letras como primeira representante do sexo feminino somente em 1977, passados mais de oitenta anos da sua fundação.

¹⁰⁶ RIBEIRO, Leo Gilson. Purgatório no Brasil. Edição 62. *Veja*. 12 nov. 1969, p. 75 [grifo nosso].

¹⁰⁷ Id., *ibid.* [grifo nosso]

¹⁰⁸ RIBEIRO, Leo Gilson. Rara poesia. Edição 333. *Veja*. 22 jan. 1975, p. 73.

¹⁰⁹ Cf. Resposta ao questionário elaborado para o “Projeto Manuel Bandeira”, lançado pela Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro, em 1980. Ver carta de 3 out. 1980, anexada às perguntas. Pasta Produção Intelectual do Titular, série Entrevistas, no AEM/UFMG.

suma, de uma “página autobiográfica”, conforme as palavras do organizador do evento, Edoardo Bizarri ¹¹⁰.

No início da sua fala, referindo-se à grande obra de Dante, Henriqueta se detém nos cantos do “Purgatório”, lugar que, no seu entendimento, “seria a cor de seus próprios olhos”, afirmando que cada um procura “na dinâmica desse painel” que é a *Divina comédia*, aquilo que condiz com seu temperamento ¹¹¹.

A preferência de Henriqueta Lisboa por Dante, portanto, e especialmente pelo “Purgatório”, diz muito a seu respeito. A escritora reafirma sua identificação psicológica com o poeta florentino, ainda na mesma conferência, desculpando-se pela falta de modéstia. Nas palavras finais, complementa ao dizer que Dante, o “seu” Dante, entre os muitos existentes, é aquele que

não fez senão obedecer a uma vocação sobrenatural, pelo que pôde realizar na terra o seu altíssimo destino de Poeta do mundo interior. ¹¹²

Para Henriqueta, o “Purgatório” dantesco

[...] é a hora dos crepúsculos, da contemplação e da melancolia, [...] o equilíbrio, a soma dos contrários, a síntese do bem e do mal [...], a medida exata da serenidade espiritual e do domínio artístico do poeta, dentro da concepção total do poema. ¹¹³

Nessa definição, mais uma vez, vemos refletida uma característica que encontramos na sua própria poética, que é a eterna busca do equilíbrio entre forças contrárias, busca plenamente identificada com o princípio da *coincidentia oppositorum* ¹¹⁴. Este é um princípio concebido originalmente pelo Cardeal Nicolau de Cusa (1401-1464), que Henry Corbin identificou como “nada menos do que a chave para o reino da própria regeneração espiritual” ¹¹⁵.

¹¹⁰ Cf. LISBOA, Henriqueta. O meu Dante. In: LISBOA, Henriqueta, et al. *O meu Dante*. Caderno n. 5. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1965, p. 9, e texto da apresentação assinada por Edoardo Bizarri, p. 5.

¹¹¹ As expressões entre aspas referem-se ao texto da conferência supracitada, p. 7-20.

¹¹² *Ibid.*, p. 12.

¹¹³ *Ibid.*, p. 10.

¹¹⁴ Cf. CUSA, Nicolau de. *A douta ignorância*. Tradução e notas de Reinholdo Aloysio Ullmann. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, p. 26.

¹¹⁵ Cf. WASSERSTROM, Steven M. *A religião além da religião: diálogos entre Gershom Scholem, Mircea Eliade e Henry Corbin em Eranos*. Tradução Dimas David. São Paulo: TRIOM, 2003, p. 136-137.

Henriqueta escreve o poema “Herança” numa clara homenagem ao grande poeta italiano, e nos seus versos está uma verdadeira profissão de fé de alguém que reconhece o exato valor do que lhe coube na partilha. São oito tercetos e um verso — monóstico —, que revelam, já na composição — pela adoção da “*terza rima*” dantesca —, o seu pendor para o sublime disciplinado:

Ouso à sombra de Dante ao meu Vergílio
oferecer louvor com tal ternura
que me estremece a voz ao casto idílio.

Quem mergulhou um dia na leitura
do magno poeta vem transfigurado
de uma consciência límpida e madura.

Todo o valor do tempo no passado
volve de novo em raios convergentes
à lembrança de lume radicado.

Tudo emerge no plano do presente
— pronto, cálido e nítido — pelo ato
que é promessa de vida permanente.

A cada circunstância o termo exato
dá testemunho da alma que está presa
à contínua experiência do recato.

Esse conhecimento da beleza
junto à simplicidade quase rude
já sobreleva os dons da natureza.

Clássico sereníssimo! Que o estude
sempre, alguém, à noção de que é mister
entregar-se ao destino em plenitude

à maneira de Eneias para obter
a expressão que transcende esse destino
e é dádiva de sangue a um outro ser.

O verbo humano, então, se faz divino.¹¹⁶

Reinaldo Marques, em vista da intensa e significativa atividade intelectual da poeta mineira, insere-a na grande tradição moderna dos poetas-críticos, em que se inscrevem Ezra Pound (1885-1972), T.S. Eliot (1888-1965), Octavio Paz, Haroldo de

¹¹⁶ LISBOA, Henriqueta. “Herança”. *Montanha viva: Caraça*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1959, p. 115-116.

Campos (1929-2003), entre outros, e destaca sua preocupação metafísica e ontológica ante o fenômeno poético como basilar de toda a sua produção artística ¹¹⁷.

1.10 A VERDADEIRA INICIAÇÃO

Curiosamente, as efemérides de nascimento e morte de Henriqueta Lisboa ¹¹⁸ marcam, respectivamente, a data da morte e do nascimento de dois grandes nomes que muito significaram na sua história pessoal. Em 15 de julho de 1921, morre Alphonsus de Guimaraens, poeta simbolista considerado o grande místico de Minas Gerais e o maior nome do Simbolismo brasileiro, ao lado de Cruz e Sousa (1861-1898).

Henriqueta Lisboa, que contava na ocasião dezessete anos de idade, revelaria, anos mais tarde, em 1937, numa conferência literária sobre o poeta:

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. ¹¹⁹

Em 9 de outubro de 1893, nasce Mário de Andrade, com quem a poeta se corresponderia durante os últimos seis anos de vida do ilustre modernista, de final de 1939 a 1945, conforme já referido, o que contribuiu de forma decisiva para suas reflexões sobre o fazer poético e sobre outras importantes questões, entre elas, aquelas relativas ao momento histórico em que viviam, no período chamado pós-22.

Mário de Andrade dizia ser o Movimento Modernista o grande responsável pela prática da correspondência como lugar privilegiado para o verdadeiro debate de ideias e de sentimentos mais humanos, lugar onde também acontecia a literatura brasileira. Ele exercia a literatura nas suas cartas, instigando, motivando, criticando seus companheiros de ofício, levando a relação que se estabelecia por meio delas muito além daquela que se dava pessoalmente.

Para Henriqueta, o Modernismo no Brasil “foi um vasto, profundo e completo movimento espiritual” ¹²⁰, inicialmente marcado pelo espírito romântico, que “cristaliza

¹¹⁷ MARQUES, Reinaldo. Henriqueta Lisboa e o ofício da tradução. In: *Henriqueta Lisboa: poesia traduzida/ organização, introdução e notas* Reinaldo Marques, Maria Eneida Victor Farias. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 19.

¹¹⁸ (15 de julho e 9 de outubro)

¹¹⁹ LISBOA, Henriqueta. *Alphonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro: AGIR, 1945, p. 66-67.

o impulso de infinito”¹²¹, inspirando a “verde mocidade”¹²². No contraste com o espírito clássico, nosso Modernismo veio ao encontro de uma busca por soluções originais não somente no campo das artes, mas igualmente para os problemas de ordem social, econômica e política¹²³.

Henriqueta Lisboa, muito próxima de Cecília Meireles no que a obra desta representava no modernismo pós-22 — ainda que não tenha participado da Revista *Festa*¹²⁴ —, mantinha igualmente o diálogo com o Simbolismo de forma natural. Henriqueta, porém, se dizia “mais dramática”, em contraste com a musicalidade característica da lírica cecilianiana¹²⁵.

Essa dramaticidade pode ser traduzida como a expressão de uma verdadeira “experiência simbólica”, tal como Roger Bastide (1898-1974) define o papel do símbolo, quando este não dá conta da representação de uma experiência intensamente vivida, e o escritor funde a criação estética com o produto de uma vivência mística, encenando o seu “drama interior”¹²⁶. E o drama simbolista não é outro senão o da “tradução verbal do inefável”¹²⁷.

Assim como a poeta de *Viagem*, Henriqueta preservou sua independência em relação a qualquer dogma de escola, conforme já apontamos. Reiteramos nosso argumento, ao enfatizar que, se Henriqueta seguiu alguma orientação nesse sentido, foi a do próprio Mário de Andrade, reconhecido “mistagogo” do movimento Modernista brasileiro, principalmente quando exercia seu grande poder de sedução intelectual por meio de suas cartas. A “verdadeira iniciação”, entretanto, ocorreu quando Henriqueta soube da morte de Alphonsus de Guimaraens, poeta que ela aprendeu a amar por influência do irmão José Carlos Lisboa, já na adolescência¹²⁸.

¹²⁰ LISBOA, Henriqueta. Aspectos do Movimento Modernista. In:____. *Vigília* poética. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968, p. 106.

¹²¹ Id., *ibid.*

¹²² Id., *ibid.*

¹²³ Id., *ibid.*

¹²⁴ Sobre a revista *Festa*, destacamos o estudo de Neusa Pinsard Caccese: *Festa: contribuição para o estudo do Modernismo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1971.

¹²⁵ Cf. Entrevista concedida a Angelo Oswaldo de Araújo Santos, em maio de 1968. Pasta Entrevistas, no AEM/UFMG.

Também disponível em <www.lettras.ufmg.br/henriquetalisboa/midia/entrevista02.htm> Acesso em 04 jun. 2006.

¹²⁶ BASTIDE, Roger. O lugar de Cruz e Sousa no Movimento Simbolista. In:____. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943, p. 111.

¹²⁷ Id., *ibid.*, p. 118.

¹²⁸ Cf. Pasta Entrevista. *Vamos ler!* (Rio, 11 set. 1941), no AEM/UFMG.

É interessante notar que José Carlos também intermediou a relação de Henriqueta com Mário de Andrade, por meio de um sutil recado deste, enviado por carta. Assim diz o escritor paulista ao despedir-se do amigo de Belo Horizonte, em 1939:

Me recomende muito a todos os seus, a seu pai simpaticíssimo, irmã, cunhado e mais a nossa adorabilíssima Henriqueta Lisboa, que fiquei adorando na sua graça delicada. Aliás escreverei a ela qualquer dia deste.¹²⁹

O superlativo parece ter causado forte impressão na poeta, porque foi a senha para que ela tomasse a iniciativa de um dos mais fecundos diálogos epistolares da nossa história literária. Na opinião de Fábio Lucas, o mais “delicado diálogo” estabelecido entre Mário e uma personalidade feminina¹³⁰.

Ainda sobre a “verdadeira iniciação”, e a curiosa *sincronicidade*¹³¹ das datas que envolvem o nascimento e morte de Henriqueta Lisboa, reportamo-nos a um poema de Carlos Drummond de Andrade intitulado “A visita”¹³². Nele, o poeta relata em versos a visita que Mário de Andrade faz ao Místico de Mariana, Alphonsus de Guimaraens, em 1919. Na longa composição, dividida em cabalísticas sete partes, lemos o verso inicial: “1919. 10 de julho”¹³³, e, no terceiro verso da sétima parte, a sua inversão — “10 de julho. 1919”¹³⁴, como num jogo de espelhos, marcando a efeméride com precisão. Porém, a imagem que mais nos interessa destacar aqui é a da persistência da memória, é a da passagem do tempo evocada pelo verso “Dois anos depois”¹³⁵, que, com maestria, Drummond agregará a outro verso, este do próprio Alphonsus, — “uma cruz enterrada no céu”¹³⁶ —, finalizando com “em novo julho, tempo da Visita”¹³⁷.

¹²⁹ SOUZA, 2010, p. 336 (carta de 19 nov. 1939).

¹³⁰ Cf. LUCAS, 2001, p. 12.

¹³¹ É importante ressaltar que as considerações a respeito da coincidência das datas só acrescentam ao nosso estudo na medida em que tomamos o fato como constitutivo do que é *imponderável*, ou seja, daquilo que suporta um efeito ainda que desvinculado de uma causa. Segundo o princípio junguiano da *sincronicidade*, os termos de uma coincidência significativa são ligados tão somente pela *simultaneidade* e pelo *significado*, desconsiderando-se a relação espaço-temporal. Cf. JUNG, C.G. *Sincronicidade*. Tradução Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, OSB. Obras completas. Vol. VIII/3. Rio de Janeiro: Vozes, 1984, p. 53-54.

¹³² Drummond escreve o poema em 1977, a pedido do bibliófilo José E. Mindlin (1914-2010), para uma edição de arte, com 125 exemplares. Posteriormente o incluí no livro *A paixão medida*, de 1980. Cf. SOUZA, Eneida Maria de; SCHMIDT, Paulo (Org.) *Mário de Andrade: carta aos mineiros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997, p. 44.

¹³³ Cf. DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. “A visita”. *Ibid.*, p. 37.

¹³⁴ *Id.*, *ibid.*, p. 44.

¹³⁵ *Id.*, *ibid.*

¹³⁶ *Id.*, *ibid.*

Desse modo, forma-se uma trama de sentidos entre significante e significado, porque à visita de Mário o poeta sobrepõe o eufêmico “tempo da Visita”, da inesperada “Dama de rosto velado”¹³⁸ — a morte — que, por sua vez, é quem selará a “verdadeira iniciação”, ultrapassando o tempo do calendário, num simbólico rito de passagem, em que as datas de nascimento e morte se confundem, unindo Alphonsus, Henriqueta e Mário na *atemporalidade*.

Bernard Roger, referindo-se à iniciação alquímica, cuja simbologia está estreitamente associada ao universo da poesia, e muito especialmente a um processo de “sagração” desta como linguagem privilegiada, assim escreve a respeito do processo iniciático, corroborando nossa argumentação:

O primeiro ato da iniciação é a “morte” do profano e o “nascimento” do neófito. O “iniciado” entra na vida pela morte para se pôr em marcha rumo à realização de seu ser.¹³⁹

Outro detalhe importante e que envolve pontualmente aspectos da iniciação alquímica, diz respeito a um implícito código cromático. Na arte alquímica, o colorido das imagens sempre forma parte da mensagem. Stanislas Klossowski de Rola, no seu livro *Alquimia*, ao descrever a imagem do *Ouroboros*¹⁴⁰ — “o dragão que come a própria cauda e que simboliza a natureza cíclica e eterna do universo”¹⁴¹ —, sinaliza que o verde, a parte interna do círculo ourobórico, é a cor da iniciação, e o vermelho, a parte externa do mesmo círculo, associa-se com o objetivo da grande Obra. Portanto, apropriadamente, Henriqueta escolheu a cor verde para descrever o seu “momento extático de iniciação”: “[...] Foi como se uma clareira verde se abrisse aos meus olhos”¹⁴². E, diante de tal simbolismo, não é difícil imaginar a geometria dessa clareira...

Atentemos, agora, aos versos de Drummond:

¹³⁷ DRUMMOND DE ANDRADE, “A visita”, op. cit., nota 132, p. 44. O verso alphonsino “A minh’alma é uma cruz enterrada no céu” pertence ao poema XVIII do livro *Escada de Jacó*. Cf. GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra completa*. Organização de Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1960, p. 314.

¹³⁸ Cf. LISBOA, Henriqueta. “Dama de rosto velado”. *A face lívida* (1945). In: _____. *Lírica*, 1958, p. 152.

¹³⁹ ROGER, 1991, p. 44-45.

¹⁴⁰ Encontramos em diferentes autores o mesmo simbolismo registrado de forma diversa, lexicalmente, como, por exemplo, ouroboros, oroboros, uróboro, uroboros; ora referido no gênero feminino (como serpente), ora no masculino (como dragão); podendo variar quanto ao número. Quando citado, optamos por manter a designação conforme o autor; do contrário, utilizaremos “uroboros”, no feminino plural.

¹⁴¹ DE ROLA, Stanislas Klossowski. *Alquimia*. Luso-Espanhola de Traduções e Serviços, S.L. Madrid: Ediciones del Prado, 1996, p. 32.

¹⁴² LISBOA, Henriqueta. *Alphonsus de Guimaraens*, 1945, p. 66-67.

1919. 10 de julho.
 [...]

Volta o homem ao escritório.

Devagar.

10 de julho. 1919.

Devagar, torna a vida ao tempo-presente.

Os versos, à gaveta melancólica.

O tecido da aranha recompõe-se.

É tudo igual? É tudo sem remédio?

Em algum ponto, pausa a memória

que nunca se diluirá.

Não fica nas estantes, nos metais,
 nem fica nos papéis a se apagarem.

Não fica na folhinha de Mariana.

Fica no ar, ninguém a sente.

Dois anos depois, a alma do poeta

será uma cruz enterrada no céu.

Em novo julho, tempo da Visita.¹⁴³

Lembremos aqui duas expressões usadas por Gilbert Durand quando este disserta sobre a “noção de bacia semântica”, referindo-se a uma temporalidade diversa da cronologia linear: ele traduz o *Wachsendzeit* paracelsiano como “tempo astral”, e o seu *Kraftzeit*, como “força do destino”¹⁴⁴. Essas expressões vêm ao encontro de um conceito explorado por Walter Benjamin num artigo escrito em 1933, que de certa forma corrobora a nossa argumentação, porque comunga com o sentido profundo do conceito junguiano de “sincronicidade”. Para falar da “doutrina das semelhanças”, Benjamin recorre à astrologia a fim de esclarecer outro conceito, o de “semelhança extrassensível”. O que o filósofo quer na verdade é chegar a um entendimento do processo da “leitura”, explorando o mecanismo mimético da linguagem, tendo em vista um duplo sentido que nele está envolvido: o profano e o mágico. E, como a astrologia é uma ciência relacionada diretamente com a efeméride de nascimento, reproduzimos a seguir o parágrafo conclusivo de Benjamin, que ele destacou como apêndice de seu texto:

O dom de ser semelhante, do qual dispomos, nada mais é que um fraco resíduo da violenta compulsão, a que estava sujeito o homem, de tornar-se semelhante e de agir segundo a lei da semelhança. E a faculdade

¹⁴³ DRUMMOND DE ANDRADE, “A visita”, op. cit., nota 132, p. 37-44.

¹⁴⁴ Cf. DURAND, Gilbert. Método arquetipológico: da mitocrítica à mitanálise. In: _____. *Campos do imaginário*. Textos reunidos por Danièle Chauvin. Tradução Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, [S.d.], p. 163.

extinta de tornar-se semelhante ia muito além do estreito universo em que hoje podemos ainda ver as semelhanças. Foi a semelhança que permitiu, há milênios, que a posição dos astros produzisse efeitos sobre a existência humana no instante do nascimento.¹⁴⁵

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 daquele que foi considerado um “sublime iniciado do Símbolo, de que se fez o Príncipe incontestado no Brasil”¹⁴⁶, nas palavras de Mário de Andrade.

E ainda sobre a coincidência das datas entre Mário e Henriqueta, é Pe. Lauro Palú, ao organizar, em 1987, a coletânea de cartas do escritor paulista enviadas para a amiga mineira — *Querida Henriqueta* —, quem assim escreve, insinuando uma deliberada evasão da vida por parte da poeta, exatamente na data que lhe era especialmente cara:

Mário morreu a 25-II-45 (sic), de enfarte, com 51 anos. Para nós que o acompanhamos em todas estas páginas (e tantas outras paralelas), fica a impressão brutal da interrupção desta vida extraordinária. Henriqueta morreu a 9 de outubro de 1985, aos 81 anos. Podemos dizer que Henriqueta se deixou morrer no dia 9 de outubro, aniversário de Mário de Andrade?¹⁴⁷

Fábio Lucas, por sua vez, usou a seguinte expressão para descrever o fenômeno da coincidência das datas: “O alfa e o ômega de uma intimidade no reino da poesia”¹⁴⁸.

¹⁴⁵ BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Volume I, 6. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 113. Em vista do exposto, não podemos deixar de mencionar um fato no mínimo curioso: Walter Benjamin e Henriqueta Lisboa compartilham o mesmo dia e mês de nascimento: 15 de julho, data que também marca a efeméride de nascimento do autor de *Motivos de Proteo*, José Enrique Rodó. E outro dado a que cabe a menção, a título de esclarecimento, é que Walter Benjamin conhecia a “Ciência das Correspondências”, de Emanuel Swedenborg (1688-1772), cujo nome se encontra relacionado na vasta bibliografia das *Passagens*. Ver nota 43, p. 24 de nosso estudo.

¹⁴⁶ ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Itinerários: cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho*. São Paulo: Duas Cidades, 1974, p. 69.

¹⁴⁷ PALÚ, Padre Lauro. *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. 2. ed. Org. Abigail de Oliveira Carvalho; transcrição dos manuscritos Rozani C. do Nascimento; revisão, introdução e notas Pe. Lauro Palú. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991, p. 177 (em nota referente à carta de 20 jan. 1945).

¹⁴⁸ LUCAS, Fábio. Henriqueta Lisboa e a interação com Mário de Andrade. In: *Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade: uma correspondência em debate*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1996, p. 31.

1.11 A FORÇA DA DELICADEZA

A amizade construída por meio da correspondência trocada entre Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa ¹⁴⁹ refletiu-se de forma decisiva na produção de ambos os poetas, como pudemos avaliar nos documentos estudados. Conhecê-la no detalhe desse diálogo epistolar é quase uma imposição para aqueles que desejam realmente empreender uma autêntica heurística e, assim, atualizar a nossa historiografia literária. No que diz respeito à influência de Mário no fazer poético de Henriqueta, cremos que já está bastante divulgado em muitos estudos ¹⁵⁰, porém, naquilo que compete à intervenção da escritora no trabalho do autor, efetivamente, parece-nos ainda muito pouco acentuado. Para ficarmos, por ora, a título de ilustração, em apenas um desses momentos, lembremos que foi muito por insistência da amiga mineira que Mário nos brindou com o importante testemunho sobre a Semana de 22, vinte anos depois, em 1942, naquela que é considerada a “famosa conferência” sobre o Movimento Modernista, o seu *mea culpa*. Essa avaliação, apesar do tom bastante amargo, bastante pessimista em relação àquilo que realmente significou, não só para sua geração, ainda se mantém como um documento imprescindível para compreendermos o Movimento Modernista brasileiro.

Na verdade, Henriqueta queria um livro que registrasse o seu testemunho, e o amigo se negava a fazê-lo, dizendo: “Não, Henriqueta, eu não posso contar a Semana [...]” ¹⁵¹. E ela respondia, pacientemente:

Não insistirei no pedido do livro. Compreendo os seus escrúpulos, as suas razões de generosa elegância moral, de orgulho bem posto. E calculo o desprendimento, a luta interior que lhe custou anos afora manter, viver esse ideal! ¹⁵²

¹⁴⁹ As cartas de Mário de Andrade para Henriqueta Lisboa foram inicialmente publicadas em *Querida Henriqueta*: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. 2. ed. Org. Abigail de Oliveira Carvalho; transcrição dos manuscritos Rozani C. do Nascimento; revisão, introdução e notas Pe. Lauro Palú. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991. E a correspondência mútua encontra-se publicada em: SOUZA, Eneida Maria de. (Org.) *Correspondência – Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*. São Paulo: Editora Peirópolis: Edusp, 2010.

¹⁵⁰ Verificar, entre outros, o estudo de Marilda Ionta, *As cores da amizade*: cartas de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

¹⁵¹ SOUZA, 2010, p. 164 (carta de meados (sic) de setembro de 1941).

¹⁵² Id., *ibid.*, p. 169 (carta de 9 out. 1941).

Porém, Mário acaba cedendo, não exatamente do modo como Henriqueta desejava, realizando o estudo em livro, mas registrando, documentando o seu olhar a partir do interior do movimento, fazendo a sua “confissão”, que posteriormente seria incorporada junto a outros estudos seus à obra *Aspectos da literatura brasileira*, em 1943.

Portanto, as palavras de Henriqueta, talvez somadas a outras vozes, obtiveram êxito e ajudaram a quebrar a resistência do escritor. A amiga mineira reconhecia o quanto era necessário e urgente aquele relato e insistiu antes de ceder à sua negativa, argumentando: “O surto de maior importância da nossa literatura, e do qual foi você o esteio, não pode não deve ser (sic) estudado senão por você, particularmente nas suas consequências”¹⁵³.

O contributo de Henriqueta Lisboa para nossa história literária é bastante significativo, e nosso estudo pretende mostrar como ele se deu, não apenas a partir da realização da própria obra, que naturalmente se justifica, mas também pelo muito que fez em prol de obras de outros escritores, principalmente quando recupera autores esquecidos, insistindo nas publicações e recomendando estudos críticos. Assim ela procedeu em relação ao próprio Alphonsus de Guimaraens, já em 1937, com sua conferência, quando a produção dele ainda estava toda dispersa. E o fez talvez atendendo a um apelo que Mário de Andrade já havia feito aos editores, logo depois da sua visita ao poeta, em 1919, nestes termos:

[...] Não haverá no Brasil um editor que lhe agasalhe os poemas, tirando-os da escuridão? Não existirá a piedade dum novo bandeirante que vá descobrir nas Minas Gerais essa mina de diamantes castiços e lapidados, e deslumbre os da nossa raça com os tesoiros que Alphonsus guarda junto de si? Onde? quando o abra-te Sésamo dessa gruta encantada?...¹⁵⁴

Mário publica o artigo cujo excerto supracitamos na Revista *A cigarra*, em 1º de agosto de 1919, e a primeira edição da lírica de Alphonsus de Guimaraens, organizada pelo filho do poeta, o ficcionista João Alphonsus de Guimaraens (1901-1944), vem a lume somente em 1938.

¹⁵³ SOUZA, 2010, p. 161 (carta de 31 jul. 1941).

¹⁵⁴ ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Itinerários: cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho*, 1974, p. 72. Em todas as citações de Mário de Andrade manteremos a grafia original do autor.

Henriqueta Lisboa, citada por Alphonsus de Guimaraens Filho como biógrafa do poeta de *Pauvre lyre*, não poupou esforços para coletar material para sua conferência, escrevendo até mesmo para o mecenas da Villa Kyrial, Freitas Valle (1870-1958) — o Jacques D' Avray —, em 1937¹⁵⁵, na época, subprocurador-geral do Estado de São Paulo.

O texto da conferência se tornaria mais tarde, em 1945, a primeira publicação, em livro, de um estudo crítico-literário de Henriqueta Lisboa, conforme já mencionado, com o título *Alphonsus de Guimaraens*. Este trabalho, segundo a Autora, representa um de seus primeiros esforços para a divulgação de um grande poeta, considerado por ela “o mais suave dos místicos, o mais fino dos poetas brasileiros”¹⁵⁶.

Sublinhamos que a iniciativa da conferência e a sua participação no projeto partiu da própria Henriqueta, conforme atesta a carta do amigo, e mentor, Basílio de Magalhães (1874-1957)¹⁵⁷:

[...] ainda não foi possível assentar quando lhe será feito o convite, visto depender do Capanema a data de encerramento da série de cada ano. Fica, entretanto, a meu cuidado o resolver dentro em breve, com o próprio ministro, o caso da sua conferência sobre Alphonsus de Guimaraens, que bem merece ser lembrado por uma inspirada poetisa da terra mineira, qual D. Henriqueta Lisbôa (sic).¹⁵⁸

Outro contributo importante de Henriqueta, no mesmo sentido, deu-se em favor do poeta José Severiano de Rezende (1871-1931). Natural de Mariana (MG), Rezende foi amigo de Alphonsus de Guimaraens e com este frequentou, junto a outros “iniciados” do Símbolo, os saraus literários promovidos pelo já citado Freitas Valle, antes mesmo da inauguração da Villa Kyrial¹⁵⁹. Seu livro *Mistérios* (1920) foi reeditado em função do centenário do autor, em 1971, com um ensaio crítico de Henriqueta Lisboa, e muito pelo empenho desta, conforme atestam os documentos que se encontram no seu acervo.

Reinaldo Marques, referindo-se especialmente ao ofício da tradução em Henriqueta Lisboa, destaca a sua atuação como mediadora cultural, argumentando que a

¹⁵⁵ Cf. GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Alphonsus de Guimaraens no seu ambiente*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, 1995, p. 292-293.

¹⁵⁶ LISBOA, Henriqueta. *Alphonsus de Guimaraens*, 1945, p. 22, e texto de apresentação da obra.

¹⁵⁷ Basílio de Magalhães foi professor, jornalista, historiador, folclorista e político militante, conforme consta na “Súmula biobibliográfica” elaborada pela própria Henriqueta Lisboa. Era amigo da família Lisboa e muito influenciou na formação da poeta. Cf. Pasta Produção Intelectual do Titular (Biografias), no AEM/UFGM.

¹⁵⁸ A carta é enviada do Rio de Janeiro, em 30 set. 1937. Cf. Pasta Correspondência Pessoal, no AEM/UFGM.

¹⁵⁹ Cf. CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC, 2001, p. 135 et. seq.

“reflexão teórico-crítica sobre a literatura, assim como a própria literatura, constitui também espaços de mediação na produção de valores estéticos e éticos”¹⁶⁰. Este fato, somando-se à prática da divulgação de obras e autores, dessa tentativa quase solitária de preservação da nossa memória literária, permite-nos dimensionar a tarefa que a intelectual Henriqueta Lisboa realizava entre seus pares.

Como uma verdadeira zeladora da memória, Henriqueta guardava e catalogava, com precisão, recortes, cartas e documentos, listando objetos — além dos livros, revistas e discos —, inventariando o próprio acervo. Entre seus diversos apontamentos em manuscritos, encontramos uma relação com mais de sessenta nomes, entre renomados escritores e instituições, para os quais foram enviados exemplares do livro *Mistérios* (1971), do poeta José Severiano de Rezende. Assim ela agia com seus próprios livros, numa quase compulsão arquivística e “logística”.

Em uma das cartas escritas a Mário de Andrade, nos anos quarenta, enquanto discute sobre a questão de “moral em arte”, Henriqueta dirige ao amigo uma pergunta que talvez, hoje, caiba a nós responder:

Querer dar à poesia um sentido de perpetuidade será orgulho, Mário, ou apenas instinto de conservação quando nos sentimos fugir — para sempre?¹⁶¹

O resultado da pesquisa no Acervo de Escritores Mineiros, que contou, uma vez mais, com o auxílio do CNPq por meio da Bolsa Sanduíche País, durante quatro meses, está concretizado nas páginas que se seguem, principalmente naqueles momentos em que trazemos a voz de Henriqueta Lisboa para o centro de nossa argumentação, extraída de entrevistas, cartas, ensaios, discursos, muitos deles inéditos. Este material ajudou-nos a fazer uma verdadeira cartografia da obra da poeta mineira, bem como a definir as linhas do seu perfil de um modo mais claro, naquilo que nos foi possível captar, confrontando informações, analisando dados, intuindo conclusões, que, por sua natureza, jamais serão definitivas.

¹⁶⁰ MARQUES, Reinaldo. Henriqueta Lisboa: tradução e mediação cultural. Disponível em: <http://www.ufmg.br/aem/inicial/publicacoes/artigos/marques_hlisboa.htm> Acesso em 18 dez. 2011.

¹⁶¹ SOUZA, 2010, p. 216 (carta de 16 jul. 1942).

1.12 O PONTO DE PARTIDA

Dentre os documentos que arrolamos como imprescindíveis para nossa pesquisa na fase em que se encontra, está um depoimento da escritora, em datiloscrito, em que ela organiza os seus livros de poesia em cinco grupos distintos, classificando-os quanto a diretrizes de composição, a saber: o primeiro a Autora chamou de “Espontâneo”; o segundo, “Objetivo”; o terceiro, “Dramático”; o quarto, “Essencial”; e o quinto, “Ontológico”. Para cada obra há uma súmula e uma breve descrição quanto à temática abordada, ora realçando afinidades, ora demarcando diferenças de concepção entre elas.

Inicialmente, o referido documento fora redigido em 1979, em função de uma entrevista estruturada em sete partes, sendo que a primeira seria a exposição de sua trajetória poética. Complementado em 1982, com a inserção da sua última obra, — *Pousada do ser* —, configurou-se como material suficiente para que pudéssemos aproximá-lo de uma descrição do seu “percurso estético”, no sentido de uma retrospectiva não isenta de um juízo crítico avaliativo. Nomeamos tal percurso de “estético-existencial”, tendo em vista as características que apresenta, principalmente no último grupo, que encerra a trajetória, chamado justamente de “Ontológico”. Problematizá-lo, a partir das indicações da Autora, bem como enriquecê-lo com dados de diferentes fontes, é nosso objetivo no segundo capítulo do presente estudo.

Destacamos ainda que uma fonte importante para tal intento, referida reiteradamente por estudiosos da obra henriquetiana, como Pe. Lauro Palú¹⁶² e Fábio Lucas¹⁶³, ao apontá-la como uma via de acesso aos seus arcanos, é o ensaio de autoria da própria Henriqueta Lisboa, que se encontra na abertura do seu livro *Vivência poética*, de 1979 — o terceiro da tríade que compreende sua produção ensaística sobre teoria da poesia¹⁶⁴. O texto em questão é a Conferência realizada em Brasília, em 1978, por ocasião do XII Encontro Nacional de Escritores. Com o título “Poesia: minha profissão de fé”, a escritora traça o perfil da própria obra poética, porém não a abrangendo na sua totalidade. No entanto, porque se reporta à temática predominante em seus livros de poesia, fazendo associações, apontando poemas e clarificando conceitos adotados, num

¹⁶² Cf. PALÚ, Lauro Pe. Conhecimento de Henriqueta Lisboa, In: LISBOA, Henriqueta. *Vivência poética*, 1979, p. 7.

¹⁶³ Cf. LUCAS, 2001, p. 16.

¹⁶⁴ Sobre a sua produção ensaística, ver p. 36-38 de nosso estudo.

esforço autoexegético, na expressão de Pe. Lauro Palú, tomamos tal testemunho como o protótipo daquilo que posteriormente ela definirá com maior precisão, ao esquematizar os cinco grupos mencionados.

Salientamos, entretanto, que seguiremos a sistemática evidenciada no documento, tomando-o naquilo que ele representa como método de exposição, ou seja, nosso interesse recai sobre o método, tentando pensar numa fenomenologia estética que se desenha a partir daí. Sublinhamos um aspecto importante, com uma situação hermenêutica inarredável, que é a necessária visada diacrônica, conforme acuradamente observa Fábio Lucas ao tratar da temática henriquetiana, no ensaio já referido:

Ver-se-á que Deus e Religião se apresentam mais como problemas do que como solução. E o estudo de tensão conceitual se eleva à medida que a obra da autora avança no tempo. Daí se tornar tão importante um acompanhamento diacrônico da produção de Henriqueta Lisboa.¹⁶⁵

Ao mesmo tempo, levaremos em conta a intencionalidade autoral e o contexto de produção, com o propósito de “nos habilitarmos ao melhor conhecimento do destino da obra”¹⁶⁶, conforme adverte Luiz Costa Lima ao firmar uma postura hermenêutica que endossamos, sem nos esquecermos, contudo, como enfatiza o autor, “que a intenção autoral não coincide com o que efetivamente [o autor] alcança em sua obra”¹⁶⁷.

Postulamos que, especificamente no caso da obra de Henriqueta Lisboa, de acordo com o que pudemos analisar em contato com as suas fontes primárias, existe uma intencionalidade muito bem marcada, que não pode ser ignorada pelo intérprete. Quando a Autora registra, por exemplo, de modo proeminente, no cabeçalho de seus textos inéditos, títulos como “Palavras de Henriqueta Lisboa”, “Depoimento da autora”, “Respostas de Henriqueta Lisboa”, ela sinaliza uma autoria que quer ser reconhecida como tal, e esse gesto deve ser igualmente problematizado.

Henriqueta Lisboa seguia de perto os princípios do Modernismo; tinha como o maior deles “o direito permanente à pesquisa estética”¹⁶⁸ e, em decorrência dele, “a

¹⁶⁵ LUCAS, 2001, p. 13.

¹⁶⁶ COSTA LIMA, Luiz. *Hermenêutica e abordagem literária*. In: _____. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*, V.1, 3. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 92.

¹⁶⁷ Id., *ibid.*, p. 93.

¹⁶⁸ Cf. LISBOA, Henriqueta. *Aspectos do Movimento Modernista*. In: _____. *Vigília poética*, 1979, p. 114.

procura do conteúdo autêntico”¹⁶⁹ que, no seu entendimento, “foi, de fato, a alma do movimento”¹⁷⁰.

Para a poeta mineira, “[o Movimento Modernista] com a liberdade que concedeu a intelectuais e artistas, criou para estes uma grande responsabilidade. Não, porém, missões definidas”¹⁷¹.

Argumentamos que esse anseio de reconhecimento autoral é consequência de um apuro que a escritora almejava numa incessante busca pela própria voz, para alcançar um estilo próprio, único, conforme Mário de Andrade — a quem ela tinha por Mestre — aconselhava-a com veemência numa das cartas que trocaram:

[...] O que falta sutilissimamente a você, poeta incontestável e forte, é originalidade. Não a originalidade original por si mesma, porém a originalidade de Henriqueta Lisboa, a expressão real de si mesma. Pode-se dizer até que você foge, em poesia, você se recalca em poesia, quando justamente a poesia, em vez de máscara, é a expansão sublimada de todos os recalques.¹⁷²

Importa referir ainda que, no curso de seu itinerário poético, principalmente nas últimas obras, uma vez encontrada e assumida essa voz mais “rigorosamente lírica”¹⁷³, usando uma expressão de Mário de Andrade, paradoxalmente ela se encaminhará para um estado de despersonalização como característica da lírica moderna, segundo Hugo Friedrich (1904-1978)¹⁷⁴, porém diferentemente de Baudelaire (1821-1867) naquilo que se refere a um sentido de direção, digamos, de um propósito. Na poesia de Henriqueta Lisboa, essa despersonalização — ainda que de certa forma “intencionada”¹⁷⁵, como no autor das *Flores do mal* —, será motivada por um sentimento religioso que efetivamente crê na redenção.

O caráter ontológico, na poética henriquetiana, está sempre no horizonte teo-lógico, vinculado ao conceito de “intuição”, próprio da mística, contrastando,

¹⁶⁹ Cf. LISBOA, Henriqueta. Aspectos do Movimento Modernista. In: _____. *Vigília poética*, 1979, p. 115.

¹⁷⁰ Id., *ibid.*

¹⁷¹ Cf. Entrevista concedida a Domingos Carvalho da Silva para o *Correio paulistano*, 25 fev. 1945. “O Movimento Modernista brasileiro está perfeitamente realizado” (AU/BHL). Série Recortes [sobre a titular], no AEM/UFMG.

¹⁷² SOUZA, 2010, p. 92 (carta de 17 abr. 1940) [grifo do autor].

¹⁷³ Id., *ibid.*

¹⁷⁴ Cf. FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978, p. 36.

¹⁷⁵ Id., *ibid.*, p. 37.

radicalmente, com a “mística” de Baudelaire, que é marcada por uma “idealidade vazia”¹⁷⁶, na definição de Friedrich.

Para Claudio Willer, estudioso das relações entre gnose e poesia moderna, a relação de Baudelaire com o cristianismo é ambivalente, “é um palco de controvérsias”¹⁷⁷. E Roger Bastide, ao analisar o mesmo tema, sustenta que Baudelaire “é um católico atormentado pela nostalgia da pureza, levado nas asas do misticismo cristão. Mas este católico sabe que é um poeta perdido, cuja alma não pode mais se salvar”¹⁷⁸.

A arte de Henriqueta Lisboa, diferentemente da de Baudelaire, está sustentada numa fé inabalável, e assim, no seu fazer poético, muitas vezes, religiosidade se confunde com poeticidade, manifestando-se numa plethora de imagens simbólicas, que caracteriza uma expressão assumidamente herdada dos simbolistas, principalmente de Alphonsus de Guimaraens, poeta reconhecido pelo seu misticismo extremado, adepto de um catolicismo mesclado a leituras esotéricas¹⁷⁹. É lícito dizer, portanto, que as flores de Henriqueta Lisboa são de natureza diversa das flores baudelairianas, ainda que, em alguns aspectos, elas se encontrem sob o mesmo céu.

Henriqueta Lisboa é uma poeta que se dizia pertencer “mais à categoria dos anacoretas do que a dos apóstolos”¹⁸⁰, por preferir sempre a poesia pura, aquela destilada em silêncio, que exige uma radical introspecção. Alguns críticos veem esse próprio silêncio como matéria-prima da sua poesia, tomando-o como resultado, não como meio, inserindo-a entre os cultores da “estética do silêncio”, conforme aponta Oswaldino Marques (1916-2003), ao discordar de tal posicionamento. E o faz, radicalmente, dizendo que o seu lugar é o da “voz”, não do grito, nem de um afásico silêncio, numa postura mais “apostólica”, portanto. O crítico refere-se ainda à “insopitável vocação articulatória”¹⁸¹ de Henriqueta Lisboa, sentenciando que o máximo que se pode dizer é que a poeta “sofre a tentação do silêncio”¹⁸².

¹⁷⁶ FRIEDRICH, 1978, p. 47.

¹⁷⁷ WILLER, Claudio. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna*, 2010, p. 309.

¹⁷⁸ BASTIDE, Roger. Cruz e Sousa e Baudelaire. In: _____. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Martins Editora, 1943, p. 106.

¹⁷⁹ Sobre o aspecto esotérico da poesia de Alphonsus de Guimaraens, trataremos no quarto capítulo de nosso estudo.

¹⁸⁰ SOUZA, 2010, p. 95 (carta de 28 abr. 1940).

¹⁸¹ MARQUES, Oswaldino. A dança ritual do véu. In: BERNIS, Yeda Prates (Org.) *Henriqueta Lisboa: Rosa plena*. Edição especial do *Suplemento Literário Minas Gerais*, 21 jul. 1984, p. 3.

¹⁸² Id., *ibid.*

Ao concordarmos com Oswaldino Marques, postulamos que escutar essa voz que bravamente resiste ao silêncio, e traduzi-la, é todo nosso esforço. E importa advertir que sua trajetória poética aproxima-se, e muito, de uma verdadeira jornada iniciática, arquetípica, profundamente identificada com a tradição hermético-alquímica, numa transubstancial *travessia*, conforme já referimos. A Grande Arte de Hermes, a Alquimia, também é denominada “arte real ou sacerdotal”, porque é considerada uma ciência sagrada, secreta, antiga e profunda ¹⁸³.

Portanto, é mister percorrer tal trajetória tendo em mente a “lente mágica” do misticismo, na expressão de outro destacado leitor da obra henriquetiana, o brasilianista ítalo-americano, professor Carmelo Virgillo, que vê, igualmente, os motivos que alimentam tal poética como “elementos imanentes de uma busca, cuja meta é nada menos que *a verdade eterna*” ¹⁸⁴.

Destacamos ainda que, em relação aos cinco grupos dispostos no documento que elegemos como ponto de partida, analisaremos inicialmente o conjunto dos quatro primeiros, para, num segundo momento, tendo em vista a relevância do quinto grupo, o “Ontológico”, investigarmos isoladamente as obras que o compõem, operação que contemplará o terceiro capítulo de nosso estudo. No quarto e último capítulo, avançaremos rumo à descrição da simbólica que identificamos como formadora de um “mito pessoal” que se vê plenamente representado no símbolo da “Rosa”, para o qual percorreremos os meandros do arquétipo da “infância”, associado ao da “Grande Mãe” — ícone de Maria —, fazendo-nos chegar a uma fonte comum que abastece a poesia de Alphonsus de Guimaraens — o esoterismo cristão.

Como metodologia, valer-nos-emos da hermenêutica simbólica, na esteira dos *neognósticos* — Gilbert Durand, Gaston Bachelard, C. G. Jung, Henry Corbin, e demais autores que desenvolvem um trabalho na linha dos estudos do Imaginário. Importa salientar, que, sobretudo, tomamos como norma de conduta analítica o método preconizado por Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768-1834), considerado um dos primeiros teóricos da literatura, ao lado de Friedrich Schlegel (1772-1829) ¹⁸⁵. Para Schleiermacher, a compreensão do autor não é menos importante do que a do texto

¹⁸³ Cf. DE ROLA, Stanislas Klossowski, *Alquimia*, p. 7.

¹⁸⁴ VIRGILLO, Camilo. *Henriqueta Lisboa*: bibliografia analítico-descritiva. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1992, p. 5 [grifo nosso].

¹⁸⁵ Cf. WELLEK, René. *História da crítica moderna*. II volume. O romantismo. Tradução Lívio Xavier. São Paulo: Herder, 1967, p. 272.

como texto. Assim, partimos de um enfoque teórico que privilegia o psicológico, tal como se pauta a hermenêutica romântica ¹⁸⁶. Schleiermacher defende dois métodos para se chegar a uma verdadeira compreensão de um texto, os quais, na verdade, seriam indissociáveis entre si, a saber: o método “divinatório” e o “comparativo”. O primeiro busca compreender a singularidade de um autor “pelo processo de transmutar-se nele, esforçando-se por conhecê-lo, por assim dizer, a partir de suas entranhas” ¹⁸⁷, nas palavras de Fernando Rey Puentes; e o segundo “pretende conhecer o geral e, mediante comparações com outros autores pretéritos ou coetâneos, deduzir a especificidade do autor em estudo” ¹⁸⁸, ainda segundo Rey Puentes. Esses métodos, portanto, implicam dois movimentos, duas forças que se conjugam, no sentido do particular para o geral e do geral para o particular, uroboricamente, evidenciando uma dinâmica, que, resumidamente, para Schleiermacher, “trata-se da autodescoberta progressiva do espírito pensante” ¹⁸⁹.

¹⁸⁶ Cf. BRAIDA, Celso R. Apresentação. In: SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação*. 4. ed. Tradução Celso Reni Braidá. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003, p. 20.

¹⁸⁷ REY PUENTE, Fernando. Apresentação. In: SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. *Introdução aos diálogos de Platão*. Tradução de Georg Otte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 15.

¹⁸⁸ Id., *ibid.*

¹⁸⁹ SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação*. 4. ed. Tradução de Celso Reni Braidá. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003, p. 46.

2 O PERCURSO ESTÉTICO-EXISTENCIAL DELINEADO EM CINCO GRUPOS

Somente um artista pode decifrar
o sentido da vida.

Novalis [*Pólen*]

Em resposta a perguntas de Marly de Oliveira, que seriam publicadas em maio de 1979 no *Correio Braziliense*, Henriqueta Lisboa, pela primeira vez, faz um balanço discriminado da sua trajetória poética, justificando-se pela “dificuldade de englobar uma análise”¹.

O documento datiloscrito que encontramos no acervo da escritora e que corresponde a uma primeira parte de um todo de sete partes distintas, tem o título “Trajetória poética de Henriqueta Lisboa: depoimento da autora” e data de 1979, embora a poeta o tenha complementado, em 1982, em virtude da publicação do seu último livro, *Pousada do ser*².

No referido texto, em que agora nos deteremos, há uma divisão do conjunto de seus dezessete livros de poesia — excluindo o primeiro, *Fogo fátuo*, de 1925 — em cinco agrupamentos, cujo estudo, a partir de indicações da própria Autora, permite-nos descrever o seu “percurso estético-existencial”, ou “percurso estético-ontológico”, principalmente quando visamos às obras da maturidade, que justamente se agrupam sob o título “Ontológico”. Com esta designação estão *O alvo humano* (1973), *Miradouro* (1976), *Celebração dos elementos* (1977) e *Pousada do ser* (1982), esta que representa, deliberadamente, o ponto final de toda sua trajetória lírico-existencial:

[...] Esta é uma resolução melancólica para mim; [não escrever nenhuma obra mais] no entanto, aceitável como sinal de prudência.³

Paradoxalmente, *Pousada do ser* é também um ponto de chegada, um ponto de encontro em que o círculo urobórico se fecha, em que o início e o fim se encontram, por ser a obra que realiza, como síntese representativa, todo o seu percurso poético que chamamos de estético-existencial, termo tomado aqui não somente na sua amplitude

¹ Cf. Pasta Correspondências (LISBOA, Henriqueta), cópia da carta enviada para Marly de Oliveira, 7 maio 1979, no AEM/UFMG. Ver anexo B.

² Cf. Pasta Depoimentos (Produção Intelectual do Titular), no AEM/UFMG.

³ Cf. Entrevista concedida a Carmelo Virgillo, datada de julho de 1984, no AEM/UFMG.

filosófica, mas também religiosa, teológica. A crítica reconhece na obra final o seu estágio de maturação, “depuração e apuramento, perfeição de forma/conteúdo, poesia em alta dose de síntese e beleza”, nas palavras de Delson Gonçalves Ferreira ⁴.

Não é excessivo lembrar, no entanto, que a poesia para Henriqueta Lisboa, é uma verdadeira “deidade” ⁵, reveladora de mistérios, hierofânica em sua essência, bem como no seu processo de criação. Certa vez a poeta admitira que o seu desejo de realização estética fosse, talvez, “decorrência do anseio de aproximação com Deus” ⁶. Desse modo, entendemos que espiritualidade e arte são dois vetores de uma mesma força em Henriqueta Lisboa e não se distinguem na sua *poiesis*. Tal como concebiam os primeiros românticos, Novalis especialmente, arte e vida se confundem na estética henriquetiana.

Em carta para Mário de Andrade, datada de abril de 1942, podemos ver o quanto o seu pensamento estava comprometido com um ideal de arte de natureza transcendente:

[...] a finalidade da arte é nos realizarmos para nós mesmos, ou para a humanidade; a finalidade da vida é nos realizarmos para algo superior a nós. Essa divergência de objetivos, entre as duas cousas que são para nós, às vezes, uma só cousa — arte e vida — torna mais intrincados os problemas morais do artista. Alguns costumam abolir ou simplesmente desconhecem essa face da esfinge: seres humanos de superfície, conseqüentemente artistas de superfície. Há os que conseguem levantar a arte acima da vida: os místicos. ⁷

2.1 PRIMEIRO GRUPO: ESPONTÂNEO

O primeiro grupo a Autora chamou de “Espontâneo”, e engloba as seguintes obras: *Enternecimento* (1929), *Velário* (1936) e *Prisioneira da noite* (1941).

⁴ FERREIRA, Delson Gonçalves. Pousada do ser. In: BERNIS, Yeda Prates (Org.) Henriqueta Lisboa: Rosa plena – Edição especial. *Suplemento Literário Minas Gerais*, 21 jul 1984, p. 2-3.

⁵ Cf. Poesia, esta maravilhosa deidade, a que votei toda uma existência. Discurso de Henriqueta Lisboa, em 29 set. 1979. In: *Suplemento Literário Minas Gerais*, Belo Horizonte, 22-29 dez. 1979, p. 12.

⁶ Cf. Entrevista concedida a Carmelo Virgillo, datada de julho de 1984, no AEM/UFMG, Pasta Entrevistas.

⁷ SOUZA, 2010, p. 203 (carta de 10 abr. 1942).

2.1.1 *Enterneçamento*: a carta não enviada

Sobre *Enterneçamento*, o livro que lhe rendeu o primeiro prêmio importante, em 1930, — Primeiro Prêmio de Poesia da Academia Brasileira de Letras —, Henriqueta diz que “corresponde a uma fase de juventude idealista e romântica, em que prevalecem as impressões naturais com imagens equivalentes”⁸.

Um exemplo dessas imagens, quando temos em mente determinado aspecto característico do que poderia ser uma fase “idealista e romântica”, encontra-se no poema “Filho da minha terra”, em que o mote é o Brasil e sua exuberante natureza, num tom marcadamente ufanista, característico do nosso romantismo:

[...]
 Porque ao nascer, ouviste a cantiga das violas
 e tens os nervos como cordas de aço,
 no ideal de bandeirante, em que o peito acrisolas,
 é o sonho, mais que a luz, que dirige o teu passo.
 [...]
 Ao céu escampo, assim, quando todo te encerras
 Dentro da natureza, — és mais belo e feliz,
 tu que nos olhos tens o ouro das tuas terras
 e na tez requeimada o sol do meu país!⁹

Porém, ao deslocarmos nosso foco para o motivo dominante da obra, que é o amor romântico — daí a fase ser classificada de “idealista e romântica” —, compreendemos de forma mais abrangente a sua estrutura e, do mesmo modo, a seguinte declaração feita pela Autora durante uma polêmica entrevista que concedeu em maio de 1969: “Minha vida está toda nos meus livros”¹⁰.

Enterneçamento, nesse sentido, é paradigmático. Talvez nenhum outro livro traga de forma tão explícita o diálogo que se travou entre seus versos e a experiência vivida. Depois do cotejo da obra, na sua totalidade, com determinadas cartas que estão depositadas no acervo da escritora, tendemos a crer que existem outras razões para que

⁸ Cf. Pasta Depoimentos (Produção Intelectual do Titular), “Trajetória poética de Henriqueta Lisboa: depoimento da autora”, no AEM/UFGM. A partir dessa citação, todas as próximas, ao abordarem aspectos do respectivo documento, serão referidas pela abreviatura TP/HL.

⁹ LISBOA, Henriqueta. “Filho da minha terra”. *Enterneçamento*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1929, p. 57-59.

¹⁰ LISBOA apud PAIVA, Kelen Benfenatti. *Nos bastidores do arquivo literário: Henriqueta Lisboa entre versos e cartas*. 2012. 319 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. p. 54. Entrevista concedida a Roberto Drummond e Evandro Santiago, publicada no *Estado de Minas*, Belo Horizonte, em 4 de maio de 1969.

ela tenha preterido *Fogo fátuo* (1925) como sua obra inaugural. Apesar da imaturidade reconhecida pela Autora, *Enterneçamento* é o livro que elege para ser o marco da sua trajetória, ainda que tenham vindo a público, por meio das antologias e até mesmo da obra que tem como título *Obras completas* I-Poesia Geral ¹¹, apenas três dos trinta e oito poemas que compõem o livro.

Sem jamais mencionar em entrevistas, senão alusivamente — conforme veremos na sequência —, sabemos hoje pelas cartas que deixou e que se encontram no seu acervo que muitos dos poemas de *Enterneçamento* tinham um endereço certo e um destinatário: Tripudio Lomanto, um professor de Educação Física, argentino, filho de pais italianos, residente em Buenos Aires, que Henriqueta conheceu no Rio de Janeiro, em agosto de 1928. Na leitura das 29 cartas, encontramos comentários relativos aos seguintes poemas de *Enterneçamento*: “Hora eterna”, “Vida interior”, “Guisos (sic) de ouro”, “Serenidade”, “O momento oportuno” e “Canção para entristecer” ¹².

Muito se especulou sobre o amor que Henriqueta Lisboa tivera na juventude, contudo ela nunca o revelou, senão para familiares mais próximos, como podemos inferir diante das correspondências que estão alocadas no seu acervo. Nem mesmo os amigos que frequentavam a sua casa, como José Afrânio Moreira Duarte (1931-2008), sabiam de tal envolvimento, como podemos ler num estudo deste dedicado à poeta: “Acredita-se ter sido o grande escritor paulista [Mário de Andrade] o grande amor platônico de Henriqueta Lisboa, que, extremamente discreta, nunca revelou o fato a quem quer que fosse” ¹³.

Na família, firmara-se uma espécie de pacto, porque a irmã Alaíde Lisboa tinha conhecimento dessa relação, conforme atesta a cópia de uma carta da própria Henriqueta enviada de Lambari, em 1933, tendo aquela como destinatária. A presença desta cópia em seu acervo comprova que Henriqueta desejava que o seu segredo fosse um dia conhecido, pois tal documento é um elo importante, torna-se uma peça fundamental nesse imenso quebra-cabeça que representa o seu arquivo literário. Esse gesto reforça ainda mais a imagem de uma mulher que amou, foi amada e preservou

¹¹ Cf. LISBOA, Henriqueta. *Obras completas*: I-Poesia Geral (1929-1983). São Paulo: Duas Cidades, 1985.

¹² Cf. Pasta Correspondência Pessoal do Titular (LOMANTO, Tripudio), no AEM/UFMG. Ver anexo D.

¹³ DUARTE, José Afrânio Moreira. *Henriqueta Lisboa*: poesia plena. Ensaio. São Paulo: Editora do Escritor, 1996, p. 58.

acima de tudo a sua *intimidade*, ciente de que expor claramente seus sentimentos seria profaná-los, o mesmo que destruí-los totalmente.

Para usar palavras duras, evidencia-se um traço de caráter que só se explica diante de uma grande decepção, que contrasta com uma reconhecida fragilidade e delicadeza que emanavam da sua personalidade artística. Junto a uma boa dose de ironia, a expressão revela antes de tudo uma profunda mágoa e, a princípio, desconstrói aquela imagem da pura, ingênua e diáfana poeta, que só teria amado platonicamente uma grande personalidade como Mário de Andrade:

Queres saber o que me disse Lomanto? Aquelas coisas de sempre: “que no podrá jamás olvidarme”... E nem por isto se mata! Surpreendeu-me a sua carta porque a outra ficara sem resposta. Então, as notícias vindas do Paraíso foram celestiais, por afinidade. Não foram? ¹⁴

Ao lermos as cartas de Lomanto, algumas bem longas, chegando a oito páginas — quando este lhe envia sua “autobiografia” ¹⁵ —, encontramos todos os elementos que configuram uma história de amor, porém sem um desfecho feliz. Tripudio Lomanto foi, indubitavelmente, o “desengano do coração” mencionado na carta dirigida a Mário de Andrade, em 30 de março de 1943:

[...] 1929-1930 foi tempo de provação para mim, para toda minha família. Desengano do coração, doenças, a queda política de meu pai, mudança de casa no Rio, [...]. ¹⁶

É interessante notar que Henriqueta escreve esta carta, em resposta a Mário, no momento em que este comenta que seus “Poemas da Amiga” foram feitos para ela, ou seja, num contexto em que o assunto acaba se encaminhando para o plano do amor romântico, já que entre os dois existia uma “amizade amorosa”. E a expressão é da própria Henriqueta, uma vez mencionada em carta da amiga Aurélia Rubião (1901-1987), quando esta escreve relatando sobre o impacto da morte de Mário, em 1945:

¹⁴ Pasta Correspondência Pessoal, AEM/UFGM. Ver no anexo C a cópia da carta de Henriqueta Lisboa endereçada à irmã Alayde (sic) Lisboa, enviada de Lambary (sic) (MG), em 10 abr. 1933.

¹⁵ Cf. Pasta Correspondência Pessoal do Titular (LOMANTO, Tripudio), carta de 1º maio 1929.

¹⁶ SOUZA, 2010, p. 249-251 (carta de 30 mar. 1943).

Coragem, Henriqueta, chegue-se ainda mais a Deus, pois você precisa continuar sua obra, porque foi ela o laço forte que ligou àquela profunda amizade, que você chamou de amizade amorosa.¹⁷

Destacamos, a seguir, o trecho da carta de 10 de março de 1943, na qual o escritor paulista revela o tipo de sentimento que predominava na relação que ambos vivenciaram, bem diversa daquela que Henriqueta estabeleceu com o professor argentino:

Eu sei que nesta comunhão feliz em que nós dois vivemos, nós nos preferiríamos um pouco mais de mãos, não dadas, mas atadas, você se deixando brutalizar pela vida como eu, ou eu me elevando com mais frequência para as “Adivinhas”. Nada impede, Henriqueta, nada impedirá mais aquela atração divinatória, aquela escolha muito pouco livre com que nós nos encontramos. E você me perdoou e eu adorei você — e hoje nós nos amamos com a maior densidade e a maior gratuidade do favor de amigos.¹⁸

E Mário prossegue, referindo-se agora aos “Poemas da Amiga”, num discurso que elege Henriqueta como símbolo, personificação de todas as “amigas” que ele tivera antes de conhecê-la:

Hoje eu sinto que os meus “Poemas da Amiga” feitos antes de conhecer você, nascidos de experiências com amigas várias, amizades de menor consistência e por vezes intuições de experiências que não existiram, hoje eu sinto que eles são exclusivamente seus e eles foram escritos para você.¹⁹

Em vista do exposto, argumentamos que compreender a complexa personalidade de Mário de Andrade é compreender o pensamento de Henriqueta Lisboa, especialmente naquilo em que ambos comungaram em termos de uma relação de amizade entre um homem e uma mulher. A respeito de Mário há uma carta importante que revela muito do seu temperamento, principalmente sobre o que ele pensava do casamento e de si mesmo.

Já, em final de 1919, o então jovem escritor paulista, em carta endereçada ao amigo Joaquim Álvares Cruz, antevê de certa forma seu destino de homem só. E quem o diz é Aloysio Álvares Cruz, filho do destinatário, ao destacar a relevância de tal missiva:

¹⁷ Pasta Correspondência Pessoal do Titular (RUBIÃO, Aurélia), carta de 5 mar. 1945, no AEM/UFMG.

¹⁸ SOUZA, 2010, p. 248 (carta de 10 mar. 1943).

¹⁹ Id., *ibid.*

“Historicamente o que importa nessa carta de 1919 é que Mário precognitivamente sabia que não iria se casar”²⁰.

No texto dirigido ao amigo, o solitário poeta de *Há uma gota de sangue em cada poema* nos deixa ver muito de sua interioridade, da instabilidade que prevalecia nos seus relacionamentos mais íntimos:

[...] Acreditas, Cruz, que si não me caso, não é por ser avesso ao casamento. Deus me livre! De ser assim uma dissonância na música da criação... Nem sou assim tam mesquinho que não tenha encontrado amares e outros ainda possa encontrar... Mas os meus amares crepusculejam ao nascer! Esta minha cabeça! Êste meu coração! Virá algum amar que seja aurora e dure o dia da vida? Não sei. Parece-me haver dentro de mim qualquer coisa que me faz sozinho... Mas não quero que me penses triste por ter pensamentos... meio tristes. Sou até muito alegre, sinceramente jovial: nunca na minha vida senti-me tam alegre e tam feliz.²¹

A amizade desinteressada sempre foi a tônica das relações de Mário de Andrade, tema bastante debatido em muitos estudos. A troca afetiva sempre se deu no plano das ideias, na dimensão do espírito, caracterizando o grande intelectual que ele foi. Assim se deu não somente com Henriqueta Lisboa, mas também com Anita Malfatti (1889-1964), Oneyda Alvarenga (1889-1964) e Tarsila do Amaral (1886-1973), para citar as mais conhecidas figuras femininas que se corresponderam com o autor da *Lira paulistana*.

Marilda Ionta, que justamente estudou o tema da amizade nas cartas trocadas entre Mário e três das ilustres interlocutoras supracitadas — A. Malfatti, O. Alvarenga e H. Lisboa —, sobre a relação com a poeta mineira, diz:

A amizade de Henriqueta com Mário anuncia, ou melhor, deixa como legado os poderes nobres que o distanciamento pode exercer nos vínculos intersubjetivos; a distância que perpassa esse laço amistoso é móvel e fluida. Imagino que dessa experiência de amizade entre os escritores pode ser extraída uma “etopoética” [conceito de Michel Foucault] para relações intersubjetivas, isto é, a transformação de uma verdade em ética, cujo núcleo reside na cortesia, para usar a linguagem laicizada de Mário, e em *charitas* recorrendo ao vocabulário cristão de Henriqueta.²²

²⁰ CRUZ, Aloysio Álvares. Mário de Andrade antes da semana de 22. In: COSTA, Walter Carlos. (Org.) *Arca: Revista literária anual*. Edição comemorativa do centenário de nascimento de Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945). Porto Alegre: PARAULA, 1993, p. 14.

²¹ Id., *ibid.* (carta de 8 nov. 1919).

²² IONTA, 2007, p. 209.

A poeta de *Enternecimento*, por sua vez, diferentemente do autor de *Amar, verbo intransitivo*, sonhou se casar com Lomanto, e as cartas deste atestam que tal possibilidade existia, conforme podemos ler no excerto abaixo destacado:

Me preguntas cuando cruzaré el océano para estar a tu lado. Imagina mi querida Henriqueta los deseos que tengo de reunirme pronto a ti y sabrás que ese día no há de tardar. Antes trataré de solucionar mis cosas, dejar libre el camino, iniciar así en tu compañía una vida que ansío, que sé que será azul como el cielo, verde como la esperanza y blanca como la bondad infinita que irradias sobre mi. ²³

Quando abordado em entrevista o assunto casamento, já na maturidade, Henriqueta assim responde sobre possíveis motivos que a teriam impedido de sacramentá-lo:

Simplesmente por falta de compromisso mútuo à hora certa e na medida exata. Sempre considere o casamento uma instituição sagrada, a exigir uma base de segurança e devotamento recíproco. ²⁴

Outra declaração importante, a respeito da mesma questão — casamento —, encontra-se na cópia da carta que a poeta enviou para Marie Wallis, em 19 de fevereiro de 1947, quando responde a um questionário sobre sua obra, cujo destino era integrar um estudo intitulado *Modern women poets of Brazil* ²⁵:

Acho que o amor é um sentimento maravilhoso e grave, pela capacidade que tem de elevar ou de aviltar a humanidade. Um casamento de amor apoiado pela razão é singular privilégio. Sinto, hoje que idealizei demasiadamente a união entre os seres. Tinha que ser assim: sou, no fundo, uma romântica a que a educação e a vontade trouxeram equilíbrio, porém *não conformismo*. ²⁶

²³ Pasta Correspondência Pessoal do Titular (LOMANTO, Tripudio), carta de 16 jun. 1929.

²⁴ Cf. Entrevista concedida a Edla van Steen, “Henriqueta, unida aos homens e a Deus, pela poesia”. In: BERNIS, Yeda Prates (Org.) Henriqueta Lisboa: Rosa plena. Edição especial do *Suplemento Literário Minas Gerais*, 21 jul. 1984, p. 7.

²⁵ Cf. WENTWORTH, Karen. “Ever wonder who received the first Ph. D. at UNM?”

Disponível em: < <http://news.unm.edu/news/ever-wonder-who-got-the-first-ph-d-at-unm> > Acesso em 24 set. 2012. O referido estudo trata-se da tese de Marie Wallis (Ph. D), defendida na University of New Mexico, no mesmo ano, cujo *corpus*, além de Henriqueta Lisboa, contemplava a obra de Maria Eugenia Celso (1886-1963), Gilka Machado (1893-1980), Cecília Meireles e Adalgisa Nery (1905-1980).

²⁶ Pasta Correspondência Pessoal. LISBOA, Henriqueta. L.6.1., no AEM/UFMG. Esta série corresponde a cópias de diversas cartas enviadas pela escritora [grifo nosso].

Vemos nessa “revelação” que a poeta faz, e é exatamente esse o tom que ela imprime quando diz “desejo responder *confidencialmente* às perguntas de sua carta, com sincero interesse em facilitar o estudo que faz de minha poesia”²⁷, que ela não “adotou o celibato como forma de vida; não foi mãe biológica”²⁸ deliberadamente, e sim por contingência, em razão do desencontro que lhe deixou marcas profundas. Henriqueta Lisboa foi uma mulher extremamente religiosa, tímida, resguardada, porém acreditava no amor conjugal e tinha desejos como qualquer outra.

Ao analisar *Prisioneira da noite* (1941), como veremos na sequência de nosso estudo, Mário de Andrade, no ensaio que dedica ao livro, realça o modo sutil — “nada grosseiro”²⁹ — com que Henriqueta lida com o “símbolo multissecular, a ação epitalâmica do vento”³⁰. Numa alusão à poeta Gilka Machado (1893-1980), “a poetisa dos ‘Cristais Partidos’”, reconhecida pelo forte erotismo dos seus versos, o crítico contrapõe a psicologia lírica de Henriqueta, ao dizer que “ela seria incapaz da imagem fortíssima”³¹ com a qual a primeira representou o mesmo símbolo, evidenciando o poder de *sublimação* da poeta mineira.

Depois de Lomanto, foi Mário de Andrade quem ocupou o coração de Henriqueta, no entanto não da mesma forma; com o amigo paulista podemos dizer que houve a efetiva sublimação, porque a relação amorosa com acento erótico, com promessa de casamento nunca existiu entre os dois escritores. O que sempre se ouviu foram rumores, suposições, como atesta o seguinte comentário de Fábio Lucas:

Cria-se, à boca pequena, que Mário tivesse demonstrado uma paixão pela tímida poetisa. O certo é que Henriqueta Lisboa jamais poupou elogios à obra e à pessoa de Mário de Andrade. Mas guardou as cartas e os segredos de suas relações com o grande estimulador do Modernismo.³²

Num depoimento da poeta Yeda Prates Bernis, que conviveu com Henriqueta Lisboa e que a considerava, além de mestra, uma verdadeira amiga, também há indícios

²⁷ Pasta Correspondência Pessoal do Titular, no AEM/UFMG [grifo nosso].

²⁸ IONTA, 2007, p. 198.

²⁹ ANDRADE, Mário de. Coração magoado. In: _____. *O empalhador de passarinho*, 1972, p. 258.

³⁰ Id., *ibid.*

³¹ Id., *ibid.*

³² LUCAS, Fábio. Lembrança de Henriqueta Lisboa. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. (Org.) *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1992, p. 20-21.

de um amor secreto da poeta de *Prisioneira da noite*, contudo sem menção de um nome ou de qualquer outra referência mais concreta:

[Henriqueta Lisboa] Acreditava no amor único, tendo-o professado com pureza, discrição e até pudor. Guardou-o como quem guarda o maior tesouro da terra, deixando-o transparecer, apenas, em cintilações de sua poesia.³³

No ensaio “Poesia: minha profissão de fé”, Henriqueta faz alusão a *Enternecimento*, referindo-se a um “livro juvenil sobre o amor”, ao início de sua “faina literária”³⁴, e as cartas preservadas confirmam a temática, revelando muito mais do que à primeira vista parece ser somente o foco de *Enternecimento*. As cartas de Tripudio Lomanto contam a história de amor vivida pela poeta mineira, que guardou seu segredo a sete chaves, deixando nos seus poemas toda uma emoção que, para seus comentadores, só instigaram a imaginação, fazendo com que muitos supusessem se tratar de um amor “inventado”, ficcional, ou simplesmente “platônico” *stricto sensu*. Não podemos saber se as cartas de Lomanto que se encontram arquivadas foram selecionadas entre outras, se lá estão todas que lhe foram enviadas. Sabemos que de uma delas Henriqueta suprimiu um trecho, tal como procedeu com uma carta enviada por Mário de Andrade³⁵. Contudo, do mesmo modo que sustenta Eneida Maria de Souza em relação à carta de Mário, argumentamos que não temos elementos para julgar as possíveis razões de tais atos: tudo que se pudesse dizer a respeito não passaria de meras suposições, sem nenhum proveito para o entendimento da obra. Henriqueta tinha seus segredos, reiteramos, como boa fomentadora do mito da “mineiridade”, e escolheu a literatura como forma de contá-los, sem, no entanto, revelá-los por inteiro; deixava-os transparecer, como bem observou a amiga Yeda Prates Bernis, “em cintilações da sua poesia”³⁶, agindo como uma verdadeira alquimista “caridosa”³⁷. Assim, a poeta estabelecia, para si mesma e para seus leitores, as regras próprias de um jogo.

³³ BERNIS, Yeda Prates. Depoimento. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. (Org.) *Presença de Henriqueta*, 1992, p. 14.

³⁴ LISBOA, Henriqueta. Poesia minha profissão de fé. In: _____. *Vivência poética*, 1979, p. 21.

³⁵ Cf. SOUZA, 2010, p. 227-230 (carta de 17 out. 1942). Segundo nota da organizadora, Henriqueta suprimiu as duas páginas iniciais.

³⁶ BERNIS, op. cit., p. 14.

Aqui nos reportamos aos conceitos de “jogo” e de “esplendor da mentira” pelas lentes de Stéphane Mallarmé (1842-1898), que, segundo Hugo Friedrich, indo além dos significados populares de tais conceitos, assim os define:

“jogo” significa liberdade com respeito ao funcional, inclusive liberdade absoluta do espírito criativo; “mentira”, a ambicionada irrealidade de suas criações e ambos os conceitos, em conjunto, significam, por sua vez, a transitoriedade daquilo que é alcançado em face à gravidade da tarefa. Também estes conceitos jogam; jogam, iludindo, com a verdade.³⁸

Entre Henriqueta e Lomanto, como acontecia em toda relação romântica do início do século passado, uma vez construída à distância, além de fotografias, foram trocados poemas, livros, notas em jornais, artigos, junto a palavras de amizade e de amor. Porém, em determinado momento, começaram a surgir as cobranças, e a ausência de uma resposta se fez sentir. O sonho, assim, foi pouco a pouco se esvaecendo, em meio a pedidos de desculpas, um perdão sem esquecimento, justificativas não convincentes e um encontro prometido jamais realizado. Este, anos depois, foi dramatizado nos versos finais de *Prisioneira da noite*:

Tenho um encontro marcado há longo, longo tempo...
Mas não chegarei porque sou a prisioneira da noite³⁹.

A relação culminou numa fria formalidade e, por educação e conveniência, nenhum dos dois quis romper totalmente, deixando a cargo de o tempo fazê-lo.

O primeiro documento que se encontra entre as cartas, marcando cronologicamente, e também simbolicamente, o início da relação, é um pequeno cartão saudando “*cordialmente a la señorita Henriqueta Lisboa en dia en que se cumple un siglo de paz entre los pueblos hermanos brasileño y argentino*”⁴⁰, datado de 27 de agosto de 1928 e enviado de Buenos Aires. E a última carta, já com uma grafia bem diversa das

³⁷ Segundo Newton Roberval Eicheberg, “na gíria dos alquimistas ‘invejoso’ é o autor que obscurece o texto além do que é necessário para manter escondido (ou melhor, ‘codificado’) o segredo alquímico, chegando, às vezes, a lançar mão da mentira. O autor ‘caridoso’, ao contrário, é aquele que, além de se manter no nível da sinceridade ‘permitido’, oferece pistas adicionais”. Cf. Nota do tradutor. In: ROGER, Bernard. *Descobrimos a alquimia*, p. 300.

³⁸ FRIEDRICH, 1978, p. 115.

³⁹ LISBOA, Henriqueta. “Prisioneira da noite”. *Prisioneira da noite*. In: _____. *Lírica*, 1958, p. 37-38.

⁴⁰ Pasta Correspondência Pessoal do Titular (LOMANTO, Tripudio), no AEM/UFMG. A data referida comemora o centenário do término da guerra da Cisplatina, quando o Brasil e a Argentina assinam um acordo de paz, no Rio de Janeiro, em 1828. No acordo é declarada a independência da Província da Cisplatina, que passaria, a partir dali a ser um país independente: a República Oriental do Uruguai.

demais, exibe a data de 8 de abril de 1942, quando o remetente agradece o envio do livro *Prisioneira da noite*, publicado em 1941. Importante sublinhar o simbolismo que sustenta o gesto inicial de Lomanto, porque ele se coloca como representante da nação argentina e ao mesmo tempo investe Henriqueta do mesmo atributo em relação ao território brasileiro, e ambos “assinam” o tratado de paz, estabelecendo as diretrizes do que estava por vir.

Podemos inferir que, a partir dessa relação, Henriqueta começa a exercer mais efetivamente o seu talento de “mediadora cultural”, conforme já destacamos ao reportarmo-nos ao seu ofício de tradutora. Nesse período tem início o seu exercício intercultural, que ela desempenhará ao longo de todo seu percurso literário. Henriqueta primeiramente intermedeia a publicação de um artigo escrito por Lomanto na *Revista Colúmbia*, no Rio de Janeiro, e, antes deste, já disponibilizara uma matéria, na mesma publicação, sobre a visita da delegação de professores argentinos à cidade do Rio de Janeiro. Lomanto, por sua vez, faz o mesmo com o poema “Hora eterna”, que é publicado no periódico *El Risueño*, de Buenos Aires, em dezembro de 1928.

Haveria ainda muito que explorar dentro dessa temática da alteridade cultural, desse intercâmbio que se estabeleceu por meio de trocas de livros, impressões sobre lugares — como a região de Córdoba —, sobre o tango ⁴¹, também nas particularidades dos costumes locais, e até mesmo nos relatos envolvendo superstições, idiosincrasias de uma família que já nasceu sob o signo do “estrangeiro”, porque os Lomanto desembarcaram em solo portenho, tendo partido inicialmente da Itália.

Um exemplo dessa miscigenação cultural está nas primeiras cartas de Lomanto, quando ele responde a uma pergunta de Henriqueta sobre a existência de uma eventual pretendente ao cargo de “novia”. Na resposta, Lomanto não perde a oportunidade de seduzi-la com versos de Dante:

En lo que respecta a la pregunta que me formula sobre si tengo novia, he decirle con toda sinceridad y franqueza que todavía no he llegado a conocer la dicha que se experimenta cuando se quiere con amor puro e inmaculado.

No tengo novia.

Mi optimismo me deja entrever que llegaré a querer de verdad, que encontraré ese ideal soñado, que encontraré la mujer que me

⁴¹ Em carta de 7 de dezembro de 1928, Lomanto discorre longamente sobre o tango e, posteriormente, esclarece para a destinatária que seu prenome — “Tripudio” — é sinônimo, justamente de “dança”. Cf. Pasta Correspondência Pessoal do Titular (LOMANTO, Tripudio), no AEM/UFMG.

compreenda, que me ame y que su alma sencilla, delicada y sensible se inunde siempre de bondad infinita.
 “Lasciate ogni speranza” dijo el Dante, pero yo no la pierdo. La conservo. El esa la razón por cual yo espero. ⁴²

No poema “Carnaval”, de *Enternecimento*, encontramos, em meio aos versos ingênuos, a imagem exata daquilo que representou a desilusão sofrida pela poeta, lembrando que, no próprio título, já existe a inscrição de algo de que definitivamente Henriqueta não gostava ⁴³:

[...]
 Horas a fio, na embriaguez que me envolveu,
 a olhar sem ver o seu olhar,
 como se aquele amor já fosse o meu,
 fiquei à espera de que viesse o luar.

Mas quando o luar rompendo o véu da fantasia
 o vulto frágil como um sonho iluminou,
 dei um grito de dor enquanto ele fugia:
 era Arlequim vestido de Pierrot! ⁴⁴

Em maio de 1931, o amigo argentino, após reconhecer-se nos versos de *Enternecimento*, escrever-lhe-á dizendo:

Es “Enternecimiento” quien me confunde. Es “Enternecimiento” que ha llegado hasta mí para hacerme enjugar lágrimas. Es ahora cuando deseo gritarte que yo no soy “Arlequim vestido de Pierrot”. Decirte que es un reproche injusto el que me haces en “Poeira dos dias” y en “O momento oportuno”. ⁴⁵

Observemos o poema “Poeira dos dias”, em que, em versos longos, nas três estrofes de seis versos, a voz lírica se põe a narrar toda uma desilusão sentida, numa clara tentativa de racionalizá-la:

A ilusão é um pretexto para a vida.
 E, dentre todas as verdades, esta
 é a mais inútil para o coração.
 A alma da gente sempre anda esquecida

⁴² Pasta Correspondência Pessoal do Titular (LOMANTO, Tripudio), carta de 23 jan. 1929, no AEM/UFMG.

⁴³ Em carta dirigida a Mário de Andrade, podemos ler: “Estarei no meio da raça como estrangeira? Já fiz uma pergunta semelhante, há muito tempo, num poema sobre o Carnaval, que tanto me desgosta; [...]”. Cf. SOUZA, 2010, p. 279 (carta de 20 fev. 1944).

⁴⁴ LISBOA, Henriqueta. “Carnaval”. *Enternecimento*, 1929, p. 55-56.

⁴⁵ Pasta Correspondência Pessoal do Titular, (LOMANTO, Tripudio), carta de 5 maio 1931.

de que, das ilusões passadas, resta
somente o estigma da desilusão.

Tudo, os dias compensam... No entanto,
quando o teu sonho emerge da penumbra,
pensas que viverás por ele apenas.
Chegas a imaginar, tonto de encanto,
que, a não ser a ilusão que te deslumbra,
nada existe que valha as tuas penas.

Na última estrofe, o tom de ironia ressentida se acentua, e o sujeito lírico, dirigindo-se a um “coração covarde” — graficamente destacado no poema —, justifica o título da composição, porque afinal tudo se converte em ilusão:

Depois que a perdes — pois que cedo ou tarde
tudo se perde, realizado ou não —
talvez sorrias de íntimo prazer.
Porque no fundo — coração covarde —
nada em ti se transforma, que a ilusão,
a que te importa, apenas, é viver.⁴⁶

Na mesma carta, após citar dois versos do poema “O momento oportuno” — “Põe-se a dizer loucuras — só de creança (sic)/ Diz, por exemplo, que fui sempre o seu amor” —, Lomanto prossegue:

No era locura, ni era de niño lo que manifestaba. Era el verdadero amor sentido por um hombre. Amor por tu inteligencia./ Amor por tu personalidad./ Amor por tu beleza espiritual./ Amor por tu carácter./ Amor por el amor que siento por los tuyos. Amor por tu feminidad. Respecto por tu religion.⁴⁷

Observemos ainda o poema “Canção para entristecer”, cuja referência encontra-se na mesma carta. Aqui, o diálogo travado entre o poema e a carta se evidencia mais claramente, tendo em vista o tom provocativo que ele sustenta desde o primeiro verso:

Que fui eu, afinal, na tua vida?
Fui um raio de sol para tua alma.
Fui um raio de sol e uma nuvem, também...
É tão profundo o meu olhar! A voz, tão calma!
Que fui eu mais?... Alguma coisa indefinida,

⁴⁶ LISBOA, Henriqueta. “Poeira dos dias”. *Enternecimento*, 1929, p. 71-72.

⁴⁷ Pasta Correspondência Pessoal do Titular (LOMANTO, Tripudio), carta de 5 maio 1931.

um perfume sutil à claridade baça
de uma tarde de chuva em que se espera alguém...

[...]

— “Felicidade”! Foi teu grito de alvoroço.
Porém, depois baixando a voz tu me disseste:
— “És tão linda e tão frágil! Sou tão moço!
Vieste cedo demais. Para que vieste?...
Deves ficar entre as estrelas, distanciada,
que a mais longínqua há de ser a mais amada.”

Como uma lágrima que se dilue,
vou arrastando o meu destino pela dor.
Fui teu sonho de amor, mas teu amor não fui.
Felicidade nunca pode ser amor.⁴⁸

E a resposta à “Canção para entristecer” vem na mesma longa carta de quatro páginas, na qual Lomanto tenta se justificar, depois de fazer o *mea culpa*, nestes termos:

Henriqueta, si hice mal en haber roto el silencio, perdóname. No lo haré más. Se que eres muy buena, que no podrás negarte a ello. Tus cartas, que hoy están cariñosamente encuadernadas, me han dicho mucho de tu dulzura y de tu bondad.

Has sido para mi un rayo de sol, nunca uma nube como dices en “Canção (sic) para entristecer”.

Has sido mi sueño de amor y mi amor también.⁴⁹

No que diz respeito às fotografias do virtual pretendente, não foram poucas as enviadas junto às cartas, porém nada sabemos do destino que tiveram, pois não foi possível reconhecê-las entre as muitas que compõem o acervo da escritora. Uma delas, podemos inferir, conforme o teor do poema “O retrato” — de *Enternecimento* —, que Henriqueta a emoldurou e a tinha bem à vista de seus olhos:

Que tenho eu esta tarde? Que tenho eu
que procuro explicar e não consigo?
Quis trabalhar, não pude; ler, não pude.
Abri o piano, o piano emudeceu.
Uma carta, quem sabe? — “Meu amigo”...
Qual! Hoje não. A pena hoje está rude.

Olho em torno de mim buscando ensejo
de me tornar esquiva a esta obsessão.
Por sobre a mesa, imperturbavelmente,
o teu retrato, que conheço de sobejo
e que não muda de expressão

⁴⁸ LISBOA, Henriqueta. “Canção para entristecer”. *Enternecimento*, 1929, p. 33-35.

⁴⁹ Pasta Correspondência Pessoal do Titular (LOMANTO, Tripudio), carta de 5 maio 1931.

olha-me bem de frente.
 [...]

Examinemo-lo de perto. O olhar, que diz?

Límpido, ele é. Belo, também. Ardente e moço

não se pode negar que o seja. E então?

Aguço o ouvido mais. Dir-se-ia que o ouço:

— “Minha amiga, não vês que sou feliz?

Não sentes que é por ti que ardo neste clarão?”

Não te parece que ando embriagado de vida

unicamente pelo fato

de haver aprofundado um dia o teu olhar?

Não percebes que tenho a alma aturdida

de sonho, embora seja apenas um retrato

que não perdeu, contudo, o direito de amar?...”

Fala outras coisas mais... Em verdade, é surpresa!

Sobre o tédio de há pouco, a alma aos poucos se expande.

Mas o que agora me faz mal

é imaginar que não encontro mais defesa:

pois se o retrato tem um prestígio tão grande

que não será do original?...⁵⁰

Quanto ao conjunto das cartas de Tripudio Lomanto, observamos que o fato de preservá-lo, tal como fez com a cópia da carta escrita para a irmã Alaíde, caracteriza-se como um consentimento da destinatária quanto à provável revelação do seu conteúdo, configurando-se até mesmo no desejo consciente, diríamos, de que alguém o fizesse na posteridade de seus dias. Podemos pensar que a vontade da Autora fosse deixar uma resposta à altura, tendo em vista os momentos pelos quais passou, quando, de forma até mesmo bastante invasiva, especularam sobre a existência de um possível “amor” na sua vida. A autora deste estudo esteve na residência da escritora mineira Yeda Prates Bernis, em 30 de novembro de 2011, na ocasião em que pesquisava no Acervo de Escritores Mineiros, em Belo Horizonte. Entre relatos sobre situações que vivenciou com a poeta, Bernis lembrou o episódio em que Henriqueta foi entrevistada, no seu próprio apartamento, em 1969, por Roberto Drummond, cujo modo grosseiro de abordar sua vida pessoal causou à Autora imenso desgosto. A partir daquele momento, confidenciou Bernis, a poeta de *Azul profundo* passaria a responder somente por escrito às perguntas que lhe fossem dirigidas em entrevistas. Ainda que o texto escrito também pudesse sofrer manipulações, em função do seu formato e destino, ela poderia mostrar a face de sua personalidade artística como melhor lhe conviesse, mantendo-se fiel a seus

⁵⁰ LISBOA, Henriqueta. “O retrato”. *Enternecimento*, 1929, p. 103-105.

princípios. Para Henriqueta Lisboa, nada era mais importante do que a obra, do que a Poesia, e foi nos seus poemas que deixou todas as respostas. Assim como ela desejava, e registrou em uma agenda, em 23 de setembro de 1981, “Quero servir à Poesia, e não me servir da Poesia para determinados interesses”⁵¹, ela também esperava daqueles que a interpelavam um tratamento condizente.

Kelen Paiva, em seu trabalho já citado, reproduz trechos dessa entrevista publicada no *Estado de Minas*, em 4 de maio de 1969, com autoria de Roberto Drummond e Evandro Santiago. A ensaísta destaca uma quase obsessão do entrevistador em marcar a ausência masculina naquele ambiente. Diante de tal abordagem, em que a sensibilidade, sim, estava ausente, não é difícil entender o sentimento da poeta, principalmente quando inferimos — e é o próprio redator quem destaca —, que naquele momento Henriqueta talvez preferisse, entre todas as outras, a companhia dos seus *livros*.

Ainda que sejam longos, optamos por reproduzir os trechos da entrevista, porque trazem uma chave importante para a compreensão da relação amorosa que a poeta de *Enternecimento* viveu na juventude e, principalmente, em função do que representou como matéria poética.

Atentemos às palavras de Roberto Drummond e Evandro Santiago quando descrevem a cena e o gestual da entrevistada, culminando na enigmática resposta:

Ela toca muito as mãos e algum susto anda por seus olhos, talvez por sentir que, pela primeira vez, terá de falar da própria vida. Na poltrona em que está assentada, com seu vestido que esconde os joelhos, parece preocupada. [...] Aqui neste apartamento onde tudo é muito limpo, ela vive só com seus livros. Para conversar tem apenas a empregada. [...] E este cinzeiro aqui nada parece saber do calor de um cigarro. É muito limpo e assim eu penso, jamais foi usado. Nada aqui sugere uma gravata, um paletó deixado na poltrona, um maço de cigarros sem dois cigarros. E a sala em que estamos não está acostumada com muita fumaça. Tanto que a dona Henriqueta pede licença e vai abrir a cortina e a porta de vidro que dão para a sacada. Então uma manhã azul entra dentro da sala.

[...]

Chegamos ao fim da “Sequência”. Vejo uma luz nos olhos de dona Henriqueta Lisboa. Aí, então, lanço a pergunta, que ensaiei muitas vezes. — “Escuta, dona Henriqueta, já houve um amor na vida da senhora?” Há um silêncio. A poetisa Henriqueta Lisboa olha suas serras, lá longe. Ela vai falar.

⁵¹ Pasta Produção Intelectual do Titular, Série Esboços e Notas (Agenda 1981/82), no AEM/UFMG.

— Sim, eu tive. Mas houve um desencontro. Tenho um poema inédito em que falo a respeito. “Uma simples tulipa”: — Agora, à distância, parece/ não houve ilha em verdor/ nem flauta azul à carícia/ tudo foi entre nuvens”. E os últimos versos: — “Uma simples tulipa: um respiro/uma vida/uma marca entre duas infinitudes”.⁵²

Também em forma de diálogo, há um depoimento da escritora Livia Paulini, que vem acrescentar informações quanto à compreensão do poema “Uma simples tulipa”. Aqui, o diálogo reproduzido se dá entre a narradora e Henriqueta Lisboa, na ocasião em que a primeira busca justamente um esclarecimento sobre dois de seus poemas que ela deseja traduzir para a língua húngara, a saber: “O anjo da paz”, do livro *A face lívida* (1945), e o já referido “Uma simples tulipa”, d’ *O alvo humano* (1973).

Observemos o diálogo:

— Dona Henriqueta — falei —, por que uma tulipa, e não uma rosa?
 — Em nosso mundo tropical a tulipa é mais rara. Tem-se que ler o poema com este sentimento.
 — “Uma simples tulipa” é uma elegia?
 — ... e também um “respiro” de saudade.
 — O Anjo da Paz seria um sentimento mais fácil de carregar?
 — Pois foi ele que partiu, embora sabendo que deixaria um vazio entre nós.
 — E a tulipa?
 — ...”Jamais inteiramente às claras...”, “areia, sempre areia”⁵³.

A seguir, transcrevemos na íntegra o poema “Uma simples tulipa”, cuja apresentação, no que diz respeito ao estrato gráfico, com suas estrofes heterogêneas, já denota o dinamismo da memória, plasmada em imagens materiais essencialmente terrestres, moldáveis como a cera, o barro e a areia:

Em musgo tenro se acomoda
 o pendor da memória:
 moldável flexível
 giratório globo jamais
 inteiramente às claras.

⁵² Entrevista concedida a Roberto Drummond e Evandro Santiago, publicada no *Estado de Minas*, Belo Horizonte, em 4 maio 1969. Cf. PAIVA, Kelen Benfenatti. *Nos bastidores do arquivo literário: Henriqueta Lisboa entre versos e cartas*, 2012, p. 54.

⁵³ PAULINI, Livia. Henriqueta, grande ausente. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. (Org.) *Presença de Henriqueta*, 1992, p. 25.

Agora

à distância, parece
 não houve ilha em verdor
 nem flauta azul à carícia.
 Tudo foi entre nuvens
 num tempo de liliáceas
 em campo de liliáceas
 transplantadas de mundos transatlânticos.
 A tulipa tremia nos dedos
 do enamorado — e era dádiva.
 Àquele momento as cousas
 se dispersavam pelas auras
 do descuido.

E a tulipa

recolho-a entanto transferida
 à incidência de muitas luas
 bem diversa. Os matizes
 são outros. A cera da memória
 se amolda ao tempo. Acasalam-se
 os relevos: o de ontem
 se mistura ao barro geral, enquanto
 os turíbulos enevoam
 as formas, ai! tão numerosas
 que se fundem às côdeas
 deste tardo museu.
 A serpe atravessou veloz a planície
 entre adeuses de crianças.

Em breve

nada mais restará
 do que uma superfície coberta
 de areia sempre areia
 sem germes sem sulcos
 de que possa nascer

ou renascer

uma simples tulipa:

um respiro
 uma vida
 um marco
 entre duas infinitudes.⁵⁴

⁵⁴ LISBOA, Henriqueta. “Uma simples tulipa”. *O alvo humano*. São Paulo: Editora do Escritor, 1973, p. 10-11. O livro *O alvo humano* pertence ao grupo que a Autora chamou de “Ontológico”, cuja particularidade analisaremos na sequência de nosso estudo, junto às obras da maturidade.

Conforme já referido, “Uma simples tulipa” é publicado no livro *O alvo humano*, de 1973, portanto após o período de mais de quatro décadas da edição de *Enternecimento*. Numa análise comparativa, é possível perceber uma evolução quanto ao tratamento do tema, desde o estrato gráfico, já mencionado, até a contenção do estrato lexical, com versos mais enxutos.

Postulamos que neste poema, especialmente, Henriqueta realiza a sua *Gestalt* em relação a toda uma carga dramática que foi gerada a partir de uma experiência vivida, bem concreta, testemunhada pelas cartas de Tripudio Lomanto. Na referida composição, a *tulipa* assume a forma de um “objeto simbólico”, imprescindível na articulação de sentido, que, associada ao adjetivo “simples”, atinge a dimensão de uma paradoxalidade absoluta. Ao intitular o poema de “Uma *simples* tulipa”, a poeta equipara, com naturalidade, a qualidade do “exótico” ao meramente “elementar”, diluindo fronteiras semânticas.

E, aqui, reportemo-nos ao teórico Northrop Frye (1912-1991) quando define a função de *enigma* na lírica. Ao dissertar sobre lírica enquanto ritmo de associação, no seu célebre ensaio *Anatomia da crítica*, Frye argumenta que *enigma*, o princípio básico da *ópsis*⁵⁵ na lírica

é caracteristicamente uma liga de sensação e reflexão, o uso de um objeto da experiência sensorial para estimular uma atividade mental em conexão com ele. O enigma era originalmente a matéria cognata da leitura, e o enigma parece intimamente envolvido com todo o processo de reduzir a língua a uma forma visível, um processo que passa por formas paralelas do enigma como o hieróglifo e o ideograma.⁵⁶

Tripudio Lomanto representou para a poeta mineira exatamente o que uma tulipa pode representar quando transplantada para solo brasileiro, o exotismo, a raridade, a singularidade, talvez a inadaptabilidade, ou ainda, a beleza de um inesquecível amor que ficou entre nuvens, “entre adeuses de crianças”⁵⁷.

Ainda sobre o primeiro livro, *Enternecimento*, classificado pela Autora como uma obra “espontânea”, é importante destacar os três poemas eleitos como representativos dessa fase. Estes três poemas seguem, de certa forma, uma linha temática mais afinada

⁵⁵ Northrop Frye conceitua a *ópsis* aristotélica como “aspecto espetacular ou visível do drama; aspecto idealmente visível ou pictórico de qualquer outra literatura”. Cf. FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973, p. 362.

⁵⁶ Id., *ibid.*, p. 276.

⁵⁷ LISBOA, Henriqueta. “Uma simples tulipa”. *O alvo humano*, 1973, p. 11.

com o restante das obras, que têm a temporalidade, a finitude da vida, e a efemeridade como tônica. São eles “Serenidade”, “À tua espera” e “Hora eterna”⁵⁸.

Enternecimento, quanto à sua apresentação gráfica, traz um dado interessante, que o aproxima de um imaginário epistolográfico. Sem podermos afirmar se foi intencional ou não, cada poema encontra-se circundado por uma linha fina, denticulada, sugerindo a imagem de uma folha de carta, ou de um selo⁵⁹. A capa do livro, ilustrada por Demetrio, em tons de azul e preto, mostra um perfil feminino, quase de corpo inteiro, totalmente na sombra. Ao fundo, um lago entre montanhas, iluminado por uma lua cheia, que talvez esteja surgindo num anoitecer. No peitoril, onde a figura da mulher apoia uma das mãos, delicadamente, podemos ver, entre desenhos em arabesco, um pequeno coração. Depois de percorrermos cada página do livro, cientes da motivação de muitos dos seus versos, não é difícil imaginar a expressão do olhar que se esconde na penumbra, entre enternecidos pensamentos⁶⁰.

2.1.2 Sob o Velário

Em *Velário* (1936), Henriqueta destaca a inserção de novos motivos em concentração mística, realçando a influência da formação espiritual cristã e do universo simbólico, assinalando “as variações rítmicas de índole musical”⁶¹. Para a poeta mineira, o ritmo e a musicalidade do poema derivam do estilo daquele que o expressa, é marca pessoal e intransferível: “o ritmo é de ordem interior, individual, insubstituível. [...] Fonte de equidade premonitória, anunciadora e preservadora dos elementos da composição [...]”⁶².

Como na música, a Autora defende que a musicalidade do poema não se especifica apenas no ritmo, mas ainda na melodia, na harmonia e no timbre, este como

⁵⁸ Cf. LISBOA, Henriqueta. *Enternecimento*. In: _____. *Obras completas I-Poesia Geral*, 1985, p. 21-23.

⁵⁹ No *Suplemento Literário Minas Gerais* n. 11, p. 12-13, mar. 1996, encontra-se um texto, sem autoria, em que está realçada essa particularidade do livro *Enternecimento*. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=00001103199612-00001103199613>> Acesso em 11 jul. 2012.

⁶⁰ Ver no anexo E a capa do livro *Enternecimento*.

⁶¹ Pasta Depoimentos (TP/HL), no AEM/UFMG.

⁶² LISBOA, Henriqueta. *Poesia: minha profissão de fé*. In: _____. *Vivência poética*, 1979, p. 13.

“o que de mais íntimo se encerra adentro da musicalidade, a resguardar-se de qualquer fluidez, surgindo apenas como ato de presença, atitude, convicção, persuasão”⁶³.

Destacamos que Henriqueta Lisboa detém conhecimento técnico de música, provavelmente adquirido ainda nos bancos escolares do internato do Sion, tendo inclusive musicado alguns de seus poemas, conforme atestam as partituras que se encontram no acervo da escritora; dois poemas do livro *O menino poeta* (1943), “Tempestade” e “Segredo”, recebem o crédito de letra e música de Henriqueta Lisboa e arranjo de Carlos Eduardo Prates⁶⁴.

Em *Velário*, como o título já sinaliza, o vocábulo originário do latim, *velarium*, seria um “toldo, pano estendido por cima do teatro para proteger o público da chuva ou do sol”⁶⁵, o que nos remete, naturalmente, a um sentido de proteção, de cuidado, de custódia. No *Velário* de Henriqueta, no entanto, o espetáculo se dá no âmbito do religioso, na câmara sagrada, no recôndito do que lhe é mais precioso, mais íntimo.

Nesta obra, Henriqueta manifesta explicitamente a sua religiosidade, a qual se revelará uma força criadora, propulsora, espécie de usina de imagens, derivando um grande “poder de simbolização”. Este já apontado pelo ensaísta Oswaldino Marques em carta endereçada à “Mestra Henriqueta Lisboa”, momento em que, numa leitura crítica d’ *O menino poeta* (1943), ele o realça, nestes termos: “E um prodígio a transvisualidade, a cristaluciente glória de ‘Frio e sol’. Mas não é só a irisação, o jaspeamento da sensorialidade que me fascinou. Os seus *poderes de simbolização!*”⁶⁶.

É importante reportarmo-nos à imagem que ilustra a capa original de *Velário*⁶⁷: ela traz um anjo em traços lânguidos, cujas mãos ostentam uma espécie de véu; com as asas em repouso, o movimento sugerido é o de um deslizamento suave, mais que um voo propriamente, sobrepondo-se a um indefinido plenilúnio, encimando pequenas ondas.

A leitura dessa imagem reforça o que já referimos quanto ao sentido evocado pelo étimo de *Velário*, ou seja, algo que cuida, guarda, protege, agora mais explicitamente na ordem do sagrado, no campo do simbolismo teofânico; lugar natural do simbolizante

⁶³ LISBOA, Henriqueta. Poesia: minha profissão de fé. In: _____. *Vivência poética*, 1979, p. 14.

⁶⁴ Cf. Produção Intelectual do Titular, Pasta “Partituras”, no AEM/UFMG.

⁶⁵ Cf. Verbete: “Velário”. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* 3.0, 2009.

⁶⁶ Pasta Correspondência Pessoal, (MARQUES, Oswaldino) AEM/UFMG [grifo nosso].

⁶⁷ Trabalho de arte de Adelli. Ver anexo F.

“anjo”, cujo “simbolizado” de estrutura bastante complexa ⁶⁸ é recorrente no imaginário da poeta.

Sob o “velário” henriquetiano, encontramos, entre outros poemas que têm o predomínio de um léxico litúrgico, dentro do universo simbólico-cristão, a tétrade composta pelos seguintes poemas-oração: “A humilde oração”, “Oração do deserto”, “Oração do momento feliz” e “Oração suprema” ⁶⁹. Manuel Bandeira, em 1938, referindo-se a “Oração do momento feliz”, surpreende-nos ao percebê-la como “um belo grito lírico” ⁷⁰, imagem de efeito semântico tão díspar daquela lírica sussurrada, segredada de Henriqueta Lisboa, ainda que intensa.

Em “Oração suprema”, a circularidade autorreferente remete-nos à simbologia do círculo perfeito, ao mito da uroboros, que, assim como o símbolo do “anjo” — este, símbolo de “verticalidade cósmica” ⁷¹ —, também está presente de forma acentuada no manancial do imaginário da poeta:

Creio em Ti
 porque minha alma exige a tua existência.
 Deus.
 Porque os meus sentidos adivinham a tua presença
 na música, no perfume, na claridade, na água e no fogo.
 Creio em Ti
 porque tenho necessidade da tua perfeição
 e dos teus infinitos.
 Porque ouço o teu passo marchando no fundo das noites e dos mares,
 vejo o sinal de teus dedos na filigrana dos lírios e das espumas,
 sinto a tua respiração tranquila na aragem das madrugadas de Junho.
 [...] ⁷²

Ainda sobre os poemas-oração de Henriqueta Lisboa, lembramos que Jamil Almansur Haddad (1914-1988), na sua seleção das *Obras-primas da poesia religiosa*

⁶⁸ Valemo-nos aqui da terminologia empregada por Marc Girard, na obra *Os símbolos na Bíblia: ensaio de teologia bíblica enraizada na experiência humana universal*, especialmente no capítulo dedicado ao símbolo do anjo: “Um caso mais complexo – o anjo”. Cf. GIRARD, Marc. *Os símbolos na Bíblia: ensaio de teologia bíblica enraizada na experiência humana universal*. Tradução Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1997, p. 737-782.

⁶⁹ Cf. LISBOA, Henriqueta. *Velário*, 1936, p. 117-125.

⁷⁰ BANDEIRA, Manuel. *Crônicas inéditas II*, 1930-1944. Organização, posfácio e notas: Júlio Castañon Guimarães, São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 178-179.

⁷¹ GIRARD, 1997, p. 763.

⁷² LISBOA, Henriqueta. “Oração suprema”. *Velário*, 1936, p. 125-128.

*brasileira*⁷³, inclui “A humilde oração” e “Oração suprema” entre as mais representativas da nossa poesia de cunho religioso.

Outro poema do livro *Velário* que encerra características de concentração mística, exemplar de uma ascese poeticamente trabalhada, tem por título “Valor”. Neste, evidencia-se um movimento que descreve como que “estados” de uma iniciação espiritual, que se encaminha para um aprofundamento cada vez maior, marcado por um ritmo anafórico, a cada repetição do enfático verbo “querer”, tal um credo professado, deliberadamente:

Eu quero a vida mais cálida,
mais incisiva, mais densa,
para um esforço maior.

Quero a realidade lúcida
de provações e misérias
para então me engrandecer.

Quero o veneno das áspides,
a vertigem dos abismos,
para me purificar.

Quero um tumulto de máscaras
nos labirintos da treva,
para ver claro o meu ser.

Quero as tempestades lívidas
em que me perca no oceano,
para mais longe me achar.

Quero nas plagas anônimas
deixar marca de meus joelhos,
para subir ao Tabor.

Quero acender minha lâmpada
nas profundezas da terra,
para os céus iluminar.⁷⁴

Na última estrofe do poema “Valor”, supracitado, podemos ver poetizada a primeira lei enunciada na *Tábua de Esmeralda*, texto fundador atribuído ao mítico Hermes Trismegisto, que diz:

⁷³ Cf. HADDAD, Almansur Jamil. Prefácio, seleção e notas. *Obras-primas da poesia religiosa brasileira*. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955, p. 333-337.

⁷⁴ LISBOA, Henriqueta. “Valor”. *Velário*, 1936, p. 11-12.

É verdade, sem qualquer mentira e muito verídica.
Que o que está embaixo é como o que está em cima, e o que está em cima
é como o que está embaixo, para que se realize o milagre de uma única
coisa.⁷⁵

Ao comentar sobre *Velário*, em carta dirigida a Mário de Andrade, em 1943, Henriqueta confessa-lhe que o livro “reflete certa depressão de espírito”⁷⁶ e tinha “sempre receio de ouvir falar”⁷⁷ nele. Alusivamente, na mesma carta, Henriqueta evoca um polêmico artigo de Álvaro Lins (1912-1970), cujo teor era uma crítica que ele fizera a seu livro *Prisioneira da noite* (1941). Lins teria insinuado que a Autora estaria “sugestionada” pela obra de Augusto Frederico Schmidt, tanto em relação à escolha dos temas — a noite, o mar, a morte —, quanto ao próprio estilo de compor⁷⁸. O que nos interessa, no entanto, aqui, é a resposta que Henriqueta concede ao crítico. Esta, em forma de poema — como lhe era peculiar fazê-lo —, vem “explicar” seu pensamento, segundo expressão da própria Autora. Reportando-se ao poema “Cantarei a noite e o mar”, em que busca “manusear os valores eternos”⁷⁹, “fundir, por um sentimento de presença com simplicidade a pureza, o perene e o transitório”⁸⁰, Henriqueta acrescenta que ele contém “uma observação a certo crítico”⁸¹ que a “impugnou o tratar de temas de determinado poeta”⁸², numa clara indicação ao episódio mencionado.

Em “Cantarei a noite e o mar”, do livro *A face lívida* (1945), Henriqueta reafirma a universalidade como característica da sua temática e responde ao crítico Álvaro Lins evidenciando que determinados temas não são exclusivos de um poeta. E a Noite, assim como o Mar, são revelações de um Deus Único, porém Numeroso nas suas manifestações. Estruturalmente, num conjunto de seis estrofes heterogêneas, entre tercetos, quartetos e dísticos, a ênfase recai sobre o vocativo “Ó”, mais uma vez acentuando um forte ritmo anafórico, a partir do primeiro verso de cada estrofe:

⁷⁵ Cf. BONARDEL, Françoise. *Filosofar pelo fogo: antologia de textos alquímicos*. Tradução de Idalina Lopes. São Paulo: Madras, 2012, p. 66.

⁷⁶ SOUZA, 2010, p. 251 (carta de 30 mar. 1943).

⁷⁷ Id., *ibid.*

⁷⁸ O artigo “Problemas e Figuras na Poesia Moderna” é publicado no *Correio da Manhã*, em 1941. Ver nota relacionada à carta de Mário de Andrade datada de 5 dez. 1943, em SOUZA, 2010, p. 271.

⁷⁹ SOUZA, 2010, p. 250 (carta de 30 mar. 1943).

⁸⁰ Id., *ibid.*, p. 251.

⁸¹ Id., *ibid.*

⁸² Id., *ibid.*

Ó Noite de altas estrelas
que por milênios fulguram
como no instante da gênese!

Ó Mar que ninguém viajou
de ondas que parecem corças
ariscas, antes do amor!

Ó Noite, ó Mar, ó Virgindade,
ó pureza das mãos de Deus!

Ó Noite de cada ser
que a todos tens pertencido
com tua vastidão de trevas
e teu hálito de flor!

Ó Mar que todo navegante
encontra nos seus mergulhos,
e que surge das espumas
amargas de cada boca.

Ó Noite, ó Mar, revelação
de Deus Único e Numeroso!⁸³

2.1.3 *Prisioneira da noite*

Prisioneira da noite (1941) completa a tríade do primeiro grupo e, pensando, talvez, no estudo que Mário de Andrade lhe dedicou no mesmo ano da publicação, Henriqueta escreve: “Testemunha conflitos entre a vida interior e a realidade externa, com abordagem de reações psicológicas e a procura de uma expressão mais nitidamente individual”⁸⁴.

Para uma melhor compreensão dessa súplica, levando em conta a motivação confessa da autora, especialmente no que tange a uma “abordagem de reações psicológicas”, faz-se necessária a leitura atenta do artigo que Mário de Andrade publicou inicialmente no *Diário de notícias*, no Rio de Janeiro, em 1941, e das cartas trocadas entre ambos no mesmo período.

⁸³ LISBOA, Henriqueta. “Cantarei a noite e o mar”. *A face lívida*. In: _____. *Lírica*, 1958, p. 148-149.

⁸⁴ Pasta Depoimentos (TP/HL), no AEM/UFMG.

O título do artigo, “Coração magoado”⁸⁵, explicitado pelo autor, é quase um conceito que sintetiza todo um estado “lírico-psicológico” dominante na poética henriquetiana, principalmente nas obras do primeiro grupo, que a própria poeta chamou, não inocentemente, de “Espontâneo”.

Sobre o livro *Prisioneira da noite*, Mário escreve para a amiga mineira em 13 de junho de 1941 dizendo-lhe, primeiramente, que leu e que gostou muito da “Prisioneira”. Promete enviar-lhe o artigo que escreverá sobre o livro e cumpre o prometido sem demora.

Na carta datada do mesmo dia em que o estudo é publicado, 11 de julho de 1941, Mário revela que escrevê-lo representa uma nova fase da sua crítica, em que já não lhe preocupa tanto a questão da técnica, e complementa: “Duas coisas me preocuparam e, na minha orientação crítica de agora, são o que procuro discernir: o eu e a sua resultante, a obra. No caso: a psicologia lírica e a qualidade poética”⁸⁶.

Notemos que Mário assume uma crítica partindo de uma análise mais voltada para o método fenomenológico, ocupando-se do fenômeno da produção poética, mais propriamente, ao qual Henriqueta responde, incentivando-o:

Você já realizou grandes cousas no setor da técnica, [...] vai agora coroar esse trabalho ao atender mais à música interior. E note-se que esse aspecto da crítica vem sendo por aí malbaratado, como um novo gênero de ficção.⁸⁷

A preocupação de Mário quanto à leitura de certas imagens sugeridas pela “prisioneira da noite” — que ele chama no artigo de “imagens-símbolos”⁸⁸ —, seria no sentido de adivinhar a disposição anímica que as sustenta, investigando a relação sujeito-objeto esteticamente; distinguindo-os inicialmente — o eu e a obra —, para depois forjá-los numa expressão-síntese clarificadora, unificadora, como dissemos, quase conceitual. Argumentamos que, para Mário, essa síntese se encontra na expressão “coração magoado”. Na carta que o escritor envia à “prisioneira”, junto com o recorte do artigo, ele diz:

⁸⁵ Cf. Pasta Produção Intelectual de Terceiros, Série Recortes, no AEM/UFMG. “Coração magoado” é publicado em 11 de julho de 1941, no *Diário de notícias* do Rio de Janeiro, e posteriormente no livro de ensaios *O empalhador de passarinho*, em 1946. No recorte que Mário envia, junto à carta, estão algumas das alterações que aparecerão no livro. Ver anexo G.

⁸⁶ SOUZA, 2010, p. 145 (carta de 11 jul. 1941).

⁸⁷ Id., *ibid.*, p. 161 (carta de 31 jul. 1941).

⁸⁸ Cf. ANDRADE, Mário de. Coração magoado. In: _____. *O empalhador de passarinho*, 1972, p. 259.

[...] na sua evolução lírica a verdadeira espécie psicológica a que você atingiu, por doçura natural do ser e por elegância, por altivez de pensamento, é bem o estado do coração magoado. Nos seus poemas raro a dor chora em soluços (peito ferido), mas, até dentro da alegria, se escuta um eco por assim dizer conformista (não do mundo: de si mesma) da dor “churriando” baixinho.⁸⁹

No artigo, em primeiro lugar, Mário pensa em “peito ferido”, depois em “peito de pássaro”, por livre associação, para só depois chegar a uma definição mais precisa, a de um “coração magoado”, que seria a distinção de um caráter da “qualidade poética” de Henriqueta: uma “alegria esvoaçante e ácida de um coração magoado”⁹⁰.

Entendemos, assim, a “dor ‘churriando’ baixinho”⁹¹, que, numa adaptação marioandradiana do verbo “chirriar”, seria o som emitido pelos passarinhos, em que, por sua vez, Mário encontra, por analogia, a representação daquilo que há de leve, simples e, ao mesmo tempo, “ácido” nessa poesia aérea, alada, de Henriqueta Lisboa.

Para melhor compreender a poética henriquetiana nas suas motivações mais centrais, recorreremos ao filósofo da *imaginação dinâmica*, Gaston Bachelard, que, no seu estudo sobre as imagens aéreas, postula que os quatro elementos da ciência antiga — fogo, terra, ar e água — funcionam como os “hormônios da imaginação”⁹² e que o ar imaginário “é o hormônio que nos faz crescer psiquicamente”⁹³. Referindo-se a um “instinto” de voo — do voo onírico —, o filósofo vai dizer que este “é o traço de um *instinto de leveza*, que é um dos instintos mais profundos da vida”⁹⁴.

Em “Coração magoado”, Mário contrapõe o que ele chama de “mais específico no estado de prisão de Henriqueta Lisboa”⁹⁵, que é a sua “noturnidade”⁹⁶, a uma incapacidade de “confissão mais diurna”⁹⁷, por instinto e “também por grandeza de espírito”⁹⁸, aproximando-se de dois aspectos fundamentais dentro da fenomenologia

⁸⁹ SOUZA, 2010, p. 145 (carta de 11 jul. de 1941).

⁹⁰ ANDRADE, 1972, p. 260.

⁹¹ Id., *ibid.*

⁹² Cf. BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 12.

⁹³ Id., *ibid.*

⁹⁴ Id., *ibid.*, p. 30.

⁹⁵ ANDRADE, *op. cit.*, p. 257.

⁹⁶ Id., *ibid.*

⁹⁷ Id., *ibid.*

⁹⁸ Id., *ibid.*

bachelardiana ⁹⁹, que posteriormente serão sistematizados à luz de uma antropologia geral por Gilbert Durand, que são os *Regimes Diurno e Noturno* do imaginário.

Mário determina, nessa contraposição, o lugar da imagética henriquetiana, que, indubitavelmente, conforme procuraremos demonstrar, está sob a regência do *Regime Noturno* e de suas estruturas místicas, predominantemente, seguindo os critérios da metodologia fundada na obra máxima de Gilbert Durand, espécie de pedra angular de toda pesquisa sobre o Imaginário, que é *As estruturas antropológicas do imaginário* ¹⁰⁰.

Sublinhamos que essa “noturnidade”, que Mário tão bem reconhece na poesia de *Prisioneira da noite*, mostrar-se-á como uma constante em toda a obra da poeta mineira, porque é um estado inerente à sua lírica, muito próximo da atmosfera psíquico-espiritual que dominou os primeiros românticos: “O tempo da Luz é mensurável; mas o império da Noite é sem tempo e sem espaço”, dirá Novalis em *Os hinos à Noite* ¹⁰¹.

Percebemos, também, que o estado melancólico da “prisioneira consentida” ¹⁰² apontado por Mário, caracterizado por uma dor que está “até dentro da alegria”, é comparável a um estado psicológico que é próprio do “gênio ingênuo”, conceito elaborado por outro poeta, o pensador romântico Friedrich Schiller, cuja obra muito influenciou na formação estética de Henriqueta Lisboa, principalmente *A educação estética do homem*, de 1795 ¹⁰³.

O “gênio ingênuo”, na concepção romântica das duas formas poéticas de criar — “gênio ingênuo” e “gênio sentimental” —, estaria mais próximo de um “estado natural”, ou seja, seria aquele que, nas palavras de Márcio Suzuki, comentador de Schiller, “obedece *espontaneamente* apenas à própria natureza” ¹⁰⁴, diferentemente do “gênio

⁹⁹ Há duas vertentes no pensamento de Bachelard: a da ciência ou do “homem diurno” e a da poética ou do “homem noturno”, uma filosofia científica, outra poética. Sua unidade profunda se encontra numa “teoria transcendental da imaginação criadora”. Cf. JAPIASSÚ, Hilton. *Para ler Bachelard*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 86.

¹⁰⁰ Cf. DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução de Hélder Godinho. 3. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2002. Especialmente o anexo II: Classificação isotópica das imagens, p. 443.

¹⁰¹ NOVALIS. *Os hinos à Noite*. Tradução de Fiana Hasse Pais Brandão. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988, p. 25. Sobre essa mesma passagem, Durand destaca, em Novalis, o papel “exorcizante da noite em relação ao tempo”. Cf. DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*, p. 220.

¹⁰² ANDRADE, 1972, p. 259.

¹⁰³ Cf. LISBOA, Henriqueta. Poesia minha profissão de fé. In: _____. *Vivência poética*, 1979, p. 22.

¹⁰⁴ SUZUKI, Márcio. Apresentação. In: SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Estudo e tradução de Márcio Suzuki. Inicialmente texto de dissertação de mestrado no Departamento de Filosofia da USP. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 17 [grifo nosso].

sentimental” que está mais voltado para a técnica, para uma “atividade reflexionante”¹⁰⁵.

Quanto ao caráter melancólico do “gênio ingênuo”, Schiller o relaciona a um aspecto de “nossa infância perdida”, vendo essa perda como causa desse estado e, ao mesmo tempo, como anseio, pois deveríamos ser reconduzidos por meio da cultura à natureza, “pelo caminho da razão e da liberdade”¹⁰⁶.

Sobre essa questão, destacamos o que aponta Márcio Suzuki quanto ao aspecto “simbólico” dessa melancolia, porque vem elucidar o que, por ora, evidenciamos na lírica de Henriqueta Lisboa:

Schiller não se cansa de chamar a atenção para o fato de que, nessa tristeza com a situação real do mundo, corre-se frequentemente o risco de tomar pela própria coisa aquilo que é apenas *símbolo*. É assim que se confunde o ingênuo com aquilo que deveria representar, isto é, o verdadeiro Ideal de natureza humana.¹⁰⁷

Postulamos que, bem entendido, o conceito do “gênio ingênuo”, seguido das reflexões de Mário de Andrade sobre o “coração magoado”, acaba se impondo como uma chave interpretativa importante para a compreensão da poética de Henriqueta Lisboa, não só para esse primeiro grupo — o Espontâneo —, como para o percurso poético como um todo.

Porém, se, nesse primeiro grupo, predomina a forma de criar “espontânea”, não preocupada com a técnica, mais próxima de uma expressão “ingênuo”, no segundo grupo, que analisaremos a seguir, far-se-á sentir a atuação do “gênio sentimental”, porque nele vamos encontrar algumas das características apontadas por Schiller — que aqui apenas inferimos —, do poeta que “reflete” e que, de alguma forma, “objetiva”, imbuído da ação mais aproximada do conceito de poeta “moderno”. No entanto, esse dualismo não deve ser tomado de forma estanque, porque há outras implicações que levam a um terceiro princípio capaz de promover a unidade entre os opostos, ou seja, haverá sempre no modo de criar poético a ação de um princípio que transcenda os dois

¹⁰⁵ SUZUKI, op. cit., nota 104, p. 27.

¹⁰⁶ SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*, 1991, p. 44.

¹⁰⁷ SUZUKI, op. cit., nota 104, p. 21 [grifo do autor].

modos, não de forma excludente, privilegiando algum aspecto, mas sim fundindo-os, obedecendo à lógica do paradoxo ¹⁰⁸.

Na resposta de Henriqueta Lisboa a Mário de Andrade, datada de 31 de julho de 1941, há o reconhecimento da escritora quanto àquilo que ela chama de “verdade” da sua poesia, que não é outra coisa senão uma das lições, bem assimilada, da *Educação estética do homem*, de Schiller: a verdade está em potência na beleza e cumpre-se saber como o homem “abre caminho de uma realidade comum a uma realidade estética, de meros sentimentos vitais a sentimentos de beleza” ¹⁰⁹.

Ao reportarmo-nos ao contexto que envolveu a criação do livro *Enternecimento* (1929), encontraremos em *Prisioneira da noite* (1941) uma reelaboração daquela mesma “matéria-prima” poética, ou seja, uma gama de sentimentos que, por sua vez, está na origem do “coração magoado”, pressentido por Mário.

Assim responde a poeta:

Você me faz uma pergunta a respeito de “coração magoado”. É natural que haja em mim certo constrangimento, não diante dessas palavras aplicadas ao caso, evidentemente, mas sim diante dessa verdade que você enunciou e que tinha obrigação de enunciar porque é toda a verdade da minha poesia. Ninguém a percebeu nítida como você, especialmente quando diz: “Há todo um esplendor, todo um arrebatamento, toda uma felicidade sufocada”. Acima, porém daquele constrangimento que eu sofro no momento da criação, há o amor à beleza, que não permite sonegação. Também agora me valho, compensada plenamente, do prazer e do orgulho de me ver compreendida por você, compensada pela própria verdade e também pelo carinho que conduziu você a essa verdade. ¹¹⁰

Importa realçar sobre a afirmativa supracitada: [...] “há o amor à beleza, que não permite sonegação”, que nela está implícito um dos princípios norteadores de que a poeta se valerá durante toda a sua caminhada e que é reconhecido sobretudo como a alma do projeto estético do nosso Modernismo. Segundo Schiller, os “sentimentos de beleza” estão vinculados ao sentido de uma “liberdade de espírito”.

No poema “Noturno”, de *Prisioneira da noite*, encontramos realizado aquilo que Mário aponta no seu artigo como “a verdade intensa da emoção, a beleza nítida das

¹⁰⁸ Sobre o terceiro princípio, ver o estudo de Márcio Suzuki, nota 104, p. 31-40.

¹⁰⁹ SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*: numa série de cartas. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990, p. 132.

¹¹⁰ SOUZA, 2010, p. 160-161 (carta de 31 de jul. de 1941).

imagens-símbolos, [...] a contenção antipalavrosa e sintética”¹¹¹, características inalienáveis da poética desse “coração magoado”. Aqui, a imagem-símbolo predominante é a do fogo — do elemento fogo —, e de um *fogo sexualizado*. Sobre este, Bachelard postula que é “por excelência, o traço-de-união de todos os símbolos. Une a matéria e o espírito, o vício e a virtude. Idealiza os conhecimentos materialistas, materializa os conhecimentos idealistas”¹¹².

Em “Noturno”, além do *fogo sexualizado* — e talvez pelo peso de tamanho ardor —, na busca do equilíbrio, a suavidade do elemento ar vem ao seu encontro, vem socorrer a “prisioneira” na imagem das libélulas, na dança livre dos pequenos seres alados, num perfeito jogo de oposições:

Meu pensamento em febre
é uma lâmpada acesa
a incendiar a noite.

Meus desejos irrequietos,
à hora em que não há socorro,
dançam livres como libélulas
em redor do fogo.¹¹³

Na poética henriquetiana, a tensão de forças contrárias é uma constante, e com igual frequência a poeta busca solucionar o problema, manobrando com delicadeza seus altos voos imaginários, evitando quedas bruscas ou drásticas vertigens.

Henriqueta acreditava que “onde não há delicadeza, não há literatura”¹¹⁴, conforme podemos ler entre suas anotações, numa clara alusão ao pensamento de J. Ruskin (1819-1900), cuja seguinte citação a poeta também nos legou entre seus escritos:

A primeira característica universal de toda grande arte é a ternura. Uma infinita ternura é o dom por excelência e o patrimônio de todos os homens verdadeiramente grandes.¹¹⁵

¹¹¹ ANDRADE, 1972, p. 259.

¹¹² BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994, p. 82.

¹¹³ LISBOA, Henriqueta. “Noturno”. *Prisioneira da noite*. In: _____. *Lírica*, 1958, p. 44.

¹¹⁴ Cf. Texto, em manuscrito, que se encontra em caderno datado de abril de 1921, em *Águas Virtuosas*, no AEM/UFMG.

¹¹⁵ Cf. Texto datiloscrito cujo cabeçalho sustenta a seguinte inscrição: “Outros pensamentos sobre a arte: seleção de Henriqueta Lisboa”. Pasta Esboços e Notas, [Produção Intelectual do Titular], no AEM/UFMG.

Quanto à presença dos quatro elementos — os reconhecidos “harmônios da imaginação” bachelardianos —, há certo equilíbrio na poesia de Henriqueta Lisboa, porém sustentamos que o dominante aéreo, como representante do “instinto de leveza”¹¹⁶, acaba se sobressaindo em relação aos demais. Dentro do mesmo campo semântico da leveza aérea, cremos que a ternura também se reverte em força capaz de sobrepujar o peso da matéria densa, ainda que o elemento “terra” — conforme analisaremos adiante — se mostre bastante presente nessa poética, marcando o antagonismo que caracteriza um dos princípios herméticos conhecido pela expressão latina *Solve et Coagula*.

Na obra em que analisa o *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, sob o prisma da tradição hermética, Francis Utéza assim elucida tal princípio:

Tudo no universo obedece à lei da metamorfose perpétua, que resulta da circulação desses quatro elementos [Fogo, Ar, Água e Terra] em dois tipos de operação: dissolução das partes densas pelo efeito das energias aéreas e/ou aquáticas, e cristalização das partes voláteis devido às forças de condensação terrestres e/ou ígneas. É nesta troca de energias centrífugas e centrípetas que se constrói, a cada instante, a harmonia universal. Este autêntico “comércio hermético” se exprime por meio de dois imperativos latinos: *Solve et Coagula*, dissolva os sólidos e condense os fluidos.¹¹⁷

No poema “Diante da morte”, encontramos um exemplo das imagens “terrestres”, aqui metaforizadas na brutalidade de um corpo “rígido”, tomado inteiramente pelo efeito “petrificador” da morte:

Diante da morte não sou de água
nem sou de vento, mas de pedra.
Órbitas frígidas de estátua,
boca cerrada de quem nega.
[...]
Diante da morte sou espessa
rocha de oceano — desconheço
que espécie de onda ou mar se atira
contra meu peito empedernido.
[...]¹¹⁸

¹¹⁶ BACHELARD, 2001, p. 30.

¹¹⁷ UTÉZA, Francis. A tradição hermética do Ocidente em *Romanceiro da inconfidência*. In: MELLO, Ana Maria Lisboa; UTÉZA, Francis. *Oriente e ocidente na poesia de Cecília Meireles*. Porto Alegre: Libretos, FAPA; Montpellier: ETILAL, 2006, p. 306.

¹¹⁸ LISBOA, Henriqueta. “Diante da morte”. *Flor da morte*. In: _____. *Lírica*, 1958, p. 190.

Para Gaston Bachelard, cada poeta seria “suscetível de um *diagrama* que indicaria o sentido e a simetria de suas coordenações metafóricas, exatamente como o diagrama de uma flor estabelece o sentido e as simetrias de sua ação floral” ¹¹⁹. Reiteramos, nestes termos, que Henriqueta, dentre os quatro elementos, realiza-se naquele que Bachelard destacou como o gerador de um dos instintos mais profundos da vida, a “leveza” ¹²⁰, qualidade proporcionada pelo intenso movimento do elemento “ar”, pelo caráter “dinâmico” de sua natureza; não por acaso relacionado, no campo dos estudos astrológicos, às funções “mentais”, ditas “mercurianas” ¹²¹ por excelência. Exatamente, o elemento portador da virtude que Italo Calvino (1923-1985) reconhece como uma verdadeira reação ao peso do viver, ao analisar a literatura como “função existencial” ¹²². *Leveza* que, para Calvino, importa sublinhar, “está associada à precisão e à determinação [quanto ao uso da *linguagem*], nunca ao que é vago ou aleatório” ¹²³. Indicação reforçada pelo mesmo Calvino quando retoma as palavras de Paul Valéry (1871-1945) para dizer que “É preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma” ¹²⁴.

O “diagrama” henriquetiano, argumentamos, desenha-se a partir das imagens aéreas, predominantemente, numa levíssima, diáfana “floração”. Observemos que Bachelard é muito feliz ao fazer uso de uma metáfora “floral” para referir-se às metáforas que habitam o imaginário dos poetas — valendo-se de uma *meta-metáfora*. Em se tratando de Henriqueta Lisboa, nada é mais adequado do que a geometria e tudo que possa simbolizar o universo do reino vegetal, especialmente o fenômeno da “florescência”.

No mesmo poema referido anteriormente — “Diante da morte” —, o sujeito lírico deseja a diluição, quer ser reflexo, quer voar, fluir, romper a imobilidade, a prisão que a força da gravidade representa como poder intrínseco do aspecto “terrestre” do elemento, oposto, portanto, à leveza do ar, e aqui também da água — ainda que densa:

¹¹⁹ BACHELARD, 1994, p. 159 [grifo do autor].

¹²⁰ Id., 2001, p. 30.

¹²¹ Sobre a relação que envolve os quatro elementos ligados à Astrologia e tipos psicológicos (numa abordagem junguiana), verificar, entre outros, Stephen Arroyo, em *Astrologia, psicologia e os quatro elementos*. Tradução de Maio Miranda, 5. ed., São Paulo: Pensamento, 1989.

¹²² CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 39.

¹²³ Id., *ibid.*, p. 28.

¹²⁴ VALÉRY apud CALVINO, *ibid.*

[...]

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

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

levai-me fora de meus âmbitos,
amortecei-me com propícios
bálsamos, óleos e suspiros,
até a aparição da lágrima.¹²⁵

Em carta dirigida a Marie Wallis, já citada, Henriqueta reporta-se ao poema que dá título ao livro *Prisioneira da noite*, explicitando-o da seguinte forma:

“Prisioneira da noite” — poema inicial do livro — traduz as impressões da mulher em face do mundo e em face do amor, como também as de qualquer ser humano em face de Deus. É um poema complexo, a ser observado de vários ângulos.¹²⁶

Nos versos de “Prisioneira da noite”, a voz lírica clama pelos caminhos claros da madrugada, deseja livrar-se dos braços da noite, mas lhe é impossível. A força do mistério noturno é maior, a atração da lua magnetiza a prisioneira no território da *anima*, do feminino. Os arrebatamentos das sombras não a deixam ver a distância que a separa dos misteriosos apelos que ela apenas pressente, nem mesmo os escuta. Talvez venham do lado claro, solar, diurno, que a prisioneira desconhece e que por isso a inquietam tanto. Por companheiros, a “prisioneira da noite” só tem os esparsos Peregrinos, aqueles que foram seduzidos, tanto quanto ela, pelos segredos da noite:

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

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

¹²⁵ LISBOA, Henriqueta. “Diante da morte”. *Flor da morte*. In: _____. *Lírica*, 1958, p. 190.

¹²⁶ Pasta Correspondência Pessoal. LISBOA, Henriqueta. L.6.1., (carta de 19 fev. 1947), no AEM/UFMG. Esta série corresponde a cópias de diversas cartas enviadas pela escritora.

onde fica a distância da qual me chegam misteriosos apelos?
 Alguém me espera, alguém me esperará para sempre,
 Porque sou a prisioneira da noite.
 [...] ¹²⁷

Observemos que, na simbologia alquímica, o Peregrino é aquele que empreendeu a travessia iniciática, e a denominação tanto cabe ao Adepto em si, quanto ao seu “mercúrio”, a verdadeira matéria da Obra, segundo Bernard Roger ¹²⁸. E o Peregrino aproxima-se igualmente da imagem do “bobo”, do Louco do Tarô, porque ele “escapa das regras do jogo da sociedade dos homens, e das regras de suas representações mentais” ¹²⁹. René Guénon (1886-1951), por sua vez, em um capítulo no qual trata justamente das *peregrinações*, destaca que a palavra latina *peregrinus*, da qual deriva *peregrino*, designa ao mesmo tempo “viajante” e “estrangeiro”, lembrando que na Maçonaria moderna e “especulativa” as provas simbólicas se denominam “viagens” ¹³⁰. É do mesmo autor a seguinte passagem, quando disserta sobre “loucura aparente e sabedoria oculta”:

[...] a loucura é, em suma, uma das máscaras mais impenetráveis das que a sabedoria pode cobrir-se, já que é o seu extremo oposto; é a razão de que, no Taoísmo, os “Imortais” são sempre descritos, quando se manifestam em nosso mundo, sob um aspecto mais ou menos extravagante ou inclusive ridículo, e que, além disso, não está isento de certa “vulgaridade”. ¹³¹

Em “Prisioneira da noite”, Henriqueta aborda diretamente o tema da loucura nos seguintes versos:

[...]
 Na noite não ficarei com a túnica esvoaçante e os cabelos em desordem
 porque uma criança poderia pensar que sou a louca sem pouso,
 na noite não, porque a velhinha trêmula viria perguntar-me se acaso sou
 [a sua filha desaparecida.
 [...] ¹³²

¹²⁷ LISBOA, Henriqueta. “Prisioneira da noite”. *Prisioneira da noite*. In: _____. *Lírica*, 1958, p. 37.

¹²⁸ ROGER, 1991, p. 58.

¹²⁹ Id., *ibid.*, p. 60.

¹³⁰ GUÉNON, René. *Estudos sobre a Franco-Maçonaria e o Companheirismo*. Tradução Luiz Pontual. São Paulo: IRGET, 2009, p. 43.

¹³¹ Id. *Iniciação e realização espiritual*. Tradução Luiz Pontual. São Paulo: IRGET, 2009, p. 203-204.

¹³² LISBOA, Henriqueta. “Prisioneira da noite”, *op. cit.*, p. 38.

Henriqueta, no seu ensaio “Poesia: minha profissão de fé”, declara que o tema da loucura está entre as motivações mais persistentes ao seu espírito. Para a poeta, a loucura seria um “país estranho cujos habitantes se entregam de corpo e alma à liberdade e ao sonho”¹³³. Aludindo aos versos do seu poema intitulado “Do louco”¹³⁴, ela ainda complementa, ao dizer que, da observação da realidade, aprendeu “[...] que o louco levita, que o louco tem lábia, e, acima de tudo, que o louco é *sagrado*”¹³⁵. No mesmo ensaio, sem mencionar o poema “Prisioneira da noite”, a Autora elenca oito poemas nos quais explorou o tema da loucura, a saber: “Floripa” — do livro *O menino poeta* (1943); “Do louco” — que consta em *Azul profundo* (1956) — juntamente com “Do idiota”; “As ilhas Aleutas” e “Canção do berço vazio” — d’ *A face lívida* (1945); “A caudal no escuro” e “Ofélia” — de *Flor da morte* (1949); e “O excepcional” — de *Miradouro e outros poemas* (1976).

Ainda sobre “Prisioneira da noite” e a temática da loucura, importa frisar que a noite está sob o domínio da Lua, de onde se origina o termo “lunático”, “aluado”, geralmente referido, pejorativamente, como aquele sujeito que “vive no mundo da lua”. O sujeito “aluado”, portanto, está em oposição àquele detentor de “ideias claras e precisas”, do cartesiano pragmático, portador de uma racionalidade lógico-linear, analítica, simbolicamente comandado pela luz direta do “Astro Rei”, ou seja, do Sol¹³⁶.

Em “Prisioneira da noite”, o espaço noturno é aquele a que o sujeito lírico se recolhe involuntariamente, porque é o seu estado natural de ser, imposto por um destino desconhecido. A prisioneira, aqui, é uma cativa “consentida”, não podemos nos esquecer, envolvida em sentimentos tão profundos quanto ambíguos:

[...]

A noite me adormenta com suas flautas esflorando veludos de pêssego,
a noite me enerva com suas grandes corolas desmaiadas nos caules,
vejo madressilvas com os pequenos dentes de pérola sorrindo enlaçadas
[aos troncos fortes,
e o frio da noite é um desejo de faces aconchegadas,
e há tepidez nas grotas verde-negras, tão próximas...]

¹³³ LISBOA, Henriqueta. Poesia: minha profissão de fé. In: _____. *Vivência poética*, 1979, p. 19.

¹³⁴ Id., “Do louco”. *Azul profundo*. 2. ed. São Paulo: Xerox do Brasil, 1969, p. 43-44.

¹³⁵ Id., *ibid.* [grifo nosso]

¹³⁶ Esta oposição está na base de qualquer tipologia que implica distinguir características “lunares” e “solares”, como, por exemplo, o par Yin/Yang do Taoísmo, a classificação dos *Regimes Diurno* e *Noturno*, de Gilbert Durand, a clássica presença dos luminares numa carta astrológica natal (representando o *animus* e a *anima*), entre outros.

Recuperar a “inspiração que se perdeu”, portanto, implicará desvendar certos arcanos, e o sujeito lírico lamenta não poder fazê-lo, porque está além das próprias forças a capacidade de desvendá-los para outrem.

E o poema se encaminha para a devastadora imagem que sugere um estado d’alma de quem só conhece a gravidade e, assim, resiste, naturalmente, à força suave da Graça, pela distância que as separa uma da outra, aniquilando-a; pois esta [a Graça] só pode “descender”, “pousar sobre”, caso encontre acolhimento, receptividade, em suma, uma deliberada aceitação:

[...]
 Nenhuma aragem pressagiando o repouso da tarde,
 nenhuma lágrima para umedecer o rochedo,
 nenhuma esperança de sobreexistência na aridez dos cardos.
 Alguém ficou tragicamente vivo, enterrado vivo,
 resistirá até o último instante às graças do Santo Espírito,
 descerá às entranhas do inferno para desesperação da salvação.¹⁴³

Recorremos uma vez mais às palavras de Simone Weil a fim de elucidar o mesmo poema, quando, com seu peculiar talento de decifradora de enigmas, nos revela, com assustadora simplicidade, a lógica do conceito de “mal”:

Este universo onde vivemos, do qual somos uma partícula, é a distância posta pelo Amor Divino entre Deus e Deus. Somos um ponto nessa distância. O espaço, o tempo e o *mecanismo* que governa a matéria são essa distância. Tudo isso que chamamos o mal não é mais do que este mecanismo. Deus fez de modo que, quando sua Graça penetra até o centro mesmo de um homem e dali ilumina todo seu ser, lhe permite, sem violar as leis da natureza, caminhar sobre a água. Mas, quando um homem se separa de Deus, simplesmente se entrega à gravidade. Depois, acredita querer e eleger, porém não é mais que uma coisa, uma pedra que cai. [...] ¹⁴⁴

2.2 SEGUNDO GRUPO: OBJETIVO

As obras que compõem o grupo denominado “Objetivo” são *O menino poeta* (1943), *Madrinha lua* (1952), *Montanha viva* (1959) e *Belo horizonte bem querer* (1972).

¹⁴³ LISBOA, Henriqueta. “Inspiração que se perdeu”. *Prisioneira da noite*. In: _____. *Lírica*, 1958, p. 61.

¹⁴⁴ WEIL, Simone. *Espera de Deus*. Traduzido pela equipe da Editora Cultura Espiritual. São Paulo: ECE, 1987, p. 112-113 [grifo nosso].

Das quatro composições, a primeira apresenta particularidades que ora pretendemos evidenciar, a fim de compreendê-la melhor dentro do conjunto, já que o restante tem um denominador comum mais evidente — o lastro de tradições regionais, históricas e míticas. Essas três representam, juntas, o que a própria Autora chamou de “tríptico” da sua “mineiridade”¹⁴⁵, expressão tomada aqui com as reservas necessárias, concebendo-a, antes como o fez o crítico Antônio Sérgio Bueno¹⁴⁶, como um fator de *identidade* entre o poeta e seus *motivos*, do que propriamente como um “mitema” cristalizado¹⁴⁷, evitando, assim, desde já, um *a priori* que não pretendemos fundamentar.

Sobre *O menino poeta*, que tinha como primeiro título o sugestivo *Caixinha de música*¹⁴⁸, Henriqueta diz que “pretende ser uma biografia da infância dentro de determinado ambiente de família, com evocações de coisas singelas, enlevos ingênuos e notações de elementos folclóricos”¹⁴⁹, além de ser um livro de “memória e contemplação”¹⁵⁰, que lhe proporcionou horas felizes, em que voltou a respirar a atmosfera do primitivo e do ingênuo¹⁵¹; facultadas pelo mágico poder do “cérebro fecundo da infância”¹⁵², como diria Baudelaire, capaz de tornar tudo agradável, de tudo iluminar¹⁵³.

Nas cartas trocadas com Mário de Andrade, *Caixinha de música* muito lhes rendeu em reflexões sobre arte e também sobre a recepção da crítica, resultando em formulações importantes, que de certa forma reafirmam a predominância da vertente teórica postulada por Schiller no pensamento da escritora, que vê a educação estética como base, como objetivo, capaz de conjugar razão e sensibilidade a um só tempo.

Ressaltamos que, quando Henriqueta começa a escrever os primeiros versos d’ *O menino poeta*, ela diz não estar certa se são realmente versos para crianças, mas afirma:

¹⁴⁵ Cf. LISBOA, Henriqueta. Poesia: minha profissão de fé. In:_____. *Vivência poética*, 1979, p. 20.

¹⁴⁶ Cf. BUENO, Antônio Sérgio. A mineiridade em *Madrinha lua*. In: LISBOA, Henriqueta. *Madrinha lua*. Belo Horizonte: Coordenadoria de Cultura de Minas Gerais, 1980, p. 7-8.

¹⁴⁷ Para Gilbert Durand, “mitema” é a menor parcela significativa de um mito, caracterizada pela sua redundância, a sua metábole. Cf. DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*, p. 254. Sobre a temática da “mineiridade”, verificar, entre outros, *Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*, de Maria A. do Nascimento Arruda. São Paulo: Brasiliense, 1990.

¹⁴⁸ SOUZA, 2010, p. 177 (carta de 09 dez. 1941).

¹⁴⁹ Pasta Depoimentos (TP/HL), no AEM/UFMG.

¹⁵⁰ LISBOA, Henriqueta. Poesia: minha profissão de fé, op. cit., p. 19.

¹⁵¹ Id., *ibid.*

¹⁵² BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Tradução de Edison Darci Heldt. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993, p.16.

¹⁵³ Id. *ibid.*

“Escrevo-os com todas as minhas reservas de puerilidade e embevecimento diante da vida. É a poesia que eu quisera ter encontrado aos doze anos” ¹⁵⁴.

E Mário, do mesmo modo, reconhece a dificuldade de classificar essa poesia, ou melhor, de “dirigi-la” ¹⁵⁵, usando aqui as próprias palavras do escritor:

Sou incapaz de decidir se é livro infantil, embora, se eu fosse imperador, decretasse imediatamente que ficavam abolidos todos os livros nacionais de poesia infantil, só sendo permitido o de você. Mas antes de mais nada eu creio que você é que se sentiu menina pra escrever esses versos. E este é talvez o melhor segredo do seu livro, porque você não é menina mais, mas mulher. ¹⁵⁶

Mário compreende e se encanta com os jogos da *menina* Henriqueta, arquitetados nas artimanhas (*arte-manhas*) da alma da mulher, que não perde a capacidade de se surpreender diante do mais simples, porque o deseja.

Sem falso moralismo, ou mero recurso didático, a poesia d’ *O menino poeta* se limita a despertar o que estava adormecido, a provocar o riso brando pela sutileza, pela carícia da razão que começa a vingar em meio ao que era apenas sensível na criança, como podemos ver realizado no poema “Consciência”:

Hoje completei sete anos.
Mamãe disse que já tenho consciência.
Disse que se eu pregar mentira,
não for à missa por preguiça,
ou bater no irmãozinho pequenino,
eu faço pecado.

Fazer pecado é feio.
Não quero fazer pecado, juro.
Mas se eu quiser, eu faço. ¹⁵⁷

Em “O tempo é um fio”, mais uma vez está presente a problemática da temporalidade em face da condição humana, irrevogável, porém tomada na leveza do

¹⁵⁴ SOUZA, 2010, p. 169 (carta de 9 dez. 1941).

¹⁵⁵ Id., *ibid.*, p. 241 (carta de 22 jan. 1943).

¹⁵⁶ Id., *ibid.*

¹⁵⁷ LISBOA, Henriqueta. “Consciência”. *O menino poeta*. Ilustrações de Nelson Cruz. São Paulo: Peirópolis, 2008, p. 25.

jogo, na trama da palavra poética. Como numa cantiga de roda — Roda da Fortuna? —, as Moiras ¹⁵⁸ — talvez meninas? — parecem enunciar:

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
que vale muito.

Franças espessas
carregam frutos.
Malhas e redes
apanham peixes.
[...] ¹⁵⁹

Com o propósito de realizar, de modo ainda mais abrangente, “algo em favor da educação estética” ¹⁶⁰, indo além da própria produção artística, Henriqueta organiza, em 1961, sua *Antologia poética para a infância e a juventude* — conforme já referido —, uma reunião de poemas das mais diversas escolas e nacionalidades, incluindo algumas traduções da sua lavra.

No texto de apresentação, o detalhe do reiterado desejo: “[...] é este o livro que eu desejaria ter lido na meninice” ¹⁶¹. Nele há os poemas de Rabindranath Tagore, Walt Whitman (1819-1892), Goethe (1749-1832), Rilke (1875-1926), São Francisco de Assis (1181-1226), Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Schiller, entre outros, reunindo o melhor da poesia universal.

¹⁵⁸ As Moiras, ou Meras, são a personificação do destino de cada ser humano e estão relacionadas às três irmãs Átropo, Cloto e Láquesis. Para cada um dos mortais, regulavam a duração da vida desde o nascimento até a morte, com a ajuda de um fio que a primeira fiava, a segunda enrolava e a terceira cortava. Cf. GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia grega e romana*. Tradução de Victor Jabouille. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011, p. 306.

¹⁵⁹ LISBOA, Henriqueta. “O tempo é um fio”. *O menino poeta*, 2008, p. 65-66.

¹⁶⁰ LISBOA, Henriqueta. Introdução. *Antologia poética para a infância e a juventude*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966, p. 13.

¹⁶¹ Id., *ibid.*, p. 15.

2.2.1 *O menino poeta e a recepção da crítica*

Mário de Andrade identifica na poesia d' *O Menino poeta*, uma mudança de estilo, porém não consegue defini-la objetivamente: “[...] me parece, [...] que você está querendo chegar a um estado de cristalização total, feito de equilíbrio sereníssimo e principalmente severíssimo entre o sentimento e sua expressão”¹⁶². E ele já arrisca, em função da dificuldade de enquadrar tal aspecto, uma previsível reação da crítica: “Muitos não vão gostar, mas isso é fatal no caminho da ascensão”¹⁶³.

Uma compreensão de uma elevada visão de poesia exige da crítica um esforço que, para Mário, estava longe das intenções daqueles que justamente deveriam prestar atenção a um trabalho como o de Henriqueta Lisboa, que, em sua opinião, revela “a elevação, a profundidade, o equilíbrio sereno”¹⁶⁴, atributos que, mesmo quando os percebem, “se desviam porque os fatiga a perfeição”¹⁶⁵.

Mário é ainda mais ferino na sua acusação aos críticos de poesia, dizendo que estes “preferem pimentas e os açúcares violentos”¹⁶⁶. Sobre um “prudente silêncio”¹⁶⁷ dessa mesma crítica, que muitas vezes se fará sentir como um prejulgamento, uma ironia, Mário se posiciona, tentando fazer a amiga entender que a tradição brasileira de crítica é a “insensibilidade poética”¹⁶⁸, que, dito de um modo ainda mais contundente, é a constatação de que “ela é muito burra na compreensão da poesia”¹⁶⁹.

Outro fator importante, que não devemos ignorar, é que o período era fortemente marcado pela predominância masculina no meio literário; poucas mulheres produziam poesia de qualidade, e aquelas que o faziam não participavam facilmente de qualquer grupo que porventura pudesse reconhecê-las com algum valor. Com raríssimas exceções, algumas mulheres conseguiam “autonomia de voo”, como é o caso de Cecília Meireles, por exemplo, por isso a convivência epistolar com Mário de Andrade foi tão importante para a escritora. Por meio das cartas, ela se via reconhecida e principalmente

¹⁶² SOUZA, 2010, p. 172 (carta de 20 nov.1941).

¹⁶³ Id., *ibid.*, p. 174.

¹⁶⁴ Id., *ibid.*, p. 180 (carta de “Reis”, 1942)

¹⁶⁵ Id. *ibid.*

¹⁶⁶ Id. *ibid.*

¹⁶⁷ Id. *ibid.*

¹⁶⁸ Id. *ibid.*, p. 272 (carta de 5 dez. 1943).

¹⁶⁹ Id., *ibid.*, p. 281 (carta de 5 mar. 1944).

“assistida”, por ninguém menos que o próprio Mestre de toda uma geração de poetas e escritores.

Sem dúvida, Henriqueta Lisboa não teria amadurecido suficientemente no seu ofício de poeta e ensaísta sem a comunhão de ideias e de afeto que se estabeleceu entre os dois. E isso é passível de comprovação, não somente na leitura atenta da sua obra, como também na sua biografia, testemunhada nas cartas, principalmente, e nos objetos e demais documentos que ela guardou como verdadeira *reliquia*, como bem expressa Eneida Maria de Souza¹⁷⁰. Para a autora d’*O menino poeta*, Mário de Andrade representava o ideal do homem educado esteticamente — o ideal schilleriano —, que é aquele que alia inteligência e sensibilidade na mesma medida.

Na primeira carta enviada de Belo Horizonte para o Rio de Janeiro, onde Mário residia, em 1939, Henriqueta escreve, solene e respeitosamente, como quem pede licença para entrar: “Permita-me dizer-lhe, desde já, que o seu devotamento às causas da inteligência e da sensibilidade é um dos mais impressionantes e mais belos exemplos que me tem sido dado apreciar”¹⁷¹.

E o fato de ter sido ela — a mulher Henriqueta — quem deu início ao relacionamento epistolar que se estendeu do final de 1939 até a morte do escritor, em 1945, também deve ser evidenciado¹⁷², porque isso já demonstra o quanto ela se distingue do papel caricato de uma professorinha, inspetora de ensino, que escreve poemas na Belo Horizonte reconhecidamente distante da efervescência cultural da época. Portanto, devemos levar em conta também o fator “gênero” do poeta diante dessa crítica referida por Mário, essa crítica que tanto “respeita” Henriqueta Lisboa, relegando-a ao esquecimento.

Uma exceção é o artigo publicado na *Folha da manhã* paulista, em 21 de maio de 1944, sob o título “Poetas menores de hoje”, na coluna “Notas e críticas literárias”, assinada por Antonio Candido. Inicialmente, o crítico escreve uma nota sobre o livro anterior, *Prisioneira da noite* (1941) dizendo tratar-se de “[...] uma poesia forte, com

¹⁷⁰ Cf. SOUZA, Eneida Maria de. A Dona Ausente. In:_____. (Org.) *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*, 2010, p. 36.

¹⁷¹ Id., *ibid.*, p. 75 (carta de 12 nov. 1939).

¹⁷² Eneida Maria de Souza destaca tal aspecto da biografia de Henriqueta Lisboa no seu estudo supracitado — A Dona ausente. Cf. SOUZA, 2010, p. 27.

acentos de drama e um verso firme, bem trabalhado e expressivo”¹⁷³, e logo depois parte para uma breve análise do novo livro, *O menino poeta* (1943). Nesta, Antonio Candido ressalta a questão do “tom menor”, esclarecendo: “No primeiro artigo sobre poesia, falei que às mulheres o são acessíveis os gêneros e o tom menor. Seria preciso ajuntar que no limite, no tom mínimo, as mulheres são superiores aos homens”¹⁷⁴. Comparada com Verlaine, Candido argumenta que este “é um poeta feminino entre todos”, e destaca na autora d’*O menino poeta* “a mesma inconstância material, a mesma graça imponderável que desmaterializa a palavra e, limitando-a aos tons menores, quase o faz entrar no domínio da música”¹⁷⁵.

Para evitar qualquer equívoco de interpretação, Mário faz a seguinte observação no corpo do recorte que envia à amiga mineira: “No 1º artigo desta série o A. [Antonio Candido] explicou o que entende por ‘poeta maior’ e ‘poeta menor’. Não é uma medida de valor, mas de classificação, determinada pelos assuntos”¹⁷⁶.

Na resposta, Henriqueta diz concordar com o amigo paulista quando este afirma que a sua poesia não se enquadra na chamada “poesia social” e também aceita os argumentos de Antonio Candido sobre o acesso privilegiado da mulher ao “tom menor”, porém, não sem uma leve ironia, defende a possível existência de uma “terceira modalidade poética, em que o tom menor aprisione motivos que interessem mais diretamente à coletividade”¹⁷⁷. Diz ainda que procura a libertação total do conceito que por vezes a persegue e que quer, sobretudo, se superar no terreno essencial, “no sentido de Charitas”¹⁷⁸. É importante lembrar que Henriqueta é leitora de Santo Agostinho, e, para este, *caritas* é o amor justo — a caridade —, aquele que aspira à eternidade e ao futuro absoluto, oposto ao que ele chama de *cupiditas* — a cobiça —, um falso amor que prende o homem ao mundo, ao transitório¹⁷⁹.

Em carta anterior, antes do referido artigo de Antonio Candido, Henriqueta já dissera: “Parece mesmo que os críticos não querem *O menino poeta*. Mas também pode

¹⁷³ Cf. Pasta Produção Intelectual de Terceiros (Recortes): CANDIDO, Antonio. “Poetas menores de hoje – III”. Notas de crítica literária. *Folha da manhã*, em 21 mai. 1944. No AEM/UFMG. Ver anexo H.

¹⁷⁴ Id., *ibid.*

¹⁷⁵ Id., *ibid.*

¹⁷⁶ Cf. Anotação de Mário de Andrade. Pasta Recortes. CANDIDO, Antonio. Poetas menores de hoje – III. Notas de crítica literária. *Folha da manhã*, em 21 mai. 1944, no AEM/UFMG. Ver anexo H.

¹⁷⁷ SOUZA, 2010, p. 293 (carta de 16 ago. 1944).

¹⁷⁸ Id. *ibid.*

¹⁷⁹ Cf. ARENDT, Hannah. *O conceito de amor em Santo Agostinho*. Tradução de Alberto Pereira Dinis. Lisboa: Instituto Piaget, [S.d.], p. 24-25.

ser que algum dia um deles comece a puxar o fio da meada. Nem isso me surpreenderá. Sei que uma cousa é êxito e outra, valor”¹⁸⁰. Lição bem assimilada das páginas do agostiniano Tomás de Kempis (1380-1471), que diz: “Aquele que avalia as coisas pelo que são e não pelo juízo e conceito dos outros, este é o verdadeiro sábio, ensinado mais por Deus que pelos homens”¹⁸¹.

No mesmo período, numa longa carta, Mário descreve o lugar de Henriqueta Lisboa dentro das linhas gerais da nossa crítica de poesia. Sem deixar de lado sua peculiar ironia, o crítico evidencia a singularidade da lírica henriquetiana:

[...] você não é poeta pra ser muito apreciada pela crítica não. A crítica faz questão de ser por demais inteligente, e você não é muito fácil de perceber sem uma adesão apaixonada. Apaixonada aqui, não exclui clarividência, pelo contrário, é ela que dá clarividência. Às vezes fico meio irritado por "respeitem" você e não lhe darem o lugar que você merece, mas logo fico malicioso, com vontade de rir dos outros. Na verdade você não pertence às linhas gerais da crítica de poesia nossa, nem dos seus problemas e intenções, você é um atalho, uma clareira, coisa assim, no caminho. Pra uns fica como pedra no sapato, mas a maioria passa sem pôr reparo. Você, clareira minha, terá decerto que se contentar toda a vida, com os que sabem aproveitar a graça divina das clareiras pra descansar e sabem que é nos atalhos que os passarinhos cantam mais.¹⁸²

Ainda que Mário conteste a resposta de Henriqueta dizendo que ela não compreendeu que não era o caso de um “coeficiente de nacionalidade”¹⁸³ o problema, reproduzimos abaixo as palavras da poeta com a finalidade de sinalizar o lugar reivindicado por ela. Sua postura ética se evidencia, e está vinculada a um sentimento religioso que transcende qualquer enquadramento territorial, localista:

Você diz que não pertencço às linhas gerais da poesia nossa, nem dos seus problemas e intenções. Pois é isso. Os meus problemas são até muito humanos, são meus como de todos aqueles que apelam para as

¹⁸⁰ SOUZA, 2010, p. 279 (carta de 20 fev. 1944).

¹⁸¹ KEMPIS, Tomás de. Segundo Livro. Cap. I. *Imitação de Cristo*. Tradução revista por Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Círculo do Livro, [S.d.], p. 59. No seu estudo sobre a obra de Alphonsus de Guimaraens, Henriqueta insere ao lado da Bíblia o livro de Kempis, afirmando a sua patente influência sobre a obra do poeta. Uma referência sobre a *Imitação* encontra-se no poema “Fuga”, de Drummond, do livro *Alguma poesia* (1930), e o apreço da obra entre os mineiros se mostra ainda em João Guimarães Rosa, que, segundo declaração da sua filha, Vilma Guimarães Rosa, teria sido o livro de cabeceira do escritor. Cf. UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: metafísica do Grande Sertão*. Tradução José Carlos Garbuglio. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 32.

¹⁸² SOUZA, 2010, p. 278 (carta de 28 jan. 1944).

¹⁸³ Id. *ibid.*, p. 281 (carta de 5 mar. 1944)

forças morais em face da esfinge, quando não logram decifrá-la. Sinto-me criatura de Deus antes de tudo, muito antes de ser brasileira. E com isso não sei se haverá metal brasileiro na minha poesia. Estarei no meio da raça como estrangeira? Já fiz uma pergunta semelhante, há muito tempo, num poema sobre o carnaval, que tanto me desgosta; mais tarde voltou a preocupação — ampliada — naquele poema em que me dirijo a Irmãos, meus Irmãos: - ‘Sou uma de vós, reconhecei-me!’¹⁸⁴ Mas não será por falta de amor que a minha poesia talvez não tenha pátria.¹⁸⁵

É nossa intenção sublinhar esse espaço, esse lócus enunciativo, porque dele emana um discurso poético que se aproxima do fenômeno estético no âmbito do sagrado na sua essência. “Sagrado”, tomado aqui no seu caráter apriorístico, conforme postula Rudolf Otto (1869-1937)¹⁸⁶, espécie de matriz fundamental onde estão fixados seus valores primários, solo onde deitam as raízes de todo seu percurso artístico.

Sustentamos que, em Henriqueta Lisboa, uma postura ética assumidamente religiosa não se afasta de um ideal de arte, pelo contrário, em vez disso o persegue, fervorosamente. E sobre o “sentimento de criatura”, Rudolf Otto, na mesma obra, vai dizer, ao argumentar sobre os aspectos do *numinoso*, que, diferentemente do sentimento de “dependência” desenvolvido por Schleiermacher, trata-se de um sentimento *qualitativamente* diferente, além de ser muito mais do que todos os sentimentos naturais de dependência, “é o sentimento da criatura que afunda e desvanece em sua nulidade perante o que está acima de toda criatura”¹⁸⁷. Isso se configura no sentimento predominante, senão na essência mesma da mística cristã, tal como se encontra poeticamente representada no seguinte dístico de Angelus Silesius (1624-1677):

A criatura está em Deus mais do que em si mesma:
Nele permanece, mesmo que pereça.¹⁸⁸

No poema “Mensagem”, mencionado no excerto da carta supracitada, encontramos, em versos longos, aquilo que Northrop Frye chama de “ritmo oracular”,

¹⁸⁴ Trata-se de “Mensagem”, poema do livro *Prisioneira da Noite*. Cf. LISBOA, Henriqueta. *Lírica*, 1958, p. 61-63.

¹⁸⁵ SOUZA, 2010, p. 279 (carta de 20 fev. 1944).

¹⁸⁶ Cf. OTTO, Rudolf. *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Tradução de Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007, p. 150.

¹⁸⁷ OTTO, 2007, p. 41 [grifo nosso].

¹⁸⁸ LEPARGNEUR, Hubert; FERREIRA da Silva, Dora. *Angelus Silesius: A mediação do nada*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1986, p. 75.

que é, segundo ele, o “ritmo distintivo da lírica”, essencialmente, “um ritmo meditativo, irregular, [...] e descontínuo [...]”¹⁸⁹.

Já nos primeiros versos, podemos observar que a mudança do tempo verbal, na voz da primeira pessoa do singular — “Estou”, “Estive”, “Estarei” —, reforça o sentido de um presente eternizado, atemporal, que supera inclusive a escatológica imagem da segunda estrofe:

Estou convosco, Irmãos, à hora das lágrimas,
à hora em que apagam as luzes que acendestes de mãos trêmulas.
Estive convosco, Irmãos, à hora em que lançastes na terra a semente,
à hora em que procurastes fixar na retina a miragem.

Estarei convosco, Irmãos, à hora do triunfo,
quando pairar sobre toda miséria o anjo da consolação
e o universo for consumido pelas labaredas do fogo sagrado.

Irmãos, meus Irmãos, estou sempre convosco,
sou uma de vós, reconhecei-me,
talvez a mais dócil e terna ovelha esquecida no aprisco,
talvez aquela a quem o orgulho desgarrar da estrada real.
[...] ¹⁹⁰

Em “Mensagem”, o sujeito lírico é o mensageiro onisciente e ao mesmo tempo é a própria mensagem, seus versos expressam a essência da mensagem do Cristianismo, a caridade — *caritas* —, a maior entre todas as virtudes, segundo pregou o apóstolo Paulo em carta aos coríntios:

Agora vemos como em espelho
e de maneira confusa;
mas depois veremos face a face.
Agora o meu conhecimento é limitado,
mas depois conhecerei
como sou conhecido.

Agora, portanto, permanecem
estas três coisas:
a fé, a esperança e o amor.
A maior delas, porém, é o amor. ¹⁹¹

¹⁸⁹ FRYE, 1973, p. 267.

¹⁹⁰ LISBOA, Henriqueta. “Mensagem”. *Prisioneira da noite*. In: _____. *Lírica*, 1958, p. 61-62.

¹⁹¹ I Cor 12-13. *Bíblia Sagrada*. Edição Pastoral. Tradução, introdução e notas: Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo; Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 1991, p. 1474.

Mário de Andrade, em algumas das suas cartas, criticou o tom professoral, muito didático segundo ele, que, por força talvez de um hábito — e diríamos que por herança das leituras de José Enrique Rodó ¹⁹² —, Henriqueta deixava transparecer na sua poesia.

Sobre o poema “Mensagem”, a crítica do amigo paulista foi positiva, porém não sem ressalvas: “talvez um bocado longo” ¹⁹³, ele escreve. A respeito de “A cidade mais triste”, Mário reconhece uma “poderosíssima imagem lírica” ¹⁹⁴, numa visão alucinante de uma cidade em que morreram todas as crianças. No que concerne a uma última estrofe, de que Mário não gostou, ele diz que é “aula-de-catecismo flor de laranja” ¹⁹⁵. E, na mesma carta, agora sobre o encontro da prisioneira da noite “com o destino”, ressalta “que é um senhor Toda-a-Gente exageradamente nítido” ¹⁹⁶. Com estas expressões tipicamente marioandradianas, tanto na estrutura sintática ¹⁹⁷ como na sua sempre bem dosada ironia, ele vai tecendo suas análises, que Henriqueta recebe com admiração e orgulho confessos, embora não acolhesse todas as críticas. Afinal, o combinado era isso mesmo: “Aliás, não se esqueça que estas minhas opiniões são pessoais. Conserve sua total liberdade, senão estamos perdidos ambos. E a poesia...” ¹⁹⁸

Ainda sobre “Mensagem”, a seguir reproduzimos os versos finais do poema, porque neles está, de um modo talvez ainda “ingênuo” — no modo de criar do “gênio ingênuo” —, o mesmo sentimento que permeia não só *O menino poeta*, como todo o conjunto da sua poesia, que é um sentimento de comunhão entre os seres, especialmente entre os homens, seus irmãos e irmãs, todos filhos de um mesmo Pai, feitos imagem e semelhança d’Ele. Essa “ingenuidade” aproxima-se do aspecto *mysterium* do numinoso, naquilo que ele tem de irracional, de instintivo, que, para Rudolf Otto, assume a *qualidade* de um sentimento estarrecedor, arrebatador, porque o

¹⁹² Reiteramos que *Motivos de Proteo* (1909) foi seu livro de cabeceira na juventude, e na obra de Rodó, como um todo, impera o tom pedagógico de caráter edificante, sobretudo nos seus “contos-parábolas”.

¹⁹³ SOUZA, 2010, p. 87 (carta de 16 abr. 1940).

¹⁹⁴ Id., *Ibid.*

¹⁹⁵ Id., *Ibid.*

¹⁹⁶ Id., *ibid.*, p. 88.

¹⁹⁷ Mário de Andrade tinha conhecimento da estrutura da língua alemã, e teria iniciado seus estudos já em 1918, entusiasmado com os ideais expressionistas. Provavelmente venha desta influência o seu gosto pelas estruturas hifenizadas. Cf. **Cronologia**. In: LOPEZ, Telê Porto Ancona. Seleção de textos e introdução. *A imagem de Mário: (fotobiografia de Mário de Andrade)*. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento: Livroarte Ed., 1984, p. 25.

¹⁹⁸ SOUZA, 2010, p. 91 (carta de 17 abr. 1940).

mysterium, o *mysterium tremendum* é o “totalmente outro”¹⁹⁹. Ele arrebatava pela dessemelhança total e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, ressoa em semelhança, quando se depara com o que o aspecto tem de racional. É quando o “sentimento de criatura” predomina e faz com que o sujeito se veja no outro como igual.

Eis a “Mensagem” henriquetiana:

[...]
 Recebei, Irmãos, a minha mensagem,
 e ainda que não puderdes jamais distinguir o meu vulto apagado nos
 [longes,
 chegue até vós o calor das minhas palavras e dos meus suspiros
 quando a aragem do crepúsculo soprar da grande, misteriosa floresta.

Dir-se-ia que nunca nos encontraremos face a face:
 oh a emoção de comunicar-me convosco do exílio,
 de imaginar que a minha cabeça pudera repousar algum dia no vosso
 [peito,
 que meu nome perpassa às vezes à flor dos vossos lábios em prece!

Irmãos, meus Irmãos, guardai a minha lembrança como a de um beijo
 [apenas pressentido:
 nada mais sei dizer-vos
 senão que a todos vos amo
 com esse infinito amor com que o Pai nos amou.²⁰⁰

“Mensagem” está entre os poemas que Henriqueta elenca como “representativos de seus interesses de âmbito geral”²⁰¹, ao lado de “Terra negra”, “Um poeta esteve na guerra” e “Lareira”, do livro *A face lívida* (1945); “Porém a Terra”, de *Além da imagem* (1963); “A cidade mais triste”, “A lua já foi bela”, “Ausência do anjo”, de *Prisioneira da noite* (1941); e “Lamento do soldado morto”, de *Miradouro e outros poemas* (1976).

Na terceira parte que integra a entrevista na qual se encontra a sua “Trajetória poética” — num total de sete partes, conforme já referido —, está a descrição, de forma sucinta, daqueles valores que foram norteadores de toda uma conduta assumida pela poeta diante dos apelos do seu tempo. Com o subtítulo “Atitude diante da vida”, tal declaração vem ao encontro do conteúdo mítico que encerra o poema “Mensagem”:

¹⁹⁹ Cf. OTTO, 2007, p. 56 et seq. Como o próprio subtítulo da obra já aponta — *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional* —, conceituar rigorosamente o “sagrado” não é possível, pois o rigor implica apenas um dos aspectos, em detrimento do outro. Por essa razão, Otto concebeu a expressão *numinoso*, para “demonstrar” o que antes de tudo é um *sentimento*. Entender o sagrado, o *numinoso*, portanto, implica “senti-lo”, deixar-se possuir por ele.

²⁰⁰ LISBOA, Henriqueta. “Mensagem”. *Prisioneira da noite*. In: _____. *Lírica*, 1958, p. 63.

²⁰¹ Id., Poesia: minha profissão de fé. *Vivência poética*, 1979, p. 18.

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 o óbolo que seja, para a *comunhão geral*. Talvez a poesia revele o meu desejo de conhecer e harmonizar.²⁰²

Compreender tal atitude implica o reconhecimento de seus critérios quanto à escolha de determinados poemas como “representativos de seus interesses de âmbito geral” — elencados anteriormente —, fator de capital importância quando o que buscamos é identificar o veio que irriga suas raízes mais profundas, o arcabouço arquetípico que sustenta toda a sua obra. Em “Mensagem”, reconhecemos um dos “mitemas” que povoam o imaginário da poeta Henriqueta Lisboa — a *comunhão geral* —, que, por sua vez, é parte, “elemento mítico”, daquele que Durand nomeia como o maior mito fundador do Ocidente: o mito messiânico²⁰³.

Ao referir-se a possíveis “intenções” que porventura tivera ao escrever *O menino poeta*, a Autora se pergunta: “E as minhas intenções? Haverá intenção em arte?”²⁰⁴. E arrisca uma explicação:

Em verdade, o que procurei foi entrar pela porta do fundo, a porta invisível por onde nos chega o pão e por onde sai a vovozinha para não esbarrar com os falastrões da sala. Você acha que, segundo Schiller, poderemos qualificar de “ingênua” essa atitude? Teria sido esta a minha intenção?²⁰⁵

Dirigida a Mário, a pergunta reflete as preocupações da escritora no campo da fenomenologia da estética de modo pontual, questionando-o quanto a um possível procedimento estético na ordem do “ingênuo”, que, como vimos na doutrina de Schiller, seria o modo de criar poético próximo do jogo, do lúdico, do mundo “natural”, primitivo, próprio da criança.

Henriqueta usa a imagem da “vovozinha” que sai pela porta “invisível”, aonde também chega “o pão”, a “porta do fundo”, para apontar, por metonímia, àquela via que não sustenta um entendimento puramente racional, que aqui funciona como uma “terceira margem do rio”, porque não é à direita nem à esquerda, nem ao centro, onde

²⁰² Pasta Depoimentos (TP/HL), no AEM/UFMG [grifo nosso].

²⁰³ Cf. DURAND, Gilbert. Método arquetipológico: da mitocrítica à mitanálise. In:____. *Campos do imaginário*, [S.d.], p. 148.

²⁰⁴ SOUZA, 2010, p. 279 (carta de 20 fev. 1944).

²⁰⁵ Id., *ibid.*, p. 279-280.

supostamente se instalaram os “falastrões”; é uma via marginal, “invisível”, essa que a poeta tomou na tentativa melancólica de recuperar “a infância perdida”, tarefa assumida pelo “gênio ingênuo” na concepção schilleriana.

Postulamos que talvez em nenhuma outra obra Henriqueta se tenha aproximado tanto do modo de criar “ingênuo”, embora ela tenha inserido *O menino poeta* no grupo denominado “Objetivo”, que, como já referido, conceitualmente se aplicaria ao modo de criar “sentimental”, aquele marcado pelas Ideias e por uma “espiritualidade”, que Schiller contrapõe a uma viva “sensibilidade” dos poetas ingênuos ²⁰⁶. Explicitamos, no entanto, que Henriqueta determinou a divisão da sua “trajetória poética” em cinco grupos distintos, orientada por um critério de ordem diversa, e buscou ordená-los em função de semelhanças temáticas e também das motivações que lhe foram impostas pelo tempo, ainda que, no conjunto, não haja um rigor diacrônico.

Em uma entrevista, concedida em data anterior à obra *Belo Horizonte bem querer*, ela reafirma que os livros do terceiro grupo — naquele momento, *O menino poeta*, *Madrinha lua* e *Montanha viva* — são mais objetivos que os outros, mas sem uma mesma orientação, coincidem “sob aspecto folclórico ou memorativo” ²⁰⁷.

Certa vez abordaram a poeta com a seguinte questão: “A senhora já achou o ‘menino poeta’”? Uma alusão aos seguintes versos do poema homônimo que abre o livro *O menino poeta*: “O menino poeta/ não sei onde está./ Procuro daqui/ procuro de lá” ²⁰⁸, ao qual a poeta respondeu, como quem revela um segredo: “Acho que o encontrei — chama-se Miguilim, o do ‘Campo Geral’” ²⁰⁹. Talvez tenhamos aqui uma pista importante, capaz de decifrar os arcanos desse reino encantado...

2.2.2 O tríptico da *mineiridade*

Madrinha Lua (1952) — Primeiro Prêmio da Câmara Brasileira do Livro (São Paulo) —, *Montanha viva: Caraça* (1959) — Medalha da Academia Mineira de Letras — e

²⁰⁶ Cf. SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*: numa série de cartas, 1990, p. 77.

²⁰⁷ Cf. Pasta Entrevistas. Perguntas de José Batista, [S.d.], no AEM/UFMG. Publicada no *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 jul. 1966, p. 2: O poema é o vínculo entre o ser e o não-ser (AU/BHL).

²⁰⁸ LISBOA, Henriqueta. “O menino poeta”. *O menino poeta*, 2008, p. 9-11.

²⁰⁹ Cf. Pasta Entrevistas (questionário com endereço da Faculdade de Filosofia Católica de BH s.d.), no AEM/UFMG.

Belo Horizonte bem querer (1972) encerram toda uma exploração do imaginário mineiro, sua história, seus mitos e lendas, seus heróis e heroínas.

Na sinopse de *Madrinha lua*, na sua “Trajetória poética”, a escritora assim a descreve: “recolhe sentimentos e características de mineiridade, advindos de leituras escolares, com a representação principalmente humana dos nossos grandes personagens históricos”²¹⁰. E, sobre *Montanha viva*, afirma que “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”²¹¹.

A saga do Irmão Lourenço e do Colégio do Caraça foi grande inspiração para a poeta mineira, que nutria uma especial atenção pelos lugares santos, carregados de magia, austeridade e mistério. O Caraça é um monumento que foi colégio e também seminário, educandário de mentes e de almas, e que tinha às costas a grande imagem talhada pela natureza — a Serra do Caraça —, o perfil de um gigante de pedra adormecido.

Conta-nos a poeta, na introdução da obra, que é fato conhecido a aparição da Mãe dos Homens à hora da agonia de Irmão Lourenço. É exatamente esse mágico instante que ela dramatiza em três tercetos e um dístico, no poema “Aparição”, construído de tal forma, que quem o lê, no merecido cuidado, acaba se *beneficiando*:

Alguém penetrou a furto na cela escura.
Alguém tocou as tábuas toscas do assoalho.
Alguém se aproximou docemente do leito rude.

Talvez uma fímbria de luar entre arbustos,
um cálido estalido de madeira, espontâneo,
a evocação de um afago materno.

Porém o lírio da madrugada descerra as pétalas,
o véu da montanha torna-se diáfano,
a água de que bebem os pássaros transluz:

Na alcova do ancião enfermo — toda bela,
Maria.²¹²

²¹⁰ Pasta Depoimentos (TP/HL), no AEM/UFMG.

²¹¹ Id., Ibid.

²¹² LISBOA, Henriqueta. “Aparição”. *Montanha viva*: Caraça. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1959, p. 53.

Montanha viva: Caraça ganha um novo formato, em 1977, numa edição bilíngue — português e latim — organizada pelo Pe. Lauro Palú. O trabalho de tradução inicialmente esteve a cargo do Pe. Pedro Sarneel (1883-1963), que, impossibilitado de finalizá-la, transfere a incumbência para J. Lourenço de Oliveira (1904-1984). Com o título *Mons vivus seu Mons caracensis*, a obra atinge o estatuto de uma raridade em nossas letras, sob dois aspectos: primeiro, pela tradução integral em latim²¹³; e, segundo, conforme postula Blanca Lobo Filho, por ser provavelmente a primeira composição poética que se aproxima de uma *épica pura*, escrita por uma mulher, no Brasil²¹⁴. Nesta segunda edição, Henriqueta acrescenta o poema “Canção de Pedro Sarneel”, com que homenageia o amigo na passagem do primeiro aniversário da sua morte.

Uma obra que se aproxima de *Mons vivus seu Mons caracensis*, no que diz respeito à versão de poemas de um autor brasileiro para o latim, é *Carmina Drummondiana*, uma seleção de poemas de Carlos Drummond de Andrade traduzida por Silva Bêlkior. Tal seleção foi publicada em livro, em 1982, por ocasião da passagem dos oitenta anos do poeta mineiro. Originalmente, o trabalho de tradução concluiu-se em 1970, perfazendo um total de 52 poemas, conforme carta de Drummond enviada para Bêlkior, que se encontra publicada na revista *Humboldt*, edição de 1979²¹⁵.

Ainda de *Montanha Viva*, destacamos o poema “A flor de São Vicente”, em que a “flor”, símbolo do efêmero, sustenta uma carga semântica de ambígua grandeza, que atemoriza diante do mistério — o *tremendus* —, e ao mesmo tempo seduz pela magnitude da insígnia tripartida:

Do caule esguio em pendor,
três pétalas — uma flor.

Humildade. Simplicidade.
Caridade. Ó penhor!
De que maneira se há de
aproximar dessa flor?

²¹³ A obra é editada sob os auspícios do *Archivum Generale Poetarum Latinorum Brasiliensium*, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis (São Paulo), em comemoração ao bicentenário do Colégio e Seminário de Caraça (1774). Cf. LISBOA, Henriqueta (Sarnelius et Laurentius) *Mons vivus seu Mons caracensis*. Belo Horizonte: São Vicente, 1977, p. 3.

²¹⁴ LOBO FILHO, 1973, p. 35.

²¹⁵ Cf. “Poemas de Carlos Drummond de Andrade, traduzidos em latim por Silva Bêlkior”. *HUMBOLDT*. Revista para o mundo luso-brasileiro. Ano 19. 1979. Número 40, p. 7 (carta de 12 out. 1970).

O gesto suspenso em meio
a um delicado tremor,
entre o anelo e o receio
de tocar essa flor.²¹⁶

Madrinha Lua (1952) aproxima-se do *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles, e também de *Contemplação de Ouro Preto* (1954), de Murilo Mendes, distinguindo-se, entre outros aspectos, como a obra que inaugurou — dentre os três — a escrita dos “romances”. Estes, conforme definição do autor de *O romanceiro de Henriqueta Lisboa em Madrinha Lua* (1996), Paschoal Rangel (1922-2010), são poesia popular, com temas que se encontram nas histórias que o povo conta, muitas vezes reduzidos a um puro folclore, na mistura de história real com uma “mitologia” nacional, com traços lírico-épicas bem acentuados²¹⁷.

Observemos alguns versos da longa “Poesia de Ouro Preto”, de *Madrinha Lua*, que traz a seguinte epígrafe de Federico García Lorca (1898-1936): “*Oh ciudad de los gitanos!*”. A imagem recorrente marcada pela repetição dos versos — “Ó cidade de Ouro Preto/boa da gente morar!”²¹⁸ — alude a um lugar onde o tempo parou. O sentido da visão é enfatizado e exigido desde a cena inicial poeticamente narrada, ao solicitar do leitor um modo especial de ver — “ter os olhos de Marília/para cismar e cismar”²¹⁹. É pelo olhar que ele é levado a conhecer a cidade, percebendo a intensidade das cores, o formato das curvas da rua, através da janela — no aliterado verso — “vendo a vida que não anda”²²⁰, enraizada na paisagem ouro-pretana:

Ó cidade de Ouro Preto
boa da gente morar!
Numa casa com mirantes
entre malvas e gerânios,
ter os olhos de Marília
para cismar e cismar.

Numa casa com mirantes
pintada de azul-anil
sobre a rua de escadinhas
que é um leque em poeira, de sândalo,

²¹⁶ LISBOA, Henriqueta. “A flor de São Vicente”. *Montanha viva: Caraça*, 1959, p. 173.

²¹⁷ Cf. RANGEL, Paschoal. *O romanceiro de Henriqueta Lisboa em Madrinha lua*. Belo Horizonte: O lutador, 1996, p. 9.

²¹⁸ LISBOA, Henriqueta. “Poesia de Ouro Preto”. *Madrinha Lua*, 1958, p. 53

²¹⁹ Id., Ibid.

²²⁰ Id., Ibid.

passar na janela o dia
vendo a vida que não anda.
[...] ²²¹

Nas estrofes finais, é a poesia que toma o lugar da cidade, e agora, pela visão somada à audição, ver-se-ão sombras e ouvir-se-ão sons de um passado distante. Destacamos a melodia dos versos alcançada pelo predomínio do efeito sonoro causado pela consoante sibilante (“s”) em “sombras/sino/sons/solo/sem”, observando que o mesmo efeito também se dá por assonância nas estrofes supracitadas, em “cismar/sobre/sândalo/passar”:

Ó poesia de Ouro Preto!
Em cada beco ver sombras
que já desapareceram.
Em cada sino ouvir sons,
badaladas de outros tempos.
Em cada arranco do solo,
batida de pedra e cal
ver a eternidade em paz.

Ó cidade de Ouro Preto!
boa da gente morar!
E esperar a hora da morte
sem nenhum medo nem pena
— quando nada mais espera. ²²²

Em carta enviada para a sobrinha Ana Elisa, em maio de 1970, Henriqueta escreve contando: “Tenho novidades na área criadora: ‘Belo Horizonte poesia’, série de poemas em torno da história da cidade, lendas e aspectos pitorescos. Ofereceram-me o título de ‘Cidadã Honorária’ e quero retribuir a atenção” ²²³.

Dois anos mais tarde é publicado, em 1972, *Belo Horizonte bem querer*, cujo teor a Autora sintetiza em poucas palavras: “é um painel de revivescência dos primeiros e pitorescos episódios da capital mineira, descritos com amenidade” ²²⁴. No prefácio do livro, ela acentua dizendo: “De acordo com a minha intenção, de natureza coloquial, *Belo Horizonte bem querer* é um poema simples e carinhoso” ²²⁵.

²²¹ LISBOA, Henriqueta. “Poesia de Ouro Preto”. *Madrinha Lua*, 1958, p. 53.

²²² Id., *Ibid.*, p. 57.

²²³ Pasta Correspondência Pessoal (LISBOA, Henriqueta) cópia da carta enviada à Ana Elisa Gregori, em 19 de maio de 1970.

²²⁴ Pasta Depoimentos (TP/HL), no AEM/UFMG.

²²⁵ LISBOA, Henriqueta. Palavras da autora. *Belo Horizonte bem querer*. Belo Horizonte: EDDAL, 1972, p. 7.

Revela-nos a poeta, no seu ensaio “Poesia: minha profissão de fé”, que, quando menina, se debruçava sobre *Histórias da terra mineira*, de Carlos Góes, “com enlevo maior do que sobre contos de fadas e de príncipes”²²⁶, e que reconhecia em Minas Gerais o seu lugar, o lugar adequado à sua índole, à sua condição psicológica:

Eu só podia ter nascido em Minas. Caso contrário, sairia andando pelo Brasil até encontrar o meu berço, a minha estrutura, o reconhecimento da minha índole, as raízes das minhas possíveis virtudes e prováveis defeitos: Minas, nem sempre estimulante à vida intelectual, no entanto propícia ao recolhimento dos líricos.²²⁷

Belo Horizonte bem querer é um único poema escrito em série — poema de ressonância épica —, dividido em vinte e oito partes, no qual a poeta conta em versos a história da cidade de Belo Horizonte. Baseando-se nos relatos de antigos cronistas, Henriqueta tece, desde os primeiros atos, a trama da conquista, até chegar ao esplendor da urbe moderna do século XX. Ao despertar nossa memória visual, evocando simbolicamente a forma de um “coração”, conjuga reminiscências de ordem olfativa e tátil na última estrofe, com a delicada maestria de quem sabe orquestrar diferentes sensações num único gesto:

[...]
Uma cidade segue o ritmo
ágil ou tosco dos homens.
Fala pela voz de criaturas
imperfeitas e insatisfeitas.

Cresce das mãos dos operários
canta pelo timbre dos poetas
define-se no porte dos guias
espairece no afã dos atletas
explode na estridência das máquinas.
A expressão de uma cidade é múltipla.
A beleza de uma cidade é instável.
Sua grandeza é limitada
à fronteira mesma das cousas.

Uma cidade se assemelha às outras
porém se a amamos é única:
tem a forma de um coração
traz nosso aroma predileto

²²⁶ Cf. LISBOA, Henriqueta. Poesia: minha profissão de fé. In: _____. *Vivência poética*, 1979, p. 20.

²²⁷ Entrevista concedida a Edla van Steen, “Henriqueta, unida aos homens e a Deus, pela poesia”. In: BERNIS, Yeda Prates (Org.) Henriqueta Lisboa: Rosa plena. Edição especial do *Suplemento Literário Minas Gerais*, 21 jul. 1984, p. 7.

é a paina do travesseiro
em que repousa a nossa fronte.

Belo Horizonte bem querer.²²⁸

É importante destacar que Paschoal Rangel, em estudo já citado, no capítulo sobre os romanceiros e o Brasil, arrola, além dos trabalhos antes referidos, vários outros, entre eles nomes como João Cabral de Melo Neto (1920-1999), com *O Rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife* (1954), Stella Leonardos, com o *Romanceiro de Anita e Garibaldi* (1977), e inclui, entre os romanceiros, não só a obra *Madrinha lua*, de Henriqueta Lisboa, mas também *Montanha viva: Caraça e Belo Horizonte bem querer*.

2.3 TERCEIRO GRUPO: DRAMÁTICO

Perguntada certa vez a respeito da afinidade que tinha com Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa respondeu:

A nostalgia do espiritual, a sensação do efêmero e a intuição de que a forma, reflexo do conteúdo, deve ser devidamente depurada. Por veredas diferentes, ela com sua linda voz musical, eu com timbre mais dramático, perseguimos ideais semelhantes.²²⁹

Henriqueta caracteriza a diferença entre as duas poéticas exatamente no timbre, na estrutura dos harmônicos, na “cor do som”, na definição de R. Murray Schafer²³⁰, dando-nos uma chave importante para melhor compreender a sua lírica: a dramaticidade.

Para encerrar o terceiro grupo, que a Autora chamou justamente de “Dramático”, duas obras emblemáticas dentro desse caráter: *A face lívida* (1945), dedicada à memória de Mário de Andrade, e *Flor da morte* (1949), esta, entre todas, a mais festejada pela crítica, vindo a receber o Prêmio Othon Bezerra de Mello da Academia Mineira de Letras, em 1950. Sobre a primeira, a Autora escreve:

²²⁸ LISBOA, Henriqueta. *Belo Horizonte bem querer*, 1972, p. 74.

²²⁹ Pasta Entrevistas, Produção intelectual do titular, (Entrevista concedida a Angelo Oswaldo de Araújo Santos, em 1968), no AEM/UFMG.

²³⁰ Cf. SCHAFFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991, p. 75.

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.²³¹

Aqui, diferentemente das obras anteriores que já abordavam o tema, a morte começa a mostrar seus contornos de forma mais nítida, mais intensa. Como uma anfitriã, a poeta a acolhe, não teme a “face lívida” e a representa poeticamente, expondo não só toda uma ética do sofrimento, mas principalmente uma estética da dor. A partir de *A face lívida*, a morte, no seu aspecto mais dramático, começa a sentar-se à mesa, sem disfarces. Não há desespero, nem perda da fé diante do inevitável, há uma resignação meditada, trabalhada, refletida em face do mistério, do segredo da esfinge.

Nos versos do longo poema “Elegia”, está presente a constatação de que o transitório pertence ao eterno, o movimento à estagnação, e de que esse fenômeno, paradoxalmente, afirma-se numa transcendência, no esgotamento de uma dualidade que é tão somente *ilusória*:

A princípio os mortos
eram dois ou três.
Não mortos, sombras:
um velho, uma criança,
mais alguém talvez.

tranquilos corpos
sob umas lápides.
Em cima e em torno
flores e pássaros.

Os mortos pertenciam à morte
como as pedras e as plantas
a seus reinos.

[...]
De então a vida
pertence à morte.

[...]
De então na mesa
tenho-os presentes:
cada conviva
com seu silêncio.

[...] ²³²

²³¹ Pasta Depoimentos (TP/HL), no AEM/UFMG.

²³² LISBOA, Henriqueta. “Elegia”. *A face lívida*. In: _____. *Lírica*, 1958, p.178-180.

Em “Lucidez”, poema do mesmo livro, notemos a intensidade das imagens configuradas num léxico preciso, ora estáticas — acentuadas pelos vocábulos: quietação/âncoras/rochedo/inteireza —, ora dinâmicas — no movimento das ondas, do sangue, no esvaecimento —, sugerindo, pela contraposição, o ritmo do pulsar da própria dor vivida em plenitude:

Após o dia rumoroso
veio à noite uma grande paz
na quietação das coisas.

Lucidez de cristal
na sombra,
fundas âncoras
de consciência abismada.

Poder pensar que existes,
rochedo obscuro entre ondas,
inteireza de esfinge.

Trazer a grande paz ardente
no coração que sangra
e se esvai no silêncio.²³³

Quanto à estrutura do livro, *A face lívida* apresenta uma particularidade interessante que ora evidenciamos: há a reiteração de um mesmo título de poema, homônimo ao título do livro, em quatro ocasiões distribuídas ao longo da obra, de modo equilibrado; sem nenhuma numeração distintiva, o livro abre a leitura com o poema “A face lívida”, e do mesmo modo a encerra, deixando no último verso, do último poema, uma “face lívida” duplicada.

Esse procedimento favorece uma leitura diferenciada quando tomamos o livro na sua totalidade, ou seja, lida na íntegra a obra adquire uma harmonia que faz com que todos os outros poemas acabem reforçando a ideia-imagem da “face lívida”, esta que, por sua vez, está desdobrada em quatro momentos distintos, como peças de um jogo que o leitor é convidado a montar.

No poema de abertura, é a “face dos que resistem pelo espanto”, pela perplexidade diante do estranhamento da existência, que sela o drama compartilhado com muitos, porém não com todos:

²³³ LISBOA, Henriqueta. “Lucidez”. *A face lívida*. In: _____. *Lírica*, 1958, p. 128.

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

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

Não a face da estátua
 fria de lua e zéfiro.
 Mas a face do círio
 que se consome
 lívida
 no ardor.²³⁴

Na quarta ocorrência, finalizando o livro *A face lívida*, o repetido verso que se reflete na lâmina do espelho, devolvendo a mesma imagem de uma “lívida face”:

De súbito cessou a vida.
 Foram simples palavras breves.
 Tudo continuou como estava.

O mesmo teto, o mesmo vento,
 o mesmo espaço, os mesmos gestos.
 Porém como que eternizados.

Unção, calor, surpresa, risos
 tudo eram chapas fotográficas
 há muito tempo reveladas.

Todas as cousas tinham sido
 e se mantinham sem reserva
 numa sucessão automática.

Passos caminhavam no assoalho,
 talheres batiam nos dentes,
 janelas se abriam, fechavam.

²³⁴ LISBOA, Henriqueta. “A face lívida”. *A face lívida*. In: _____. *Lírica*, p. 123.

Vinham noites e vinham luas,
 madrugada com sino e chuva.
 Sapatos iam na enxurrada.

Meninas chegavam gritando.
 Nasciam flores de esmeralda
 no asfalto! mas sem esperança.

Jornais prometiam com zelo
 em grandes tópicos vermelhos
 o fim de uma guerra. Guerra?...

Os que não sabiam falavam.
 Quem não sentia tinha o pranto.
 (O pranto era ainda o recurso
 de velhas cousas coniventes.)

Nem o menor sinal de vida.
 Tão-só no fundo espelho a face
 lívida, a face lívida.²³⁵

Observemos a semelhança que há entre “A face lívida” e “A flor e a náusea” drummondiana, especialmente quando comparamos a imagem do sétimo terceto da primeira — “Meninas chegavam gritando./ Nasciam flores de esmeralda/no asfalto! mas sem esperança”²³⁶ — com a sétima estrofe da segunda, reproduzida a seguir:

[...]
 Uma flor nasceu na rua!
 Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
 Uma flor ainda desbotada
 ilude a polícia, rompe o asfalto.
 Façam completo silêncio, paralise os negócios,
 garanto que uma flor nasceu.
 [...] ²³⁷

O livro *A face lívida* é publicado no mesmo ano que *A rosa do povo*, de Drummond, 1945. Porém, Henriqueta envia ao amigo, em outubro do ano anterior, alguns de seus poemas inéditos. Ao felicitá-lo pela publicação de *Confissões de Minas*, a poeta acrescenta: “Envio-lhe, ao mesmo tempo, alguns poemas de meu livro inédito — *A face lívida*”²³⁸.

²³⁵ Cf. LISBOA, Henriqueta. “A face lívida”. *A face lívida*. In: _____. *Lírica*, p.180-181.

²³⁶ Id., *ibid.*

²³⁷ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. “A flor e a náusea”. *A rosa do povo*. In: _____. *Poesia completa*. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 118-119.

²³⁸ DUARTE, Constância Lima. (Org.) Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Henriqueta Lisboa. *Remate de males*. n. 23. Campinas: IEL/UNICAMP, 2003, p. 35 (carta de 28 out. 1944).

Drummond responderá, elogiosamente:

Obrigado pelas palavras de sua carta — e ainda pelos seus poemas, de uma forma e de um sentido que são dos mais perfeitos já atingidos entre nós. Fico esperando *A face lívida*. Que não demore, como poesia boa e necessária, que é.²³⁹

Essa observação nos interessa, no sentido de uma constatação da existência de um verdadeiro compartilhamento de ideias e imagens que ocorria entre os dois poetas. Nas leituras que faziam um da obra do outro acabavam absorvendo verdadeiros resíduos que, talvez involuntariamente, fariam ressurgir numa nova composição, no entanto, sob um prisma diverso. E “flor”, tanto em Drummond, quanto em Henriqueta, é um mitema recorrente, prenhe de força criadora.

Para *A face lívida*, Henriqueta pensou primeiramente no título *Paz na Terra*, mas conforme ela mesma o descreve em carta para Mário de Andrade, seriam poucos os que se sentiriam consolados por ele. O livro não pretendia ser “arma de longo alcance”, no que diz respeito à compreensão da crítica, como, aliás, nenhuma das suas composições poderia sê-lo. Henriqueta visa à essência, ao mais íntimo, ao núcleo duro que só se atinge muito de perto, no pacto selado com “adesão apaixonada”²⁴⁰, usando a expressão do escritor paulista.

Na carta de 28 de maio de 1943, dirigida a Mário, Henriqueta revela: “Parece que encontrei o título do meu livro: *Paz na Terra*. Como eu queria: longinquamente irônico, um bocado amargo de perto, consolador para os de boa vontade. Terei acertado?”²⁴¹

Na mesma carta, ela conta entusiasmada que acabara de ler o livro “poderoso” de Schiller, que é a *Educação estética do homem*, e humildemente confia ao amigo:

[...] (creio que as ideias que recebemos são as que coincidem conosco e que não tínhamos força para desenraizar nem capacidade para dirigir), penso loucamente na renovação do mundo pela beleza! Que coisa maravilhosa, passar o mundo da vida dos sentidos para a vida moral através da educação estética!²⁴²

²³⁹ DUARTE, Constância Lima. (Org.) Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Henriqueta Lisboa. *Remate de males*. n. 23, 2003, p. 37 (carta de 20 nov. 1944).

²⁴⁰ SOUZA, 2010, p. 278 (carta de 28 jan. 1944). Ver citação na página 103, nota 182, de nosso estudo.

²⁴¹ Id., *ibid.*, p. 254 (carta de 28 maio 1943).

²⁴² Id., *ibid.*

No ano seguinte, naquele que seria o último aniversário do Mestre, na “data de ouro”²⁴³: nove de outubro, a discípula aplicada envia-lhe, como um presente, um caderno manuscrito com o título: “A face lívida e outros poemas”²⁴⁴.

O cuidado na escolha do material, especialmente no que diz respeito à cor, evidencia uma sutil mensagem daquela que o envia: o caderno de capa dura, com os cantos arredondados, ostenta uma estampa azul em alto-relevo e teria sido envolto em fita de tafetá também azul²⁴⁵.

Ao presenteá-lo com *A face lívida* envolta em azul, Henriqueta aproxima materialmente as duas poéticas: a sua e a do amigo homenageado, com o seu *Livro azul*²⁴⁶. O título escolhido por Mário não é gratuito, para João Luiz Lafetá (1946-1996), que se dedicou ao estudo da lírica do escritor, “o título privilegia o azul [...] porque esta é realmente a cor simbólica da serenidade”²⁴⁷, e tanto *A face lívida* quanto o *Livro azul* falam de um estado de espírito em que é possível, apesar dos conflitos e dramas vividos, encontrar-se a paz, o silêncio interno, um estado de consciência mais lúcido.

Em resposta ao presente recebido, um Mário comovido responderá:

Você já sabe o que penso destes versos, e a leitura do conjunto assim, aumentou a minha admiração. *A Face lívida* é da poesia mais pura, enquanto poesia, que já se fez no Brasil. E os romances²⁴⁸, da poesia mais linda. Destes a gente gosta, se entusiasma e ama. *A face lívida* a gente admira, se entusiasma e adora. O amor é mais denso e menos familiar. Mas há maior integração. É seu maior livro, Henriqueta.²⁴⁹

A avaliação de Mário se deu depois de trocadas muitas impressões sobre os poemas por meio das cartas, quase ao mesmo tempo em que discutiam sobre os versos d’ *O menino poeta*, quando este ainda era referido pelos dois, carinhosamente, como a

²⁴³ SOUZA, 2010, p. 302 (carta de 22 out. 1944).

²⁴⁴ Cf. SOUZA. *A Dona Ausente*, *ibid.*, p. 37.

²⁴⁵ Cf. SOUZA, *ibid.*, p. 36 e MACHADO, Márcia Regina Jaschke. *Manuscritos de outros escritores no Arquivo Mário de Andrade: perspectivas de estudo*. 2005. 298 f. Dissertação (Mestrado em Letras)– FFLCH-USP, São Paulo, p. 201.

²⁴⁶ O *Livro azul* de Mário de Andrade é publicado pela primeira vez no volume *Poesias*, de 1941.

²⁴⁷ LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 166.

²⁴⁸ Os “romances” mencionados são os chamados “poemas da terra”, já referidos por Mário em carta de 4 fev. 1942: “Poesia de Ouro Preto”, “Romance do Aleijadinho” e “História de Chico Rei”, que integrariam, em 1952, o livro *Madrinha lua*. Cf. SOUZA, 2010, p. 191.

²⁴⁹ SOUZA, 2010, p. 181-182. (carta de 8 jan. 1942).

Caixinha de música. Já em 1941, Henriqueta começava a esboçar um livro mais sério, “só para gente grande...”²⁵⁰.

Em uma entrevista para Celina Ferreira, cujo texto a poeta intitulou “Diálogo”, ela diz:

Simultaneamente a *O menino poeta*, escrito em dias de aura feliz, escrevi *A face lívida*, resultado da angústia de viver, em tempos de guerra. Eu já não distinguia, nesses momentos, o particular do universal. Entre 1941 e 1946, escrevi também *Madrinha lua*, com motivos tradicionais mineiros, buscando interpretar, com sincera emoção, os momentos históricos que me haviam calado n’alma desde cedo.²⁵¹

É importante salientar que, em relação ao *Livro azul*, de Mário de Andrade, Henriqueta escreve um verdadeiro ensaio crítico, em carta de 8 de janeiro de 1942, no qual conclui que este representa o melhor da produção do escritor, até ali.²⁵² Sobre essa mesma carta de Henriqueta, Mário escreve para o amigo Drummond, em 24 de agosto de 1944, contando que, a partir dessas observações feitas por ela sobre o seu modo de criar, ele passaria a dar maior atenção ao “fenômeno da criação estética”, pelo qual estava “apaixonado”.²⁵³ Essa idêntica motivação teria impulsionado Mário a escrever “Coração magoado”²⁵⁴, numa abordagem voltada para a fenomenologia estética, conforme já apontamos. Tal revelação de Mário só reforça nossa argumentação quanto à relevância do papel que Henriqueta desenvolveu como intelectual e crítica, e sobretudo como artista, sendo capaz de influenciar diretamente sobre o pensamento do autor de *Aspectos da literatura brasileira*.

2.3.1 Flor à beira do abismo

Segundo os olhos da crítica, *Flor da morte* consagrou a autora d’ *O menino poeta*, afinal a morte não é um tema “menor”, e sim o grande tabu da modernidade. No século

²⁵⁰ SOUZA, 2010, p. 169 (carta de 9 out. 1941).

²⁵¹ Pasta Entrevistas, “Diálogo” com Celina Ferreira, no AEM/UFMG.

²⁵² Cf. SOUZA, op. cit., p. 181-182 (carta de 8 jan. 1942).

²⁵³ SANTIAGO, Silvano; FROTA, Lélia Coelho (Org.) *Carlos & Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade — inédita — e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002, p. 524-527 (carta de 24 ago. 1944).

²⁵⁴ Cf. SOUZA, op. cit., p. 145-160 (carta de 11 jul. 1941).

XX, segundo o historiador francês Philippe Ariès (1914-1984), no Ocidente, a morte passa a substituir o sexo como principal interdito.²⁵⁵

Enfrentar poeticamente o “discurso da morte”²⁵⁶ foi um desafio para Henriqueta Lisboa, que, desde a infância, já o conhecia pelo nome: “Assombro”²⁵⁷. Esse tão precoce despertar lhe fez inquirir por toda a vida em busca de uma resposta para a própria existência. “A morte da uma irmãzinha e a tristeza que invadiu a casa geralmente alegre e barulhenta de uma família numerosa e unida”²⁵⁸ explica o motivo dos versos do poema “Infância”, já em *Prisioneira da noite* (1941), marcando fundo o tom dramático que o tema naturalmente evoca:

E volta sempre a infância
com suas íntimas, fundas amarguras.
Oh! por que não esquecer
as amarguras
e somente lembrar o que foi suave
ao nosso coração de seis anos?

A misteriosa infância
ficou naquele quarto em desordem,
nos soluços de nossa mãe
junto ao leito onde arqueja uma criança;
[...]
A menininha ríspida
nunca disse a ninguém que tinha medo,
porém Deus sabe como seu coração batia no escuro,
Deus sabe como seu coração ficou para sempre diante da vida
— batendo, batendo assombrado!²⁵⁹

Na súpula de *Flor da morte*, há uma verdadeira carta de intenções, que, bem observada quanto ao seu procedimento estético, apresenta a transmutação ou a síntese do relacionamento vida/morte como um ideal a ser conquistado. A “síntese” é entendida aqui não como uma função cognitiva simplesmente, mas sim como o resultado de um

²⁵⁵ Cf. ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Tradução Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 89.

²⁵⁶ Cf. VOVELLE, Michel. A história dos homens no espelho da morte. In: BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (Eds). *A morte na Idade Média*. Tradução Heitor Megale, Yara Frateschi Vieira e Maria Clara Cescato. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 14.

²⁵⁷ “Assombro” é o título de um poema do livro *Pousada do ser*. Cf. LISBOA, Henriqueta. *Pousada do ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 31.

²⁵⁸ Entrevista concedida a Edla van Steen, “Henriqueta, unida aos homens e a Deus, pela poesia”. In: BERNIS, Yeda Prates (Org.) Henriqueta Lisboa: Rosa plena. Edição especial do *Suplemento Literário Minas Gerais*, 21 jul. 1984, p. 6.

²⁵⁹ LISBOA, Henriqueta. “Infância”. *Prisioneira da noite*. In: _____. *Lírica*, 1958, 39-40.

processo alquímico que está simbolizado na “flor”, emblema da transmutação *quintessenciada* que se dá pela linguagem poética:

[*Flor da morte*] 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.²⁶⁰

No poema “Flor da morte I”, sob o predomínio do efeito sonoro proporcionado pela presença excessiva da consoante sibilante (“s”), observemos o quanto esse recurso potencializa toda uma imagem semanticamente construída em torno da tentativa de fusão entre dois simbolizantes, aparentemente, de natureza díspar, a “flor” e o “abismo”:

[...]
 Nos caminhos sob a lua, ao ar livre, sinuosa
 insinuação de víbora na relva,
 há proximidade de flor e abismo,
 com vertigem cerceando espessa os sentidos.
 Flor desejada e temida, promessa do eterno
 de que alguém desvende o segredo — a estas horas²⁶¹

Ao referir-se à simbologia do abismo, Cirlot destaca que toda forma abissal traz em si mesma uma dualidade de sentido: por um lado, é símbolo da profundidade em geral, e, por outro, do mundo inferior²⁶².

Aqui a profundidade é medida pelo verso “com vertigem cerceando espessa os sentidos”, e que remete à lembrança do mitológico senhor do mundo subterrâneo, o deus Hades e sua consorte Perséfone, sem esquecer que ele a carrega para o seu reino escuro, no exato momento em que ela colhia flores sob um céu iluminado²⁶³. Quase podemos ouvir uma voz que fala: “há proximidade de flor e abismo”.

É interessante notar que, no estudo de Anna Balakian (1915-1997) sobre o Simbolismo, ao reportar-se a Honoré de Balzac (1799-1850) e sua relação com o

²⁶⁰ Pasta Depoimentos, (TP/HL), AEM/UFMG.

²⁶¹ LISBOA, Henriqueta. “Flor da morte I”. *Flor da morte*. In: _____. *Lírica*, 1958, p. 185.

²⁶² Cf. Verbete: “Abismo”. CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984, p. 53-54.

²⁶³ Sobre o mito de Hades/Perséfone, verificar, entre outros, Pierre Grimal, *Dicionário da mitologia grega e romana*, p. 189-190.

swedenborguismo ²⁶⁴, a estudiosa cita uma passagem, que, na voz de uma personagem balzaquiana, Louis Lambert, há uma semelhança espantosa com a estrofe citada de “Flor da morte I”.

Atentemos aos significantes flor/abismo/secredo:

Flor nascida à beira de um abismo, tinha de cair na ignorância mesmo que suas cores e seus perfumes fossem desconhecidos. Como muitas pessoas incompreendidas, frequentemente não tinha ele desejado precipitar-se sem vaidade no nada, para perder no turbilhão o segredo da sua vida? ²⁶⁵

A personagem em questão está nas páginas da obra classificada por Balakian como significativa da fase romântica de Balzac, intitulada *Recherche de l’Absolu*, e seria, segundo ela, a versão de Balzac para a *Divina comédia* de Dante ²⁶⁶, fato que aproxima a obra ainda mais do universo imagético da poeta de *Flor da morte*. No entanto, é fato também não encontrarmos elementos concretos que validem uma “influência” efetiva, no sentido que Harold Bloom dá diante de intertextualidades evidentes ²⁶⁷. O que podemos inferir é que Henriqueta Lisboa, tendo como segunda língua o francês, teria visitado naturalmente o universo balzaquiano.

Henriqueta se vale da imagem da “flor à beira do abismo” para descrever o que ela considera ser uma experiência transcendente ou, pelo menos, isso é o que espera. E nos seus versos há quase que um apelo para que venhamos a colher essa flor, antes que feneça, porque a beleza existe até mesmo na dor, uma vez compreendida e plenamente aceita.

Defendendo-se do título de “poeta da morte”, atribuído pelo jornalista português Jorge Ramos — que afirma ser a morte o “tema predileto” ²⁶⁸ da Autora —, Henriqueta diz não se considerar como tal, apesar de certo estigma que lhe impuseram em função do livro *Flor da morte*. Afirma ter “celebrado” o fenômeno da morte nessa obra, o qual já

²⁶⁴ Sobre Emanuel Swedenborg, verificar, entre outros, o ensaio de Jorge Luis Borges (1899-1986) “Emanuel Swedenborg”. *Borges Oral*. In: _____. *Obras completas IV*. Tradução Maria Rosinda Ramos da Silva. São Paulo: Globo, 1999, p. 209-219.

²⁶⁵ BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Tradução de José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 24.

²⁶⁶ Id., *ibid.*, p. 21.

²⁶⁷ Referimo-nos à obra de Harold Bloom *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002

²⁶⁸ Cf. Série Recortes, no AEM/UFMG. Jorge Ramos. “Henriqueta Lisboa”. *Época*, Lisboa, 26 fev. 1974 (AU/BHL).

havia abordado em *A face lívida* de forma mais direta, “livro de angústia, temor e repulsa, ao tempo em que se alastrava a 2ª guerra universal” ²⁶⁹.

Para a Autora, nenhum poeta de maior seriedade esquivou-se do assunto, “infinitamente sugestivo, aberto a qualquer hipótese” ²⁷⁰. A pergunta sobre o tema da morte é recorrente nas entrevistas, e Henriqueta se submete, reiteradamente, a renovados exercícios de retórica, a fim de não ser repetitiva ou superficial diante de tão delicada questão:

[...] morrer é importante só porque faz parte do viver. Parece-me que a fixação na morte está menos na minha poesia do que na impressão do leitor que terá lido, talvez, dois dos meus vários livros. A menos que sejam esses dois os mais lembrados, então se comprova que o motivo nos emociona e envolve a todos nós. A expressão *Flor da morte*, segundo penso, é ainda um símbolo de vida para traduzir uma experiência dolorosamente sensível. ²⁷¹

Para outro interlocutor, ainda sobre esse específico momento da sua trajetória poética, Henriqueta sublinha: “O que houve a partir de *A face lívida* foi decisiva opção estilística, de acordo com percepções mais claras, e maior dramaticidade” ²⁷². E a respeito do título “Flor da morte”, reitera que é simbólico e que, de dolorosas ocorrências reunidas — no período morre Mário de Andrade, em 1945, e o pai, João de Almeida Lisboa, em 1947 —, procurou salvaguardar alguma coisa que pudesse ter consigo “sob o prisma de beleza do sofrimento” ²⁷³.

Assim como Rainer Maria Rilke — aproximação apontada por Alfredo Bosi ²⁷⁴ —, Henriqueta Lisboa concebe a morte como um florescimento do ser, como algo intrínseco, pertencente à própria vida. Antes mesmo das duas obras mais “dramáticas” — *A Face Lívida* e *Flor da Morte* —, a poeta já abordara a temática da morte nos seus livros anteriores, principalmente em *Velário* (1936) e *Prisioneira da noite* (1941), aspecto já referido. A fim de elucidarmos essa aproximação, recorreremos a Vinicius de Moraes — a quem Bosi também identificara como portador de um “certo veio rilkeano” ²⁷⁵, na sua

²⁶⁹ Pasta Entrevistas, “Respostas de Henriqueta Lisboa ao questionário de Ledo Ivo”, no AEM/UFMG.

²⁷⁰ Id., ibid.

²⁷¹ Série Recortes. “A comunicação lírica de Henriqueta Lisboa”. Entrevista a Edinalva Tavares. *A Cigarra*, Rio de Janeiro, p. 96, out. 1971, no AEM/UFMG.

²⁷² Cf. Pasta Entrevistas (concedida a José Batista), no AEM/UFMG.

²⁷³ Id., ibid.

²⁷⁴ Cf. BOSI, 2000, p. 438.

²⁷⁵ Id., ibid.

primeira fase —, quando, reportando-se ao poeta austríaco, ressalta a sua concepção de morte, apropriando-se de uma imagem que comunga com o universo imagético da Autora de *Flor da morte* (1949).

Diz Vinicius de Moraes:

[...] Sua simplicidade como poeta nasce dessa longa tortura lírica de ver a morte como um amadurecimento da vida, numa total compensação. Rilke acreditava que a morte nasce com o homem, que este a traz em si tal uma semente que brota, faz-se árvore, floresce e frutifica ao se despojar do seu alburno humano [...] ²⁷⁶

No “Poema da solidão”, do livro *Velário*, originalmente “Poema da grande solidão” ²⁷⁷, a morte é vulto, sonolento vulto, imagem que denota falta de nitidez e, ao mesmo tempo, de lucidez. E é o sujeito lírico quem assume a partida, ainda que entregue aos ventos “no oceano da solidão”; ele recusa o testemunho de outrem, e a solidão é autorreferida, reportando-nos uma vez mais à simbólica da uroboros, evidenciada nos dois últimos versos:

[...]
 Nas horas doentes de mormaço,
 quando o jardim já deu todas as flores
 e as aranhas do tédio, passo a passo,
 enchem de teia os templos interiores,
 e se pergunta à vida por que é bela,
 tenho o consolo da meditação
 ao sentir a alma como um barco à vela
 no oceano da solidão.

Quando o vulto da morte, sonolento,
 pousar à flor da terra essa bandeira
 que ergo às nuvens na mão,
 — calma, no orgulho do desprendimento,
 minha palavra derradeira
 quero dizê-la à solidão. ²⁷⁸

Para Henriqueta Lisboa, nenhum poeta moderno pode fugir à dramaticidade da existência, “com todas as agruras e conflitos da hora presente” ²⁷⁹.

²⁷⁶ MORAES, Vinicius. Relendo Rilke. In: _____. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 666-68.

²⁷⁷ Cf. LISBOA, Henriqueta. “Poema da grande solidão”. *Velário*, 1936, p. 97-98.

²⁷⁸ Id., “Poema da solidão”. *Velário*. In: _____. *Obras completas I-Poesia Geral*, p. 41-42.

Carlos Drummond de Andrade, referindo-se à *Flor da morte*, inscreve Henriqueta Lisboa na tradição de Alphonsus de Guimaraens, conforme já referimos — poeta reconhecido pelo tratamento que dá ao tema do amor e da morte —, e aproxima seus poemas de um quase “tratado poético da morte”²⁸⁰. Diz ainda tratar-se de um livro que constitui, organicamente, um só poema, e que é “uma persistente, ondulante e apaixonada meditação sobre a morte”²⁸¹.

De um crítico rigoroso como Otto Maria Carpeaux (1900-1978), Henriqueta recebe a seguinte “confissão” sobre o livro *Flor da morte*:

Mas *Flor da morte* foi para mim — uma confissão dessas não faz mal a ninguém — surpresa extraordinária. É um grande livro: e sabe bem que a palavra “grande” não me sai tão facilmente da pena.²⁸²

Para Henriqueta Lisboa, pensar na morte é pensá-la esteticamente, é enfrentá-la como condição humana inalienável, e o que a poeta realiza de forma mais intensa, mais dramática nas duas obras que aqui analisamos, irá se desdobrar e de certa forma se sublimar nas próximas composições, cujos grupos foram denominados por ela como “Essencial” e “Ontológico”.

2.4 QUARTO GRUPO: ESSENCIAL

O quarto grupo, que Henriqueta chamou de “Essencial”, compreende duas obras: *Azul profundo* (1956) e *Além da imagem* (1963).

Em *Azul profundo*, a preocupação se volta para o fenômeno da criação poética, para o fenômeno artístico, mais propriamente, visando à essência. Aqui, o que a poeta busca é decifrar o enigma que existe entre o sujeito — consciência criadora — e seu objeto, a poesia, quer ela esteja realizada no poema, no gesto da dança, na encenação, no cinzel sobre o mármore, na partitura ou no jogo das cores sobre uma tela; o que lhe interessa é a voz poética, o quê, o porquê e o como ela se mostra, principalmente.

²⁷⁹ Cf. Pasta Entrevistas, “Respostas de Henriqueta Lisboa ao questionário de Ledo Ivo”, no AEM/UFMG. E, aqui, leia-se como “a hora presente”, o período histórico em que foi produzido o livro *A face lívida*, (Segunda Grande Guerra) e que se traduz como um estado de espírito próprio da época vigente (*Zeitgeist*).

²⁸⁰ DRUMMOND DE ANDRADE, 1975, p. 123.

²⁸¹ Id., *ibid.*

²⁸² Pasta Correspondência Pessoal (CARPEAUX, Otto Maria), carta enviada do Rio de Janeiro, em 22 jan. 1950, no AEM/UFMG [grifo do autor].

Ao reportarmo-nos às duas formas poéticas de criar, conceituadas por Schiller, conforme já observamos ao analisar os grupos anteriores — o “gênio ingênuo” e o “gênio sentimental” —, percebemos que, neste grupo, bem como no próximo — o “Ontológico” —, manifesta-se o modo de criar próprio do “gênio sentimental”, que é aquele que reflete e que, de certa forma, “objetiva” ²⁸³.

Como veremos a seguir, há um trabalho mais elaborado tecnicamente, que comunga com o ideal do “gênio sentimental”, principalmente nas obras que encerram o último grupo, lembrando, todavia, que os dois modos de criar quase sempre coexistem de alguma maneira dentro do mesmo processo. Na sinopse de *Azul profundo*, podemos ler: “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” ²⁸⁴.

Azul profundo teve uma reduzidíssima edição em 1956, paga com recursos da própria autora e distribuída entre amigos e bibliotecas públicas ²⁸⁵; é publicada novamente, em 1958, na coletânea *Lírica* e, em 1969, ganha da Xerox do Brasil uma reprodução exata da edição de 1956, também destinada a um público restrito, porém com o diferencial do acréscimo de um importante estudo da professora Ângela Vaz Leão sobre a produção poética de Henriqueta Lisboa até ali, o que contribuiu objetivamente para a divulgação da obra como um todo.

Nesse estudo, referindo-se a *Azul profundo*, a estudiosa diz que, após as incursões sobre a morte, ponto alto da lírica henriquetiana, a poeta se reconcilia com a vida através da arte ²⁸⁶. Apesar de considerá-la uma obra inferior em termos de força lírica, comparada à *Flor da morte*, Vaz Leão reconhece que existe um traço de união entre *Azul profundo* e *Além da imagem*, o que a redimensiona, tornando-a uma espécie de “parada necessária à sua ascensão espiritual posterior” ²⁸⁷, porque, *Além da imagem*, na sua

²⁸³ Cf. SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*, p. 27.

²⁸⁴ Pasta Depoimentos (TP/HL), no AEM/UFMG.

²⁸⁵ Cf. Entrevista concedida a Edla van Steen, “Henriqueta, unida aos homens e a Deus, pela poesia”. In: BERNIS, Yeda Prates (Org.) *Henriqueta Lisboa: Rosa plena*. Edição especial do *Suplemento Literário Minas Gerais*, 21 jul. 1984, p. 6.

²⁸⁶ Cf. VAZ LEÃO, Ângela. *Evolução de um poeta*. In: LISBOA, Henriqueta. *Azul profundo*. 2. ed. São Paulo: Xerox do Brasil, 1969, p. 125.

²⁸⁷ Id., *ibid.*

avaliação, responderia a questões levantadas em *Azul profundo*, com superioridade técnica ²⁸⁸.

Importa lembrar que, quando a própria Henriqueta Lisboa define os grupos na tentativa de “delinear as diretrizes” ²⁸⁹ dos seus livros de poesia, ela chama justamente de “Essencial” este grupo, já marcando um modo de inquirir que se aproxima do método fenomenológico, que visa sobretudo a “essência”, diferentemente do grupo anterior, classificado por ela como “Dramático”, com *A face lívida* (1945) e *Flor da morte* (1949); portanto, a poeta corrobora a observação de Vaz Leão, principalmente quando esta vincula as duas obras — *Azul profundo* e *Além da imagem* —, destacando suas correspondências.

Diz Vaz Leão no mesmo artigo:

Foi a contemplação da obra de arte — *Azul profundo* — que, desprendendo o poeta da visão obsessiva da morte [...] — *Flor da morte* —, conduziu-o à serena aceitação da condição humana, à tranquila busca do essencial através do acidental. Não são os estados — vida ou morte — que impressionam agora a inteligência e a sensibilidade do poeta: é a própria essência do ser, humano ou não. ²⁹⁰

Salientamos também que, mais tarde, Henriqueta afirmará em relação ao livro *Miradouro e outros poemas* (1976) que este complementa de certa maneira *O alvo humano*, livro de 1973. Esse fato sugere a existência de um motivo comum percorrendo toda a sua obra, que ora se evidencia numa mesma temática, num mesmo objetivo, ora se oculta numa trama mais hermética, a exigir uma atenção maior do leitor. Porém, o sempre descoberto motivo é “a essência do ser, a substância do que é vital, a ansiedade da criatura em busca da perfeição e do infinito, os mistérios do processo poético, o relacionamento entre a alma e Deus, a caminhada da alma à procura de Deus” ²⁹¹, enfim, o credo henriquetiano.

O livro *Azul profundo*, que encerra uma produção dentro do período de 1950 até 1955, portanto logo após a publicação de *Flor da morte* (1949), está organizado em quatro partes, totalizando quarenta e quatro poemas ²⁹².

²⁸⁸ Cf. VAZ LEÃO, 1969, p. 125.

²⁸⁹ Cf. Pasta Depoimentos (TP/HL), no AEM/UFMG.

²⁹⁰ VAZ LEÃO, op. cit., p. 125.

²⁹¹ LISBOA, Henriqueta. Poesia: minha profissão de fé. In: _____. *Vivência poética*, 1979, p. 18-19.

²⁹² Essa estrutura, no entanto, só se encontra na edição original do livro. Tanto na antologia *Lírica*, de 1958, quanto nas *Obras completas* I-Poesia Geral, de 1985, os poemas estão organizados num bloco único.

Na primeira parte, com nove composições, a Autora se detém mais diretamente nos problemas da expressão artística em suas diferentes modalidades, como a música, a pintura, a escultura, o teatro e a dança ²⁹³. Com sugestivos títulos, como “A joia”, “As imagens”, “Contemplação”, “Máscara”, “Ária cigana”, “Bailado”, “Ó noite”, “O irrevelado” e “Ariel”, Henriqueta encena o primeiro ato de seu *Azul profundo*.

No poema “Ó noite”, são fortes os indícios de uma inspiração de raiz mística, muito próxima da lírica de San Juan de la Cruz (1542-1591) ²⁹⁴, expressa especialmente no seu poema “Noite escura”. A aproximação entre os dois poemas se dá tanto no aspecto formal, marcado pelas interjeições e os versos curtos, quanto na simbólica da noite propriamente dita, lugar do mistério e dos segredos invioláveis.

Conforme já assinalamos, ao reportarmo-nos à “noturnidade” apontada por Mário de Andrade como uma característica da imagética henriquetiana, como a “atmosfera psíquica-criadora” predominante, reafirmamos aqui sua inserção no universo simbólico que se encontra sob o domínio do *Regime Noturno* das imagens, regime “pleno do eufemismo” ²⁹⁵, na concepção de Gilbert Durand, dos símbolos da intimidade, das estruturas místicas do imaginário; lugar onde as imagens noturnas são revalorizadas, e a Noite, filha do Caos — mãe da Morte e da Miséria —, na *Teogonia* hesiódica ²⁹⁶, é reabilitada naquilo que ela representa de fecundo, como matriz abençoada.

Durand, na mesma obra supracitada, para exemplificar justamente o aspecto da revalorização do simbolismo noturno, cita San Juan de la Cruz, dizendo que, na sua tão célebre metáfora da “noite obscura” ²⁹⁷, “segue-se com nitidez a oscilação do valor negativo ao valor positivo do simbolismo noturno” ²⁹⁸, enfatizando que essa mesma revalorização se dará ainda de forma mais acentuada pelos primeiros românticos e que, entre eles, Novalis, nos seus *Hinos à noite*, seria aquele em que o eufemismo das imagens noturnas é descrito com mais profundidade ²⁹⁹.

²⁹³ Cf. LISBOA, Henriqueta. Poesia: minha profissão de fé. In:____. *Vivência poética*, 1979, p. 19.

²⁹⁴ Místico espanhol e Doutor da Igreja.

²⁹⁵ DURAND, 2002, p. 197.

²⁹⁶ Cf. DA CÁS, Danilo. *Hesíodo: o mito e a vida*. Bauru: EDUSC, 1996, p. 96.

²⁹⁷ Inferimos que Durand se refere ao poema “Noche escura”, do *Cántico espiritual*: Canciones entre el Alma y el Esposo, citando-o, porém, como “o célebre poema ‘Por uma noite obscura’”. Salientamos que *As estruturas antropológicas do imaginário*: introdução à arquetipologia geral (edição brasileira) está traduzida pelo professor Helder Paulo Lourenço Godinho, da Universidade Nova de Lisboa, em Portugal, e que, portanto, poderá haver alguma expressão que difira do português do Brasil.

Cf. DURAND, 2002, p. 219.

²⁹⁸ Id., *ibid.*

²⁹⁹ Id., *ibid.*, p. 220.

Na “Noite escura”, de San Juan de la Cruz, que reproduzimos a seguir, é a “amada” — a alma — que busca o encontro com o seu “amado” — Deus —, realizando-se naquela que seria a verdadeira união — em que o Uno prevalece, e a amada a amado se reduz:

Em uma noite escura
com ânsias em amores inflamada
ó ditosa ventura!
saí sem ser notada
estando minha casa sossegada.

No escuro e bem segura
Pela secreta escada, disfarçada,
Ó ditosa ventura!
Na sombria calada
Estando minha casa sossegada.

E na noite ditosa
em segredo pois que ninguém me via
nem eu olhava ansiosa
sem outra luz e guia
senão a que no coração ardia.

E esta me guiava
mais segura que a luz do meio-dia
aonde me esperava
quem eu bem conhecia
onde nunca ninguém aparecia.

Ó noite que guiaste!
Ó noite mais amável que a alvorada!
Ó noite que juntaste
amado com amada,
amada em seu amado transformada!
[...] ³⁰⁰

Durand realça no poema o conjunto de imagens que exemplificam bem o isomorfismo característico do *Regime Noturno*, que é a ideia do segredo, da fidelidade da noite — “mais segura que a luz do meio-dia” —, a descida pela escada — “secreta e disfarçada” —, a união amorosa, os cabelos e a presença das flores. Estas são classificadas como um dos arquétipos “substantivos” ³⁰¹, inseridos no campo semântico das estruturas místicas do *Regime Noturno* das imagens, que está fortemente enraizado no imaginário da poeta de *Azul profundo*.

³⁰⁰ LEPARGNEUR, Hubert; FERREIRA da Silva, Dora. “Noite escura”. *A poesia mística de San Juan de la Cruz*. (edição bilíngue) Tradução Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 71-73.

³⁰¹ Cf. DURAND, 2002, p. 443 (Quadro da Classificação isotópica das imagens).

Atentemos às estrofes finais:

[...]
 Em meu peito florido
 que todo para ele se guardava
 ficou adormecido
 e eu o acariciava
 e com leque de cedros o abanava.

Da ameia o ar soprava
 quando eu seus cabelos esparzia
 sua mão que me tocava
 meu pescoço feria
 e todos meus sentidos suspendia.

Quedei-me e esqueci-me
 o rosto reclinei por sobre o amado;
 cessou tudo, perdi-me
 deixando meu cuidado
 por entre as açucenas olvidado.³⁰²

No poema “Ó noite”, de Henriqueta Lisboa, podemos ouvir a súplica angustiada de uma voz lírica que pede à noite a revelação do seu magno segredo, paradoxal segredo de iluminar a partir da sombra, da ausência da luz.

Aqui, a noite aproxima-se do mistério, do *mysterium tremendum*³⁰³, do incognoscível, e dá-se o que Durand classifica como um fenômeno de “inversão e redobramento”³⁰⁴, em relação aos valores atribuídos às imagens noturnas, porque a noite permite “da sombra a visão mais profunda”, e é a escuridão, gerada pelo recolhimento da própria noite, num movimento de “introversão”, que torna o brilho das estrelas mais intenso:

Ó noite, ensina-me
 o teu magno
 segredo:
 iluminar da sombra.
 Da sombra permitir
 a visão mais profunda.
 Projetar pela sombra
 o roteiro dos astros.

Quanto mais te recolhes,
 ó noite, nos teus véus,

³⁰² LEPARGNEUR, Hubert; FERREIRA da Silva, Dora. “Noite escura”, op. cit., p. 73.

³⁰³ Cf. OTTO, 2007, p. 44. Ver p. 106-107 de nosso estudo.

³⁰⁴ Cf. DURAND, 2002, p. 209.

tanto mais fulgem
as constelações.

Serás acaso, humilde,
generosa,
ou apenas criadora
de beleza?

Ó noite, ensina-me
o teu magno
segredo.³⁰⁵

Bem antes do *Azul profundo*, no renegado livro de estreia, *Fogo fátuo* (1925), no soneto homônimo, também vamos encontrar a noite. Porém, aqui, aparece com seu poder de “deusa do mundo”, como treva com a “boca escancarada” como uma “loba faminta”, contrapondo-se à frágil chama do *fogo fátuo*, que se extingue em sacrifício, numa urobórica vertigem diante da ameaça noturna. Diferentemente do poema analisado anteriormente — “Ó noite” —, em “Fogo fátuo”, a noite assume um valor simbólico bem diverso daquele que vínhamos apontando, que, de certa forma, se identifica com os arquétipos do *Regime Diurno* das imagens. Essa Polaridade, que, segundo Durand, é “essencialmente polêmica”, abriga o jogo das antíteses³⁰⁶:

Noite. Deusa do mundo a treva se proclama,
ébria da escuridão que a toda parte leva.
De súbito, porém, no desejo que a inflama,
vívida labareda, a arder, do pó se eleva.

Mas, boca escancarada, às tontas, sobre a chama
como loba faminta a farejar a ceva,
na volúpia fatal de destruir o que infama,
pesnastra a cabeleira, é vencedora a treva.

Fogo fátuo, a afrontar da noite o amplo reduto,
morre da mesma vida em que heroico se esforça,
queima-se por fulgir na glória de um minuto.

E passa, achando o fim do sonho em seu início,
no orgulho da renúncia imposta pela força,
na suprema oblação do próprio sacrifício!...³⁰⁷

³⁰⁵ LISBOA, Henriqueta. “Ó noite”. *Azul profundo*, 1969, p. 23-24.

³⁰⁶ Cf. DURAND, 2002, p. 180 et seq.

³⁰⁷ LISBOA, Henriqueta. “Fogo fátuo”. *Fogo fátuo*, 1925, p. 14-15.

2.4.1 Sobre a simbologia da cor azul

Azul profundo é a cor da noite na poesia de Henriqueta Lisboa. No poema homônimo, que se encontra na terceira parte do livro, mantendo o estilo declamatório-devocional, intensificado pelas efusivas exclamações e interjeições vocativas, encontramos, também sob a mesma inspiração mística, a noite, enaltecida em cor, ternura, perfume e mistério.

Em “Azul profundo”, há uma sobreposição temporal sugerida por uma espécie de entrecruzamento semântico, marcado pelos vocábulos: “virginal”, “derradeira”, “eternidade” e “nostalgia”, gerando um movimento, um ritmo — também semântico —, que é bem característico da lírica henriquetiana. Esse ritmo proporciona a captura do instante, da emoção fugidia, oferecendo-nos justamente um “quando”, num conjunto de imagens que não detém espaço, nem tempo definidos:

Azul profundo, ó bela
noite inefável dos
pensamentos de amor!

Ó estrela perfeita
sobre o espesso horizonte!

Ó ternura dos lagos
refletindo montanhas!

Ó virginal odor
da primavera derradeira!

Ó tesouro desconhecido
por toda a eternidade!

Ó luz da solidão,
ó nostalgia, ó Deus!³⁰⁸

Lívia Paulini, tradutora de Henriqueta Lisboa nas línguas húngara e inglesa, reconhece, em “Azul profundo”, a estrutura melódica de uma verdadeira ladainha, e, sobre a emoção evocada pelas suas imagens, ela observa: “Esta ladainha, por ser ladainha na versão húngara, penetra fundo no coração. É uma proposição envolvendo a

³⁰⁸ LISBOA, Henriqueta. “Azul profundo”. *Azul profundo*, 2. ed., 1969, p. 49-50.

simplicidade do Universo, que não corresponde à simplicidade de um mecanismo, mas à sinceridade de uma oração”.³⁰⁹

Num de seus ensaios sobre teoria da poesia, referindo-se à função da imagem poética dentro da composição, Henriqueta, didaticamente, exemplifica usando exatamente os vocábulos “azul” e “profundo”, o que vem corroborar o que por ora pretendemos expor em relação à simbologia da cor azul.

Observemos, também, que a Autora, mesmo no texto em prosa, é extremamente poética. Valendo-se de uma linguagem metafórica, ela não dissocia o lirismo da precisão conceitual:

Quando digo, por exemplo, — azul profundo, — tenho a impressão de que há dois valores imagísticos nesses dois adjetivos, o primeiro translúcido, o segundo misterioso. Observando atentamente, noto que ambos se fundem numa só imagem, meio misteriosa, meio translúcida. A imagem, destinada a transformar a impressão interior em expressão, deve ter vida palpitante na alma do artista, para chegar com vida à superfície daquele oceano.³¹⁰

Conforme já mencionamos, ao tratarmos d’ *A face lívida* em relação ao *Livro azul* de Mário de Andrade, a cor azul tem sua própria linguagem e, além de evocar serenidade, o azul, para Henriqueta Lisboa, também se associa a um possível estado de “perfeição artística”. Ao ser questionada, certa vez, quanto à presença de uma constante cromática em sua obra, a poeta de *Azul profundo* responde que sim, que o azul é nuance frequente. Indo além da uma mera impressão visual “reconfortante”, a escolha do azul revela o anseio de traduzir o intraduzível. E é a própria escritora quem esclarece, dizendo:

Parece-me que o azul é nuance frequente nas minhas páginas. Pelo menos comparece nos momentos de maior espiritualidade, tentando significar levitação, limpidez, clarividência, serenidade, harmonia, beleza, até mesmo perfeição artística. Em contrapartida, esse meu azul dos anelos é bem melancólico diante do inefável, infinito azul.³¹¹

³⁰⁹ PAULINI, Lívia. *Henriqueta Lisboa: Presença e luz. Ensaio trilingue: português, inglês e húngaro*. Belo Horizonte: Edição da autora, 2001, p. 13.

³¹⁰ LISBOA, Henriqueta. Conteúdo e forma na poesia. In: _____. *Convívio poético*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955, p. 78.

³¹¹ Pasta Entrevistas, em texto datiloscrito, cuja pergunta está identificada apenas pelas iniciais V.V.G., [S.d.], no AEM/UFMG.

Para J. W. Goethe, na sua *Doutrina das cores*, a cor azul indica privação, sombra, fraqueza, escuro, frio, distância, e ao mesmo tempo, atração ³¹². Em termos de acústica, é interessante observar que a cor azul como indicativo de algo “escuro”, aproxima-se do “silêncio”.

Na obra, já referida, o compositor canadense R. Murray Schafer diz que o silêncio — ausência de som — é negro. Ao valer-se da relação entre imagem visual e percepção auditiva para descrever a “cor do silêncio”, Schafer fornece-nos novos recursos interpretativos, e assim ele elucida:

Na ótica, o branco é a cor que contém todas as outras. Emprestamos daí o termo “ruído branco”, a presença de todas as frequências audíveis em um som complexo. Se filtrarmos o ruído branco, eliminando progressivamente as faixas maiores de frequências mais altas e/ou mais baixas, eventualmente vamos chegar ao som puro — o som sinoidal. Filtrando-o, também, teremos silêncio — total escuridão auditiva. ³¹³

Desse modo, podemos pensar, analogicamente, que, quando Henriqueta Lisboa declara que fez “da sombra e do silêncio” ³¹⁴ a sua morada, é a um estado anímico que se aproxima da simbologia da cor azul que ela está se referindo, que, por sua vez, se identifica com o isomorfismo das imagens do *Regime Noturno* durandiano, imagens que revalorizam o estado onírico, o mundo dos sonhos fecundos, o lugar da germinação, do escondido.

Na obra *Do espiritual na arte*, Wassily Kandinsky (1866-1944), baseando-se em impressões psíquicas de caráter empírico, ao referir-se ao amarelo em contraste com o azul, observa que o primeiro se irradia e adota um movimento excêntrico, quando disposto num círculo, e o segundo, ao contrário, “é animado de um movimento concêntrico que se pode comparar ao de um caracol que se retrai em sua casca”. ³¹⁵ Kandinsky diz ainda que o azul está para o preto como o amarelo está para o branco e que pode atingir uma profundidade que confina com o preto. ³¹⁶

³¹² Cf. GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*. Apresentação, seleção e tradução Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 123.

³¹³ SCHAFER, 1991, p. 71.

³¹⁴ Cf. LISBOA, Henriqueta. Poesia: minha profissão de fé. In: _____. *Vivência poética*, 1979, p. 11.

³¹⁵ KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte: e na pintura em particular*. Tradução Álvaro Cabral; Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 83.

³¹⁶ Id., *ibid.*, p. 84.

Gaston Bachelard, em seu estudo sobre a imaginação do movimento, *O ar e os sonhos*, dedica um capítulo para analisar o “céu azul”. Valendo-se de expressões como “função azulante”, uma “lembrança azulante”, ou simplesmente “um movimento azul”, o filósofo enfatiza que é no domínio do “ar azul” que o devaneio ganha realmente “profundidade”³¹⁷, o que nos leva a pensar no “hiperbólico azul” henriquetiano, ainda que, predominantemente, o imaginário da poeta gravite em torno da simbólica da noite, ou seja, de um céu noturno.

Ainda sobre a simbologia da cor azul, reportamo-nos a G. W. Friedrich Hegel (1770-1831), em *Cursos de estética*, quando ressalta, na Pintura, a relação simbólica do “azul” e do “vermelho”:

[...] o azul corresponde ao que é mais suave, pleno de sentido, mais silencioso, ao olhar para dentro de algo com riqueza de sentimento, na medida em que possui o escuro como princípio, que não oferece resistência, ao passo que o claro é mais o resistente, o produtor, o vivo, o sereno; o vermelho é o masculino, o dominante, o real [*Königliche*].³¹⁸

E para exemplificar a diferença de “tonalidade simbólica” entre as duas cores, o filósofo recorre à imagem de Maria, dizendo que esta “[...] quando é representada ocupando o trono, como rainha dos céus, porta frequentemente um manto vermelho, quando ela ao contrário aparece como mãe, porta um manto azul”³¹⁹. Essa imagem, portanto, reforça o poder de receptividade sugerido pela cor “azul”, e, do mesmo modo, de *pacificidade*.

Nos versos do poema “As palavras”, do livro *Pousada do ser* (1982), há quase que uma definição poética do vocábulo *azul* — que bem poderia figurar entre as suas “reverberações”³²⁰ —, na qual a poeta joga com as vogais — “a” e “u”, especialmente —, explorando um efeito sonoro — em “insinua”, “flauta” e “azul” —, conjugando-o com a própria imagem, de eficácia mnêmica, diríamos, também “sonora”, evocada pelo

³¹⁷ BACHELARD, 2001, p. 170.

³¹⁸ HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. volume III. Tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle; consultoria Victor Knoll. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 235. Em nota, o tradutor realça que a expressão *Königliche* se refere ao adjetivo de “rei” e não de “realidade”.

³¹⁹ Id., *ibid.*

³²⁰ Henriqueta Lisboa publica seu “dicionário poético”, *Reverberações*, em 1976, sobre o qual tratamos na página 155 et seq. de nosso estudo.

significante “flauta”, o que proporciona, poeticamente, uma melodia extremamente “azulante”, como diria Bachelard nos seus inspiradores devaneios aéreos:

[...]
 Algo se insinua
 de abandono e flauta
 na palavra *azul* ³²¹
 [...]

Segundo a Autora, não apenas *Azul profundo*, mas também *Velário* (1936) e *O alvo humano* (1973) representam com intensidade o seu lado místico. Suas “modestas incursões em busca do conhecimento das causas primeiras e dos primeiros princípios” ³²², tentando “observar o ser enquanto ser, sem a ilusão das aparências” ³²³, se dão em “escala emocional” ³²⁴, sem pretensões que escapem do seu âmbito de poeta, de uma artista da palavra. Nessas incursões que Henriqueta realiza, diríamos, contrariando-a, nada “modestas”, há uma precisão quanto ao uso das palavras, como se o máximo do sentido lhes fossem arrancado, fazendo vir à tona, desse modo, até mesmo o que estava mais oculto, o “sagrado segredo” que elas encerram, porém sem jamais decifrá-lo.

No poema “O irrevelado”, desde sempre encerrado na matéria bruta — no trigo —, o que não pode ser revelado é transubstanciado no rito, no sacramento, pelo poder da palavra proferida; e somente por meio desse poder, é que Ele passa realmente a *existir*:

Eis o trigo. Poucas
 porém decisivas palavras
 bastam para transmudá-lo
 no corpo e sangue do Esperado.

Trigo incorrupto na infecundidade,
 eis a matéria à espreita
 de algo que lhe dera estrutura, de algo
 que a modelara, dócil, à força. ³²⁵

³²¹ LISBOA, Henriqueta. “As palavras”. *Pousada do ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 27.

³²² Cf. Entrevista concedida a Edla van Steen, “Henriqueta, unida aos homens e a Deus, pela poesia”. In: BERNIS, Yeda Prates (Org.) Henriqueta Lisboa: Rosa plena. Edição especial do *Suplemento Literário Minas Gerais*, 21 jul. 1984, p. 7.

³²³ Id. *ibid.*

³²⁴ Id. *ibid.*

³²⁵ LISBOA, Henriqueta. “O irrevelado”. *Azul profundo*, 1969, p. 25.

Antes de recorrer à imagem aérea de um “azul profundo”, conforme já referimos ao analisar o simbolismo da cor azul na fenomenologia de Bachelard, Henriqueta pensou na sutileza de outra matéria para compor o título do seu livro. Segundo a amiga Aurélia Rubião, que lhe escreve de São Paulo, em 1954, o título seria “Orvalho quotidiano”. Na resposta à Autora, que costumava confidenciar aos mais próximos sobre o que vinha produzindo em assuntos de poesia, assim refere-se Aurélia: “Achei lindo também o título que está pensando substituir ‘Orvalho quotidiano’, ‘Azul profundo’ me parece mais simples” ³²⁶.

O simbolismo do orvalho, no entanto, mantém-se dentro do mesmo campo semântico do azul, do “azul profundo”, uma vez que o seu poder cromático relaciona-se com a noite e com a escuridão. O orvalho, simbolicamente, está revestido de sacralidade, como indicam todas as coisas que “descem do céu” ³²⁷, mas com um duplo significado “que alude à iluminação espiritual, por ser digno precursor da aurora e do dia que se aproxima”. ³²⁸

José Jorge de Carvalho, no seu estudo sobre o *Mutus liber* (1677) — o livro mudo da Alquimia —, ao descrever a quarta prancha onde o alquimista e sua *soror mystica* recolhem o orvalho, salienta a relação mágica que há entre esse orvalho “filosófico” e a noite. O ensaísta destaca também que o orvalho “alquímico”, conhecido pelo nome de *nostoc*, termo originário do grego *noe, niktós*, segundo Fulcanelli ³²⁹, corresponde ao latim *nox, noctis*, noite. E, portanto, ele seria “alguma coisa que *nasce à noite*: tem necessidade da noite para desenvolver-se e só pode ser trabalhada à noite” ³³⁰, sem esquecer que “a Alquimia é uma arte noturna” ³³¹.

No poema “A gota de orvalho”, do livro *Azul profundo*, a alma é a gota de orvalho: “Alma, a gota de orvalho/que de teus bordos pende/ [...]” ³³². E também será a “clara medalha sobre o peito de Ariel”, no poema “Ariel”, pleno de imagens aéreas, aqui banhadas pela luz do sol:

³²⁶ Pasta Correspondência Pessoal (RUBIÃO, Aurélia), carta de 10 ago. 1954, no AEM/UFMG.

³²⁷ Cf. Verbete: “Orvalho”. CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*, 1984, p. 433.

³²⁸ Id., *ibid.*

³²⁹ Fulcanelli teria sido o Mestre de Eugène Canseliet (1899-1982), reconhecido alquimista, comentador e editor de importantes obras da tradição hermética no século XX, inclusive da própria reedição do *Mutus liber*, em 1967. Há quem acredite que Fulcanelli seja o próprio Canseliet, tendo em vista os mistérios que envolvem a sua biografia. Cf. CARVALHO, José Jorge de. *Mutus liber: o livro mudo da Alquimia*. Ensaio introdutório, comentários e notas José Jorge de Carvalho. São Paulo: Attar, 1995, p. 28.

³³⁰ Id., *ibid.*, p. 92 [grifo do autor].

³³¹ Id., *ibid.*

³³² LISBOA, Henriqueta. “A gota de orvalho”. *Azul profundo*, 1969, p. 97.

Dança Ariel sob raios de sol
entre o vergel, vergando
as finas hastes, as corolas
repletas de orvalho. A gota
de orvalho, que clara
medalha sobre o peito de Ariel!

Dança Ariel renascido
de frias ruínas, como o arco-íris
do fundo dos vales. E o vento
com suas flautas e bronzes, que impulso
para os aéreos movimentos de Ariel!
[...] ³³³

Sobre “Ariel”, lembremos as palavras do escritor uruguaio José Enrique Rodó, no seu livro homônimo, *Ariel* (1900), no qual, ao iniciar um discurso dirigido “à juventude da América”, reporta-se ao simbolismo da personagem shakespeariana — de *A tempestade* —, nos seguintes termos:

Ariel, gênio do ar, representa no simbolismo da obra de Shakespeare a parte nobre e alada do espírito. Ariel é o império da razão e do sentimento sobre os baixos estímulos da irracionalidade; é o entusiasmo generoso, o móvel elevado e desinteressado na ação, a espiritualidade da cultura; a vivacidade e a graça da inteligência — o término ideal a que ascende a seleção humana, corrigindo no homem superior os vestígios tenazes de Caliban, símbolo de sensualidade e torpeza, com o cinzel perseverante da vida. ³³⁴

Agora, observemos um pouco mais a dança do “Ariel” henriquetiano, tendo em mente as palavras que a Autora envia para o amigo Mário de Andrade, em carta de julho de 1941:

Veja que coincidência: neste momento passarinhos invisíveis cantam aqui perto da janela do meu escritório, cantam e saltitam em gaiolas penduradas do outro lado do muro vizinho, lembrando-me aquele que costuma esvoaçar nos seus pensamentos... Passarinho esvoaçante é coração contente, Mário. Quem foi que falou em coração magoado?... Afinal de contas porque magoado?... Porque o mundo está infestado de Calibans? Mas há também Ariel, Ariel!

³³³ LISBOA, Henriqueta. “Ariel”. *Azul profundo*, 1969, p. 27.

³³⁴ RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Tradução Denise Bottmann. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991, p. 13-14. Sublinhamos, aqui, a presença de um símbolo maçônico: o Cinzel, que, juntamente com o Malho, serve para o desbastamento da Pedra bruta. Sobre a relação entre Maçonaria e Literatura, trataremos no quarto capítulo de nosso estudo.

Varinha mágica de condão, sopro leve que vence tudo quanto é cimento armado e peso pesado! A vida pode ser triste, mas será bela enquanto Ariel existir.

Deus os guarde, a você e a ele, tão bem identificados no meu afeto ³³⁵.

As palavras de Henriqueta soam quase como um sortilégio, “Varinha mágica de condão”, e do mesmo modo podemos ler os versos encantatórios de “Ariel”, em imagens claras evocando, sobretudo, o sentimento de alegria:

[...]
Dança Ariel sobre o altar das noites,
despertando as estrelas. E elas
próprias, suspensas
de secretos transportes, que ardentes
comparsas para o sacrifício de Ariel!

Dança Ariel para o tempo, à margem
da eternidade. E que precária
cousa, a eternidade,
para a alegria pura de Ariel! ³³⁶

2.4.2 Uma bricolagem toda *azul* de João Guimarães Rosa

Em fevereiro de 1958, o amigo João Guimarães Rosa (1908-1967) escreve para Henriqueta Lisboa para agradecer o envio do livro *Azul profundo*, fruto da pequena tiragem que a poeta reservou para poucos, da edição de 1956. Na curiosa carta ³³⁷, enviada do Rio de Janeiro, em que o autor de *Magma* (1936) manuscreve, talvez intencionalmente, em tinta “azul”, e também datilografa, encontramos uma verdadeira “bricolagem poética”. Desde o enunciado, que antecede os versos da “Sua poesia”, o autor como que sela um pacto por meio da linguagem poética: um código se estabelece, e podemos pensar igualmente, aqui, na inserção do “código cromático”, e o que Rosa envia para a poeta, na verdade, é um espelho onde o *Azul profundo* se reflete.

Bem nos moldes preconizados por Antoine Compagnon, e a expressão “bricolagem” é sua ao teorizar sobre o “trabalho da citação” ³³⁸, o que o escritor mineiro

³³⁵ SOUZA, 2010, p. 162 (carta de 31 jul. 1941).

³³⁶ LISBOA, Henriqueta. “Ariel”. *Azul profundo*, 1969, p. 28.

³³⁷ Cf. Pasta Produção Intelectual de Terceiros, Série *Memorabilia* e Homenagens, no AEM/UFMG. Ver no anexo I cópia da carta original.

³³⁸ Cf. COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 12.

faz é uma “prática do papel”, é uma brincadeira, um jogo de recorta-e-cola, uma “ablação” divertida. Ao exercer puramente o prazer de reescrever o que o outro escreveu, ele cria outro texto, no caso, “re-cria”, devolve para a Autora uma leitura sintetizada em dezoito versos, extraídos de onze poemas do livro *Azul profundo*.

Vejamos a recriação rosiana, observando que o emprego das aspas já denuncia “uma re-enunciação ou uma renúncia a um direito de autor”³³⁹, conforme argumenta Compagnon:

SUA POESIA:

“Vejo a estrela — tão de súbito! —
ao meu lado. Alma , a gota de orvalho.
Haste delgada que o vento
joga para a imensidade,
dade do entardecer.
São porcelanas
contornando um gato,
pelos ares, que elfo
com a ponta dos pés afaga.
Tudo é singular a seus olhos
(reminiscências de outra luz),
tanto a escuridão como a estrela.
Tombam no abismo os fatigados
búzios,
e o repique de ouro dos sinos
no azul profundo
se inscreve.
Em pleno cristal reside o tesouro”.³⁴⁰

Diferentemente de uma cordial carta de agradecimento pelo envio do livro, Guimarães Rosa agradece antes de tudo o prazer proporcionado pela leitura de seus poemas. Alterando muito pouco, apenas a pontuação em alguns versos, e fazendo uma inversão sintática, o escritor elabora um novo poema a partir da leitura de *Azul profundo*. Numa reescrita perfeita, em termos de arranjo poético, o autor da “bricolagem” devolve à amiga suas próprias imagens, porém com uma nova roupagem, em novo ritmo.

Analisemos um exemplo desse exercício rosiano: no lugar de “É um gato/ contornando porcelanas”³⁴¹, ele escreve “São porcelanas/ contornando um gato”, numa

³³⁹ COMPAGNON, 2007, p. 52.

³⁴⁰ Pasta Produção Intelectual de Terceiros, Série *Memorabilia* e Homenagens, no AEM/UFGM.

³⁴¹ Cf. LISBOA, Henriqueta. “Do hipócrita”. *Azul profundo*, 1969, p. 41.

fantástica inversão da imagem, procedimento típico do modo de criar do autor de *Sagarana*, cujo efeito buscado aproxima-se do *especular*, conforme já realçamos. A cartapoesma, tal como foi construída, evidencia não somente o carinho de Guimarães Rosa em relação à amiga mineira, ludicamente demonstrado, como sua genialidade de poeta.

Atentemos à fonte geradora da “bricolagem” rosiana, em que nomeamos, abaixo, cada um dos onze poemas de *Azul profundo* ³⁴²:

“Natal” - p. 90

Vejo a estrela — tão de súbito ! —
ao meu lado.

“A gota de orvalho” - p. 97

Alma, a gota de orvalho

“Bailado” - p. 21

Haste delgada que o vento
joga para a imensidade,

“Serena” - p. 63

dade do entardecer,

“Do hipócrita” - p. 41

[...] É um gato/
contornando porcelanas. [...]

“Do louco” - p. 43

Pelos ares, que elfo

“Bailado” - p. 22

com a ponta dos pés afaga;

“Estudo” - p. 65

Tudo é singular a seus olhos

“Companhia” - p. 73

reminiscências de outra luz

“Estudo” - p. 65

tanto a escuridão como a estrela.

“Do surdo” - p. 39

Tombam no abismo os fatigados/
búzios.

“A menina santa” - p. 93

e o repique de ouro dos sinos,

³⁴² LISBOA, Henriqueta. *Azul profundo*, 1969 (reprodução exata da edição de 1956).

“Estudo” - p. 67
 [...] no azul profundo
 se inscreve, [...]

“O tesouro” - p. 87
 Em pleno cristal reside o tesouro.

2.4.3 “Casa de Pedra”: arquitetura da memória

Na terceira parte do livro, deparamo-nos com o longo poema “Casa de Pedra”, em que encontramos indícios da atmosfera que reinava na ampla casa onde nasceu a poeta, na Rua dos Italianos, em Lambari. Nesse poema, como bem percebe o crítico Antônio Sérgio Bueno³⁴³, as estrofes podem ser agrupadas em três tempos distintos: infância, adolescência e maturidade, e acompanham, no conjunto das imagens, um percurso supostamente vivenciado pela Autora. Tal percurso encontra-se bem tramado em 36 tercetos, e finalizado com um verso deslocado — monóstico —, harmonizando-se com os três tempos observados por Bueno. Atentemos, quanto ao estrato gráfico da composição, para a posição que a mesma ocupa; ela está inserida, originalmente, na terceira parte do livro, configurando uma estrutura arquitetada cabalisticamente. E, Henriqueta, como fiel leitora de Dante — *terza rima* —, em “Casa de Pedra” reconstrói a memória em tercetos, num ritmo constante, como convém a toda longa travessia:

Entre a voz alta da mulher
 e o pertinaz silêncio do homem,
 Casa de Pedra, eras completa.

Recebias do céu o orvalho,
 sobre a fronte e, da terra cálida,
 tinhas o musgo pelos joelhos.

À luz da lamparina frouxa
 cada ano teu berço de vime
 embalava um novo rebento

Adivinhando-o sem senti-lo
 — fio de seda no casulo,
 Pérola nascente na concha.
 [...] ³⁴⁴

³⁴³ Cf. BUENO, Antônio Sérgio. Casa de Pedra: a edificação de uma escrita. In: BERNIS, Yeda Prates (Org.) Henriqueta Lisboa: Rosa plena. Edição especial do *Suplemento Literário Minas Gerais*, 21 jul. 1984, p. 9.

³⁴⁴ LISBOA, Henriqueta. “Casa de pedra”. *Azul profundo*, 1969, p. 79.

A “casa de pedra” é personificada, e o sujeito lírico dirige-se a essa “entidade” para descrever um trajeto, narrar impressões, liricamente, rememorá-las, ao mesmo tempo em que também a descreve, desenhando seu “corpo”, num movimento urobórico. Esse movimento é concêntrico e evidencia um procedimento retórico muito recorrente na poética henriquetiana, que é a autorreferência, o estado de “concha”:

[...]
 E eram risadas e eram prantos
 assaltando teus corredores,
 alvoroçando-te as janelas

 abertas para o mundo vário
 onde pervagavam libélulas
 ao menor aceno da brisa,

 enquanto junto à relva os caules
 sustinham as corolas presas
 contra as veleidades do voo.

 Pelas tempestades, que estranho
 medo impregnado de prazer
 se apoderava dessas crianças

 de olhos atentos ao fulgor
 dos raios, de espírito alerta
 à fascinação da desordem.
 [...] ³⁴⁵

A “casa de pedra”, que acolheu mais de uma geração dos Lisboa, ainda pode ser contemplada numa gravura da artista mineira Conceição Piló (1927-2011) que ilustra a capa da coletânea *Casa de pedra*, de 1979, obra comemorativa ao jubileu da poesia de Henriqueta Lisboa ³⁴⁶. Contemplá-la, hoje, é contemplar a representação da “casa onírica” da poeta, a “casa dos sonhos” de que nos fala Gaston Bachelard no seu ensaio sobre as imagens da intimidade:

O mundo real apaga-se de uma só vez, quando se vai viver na casa da lembrança. De que valem as casas da rua quando se evoca a casa natal, a casa de intimidade absoluta, a casa onde se adquiriu o sentido da intimidade? Essa casa está distante, está perdida, não a habitamos mais, temos certeza, infelizmente, de que nunca mais a habitaremos. Então ela

³⁴⁵ LISBOA, Henriqueta. “Casa de pedra”. *Azul profundo*, 1969, p. 79-80.

³⁴⁶ Ver anexo J.

é mais do que uma lembrança. É uma casa de sonhos, a nossa casa onírica.³⁴⁷

2.4.4 Muito Além da imagem

Sobre *Além da imagem* a poeta 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”³⁴⁸. Esse é talvez o livro que mais nos desafia, quando o buscamos na tentativa de uma apreensão de sua estrutura simbólica. Como a própria Autora sinalizou, existe o desejo de atingir o que está além das aparências sensíveis, por trás da forma, de um sentido simplesmente dado. A poeta quer vislumbrar uma realidade a partir do centro, onde o recôndito ganha amplitude e confere a dimensão do sagrado mesmo ao mais ínfimo, como se cada parcela, ainda que mínima, espelhasse o todo e com ele resplandecesse.

Diferentemente de *Azul profundo*, *Além da imagem* é modesto em relação ao número de poemas, são vinte oito composições. No conjunto, apresenta uma estrutura estrófica heterogênea.

Quanto à escolha lexical, há uma explosão de cores, em flores, frutos, pedras, veias, faces, olhos, punhos, abarcando os diferentes reinos da natureza; cores condensadas em imagens vibrantes, como estas que encontramos no “Poeminha do amarelo”. Aqui, a poeta, desde o diminutivo no título, vem explorando do mesmo modo a sonoridade das palavras, que ganham densidade, como se fossem “caramelos na boca”, parlendas encantatórias:

De noite o amarelo morre.

Por que de noite o amarelo
morreria se de dia
paleta de sol que escorre
com de ouro rútila auréola
trabalha através de vítreos
anteparos desde a aurora?

Na sua faina de artista
o sol com pincéis de espiga

³⁴⁷ BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso*: ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 75.

³⁴⁸ Pasta Depoimentos (TP/HL), no AEM/UFMG.

é o próprio dom do amarelo.
 Pinta num calor de incêndio
 as plumas louras do ipê.
 Logo por mero prazer
 pinta pintainhos brancos,
 pinta um por um grão de areia
 praia de areias ao longo.

Todavia sem o afinco
 do dia que a cor lhe empresta
 para espelhar-se mais belo,
 eis que por alto e longínquo
 o manancial que o socorre
 morre de noite o amarelo.³⁴⁹

A relação que Henriqueta mantém com a palavra é muito estrita, há quase uma veneração pela materialidade, pela plasticidade da palavra. Para a escritora, a linguagem, e principalmente a linguagem poética, se resume ao poder da palavra, à sua singularidade, a tudo que ela representa como possibilidade. Em muitos de seus depoimentos, e mesmo nos seus ensaios teóricos, encontramos expressa sua verdadeira adoração pela palavra, pela língua pátria, e conseqüentemente pelos dicionários. Em carta dirigida a Mário de Andrade, em 24 de julho de 1943, a poeta faz uma observação importante, que elucida o que ora sublinhamos sobre essa atração pela palavra, pelo aspecto “plástico” que ela encerra: “Receio que alguns dos últimos [poemas] estejam muito enxutos, sinto cada palavra na ponta dos dedos como um tecido. Não redundará isso em perda de espiritualidade?”³⁵⁰

A poeta de *Além da imagem*, numa das entrevistas que concedeu em 1965, disse não se considerar uma romântica quanto à sua concepção de arte, explicitando que a arte, essencialmente, é uma busca de identificação com Deus. E que é justamente nessa busca que está o que ela chama de “capacidade de sonhar, de imaginar, de crer, da qual deriva o trabalho criador [...]”³⁵¹. Ainda na mesma entrevista, Henriqueta refere-se à palavra como o grande segredo do poeta, e o dicionário, seu aporte, espécie de solo onde vai encontrar reforço, alimento, combustível para seus voos imaginários:

A realidade objetiva, representada pela palavra, é o grande segredo do poeta, sua segurança, seu equilíbrio, sua autenticidade, seu mundo. E a

³⁴⁹ LISBOA, Henriqueta. “Poeminha do amarelo”. *Além da imagem*. In: _____. *Obras completas I-Poesia Geral*, p. 345-346.

³⁵⁰ SOUZA, 2010, p. 259 (carta de 24 jul. 1943).

³⁵¹ Pasta Entrevistas, “Respostas de Henriqueta Lisboa ao questionário de Ledo Ivo”, no AEM/UFMG.

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, muitas vezes infrutífero. Porém o dicionário, este anti-cérbero das grutas de minha devoção, está sempre pronto a ajudar-nos em qualquer conjuntura. Se eu tivesse de habitar uma ilha deserta, podendo levar na bagagem um livro tão só, este seria um dicionário. É uma água que jorra interminavelmente. Quando se traduz poesia e se confrontam dois idiomas, a questão da palavra recrudescer.³⁵²

No livro *Convívio poético*, em um de seus ensaios sobre teoria da poesia, Henriqueta aborda a relação forma e conteúdo em poesia, fazendo uma analogia entre obra de arte e criatura humana, esta na perspectiva de sua composição corpo e alma, e que deve se manter em equilíbrio. E quanto à imagem poética, ela defende que, uma vez liberada de uma função apenas decorativa, ela é a própria poesia³⁵³, sugerindo ainda “que há uma imagem em cada palavra, desde que esta seja dotada de secreta vibração”³⁵⁴, e elucida: “Quando assim acontece, a palavra perde o seu valor habitual e adquire nova significação, conquistando a pureza das coisas primitivas, ou melhor, reconquistando a que havia perdido no trato comum”³⁵⁵.

No poema de abertura do livro *Além da imagem* — “Os indícios” —, logo surgem os primeiros sinais que vislumbramos na imagem da flor, enaltecida em cor, em sutis evocações de efeitos sinestésicos, em que se misturam percepções, numa suavidade tátil (seda), visual (cores) e térmica (calor), denunciando o que há de vital sob “os indícios” perscrutados:

No matiz da flor
entre cor e cor

aos filtros da seda
de furtiva hortênsia,
quando o rosa dúbio
se esbate na meia
candidez do azul,

palpita às ocultas
o calor da seiva.
Ao rapto das ondas
umas após outras

³⁵² Pasta Entrevistas, “Respostas de Henriqueta Lisboa ao questionário de Ledo Ivo”, no AEM/UFMG.

³⁵³ Cf. LISBOA, Henriqueta. *Convívio poético*, 1955, p. 77.

³⁵⁴ Id., *ibid.*

³⁵⁵ Id., *ibid.*

em fluxo e refluxo
tangidas, carreadas
pelos ventos vários
para além dos âmbitos
à escala das nuvens,

preside o volume
das águas oceânicas.

Através do frágil
suspiro impreciso ³⁵⁶

Na sequência das imagens aéreas, insinua-se um movimento de ondas e ventos, no arfar de seios e sopro de lábios, num ritmo semântico, reforçado no aspecto formal do poema, com dísticos entremeando estrofes irregulares, aliteraões e assonâncias, que evidenciam sua musicalidade:

que do arfar dos seios
ao sopro dos lábios
— por simples pudor,
mágoa ou desespero —
quase nem assoma,

nítidas passeiam
as garras do amor.

A perfeita fluência
do instante falaz
— nota unida à fluida
coroa da música
em verdes, volúveis
sub-reptícias redes —

porventura, acaso
surpreende o perene. ³⁵⁷

Para *Além da imagem*, Henriqueta pensou primeiramente no título “O tempo e a fábula”, conforme nos revela, em carta, o amigo e estudioso da sua obra, o já referido Pe. Lauro Palú, que reivindica o poder da imagem na própria imagem, sem transcendência:

Consegui agora, no Rio, o seu precioso *Além da imagem*, e foi uma doce surpresa encontrar o “Adeus à lua”, que já conhecia há muito, desde que a senhora mandou uma cópia para o Padre Sarneel. (E dizia: do livro em elaboração: O tempo e a fábula). E gostei mais do novo título. Mas por

³⁵⁶ LISBOA, Henriqueta. “Os indícios”. *Além da imagem*. In: _____. *Obras completas I-Poesia Geral*, p. 327.

³⁵⁷ Id., *ibid.*, p. 327-328.

que *Além da imagem*, se é na imagem que sua poesia se mostra em todo o seu esplendor sem igual e se afirma com maravilha e graça infinita? ³⁵⁸

“O tempo e a fábula” é um poema que figura em *Além da imagem*: por entre dez tercetos, desfilam personagens míticas como Narciso, Penélope e Zéfiro. Tal como no poema de abertura, e noutros, como o “Poeminha do amarelo”, “Vincent” (*Van Gogh*) e “Assim é o medo”, há uma exploração do recurso cromático naquilo que ele tem de força expressiva dentro do discurso poético.

Nos versos de “O tempo e a fábula”, também a noite estará presente, ora por trás dos gestos de Penélope, ora antes das orvalhadas, e na última estrofe, explicitamente opondo-se ao dia, quando a voz lírica solicita o “destecer”, o desfazer, caracterizando um movimento que Durand conceitua como *esquemas* ³⁵⁹ “verbais” dentro das estruturas místicas do *Regime Noturno* das imagens — no sentido de “descer, possuir, penetrar” ³⁶⁰. Em “O tempo e a fábula”, tal *esquema* se mostra na alusão ao trabalho de Penélope, que é o ir e voltar no tempo e que “redobrar-se-á” na imagem do último verso — “a fábula da mesma fábula” —, mais uma vez numa sintaxe simbólica de efeito urobórico, autorreferente, circular:

Destece, ó noite, por que o dia
teça com virginais matizes
a fábula da mesma fábula. ³⁶¹

Helena Blavatsky (1831-1891), fundadora da Teosofia, dá-nos uma chave para interpretarmos esse poema quando diz, respondendo à pergunta “O que é um Mito?”:

Os autores antigos disseram que esta palavra significa “tradição”. A palavra latina *fábula* é sinônimo de algo sucedido em tempos pré-históricos e não precisamente de uma invenção. ³⁶²

³⁵⁸ Pasta Correspondência Pessoal (PALÚ, Pe. Lauro), carta enviada de Petrópolis, em 20 ago. 1964, no AEM/UFMG.

³⁵⁹ Na terminologia durandiana, “esquema” é uma imagem simbólica dinamizada que funciona como o equivalente do verbo na construção verbal, quando em ação numa construção imaginária. Cf. DUBOIS, Claude-Gilbert. *O imaginário da Renascença*. Tradução Sérgio Bath. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995, p. 23.

³⁶⁰ DURAND, 2002, p. 443 (Quadro da Classificação isotópica das imagens).

³⁶¹ LISBOA, Henriqueta. “O tempo e a fábula”. *Além da imagem*. In: _____. *Obras completas I-Poesia Geral*, p. 338-339.

³⁶² BLAVATSKY, Helena P. *Síntese da Doutrina Secreta*. Introdução, seleção e tradução de textos por Cordélia Alvarenga de Figueiredo. São Paulo: Pensamento, 1975, p. 291 [grifo do autor].

“O tempo e a fábula” é o título do poema, e Julius Evola (1898-1974), assim como Blavatsky, ajuda-nos a compreendê-lo quando afirma que “tradição” remete a um sentido de um tempo que “sempre é”, e não de um tempo que “já foi”, ou seja, subentende uma carga de valores eternos, supratemporais, porém não estáticos ³⁶³.

O tempo farejou a fábula.
Contaminou-a. Projetou-a
talhada à sua própria imagem.

Quem surpreendera nas origens,
antes dos primeiros refolhos,
o ruborescer das papoulas?

Pelas águas em que Narciso
se reconhecia ainda há pouco
brancos sargaços se diluem.

À hora em que verde-malva toca
as nuances do âmbar, porventura,
já outros nimbos se formaram.
[...] ³⁶⁴

Em “O tempo e a fábula”, atentemos para a sutileza do olhar que revela interstícios inimagináveis, como os descritos nos versos supracitados. É uma visão microscópica de um fugidio instante, que se deixa captar pela magia da cor, em nuances e texturas: no “ruborescer das papoulas”, no momento exato da diluição de “brancos sargaços”, e no “verde-malva”, quase “âmbar”, de novos nimbos. Nimbos que promoverão o surgimento do “miraculoso arco-íris”, no seguimento do poema, em meio a assonâncias e imagens abundantemente cromáticas:

De que miraculoso arco-íris
os dedos ágeis de Penélope
teriam recolhido o zéfiro?
Porém o zéfiro que esgarça
a flor de espuma nos recifes
carrega o pólen de outra flor.

Perde-se em mares sem memória
todo o velame ao vendaval.
Mas salva-se o ânimo do nauta.

³⁶³ Cf. EVOLA, Julius. O mundo da Tradição. In:_____. *Revolta contra o mundo moderno*. Organizador: Dídimo Matos. Editor: Luiz Pontual. São Paulo: IRGT, 2010, p. 23 et seq.

³⁶⁴ LISBOA, Henriqueta. “O tempo e a fábula”. *Além da imagem*. In:_____. *Obras completas I-Poesia Geral*, p. 338-339.

Cavalos árdegos dos montes,
ontem dormidos nas planícies,
rompem as rédeas à miragem.

E no evolver de novos signos,
com as orvalhadas já destelam
brandos casulos de ouro e azul.

Destece, ó noite, por que o dia
teça com virginais matizes
a fábula da mesma fábula. ³⁶⁵

E, encerrando o livro *Além da imagem*, o enigmático poema homônimo:

Além da Imagem: trama do inefável
para mudar contorno definido.
Ou não bem definido. Além da Imagem
treme de ser lembrança o que era olvido. ³⁶⁶

“Além da imagem” tematiza essencialmente a questão complexa da temporalidade em relação à eternidade, toca no fulcro da memória que insiste em manter o vivido intacto.

Lembremos uma vez mais o pensador Julius Evola, na mesma obra, ao estabelecer as diferenças entre valores da Tradição e valores da civilização moderna, estes como negação daqueles, evidenciando a necessária compreensão da doutrina das duas naturezas:

Há uma ordem física e há uma ordem metafísica. Há a natureza mortal e há a natureza dos imortais. Há a região superior do “ser” e há a inferior do “devir”. Mais em geral: há um visível e um tangível e, antes e para além dele, há um invisível e um intangível como *supramundo*, princípio e vida verdadeira. ³⁶⁷

³⁶⁵ LISBOA, Henriqueta. “O tempo e a fábula”. *Além da imagem*. In: _____. *Obras completas I-Poesia Geral*, p. 338-339.

³⁶⁶ Id., *ibid.*, “Além da imagem”, p. 356.

³⁶⁷ EVOLA, 2010, p. 24 [grifo nosso].

3 O ONTOLÓGICO QUINTO GRUPO

O pássaro vive no ar, a pedra no chão,
Na água o peixe, e meu espírito na mão de Deus.

Angelus Silesius

Inicialmente, no quinto e último grupo, que Henriqueta chamou de “Ontológico”, estão reunidos quatro de seus livros de poesia, a saber: *O alvo humano* (1973), *Miradouro e outros poemas* (1976), *Celebração dos elementos* (1977) e *Pousada do ser* (1982); este último, incluído, logo após sua publicação, num adendo ao mesmo texto.

Importa realçar que *Pousada do ser* incorpora os quatro poemas de *Celebração dos elementos* na sua segunda parte, o que promove um novo arrançamento quanto à estrutura desse grupo, proporcionando também novas leituras de ambas as obras, uma vez que a temática da última se integra à primeira, harmoniosamente, complementando-a. Desse modo, consideremos o quinto grupo, este que é centrado de forma mais restrita na questão do *ser* — no *Dasein* heideggeriano —, o conjunto das seguintes obras: *O alvo humano* (1973), *Miradouro e outros poemas* (1976) e *Pousada do ser* (1982), classificadas pela Autora como as suas mais “ontológicas” realizações, especialmente a última, conforme o próprio título já denuncia.

Henriqueta, no mesmo texto, ainda faz referência a três outros livros que ficaram “à parte de agrupamentos”, a saber: *Reverberações* (1976), *Lírica* (1958) e *Nova lírica* (1971). O primeiro difere dos demais por tratar-se não propriamente de poemas, mas sim de “um poema unitário consagrado à própria língua portuguesa”¹, segundo as palavras da Autora. *Lírica* e *Nova lírica* são antologias contendo diversos poemas, e, nos mesmos moldes destas, haveria também mais dois livros que Henriqueta deixa de mencionar no documento: o livro *Poemas*, de 1951, que traz os dois livros do grupo “Dramático”, na íntegra — *Flor da morte* (1949) e *A face lívida* (1945) — e *Casa de pedra: poemas escolhidos* (1979), obra que marca a efeméride do jubileu da sua poesia e que traz ao grande público, pela primeira vez, os poemas dedicados à *Celebração dos elementos*, inicialmente destinados a um seleto grupo, numa reduzidíssima edição fora do comércio.

¹ Cf. Pasta Entrevistas, “Respostas a José Mário Rodrigues”, no AEM/UFMG. Entrevista publicada no *Jornal do Comércio*, Recife, 14 mar. 1976. p. 3: “Conversando com Henriqueta Lisboa”(AU/BHL).

3.1 LUDISMO E EXPERIMENTAÇÃO

Quanto a *Reverberações*, importa ressaltar sua especificidade em relação aos demais. Como verbetes de um pequeno dicionário poético, a cada palavra destacada a poeta consagra um dístico, “ora de sugestão, ora de elucidação”². Dispostas, graficamente, sem qualquer pontuação, as “reverberações” figuram sobre a superfície da página como se esta fosse uma partitura, e os caracteres as notas musicais. *Reverberações* prima pelo experimentalismo, pelo jogo que estabelece entre som e sentido, pelo caráter lúdico iluminador desencadeado a partir da leitura de cada *revérbero linguístico*. Atentemos para este, dedicado ao vocábulo “xícara”, como exemplar:

Xícara

Doce carícia
 que se trama
 entre os lábios
 e a porcelana³

Observemos que, apesar de a disposição gráfica sugerir um quarteto, Henriqueta classifica seu “poema unitário” como um conjunto de dísticos, o que vem reforçar o aspecto “pictográfico” desse projeto. Analisando-o a partir da perspectiva da experimentação com a linguagem, a poeta explora suas múltiplas possibilidades de expressão.

Carlos Nejar, em sua *História da literatura brasileira*, ao identificar semelhanças entre os versos de Henriqueta Lisboa e Murilo Mendes, aproxima as *reverberações* da primeira com os *murilogramas* do segundo, complementando: “[...] cada um dentro de peculiar natureza inventora”⁴.

A proposta do livro, que também representa um tributo aos dicionários — tão estimados pela Autora — não deixa de ser uma experimentação próxima do exemplo dos concretistas, que souberam explorar esteticamente os recursos gráficos, os espaços em branco, a falta da pontuação, valendo-se dos ideogramas e também do haicai,

² Cf. LISBOA, Henriqueta. Poesia: minha profissão de fé. In: _____. *Vivência poética*, 1979, p. 21.

³ Id., “Xícara”. *Reverberações*. In: _____. *Obras completas I-Poesia Geral*, 1985, p. 456.

⁴ NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira*: da carta de Caminha aos contemporâneos. São Paulo: Leya, 2011, p. 373. Os “murilogramas” encontram-se reunidos no livro *Convergência*, publicado em 1970, pela editora Duas Cidades.

técnicas que vão ao encontro da premissa do obter o “máximo no mínimo”, semântica e estruturalmente. Henriqueta interessava-se pelos *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire (1880-1918), e, entre os nossos vanguardistas, além dos concretistas, podemos inferir que a poeta igualmente apreciava os *poemas-práxis* de Mário Chamie (1933-2011). Apesar de não se sentir chamada a praticar tais técnicas, revelou em uma entrevista, em 1975, o grau de seu interesse por essas inovações estéticas:

[...] Creio que a mineiridade existe, embora seja relativa. Seus aspectos mais nítidos: certa tendência ao recolhimento místico e à contemplação filosófica, certa desconfiança de inovações radicais, são traços que se notam nos nossos escritores. Interessam-me os “calligrammes” de Apollinaire, assim como as técnicas dos concretistas e de outras escolas recentes; entretanto, não me sinto autenticamente chamada a praticá-las.⁵

Algumas “reverberações” de Henriqueta Lisboa lembram-nos os *koans* zen-budistas, que são pequenas questões colocadas ao discípulo a fim de fazê-lo ultrapassar a mente lógica, racional, e assim atingir estados mais elevados de consciência, cultivando a percepção pura: “Trata-se de um problema linguístico paradoxal que não pode ser resolvido pela ação da lógica ou do raciocínio pragmático e tão somente por um choque mental advindo de um nível mais elevado”⁶.

Exemplifica-se a seguir, em:

Estímulo

Eis o cálice
 cujo vinho
 preliba
 o sabor prometido⁷

e

⁵ Pasta Entrevistas, “Respostas de H.L. às perguntas de Leo Gilson Ribeiro para a revista *Veja*”, BH. 11 jan. 1975, no AEM/UFMG. Observemos que Mário Chamie publica o livro de ensaios *Instauração praxis*, em dois volumes, em 1974.

⁶ WOLPIN apud ROSSONI, Igor. *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector: uma literatura de vida e como vida*. São Paulo: Editora UNESP, 2002, p. 57.

⁷ LISBOA, Henriqueta. “Estímulo”. *Reverberações*. In: _____. *Obras completas I-Poesia Geral*, 1985, p. 425.

Númeno

Meta inumana
 sem a imagem
 conceber a ideia
 do nada ⁸

Não é difícil perceber, quando observamos a obra de Henriqueta Lisboa como um todo, dentro de uma perspectiva diacrônica, que a preocupação de cunho ontológico sempre esteve presente e que, ao longo do tempo, sua dicção foi se depurando, buscando novos caminhos, numa autoexegese contínua, cultivando permanentemente a melhor expressão para um tema tão premente quanto este, que é “a essência do ser, a substância do que é vital” ⁹, na dimensão do *numinoso*, do sagrado.

No motivo que impulsiona o ato da criação poética, que é uma espécie de “identidade do poeta”, para Henriqueta Lisboa, está

sempre o ser humano em jogo. Diante das contingências e reflexos em círculo; em face de si mesmo, razão do mundo. O motivo é o pulsar das veias, o itinerário da mente, a espreita da alma, a densidade do corpo. ¹⁰

3.2 ARTE CRISTALINA

Quanto ao aprimoramento técnico conquistado pela autora de *Pousada do ser*, Mário de Andrade, já nos anos quarenta, usa uma expressão que ainda hoje é válida para classificá-lo, tendo em vista o “estado de poesia” que ela atingiu com as obras da maturidade: “cristalinidade de arte” ¹¹. Mantendo a ideia de leveza, que Mário sempre reconheceu como característica da poética de Henriqueta Lisboa, valendo-se de uma imagem graciosa em que ele evoca, mais uma vez, a fragilidade de certos “seres alados”, numa sintaxe tão sua, ele diz:

Você está azul, numa tal cristalinidade de arte, conseguindo de tal forma revelar estados em poesia, a palavra estala de leve, como certos estalos das borboletas, uma coisa linda. ¹²

⁸ LISBOA, Henriqueta. “Númeno”. *Reverberações*. In: _____. *Obras completas I-Poesia Geral*, 1985, p. 440.

⁹ Id., *Poesia: minha profissão de fé. Vivência poética*, 1979, p. 18-19.

¹⁰ Id., *ibid.*, p. 15.

¹¹ SOUZA, 2010, p. 180 (carta de “Reis”, 1942).

¹² Id., *ibid.*

Dois anos mais tarde, Mário ainda reitera seu julgamento fazendo uma observação interessante quanto ao ritmo tão peculiar da lírica henriquetiana, que ela manterá até o fim, sempre aperfeiçoando seu labor de escultora do verso e, ao mesmo tempo, de musicista da palavra:

Mas não é só como estado de poesia, concisão, densidade lírica, interioridade, riqueza de simbologia, vocabulário pessoal, que você atinge a plenitude de agora. Já lhe falei em carta, a técnica também me parece que atingiu essa plenitude. O valor da palavra, o valor dos ritmos está tudo utilizado também com uma precisão admirável, já falei, é cristal. Sobretudo nos versos curtos, de poucas sílabas, medidas ou não. Você tem até um jeito de ir medindo, medindo, e de repente concluir com um verso fora do ritmo e menor que os outros, que acho uma verdadeira delícia rítmica.¹³

Mário exemplificará seu comentário com versos de um poema d' *O menino poeta* e outros d' *A face lívida*, e o mesmo poderemos observar na composição intitulada "Cantata", do livro *O alvo humano*, que analisaremos na sequência.

Observemos os dois exemplos de Mário:

Lua acorda,
vamos brincar!
Temos brinquedos
Novos!

ou:

Água marinha
cor do céu.
Céu tocado
com as mãos.
Céu duro e pequeno
com brilho efêmero
de joia¹⁴.

Por tudo que Mário aponta, a arte de Henriqueta Lisboa é "cristalina", devemos concordar; é detentora de "cristalinidade" na transparência que consegue atingir com certos movimentos e imagens. Ao mesmo tempo, não podemos esquecer que, paradoxalmente, essa mesma arte absorve a densidade da noite escura, que imerge na profundidade e se esconde. Ela é pura naquilo que representa de mais autêntico, de mais

¹³ SOUZA, 2010, p. 275-276 (carta de 28 jan. 1944).

¹⁴ O primeiro é uma estrofe de "Ronda de estrelas", do livro *O menino poeta*, e o segundo, trata-se de "Água marinha", d' *A face lívida*. Cf. SOUZA, 2010, p. 276 (em nota de rodapé).

arduamente trabalhado — “cristaliza-se” —, e emerge sem sombras, sem indícios de qualquer esforço anterior, mantendo a fluidez e a leveza das imagens aéreas, aquáticas e ígneas, como estas que estão no poema “Cantata”¹⁵. Aqui, desde o título, o ritmo de uma canção se impõe:

Coluna aérea
que a matéria sustentas
no alto em corola.

De onde vem tua força
ó Espírito,
de onde sopra
a aura que acorda
do outro lado do mundo
as criptas?
Tanto resistes
ao remoinho do século,
persegues a sombra,
feres a opacidade da madeira
para que ela transpire
o segredo das cousas,
em mergulho navegas
mar adentro
para que se revele
por filigrana ao menos
o mistério da vida.
[...] ¹⁶

Na seguinte estrofe, vemos, na imagem evocada pela “nuvem nítida” — num *enjambement* aliterado —, o Espírito prestes a descer, a um só tempo, em água e fogo, simbolizando o primeiro batismo — aquele protagonizado por João Batista, pela água —, e o segundo — o prometido pelo Cristo, o batismo pelo fogo —, este pelo Espírito Santo:

[...]
Ó Espírito,
nuvem
nítida, carregada
de água e de fogo.
[...] ¹⁷

¹⁵ **Cantata** é uma espécie lírica surgida na Itália no século XVII. E, segundo Hênio Tavares, sofreu, com o tempo, ampliações e adaptações. Apropriada ao canto, a Cantata possibilitou aos poetas maior liberdade formal. Cf. TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. 4. ed. Belo Horizonte: Bernardo Alvares, 1969, p. 287.

¹⁶ LISBOA, Henriqueta. “Cantata”. *O alvo humano*, 1973, p. 63-65.

¹⁷ Id., *ibid.*

Na sequência, as equivalências sonoras, também por aliteração, conjugam-se ao efeito cromático obtido pelo léxico escolhido, e igualmente enriquecido, semanticamente, pela imagem sugerida do fogo descendo sobre a frente dos doze apóstolos — Pentecostes —, tradução por metonímia dos versos “em línguas rubras/sobre a frente dos Doze”:

[...]
 Vejo-te em véus
 sobre o verde dos vales,
 em línguas rubras sobre
 a frente dos Doze.

Percebo teu clamor
 na febre entrecortada
 dos dentes.
 Sei da alegria com que atinges
 o cerne fibra por fibra
 numa pressão de dedos
 em teclas arrebatadas.
 E ascendes
 todavia
 do sangue
 para o tranquilo azul
 [...] ¹⁸

Nesse poema, “Cantata”, embora desmembrado para fins de exposição de análise, notemos o quanto a configuração gráfica, com seus espaços em branco, versos deslocados, ora em sequência, ora isoladamente numa mesma estrofe, exemplifica aquilo que Northrop Frye chama de ritmo *oracular*, “um ritmo meditativo, irregular, [...] essencialmente descontínuo [...]” ¹⁹, conforme já referimos. Esse ritmo, segundo o autor, seria o “primeiro passo predominante da lírica” ²⁰, o ritmo da associação, “que parece reter uma conexão com o sonho” ²¹, no que tange à união de som e sentido:

[...]
 Sinto-te em elos brônzeos
 acorrentando Prometeu
 à dura rocha diante
 Da infinitude,
 para que não regresse
 à condição de mito

¹⁸ LISBOA, Henriqueta. “Cantata”. *O alvo humano*, 1973, p. 63-65.

¹⁹ FRYE, 1973, p. 267.

²⁰ Id., *ibid.*

²¹ Id., *ibid.*

e homem seja entre os homens
— instrumento e penhor
de novo lume.

Ó cruz pesada,
Espírito.
A matéria carrega-te
ao longo do caminho, sobe
e desce colinas, ao largo
dos eventos, desde
a primeira vigília
para chegar a uma clareira
até o agônico estertor
para permanecer
nas brumas
[...] ²²

Ainda quanto ao estrato gráfico do poema “Cantata”, surpreende-nos a inserção do verso intercalado às duas últimas estrofes. Em caixa-alta, em tom sentencial, um verso isolado reforça a imagem sugerida pela estrofe que o encerra, numa sequência de um mesmo sentido. No alto, em corola, o Espírito sustenta a matéria, flor moldada em haste aérea:

Tudo é negrume em torno
aquém e além de ti.
A estrela perde as esmeraldas
— neutro vitral obscuro.

ATÉ QUE UM DIA PREVALECES

Coluna aérea
que a matéria sustentas
no alto em corola. ²³

As obras que encerram o quinto grupo apresentam uma unidade que, de certo modo, reflete o fundamento de todo o percurso estético-existencial henriquetiano, conforme já havíamos sublinhado inicialmente quando destacamos *Pousada do ser* como a obra mais representativa do estado de poesia que a Autora atingiu: um estado de uma real “condensação”, no sentido de uma mudança de estado da matéria poética, análoga ao fenômeno do orvalho, símbolo tão caro no imaginário da poeta.

²² LISBOA, Henriqueta. “Cantata”. *O alvo humano*, 1973, p. 63-65.

²³ Id., *ibid.*

3.3 A VIA INTUITIVA DE ACESSO AO SER: *O ALVO HUMANO*

Para a Autora, entre seus livros da maturidade, *O alvo humano* é aquele em que ela alcançou o equilíbrio entre a dicção e a essência ²⁴, é o livro mais profundo e também aquele que melhor traduz sua crença e preocupações metafísicas ²⁵.

Na sùmula do livro, a poeta escreve:

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. ²⁶

Em *O alvo humano*, especialmente, talvez por ser a obra mais profunda, mais densa, podemos ver exemplificado, de modo pleno, o que já foi dito sobre o “poder de simbolização” ²⁷ que Henriqueta Lisboa detém. Esse poder exige de seus intérpretes o domínio de outra lógica, de uma hermenêutica que supere a canônica percepção dos cinco sentidos e que vá além da racionalidade cartesiana, ou seja, impõe-se a necessidade de uma metodologia que dê conta da linguagem simbólica, propriamente dita.

Oportunamente, lembremos aqui Marc Girard, estudioso do simbolismo bíblico, quando, referindo-se ao processo de simbolização, se vale da expressão “intuição simbólica” para designar uma possível via de acesso ao conteúdo do símbolo que, por sua natureza, é irreduzível a uma só significação. ²⁸ Girard, ao diferenciar, terminologicamente, a faculdade que rege as transposições figuradas — comparações, metáforas, alegorias, parábolas —, daquela que rege as transposições propriamente simbólicas, chama à primeira, em sentido estrito, de “imaginação”, e à segunda, na falta de melhor termo, de “intuição simbólica” ²⁹.

Lembremos também que o vocábulo “intuição” deriva do latim *intuitus*, *intuitio*, que é igual a “ato de contemplar”, que, por sua vez, remete ao verbo *intueor*, que se

²⁴ Cf. Entrevista concedida a Edla van Steen, “Henriqueta, unida aos homens e a Deus, pela poesia”. In: BERNIS, Yeda Prates (Org.) Henriqueta Lisboa: Rosa plena. Edição especial do *Suplemento Literário Minas Gerais*, 21 jul. 1984, p. 7.

²⁵ Cf. Pasta Entrevistas (Carmelo Virgillo. jul. 1984), no AEM/UFMG.

²⁶ Pasta Depoimentos (TP/HL), AEM/UFMG.

²⁷ Ver p. 79 de nosso estudo, nota 66.

²⁸ GIRARD, 1997, p 12-13.

²⁹ Id., *ibid.*, p.14.

traduz por “olhar atentamente, ter os olhos em; observar, examinar; descobrir”³⁰. Outra definição que nos interessa igualmente vem do latim eclesiástico: “imagem refletida no espelho”³¹. Essas definições vêm ao encontro de um postulado henriquetiano que diz que o poema “pode e deve ser dissecado em seus vários aspectos de realidade sensível, através de exegeses e análises, justamente para propiciar a comunicação que se idealiza, entre o autor e o leitor”³², entretanto sem esquecer “que o encontro espiritual só atinge plenitude por meio da *intuição*, que é o dom primeiro e coroamento desse processo”³³.

Do mesmo modo, o conceito é reiterado no seu ensaio “Formação do poeta”, quando Henriqueta destaca o papel da intuição como o mais importante entre os dons, numa escala diversa daquela destinada à sensibilidade, imaginação, sentimento e inteligência, os quais, embora sendo dons espontâneos e gratuitos, são passíveis de influência externa, enquanto a intuição é de ordem ingênua, pertencente puramente à natureza: “núcleo, pólen criador, elemento selvagem sem o qual a arte não se renovaria de indivíduo para indivíduo”³⁴.

Sublinhamos ainda que, dentro da história do pensamento filosófico, desde Plotino, a intuição é tomada como uma forma de conhecimento superior e privilegiado. Intuição, no sentido de uma relação direta, que se dá com qualquer objeto, sem nenhuma mediação e que necessariamente implica a presença efetiva desse objeto.³⁵ Para Plotino, intuição é o conhecimento imediato e total que o Intellecto Divino tem de si e de seus próprios objetos.³⁶

Segundo Carlo Bussola, comentador de Plotino, o filósofo neoplatônico privilegia o conhecimento intuitivo muito mais do que o conhecimento racional: “Deus é o ponto mais alto, aliás, o único ponto importante de toda a filosofia de Plotino. [...] É à intuição que Plotino dedica toda a sua atenção, pois a intuição é o fundamento do raciocínio metafísico; o degrau que o eleva até o Uno”³⁷. Portanto, é pela via intuitiva que se dá a união mística, a unificação da alma com o Uno, “a qual constitui a forma suprema de

³⁰ Cf. Verbete: *Intueor*. AZEVEDO, Fernando de. (Org.) *Pequeno dicionário Latino-português*. 8. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.

³¹ Cf. Verbete: “Intuição”. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* 3.0, 2009.

³² Pasta Entrevistas. Respostas ao repórter da Revista Manchete, José Schlesinger, [S.d.], no AEM/UFMG.

³³ *Ibid.* [grifo nosso]

³⁴ LISBOA, Henriqueta. Formação do poeta. In: _____. *Vigília poética*, 1968, p. 11.

³⁵ Cf. Verbete: “Intuição”. ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução da 1ª ed. brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi. Revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, p. 670.

³⁶ *Id.*, *ibid.*

³⁷ BUSSOLA, Carlo. *Plotino: a alma no tempo*. Vitória: FCAA, 1990, p. 30.

contemplação”³⁸. E Plotino fixará seu pensamento na história da filosofia por meio da sua doutrina da Unidade do Ser, ou doutrina do Uno, uma doutrina marcada pela Transcendência.

Reinhold Ulmann (1930-2010), no seu estudo das *Enéadas* de Plotino, realça que, na idade romântica, verificou-se um significativo renascimento do plotinismo, especialmente com Novalis e Schelling (1775-1854). Esses cultuaram não só um retorno à interioridade, como também o suprarracional e suprainteligível, valorizando a função imprescindível da intuição e do sentimento contra o intelectualismo e o racionalismo.³⁹

Gilbert Durand, por sua vez, referindo-se ao paradoxo do imaginário no Ocidente, postula sobre uma estética que, desde os primeiros românticos, reconhece e descreve um “sexto sentido” além dos cinco que apoiam classicamente a percepção. Para Durand, esse sentido “extra” é capaz de estabelecer, ao lado da razão e percepção costumeira, uma terceira via de conhecimento que abre espaço para uma nova ordem de realidades: “Uma via que privilegia mais a intuição pela imagem do que a demonstração pela sintaxe”⁴⁰.

Inferimos, assim, que somente pela via da intuição é que poderemos apreender certas manifestações estéticas que se dão, tanto no âmbito dos fenômenos propriamente artísticos, quanto naqueles que pertencem ao domínio da religião, especificamente no campo da mística; sem esquecer, no entanto, das palavras de C. G. Jung quando este argumenta, enfaticamente, dizendo que o momento criador jamais se deixa conhecer completamente:

[...] os elementos criadores irracionais que se expressam nitidamente na arte desafiarão todas as tentativas racionalizantes. A totalidade dos processos psíquicos que se dão no quadro do consciente pode ser explicada de maneira causal; no entanto, o momento criador, cujas raízes mergulham na imensidão do inconsciente, permanecerá para sempre fechado ao conhecimento humano. Poderemos somente descrevê-lo em suas manifestações, pressenti-lo, mas nunca será possível apresá-lo.⁴¹

³⁸ Cf. ULMANN, Reinhold Aloysio. *Plotino: um estudo das Enéadas*. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008, p. 77.

³⁹ Id., *ibid.*, p. 177.

⁴⁰ Cf. DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução de Renée Eve Levié. 2.ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001, p. 27.

⁴¹ JUNG, C. G. Psicologia e poesia. In: _____. *O espírito na arte e na ciência*. 3. ed. Tradução Maria de Moraes Barros. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1991, p. 76.

Quanto ao papel da intuição, propriamente dita, Jung relaciona-a àquilo que ele chama de “visão originária”, oriunda de uma experiência dita “visionária”, que ultrapassa a esfera da experiência comum humana: “Sua essência, estranha, de natureza profunda, parece provir de abismos de uma época arcaica, ou de mundos de sombra e de luz sobre-humanos” ⁴².

Opondo o sentimento e a vivência da paixão humana ao domínio da intuição, Jung vai dizer que, enquanto no primeiro vivenciamos coisas conhecidas, dentro do limite da consciência, na segunda seremos conduzidos a áreas desconhecidas e ocultas, a coisas que, por sua natureza, são secretas:

Ao se tornarem conscientes, são intencionalmente veladas e dissimuladas; por isso, desde tempos imemoriais, são associadas àquilo que é secreto, inquietante e dúbio. Elas se escondem ao olhar do homem e este delas se esconde por um temor supersticioso, protegendo-se com o escudo da ciência e da razão. ⁴³

Referindo-se à obra de Dante e de Goethe, como reflexo de uma grande experiência visionária, regida, portanto, pela *intuição*, Jung observa que

no que diz respeito à obra de arte, a qual nunca deve ser confundida com aquilo que o poeta tem de pessoal, é indubitável que a visão é uma vivência originária autêntica, apesar das restrições do racionalismo. Ela não é algo de derivado, nem de secundário, e muito menos um sintoma; é um *símbolo real*, a *expressão de uma essencialidade desconhecida*. ⁴⁴

Ainda sobre o homem criador, Jung dirá, opondo-se à teoria freudiana, que ele “não é nem autoerótico, nem heteroerótico e nem mesmo erótico, mas constitui em supremo grau uma realidade impessoal e até mesmo inumana ou sobre-humana, pois enquanto artista ele é a sua obra, e não um ser humano”. ⁴⁵ Podemos inferir, a partir das palavras de Jung, que a poesia de feição metafísica, assim como o procedimento da mística mediada pela expressão poética, vão ao encontro de uma fonte comum, comum a toda obra de arte autêntica.

Henriqueta Lisboa em “Poesia: minha profissão de fé”, ao abordar teoricamente a expressão artística, realça a importância da contribuição de Jung ao citá-lo a partir desse

⁴² JUNG, 1991, p. 78.

⁴³ Id., *ibid.*, p. 83.

⁴⁴ Id., *ibid.*, p. 82 [grifo do autor].

⁴⁵ Id., *ibid.*, p. 89.

mesmo tópico: “todo homem criador é uma dualidade... Por um lado é um processo humano-pessoal; por outro, um processo impessoal-criador”⁴⁶.

Num estudo inédito que Henriqueta produziu sobre o seu próprio poema “Os estágios”, do livro *O alvo humano*, numa tentativa de expor, talvez, seus verdadeiros propósitos ao concebê-lo, encontra-se, uma vez mais, a presença de Jung como aporte para suas concepções teóricas:

O poema não constitui, apenas, uma alegoria dos 3 processos naturais, para sustentação de esperança em nova etapa desconhecida. É uma tentativa de “expressão simbólica do drama interior e inconsciente da psique, que se tornou acessível à consciência humana através da projeção, isto é, ao ser refletida nos acontecimentos da natureza”, de acordo com a lição de Jung.⁴⁷

A Autora, nesse mesmo texto, reitera o papel da *intuição* como via de acesso a um conhecimento suprassensível. Valendo-se de um recurso retórico bastante recorrente nos seus textos de cunho teórico-analítico, quando autoexegéticos, ela assume, no discurso, o lugar de uma terceira pessoa.

Ao reportar-se “ao poeta”, no lugar de si mesma, a escritora delimita duas esferas de atuação bem distintas, entrevendo, de um lado, a personalidade humana que ela é, e, de outro, a impessoalidade criadora, que, conforme vimos com Jung, representa o artista como sua própria obra, na sua realidade “sobre-humana”:

O poema refere-se, pois, à estreita correlação existente entre fenômenos sensíveis e intuições indefiníveis, estas mesmas que se apoderam dos fatos para interiorizá-los e absorvê-los num campo de conjeturas. O poeta ignora qualquer método científico ou místico de evolução de um reino para outro. Guia-se tão somente pela intuição, ao perceber que, gradativamente, o 2º estágio é mais desenvolvido que o 1º, e que o 3º sobreleva o 2º. Calcula, então, por hipótese, que um 4º reino deverá ser mais perfeito que o 3º. O teor da composição transcorre, à semelhança de etapas da vida humana, ora no tempo ora no espaço, denunciando intermitências, instabilidades, desequilíbrios, avanços e recuos.⁴⁸

⁴⁶ JUNG apud LISBOA, Henriqueta. Poesia: minha profissão de fé. In: LISBOA, Henriqueta. *Vivência poética*, 1979, p. 16.

⁴⁷ Pasta Produção Intelectual do Titular, “Abordagem do poema ‘Os estágios’ pela autora - Henriqueta Lisboa”, no AEM/UFMG.

⁴⁸ Id., *ibid.*

No estágio 4 do poema, após percorridos os três reinos precedentes — o mineral, o vegetal e o animal —, chega-se ao portal que representa todas as possibilidades sonhadas para o presumido reino do “puro-espírito”⁴⁹.

Aqui, a promessa é quintessenciada, realizada desde o pressentir. O almejado quarto reino já se encontra fixado na esperança evocada por um abstrato e poderoso “talvez”, elevado às alturas na expressão de júbilo que abre e fecha a estrofe, finalizando a composição:

4

Aleluia. Talvez exista um novo reino
para muito além das fronteiras
do mineral, do vegetal, do animal.
Talvez a desaguar do oceano
salpicada de primevas espumas
outra aurora se faça. Talvez.
Aleluia por esse talvez. Aleluia.⁵⁰

No poema de abertura de *O alvo humano* — o homônimo “O alvo humano” —, desde os primeiros versos, o leitor depara-se com um universo de imagens que vem se construindo, não sem densidade, como um verdadeiro cenário para o drama do existir humano, com seus sobressaltos, surpresas, assombros, renúncias, frustrações e angústias. A pedra de Sísifo resvala de nossos ombros para o abismo, porém, simbolizada no “perdido ramo de oliveira”, há uma seta apontando o caminho, existe uma possível saída do “inextricável dédalo” em que nos encontramos presos, talvez a única saída.

“O alvo humano” é paradoxal, ao mesmo tempo em que é alvo, é também a seta, “é porta de solidão a mais”, e é o “linho que à mesa se desdobra/para o conviva em comunhão de espera”. Não há divisão estrófica até a entrada, entre parênteses, de um novo elemento dramático: a fala do coro⁵¹, um recurso que é bastante recorrente na poética henriquetiana e acaba gerando um efeito polifônico, alterando o ritmo melódico e também semântico do poema.

⁴⁹ LISBOA, Henriqueta. Poesia: minha profissão de fé. In: _____. *Vivência poética*, 1979, p. 20.

⁵⁰ Id. “Os estágios”. *O alvo humano*, 1973, p. 33.

⁵¹ Quem realça a entrada desse novo elemento dramático — a fala do coro —, é Ângela Vaz Leão ao analisar o livro *Além da imagem*, no seu estudo “Evolução de um poeta”, publicado primeiramente em 1963, na *Revista Kriterion*, da Faculdade de Filosofia da UFMG, e depois publicado na edição de *Azul profundo*, de 1956, conforme já referido.

Na última estrofe, a comunhão perfeita do estrato gráfico com a imagem triunfante que encerra o discurso poético, onde, longitudinalmente, a cruz, no que representa de humano — horizontalmente ⁵² —, domina o centro, o centro do mandala cristão. Nesse núcleo está representado Cristo, aquele que, para Jung, é o mito ainda vivo de nossa civilização, o herói de nossa cultura, “o qual, sem detrimento de sua existência histórica, encarna o mito do homem primordial, do Adão mítico” ⁵³.

Apesar de longo, optamos pela exposição de “O alvo humano” na íntegra, apoiados na argumentação de Iuri Lotman (1922-1993), teórico da poética estrutural, quando diz que a linguagem poética não é uma linguagem escrita, tampouco uma linguagem oral:

a estrutura poética da poesia contemporânea, diferentemente do folclore, é uma *relação* do texto falado com o texto escrito, texto falado *sobre o fundo* do escrito. É por isso, em particular, que a natureza gráfica do texto não é de modo algum indiferente para a sua compreensão. ⁵⁴

Desse modo, atentemos para o estrato gráfico do poema, com seus versos deslocados, dispostos assimetricamente num primeiro momento, para na sequência atingir uma estrutura mais uniforme:

Porventura abordá-lo.
 Para além de implacável
 distância.
 Em meio a sombras
 fráguas
 delíquios.
 O que de bárbaro persiste
 nas entranhas da fera.
 O que de promissor transborda
 em trino de pássaro.

⁵² Segundo Marc Girard, “geralmente os analistas do símbolo da cruz atribuem à linha transversal uma valência feminina, englobante e passiva. Essa barra consta de dois ‘braços’, esquerdo e direito, os quais ‘abraçam’ virtualmente o mundo todo: ela unifica em síntese (isto é, ‘põe junto’) o Leste e o Oeste, o terrestre e o marítimo, até o bem e o mal”. Cf. GIRARD, 1997, p. 478-479.

⁵³ Cf. JUNG, C. G. *AION*: estudo sobre o simbolismo do si-mesmo. 7 ed. Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, p. 57.

⁵⁴ LOTMAN, Iuri. “‘Goya’ de Vozniessiênski”. Tradução: Luzia Ferreira de Souza. Revisão: Fernando Augusto da Rocha Rodrigues. In: COSTA LIMA, Luiz (Org). *Teoria da literatura em suas fontes*. vol. 2. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 855-868 [grifo do autor].

Esse contínuo revezar de pêndulos
 toques a rebate
 fugas
 liças conjuras
 arribadas
 e regressões ao primitivo:
 torneios de ontem como de hoje.
 Quando acaso o pacto,
 onde o limpo alicerce?
 Tua pedra resvala,
 Sísifo,
 dos nossos ombros
 para o abismo.
 Sobre este caos tão-só
 à força de estratagemas
 fugaz e solaz
 alguma
 lucilação na treva, oblonga
 faceta de cristal, arco-íris
 por um momento arqueado
 entre dois polos:
 o engano
 e o desengano.
 Sobre este caos apenas
 de zelo e desvelo
 o magma
 se dispõe para o mito
 informe
 disforme
 pela obliteração da forma
 que anelamos a furto.
 Inextricável dédalo.
 E sempre
 do atirador para o alvo
 o terror de acertar.
 O sobressalto
 de tocar o vazio, a insustentável
 flor da inocência.
 De prever
 a saciedade à espreita.
 O assombro
 de vislumbrar nos olhos de outrem
 o aço do ódio no amor.
 De surpreender
 a demência do santo, a inconsistência
 do herói, a refração do ser
 pelo não ser.
 A angústia
 de alvitrar um deslinde
 ainda que claro à custa
 de sangue e suor.
 E sempre a tática
 premonitória renúncia
 para não compreender.

(Ah! compreender!
 quebra de nossa própria contextura,
 porta de solidão a mais.
 Porém não! compreender:
 linho que à mesa se desdobra
 para o conviva em comunhão de espera)

Sobre este caos somente
 perdido ramo de oliveira
 entre longos milênios e milênios
 uma seta

— CRISTO —

o alvo humano
 acerta.⁵⁵

Ainda sob o aspecto gráfico, em relação ao livro *O alvo humano*, importa ressaltar outra especificidade, agora, não dos poemas, mas sim da apresentação do livro, do seu trabalho de arte. Embora Fábio Lucas afirme que Henriqueta descuidava-se dessa questão, dizendo que “a sua vigilância técnica, tão acurada para elaboração dos poemas, não alcançava a feição gráfica”⁵⁶, podemos dizer que, em relação ao livro *O alvo humano*, ele estava enganado. Especificamente, sobre esse livro, para o qual, inclusive, Fábio Lucas escreve uma resenha, sabe-se que a Autora acompanhou o processo de produção. No seu acervo existem documentos de ordem burocrática, que revelam detalhes importantes sobre a constituição das suas obras. E são importantes porque registram, inicialmente, todos os trâmites que acabarão se refletindo no produto final. Fábio Lucas é um crítico que se preocupa com esse processo, e, em mais de um texto seu sobre a obra da poeta, ele deixou isso muito evidente. Na sua resenha sobre *O alvo humano*, depois de análises pontuais e iluminadoras, o crítico encerra da seguinte forma: “Acrescentemos que ‘Púrpura’ é um poema sensual, que ‘Cavaleiro Azul’ é uma feliz criação mitológica; e que achamos a capa de *O alvo humano* muito árida, desumana.”⁵⁷

Conforme afirmamos, podemos saber, pelos documentos analisados no seu acervo, que Henriqueta rejeitou a primeira capa feita pelo capista André Carneiro. E, em relação à segunda capa, elaborada pelo mesmo artista, o editor Benedicto Luz e Silva,

⁵⁵ LISBOA, Henriqueta. “O alvo humano”. *O alvo humano*, 1973, p. 3-5.

⁵⁶ LUCAS, Fábio. Lembrança de Henriqueta. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. (Org.), *Presença de Henriqueta*, 1992, p. 20.

⁵⁷ LUCAS, Fábio. O alvo humano. *Minas Gerais*, Suplemento Literário. 23 nov. 1974. v. 9, n. 430, p. 2. Disponível em: <www.lettras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSuplt.htm> . Acesso em 10 jun. 2013.

assim a descreve: “É um fundo de rocha, com reentrâncias, formando um jogo de claro-escuro, insinuando inclusive figuras”⁵⁸. O fundo de rocha foi o que inspirou em Fábio Lucas a “aridez desumana”, porém o crítico não percebeu as figuras que ali se encontram. A beleza desse trabalho de arte está fundamentalmente nessa sutileza, é uma imagem que sugere muitas leituras, e o mais importante — o “Alvo humano” está ali representado, surpreendentemente.⁵⁹

3.4 MIRADOURO

Quanto a *Miradouro*, Henriqueta nos dá a chave dos seus arcanos ao ditar a epígrafe que deveria figurar na abertura do livro, a seguinte frase de Plotino: “O que em mim contempla produz o objeto de contemplar”⁶⁰. A mística plotiniana, portanto, é uma via importante para compreendermos ambos os livros e do mesmo modo, a obra de Henriqueta Lisboa como um todo, porque é a que mais se aproxima da mística cristã⁶¹, que por sua vez é a verdadeira fonte que abastece a sua poesia. Tal afirmação igualmente remete ao que já postulamos sobre o caráter autorreferente, urobórico, que subsiste como um pano de fundo na poética henriquetiana.

Uma das premissas que regem toda sua “filosofia poética da vida”⁶², encontra-se, sem dúvida, nas primeiras linhas do Gênesis bíblico: “A humanidade, ponto alto da criação”⁶³. Conforme já referimos, o motivo para Henriqueta Lisboa, seu *Leitmotiv*, “é sempre o ser humano em jogo. Diante das contingências e reflexos em círculo; em face

⁵⁸ Pasta Documentos Burocráticos, dossiê Editora do Escritor, carta de Benedito Luz e Silva, 1º jun. 1973, no AEM/UFMG.

⁵⁹ Ver anexo K.

⁶⁰ LISBOA, Henriqueta. Poesia: minha profissão de fé. *Vivência poética*, 1979, p. 21. A sugerida epígrafe não consta na primeira edição de *Miradouro* (1976). Foi incluída na edição das *Obras completas* I-Poesia Geral, de 1985. Paschoal Rangel, no seu estudo *Essa mineiríssima Henriqueta*, reconhece a referência a Plotino como chave de leitura para *Miradouro*, e dedica todo um capítulo intitulado “Intermezzo plotiniano”, a fim de elucidá-la. Cf. RANGEL, Paschoal. *Essa mineiríssima Henriqueta*: ensaio de interpretação da obra poética de Henriqueta Lisboa. Belo Horizonte: Lutador, 1987, p. 49-52.

⁶¹ Reinholdo Ulmann cita Santo Agostinho nas suas *Confissões* (VII, 9), dizendo que este “declara que teve a ‘visão da luz imutável’, depois de haver lido ‘alguns livros dos platônicos, traduzidos do grego para o latim.’ [...] (ninguém como estes [=platônicos: Plotino e Porfírio] mais se aproximou de nós [=cristãos])”. Cf. ULMANN, 2008, p. 80-81.

⁶² Pasta Entrevistas (Diálogo com Celina Ferreira), no AEM/UFMG: “[...] procuro sempre transmitir aos meios em que exerço influência o meu amor pela poesia, quase diria a minha *filosofia poética da vida* [grifo nosso].

⁶³ Gn 1,1. *Bíblia sagrada*, 1991, p. 14.

de si mesmo, razão do mundo”⁶⁴, é o homem criado à imagem e semelhança de Deus, ressoando nas seguintes palavras de Plotino:

O desejo de unir-se ao Uno e de ser uno, como homem, são dois aspectos da mesma aspiração. Com efeito, conhece-se “o semelhante pelo semelhante (*to homoiô to hómoion*)”.⁶⁵

Ao responder, em uma entrevista, sobre o papel da mulher intelectual, notemos que Henriqueta não desvincula da função intelectual a função artística e nem mesmo desvincula o meio social do espiritual, o que nos deixa ver, uma vez mais, o quanto a sua poética se aproxima da verdadeira *poiêsis*, que, na expressão de Ulmann, é a “lídima criação, resultado do empenho humano, [...] uma ascese, no sentido cristão do termo”⁶⁶.

Atentemos às palavras da poeta:

Difícil é impor missão a alguém quando se trata de arte — a mais livre manifestação da personalidade. Mas a mulher — como o homem — deve estar preparada para exercer o sacerdócio da beleza de forma tal que essa beleza represente, acima de tudo, o que há de indestrutível no humano: a dignidade de ser criado à semelhança de Deus.⁶⁷

Desse modo, entendemos que ética e estética andam juntas na obra henriquetiana. Com Plotino, encontramos pontos de convergência, como a própria Henriqueta sinalizou, e uma vez compreendidos, muito do que parecia obscuro se revela.

Plotino foi o maior expoente da escola neoplatônica e influenciou desde os maiores nomes da Igreja Católica, como Santo Agostinho, São Basílio (329-379), e também os grandes místicos da Idade Média, como Mestre Eckhart (1260-1328)⁶⁸ —, e posteriormente Nicolau de Cusa.

Consequentemente, beberam na mesma fonte de Eckhart, Jakob Boehme (1575-1624), considerado o “Príncipe dos Filósofos Divinos”, e o “peregrino querubínico”, o poeta místico Angelus Silesius, entre outros. Deste último é o dístico a seguir, em que podemos perceber indícios de uma “intuição” mística como “imagem refletida no espelho”:

⁶⁴ LISBOA, Henriqueta. Poesia: minha profissão de fé. In: _____. *Vivência poética*, 1979, p. 15.

⁶⁵ ULMANN, 2008, p. 74-75.

⁶⁶ Id. *Ibid.*, 141.

⁶⁷ Id. *ibid.*

⁶⁸ Mestre Eckhart é considerado o criador da linguagem filosófica alemã, e o fundador do misticismo ocidental. Cf. JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de Filosofia*. 3. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 78.

Mistério insondável! Deus perdeu a si mesmo:
Por isso quer ser re-nascido em mim. ⁶⁹

Na sinopse do livro *Miradouro e outros poemas*, na sua “Trajetória poética”, Henriqueta escreve:

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. ⁷⁰

Sobre os aspectos que unem as duas obras, a Autora elucida dizendo que, em relação ao primeiro, *O alvo humano*, este pendia para o lado mais pessoal, no sentido de um registro mais introspectivo, já *Miradouro* refletiria “os efeitos que a visão do mundo proporciona a quem o observa, analisando, ao mesmo tempo, os valores intrínsecos do objeto observado” ⁷¹, inserindo, assim, “um modo peculiar de contemplação ambiental” ⁷², o que vem a justificar a epígrafe plotiniana: “O que em mim contempla produz o objeto de contemplar” ⁷³.

No poema “Átrio”, tal como observamos no livro *Além da imagem*, na sua explosão de cores, o aspecto *espetacular*, conceituado por Northrop Frye como *ópsis* ⁷⁴ — aspecto pictórico —, mostra-se de forma intensa, culminando na antitética imagem do verso final:

No circuito azul
entre róseas névoas
um triângulo verde.
Não mais do que átrio:
campo de mosaicos
painel de azulejos.

Aqui no vestíbulo
à falta de chave
adequada à porta
um ar de sigilo.

⁶⁹ *O peregrino querubínico*: ou engenhosos aforismos e rimas que levam à contemplação de Deus — também traduzido como *Viajante querubínico* — foi publicado em 1675. Cf. SILESIUS, Angelus. *O peregrino querubínico*. Tradução Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 1996, p. 54.

⁷⁰ Pasta Depoimentos (TP/HL), no AEM/UFMG.

⁷¹ LISBOA, Henriqueta. Poesia: minha profissão de fé. In: _____. *Vivência poética*, 1979, p. 20-21.

⁷² Id., *ibid.*, p. 21.

⁷³ Id. *ibid.*

⁷⁴ Ver nota 55, p. 77 de nosso estudo.

Não há quem desnude
do umbral para fora
motivo ou pretexto
do azul frontispício
dos rosados focos
do esboço verdoso.

E os olhos que miram
pesquisando enigmas
ardem de tão frios.⁷⁵

Além do aspecto puramente *pictórico*, pode-se ver em “Átrio”, como o próprio título já revela, toda uma simbologia maçônica: desde as cores, com o predomínio do azul — cor fundamental da Maçonaria —, o desenho do triângulo “verde” — a cor da iniciação —, até a presença de um “campo de mosaicos”. Este, naturalmente, reportando-se à simbologia do *Piso Mosaico*, que, como num tabuleiro de jogo de xadrez, ou de Damas, sustenta um código cromático. Esse código está materializado, geometricamente, na forma de quadrados brancos e pretos, alternadamente dispostos, pleno de simbologia *esotérica*⁷⁶.

Fiquemos por ora com a elucidação de Oswald Wirth (1860-1943), estudioso da simbólica maçônica, quando se refere ao simbolismo do *Piso Mosaico*:

O *Piso Mosaico*, composto de lajes pretas e brancas que se alternam, é, na Maçonaria, a imagem da *objetividade*. Ele suporta tudo o que cai sob os sentidos. O Iniciado se mantém de pé e avança na vida em cima desse tabuleiro de xadrez que proporciona exatamente as satisfações e os sofrimentos, as alegrias e as dores dos viventes.⁷⁷

No Espólio de Fernando Pessoa (1888-1935), encontra-se um texto justamente denominado “Átrio”, que corrobora nossa argumentação quanto a uma presença eminentemente maçônica no poema “Átrio”, de Henriqueta Lisboa, e, sobretudo de caráter “iniciatório”:

Cada religião é um mundo à parte, mas mais particularmente o é quando é essencialmente iniciatória. Isto é, uma religião composta de mistérios, no conhecimento dos quais se sobe por graus, é uma espécie de nova região por onde se a alma transforma.

⁷⁵ LISBOA, Henriqueta. “Átrio”. *Miradouro e outros poemas*, 1976, p. 31.

⁷⁶ Sobre a relação esoterismo e poesia, trataremos mais detidamente no quarto capítulo de nosso estudo.

⁷⁷ WIRTH apud BOUCHER, Jules. *A simbólica maçônica: ou a arte real reeditada e corrigida de acordo com as regras da simbólica esotérica e tradicional*. 14 ed. Tradução Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Pensamento, 2011, p. 166-167 [grifo nosso].

Isto é eminentemente verdade da FM [Franco-Maçonaria], que é a única religião moderna de tipo iniciatório puro. Nas outras os graus são estados de emoção; nesta são estados de entendimento, e até o são para o profano, se ele consegue — pois isso não é impossível — entrar, por meio de fio próprio, no labirinto dos seus segredos. ⁷⁸

Voltemos uma vez mais aos versos do “Átrio” henriquetiano:

[...]
 Aqui no vestíbulo
 à falta de chave
 adequada à porta
 um ar de sigilo.
 [...]
 E os olhos que miram
 pesquisando enigmas
 ardem de tão frios. ⁷⁹

“Átrio” representa bem a ideia geral do livro *Miradouro*, exatamente no último terceto, inicialmente destacado por nós em vista da paradoxal imagem de “olhos que miram” e que “ardem de tão frios”. Em toda a obra de Henriqueta Lisboa encontra-se um permanente jogo de oposições, e há sempre a presença de uma força que as transcende e que insiste na busca da perfeição, do equilíbrio.

A “pesquisa de enigmas” é uma característica do instrumental poético de Henriqueta. Em muitas das suas anotações que se encontram no seu acervo, há indícios que nos levam ao conhecimento de um de seus métodos de produção poética: justamente a *pesquisa*. Algumas vezes a poeta é explícita, fornecendo inclusive a bibliografia utilizada, noutras, ela é “enigmática”. A título de exemplo, no que diz respeito ao livro *Miradouro*, especialmente, podemos afirmar que uma das suas composições se deu a partir da leitura de um artigo que consta na revista *Humboldt* de 1970. Em um de seus cadernos manuscritos, a poeta registrou uma relação dos números que ela conservava em sua biblioteca ⁸⁰, e lá está a *Humboldt* de número 22, de 1970, onde justamente se encontra publicado o artigo “Do difícil papel medianeiro de um poeta” ⁸¹ — sobre a vida e obra do poeta Hölderlin (1770-1843).

⁷⁸ PESSOA apud CENTENO, Yvette. *Fernando Pessoa e a Filosofia Hermética*: fragmentos do espólio. Lisboa: Presença, 1985, p. 52.

⁷⁹ LISBOA, Henriqueta. “Átrio”. *Miradouro e outros poemas*, 1976, p. 31.

⁸⁰ Cf. Pasta Esboços e notas (cadernos manuscritos), no AEM/UFMG.

⁸¹ Cf. WALSER, Martin. Com respeito a Hölderlin. Do difícil papel medianeiro de um poeta. *HUMBOLDT*. Revista para o mundo luso-brasileiro. Ano 10. 1970. Número 22. p. 92-96.

Podemos afirmar que grande parte das informações constantes nesse artigo estão esteticamente trabalhadas nos versos do poema “Holderlin”⁸², de *Miradouro*, merecendo inclusive um estudo comparativo mais aprofundado, que revelaria muito das nuances do modo de criar “estudioso” de Henriqueta Lisboa. E, no mesmo número da *Humboldt*, está também o artigo “O pioneirismo dos brasileiros na conquista do ar”⁸³, sobre a maior façanha de Santos Dumont (1873-1932), provavelmente o mesmo artigo que teria inspirado a poeta a escrever “Discurso para Santos Dumont”⁸⁴, poema publicado como inédito em 1985, nas suas *Obras completas*, integrando o livro *Madrinha lua*. Do mesmo modo, esse poema insere-se na ordem daqueles que foram detidamente elaborados por meio de pesquisa histórica. Sobre seu método de trabalho, Henriqueta revelou certa vez: “[...] vocação vinda do berço, a poesia me compele ao exercício *consciente* de criar. Em correspondência ao dom que me tocou, leio, estudo, contemplo, medito e escrevo”⁸⁵.

Importa ressaltar, ainda em relação ao livro *Miradouro e outros poemas*, que Henriqueta Lisboa obtém com ele o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte, na categoria Poesia, em 1976, num empate com *O poema sujo*, de Ferreira Gullar.⁸⁶ Também é digna de nota a semelhança do título escolhido — *Miradouro* — com *El mirador de Próspero*, de José Enrique Rodó, o estimado autor de *Motivos de Proteo*. Próspero é uma alusão ao sábio mago de *A tempestade* shakespeariana, que, assim como Ariel, conforme já observamos, tem sua carga simbólica amplamente explorada por Rodó.⁸⁷

3.5 CELEBRAÇÃO DOS ELEMENTOS

Celebração dos elementos, numa pequena edição fora de mercado, veio à luz em 1977, depois foi incluído na coletânea *Casa de pedra*, em 1979, e posteriormente integrado à *Pousada do ser*, em 1982.

⁸² Cf. LISBOA, Henriqueta. “Holderlin”. *Miradouro e outros poemas*, p. 67-68.

⁸³ Cf. FALCÃO, Edgard de Cerqueira. O pioneirismo dos brasileiros na conquista do ar. *HUMBOLDT*. Revista para o mundo luso-brasileiro. Ano 10. 1970. Número 22. p. 60-70.

⁸⁴ Cf. LISBOA, Henriqueta. “Discurso para Santos Dumont”. *Madrinha lua*. In:____. *Obras completas* I-Poesia geral, p. 235-237.

⁸⁵ Pasta Entrevistas, (respostas a José Mário Rodrigues), no AEM/UFMG. Publicada em *Jornal do Commercio*, Recife, 14 mar. 1976. p. 3. “Conversando com Henriqueta Lisboa” (AU/BHL) [grifo nosso].

⁸⁶ Cf. Pasta Premiações (Recorte: “Os Prêmios da APCA em 76”), no AEM/UFMG.

⁸⁷ Cf. RODÓ, 1991, p. 13.

A “tetralogia empedocliana”⁸⁸, na expressão de Ivan Junqueira, celebra os quatro elementos da natureza: água, ar, fogo e terra, num longo poema dividido de forma harmônica, em quatro partes, em que cada parte encerra exatos quarenta e quatro versos. Quanto à simbologia numérica, lembremos que, já em *Azul profundo* (1956), se encontra uma estrutura semelhante: o livro está dividido em quatro seções que, no conjunto, compreendem quarenta e quatro poemas. Desse modo, podemos pensar que não é aleatoriamente que a Autora assim procede em *Celebração dos elementos*. Ao responder a uma pergunta de Leo Gilson Ribeiro para a Revista *Veja*, em 1975, sobre quais livros teriam marcado fundamente a sua sensibilidade, Henriqueta fornece ao seu leitor uma pista importante. Ela diz:

O evangelho cristão, Dante, os místicos espanhóis, os clássicos portugueses, os românticos ingleses, os simbolistas franceses, principalmente Mallarmé a quem sempre interrogo, os simbolistas e modernistas brasileiros. Ando relendo o monumental ensaio de E. R. Curtius: *Literatura europeia e Idade média latina*. E tenho apreciado os estudos de Todorov e Umberto Eco.⁸⁹

Na obra citada de Ernst Robert Curtius (1886-1956), há um texto intitulado justamente de “Composição numérica”, e assim o autor expõe sobre a simbologia do número 4:

É também perfeito o número 4, que, com os três precedentes, produz o número 10 e, em combinações progressivas, chega a 40, 100, 1000 etc. Correspondem-lhe as quatro estações do ano, as quatro faces do querubim, os quatro Evangelhos.⁹⁰

No mesmo estudo, referindo-se ao período da Idade Média, pontualmente, Curtius destaca que o jogo literário com os números aí encontra seu lugar, ao lado do simbolismo numérico, e ilustra tal informação recorrendo a exemplos literários em Santo Agostinho, François de Villon (1431-1463), Nicolau de Cusa e, naturalmente, em Dante, na *Divina Comédia*.⁹¹ Para o estudioso, os números simbólicos da Bíblia serviram

⁸⁸ JUNQUEIRA, Ivan. Entre a música e o silêncio. In:____. *À sombra de Orfeu: ensaios*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica; Brasília: INL, 1984, p. 151.

⁸⁹ Pasta de Entrevistas, “Respostas de H.L. às perguntas de Leo Ribeiro para a Revista *Veja* – BH 11 jan. 1975”, no AEM/UFMG.

⁹⁰ CURTIUS, Ernst Robert. Composição numérica. In:____. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução Teodoro Cabral; Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1996, p. 616.

⁹¹ Cf. CURTIUS, 1996, p. 618.

de estímulo para a composição numérica, no mesmo período, tornando possível identificar uma verdadeira “poética bíblica”, mas, sobretudo, é o *conceito sagrado* do número que seria a principal razão para a propagação dessa técnica, com a qual “o poeta da Idade Média atingia um duplo fim: um esqueleto formal para a construção e uma profundidade simbólica”⁹².

Na forma de criar de Henriqueta Lisboa encontramos afinidades com Dante, exatamente nessa “profundidade simbólica” que ela arduamente procura atingir, e não é excessiva a lembrança de que, entre todos os poetas, Dante era o seu preferido.

Para finalizar a sua exposição sobre “composição numérica”, Curtius destaca a harmonia alcançada pelo poeta da *Divina comédia*, nestes termos:

Faltam ainda pesquisas sobre o assunto ou, se existem, induzem a erro, em virtude de informação inadequada. Mas, mesmo do material que examinamos até agora, destaca-se claramente que a maravilhosa harmonia da composição numérica de Dante é o fecho e auge de uma longa evolução. Desde as enéadas da *Vita Nuova*, Dante caminha para a artística construção numeral da *Divina Comédia*: $1 + 33 + 33 + 33 = 100$ cantos, que conduzem o leitor através de três reinos, o último dos quais abrange 10 céus. Tríades e décadas se entrecruzam na unidade. O número, aqui, já não é mera estrutura externa, mas símbolo do *ordo cósmico*.⁹³

Ainda sobre a simbologia dos números, salientamos que o número 4, no baralho do Tarô — considerado aqui em vista da sua fecunda *simbologia sagrada* — corresponde à lâmina do “Imperador”, que, por sua vez, “é o demiurgo e a representação do domínio do Espiritual sobre o Material”⁹⁴. Avançando um pouco mais na composição numérica, somando-se os algarismos de quarenta e quatro (4+4), cabalisticamente, chegaremos ao número oito (8), que representa — além do arcano da Justiça no jogo do Tarô, que evoca o equilíbrio entre espírito e matéria — a soma dos sessenta e dois (6+2) livros dos dois Testamentos, “que é precisamente o número que os Rosacruzcianos associaram a Cristo e à Salvação”⁹⁵.

Movida pelo encantamento que a Natureza sempre exerceu sobre ela — e aqui o uso da maiúscula é proposital —, Henriqueta dizia que sua posição em relação às forças

⁹² CURTIUS, 1996, p. 622.

⁹³ Id., *ibid.*, p. 616.

⁹⁴ BONNELL, Robert. *Dante, o Grande Iniciado: uma mensagem para os tempos futuros*. Tradução Fulvio Lubisco. São Paulo: Madras, 2005, p. 540.

⁹⁵ Id., *ibid.*, p. 618.

naturais era de “aprendizagem, abandono, deslumbramento ou de juízo crítico defensivo”⁹⁶, quando se fazia necessário. Dizia também que sua atração pela Natureza, mesmo depois de ter escrito “Os estágios”, atingiu um cume ao compor seu longo poema em que celebra os quatro elementos, os mesmos que, para Bachelard, conforme já apontamos, funcionam como verdadeiros “hormônios da imaginação”.

Sobre o livro *Celebração dos elementos*, em “Poesia: minha profissão de fé”, a poeta revela:

Entregue à fascinante aventura de sondar o arcaico, perquirir o esotérico, subjetivar o cosmo em rasgos humanos de presença, esbocei o panorama daquilo que promove, envolve e manipula a espécie do homem, cuja existência se fundamenta e se inscreve na perenidade dos elementos classificados pelos antigos. Simultaneamente, acompanho a intuição de que o humano participa da vivência de cada um desses fenômenos, por força de afinidade e contato.⁹⁷

Antônio Sérgio Bueno, em “A antecâmara da perfeição — a *Celebração dos elementos* de Henriqueta Lisboa —”, observa primeiramente o aspecto estrutural do poema, alertando o leitor: “Há que se colocar diante desse poema de quatro faces com uma grande humildade. É difícil alcançar um certo distanciamento crítico para sua abordagem. A sedução intelectual que o texto exerce sobre o leitor acaba por envolvê-lo em sua arquitetura”⁹⁸. Bueno ressalta ainda o esquema dos quarenta e quatro versos octossílabos em cada uma das quatro partes da composição, e a ausência de hierarquia entre os elementos, em vista de sua apresentação no espaço textual se dar em ordem alfabética: “água, ar, fogo e terra”.⁹⁹

Um fato interessante se deu em vista desse artigo de Bueno, ou pelo menos podemos inferi-lo, diante de certas evidências. Nele, o crítico realça a proximidade da música com o ritmo interno do poema, trazendo elementos da própria teoria musical como uma chave de leitura, dissecando imagens, estrato lexical e fônico, numa apurada análise. Sem que tenhamos notícia de que ela tenha sido alguma vez publicada,

⁹⁶ LISBOA, Henriqueta. Poesia: minha profissão de fé. In: _____. *Vivência poética*, 1979, p. 19.

⁹⁷ Id., *ibid.*, p. 20.

⁹⁸ BUENO, Antônio Sérgio. A antecâmara da perfeição (A celebração dos elementos de Henriqueta Lisboa). *Minas Gerais*, Suplemento Literário. v. 13, n. 591, p. 3, jan. 1978. Disponível em:

< <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=13059101197803>>. Acesso em 14 dez. 2012.

⁹⁹ Id., *ibid.*

encontramos no acervo da escritora uma anotação sua, em manuscrito, com a seguinte relação ¹⁰⁰:

Ar – Mozart – <i>A flauta mágica</i>	ou
Debussy – <i>Le vent dans la plaine</i> (Prelúdio)	
Água – Vivaldi – C. sol maior para flauta, 3 ^o mov.	ou
Debussy – <i>Le bateau suite</i>	
Fogo – Stravinsky – <i>Pássaro de fogo</i>	ou
M. Falla – <i>Dança ritual do fogo</i>	ou
Vila Lobos – <i>Bacchiana</i>	
Terra – Beethoven – 7 ^a sinfonia – 2 ^o mov.	ou
Beethoven – 5 ^a sinfonia	

Podemos pensar que Henriqueta elaborou a sequência acima após a leitura do artigo de Antônio Sérgio Bueno, sugestionada, talvez, pelas aproximações feitas pelo crítico, porque a escritora estava sempre atenta a tudo que se dizia a respeito de sua obra.

Henriqueta Lisboa, assim como Mário de Andrade, a quem ela seguia de perto, conhecia e admirava a música erudita e do mesmo modo a música popular. Interessava-lhe não somente a música, mas também a pintura e todas as manifestações artísticas. Em uma entrevista, Henriqueta revelou certa vez: “Sonhava tocar violino, ser pintora e ser escritora. Acabei ficando apenas com a literatura, à custa da palavra” ¹⁰¹. E, à custa da palavra, Henriqueta também fez música e pintou, basta um olhar e um escutar mais atentos, e logo somos surpreendidos com a plasticidade e a melodia de seus textos. Um exemplo dessa conjugação de recursos retóricos está no seguinte excerto do seu ensaio sobre a vida e obra de Alphonsus de Guimaraens, quando a poeta analisa *Pastoral aos Crentes do Amor e da Morte*:

[...] aquela arte em que há uma penumbra veludosa de confiança, um perfume oleoso de recantos resguardados, e a música de piano abafado

¹⁰⁰ Pasta Esboços e Notas, no AEM/UFMG. Ver anexo P.

¹⁰¹ Pasta Entrevistas, resposta ao questionário elaborado para o “Projeto Manuel Bandeira”, lançado pela Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro, em 1980. Ver carta de 3 out. 1980, anexada às perguntas. Pasta Entrevistas, no AEM/UFMG.

na tarde vazia. A tonalidade da poesia de Alphonsus, que é quase sempre o roxo, desde o violeta forte até o lilás esbatido em cinza pérola, tonalidade esta dissolvida por vezes em cambiantes azuis de hortênsia, impera de modo impressionante neste livro, onde nada cintila, nada destoa, nada grita. Pudores inefáveis, essências concentradas, segredos em dormência. O ar trescala de incenso, de lírios e de velas de cera. O conhecimento da vida se patenteia lícido. Porém, na maior gravidade, o poeta conserva toda sua frescura. O ambiente veste-se de panejamentos foscos, de franjas espessas, de mortalhas de estamenhas, de neblinas, de crepúsculos. Ouvem-se vozes em surdina, cantando sempre em bemóis, em semitons, sem variação de escalas. Mas o próprio silêncio tem reticências sugestivas.¹⁰²

Referindo-se a uma possível definição de poesia, Henriqueta Lisboa, no ensaio “Poesia: minha profissão de fé”, afirma:

Não ousa definir especificamente a poesia, embora tenha aventado que ela seria *a coação do eterno dentro do efêmero*. Sinto-a como aura que se irradia do ser, que preside às melhores atitudes, e que se concretiza no poema, na criação plástica, na composição musical. Considero-a, desta forma, *elemento fundamental e substancial da existência humana*. Quanto ao poema, acredito que estabeleça um vínculo entre o númeno e o fenômeno, entre o não-ser, anterior ao verbo — sonho, emoção, abstração — e o ser, oriundo do ritual artístico [...].¹⁰³

O livro da primeira edição de *Celebração dos elementos*, pela sua estrutura, aproxima-se do conceito de “livro de artista” — ele vem com uma capa simples, abrigando em seu interior apenas 7 folhas duplas, soltas, totalizando 28 páginas, todas sustentadas pela orelha da capa posterior. Esse arranjo sugere uma ideia de unidade, porém sem esquecer a singularidade de cada elemento, já que as páginas não estão numeradas, acrescentando, assim, a mobilidade tão necessária ao jogo, a tudo que envolve o caráter do lúdico. Na abertura, uma epígrafe de Rainer Maria Rilke dá o tom da mensagem, e uma gravura de Valdyr Caetano — com um Anjo em movimento, aludindo ao shakespeariano Ariel — complementa o trabalho. Importa salientar que, por sugestão do amigo Fábio Lucas, Henriqueta retira a epígrafe das edições seguintes¹⁰⁴. Uma vez incluído o grande poema, como o foi, nas antologias, talvez soasse excessiva a epígrafe de Rilke, mas na pequena edição, em vista do conjunto das diferentes linguagens que acabam se entrecruzando, ela só enriquece a leitura.

¹⁰² LISBOA, Henriqueta. *Alphonsus de Guimaraens*, 1945, p. 47-48.

¹⁰³ Id. Poesia: minha profissão de fé. In: _____. *Vivência poética*, 1979, p. 12 [grifo nosso].

¹⁰⁴ Cf. Pasta Correspondência Pessoal (cópia enviada para Fábio Lucas, 1978), no AEM/UFMG.

Observemos as palavras do poeta de *Poèmes tardifs*, salientando que elas se encontram em língua francesa, originalmente:

Oh, poeta, diz-me o que tu fazes?
 – Eu celebro.
 Mas o mortal, o monstruoso, como suportá-lo, aceitá-lo?
 – Eu celebro.
 Mas o inominado, o anônimo, como o invocas mesmo assim, oh, poeta?
 – Eu celebro.
 Mas de onde tiras o direito de ser verdadeiro com qualquer veste, com qualquer máscara?
 – Eu celebro.
 E como o silêncio e a impetuosidade são para ti tão familiares quanto à estrela e à tempestade?
 – Porque eu celebro.¹⁰⁵

Quanto à imagem do Anjo¹⁰⁶, é interessante notar que ele se movimenta como se dançasse e que está sobre um fundo que sugere o *Piso Mosaico* maçônico, cuja simbologia já analisamos no poema “Átrio”, de *Miradouro*. Isso é muito significativo, porque assinala, mais uma vez, a familiaridade com que Henriqueta, sutilmente, manipulava determinados símbolos, reconhecidamente de cunho *iniciático*.

Do longo poema *Celebração dos elementos*, destacamos a seguir os versos finais daquele que inaugura, como elemento, o espetáculo promovido pela Autora: a *Água*. Propositalmente, há espaços entre determinados vocábulos, evitando a vírgula, para reforçar a ideia de unidade:

[...]
 Já não reconhece fronteiras
 recolhe rios no percurso
 em turbulência se despeja
 nos abismos de sal do oceano
 sobe às nuvens desce em dilúvio.
 Onde o orvalho em translucidez
 a face do lago em remanso
 a pureza daquele sorvo
 que nos matara a sede há pouco?
 Deslustrou-se a fonte com o tempo?
 De graça nada mais lhe resta?
 Entretanto algures latente

¹⁰⁵ LISBOA, Henriqueta. *Celebração dos elementos* – água ar fogo terra. Belo Horizonte: São Vicente, 1977. Tradução da epígrafe: Patrícia Reuillard.

¹⁰⁶ Ver no anexo L.

a essência da água permanece:
 no tecido humano se instala
 à seiva das plantas preside
 dá de beber aos seres vivos
 acelera massas e máquinas
 à transcendência se dispõe.
 E amanhã será como foi
 no seu destino de doação.¹⁰⁷

No elemento *Ar*, observemos a proximidade com a música e com a simbologia da cor azul, que, conforme já analisado, também se relaciona às imagens aéreas da dança de Ariel. Aqui, o ar é o *mercúrio alquímico*, gerador da vida e da ressurreição:

[...]
 No concerto das madrugadas
 com sustenidos e bemóis
 é um som de flauta que divaga
 de tom menor a tom maior.
 É têmpera de redemoinho
 abraço não correspondido
 que envolve o talo da roseira
 e que abre as pétalas da rosa
 com doçura ou desfaçatez.
 [...]
 Abram-se portas e janelas
 para o reinado do invasor.
 Ar das praias ar das campinas
 das montanhas de não sei onde
 talvez de outrora, sê bem-vindo!
 Quero usufruir tuas delícias
 até o fundo dos pulmões
 para que alma e corpo se portem.
 Ar azul de azul invisível
 feito de espírito e matéria
 tu és vitória sobre a morte.
 Pois além dessa vida etérea
 que existe em função do amanhã
 significas ressurreição.¹⁰⁸

Do *Fogo*, nosso recorte privilegia a aliteração, justamente nos fonemas construídos a partir da consoante fricativa “f”, na proximidade das cinco vogais: “ferido”, “fogo-fátuo”, “furto”, “fricção”, sem esquecer o encontro do fogo com a pedra e do fogo com a água, evidenciando que nenhum dos quatro elementos se encontra isolado:

¹⁰⁷ LISBOA, Henriqueta. “Água”. *Celebração dos elementos*, 1977.

¹⁰⁸ Id., *ibid.*, “Ar”.

[...]
 No ápice do orgulho estremece
 labareda vinga o labéu
 ontem ferido de emboscada.
 Às vezes fogo fátuo a furto
 desaparece pelos pântanos
 e numa cupidez de abutre
 nutre-se das próprias entranhas.
 Mas de novo se reverbera
 em fricção de pedra na pedra.
 Mergulha então — tição de pira —
 na água que vai tornar lustral
 propícia ao culto do batismo
 e cerimônias augurais.
 [...] ¹⁰⁹

O quarto elemento é a *Terra*, e de todos é o mais *humano*, ainda que, em relação aos quatro elementos, o homem seja partícipe de cada um deles, na visão da poeta:

[...]
 Terra humana de areia e argila
 exposta à intempérie. E à premência
 do homem que a carne te lacera
 para defender seu quinhão.
 Por certo ele aprendeu contigo
 o exercício criador de formas
 em modelos que se renovam
 com seus êxitos e deslizes.
 Maravilhou-se com a clivagem
 dos teus cristais de faces múltiplas.
 Ofuscou-se diante da alvura
 alma e corpo dos alabastros.
 Perdeu-se de si próprio em busca
 de ouro ferro petróleo urânio.
 Entre os labores e a lavoura
 o homem te ama de amor insano
 pleno de luxúria e cobiça.
 Mas ao desconcerto resistes.
 E nos ardores da defesa
 aniquilas o aventureiro
 que ainda cinzela de teus mármoreos
 o hipogeu para o sono intérmino.
 Por fim os pés que te pisaram
 repousam sob tua égide. ¹¹⁰

¹⁰⁹ LISBOA, Henriqueta. "Fogo". *Celebração dos elementos*, 1977.

¹¹⁰ Id., *ibid.*, "Terra".

3.6 *POUSADA DO SER*

Fábio Lucas, em ensaio já referido, afirma:

O universo simbólico de Henriqueta Lisboa é circular. Os magnos problemas voltam sempre. Rosa e amor, azul e morte constituem por assim dizer as fontes imagéticas do seu canto ¹¹¹.

Tal assertiva corrobora o que postulamos ao ver, em *Pousada do ser*, a síntese representativa de todo o seu percurso estético-existencial. Com essa obra, Henriqueta finaliza sua trajetória poética, completa o círculo urobórico. Dispõe, na sua segunda parte, o grande poema *Celebração dos elementos*, que, conforme vimos com Antônio Sérgio Bueno, aproxima-se de um espetáculo sinfônico. Podemos pensar que Henriqueta encerra a sua longa caminhada pelo reino da poesia ao som de um único acorde, emitido pela alquímica sondagem que ela empreendeu, unindo todos os quatro elementos, interligando-os. Encontra-se no seu acervo, em manuscrito, um esboço de um estudo que sintetiza bem o que representa a sua busca: ela está simbolizada no desenho de um triângulo, em cujos ângulos está disposta uma palavra que designa um determinado domínio, a saber: Indivíduo e Natureza na base, com a Humanidade no ápice da figura ¹¹². Uma nova linha sob a base do triângulo reforça a união do Indivíduo com a Natureza, e a seguinte pergunta elucida a geométrica exposição:

Que deseja o poeta senão o reatamento dos laços perdidos entre o indivíduo, a humanidade e a Natureza — esse triângulo que seria perfeito nos trasladados da poesia? ¹¹³

Sublinhamos que, primeiramente, a Autora estruturou *Pousada do ser* em três partes, a saber: a primeira englobaria 16 poemas, sem subtítulo; a segunda seria “O dia azul”, iniciando com o poema homônimo e totalizando 14 poemas; e a terceira seria “Celebração dos elementos” ¹¹⁴. Também é curioso o fato de que o título originalmente seria “Morada do ser”, porém, em carta, o amigo Fábio Lucas avisa que já haviam

¹¹¹ LUCAS, Fábio. O alvo humano. *Minas Gerais*, Suplemento Literário. 23 nov. 1974. v. 9, n. 430, p. 2. Disponível em: <www.lettras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSuplt.htm> . Acesso em 10 jun. 2013.

¹¹² Ver no anexo Q o referido desenho.

¹¹³ Pasta Esboços e Notas, no AEM/UFMG.

¹¹⁴ Cf. Pasta Produção Intelectual do Titular (originais de *Pousada do ser*), no AEM/UFMG.

publicado obra homônima. Na folha de um caderno, em manuscrito, podemos ler o seguinte excerto da cópia da carta enviada pela Autora, em 16 de janeiro de 1979:

Fábio, foi bom você me escrever sobre a questão do título: Morada do Ser. Aparecem dezenas de livros todos os dias e eu talvez não notasse a coincidência. Embora lamente perder a 1ª opção, escolherei um outro nome para o meu inédito. Obrigada pelo alerta.¹¹⁵

Após a desistência, Henriqueta ainda cogita uma “Porfia do ser”.¹¹⁶ “Porfia” é um dos poemas da obra, e carrega certo grau de dramaticidade, convergindo para um núcleo tenso de urgência, como magma quente em ponto de erupção. Nesse poema, mais uma vez, o ideal maçônico se inscreve, e podemos ver, nitidamente, a representação, em versos, do triângulo desenhado no manuscrito já citado. Aqui, o bloco é a pedra do Templo, e a restauração almejada se faz pelo poder da palavra, com *persistência*:

Pela restauração do bloco — abrupto
nas orlas do penhasco —
desde o alicerce à cúpula
cada ladrilho certo no mosaico
até que em peso se unifique
o mundo

Pelo reatamento dos laços
— rompidos entre espinhos e espólios
com violação de parte a parte
em pilhagens e terremotos —
até que se reúnam de vez
a humanidade e a natureza
[...] ¹¹⁷

A obstinação — porfia — está em cada palavra, reiterada, anaforicamente, na entrada de cada nova estrofe pela contração “pelo (a)”, intercalando-se, ora “pelo”, ora “pela”, num ritmado juramento:

Pela procura das espécies
— ora atoladas em taludes
ao vezo dos iconoclastas —
até que transpareça puro

¹¹⁵ Pasta Correspondência Pessoal (cópia enviada para Fábio Lucas), no AEM/UFMG.

¹¹⁶ Cf. Pasta Recortes. Henriqueta, bodas de ouro com a poesia. Fernando Magaldi. *Folha de São Paulo*. 26 dez. 1979, no AEM/UFMG.

¹¹⁷ LISBOA, Henriqueta. “Porfia”. *Pousada do ser*, 1982, p. 57-58.

em essência e reflexos
o cristal da palavra

Pelo reencontro do sangue
— desencadeado e já sem fibras
em corpos que se dilaceram
nos desvios da insânia —
até que afinal se entendam
de coração adentro
os homens

Pela volta da lágrima
ao recesso das pálpebras.¹¹⁸

A perfeição sempre foi a meta que Henriqueta Lisboa buscou alcançar durante todo o seu percurso poético, e, mesmo antes de representá-la como o “Alvo humano”, no livro *Além da imagem*, ela já revelava a sua “Opção”:

Não pela torre de Babel
com zoeira de passaredo.
Não pela colina agreste
com sombra a ensombrar os vales.
Não por deleite ou delíquio
de lua longe em desgarre.

Pelo diadema completo:
pela rosa e pelo orvalho.

De coração ledado e pronto
por esse reino carrego
peso de pedra nos ombros.¹¹⁹

No poema “Opção”, estão representados os grandes símbolos da Grande Obra, podemos dizer que nele está disposta, em versos, a síntese alquímica, na tríade dos significantes: rosa, orvalho e pedra, sem esquecer que o triângulo é símbolo maçônico, e um dos mais poderosos símbolos da chamada *Ciência Sagrada*. São três as colunas que sustentam o Templo: a Sabedoria, a Força e a Beleza.¹²⁰

É de *Pousada do ser* o poema “Rosa plena”, que, conforme relata Pe. Lauro Palú no prefácio do livro, foi concebido a partir da contemplação de uma rosa que Henriqueta ganhou no Natal de 1978. Na pasta onde se encontram os originais do livro, a data

¹¹⁸ LISBOA, Henriqueta. “Porfia”. *Pousada do ser*, 1982, p. 57-58.

¹¹⁹ Id. “Opção”. *Além da imagem*. In: _____. *Obras completas I-Poesia geral*, p. 328.

¹²⁰ Cf. STAVISH, Mark. *As origens ocultas da Maçonaria*. Tradução Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Pensamento, 2011, p. 82.

confirma: 25 de dezembro de 1978 ¹²¹. A efeméride é significativa, porque remete a uma constelação de imagens que está atrelada ao significante “rosa” e que é dominante no imaginário do extremo Ocidente, conforme expressão de Gilbert Durand. A imagem da rosa, passando por Dante, quando personalizada em Beatriz, ascenderá na imagem luminosa de Maria, e é na abertura do canto XXX do Paraíso, da *Divina comédia*, que iremos encontrar a seguinte descrição:

E achou-se diante de um rio de luz, que logo assumiu forma circular, como a de uma imensa rosa, em cujas pétalas, bem como na aura luminosa sobre elas suspensa, se demonstravam os ocupantes do Paraíso, as almas beatificadas e os Anjos, respectivamente. ¹²²

Atentemos aos versos de “Rosa plena”:

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

Rosa plena.
 Turíbulo. Ostensório.
Convite à valsa dos ventos.
Tributo ao círculo — perfeição
de chegar e partir.
Cada pétala é um sonho de retorno.
E as pétalas se avolumam compactas
E esmaecidas logo se despejam
ao longo e ao largo
 — no fascínio
do pretérito pelo devir.
Sangue em oblata
 no altar maior.
Amor e morte
 pela revelação.

¹²¹ Cf. Pasta Produção Intelectual do Titular (originais de *Pousada do ser*), no AEM/UFMG.

¹²² ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. v. 2. Tradução Cristiano Martins. 2ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979, p. 531.

Rosa plena.
 Poesia
 que se fez Carne ¹²³

Pe. Lauro Palú, no estudo já citado, que intitulou “Ser e Celebração”, vê no poema “Rosa plena” uma chave para a leitura de todos os outros. A “maravilha do livro” ¹²⁴, segundo Palú, busca o núcleo, “cada poema vão ser as palavras que criam e defendem seu núcleo” ¹²⁵. Tal observação é reforçada quando sabemos que “Rosa plena” foi um dos títulos pensados pela Autora para a sua última obra, depois de “Morada do ser”, e também para ser o título de todo o conjunto da sua obra poética, hoje “Poesia Geral”. Nos esboços em que preparou a relação dos seus poemas para a edição das suas *Obras completas*, está a indicação clara dessa sua intenção. ¹²⁶ “Rosa plena”, portanto, é emblemático por tudo que representa — semântica e simbolicamente, dentro da estrutura da obra como um todo.

Na súpula de *Pousada do ser*, a Autora escreve:

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. ¹²⁷

Reiteramos que *Pousada do ser* é a síntese do percurso estético-existencial henriquetiano, é a chegada e a partida, o alfa e o ômega, o ciclo que se completa uroboricamente e que tem a “Rosa plena” como insígnia da sagração da poesia.

¹²³ LISBOA, Henriqueta. “Rosa plena”. *Pousada do ser*, 1982, p. 23-24.

¹²⁴ PALÚ, Pe. Lauro. Ser e Celebração, *ibid.*, p. 12.

¹²⁵ *Id.*, *ibid.*, p. 14.

¹²⁶ Cf. Pasta Esboços e notas (Planos e roteiros), Série Produção Intelectual do Titular, no AEM/UFMG.

¹²⁷ Pasta Depoimentos (TP/HL), no AEM/UFMG.

4 A FORMAÇÃO DE UM “MITO PESSOAL”

A cruz está fortemente enlaçada de rosas,
Quem, pois, terá unido as rosas com a cruz?

Goethe, *Die Geheimnisse*
[Os segredos]

Consta do Inventário do Acervo Henriqueta Lisboa, na Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte, mais precisamente na pasta intitulada “Fotografias individuais”, uma fotografia que tudo indica ser a mais antiga da poeta Henriqueta Lisboa. No verso, junto ao ano de 1908 e as iniciais H.L.V.L., em traço distinto, há um nome: Henriqueta Lourdes Vilhena Lisboa, acompanhadas da seguinte observação: “Coroação de Nossa Senhora”¹

Celebrado sempre no mês de maio, o tradicional ritual da Coroação de Nossa Senhora é um momento de puro encantamento para as crianças que dele participam; principalmente para as meninas, pela exaltação da maternidade física e espiritual da Virgem Maria, símbolo do princípio feminino sacralizado.

Na antiga fotografia, aos três anos de idade, a pequena vestida de anjo², e com uma coroa de flores sobre os cabelos cacheados, não esconde um claro espanto, denunciando no olhar toda a fragilidade daquela que escreveria mais tarde:

A menininha ríspida
nunca disse a ninguém que tinha medo,
porém Deus sabe como seu coração batia no escuro,
Deus sabe como seu coração ficou para sempre diante da vida
— batendo, batendo assombrado!³

Entre as mãozinhas, contrastando com a cor suave do vestido do anjo, podemos ver o desejado cartucho de amêndoas, o mimo oferecido às crianças ao finalizar o ritual. Um detalhe que só se percebe após a leitura do poema “Coroação”, cujos versos analisamos na sequência.

Walter Benjamin, quando escreve o ensaio sobre a “Pequena história da fotografia”, refere-se a um “inconsciente ótico” que só a fotografia consegue revelar.

¹ Pasta “Fotografias individuais”, no AEM/UFMG. Ver anexo **M**.

² Descrição segundo a própria Henriqueta Lisboa em texto endereçado à Editora Ática, que se encontra na pasta intitulada “Dados biobibliográficos”, no AEM/UFMG.

³ LISBOA, Henriqueta. “Infância”. *Prisioneira da noite*. In: _____. *Lírica*, 1958, 39-40.

Esta, segundo Benjamin, fornece um meio de acesso ao “inconsciente ótico” da mesma forma que a psicanálise o faz em relação ao inconsciente pulsional ⁴, o que torna o documento fotográfico uma riquíssima fonte de informações, principalmente quando nos propomos a fazer uma “leitura comparada”, cruzando dados de diferentes textos, e em diferentes suportes.

Sobre “os cartuchos de amêndoas”, um dado interessante se encontra nos registros do diário de Helena Morley (1880-1970), transformado no livro *Minha vida de menina*, em que ela relata as lembranças de uma infância também passada no interior mineiro, entre os anos de 1893 e 1895. A respeito dos “ritos” da procissão, conta-nos a escritora que as amêndoas eram dadas somente às pessoas mais importantes, incluindo os padres e os cantores. E os menos favorecidos recebiam cartuchos recheados de sugestivos “manuscritos”, como eram chamados os confeitos de cacau. A pequena Helena encerra a narrativa dizendo que os cartuchos de amêndoas “valiam mais do que três dos outros” e lembra a inveja que sentia dos que os ganhavam ⁵.

No poema “Coroação”, que compõe *O menino poeta*, à doçura das cobiçadas amêndoas acrescentam-se as súplicas mais sinceras, demonstrando pelo olhar da criança o que o adulto não vê, e que só a poesia consegue expressar:

Queremos a Maria
flores oferecer

A igreja regorgita
de curiosas cabeças.
(A igreja é um grande lírio
que se acendeu na colina
para espantar o frio.)

Queremos a Maria
flores oferecer
[...]

Observemos nas estrofes acima a repetição do dístico inicial — propositadamente sem pontuação —, e o primeiro verso dos tercetos seguintes. Ambas as estruturas, somadas à presença do coro, e também pela constituição fonêmica,

⁴ Cf. BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 1993, p. 94.

⁵ Cf. MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. Ilustrações Lúcia Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 296.

acentuam um ritmo marcado por rimas assonantes, o que torna o poema bem próximo, melodicamente, de uma autêntica ladainha — característica do encerramento do ritual de uma “Coroação”:

[...]
 Pela nave corre um frêmito:
 abram ala para as virgens!
 Os lábios da virgenzinha
 aquela que vem à frente
 trazendo salva e coroa,
 os lábios da virgenzinha
 parece que estão tremendo:

Nossa Senhora permita
 que a coroa fique firme
 no alto de sua cabeça.

Nossa Senhora permita
 que eu ganhe o maior cartucho
 todo de amêndoas graúdas.

Enche-se o templo de incenso.

Nossa Senhora sorrindo
 pergunta a gente por que... ⁶

Sobre “Coroação”, a irmã mais velha de Henriqueta, Maria, escreve relatando suas reminiscências despertadas ao ler o poema num jornal local, em 1950. Refere-se também ao poeta Carlos Drummond de Andrade, que escrevera sobre o livro *Flor da morte*, editado no ano anterior, em 1949:

Acabei de ler com entusiasmo o excelente e profundo artigo do Carlos Drummond sobre a *Flor da morte*; achei admirável a análise feita por ele. Também no Correio da Manhã reli com prazer a “Coroação” tão singela, tão verdadeira, tão viva... e senti saudades dos cartuchos de amêndoas gostosas e graúdas que desapareceram... e do tempo em que as três meninas coroavam N. Senhora, do receio que eu sentia da coroa cair... ⁷

A festa religiosa — as “coroações de maio” — ficará na memória da poeta mineira ao lado das “montanhas azuis” da pitoresca cidadezinha de Lambari e da “irmandade numerosa”, como as imagens mais queridas do ambiente da sua infância ⁸. Imagens e

⁶ LISBOA, Henriqueta. “Coroação”. *O menino poeta*, 2008, p. 30-31.

⁷ Pasta Correspondência Pessoal (BACHA, Maria Lisboa), carta de 9 maio 1950, no AEM/UFMG.

⁸ Cf. Pasta Entrevistas, no AEM/UFMG, datada de 11 set. 1941, para *Vamos ler!*, Rio de Janeiro.

sentimentos que a escritora irá desenvolver ao longo de toda a sua trajetória, como temáticas centrais da sua obra, que são mais precisamente a religião — o sentimento do sagrado —, o amor à terra natal e a própria infância, conjugados num único e profundo sentimento, que é o da própria transcendência.

Extremamente religiosa, a poeta de *Prisioneira da noite* nasce e cresce sob a proteção da Igreja Católica, tendo a Bíblia Sagrada como livro de cabeceira ⁹, fato que justifica o acentuado “ritmo bíblico” de muitas das suas composições ¹⁰. Influenciada primeiramente pela mãe, esteio moral e espiritual da família Lisboa, e mais tarde pelas irmãs da Congregação Sionense, Henriqueta aprende muito mais que o domínio de uma língua estrangeira. Juntamente com a gramática francesa e o esmerado exercício da caligrafia, em meio à instrução religiosa, trava conhecimento com os clássicos portugueses e franceses, entre eles, François Coppée (1842-1908) e Sully Prudhomme (1839-1907) ¹¹, ambos ligados a uma poética de cunho espiritualista cristão. É neste ambiente, segundo suas próprias palavras, “espiritual, grave e místico”, que Henriqueta verá se acentuarem suas tendências para a meditação ¹², resultando, entre outras, nas reflexões que a fizeram responder em versos, anos mais tarde, “qual é o alvo humano?” ¹³

4.1 A IMORTAL E A MUSA SUPREMA

Para a dedicada menina do Sion, a religião católica atende a uma inclinação espiritual, a uma necessidade de harmonia. Acima de todas as influências do meio, ela se confessa atraída, essencialmente, pela “maravilhosa beleza da doutrina do Cristo” ¹⁴. Assim, não surpreende quem a conhece, quando, na sua primeira conferência como imortal da Academia Mineira de Letras, em 1963, ela discorre exatamente sobre poesia e

⁹ Cf. Pasta Entrevistas (respostas a José Batista), no AEM/UFMG.

¹⁰ Id., *ibid.*

¹¹ Cf. LISBOA, Henriqueta. *Alphonsus de Guimaraens*, 1945, p. 66-67.

¹² Cf. Entrevista concedida a Edla van Steen, “Henriqueta, unida aos homens e a Deus, pela poesia”. In: BERNIS, Yeda Prates (Org.) Henriqueta Lisboa: Rosa plena. Edição especial do *Suplemento Literário Minas Gerais*, 21 jul. 1984, p. 6.

¹³ Em resposta a perguntas de Stella Leonardos, em julho de 1978, Henriqueta alude ao seu livro de 1973, *O alvo humano*, ao dizer: “creio que muitas pessoas perguntariam, como eu, qual é o alvo humano”. Cf. Pasta Entrevistas, no AEM/UFMG.

¹⁴ Cf. Artigo da *Folha de Minas* (BH), datado de 9 de outubro de 1949, coluna de Walter Alvarez: “Falando francamente”. Pasta Recortes (Sub-série: sobre HL. Assunto: Entrevistas), no AEM/UFMG.

religião. Com a colaboração da mesma Academia, e apresentação da professora Ângela Vaz Leão, na noite de dois de agosto, a recém-eleita — num pleito inédito — pronunciava-se sob o título “Da poesia religiosa”¹⁵. Após a vitória conquistada na Casa de Alphonsus de Guimaraens, como a primeira mulher a ingressar no seletivo grupo — antes vetado até mesmo a um “Schopenhauer cor de rosa”¹⁶ —, Henriqueta homenageia Aquela que, em sintonia com suas aspirações poéticas mais profundas, seria a bendita musa entre todas: Maria — a Mãe do Cristo.

Inicialmente, a poeta já alerta que falará de assunto entre todos elevado: Nossa Senhora e os poetas, dizendo que não compete a ela falar tão somente da Virgem, e sim da “Musa Suprema que simboliza Maria, [...] fonte perene de poesia”¹⁷. Ao citar o teólogo Mathias Joseph Scheeben (1835-1888), a autora de *O alvo humano* aborda a relação entre a graça e a maternidade, analisando-a como aspecto preponderante entre os escritores pesquisados por ela, de Santo Agostinho aos poetas hodiernos.

Henriqueta, investida da autoridade da aura acadêmica, evidencia o dogma da Anunciação, esse vínculo tão caro aos estudos teológicos, como um manancial simbólico digno de ser explorado poeticamente:

[...] A maternidade com seu fardo precioso a pender para a terra, à fecunda maneira da árvore que carrega seu fruto; a graça translúcida da virgindade com sua doce corola à espera do orvalho: só em Maria esses dois atributos se encontram reunidos para maravilhar a humanidade, numa constante renovação de beleza, através de todas as artes do tempo e do espaço. [...] ¹⁸

Em Dante, Henriqueta encontra “o vate, por excelência, de Maria”¹⁹, pontualmente quando o poeta florentino descreve o Paraíso, na terceira parte da *Divina*

¹⁵ Cf. Pasta Diversos (Sub-série: Programas), no AEM/UFMG.

¹⁶ A expressão é de João Ribeiro Pinheiro, num texto intitulado “Schopenhauer cor de rosa” (sic), de 1936, no qual o autor aproxima a poética henriquetiana do pensamento de Arthur Schopenhauer (1788-1860) naquilo que comungam quanto à temática da dor, evidenciando, no entanto, o “sentido da feminilidade” que a poeta mantém, mesmo diante do “amargor das verdades eternas”. Cf. Pasta Correspondência Pessoal do Titular, e Pasta Diversos (Sub-série: Programas), no AEM/UFMG.

¹⁷ Cf. “Da poesia religiosa”, texto datiloscrito (e manuscrito) de Henriqueta Lisboa, p. 1, que se encontra na Pasta Produção Intelectual do Titular (sub-série: Conferências), no AEM/UFMG. A partir dessa citação, quando mencionado, o texto da conferência será referido com o título e as páginas correspondentes, seguidas das iniciais AEM/UFMG.

¹⁸ “Da poesia religiosa”, p. 2, no AEM/UFMG.

¹⁹ Id., *ibid.*

comédia, como “ambiente inundado de luz extra-terrena: Luz intelectual plena de amor,/amor do bem repleto de alegria/alegria maior do [que] qualquer doçura (sic)”²⁰.

No autor da *Divina comédia*, a escritora reconhece o representante máximo da idade medieval, período em que a poesia se caracteriza de duas formas, segundo ela: pelo sentido da natureza viva e pela ternura religiosa. E elucida dizendo que “os cantos consagrados a Maria possuem o sentido da natureza viva quando se referem à sua maternidade e, simultaneamente, a ternura religiosa quando falam de sua castidade”²¹.

Além de Dante, Henriqueta destaca a poesia inspirada de François de Villon (1431-1463), agora na França medieval: um malfeitor profissional que se tornou célebre na literatura francesa com sua “Balada a Nossa Senhora”, cuja criação teria como destino os lábios da sua mãe para que fosse rezada²². Em Portugal — já na transição para o Renascimento — a Autora lembra-nos de Gil Vicente (1465-1537), o fundador do teatro lusitano, cujo testemunho do culto mariano está, entre outros, no Auto denominado “Os Mistérios da Virgem”, consagrado a Maria, e hoje conhecido popularmente como o “Auto da Mofina Mendes”²³. Na Espanha — “terra do mais puro e entranhado misticismo cristão”²⁴ — Henriqueta encontra abrigo “no estro platônico de Fray Luis de León”²⁵, um clássico da língua castelhana, que viveu no século XVI. Em terras brasileiras, não se esquece de Anchieta, “o mais antigo vulto de nossa história literária, o maravilhoso cantor da Virgem”²⁶, tampouco de Fagundes Varela, aportando no Romantismo brasileiro. Destaca ainda a inspirada poesia dos mineiros Murilo Mendes e Djalma Andrade, os versos de Augusto Frederico Schmidt, do intelectual português José Régio (1901-1969), de Paul Claudel (1868-1955) e Paul Verlaine (1844-1896), entre outros, chamando o último de “poeta estranhíssimo, [...] um místico do esteticismo, com tendências a místico do catolicismo”²⁷.

²⁰ “Da poesia religiosa”, p. 3, no AEM/UFMG. Tradução da Autora para: “Luce intellectual piena d’amore,/amore di vero ben pien di letizia,/que trascende ogni dolzore” (sic).

²¹ Id., *ibid.*

²² Id., *ibid.*, p. 4.

²³ Id., *ibid.*, p. 5.

²⁴ Id., *ibid.*

²⁵ Id., *ibid.*, p. 6.

²⁶ Id., *ibid.*, p. 7.

²⁷ Id., *ibid.*, p. 10, no AEM/UFMG. No seu estudo sobre Alphonsus de Guimaraens, Henriqueta traça paralelos entre a poética de Verlaine e a do poeta de *Kiriale*, até mesmo acentuando certa coincidência física entre os dois. Cf. LISBOA, Henriqueta. *Alphonsus de Guimaraens*, 1945, p. 36-38.

Pela via do Simbolismo brasileiro, Henriqueta chega ao ponto alto da conferência ao falar de Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Sousa, momento em que aproxima o poeta do místico, para dizer:

De fato, o poeta aproxima-se do místico, ou melhor: parte do mesmo ponto que o místico, segue-o em linha paralela, até o momento em que este se ergue resolutamente para Deus — seu verdadeiro fim — na plenitude do inefável silêncio. A essa altura não atinge o poeta, quedando-se ao pé da montanha, com seu jogo de palavras, inquieto e nostálgico. Ter-se-ia enganado quanto à sua vocação?... [...] ²⁸

A escritora identifica tanto em Alphonsus de Guimaraens quanto em Cruz e Sousa a fusão do poeta e do místico, e reconhece que, apesar dos “temperamentos opostos, encontram ambos solução idêntica para seus problemas metafísicos e artísticos, muitas vezes confundidos” ²⁹. Lembra-nos que o primeiro consagra todo um livro à Virgem, cuja “intensa emoção religiosa” se realiza na “severa beleza formal” ³⁰.

O poema escolhido para ilustrá-lo consta na segunda parte do livro *Setenário das dores de Nossa Senhora*, de 1899, obra estruturada cabalisticamente em sete partes, cada uma com sete sonetos — todos com seus característicos quatorze versos:

VI

Mãos que os lírios invejam, mãos eleitas,
Para aliviar de Cristo os sofrimentos,
Cujas veias azuis parecem feitas
Da mesma essência astral dos olhos bentos:

Mãos de sonho e de crença, mãos afeitas
A guiar do moribundo os passos lentos,
E em séculos de fé, rosas desfeitas,
Em hinos sobre as torres dos conventos:

Mãos a bordar o santo Escapulário,
Que revelastes para quem padece
O inefável consolo do Rosário:

²⁸ “Da poesia religiosa”, p. 11, no AEM/UFMG.

²⁹ Id., *ibid.*

³⁰ Id., *ibid.*

Mãos unguidas no sangue da Coroa,
Deixai tombar sobre a minha alma em prece
A bênção que redime e que perdoa!³¹

Notemos que, nos ensinamentos da Cabala judaica, *zain*, o número correspondente ao sete ordinal, representa a totalidade do universo criado; e *Netzach*, a sétima *sephirah* — que compõe a estrutura da “Árvore da Vida”, as *Sephiroth* —, tem como imagem mágica uma mulher desnudada, e é regida por Vênus. *Netzach*, curiosamente, assim como Maria, entre outros, tem a rosa como símbolo³². E não por acaso, como veremos adiante, já que Alphonsus de Guimaraens era um admirador confesso de Joséphin Péladan (1858-1918), um dos fundadores da Ordem Cabalística da Rosa-Cruz. Sobre a poesia religiosa do *Setenário das Dores de Nossa Senhora*, Manuel Bandeira, em estudo sobre Alphonsus de Guimaraens, escrito em 1964, destaca que “representava uma completa novidade em nossas letras: nem os árcades, nem os românticos se tinham aproximado tanto do espírito da poesia litúrgica do catolicismo”³³.

José Guilherme Merquior, por sua vez, identifica no marianismo de Alphonsus justamente um veio elegíaco que se ramificaria, “nos tempos do modernismo, em certas páginas tão tocantes quanto contidas de Manuel Bandeira, Ribeiro Couto, Cecília Meireles, Henriqueta Lisboa ou do segundo estilo de Cassiano Ricardo”³⁴.

Henriqueta vê com naturalidade a presença dos poemas marianos entre os mineiros, tendo em vista a forte presença do catolicismo na região. Entre aqueles que se firmaram a partir do modernismo, os versos do itabirano Carlos Drummond de Andrade são os que recebem da conferencista um olhar mais detido. Referindo-se à “Evocação mariana” — poema que integra *Claro enigma*, de 1951 —, ela ressalta que,

embora a imagem de Nossa Senhora esteja ausente [...], o clima que o envolve não ilude: é aquele em que se compraz a Virgem das virgens,

³¹ Nos rascunhos da conferência, Henriqueta intitula o poema como “Mãos”, porém na *Obra completa* do autor (edição de 1960) consta apenas a numeração (conforme a supracitada). Optamos por mantê-la. Cf. “Da poesia religiosa”, p. 11, no AEM/UFGM.

³² Cf. CORRÊA, Glacy Rolim. *Cabala*. Porto Alegre: FEEU, [S.d.], p. 57 et seq.

³³ ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manoel. *Itinerários: cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho* [de] Mário de Andrade e Manuel Bandeira, 1974, p. 149.

³⁴ MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira I*. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 202.

violeta sob a relva, perfume na brisa, ouro de aliança, penhor de fidelidade entre os homens e Deus.³⁵

Em “Evocação mariana”, quase podemos sentir o mesmo perfume do incenso que exala em “Coroação”³⁶, a mesma magia velada envolta em mistério, as mesmas crianças de branco, talvez a mesma canção:

A igreja era grande e pobre. Os altares, humildes.
Havia poucas flores. Eram flores de horta.
Sob a luz fraca, na sombra esculpida
(quais as imagens e quais os fiéis?)
ficávamos.

Do padre cansado o murmúrio de reza
subia às tábuas do forro,
Batia no púlpito seco,
Entranhava-se na onda, minúscula e forte, de incenso,
perdia-se.

Não, não se perdia...
Desatava-se do coro a música deliciosa
(que esperas ouvir à hora da morte, ou depois da morte, nas campinas
[do ar])
e dessa música surgiam meninas — a alvura mesma —
cantando.

De seu peso terrestre a nave libertada,
como do tempo atroz imunes nossas almas,
flutuávamos
no canto matinal, sobre a treva do vale³⁷.

No final da conferência, Henriqueta destaca a relevância da escolha do tema, dizendo que a ideia da maternidade unida à virgindade, ou seja, que o dogma da Anunciação, acaba por constituir-se num *supersímbolo*, devido ao fascínio que tal ideia sempre exerceu sobre os povos por milênios e à persistência dos motivos marianos nos autores estudados. E esclarece:

[...] essa ideia constitui um *super símbolo* — é o próprio ideal da inefável perfeição — esta que só foi atingida pela graça divina quando “o Verbo se fez carne e habitou entre nós”.³⁸

³⁵ “Da poesia religiosa”, p. 21, no AEM/UFMG.

³⁶ Ver o poema “Coroação”, p. 191-192 de nosso estudo.

³⁷ DRUMMOND apud Lisboa. “Da poesia religiosa”, p. 21, no AEM/UFMG.

³⁸ Id., *ibid.*, p. 19, no AEM/UFMG [grifo nosso].

A poeta não se inclui, logicamente, entre os autores estudados, mas a mesma “persistência dos motivos marianos” povoa a sua obra, do início ao fim.

É de *Fogo fátuo* (1925), seu livro de estreia, o poema “A Nossa Senhora”, em que, numa sequência de exclamadas designações metafóricas, uma pungente confissão se faz:

Lira, quantas canções de glória tu desferes!
Rosa, quanta beleza engastas à coroa!
Ave, plena de graça entre as demais mulheres!
Ave, “Porta do céu” por onde a luz escoa!

“Áurea mansão” que guarda os anjos esmoleres
da palavra que salva e do olhar que perdoa,
unindo ao firmamento a terra, os astros feres,
Ó “Torre de marfim” que nunca se esboroa!

“Caçoula espiritual”, Virgem dos suaves ritos,
lírio mais branco do que os lírios dos altares,
“Estrela da manhã”, “Consolo dos aflitos”!

És o caminho da verdade por que trilha
minha alma, florescendo em risos e pesares,
arrastando a teus pés o meu amor de filha!³⁹

No livro *Azul profundo*, de 1956, está o poema “Maria”, que, semelhante a “Coroação”, remete-nos, uma vez mais, ao mágico ambiente da infância, lugar onde o lúdico e o sagrado se irmanam, agora como lembrança:

Sob a estrela de maio
como é doce, Maria,
retornar a teus áditos.

Como surpreende ver-te,
entre instáveis e efêmeras
sombas, a pura imagem.

Esta imagem que a infância
— fonte de nostalgia —
traz de auroras desertas.

Na mesma nuvem, pairas.
Orna-te a mesma flor.
Tens o mesmo ar de lua.

Para os olhos com lágrimas
são teus antigos véus,
não miragem mas flâmula.

³⁹ LISBOA, Henriqueta. “A Nossa Senhora”. *Fogo fátuo*, 1925, p. 54-55.

Nenhuma, nenhuma pátria
foi mais fiel ao viandante.⁴⁰

Podemos inferir que, para Henriqueta Lisboa, retornar à infância, ao primitivo, é mergulhar na origem da sua própria espiritualidade, enraizada na imagem de Maria como a lembrança mais pura, mais profunda, resguardada na memória desde os ritos da Coroação de maio, na pequena Lambari.

Lembremos, uma vez mais, com Rudolf Otto, que o *numinoso* é antes de tudo um *sentimento*, e está diretamente relacionado ao “sentimento de criatura”, cuja semelhança se encontra *qualitativamente* distante de um caráter meramente da ordem do “estético”, ou simplesmente condicionado a determinado “padrão” de conduta social que pudesse defini-lo⁴¹. Porém, obedecendo a um movimento dialético, uma vez despertado, o *sentimento do sagrado* procurará um meio de expressão, e a arte, especialmente a poesia, fará do poema um *mediador* privilegiado.

Rüdiger Safranski, referindo-se ao sentimento religioso que imperava na arte dos primeiros românticos, exatamente em Novalis, é quem afirma, sucinta e categoricamente: “um mediador, algo concreto e determinado é necessário, porque senão o sentimento religioso se perde no infinito”⁴². Sem a palavra para “encarnar” a emoção criadora, conforme corrobora Charles Du Bos (1882-1939), não se fará a “verdadeira literatura”, aquela que se define como “o ponto de encontro entre duas almas”⁴³ — a do escritor, com a do seu leitor.

Reportamo-nos à ideia que Henriqueta tão bem expressou como sendo um “supersímbolo” — o dogma da Anunciação —, sublinhando que “símbolo” é antes de tudo linguagem, no sentido lato, e uma linguagem também identificável pela criança e, do mesmo modo pelo poeta, intuitivamente. No místico, a mesma linguagem se encontrará totalmente realizada, porque ele é capaz de unir, numa mesma expressão, a visão da criança e a do poeta que convivem dentro dele, estabelecendo o jogo, a “brincadeira séria” que vimos com Schiller.

⁴⁰ LISBOA, Henriqueta. “Maria”. *Azul profundo*, 1969, p. 91-92.

⁴¹ Cf. OTTO, 2007, p. 40-41.

⁴² SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. Tradução Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010, p. 122.

⁴³ DU BOS, Charles. *O que é a literatura?* Tradução Nuno de Bragança. Lisboa, 1961, p. 37.

Místico é também o clima de *Montanha viva: Caraça*, de 1959, e dele extraímos “Oração”, no qual, num jogo dual, ora de oposição — “Dias rudes,/noites insones” —, ora de justaposição semântica — “pranto/suor”, ou “poder/amor” —, estruturado em quatro quartetos, a poeta alcança o ritmo de um perfeito poema-prece, dedicado à Senhora Mãe dos Homens — a Padroeira do Santuário do Caraça:

Nossa Senhora Mãe dos Homens,
a tua igreja está de pé.
Dias rudes, noites insones
testemunharam minha fé.

Quem há de completar a obra
que reguei com meu pranto e suor?
A mim, carece-me o que sobra
a teu poder e a teu amor.

Tu que nos fizeste nascer
para a graça, espiritualmente,
conserva-nos junto ao teu seio
tão fecundo como inocente.

Pela tua maternidade
mística e real, à hora da dor
em que a todos nos irmanaste
a teu Filho Nosso Senhor. ⁴⁴

Para a poeta d’ *O Alvo humano*, a poesia tem fundo religioso e, assim, “exige não apenas devoção, mas entrega total” ⁴⁵. Em diferentes momentos do seu percurso literário, Henriqueta tenta definir o que é poesia se dedicando à difícil tarefa num estado de exegese contínua, inteiramente seduzida pela “maravilhosa deidade” ⁴⁶ a qual servia:

A poesia, a meu ver, não é apenas a expressão da transcendência, mas, primordialmente, a própria transcendência a motivar a vida. Possibilita,

⁴⁴ LISBOA, Henriqueta. “Oração”. *Montanha viva: Caraça*, 1959, p. 37.

⁴⁵ Palavras proferidas durante um discurso, em 1968, ao ensejo da homenagem que lhe foi prestada em Lambari, sua terra natal. Encontra-se sob o título “Palavras de Henriqueta Lisboa”, (Pasta Conferências), no AEM/UFMG.

⁴⁶ A escritora proferiu, em 1979, um discurso intitulado “Poesia, esta maravilhosa deidade a que votei toda uma existência”. Está publicado no *Suplemento Literário Minas Gerais*, v.14, n. 690/691, p. 12, dez. 1979.

portanto, o reconhecimento do que está *acima dos sentidos e a descoberta de novas dimensões espirituais*.⁴⁷

Walter Benjamin, ao argumentar sobre a linguagem como a mais alta aplicação da faculdade mimética, corrobora a declaração supracitada, dizendo que “a clarividência confiou à escrita e à linguagem as suas antigas forças, no correr da história”⁴⁸, forças que antes atuavam diretamente no espírito do vidente ou do sacerdote⁴⁹.

4.2 A “INFÂNCIA” COMO ARQUÉTIPO DE BASE

Conhecer os arquétipos que subjazem à formação do “mito pessoal” henriquetiano implica, inicialmente, uma tentativa de demarcação, de impor um ponto de partida à nossa investigação. Conforme postula Durand — ao descrever o método da “mitocrítica” —, não há o que se pode chamar de um mito inicial, um mito “puro”⁵⁰, ou melhor, não está em nosso poder conhecê-lo, tampouco podemos eleger um arquétipo primordial. No entanto, para fins de exposição, tomaremos a “Infância” como um arquétipo de fundamentação, como base “mítica” de todo o seu percurso que chamamos de “estético-existencial” e que, por ora, buscamos redefinir em termos mais precisos, teleologicamente. Apoiamo-nos, para tal intento, nas reflexões de Gaston Bachelard, para quem os devaneios ligados à infância, numa psicologia profunda, surgem como verdadeiros *arquétipos* — configurando-se como “catalisadores” de outros arquétipos. “O grande arquétipo da vida que começa infunde em todo começo a energia psíquica que Jung reconheceu em todo o arquétipo”⁵¹, diz Bachelard. E complementa:

Como os arquétipos do fogo, da água e da luz, a infância, que é uma água, que é um fogo, que se torna uma luz, determina uma superabundância de arquétipos fundamentais. Nos nossos devaneios voltados para a

⁴⁷ Palavras pronunciadas quando do encerramento do VI Encontro Nacional de Escritores, em 13 de agosto de 1971, ao receber o “Prêmio Brasília”, da Fundação Cultural do Distrito Federal. O texto completo encontra-se no AEM/UFMG sob o título geral “Palavras de Henriqueta Lisboa”: Pasta Discursos (Produção Intelectual do Titular) [grifo nosso].

⁴⁸ BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, 1993, p. 112.

⁴⁹ Id., *ibid.*

⁵⁰ Cf. DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*, [S.d.], p. 155.

⁵¹ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 119.

infância, todos os arquétipos que ligam o homem e o universo, todos esses arquétipos são, de certa forma, revivificados.⁵²

Ao recorrermos, primeiramente, a um dado biográfico, no caso materializado no documento fotográfico — Henriqueta aos três anos de idade, vestida para a Coroação —, nossa intenção é mostrar o quanto essa infância, enraizada no rito de uma tradição religiosa, influenciou na formação do seu imaginário artístico. E essa tradição permaneceu como um germe, desdobrando-se em efeitos, em novas imagens, mas sempre subsistindo em estado latente, como que “encantada” pelo poder daquele “super símbolo” — conforme a própria poeta expressou na sua conferência ao falar da “Grande Mãe” que está representada na imagem de Nossa senhora.

Argumentamos, portanto, que o primeiro contato da poeta com o *sublime* — que por definição “visa o sobre-humano”⁵³ — se dá na infância, precisamente quando envolta na magia do ritual da Coroação de maio. Tal inferência justifica-se quando lembramos que Henriqueta escolhe como tema para sua primeira conferência — como imortal da Academia de Letras mineira — a poesia religiosa e os poetas marianos, o que nos permite identificar a presença do que Charles Mauron (1899-1966) chama de “metáforas obsedantes”. Num método chamado de “psicocrítica”, o crítico francês postula que, uma vez observadas certas estruturas reveladoras do inconsciente de determinado autor, é possível identificar rastros de um “mito pessoal”. Esse “mito” seria como uma imagem do “mundo interior” inconsciente desse autor, que se revela por meio de uma investigação dos seus temas mais recorrentes, das suas imagens mais frequentes, no uso que faz de certas expressões, e até na escolha de um vocabulário que se torna característico do seu modo de operar⁵⁴.

Conforme já referimos — ao salientarmos a eficácia de sua “metametáfora” —, Bachelard, seguindo um princípio semelhante, sustenta que tais metáforas são suscetíveis de formar um possível *diagrama* que indicaria um sentido e uma determinada simetria, “exatamente como o diagrama de uma flor estabelece o sentido e as simetrias de sua ação floral”⁵⁵.

⁵² BACHELARD, 1996, p. 119.

⁵³ Cf. LONGINO. *Do sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 33-34.

⁵⁴ Cf. MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mithe personnel*.

Disponível em <<http://jose-corti.fr/titres/leseessais/des-metaphores-mauron.html>> acesso em jan. 2013.

⁵⁵ BACHELARD, 1994, p. 159-160.

Maria, como um *supersímbolo*, na obra poética henriquetiana, desdobrar-se-á em novos símbolos, assumindo a feição da “Rosa”, significante precioso cujo significado está implícito no início e no final da sua obra, perfazendo um círculo perfeito, como a serpente *Uroboros*.

4.3 MARIA E A MATÉRIA PRIMORDIAL

Fulcanelli, ao descrever simbolicamente a catedral de Paris, lembra-nos que, assim como a maior parte das basílicas metropolitanas, esta foi posta sob a invocação da Virgem Maria, ou Virgem Mãe⁵⁶. Na *Notre Dame* — “Nossa Senhora”, como são conhecidas essas igrejas —, entre diferentes alegorias representativas das ciências medievais, está a Alquimia, no pórtico central, representada “por uma mulher cuja frente toca as nuvens”⁵⁷.

Na sequência, o autor fornece uma chave importante, cujo segredo nos ajudará na compreensão da dimensão *numinosa* em que se insere a poética henriquetiana, uma vez que tomamos a Alquimia, e seu sagrado Magistério, como um processo análogo a toda produção artística:

Sentada em um trono, ela [a Alquimia] tem na mão esquerda um cetro — insígnia de soberania — ao passo que a direita sustenta dois livros, um fechado (esoterismo) e outro aberto (exoterismo). Segura entre seus joelhos e apoiada contra seu peito está a escada de nove degraus — *scala philosophorum* —, hieróglifo da paciência que devem possuir seus fiéis ao longo das nove operações sucessivas do labor hermético.⁵⁸

Ainda em relação à descrição do pórtico, em que a catedral surge fundada na ciência alquímica, Fulcanelli aproxima o “supersímbolo”, que é Maria — imagem arquetípica da “Grande Mãe” —, da *matéria* elementar, da substância original, geradora de todas as transformações. Reportando-se à etimologia do termo — do latim *materea*, raiz *mater*, mãe —, Fulcanelli argumenta que a Virgem-Mãe, “[...] despojada de seu véu

⁵⁶ Cf. FULCANELLI. *O Mistério das Catedrais e a interpretação esotérica dos símbolos herméticos da grande obra*. Tradução Julia Vidili. São Paulo: Madras, 2007, p. 69.

⁵⁷ Id., *ibid.*

⁵⁸ Id., *ibid.*, p. 69-70.

simbólico, nada mais é que a personificação da substância primitiva de que se serve, para realizar seus desígnios, o Princípio criador de tudo o que existe”⁵⁹.

De posse dessa importante indicação, e tendo em mente a alegoria, partimos em direção a uma possível leitura dos livros que se encontram, não por acaso, “na mão direita da Alquimia”, principalmente o primeiro, que representa o ensinamento escondido, o *esotérico*. Lembrando que o termo *esotérico* se refere, originalmente, “aos de dentro”, aos noviços que Pitágoras (570-495 a.C) recebia no interior da sua habitação — privilégio concedido apenas aos seus fiéis discípulos —, em oposição “aos de fora”, os *exotéricos*. Uma vez ultrapassado o vestíbulo, começava a “verdadeira iniciação”⁶⁰.

4.4 ESOTERISMO E POESIA MODERNA

Quanto à abrangência da temática que envolve o campo do *esoterismo*, e sua relevância para os estudos literários, salientamos que Antoine Faivre, — estudioso das Ciências Religiosas —, definiu o *esoterismo ocidental* como um campo de estudo acadêmico interdisciplinar, já em 1965, ao criar a cadeira de “História do Esoterismo cristão”, na *École Pratique des Hautes Études*⁶¹, na França. A partir de 1979, a mesma disciplina evolui para “História das Correntes Esotéricas e Místicas na Europa Moderna e Contemporânea”⁶², vindo a outorgar-lhe o título de professor emérito. Todavia, como um campo de estudo, o *esoterismo*, ainda que fascinante, carrega certo estigma “marginalizante”, e isso se explica, segundo Faivre, pela falta de informação de outras disciplinas ou especialidades ditas “oficiais”⁶³.

No Brasil, entre os estudiosos do assunto, Cláudio Willer acredita num “viés cientificista” em estudos literários, que pode estar contribuindo para que determinados campos do conhecimento — como o *esoterismo* — permaneçam em segundo plano⁶⁴. Willer sugere, inclusive, uma reformulação nos currículos de Letras, tendo em vista

⁵⁹ FULCANELLI, 2007, p. 70.

⁶⁰ Cf. SCHURÉ, Édouard. *Os grandes iniciados: Pitágoras*. Revisão Eide M. Murta Carvalho. São Paulo: Martin Claret, 1986, p. 63.

⁶¹ Cf. FAIVRE, Antoine. *O esoterismo*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1994, p. 8.

⁶² Id., *ibid.*

⁶³ Id., *ibid.*, p. 30.

⁶⁴ Cf. WILLER, 2010, p. 31.

determinados autores que poderão ficar *ad eternum* sob o rótulo de *incompreendidos*, na mais ampla acepção que essa palavra possa ter.

Na mesma linha de investigação, segue Maria Lúcia Dal Farra, ao analisar a relação entre surrealismo e *esoterismo*. A pesquisadora vê na experiência da poesia como operação alquímica uma prática que, atualizada pelo primeiro, está no “subsolo da poesia moderna”⁶⁵. André Breton (1896-1966), segundo sua análise, “desentranha e elege uma certa tradição incrustada na história da literatura, e até então não discernida como tal, que tem como procedimento a infiltração da matéria esotérica na obra artística”⁶⁶. E o mais importante: essa tradição essencialmente poética, identificada por Breton — que inclui os estudos cabalísticos, o tarô, a astrologia, a alquimia, entre outros — vai sinalizando o caminho que leva a uma necessária renovação da própria história literária, que é vital para os destinos da poesia.⁶⁷

Falar, portanto, de “Ocultismo”, “Tradição”, “Gnose”, “Maçonaria” ou “Hermetismo”, em se tratando principalmente da poesia moderna, e dessa “corrente subterrânea” que a permeia, implica, fundamentalmente, o reconhecimento de seu valor epistêmico. E não é outro nosso intento quando nos valemos dessa fonte de conhecimento para justificar muitos dos procedimentos estéticos que aproximam a poesia de Alphonsus de Guimaraens da poética henriquetiana.

Sobre a Maçonaria, especialmente, é digna de nota a seguinte observação que faz Jamil Almansur Haddad no seu estudo sobre o *Romantismo brasileiro e as sociedades secretas do tempo*:

O que é maçonaria? De início é preciso por de lado a noção popular de que se trata de fenômeno espessamente revestido de mistério e, por isso impossível de estudar com alguma base documental. Não é verdade. A maçonaria é dos assuntos mais suscetíveis de estudo. A bibliografia maçônica é vastíssima [...] ⁶⁸.

⁶⁵ DAL FARRA, Maria Lúcia. Surrealismo e esoterismo: a alquimia da poesia. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. (Org) *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 742.

⁶⁶ Id., *ibid.*

⁶⁷ Id., *ibid.*

⁶⁸ HADDAD, Jamil Almansur. *O romantismo brasileiro e as sociedades secretas do tempo*. São Paulo [S.ed.], 1945, p. 23.

Conforme verificamos, o conhecimento esotérico de que detém as chamadas “sociedades secretas” — ou “discretas”, como a franco-maçonaria ⁶⁹ — está presente na produção de muitos de nossos poetas, e apreender os códigos desse conhecimento torna-se imprescindível para quem quer exercer uma hermenêutica verdadeiramente eficaz, produtiva.

4. 5 ALPHONSUS DE GUIMARAENS E A VERDADEIRA INICIAÇÃO

No domínio da poesia como “deidade”, Henriqueta, muitas vezes, valeu-se de uma terminologia específica para expressar-se, exigindo de seus leitores um cuidado redobrado. Maria Luiza Ramos, por exemplo, referindo-se ao vocabulário *esotérico* da poeta de *Azul profundo*, destaca, “além das *cabalas*”, palavras como *alquimia*, *arcano*, *oráculo*, “tudo dentro do campo semântico do desconhecido” ⁷⁰.

De nossa parte, ao tomarmos certa “confidência” em que a poeta mineira revela ter recebido a sua “iniciação” poética de Alphonsus de Guimaraens, entendemos que há nesta declaração muito mais que um simples recurso retórico e que é possível desvendar alguns “mistérios”, tornando esse universo, bem como o vocabulário envolvido, menos “desconhecido”. Para demonstrá-lo, no entanto, importa percorrermos alguns caminhos estreitos onde ambos os poetas acabam se encontrando.

Um momento de confluência, sem dúvida, deu-se como uma fusão narcísica, que significativamente Henriqueta traduziu em versos sob o título “Minha história simbólica”. Este poema, contudo encontra-se em *Fogo fátuo* (1925), livro de estreia que a poeta não inclui em nenhuma das suas antologias, nem mesmo na seleção para as suas *Obras completas*. Tal ato de rejeição, por ora, solicita um olhar mais atento antes de avançarmos, porque acreditamos que, além das presumíveis razões já aventadas, ele esconde, simbolicamente — e porque não dizer, *esotericamente* — uma motivação importante, de que talvez nem a própria Henriqueta tivesse consciência.

⁶⁹ Nas palavras de Bernard Roger, “A franco-maçonaria, ‘sociedade discreta’, é antes de tudo uma *ordem iniciática* que possui um segredo de natureza sagrada, e nada tem a esconder” [grifo do autor]. ROGER, 1991, p. 261.

⁷⁰ RAMOS, Maria Luiza. *Interfaces: literatura, mito, inconsciente, cognição*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000, p. 229.

Maria Luiza Ramos, em estudo sobre a poesia de Drummond, refere-se a uma “atualização” — termo tomado do aristotelismo —, para dizer que determinados textos atualizam um mito, e tal atualização não está ligada a qualquer intenção, não chegando mesmo a ser conscientizada pelo autor ⁷¹.

Para reforçar seu argumento, a ensaísta recorre a uma declaração do próprio Drummond, em carta dirigida à mesma, cuja relevância corrobora o que ora postulamos.

Diz o poeta:

Sabe que aprendi muitas coisas a meu respeito, reveladas por você? Eu não me dava conta da insistência ou permanência da coisa natural árvore na minha poesia, que considerava apenas como objeto circunstancial e não com o significado cósmico que você lhe aponta. Sabe como é que a gente compõe? Sem saber que está fazendo uma segunda verbalização da coisa descrita ou narrada... E essa segunda é, no fundo, por mais misterioso que pareça, a verdadeira. A outra: um exercício direto de exposição de coisas, exteriores ou interiores. Você me deu o segundo sentido da poesia que no fundo é o primeiro. Fiquei feliz de ser assim “contado” a mim mesmo... ⁷²

Quanto à reflexão de Drummond sobre um “segundo sentido”, que, no fundo, “é o primeiro”, Ramos ainda sublinha: “é o testemunho mais eloquente de que não é linear o tempo da poesia, nas hierarquias embaralhadas em que se dá o ato de criação” ⁷³.

E são exatamente estas as palavras de Julius Evola, corroborando sobremaneira a intuição drummondiana:

É possível até mesmo admitir que alguns autores tenham apenas desejado “fazer arte” e até o tenham conseguido, a ponto de suas produções irem diretamente de encontro àqueles que conhecem e admitem somente o ponto de vista estético. Por outro lado, isto não impede que eles, em sua intenção de “fazer somente um pouco de arte”, e por mais que tenham obedecido a uma espontaneidade, isto é, a um processo imaginativo descontrolado, tenham feito inclusive outras coisas, tenham conservado ou transmitido, ou provocado a ação de um conteúdo superior, que o olho atento o saberá sempre reconhecer e diante do qual alguns autores seriam talvez os primeiros a se surpreender, caso lhes fosse claramente indicado. ⁷⁴

⁷¹ RAMOS, 2000, p. 59.

⁷² DRUMMOND apud RAMOS, *ibid.*, p. 58.

⁷³ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁴ EVOLA, Julius. *O mistério do Graal*. Tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Pensamento, 1988, p. 10.

Portanto, em relação ao *Fogo fátuo* henriquetiano, autorizados por uma “tradição”, que nada mais é que o nome da “corrente subterrânea”⁷⁵ que subjaz à poesia moderna, podemos adiantar que, no processo alquímico, o “fogo” assume a feição de “secreto” — *fogo secreto* — e é o agente imprescindível, a energia motriz de toda ação transformadora⁷⁶. Relacionado, como já vimos, com a *mater* — mãe —, matéria primordial.

Analogicamente, para uma mais clara compreensão do que ora expomos, reportemo-nos uma vez mais a Fulcanelli, quando, ao analisar uma imagem alquímica, em vista da ausência da representação do elemento fogo, ele diz:

Quanto ao fogo, o agente animador e modificador dos outros três elementos, parece estar excluído do motivo apenas para sublinhar sua preponderância, seu poder, sua necessidade, bem como a impossibilidade de qualquer ação exercida sobre a substância sem o auxílio dessa força espiritual capaz de penetrá-la, de movê-la, de se converter realmente naquilo que ela trazia como potencial.⁷⁷

Recorremos ainda a Yvette Centeno, ao analisar a simbologia alquímica no conto *Das Maerchen*, de Goethe, vulgarizado nas traduções como “O conto da Serpente Verde”. Ali, os “fogos-fátuos” são personagens da narrativa e representam o “puro espírito”, aliado ao “ouro precioso”, objetivo final da Grande Arte:

O fogo e o ouro andam sempre ligados, nos textos dos alquimistas. É o fogo que prepara a matéria, que a modifica, que a purifica, que lhe acelera o caminho para a perfeição imutável que o ouro simboliza.⁷⁸

De posse do exposto acima, atentemos aos versos de “Minha história simbólica”, poema dedicado “à memória de Alphonsus de Guimaraens” — para não deixar dúvidas —, extraído do virtualmente renegado *Fogo fátuo*. Nele, podemos ver o mito de Narciso “atualizado”, e também é possível perceber um mesmo ritmo semântico que se inscreve no poema “Ismália”, de Alphonsus. Neste, do mesmo modo, a morte se revela num jogo

⁷⁵ Reconhecida por estudiosos como Octavio Paz, Maria Lúcia Dal Farra, entre outros *neognósticos*.

⁷⁶ FULCANELLI. *As moradas dos filósofos*. Tradução Marcos Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2006, p. 353.

⁷⁷ Id., *ibid.*, p. 353.

⁷⁸ CENTENO, Y. K. *A simbologia alquímica no conto da serpente verde de Goethe*. LISBOA: Universidade Nova de Lisboa, [S.d.], p. 34.

de espelhamento, Ismália “Queria a lua do céu,/Queria a lua do mar...”⁷⁹; e aqui, semelhante efeito “lunático” leva um coração à deriva, a uma paradoxal perda de identidade:

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...

Como o cego, a que resta apenas o conforto
de guardar na retina o último olhar vertido,
sonâmbulo represo entre as curvas do porto,
meu coração divaga, às vezes, sem sentido...

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 — de balde o indago —
o lago que morreu para ficar com ela,
ou ela que ficou para morrer com o lago...⁸⁰

Dizíamos “virtualmente” renegado o livro *Fogo fátuo*, por duas razões que podemos enunciar hipoteticamente. A primeira seria para preservá-lo diante de certos arcanos que ele encerra, deixando-o apenas vibrar na imagem que evoca, fazendo-o agir, simbolicamente, em relação ao conjunto da obra, realmente como um *fogo-fátuo*. E essa imagem alcança um sentido ainda maior quando lembramos que *fogo-fátuo* é “a luz que aparece à noite, geralmente emanada de terrenos pantanosos ou de sepulturas, e que é atribuída à combustão de gases provenientes da decomposição de matérias”⁸¹. Essa imagem, portanto, associa-se ao lúgubre território semântico da primeira fase do processo alquímico, conhecida como *Nigredo*, a *Obra em Negro*, a cabeça de corvo, ou *caput corvi*⁸², que, na voz de Jung, citando antigo tratado alquímico, assim se expressa: “[...] E sabeis que a cabeça ou princípio da arte é o corvo que voa sem asas na escuridão da noite e na claridade do dia. Ele é um *espírito* inquieto que não dorme, [...] e portanto um

⁷⁹ GUIMARAENS, Alphonsus de. “Ismália”. *Pastoral aos crentes do amor e da morte*. In: _____. *Obra completa*, 1960, p. 231-232.

⁸⁰ LISBOA, Henriqueta. “Minha história simbólica”. *Fogo fátuo*, 1925, p. 92-93.

⁸¹ Cf. Verbete: “Fogo-fátuo”. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* 3.0, 2009.

⁸² Cf. JUNG, C.G. *Mysterium coniunctionis*. Tradução Marie-Louise von Franz. Petrópolis: Vozes, 1990, p. 266.

ser de natureza formada de opostos”⁸³. E ainda: “*Caput corvi artis est origo*, a cabeça do corvo é a origem da obra”⁸⁴.

Dom Basílio Valentim — reconhecido como um dos grandes alquimistas do século XV — descreve, entre *As doze chaves da Filosofia*, aquela que representa o estágio da *Putrefação*, como a “chave maior da ressurreição e da grande obra”⁸⁵; a chave VIII é a síntese do axioma alquímico — “a semente deve morrer para que possa dar muitos frutos”, adaptação da parábola de Cristo, narrada por João: “Na verdade, na verdade, vos digo que, se o grão de trigo, caindo na terra, não morrer, fica ele só; mas se morrer, dá muitos frutos”⁸⁶.

Uma segunda razão, que na verdade é uma *evidência* de que a rejeição ao livro não era tão grande como a princípio pode parecer, é que Henriqueta chegou a “salvar” dois poemas antes da “funesta extinção”. Provavelmente pensando em incluí-los na seleção que figuraria nas suas *Obras completas*. São eles “Suave advertência” — originalmente dedicado aos seus irmãos, que vinha como uma subdivisão do livro, sob o título “Suaves advertências” — e “Noturno”, este incluído entre os “Poemas das noites de luar”, uma nova subdivisão. Ambos encontram-se em datiloscrito, com as devidas indicações da Autora, no seu acervo.⁸⁷

Tendo em vista, como afirmamos, a possibilidade de que esses dois poemas viessem à luz pelo desejo da própria Autora e que por razões, talvez editoriais, isso não aconteceu, consideramos importante reproduzi-los aqui.

Em “Suave advertência”, percebe-se aquele tom que Henriqueta herdou das muitas leituras de José Enrique Rodó, característica que Mário de Andrade denunciava como um viés “didático” que ela deveria rever na sua poesia. E esse mesmo tom, entendemos que pode ser percebido como um estilo que beira o “apostólico”, contradizendo as palavras da própria Henriqueta quando, em carta já referida, ela diz

⁸³ JUNG, 1990, p. 266 [grifo do autor].

⁸⁴ Id., *ibid.*

⁸⁵ VALENTIM, Dom Basílio. *As doze chaves da filosofia*. Tradução Atílio Cancian. São Paulo: L. Oren, 1976, p. 97.

⁸⁶ Id., *ibid.*, p. 95.

⁸⁷ Cf. Pasta Produção Intelectual do Titular. (*Fogo fátuo*), no AEM/UFMG. Nos textos referidos está a indicação: “Do livro *Fogo Fátuo*”. É importante ressaltar que no acervo da escritora se encontra apenas um exemplar do livro, fotocopiado.

pertencer “mais à categoria dos anacoretas do que a dos apóstolos”⁸⁸. Na verdade, ambos coexistem dentro dela.

Atentemos à sua “Suave advertência”:

Guarda o teu coração numa redoma
que o preserve do vento incauto e abjeto,
— esse que esfolha a linda flor do afeto,
e do amor, gota a gota, a algália toma.

Fecha os olhos à luz do sonho inquieto
que vive a vida efêmera do aroma.
E, embora vibre de ânsias mil repleto,
o teu desejo de prazer doma.

Espera suavemente a tua vez...
Para que o Amor, na pia batismal,
da tua alma, através da limpidez,

mostre a beleza inédita da vida,
como através de um prisma de cristal,
o sol nos mostra a luz desconhecida.⁸⁹

Também em “Suave advertência”, encontramos expressa uma atitude estoica diante da vida, de renúncia aos prazeres efêmeros, como podemos ler na segunda estrofe, nos seguintes versos: “Fecha os olhos à luz do sonho inquieto/ que vive a vida efêmera do aroma./E, embora vibre de ânsias mil repleto,/o teu desejo de prazer doma”.

Dentre os fundamentos do ensinamento da escola de Zenão — fundada em torno de 300 a.C) —, podemos identificar dois aspectos que estão na base de muitas das concepções estéticas de Henriqueta, pelo rigor que estas deixam transparecer e pela busca incansável da perfeição, embora quase sempre esse mesmo rigor apareça revestido de uma extrema suavidade, em “voz de surdina”, conforme a crítica muitas vezes reitera. São estes os preceitos, entre outros, a título de ilustração: existe uma “Razão divina que rege o mundo e todas as coisas no mundo, segundo uma ordem necessária e perfeita”⁹⁰, e “o homem não é cidadão de um país, mas do mundo”⁹¹, *cosmopolitismo*, aliás, bastante afinado com aquele “sentimento de criatura”, tão impregnado na sua poesia, que dita o lócus henriquetiano, apontado anteriormente.

⁸⁸ SOUZA, 2010, p. 95 (carta de 28 abr. 1940).

⁸⁹ Pasta Produção Intelectual do Titular. (*Fogo fátuo*), no AEM/UFMG.

⁹⁰ Cf. Verbete: “Estoicismo”. ABBAGNANO, 2007, p. 437-438.

⁹¹ Id., *ibid.*

O crítico Sergio Alves Peixoto, no seu estudo sobre *A consciência criadora na poesia brasileira*⁹², destaca em Alphonsus de Guimaraens esse mesmo aspecto estoico que sublinhamos em Henriqueta Lisboa. E o poema “Noturno” também vai aproximá-los, mais uma vez, a uma mesma atmosfera lunar que predomina na lírica do poeta de *Dona mística*; esse efeito o fez receber inclusive o epíteto de “poeta lunar”, em contraponto ao “solar” Cruz e Sousa⁹³. A lua, igualmente, encontra-se profusamente representada na poesia de Henriqueta. Juntamente com a noite, como já vimos, a lua inscreve-se dentro das estruturas cíclicas do imaginário, pertencentes ao durandiano *Regime Noturno* das imagens. Do mesmo modo, todo o universo imagético do poeta Alphonsus de Guimaraens também pode ser visto sob este mesmo prisma.

Ainda sobre a questão da temática alphonsina, tão marcada pela presença do Amor e da Morte — e é a Autora que grafa em maiúsculas —, Henriqueta postula que as duas preocupações máximas do poeta “encontram ambiente propício nas idealizações da nobreza que costuma ir *à morte pelo amor...*”⁹⁴. Devemos ter em mente esse movimento importante, a fim de que possamos compreender um dos aspectos principais que se encontram arquetipicamente instalados nas engrenagens do “mito pessoal” alphonsino. O poeta de *Pulvis* vivenciou a morte de maneira total e, paradoxalmente, a morte trouxe a vida ainda mais intensamente em seus poemas, fazendo-os vibrar diante de cada nova leitura, apesar do peso de uma dor lancinante e profunda.

Sergio Alves Peixoto corrobora nossa argumentação quando diz que “Poesia e vida irmanam-se em Alphonsus na ideia de sofrimento; na verdade, quase nada mais fez o poeta do que cantar a dor do homem e do poeta em versos melancólicos”⁹⁵. Henriqueta, de maneira semelhante, também o fez, porém sempre alimentada pela luz da esperança, coisa que Alphonsus não conhecia. Talvez, muito raramente, apareça em algum verso o desejo de encontrá-la. Ao analisar a obra *Escada de Jacó*, a poeta mineira assevera: “Das três virtudes teológicas — fé, esperança e caridade, — não lhe sorriu jamais a segunda, e é nesta obra que mais profundamente se faz notar esta desolação”⁹⁶.

⁹² Cf. PEIXOTO, Sergio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira: do Barroco ao Simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999, p. 227.

⁹³ Cf. BOSI, 2000, p. 278.

⁹⁴ LISBOA, Henriqueta. *Alphonsus de Guimaraens*, 1945, p. 55 [grifo nosso].

⁹⁵ PEIXOTO, op. cit., p. 223.

⁹⁶ LISBOA, op. cit., p. 51.

Estão sob o número XVIII, de “Cavaleiro Ferido”, os seguintes versos da obra citada:

[...]
 Por que viver assim no meio do mistério?
 Por que toda esta dor me esfacela e me corta?
 E a cada hora, a minh'alma, estranha bruxa, aborta
 Ora uma fúria infiel, ora um anjo funéreo...

Se ergo o olhar para além, não encontro a esperança
 Que me fez palmilhar, sob o céu que nos cobre,
 Esta via da cruz onde ninguém descansa.

Em cada face o escárnio, em cada sino o dobre
 Que me diz que sou velho, e que inda sou criança,
 Que sou rico demais para morrer tão pobre.⁹⁷

O “Solitário de Mariana” viveu radicalmente o seu desígnio de cantor da morte, e, em vista dessa postura de aceitação diante do que lhe cabia realizar, podemos inferir que é legado de Alphonsus de Guimaraens a convicção com que Henriqueta afirma que a poesia tem fundo religioso e “exige não apenas devoção, mas entrega total”⁹⁸. A poesia, para ambos os poetas, é verdadeiramente uma “deidade”. E rigorosa, não lhes faz concessões.

Em “Noturno”, reproduzido a seguir, além do que já fora exposto, podemos perceber, no recurso que “humaniza” as flores, a presença de outro grande poeta que, apesar de não estar mencionado junto ao título de “Minha história romântica” — poema do mesmo *Fogo fátuo* —, bem sabemos que era Fagundes Varela seu inspirador. Entre os românticos, Varela foi aquele que a fez descobrir, ainda na escola primária, que junto ao fascínio das palavras, também estava o poder de fazê-las expressar emoções tão tristes quanto as que estão no seu “Cântico do calvário”:

Noturno

De uma janela aberta, a fronte nua
 que a viração refresca, à noite, eu penso...
 Eis-me a fitar a branda e esquiva lua
 - hóstia opalina de um sacrário imenso.

⁹⁷ GUIMARAENS, 1960, p. 301.

⁹⁸ Palavras proferidas durante um discurso, em 1968, ao ensejo da homenagem que lhe foi prestada em Lambari, sua terra natal. Encontra-se sob o título “Palavras de Henriqueta Lisboa”, (Pasta Conferências), no AEM/UFMG.

E enquanto na minha alma se insinua
o lirismo que paira no ar, suspenso,
da via-láctea, solto, o véu flutua,
pontilhado de sóis - névoa de incenso.

Pouso o olhar no jardim, neste momento;
e, escutando um rumor de onda aromal
que ascende aos ares, num deslumbramento,

declarações de amor percebo, francas,
que estão fazendo os cravos de coral,
ajoelhados aos pés das rosas brancas.⁹⁹

Destacamos, ainda sobre “Noturno”, no primeiro terceto, a sinfonia sinestésica que nos chega pelo olhar, conjugada à escuta de um rumor perfumado — “de onda aromal”. Esta ascende aos ares, provocando o efeito mágico da verticalização encantatória, vertigem de sensações oníricas, quase alucinatórias.

4.6 ALPHONSUS + O MÍSTICO

Conforme já apontamos, 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, e talvez o mais enfático de todos, ainda que não se considere um crítico de poesia.

Neste subcapítulo, após percorrermos os meandros da trajetória poética de Henriqueta Lisboa, em que procuramos identificar as características mais fundamentais daquele que chamamos de seu “percurso estético-existencial”, resta-nos responder às seguintes perguntas: afinal, que “tradição” poética é essa? E por que nossa ênfase recai sobre uma “iniciação” recebida, já na sua adolescência? O que seria exatamente essa “iniciação”?

Primeiramente, a fim de melhor situar a questão, reportemo-nos, uma vez mais, à declaração de Henriqueta, feita na ocasião da importante conferência proferida em 1937, cujo objetivo era lembrar um de “nossos grandes mortos”¹⁰⁰, no caso, o poeta Alphonsus de Guimaraens:

⁹⁹ Pasta Produção Intelectual do Titular. (*Fogo fátuo*), no AEM/UFMG.

¹⁰⁰ “Nossos grandes mortos” era o mote para uma série de conferências promovidas pelo Ministério da Educação, a partir de 1936, cujo cargo, no período, estava sob o comando do Ministro Gustavo Capanema (1900-1985).

No dia que Alphonsus morreu foi que a poesia nasceu, verdadeiramente, em mim. Desde cedo atraída pelos livros, já havia lido os clássicos franceses, portugueses e brasileiros, como, em parte, os românticos. Estava em França com François Coppée e Sully Prudhomme. No Brasil, com os três infalíveis: Bilac, Raimundo Correia e Alberto de Oliveira. Faltava-me alguma coisa. À notícia, úmida de lágrimas, que o cronista do *Diário de Minas* escreveu sobre a morte do poeta, seguiu-se a publicação de seus últimos versos. Estranhamente vibrou meu coração menino, a este contato espiritual. Foi como se uma clareira verde se abrisse aos meus olhos. Momento extático de iniciação. [...] ¹⁰¹

Na ocasião, conforme já referimos, Henriqueta completaria dezessete anos, por isso a expressão “meu coração menino”; e a efeméride, sincronicamente, coincidia com a do seu nascimento, — 15 de julho —, o que viria a potencializar o evento, significativamente.

Henriqueta, ainda na mesma conferência, assim conclui o que chamou de sua “confidência”:

[...] Havia ainda aquilo! Aquilo, que eu pressentia confusamente, ressonância da alma, secretas afinidades entre o real e o inefável, laço invisível entre a terra e o céu. Foi o primeiro que me falou na linguagem dos anjos, foi o meu primeiro poeta, aquele que se ama na adolescência e que nunca se abandona. ¹⁰²

Passados quinze anos da morte de Alphonsus, Henriqueta “transborda a grande emoção”, usando suas palavras, no poema “Em teu louvor, Alphonsus”. Neste, o sujeito lírico não só abençoa o poeta, reverentemente, como o eleva à categoria de Santo, demonstrando intensa gratidão ao eleito. Tal gesto assinala o lugar que Alphonsus ocupava, e que ocuparia, para sempre, no íntimo da poeta. Pelo teor do poema, podemos inseri-lo, sem constrangimento, ao lado dos poemas-precés de Henriqueta, verdadeiro tributo ao Mestre do Símbolo.

Destacamos ainda a presença de uma mística suavemente erotizada, próxima dos versos de um San Juan de la Cruz, ou de uma Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), pelo tom apaixonado com que expressa o amor pelo divino:

¹⁰¹ LISBOA, Henriqueta. *Alphonsus de Guimaraens*, 1945, p. 66-67. Salientamos que “Últimos versos” é o título do derradeiro poema de Alphonsus, datado na véspera da sua morte. Cf. GUIMARAENS, 1960, p. 717 (notas e variantes).

¹⁰² Id., *ibid.*, p. 67.

[...]

Ah! Tua vida foi uma Semana Santa
em que junto aos andores,
aos estandartes e aos escudos,
desfilavam os teus motivos de ouro
incrustados na estampa
dos veludos.

Perdido em meio à vaga procissão,
teu amor, carregando a cruz,
procurava nos dias da Paixão
seguir o rastro de Jesus.

Eu te abençoo,
poeta dos pensamentos últimos,
pela delicadeza do teu voo
de pássaro ao crepúsculo...
Pelo evocar do sino que badala
às horas virginais da missa.
E amo-te, pela ternura com que calas
o enlevo e a timidez das primeiras carícias.

Pela paz que derramas sobre as almas,
pelas calmas
solidões em que além dos mundos meus,
tua lira dolente
estrela e viceja.
Santo Alphonsus! bendito e amado sejas
no coração dos homens e de Deus,
sobre a terra e na glória eternamente!¹⁰³

É do livro *Velário* (1936) o poema “Iniciação”, em que figura a mesma imagem das “primeiras carícias”, aqui clarificada quanto ao direcionamento do sentido evocado:

[...]

Que todo ambiente tome aspectos novos
à hora inaugural de minha chegada aos templos.
Que não ressoem de músicas dissonantes
as harpas pela primeira vez tangidas.

Desçam-me sobre a fronte as penumbras untuosas
da renúncia às cousas efêmeras.
Uma outra vida, um mundo inédito,
em que eu possa sentir, integrada na fé,
banhada na água lustral do batismo,
a primeira carícia de Deus!

[...] ¹⁰⁴

¹⁰³ LISBOA, Henriqueta. *Alphonsus de Guimaraens*, 1945, p. 67-68. Ver o poema na íntegra no anexo A.

¹⁰⁴ Id. “Iniciação”. *Velário*. In: _____. *Lírica*, 1958, p. 29.

Observemos que, na versão original do mesmo poema, publicado em 1936, na segunda estrofe, está “integrada na verdade evangélica”, no lugar de “integrada na fé”, no quarto verso; e, no último verso, Henriqueta opta inicialmente pelo emprego do possessivo, escrevendo: “a primeira carícia do *meu* Deus”. As alterações feitas tornaram o poema menos restritivo no que diz respeito à direção de um credo professado, porém manteve-se identificável quanto ao corpo doutrinário que está na base de tal “iniciação”.

A seguir, reproduzimos a mesma estrofe, com os versos originais de “Iniciação”:

Desçam-me sobre a fronte as penumbras untuosas
da renúncia às cousas efêmeras.
Uma outra vida, um mundo inédito,
em que eu possa sentir, integrada *na verdade evangélica*,
banhada na água lustral do batismo,
a primeira carícia do *meu* Deus! ¹⁰⁵

No verso de um texto seu, enviado à Autora, em manuscrito, o crítico Antônio Sérgio Bueno tece um comentário ao receber o livro *Reverberações*, em 1976, a respeito da religiosidade de Henriqueta, que julgamos importante reproduzir. A observação feita corrobora nossa avaliação a respeito de uma mística que identificamos como “suavemente erotizada” e que se aproxima de um misticismo de raiz ancestral.

Diz Bueno:

Henriqueta, ontem trouxe para casa *Reverberações*. Agora, procurarei uma noite tranquila para lê-lo. Seus livros só podem ser lidos no recolhimento de uma madrugada. Sempre encontrei neles algo assim como um “espírito religioso”, mas de uma religiosidade próxima às das catacumbas dos primeiros cristãos. Algo forte, místico, até... sensual, se você me permite dizer assim. ¹⁰⁶

Nessa mesma vertente, incluímos a poesia de Alphonse de Guimaraens, porém numa potência maior, muito mais visceral, diríamos, de uma expressão menos “suavizada” quanto a sentimentos originários. O erotismo em Alphonse, bem como a temática do amor e morte, vincula-se inicialmente a uma herança byroniana, romanticamente *satanista*, e, conseqüentemente, baudelairiana. Na sua biblioteca particular, lá estava, entre outras, as *Oeuvres complètes de Lord Byron*, recheadas de notas emitidas por ilustres admiradores dele, como Coleridge (1772-1834) e Mrs.

¹⁰⁵ LISBOA, Henriqueta. “Iniciação”. *Velário*, 1936, p. 101-103 [grifo nosso].

¹⁰⁶ Pasta Produção Intelectual de Terceiros, no AEM/UFMG.

Shelley (1797-1851) ¹⁰⁷. E é o próprio Alphonsus quem relata, em carta dirigida ao amigo Jacques D'Avray — pseudônimo de José de Freitas Valle —, datada de 7 de março de 1900, um resumo histórico literário:

Fui inclinado à poesia oriental, à *chinoiserie*, estas, e citarás os sonetos que te mando; a que fui parnasiano fui adepto (sic) (e dele conservo vestígios em minha forma). Fui satânico terrível no tempo em que não compreendia o espírito essencialmente católico de Baudelaire. O que sou hoje, melhor que ninguém dirás. ¹⁰⁸

Mas é em carta anterior, endereçada ao mesmo D'Avray, que Alphonsus dá pistas importantes sobre o lugar que ocuparia dentro de uma estética que se aproxima de uma vertente religiosa de veio católico-cristão. Contudo, é importante frisar que, tanto no que diz respeito à obra alphonsina, quanto à henriquetiana, sempre devemos tomar o termo “católico”, de modo estrito, ou seja, conforme sua origem etimológica: do grego *katholikós*, que é a designação para “universal” ¹⁰⁹. Só assim chegaremos a uma compreensão da real dimensão em que ambas as poéticas se encontram.

Alphonsus, antes de “definir-se” para D'Avray, transcreve todo um longo parágrafo da *Enquête sur l'évolution littéraire*, de Jules Huret (1863-1915), em que, na língua original, Stéphane Mallarmé enfatiza a necessidade de “sugerir” no lugar de “nomear” um objeto, dando-lhe a “ideia perfeita do Simbolismo” ¹¹⁰. E, após referir-se a um livro que muito estimava de autoria do poeta renascentista Pierre Ronsard (1524-1585), ele prossegue dizendo:

Há um poeta moderno na França que se assina Saint-Paul-Roux-le-Magnifique. Diz ele que os magníficos vêm suceder os Simbolistas, e que o Simbolismo, sendo uma paródia ao Misticismo da Idade Média, não tem razão de ser em vista do progresso que o mundo tem feito, etc. Ora, eu, que acho que o Poeta nada tem com o adiantamento da sociedade e que sendo excepcional pode viver na época que quiser, e ainda mais acho que a Renascença das letras latinas em que estamos é todo *místico-simbólica*, vou assinar de ora em diante o nome que tu vês

¹⁰⁷ Cf. Pasta Esboços e Notas (relação enviada por Alphonsus de Guimaraens Filho), no AEM/UFGM.

¹⁰⁸ CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadismo e Simbolismo no Brasil: crítica e poética*. v. 1. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980, p. 53-54.

¹⁰⁹ Cf. Verbete: “Católico”. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa* 3.0, 2009.

¹¹⁰ Cf. BUENO, Alexei. (Organização, introdução e lista de correspondentes) *Correspondência de Alphonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002, p. 3-4 (carta de 27 abr. 1893).

na primeira página desta [Senhor Alphonsus + o Místico], fora a cruz, que é só para o uso dos amigos, e que só dá trabalho para fazer.¹¹¹

Inicialmente, propomos uma leitura *esotérica* da assinatura místico-simbólica: “Senhor Alphonsus + o Místico”, em que a cruz, como o próprio poeta diz “é só para o uso dos amigos”¹¹². E, aqui, leia-se: somente para os “iniciados” como ele. Eis uma suposição importante, que demandaria muitas páginas para explicitar na merecida profundidade. O que podemos adiantar, no entanto, é que Alphonsus de Guimaraens se inscreve numa tradição hermética muito antiga, cuja doutrina esotérica está ligada à franco-maçonaria, mais exatamente a uma “função” conhecida como “rosicruciana”, ou “rosa-cruciana”. Segundo o estudo já mencionado de Maria Lúcia Dal Farra sobre esoterismo, o próprio Mallarmé também teria sido “franco-maçom com tendência rosa-cruz”¹¹³.

E assim a ensaísta explicita:

É consenso hoje que Mallarmé foi dirigido, em suas leituras ocultistas, por Villiers de L’Isle-Adam, seu amigo e mistagogo, e que, em 1885, tomou definitivamente contato com as doutrinas de Swedenborg e da Teosofia. Há também indícios de que ele tivesse frequentado a Cabala. O certo é que, por meio de Villiers, Mallarmé tivesse mantido contato pessoal com Péladan e com Papus. Por outro lado, está confirmada a sua relação com o literato esotérico Joris-Karl Huysmans, que também manteve relacionamento com Papus.¹¹⁴

Por nossa vez, a título de esclarecimento, informamos que “Papus” era o mesmo Gérard-Anaclet-Vincent Encausse (1865-1916), personalidade que fundou o influente *Supremo Conselho da Ordem Martinista*, em 1891, chegando ao grau martinista de *Supérieur Inconnu* — Superior Incógnito¹¹⁵. Detalhe importante: Alphonsus de Guimaraens ingressa na Faculdade de Direito, em São Paulo, em 1891, no mesmo ano em que desta recebe o grau de Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais aquele que o próprio Alphonsus chamaria mais tarde de *Prince Royal du Symbole et Grand Poète Inconnu*, o

¹¹¹ BUENO, 2002, p. 3-4 (carta de 27 abr. 1893) [grifo nosso].

¹¹² Jamil Almansur Haddad, em *O romantismo brasileiro e as sociedades secretas do tempo*, identifica uma loja maçônica ligada a *Burschenchaft* paulista (organização com a qual Freitas Valle supostamente mantinha relações) com o nome “Amizade”, a qual tinha estreitas ligações com a Faculdade de Direito de São Paulo. Cf. HADDAD, 1945, p. 65.

¹¹³ Cf. DAL FARRA, 2008, p. 749.

¹¹⁴ Id., *ibid.*, p. 748-749.

¹¹⁵ Cf. CHURTON, Tobias. *A história da Rosa-Cruz: os invisíveis*. Tradução Robson. B. Gimenes. São Paulo: Madras, 2000, p. 433.

amigo Jacques D'Avray. A dedicatória consta no frontispício de *Câmera ardente*, editado em 1899: “À (sic) Jacques D'Avray – *Prince Royal du Symbole et Grand Poète Inconnu*” ¹¹⁶.

Na literatura especializada, geralmente o Rosicrucianismo é identificado pelas iniciais R e C, entremeadas pela insígnia de uma cruz grega — Rosa + Cruz, motivo pelo qual podemos aproximá-lo da assinatura místico-esotérica adotada pelo poeta de *Kiriale*: “Alphonsus + o Místico”. Outra evidência de que Alphonsus de Guimaraens teria pertencido a uma sociedade secreta ligada à Ordem Martinista de Papus é o fato de que, nessa mesma Ordem, havia três graus inferiores qualificados pelas seguintes denominações: “Associado, Místico (ou Irmão) e Superior Desconhecido” ¹¹⁷, todas as três antecedidas pelo grau máximo do Superior Desconhecido Independente ¹¹⁸. Portanto, temos aqui uma linha de investigação que nos leva a uma fonte comum, supostamente associada à franco-maçonaria, da qual muitos dos poetas — se não todos — considerados decadistas, e/ou simbolistas, se alimentaram. É o caso de Dario Veloso (1869-1937) e do próprio Cruz e Sousa, este chegando a receber a honra de ter uma Revista literária dedicada à sua memória, cujo nome era *Rosa-cruz* ¹¹⁹. Fundada por Saturnino de Meireles (1878-1906), trazia contribuições do próprio Alphonsus de Guimaraens, bem como de Joséphin Péladan ¹²⁰. Essa vertente é uma fonte inesgotável, que representa antes de tudo “uma vida nova” e, como tal, impossível de enquadrar-se em uma conceituação rigorosa. Quem melhor define a visão de um verdadeiro “iniciado” do Símbolo é o poeta Fernando Pessoa, em um de seus escritos esotéricos:

É, de fato, uma vida nova, e uma alma nova, a que se ganha no contato com estes mistérios, e o modo, o tipo, a forma dessa vida nova, não se pode expor nem explicar, pois como é vida propriamente, e não propriamente ideia, não é transmissível verbalmente, nem ainda pelas palavras que claramente dissessem os seus mistérios, se tais palavras se

¹¹⁶ GUIMARAENS, 1960, p. 127.

¹¹⁷ Cf. STAVISH, 2011, p. 205.

¹¹⁸ Id., *ibid.*

¹¹⁹ Cf. HADDAD, Jamil Almansur. Baudelaire e o Brasil. In: BAUDELAIRE, *As flores do mal*. Tradução, prefácio e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Difusão Europeia, 1958, p. 64.

¹²⁰ Cf. RICIERI, Francine Fernandes Weiss. *A imagem poética em Alphonsus de Guimaraens: espelhamentos e tensões*. 2001. 215 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo. p. 212. Observemos, no entanto, que, nos fascículos que Alphonsus conservou consigo, nada foi encontrado além de uma menção do seu nome num artigo publicado no primeiro número da revista, assinado por Félix Pacheco (1879-1935). Cf. GUIMARAENS, Alphonsus, 1960, p. 684-685 (Apêndice: notas e variantes).

devessem, ou sequer pudessem, dizer ou escrever. Os grados são essencialmente estados; se o não são, nada são.¹²¹

Em vista do exposto, cremos que já podemos identificar as raízes que sustentam a “tradição” poética em que Alphonsus de Guimaraens se inscreve, e da qual Henriqueta se consolida como herdeira. Para melhor nos situarmos, recorreremos ainda a René Guénon quando escreve sobre “Dante e o Rosicrucianismo”:

Esta doutrina esotérica, qualquer que seja a designação particular que se lhe quiser dar até à aparição do Rosicrucionismo propriamente dito (se todavia se crê necessário dar-lhe uma), apresentava características que permitem fazê-la caber no que se designa geralmente por Hermetismo. A história desta tradição hermética está ligada intimamente à das Ordens de Cavalaria [...].¹²²

Dentre as leituras ocultistas de Alphonsus, destacam-se as obras de Joséphin Péladan, que, segundo o estudo de Cassiana Lacerda Carollo, teve início no ano de 1891. O poeta tinha em sua biblioteca, entre outros, *Istar* e *L’Androgyne*, de Péladan, bem como *Le satanisme et la magie*, de Jules Bois (1868-1943)¹²³, todos com data de 1895.

É de Cassiana Carollo a seguinte nota:

O interesse de Alphonsus de Guimaraens pelas ciências ocultas pode ser comprovado por vários livros que possuía na época [1894]: *O Templo de Satã* de Guaita, traduções de Kardec, sem contar sua permanente admiração por Péladan (desde 1891). No volume *Au seuil du mystère* de Guaita, assinado Don Alphonsus, aparece a data (1895-6), o que torna interessante a comparação destas datas com aquelas citadas por Dario Veloso em seu “depoimento”, “Ciência oculta”.¹²⁴

Hoje sabemos que Péladan, após dissidência, criou sua própria ordem em 1890, a *Ordem Católica da Rosa-Cruz, do Templo e do Graal*¹²⁵, tornando-se Grão-Mestre. “A nova

¹²¹ PESSOA apud CENTENO, Yvette. *Fernando Pessoa e a Filosofia Hermética*: fragmentos do espólio. Lisboa: Presença, 1985, p. 52-53.

¹²² GUÉNON, René. *Esoterismo de Dante*: seguido de São Bernardo. Tradição Luiz Pontual. São Paulo: IRGT, 2010, p. 33.

¹²³ Cf. RICIERI, Francine Fernandes Weiss. “Dois objetos soturnos: leituras de Alphonsus de Guimaraens”. In: MELLO, Ana Maria de; Sissa Jacoby.(Org.) *A lírica moderna: do Romantismo à contemporaneidade*. LETRAS de HOJE. Porto Alegre: PPG-L PUCRS, abr./jun. 2011, p. 24.

¹²⁴ CAROLLO, 1980, p. 53-54. O “depoimento” de Dario Veloso, citado por Carollo, trata-se de um relato sobre sua experiência “iniciática”. Na seguinte descrição de Veloso, encontramos o “ramo de acácia”, a planta símbolo da iniciação maçônica, principalmente no grau de Mestre: “[...] entre colunas simbólicas, nas mãos de celebrantes um ramo de acácia...”. Id., *ibid.*, p. 58-61.

¹²⁵ CHURTON, 2000, p. 435.

ordem era, de fato, a continuidade de uma linhagem muito antiga de conhecimento rosa-cruz com uma ênfase distintamente católica romana”¹²⁶, escreve Tobias Churton. E é deste estudioso, ainda, a seguinte citação:

Péladan usou sua ordem para promover uma explosão de criatividade artística. Apoiado, a princípio, pelo dinheiro e intelecto refinado de Antoine de la Rochefoucauld, Péladan fundou os *Salons de la Rose+Croix*, em 1892. Os salões expunham a obra de artistas do calibre de Rops, Séon, Khnopff, Redon, Delville, Vallotton, Filiger e muitos outros. O estilo preferido era o que hoje é conhecido como “Simbolismo”, em alguns aspectos um movimento com representação pictórica um tanto menosprezada pelos que tendem a achar que o “impressionismo” é seguido pelo “expressionismo”. Na verdade, os simbolistas costumavam trabalhar com uma teoria de abstração platônica que, posteriormente, seria desmistificada, até certo ponto, pelos artistas abstratos.¹²⁷

Mantendo-se as devidas proporções, podemos dizer que a Villa Kyrial, de Freitas Valle, em muitos aspectos, aproxima-se dos *Salons de la Rose + Croix* de Péladan. Um dos lemas da confraria organizada pelo eminente Sâr —“sumo sacerdote” — Joséphin Péladan, encontra-se inscrito no catálogo do primeiro Salão da Rosa-Cruz, em 1892, e pode ser lido como a síntese do seu “movimento místico-artístico”:

Destruir o realismo e levar a arte mais perto das ideias católicas, do misticismo, da lenda, do mito, da alegoria e dos sonhos¹²⁸.

Em busca de inspiração, muitos dos confrades de Péladan se voltaram para os escritos de Edgar Allan Poe (1809-1849) e Charles Baudelaire, as lendas do ciclo do rei Artur e as óperas-dramas de Richard Wagner (1813-1883).¹²⁹

A respeito da Villa Kyrial, destacamos o seguinte comentário de Antonio Candido, no qual podemos ver exposto, resumidamente, o que ela representou para a vida paulistana da época:

A Villa Kyrial foi o mais completo exemplar que houve em São Paulo de um traço característico da *Belle Époque*: a estetização da vida, baseada na concepção segundo a qual o cotidiano deve transformar-se em obra

¹²⁶ CHURTON, 2000, p. 435.

¹²⁷ Id., *ibid.*, p. 436. Ver no anexo N o cartaz do Salão Rosa-Cruz (1892), de autoria de Carlos Schwabe (1866-1926), artista que frequentou o grupo liderado por J. Péladan.

¹²⁸ DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos: guia enciclopédico da arte moderna*. 2. ed. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 56.

¹²⁹ Id., *ibid.*

de arte. Segundo esta concepção, seria preciso não só fazer literatura e arte, mas viver como se a vida pudesse ser uma obra de arte e literatura. Com grande capacidade de invenção e organização, Freitas Valle estabeleceu uma decoração, um ritual, uma ordem honorífica e nesse quadro elevou o convívio intelectual, a culinária, o vinho, o perfume a traços integrados em sistema, de maneira a formar um estilo próprio, certamente único no Brasil.¹³⁰

Importa ressaltar, ainda, que as relações mantidas entre Alphonsus de Guimaraens e Jacques D'Avray datam de muito antes da inauguração da Villa Kyrial. Esta foi fundada em 1904, e o livro *Kiriale*, de Alphonsus, cronologicamente seu primeiro livro, é publicado em 1902, produzido entre 1891 — ano em que ele ingressa na Faculdade de Direito — e 1895, um ano após a colação de grau.¹³¹

E sobre os dados etimológicos do vocábulo *Kiriale*, reportamo-nos ao crítico Andrade Muricy (1895-1984), num apêndice a seu *Panorama do Simbolismo brasileiro*, quando os insere junto a um “vocabulário litúrgico ou atinente à vida católica, no Simbolismo”¹³². Este vocabulário, aliás, intensamente explorado pelo poeta mineiro:

KYRIALE, s.m. Livro litúrgico; contém o Kyrie e o Ordinário da Missa; hoje incorporado ao *Missale Romanum*. [Título de uma das obras de Alphonsus de Guimaraens]

KYRIE, s.m. Invocação a Deus, enquanto os fiéis se encaminhavam para a Igreja, no cristianismo primitivo. [Da liturgia católica. Usado como oração impetratória. Com maiúscula].¹³³

Dentro do mesmo universo semântico, podemos inserir a expressão “rosa-cruciano” no sentido que a historiadora francesa Frances Yates (1899-1981) o concebe, ainda que, no caso de nosso poeta, ele esteja mais próximo do termo “rosa-cruz”, nos termos da própria Yates. Primeiramente, a historiadora, no seu estudo sobre o iluminismo Rosa-Cruz, sugere que o vocábulo “rosa-cruciano” seja empregado

para um determinado estilo do modo de manifestar o pensamento, o qual é historicamente reconhecível, sem suscitar a questão de ser ele um

¹³⁰ CANDIDO, Antonio. A vida como arte. In: CAMARGOS, 2001, p. 12.

¹³¹ Segundo a historiadora Marcia Camargos, o nome da mansão de Freitas Valle foi escolhido pelo poeta Alphonsus de Guimaraens. Cf. CAMARGOS, 2001, p. 52.

¹³² MURICY apud RICIERI, 2001, p. 40.

¹³³ Id., ibid.

estilo rosa-cruciano de um pensador pertencente a uma sociedade secreta.¹³⁴

Sobre o “rosa-cruz”, Yates afirma que este

era alguém pertencendo inteiramente à corrente da tradição da Renascença hermético-cabalística, porém diferenciava-se no que se referia às primeiras fases do movimento, por acrescentar a **alquimia** aos seus interesses¹³⁵.

E aqui se encontra uma chave importante, que nos leva a compreender não somente o emblemático poema “A cabeça de corvo”, de Alphonsus de Guimaraens, como toda a sua obra e a ossatura que sustenta o seu “mito pessoal”. Sobretudo, interessa-nos o universo simbólico da Alquimia e a forma como se manifesta esteticamente na sua poesia. O que é secreto assim permanecerá, por isso o epíteto que acompanha os autênticos *Rosa-cruzes*: “Os invisíveis”.

De posse do exposto, as palavras de Henriqueta, no seu pioneiro estudo sobre a poesia alphonsina, adquirem um sentido mais amplo:

O estudioso da obra de Alphonsus notará três influências sobre ela exercidas: a sugestão do ambiente, a impressão causada pela morte da noiva, e *as leituras místicas*.¹³⁶

Por tomá-lo realmente como paradigma de uma postura *místico-simbólica* de poemática e por considerá-lo um “testamento literário” exposto em versos, reproduzimos a seguir o poema “A cabeça de corvo”, seguido de uma brevíssima análise “anagramática”:

A cabeça de corvo

Na mesa, quando em meio à noite lenta
Escrevo antes que o sono me adormeça,
Tenho o negro tinteiro que a cabeça
De um corvo representa.

¹³⁴ YATES, Frances A. *O iluminismo Rosa-Cruz*. Tradução Syomara Cajado. São Paulo: Pensamento, p. 278.

¹³⁵ Id., *ibid.* [grifo nosso].

¹³⁶ LISBOA, Henriqueta. *Alphonsus de Guimaraens*, 1945, p. 34 [grifo nosso]. Henriqueta, no mesmo estudo, p. 36, ainda escreve: “A Bíblia deve ter sido o seu livro de cabeceira. O seu apego à Imitação de Cristo é patente”.

A contemplá-lo mudamente fico
 E numa dor atroz mais me concentro:
 E entreabrindo-lhe o grande e fino bico,
 Meto-lhe a pena pela goela a dentro.

E solitariamente, pouco a pouco,
 De bojo tira a pena, rasa em tinta...
 E a minha mão, que treme toda, pinta
 Versos próprios de um louco.

E o aberto olhar vidrado da funesta
 Ave que representa o meu tinteiro,
 Vai-me seguindo a mão, que corre lesta,
 Toda a tremer pelo papel tinteiro.

Dizem-me todos que atirar eu devo
 Trevas em fora este agoirento corvo,
 Pois dele sangra o desespero torvo
 Destes versos que escrevo.¹³⁷

Atentemos aos três versos deslocados:

De um corvo representa.
 [...]
 Versos próprios de um louco.
 [...]
 Destes versos que escrevo.
 [...]

E, agora, invertendo a ordem da leitura, ao subverter as “regras”, temos:

Destes versos que escrevo.
 Versos próprios de um louco.
 De um corvo representa.

O poema todo, na verdade, pode ser lido como a representação da primeira fase do processo alquímico, justamente chamada *caput corvi*, cabeça de corvo, ou *corvus*, como referimos anteriormente. É a designação tradicional da *Nigredo*. E, especialmente, sobre a simbologia que se encerra em “Versos próprios de um louco”, a aproximação com o *Nigredo* fica ainda mais evidente ao reportarmo-nos às palavras de Jung quando diz que “na nigredo (negrura) o cérebro se obscurece”¹³⁸.

¹³⁷ GUIMARAENS, 1960, p. 54.

¹³⁸ JUNG, 1990, p. 271.

Reafirmamos, portanto, que o poema “A cabeça de corvo” é emblemático porque Alphonsus de Guimaraens é o poeta da *Nigredo*, da *Obra em Negro*, ou *Putrefação*, e a sua poesia representa o sacrifício da semente. A morte que gera a vida.

“Sua humildade, como a da terra, exposta ao sol e à chuva, preparou-o para a germinação espiritual da divina semente”¹³⁹, diz a poeta Henriqueta Lisboa, que o tinha como Mestre iniciador dos mistérios da poesia religiosa.

A *caput corvi* alphonsina encontra-se numa segunda posição, depois do poema “*Initium*”, no primeiro livro de Alphonsus, *Kiriale*. Antecedendo o primeiro poema, está a epígrafe de Baudelaire: “*C’est la Mort qui console, hélas! et qui fait vivre*”¹⁴⁰.

Para toda uma geração de poetas que o sucederam, os versos de Alphonsus de Guimaraens representaram uma grande inovação, especialmente no período pré-modernista. E é Drummond o porta-voz que relata, num artigo escrito em 1940, o que eles realmente significaram:

Muitos de nós nunca pegaram num exemplar de *Kiriale* ou de *Dona Mística*, já então *introuvables*, mas bastava o estribilho da “Catedral”, um verso de poema publicado nas rápidas revistas da época, para sentirmos no espírito toda a voltagem da poesia, incandescendo a nossa substância. O “lúgubre responso” ressoava em nós. E os navios negros, as rosas desfolhadas sobre as amadas mortas (naquele tempo sentíamos previamente as amadas que iam morrer), a “medonha carruagem”, que conduz, a alma aos solavancos, o cinamomo, o lírio, a lua dupla de Ismália tinham para nós um poder de libertação e afastamento dessa matéria poética tão pobre e tão falsa de 1920. Antes que viesse o Modernismo, já Alphonsus nos preservava dos males da época. E por muito mórbido que fosse o seu reino, foi nele que aprendemos a ter saúde e a coragem das experiências.¹⁴¹

O Deus de Alphonsus é o mesmo de Henriqueta, e, em certa medida, o mesmo de Drummond¹⁴², ambos os poetas recebem idêntica “voltagem” daquela poesia, que de

¹³⁹ LISBOA, Henriqueta. *Alphonsus de Guimaraens*, 1945, p. 62-63.

¹⁴⁰ Cf. GUIMARAENS, 1960, p. 53. “É a Morte que consola, infelizmente! E que faz viver”. Tradução Patrícia Reuillard.

¹⁴¹ DRUMMOND apud RICIERI, 2001, p. 31. Artigo publicado em *Mensagem*, Belo Horizonte, ano 2, nº 22, p. 7: “Presença de Alphonsus”, por ocasião do 19º aniversário da morte de Alphonsus de Guimaraens, em 15 jul. 1940.

¹⁴² Henriqueta homenageia Drummond chamando-o de “Irmão Maior” no poema “Saudação a Drummond”, do livro *Miradouro* (1976), e, como *esotericamente* “Irmão Maior” são os chamados “Mestres de sabedoria”, nas escolas de ocultismo, é nessa situação hermenêutica que nos situamos para afirmar o acima exposto.

tanto ser mórbida fascinava pelo mistério que escondia sob a cor negra dos corvos, dos corpos frios, dos olhos vítreos que não se fecham.

Outra personalidade artística que se insere no mesmo grupo aludido por Drummond, por afinidade, e também por pertencer à mesma geração, é Cecília Meireles. Por ocasião do 25º aniversário da morte de Alphonsus de Guimaraens, a ser comemorado em julho de 1946, Henriqueta escreve à amiga solicitando um estudo sobre o poeta. Em carta inédita, Cecília responde: “Terei muito prazer em escrever sobre Alphonsus, um dos santos literários da minha devoção. Diga-me para quando quer o artigo ¹⁴³”.

É interessante observar que, na mesma carta em que Henriqueta faz o pedido à Cecília, ela tece elogios a Antonio Candido e reclama da falta de intuição de nossos críticos de poesia, sem esquecer, no entanto, de mencionar o *insubstituível* Mário de Andrade:

Vamos comemorar este ano, em julho, o 25º aniversário da morte de Alphonsus. Uma página sua a respeito, seria uma bela contribuição, Cecília. Quero ver se Antonio Candido vem fazer uma conferência sobre o nosso poeta. É um crítico de valor — certamente você o tem lido ¹⁴⁴ — que possui, além de outras qualidades, intuição de poesia, o que é verdadeiramente singular, neste nosso Brasil de críticos pouco afeitos ou pouco afeiçoados à poesia. Quando outro Mário?... ¹⁴⁵

4.7 RELIGIOSIDADE E TRANSCENDÊNCIA

Para Henriqueta, as primeiras carícias recebidas na pia batismal se renovam diante da leitura da enigmática poesia de Alphonsus, e o encontro que se dá entre os dois poetas é sempre na dimensão do espírito, na completa identificação. “Foi o primeiro

¹⁴³ Cf. Pasta Correspondência Pessoal do Titular, (MEIRELES, Cecília), no AEM/UFMG. Carta datada de 26. Abr. 1946.

¹⁴⁴ Antonio Candido assinava, em 1946, uma seção na *Folha da manhã* paulista, intitulada “Notas e críticas literárias”.

¹⁴⁵ Cf. Carta de Henriqueta Lisboa para Cecília Meireles, datada de 22 abr. 1946. Disponível em: <<http://topicos.estadao.com.br/fotos-sobre-cecilia-meireles/carta-de-henriqueta-lisboa-para-cecilia-meireles>> Acesso em 22 nov. 2011.

que me falou na linguagem dos anjos”¹⁴⁶, diz a poeta, na linguagem que traduz a *afeição* e o *pensamento* a um só tempo¹⁴⁷.

Como ela mesma fez, Henriqueta imagina o menino Alphonsus brincando com os anjos das procissões lendárias, ouvindo o badalar dos sinos pelas manhãs, aspirando o perfume dos incensos a sacudir “turíbulos de prata para ver a fumaça encher o templo de volutas caprichosas”¹⁴⁸. Porque Alphonsus cantava a morte, a partir dali, quando ele deixa definitivamente a vida, a poesia como “transcendência” efetivamente se materializa nos seus versos, e Henriqueta passa então a viver numa “nova dimensão espiritual”, possibilitada por essa mesma poesia.

É do poema “Em teu louvor, Alphonsus”, a seguinte estrofe, em que a poeta reconhece a sublime transfiguração ocorrida:

[...]
 Porém, depois daquele transe de agonia
 que por desígnio obscuro
 fora apenas o início
 de novos haustos,
 mais dúcida ficou tua poesia!
 ficou teu sonho mais puro,
 como depois do santo ofício
 o cordeiro dos holocaustos.
 [...] ¹⁴⁹

Henry Corbin traduziu o árabe *‘alam al-mithâl* como “mundo imaginal”, um conceito que se aplica aqui quando pensamos nessa “nova dimensão espiritual” onde Henriqueta passa a viver pela poesia. O “mundo imaginal” é um espaço-tempo gerado a partir de uma “imaginação criadora”, e ele é “um mundo precisamente ‘visionário’, onde os inteligíveis adquirem um corpo e os corpos se espiritualizam”¹⁵⁰. Essa “imaginação”, porém, é importante frisar, vai diferir conceitualmente do termo “imaginação” no sentido de “fantasia”, quando aplicado como uma visão falseadora, geradora de

¹⁴⁶ LISBOA, Henriqueta. *Alphonsus de Guimaraens*, 1945, p. 67.

¹⁴⁷ Cf. SWEDENBORG, Emmanuel. A linguagem dos anjos. In: _____. *O céu e o inferno*. 2. ed. Tradução Rev. Levindo Castro De La Fayette. Rio de Janeiro: Livraria Swedenborg, 1987, p. 102-108. Para os “Fiéis do Amor”, fraternidade a qual Dante teria pertencido, a língua dos anjos e dos deuses se manifesta em versos, e assim eles deveriam se exprimir. Cf. BENOIST, Luc. *O esoterismo*. Tradução de Fernando G. Galvão. São Paulo: DIFEL, 1969, p. 103.

¹⁴⁸ LISBOA, Henriqueta, op. cit., p. 23

¹⁴⁹ Id., *ibid.*, p. 68.

¹⁵⁰ DURAND, Gilbert. A virgem Maria e a Alma do Mundo. In: _____. *A fé do sapateiro*. Tradução Sérgio Bath. Brasília: UnB, 1995, p. 84.

“irrealidades”. Na verdade, “a realidade é imaginação e a imaginação criadora é criação da realidade. Ela é a chave do *Oriente* das Luzes, o coração de toda a gnose oriental”¹⁵¹.

Naquele que Henriqueta considera o livro mais triste de Alphonsus, *Pulvis*, seu último livro, está o poema a seguir. Observemos que *Pulvis*, traduzido do latim, refere-se a “poeira, pó” e, ainda, a “cinzas dos mortos”¹⁵² e pode ser analisado como uma imagem radicalmente antagônica ao *Pólen* de Novalis, com suas coloridas “sementes literárias”:

XLI

Cantem outros a clara cor virente
Do bosque em flor e a luz do dia eterno...
Envoltos nos clarões fulvos do oriente,
Cantem a primavera: eu canto o inverno.

Para muitos o imoto céu clemente
É um manto de carinho suave e terno:
Cantam a vida, e nenhum deles sente
Que decantando vai o próprio inferno.

Cantam esta mansão, onde entre prantos
Cada um espera o sepulcral punhado
De úmido pó que há de abafar-lhe os cantos...

Cada um de nós é a bússola sem norte.
Sempre o presente pior do que o passado.
Cantem outros a vida: eu canto a morte...¹⁵³

Numa potência mais branda, mas ainda alimentada por forças contrárias, em certa medida, a perfeita *coincidentia oppositorum* se faz, porque a poesia de Henriqueta ressoa em profunda harmonia com a dor sentida e desiludida do poeta de *Pulvis*. Na verdade, a poeta crê na transformação, na transcendência e onde outros veem o fim, o aniquilamento, ela vê um começo, um renascimento. É Drummond quem diz, após a leitura de *Flor da morte*: “[...] e por isso tal poesia é tão confortadora, na sua especial dolência: quase diria: na sua morbidez”¹⁵⁴.

Destacamos a seguir outro poema de Alphonsus que pertence ao livro *Pulvis* e que é especialmente representativo no que diz respeito à imagem da morte como

¹⁵¹ JAMBET, Christian. *A lógica dos orientais*: Henry Corbin e a ciência das formas. Tradução Alexandre de Oliveira Carrasco. São Paulo: Globo, 2006, p. 42.

¹⁵² Cf. Verbete: *Pulvis*. In: AZEVEDO, Fernando de. (Org.) *Pequeno dicionário Latino-português*, 1957, p.167.

¹⁵³ GUIMARAENS, 1960, p. 351.

¹⁵⁴ DRUMMOND DE ANDRADE, 1975, p. 126.

transformação. Aqui, a voz lírica proclama a própria alma como substância, como alimento, resultado de um intenso processo de purgação, retrato fiel da fase da *Nigredo*:

XXXVII

Ninguém anda com Deus mais do que eu ando,
Ninguém segue os seus passos como sigo.
Não bendigo a ninguém, e não maldigo:
Tudo é morto num peito miserando.

Vejo o sol, vejo a lua e todo bando
Das estrelas no olímpico jazigo.
A misteriosa mão de Deus o trigo
Que ela plantou aos poucos vai ceifando.

E vão-se as horas em completa calma.
Um dia (já vem longe ou já vem perto?)
Tudo que sofro e que sofri se acalma.

Ah se chegasse em breve o dia incerto!
Far-se-á luz dentro em mim, pois a minh'alma
Será trigo de Deus no céu aberto... ¹⁵⁵

Henriqueta celebra a vida por meio da palavra poética, mesmo diante da constatação que expressou nos versos: “De então a vida/pertence à morte” ¹⁵⁶, e talvez exatamente por sabê-lo, ela celebra ainda mais intensamente.

O filósofo Vilém Flusser (1920-1991) acredita numa “ação misteriosa da morte”, que age sobre a obra de determinado autor, após a sua morte. Postula que “o último significado da obra é deslocado, pela morte, do intelecto do autor para os intelectos dos seus interlocutores” ¹⁵⁷. Dessa maneira, a morte altera profundamente todo aspecto da obra, “dando-lhe uma nova *Gestalt*, uma nova dinâmica e uma nova estrutura” ¹⁵⁸. Flusser enfatiza o aspecto ético que está envolvido nessa “transfiguração da obra pela morte” ¹⁵⁹, a qual transforma o interlocutor “em guardião e realizador da obra” ¹⁶⁰.

Tal premissa de Flusser, quando deslocada para o universo da literatura, aplica-se perfeitamente como corolário daquilo que entendemos como o efeito de uma

¹⁵⁵ GUIMARAENS, 1960, p. 349.

¹⁵⁶ LISBOA, Henriqueta. “Elegia”. *A face lívida*. In: _____. *Lírica*, 1958, p. 178-180.

¹⁵⁷ FLUSSER, Vilém. O projeto. In: _____. *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002, p. 114-115.

¹⁵⁸ Id., *ibid.*

¹⁵⁹ Id., *ibid.*

¹⁶⁰ Id., *ibid.*

“verdadeira iniciação” pela poesia. Essa “iniciação” é capaz de inaugurar uma “nova dimensão espiritual”, na qual a poeta, como “guardiã e realizadora” da obra alphoncina, passaria a vivê-la como um desdobramento do seu próprio “mito pessoal”. Henriqueta não só colhe a flor do Narciso, como ela também transforma essa mesma flor. Portanto, argumentamos que o “mito pessoal” de Henriqueta Lisboa implica uma transfiguração estética do “mito pessoal” de Alphonsus de Guimaraens.

4.8 O NASCIMENTO DE UM MITO LITERÁRIO

Enrique de Resende (1899-1973) publica, em 1938, um polêmico estudo biográfico no qual sustenta que, apesar de não ser lícito concluir que Alphonsus pudesse ter interrompido bruscamente a própria vida, tinha o poeta a obstinação em abreviá-la. “Alfonsus (sic) de Guimaraens caminhou lenta, mas deliberadamente para a morte”¹⁶¹, escreve o ensaísta. Resende revela fatos sobre a coincidência que contribui para alimentar a atmosfera de mistério que envolve a morte do escritor. O poeta de *Kiriale* teria solicitado, expressamente, por meio de uma carta enviada ao amigo e redator-chefe do *Jornal do Comércio*, de Juiz de Fora (MG), Heitor Guimarães, que o seu poema “Perdão” fosse publicado no dia 15 de julho, exatamente na data em que se confirmaria a sua morte, três dias depois. Os jornais da época notificaram apenas a “estranha coincidência”, nada mais acrescentando sobre o que realmente aconteceu “naquela madrugada branca”¹⁶², como diz o verso de Henriqueta.

Paradoxalmente, o poema “Perdão” aproxima-se de um autêntico poema-prece, sem, no entanto, deixar de revelar uma ácida ironia de tonalidade romântica. O poema é um lamento na voz de um sujeito lírico dilacerado, que ora se dirige ao Senhor Deus, ora a um “outro” anônimo, que, na verdade, é um “nós”. Essa mesma voz pede pela alma daquele que não conseguiu pedir, porque estava cansado, Sísifo sem forças para continuar a sua sina. O movimento gerado pela súplica — o gesto de orar poeticamente por aquele que não conseguiu orar — implica uma ruptura, favorece o distanciamento metalinguístico que potencializa a palavra poética, permitindo à própria linguagem que veja a si mesma. Essa dinâmica autorreferente faz com que esse “outro” sujeito formalize

¹⁶¹ RESENDE, Enrique de. *Retrato de Alfonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1938, p. 128.

¹⁶² Cf. LISBOA, Henriqueta. “Em teu louvor, Alphonsus”. In: _____. *Alphonsus de Guimaraens*, 1945, p. 67-68.

o rito da morte, pela palavra proferida, e passe, assim, a assumir o lugar de um “eu” que fala em nome de todos que sofreram silenciados.

A seguir, reproduzimos, na íntegra, a versão do poema “Perdão” tal como se encontra no livro de Resende:

Perdoai, Senhor Deus,
 Senhor Deus o suicida,
 aquele que perdeu a vida
 sem uma prece.
 Perdoai todo o infeliz
 que deixou este mundo
 e se atufou no pélagos profundo
 do desespero e da desesperança.
 Cansou-se de viver, e quem se cansa
 de caminhar
 há de parar
 no eterno pousos
 onde há repousos
 e paz.
 É o eterno silêncio do Aqui-Jaz,
 é a soturna guarida
 que nos espera além da Vida.
 Rezem por alma do desgraçado
 que teve o fado
 tão triste de se matar!
 Ai! Talvez a sua alma se transforme
 num duende enorme
 que nos venha tentar...

Perdoai, Senhor Deus, o suicida
 que, deixando a Vida,
 foi descansar!¹⁶³

Podemos pensar, assim, que o mito *Alphonsus de Guimaraens* nasce em 15 de julho, não somente em função de ser esta a data da morte do poeta, mas principalmente porque foi nesse mesmo dia, em 1894, que seu nome literário *definitivo* passou a figurar publicamente. Foi no quadro de formatura dos bacharéis daquele ano, pela *Academia Livre de Direito de Minas Gerais*, que se inscreveu o nome *Alphonsus de Guimaraens* pela primeira vez, oficialmente¹⁶⁴. Portanto, é lícito afirmar que a data de 15 de julho é

¹⁶³ Destacamos que o poema se encontra datado — “Mariana, 12-VII-921” (sic) — e com a seguinte observação: “(Do livro *Pulvis*, em preparo)”. “Perdão” é dedicado a Heitor Guimarães, o amigo que viria a publicá-lo na data solicitada. Cf. RESENDE, Enrique de. *Retrato de Alphonsus de Guimaraens* (sic). Rio de Janeiro: J. Olympio, 1938, p. 123-124.

¹⁶⁴ Cf. GUIMARAENS, 1960, p. 36 e 47 (Cronologia).

significativa duplamente, porque ela marca o início e o fim da jornada de um verdadeiro mito literário da nossa poesia. No que diz respeito à Henriqueta Lisboa, a efeméride de 15 de julho testemunha o seu encontro com o poeta de *Pulvis*, numa dimensão, que, por falta de melhor termo, chamamos de *suprassensível*, um espaço privilegiado no qual a “alta literatura” intermedeia a “alta iniciação”.

4.9 O LEGADO DE JOSÉ ENRIQUE RODÓ

Henriqueta Lisboa conhecia as armadilhas que cercam todo artista e sabia, do mesmo modo, que a arte exige exposição. Equilibrar-se entre esses dois polos foi sempre o desafio imposto pela vocação recebida, “desde o berço”, conforme gostava de dizer nas entrevistas. Vocação, aliás, foi uma espécie de virtude que aprendeu com José Enrique Rodó, nas suas parábolas repletas de poesia. Em carta a Hécio Levindo Coelho, de 2 de julho de 1973, junto à qual Henriqueta pretendia enviar o livro *Motivos de Proteo*, ela diz: “Aí vai o livro de Rodó que teve grande influência na minha formação espiritual. Não se canse em lê-lo todo. Leia, de preferência, o capítulo sobre vocação – pág. 79, assim como as parábolas ‘*Jugaba El niño*’ – p. 22 – e ‘*La pampa de granito*’ – p. 386”¹⁶⁵. Ainda sobre o mesmo tema, a poeta declara, enfaticamente, em uma das entrevistas que concedeu: “Minha decisão de escrever significa tomada de consciência, sempre mais nítida, de que eu tinha uma vocação e que a ela devia corresponder”¹⁶⁶.

Especialmente, sobre o conto-parábola rodoniano “*Mirando jugar a um niño*”, pode-se afirmar que é muito significativo no que diz respeito à vivência do próprio “mito pessoal” da escritora. O título pode ser incluído, sem dúvida, entre aqueles que são os seus ensinamentos “formadores”, que participam da dinâmica do seu “arquétipo de base”, conforme referimos ao tratar do grande arquétipo da “Infância”. Neste conto está intrínseca a necessidade da pureza da criança para que se possa realizar a “transformação” desejada. E, não por acaso, Rodó escolhe como epígrafe a seguinte frase

¹⁶⁵ Pasta Correspondência Pessoal (COELHO, Hécio Levindo), carta original, em manuscrito. Aparentemente, a carta não foi enviada, e o livro referido (com os rabiscos do irmão José Carlos, conforme a emitente destaca na mesma) consta de seu acervo particular, edição de 1918, no AEM/UFMG.

¹⁶⁶ Entrevista concedida a Edla van Steen, “Henriqueta, unida aos homens e a Deus, pela poesia”. In: BERNIS, Yeda Prates (Org.) Henriqueta Lisboa: Rosa plena. Edição especial do *Suplemento Literário Minas Gerais*, 21 jul. 1984, p. 6.

de Schiller: “... *A menudo se oculta un sentido sublime en un juego de niño*”¹⁶⁷. Essa expressão, por sua vez, remete ao fragmento 52 de Heráclito (535 a.C 475 a. C), que diz: “O tempo [aion] é criança brincando, jogando [com pedrinhas]; da criança o reinado”¹⁶⁸.

Em “*Mirando jugar a um niño*”, um menino brinca num jardim com uma taça de cristal. Mantendo-a em uma das mãos, com a outra ele segura um junco que vai golpeando compassadamente, entretendo-se com as ondas sonoras que vibram no contato com a superfície do cristal, até que, por um impulso, ele decide mudar os rumos da brincadeira. Apanha, então, com as duas mãos a límpida areia que ali se encontra, passando a encher com ela a taça de cristal, até a sua borda, não tardando a recomeçar seu exercício musical. Porém, logo percebe que o cristal está mudo, não responde mais às investidas do junco e, em meio à frustração e à tristeza que o invadem, com uma lágrima quase a rolar dos seus olhos, o menino a suspende num rápido gesto, passando a olhar em volta, indeciso, a procurar sem saber exatamente o quê. Quando, ainda com os olhos úmidos, detém-nos sobre uma flor muito branca e vistosa, que parecia fugir da companhia das outras, à espera de uma mão atrevida que a viesse colher. O menino então se dirige até ela sorrindo e, com a cumplicidade do vento, que, por um instante, se abate sobre a rama, toma-a nas mãos, colocando-a a seguir, graciosamente, na taça de cristal, na mesma areia que havia sufocado a alma musical da taça. E orgulhoso de sua desforra, levanta tão alto quanto pode a flor entronizada e passeia como em triunfo, por entre a abundância das flores do jardim¹⁶⁹.

E assim conclui Rodó:

Del fracaso cruel no recibe desaliento que dure, ni se obstina en volver al goce que perdió; sino que las mismas condiciones que determinaron el fracaso, toma la ocasión de nuevo juego, de una nueva idealidad, de nueva belleza... ¿No hay aquí un polo de sabiduría para la acción? ¡Ah, si en el transcurso de la vida todos imitáramos al niño! ¡Si ante los límites que pone sucesivamente la fatalidad a nuestros propósitos, nuestras esperanzas y nuestros sueños, hiciéramos todos como él!... El ejemplo del niño dice que no debemos empeñarnos en arrancar sonidos de la copa con que nos embelesamos un día, si la naturaleza de las cosas quiere que enmudezca. Y dice luego que es necesario buscar, en

¹⁶⁷ RODÓ, José Enrique. *Parábolas cuentos simbólicos*. Ilustraciones de Santos Martínez Koch. Montevideo: CONTRIBUCIONES AMERICANAS DE CULTURA, 1953, p. 27.

¹⁶⁸ Fragmento citado e traduzido por Zeljko Loparic, no seu artigo “Martin Heidegger e os fundamentos da existência”. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (Org) *Pensamento alemão no século XX: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil*. v. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 119.

¹⁶⁹ Narrativa baseada em tradução livre nossa. Ver texto original no anexo R.

derredor de donde entonces estemos, una reparadora flor; una flor que poner sobre la arena por quien el cristal se tornó mudo... No rompamos torpemente la copa contra las piedras del camino, sólo porque haya dejado de sonar. Tal vez la flor reparadora existe. Tal vez está allí cerca... Esto declara la parábola del niño; e toda filosofía viril, *viril* por el espíritu que la anima, confirmará su enseñanza fecunda.¹⁷⁰

Aqui podemos ver uma lição de esperança, o próprio cerne da mensagem rodoniana simbolizada no mito de Proteu, a necessidade de sempre se reinventar, de transformar situações e posturas, de buscar uma aceitação pacificada diante do inevitável, enfim, de transformar as adversidades em algo belo, num exercício lúdico, feito uma criança no jardim do mundo.

Nos versos finais do poema “Os Estágios”, já analisado neste estudo, Henriqueta parece traduzir a essência da parábola *del niño*. A amplitude do sentido de que se reveste o advérbio “talvez”, traz a marca da escrita rodoniana — “Tal vez la flor reparadora existe. Tal vez está allí cerca...”¹⁷¹ Para a poeta d’ *O alvo humano*, o quarto reino é a possibilidade de salvação, é a vitória do espírito sobre a matéria:

4

Aleluia. Talvez exista um novo reino
para muito além das fronteiras
do mineral, do vegetal, do animal.
Talvez a desaguar do oceano
salpicada de primevas espumas
outra aurora se faça. Talvez.
Aleluia por esse talvez. Aleluia.¹⁷²

E está no livro *Velário* (1936) a releitura que Henriqueta faz da parábola “*Mirando jugar a um niño*”, com o título “Crianças no jardim”:

Ao sol que a chuva de ouro espalha
pela terra fragrante, em doidos
galeios de luz e de cor,
as crianças brincam no jardim.
E entre papoulas, rosas, dalias,
margaridas e verdes moitas,
parecem seus olhos azuis
bolhas de orvalho matutino.

¹⁷⁰ RODÓ, 1953, p. 28 [grifo do autor].

¹⁷¹ Id., *ibid.*

¹⁷² LISBOA, Henriqueta. “Os estágios”. *O alvo humano*, 1973, p. 33.

De vez em quando alguma criança,
cabelo ao vento, lábio fresco,
levanta as mãos num gesto rápido
tentada por uma corola.

Antes porém que a flor alcance
é burlada no seu desejo,
pois já se assustou com a voz áspera
do jardineiro que não dorme.¹⁷³

Uma leitura possível para esse enigmático poema seria admitir que o “jardineiro-que-não-dorme” é o guardião do Templo e que ele não permite o gesto impensado, desprovido de um claro propósito. Afinal, o jardineiro é quem cuida das flores do jardim. A criança, aqui, é tentada pela corola tanto quanto o *niño* de Rodó, porém aquele tem um objetivo, o seu movimento em busca de algo que possa ser um agente de transformação está uníssono com o Todo, representado no sentimento de cooperação da própria flor que parece se oferecer ao menino, e também na cumplicidade do vento que vem ao seu auxílio. Portanto, podemos pensar nesse “jardineiro-que-não-dorme” como a representação da própria consciência, que por analogia também seria a da Onipresença divina no seu aspecto “terrível” — *tremendum mysterium*.

4.10 ESPÍRITO DE COMUNHÃO E ASCESE POÉTICA

Entre os documentos que compõem o acervo da poeta mineira está o texto original do poema intitulado “Mário”, com data de 28 de março de 1945, com a seguinte observação: “não publicar”. Henriqueta, contudo, envia uma cópia aos amigos mais íntimos, avisando-os, conforme se encontra, em manuscrito, no cartão enviado a Drummond: “[...] não desejo publicar. Guardo-o para poucos e bons amigos”¹⁷⁴. O irmão José Carlos também o recebe e escreve confirmando o que lhe foi solicitado da seguinte forma: “Guardei-o para mim, sem ter mostrado a ninguém, como V. quer”¹⁷⁵.

O gesto de escondê-lo do grande público demonstra o quanto Henriqueta desejava se autopreservar, principalmente em relação aos sentimentos que nutria por

¹⁷³ LISBOA, Henriqueta. “Crianças no jardim”. *A face lívida*. In:_____. *Lírica*, 1958, p. 18.

¹⁷⁴ DUARTE, Constância Lima. (Org.) Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Henriqueta Lisboa. *Remate de males*. Campinas: IEL/UNICAMP, 2003, p. 38 (manuscrito em cartão, 13 maio 1945).

¹⁷⁵ Pasta Correspondência do Titular (LISBOA, José Carlos), no AEM/UFMG (carta de 7 abr. 1945).

Mário, justamente naquele momento, quando muito se escrevia e publicava sobre ele, que partira tão inesperadamente.

Quem melhor traduz essa intenção ainda é José Carlos:

[...] Quase todos escreveram sobre ele. Alguns até o exploraram de público, “posando” os amigos. Prefiro a sua atitude, que me tocou na sua dignidade, na sua discrição, no seu pesar sem artifícios, tão bem posto naquela forma depurada, mas intensamente forte.¹⁷⁶

O poema “Mário” estrutura-se em dez estrofes de quatro versos, e, apesar do desejo expresso da Autora para que não fosse publicado, conservou-se inédito até 1990, quando veio a público, pela primeira vez, junto às cartas de Mário¹⁷⁷. Isso aconteceu antes mesmo do prazo estabelecido pelo próprio Mário, cuja vontade era que fossem publicadas somente depois de transcorridos cinquenta anos da sua morte, portanto, em 1995.

Henriqueta quis manter o seu poema *sacralizado*, enviando-o apenas àqueles que, assim como ela, amavam o morto. Foi a forma encontrada de manter a sua emoção preservada, primeiramente vivenciada por meio da palavra poética, e só depois compartilhada, porém, longe de olhares *profanos*. Em termos benjaminianos, o que Henriqueta faz, na verdade — além da clara intenção de autopreservar-se emocionalmente —, é uma tentativa de manter intacta a aura do poema; “reproduzindo-o” em pequena escala e fazendo-o circular entre um seletivo grupo de amigos, ela garantiria, de certa forma, a sua “autenticidade”, o que na ótica de Walter Benjamin é a preservação da “aura” da obra de arte¹⁷⁸.

Eneida Maria de Souza, no seu ensaio “A Dona Ausente”, desenvolve ideia semelhante ao tratar da cópia manuscrita — “A face lívida e outros poemas” — que a Autora envia para Mário de Andrade no seu aniversário, em 1944:

Por seu estatuto artesanal, a cópia manuscrita do futuro livro é uma variante da carta, restrita à interlocução de duas pessoas, e dedicada a um leitor especial. A obra literária, entendida nessa função de fetiche e culto, restringe o número de leitores e se sacraliza como objeto único,

¹⁷⁶ Pasta Correspondência do Titular (LISBOA, José Carlos), no AEM/UFMG (carta de 7 abr. 1945).

¹⁷⁷ Cf. ANDRADE, Mário de. *Querida Henriqueta*: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. 2. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991.

¹⁷⁸ Cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura, 1993, p. 171.

antes de entrar no processo de reprodução técnica. O corpo da letra realiza o desejo de aproximação com o outro por meio desse ritual literário, mediação capaz de substituir o encontro efetivo.¹⁷⁹

Todo luto exige o ritual, uma forma de ritualização. É nesse sentido que entendemos o gesto de Henriqueta em relação à comunhão que ela estabelece, usando o poema “Mário” como um meio. A amiga Aurélia Rubião, em carta de 27 de abril de 1945, assim responde:

Neste verso, “Mário não responde mais”, você concentrou tudo que a morte tem de desesperador: chamarmos por uma pessoa que não responde... A poesia é um grito de angústia e de saudade, que seu gênio e sensibilidade puderam exprimir nestes quarenta versos amargos. Peço a Deus que tenha sido um desabafo e que você se sinta mais consolada agora.¹⁸⁰

Muitos amigos se mobilizaram para consolar Henriqueta, cientes da relação de profunda amizade que a unia a Mário. A poeta Cecília Meireles foi um deles. Em carta datada de 19 de março de 1945, ela relata as impressões que a morte de Mário lhe causou e dedica um poema à amiga mineira:

Desde o princípio deste mês tenho passado bastante mal, com o tremendo abalo da morte de Mário. V. não imagina que choque! Já tenho passado tantos sofrimentos, e ainda não compreendo que havia de tão secretamente íntimo entre nós dois — pois nem nos frequentamos muito — para que sua morte fosse como um desabamento por cima de mim. [...]

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 enchem de lágrimas, tanto quanto a perda da pessoa, em si mesma, que representa tudo isso. [...]

Como V. queria tanto a Mário, vou dedicar-lhe um outro poeminha que escrevi para ele, e que vai com esta carta.¹⁸¹

¹⁷⁹ SOUZA, Eneida Maria de. A Dona Ausente. In: _____. (Org.) *Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*, 2010, p. 36.

¹⁸⁰ Pasta Correspondência Pessoal (RUBIÃO, Aurélia), no AEM/UFMG.

¹⁸¹ Pasta Correspondência Pessoal (MEIRELES, Cecília), AEM/UFMG. O poema citado, “Vigília do companheiro morto”, é publicado posteriormente no livro *Retrato natural*, de 1949, com alterações e sem a dedicatória, sob o título “Vigília”. No corpo da carta está a versão original do poema “O morto”, também publicado com alterações, em *Dispersos* (1918-1964). Cf. MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Edição do centenário. Organização, apresentação e estabelecimento do texto, de Antonio Carlos Secchin. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. Ver no anexo **O** a cópia da carta.

Observemos os versos do poema “Vigília do companheiro morto”:

Como o companheiro é morto,
 todos juntos morreremos
 um pouco.

O valor das nossas lágrimas,
 sobre quem perdeu a vida,
 não é nada.

Amá-lo, nesta tristeza,
 é suspirar em floresta
 imensa.

Por fidelidade reta
 ao companheiro perdido,
 que nos resta?

Deixar-nos morrer um pouco,
 todos juntos, por aquele
 que é morto.¹⁸²

Sobre a permanência da aura na obra de arte, Walter Benjamin postula que um fundamento teológico sempre está presente numa obra “autêntica”, por mais remoto que seja, lembrando que as mais antigas obras de arte “surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso”¹⁸³. Quando pensamos nas contingências em que estão envolvidas determinadas criações poéticas, como no caso dos poemas referidos, não deixamos de observar que a esse fundamento também se incorpora um elemento catártico. “Mário”, muito além de um simples “desabafo”, expressa toda a emoção que sustenta uma verdadeira elegia. Valendo-se, entre outros, do recurso da pluralização e da repetição, a poeta constrói, fonética e semanticamente, uma constelação de imagens afins, na qual o nome “Mário” figura como “enigma”, “objeto simbólico” que desencadeia o ritmo de associação, próprio da lírica, segundo vimos com Northrop Frye¹⁸⁴:

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

¹⁸² Pasta Correspondência Pessoal (MEIRELES, Cecília), no AEM/UFMG.

¹⁸³ Cf. BENJAMIN, 1993, p. 171. Sobre a presença decisiva da teologia na obra de Walter Benjamin, ver, entre outros, o artigo de George Steiner, “Falar de Walter Benjamin”. In: STEINER, George. *Os logocratas*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D’Água, 2006, p. 27-40.

¹⁸⁴ Ver p. 77, nota 55, de nosso estudo.

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! —
 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.¹⁸⁵

Notemos que Henriqueta retoma uma imagem do poema de Cecília no verso “Que mistérios nas florestas!”. Cecília escreve: “Amá-lo, nesta tristeza,/é suspirar em floresta/imensa”. Ambas apresentando um inextrincável drama, uma dor imensurável.

¹⁸⁵ LISBOA, Henriqueta. “Mário”. In: _____. ANDRADE, Mário de. *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*, 1991, p. LXVII.

Destacamos que, no texto original, a poeta altera o sentido de uma estrofe quando rasura e escreve “roteiro”, no lugar de “destino”, no seguinte verso: “Pode ser que a noite espessa/guarde o *destino* de Mário”. Importa notar que o significante “roteiro” aponta para uma determinada direção, sugere, indica a existência de um caminho pré-definido, diferentemente do significante “destino”, cujo significado alcança nuances semânticas de absoluta imprecisão:

Mário! da montanha. E acesos
fachos ardem na montanha.
Pode ser que a noite espessa
guarde o *roteiro* de Mário ¹⁸⁶.

Podemos pensar que Henriqueta seguiu o “roteiro” de Mário guardado pela “noite espessa”, ao lembrarmos da coincidência que o rejeitado “destino” tratou de orquestrar para os dois companheiros de ofício, quando os uniu na mesma efeméride do dia 9 de outubro, redimensionando os versos do poema “Elegia”: “De então a vida/pertence à morte” ¹⁸⁷. Tal coincidência faz da vida uma aliada e reveste a lírica disciplinada da poeta d’ *A face lívida* de um encantamento *mitopoético*, que poderíamos acrescentar aos eventos formadores do seu “mito pessoal”, no sentido de um desfecho que se conclui, coerentemente, e de modo esplêndido.

Depois do fenômeno da “iniciação” alphoncina, outro evento que está fortemente marcado na sua trajetória, partir na mesma data que Mário “chegou” é simbolicamente seguir-lhe os passos na “densidão dos nevoeiros”, receber das mãos da “noite espessa” o *roteiro* de Mário... É o último traço da espiral *urobórica* que se desenha com o fio da matéria *bio-gráfica* e que extrapola racionalizações. A partir daí, entramos em território desconhecido e, uma vez nele, resta-nos contemplar a beleza desses encontros de alma, que só a literatura é capaz de promover e de perpetuar.

Em carta endereçada a Marie Wallis, já citada em nosso estudo, é possível identificar os princípios fundamentais, norteadores da poética henriquetiana, que se configuram num retrato perfeito da sua ascense. Tais princípios mostram, na sua arquitetura, os indícios das leituras de Schiller, bem como de Santo Agostinho. Podemos

¹⁸⁶ Pasta Produção Intelectual do Titular (poemas inéditos), no AEM/UFMG [grifo nosso].

¹⁸⁷ LISBOA, Henriqueta. “Elegia”. *A face lívida*. In:_____. *Lírica*, 1958, p. 178-180. A efeméride de 9 de outubro, conforme já referido, marca a data de nascimento de Mário de Andrade, em 1893, e também a data da morte de Henriqueta Lisboa, em 1985.

dizer, ainda, que sua inclinação estoica encontra-se muito próxima do pensamento de Simone Weil.

Diz Henriqueta:

Penso que a vida é mais um dever a cumprir do que um prazer a ser desfrutado, embora tenha gosto de viver quando me sinto com saúde e quando percebo qualquer manifestação de beleza e nobreza. Beleza e nobreza repercutem no meu ser de modo idêntico. Creio em Deus — princípio e fim da criatura humana. Pressinto-o através do Bem e da Verdade. Ele deve ser a Caridade perfeita, o perfeito Conhecimento. Conservo a religião que me trouxe o berço, principalmente pela pureza de seus preceitos e pela harmonia de seu todo.¹⁸⁸

Para Simone Weil, o conceito de beleza está diretamente relacionado com a presença real de Deus, e esta só pode ser a beleza do universo, nada que seja menor que o universo a satisfaz quanto a uma plena apreensão do conceito:

Mesmo as realizações mais elevadas da busca da beleza, por exemplo, na arte ou na ciência, não são realmente belas. A única beleza real, a única beleza que é presença real de Deus, é a beleza do universo. Nada que seja menor que o universo é belo. O universo é belo como seria bela uma obra de arte perfeita, se pudesse haver uma que merecesse esse nome.¹⁸⁹

No que diz respeito a uma postura diante da vida, condicionada a um determinado comportamento artístico que o verdadeiro poeta deve buscar, encontramos numa citação de Mário de Andrade — registrada pela própria Henriqueta e preservada no seu acervo — elementos que corroboram nossa argumentação quanto ao estoicismo que está presente no pensamento henriquetiano:

Faz-se imprescindível que adquiramos uma perfeita consciência, direi mais, um perfeito comportamento artístico diante da vida, uma atitude estética disciplinada apaixonadamente insubversível, livre mas legítima, severa apesar de insubmissa, *disciplina de todo ser*, para que alcancemos realmente a arte.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Pasta Correspondência Pessoal (cópia de carta enviada para Marie Wallis, de 19 fev. 1947), no AEM/UFMG.

¹⁸⁹ WEIL, 1987, p. 166.

¹⁹⁰ Pasta Esboços e notas. “Pensamentos sobre arte: seleção de Henriqueta Lisboa”, no AEM/UFMG [grifo nosso].

Nesse sentido, encontra-se no poema “Orgulho”, d’ *A face lívida*, uma indicação de caminho, um indício que pode levar a uma compreensão mais ampla dessa poética austera de Henriqueta Lisboa. O sujeito lírico que aqui fala sabe exatamente o tamanho da estrada e se recusa a seguir por qualquer atalho:

Pago caro o orgulho
de buscar na vida
aquilo que busco.

Desdenho a fumaça
que oscila no vento:
nas mãos, na consciência
tenho cinza fria.

Às impuras águas
plasma qualquer forma:
e agonizo lenta
com sede nos lábios.

Pago caro o orgulho
de querer perfeita
minha vida efêmera ¹⁹¹.

O ideal de perfeição sempre esteve presente no horizonte da poeta de *Azul profundo*, desde as primeiras obras. Não há respostas para as inúmeras perguntas que a vida lhe fez, apenas tentativas de uma síntese clarificadora, ou de uma visão que console, talvez, que devolva a lágrima “ao recesso das pálpebras” ¹⁹² — “Porfia” do ser.

¹⁹¹ LISBOA, Henriqueta. “Orgulho”. *A face lívida*. In: _____. *Lírica*, 1958, p. 137-138.

¹⁹² Id. “Porfia”. *Pousada do ser*, 1982, p. 57-58.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tornar-se-á Uma beleza só; e humanidade e Natureza
unir-se-ão em Uma divindade toda abrangente.

F. Hölderlin

A poeta de *Prisioneira da noite* tinha seus segredos e sabia como ninguém resguardá-los. Ela vivia entre dois impulsos aparentemente contraditórios: ao mesmo tempo em que ansiava ser reconhecida pela sua arte — vibrava diante de qualquer possibilidade de tradução de seus poemas —, sua intimidade queria preservada, ou, então, compartilhada com raríssimos amigos. Do seu recôndito era extraída a seiva que a mantinha viva espiritualmente, e tal espaço necessitava de um cuidado permanente. Era basicamente uma questão de sobrevivência da própria poesia, da dimensão do sagrado que exige a vigília constante. Todo alquimista deve manter o fogo em atividade, ainda e sempre no cadinho do *ser*.

Henriqueta guardou e levou consigo o segredo de seu amor de juventude, o qual serviu para lhe despertar as necessárias “forças passionais”, segundo nos ensina Bernard Roger, “fonte da energia motora de toda evolução, tanto se esta ocorre na melhor direção como na pior”¹. Como uma verdadeira artista, a poeta dedicou-lhe “Uma simples tulipa”, não sem um traço de ironia, demonstrando que o tempo não apaga o sonho perdido, antes o transforma em matéria para novos e melhores sonhos, ainda mais belos. *Enternecimento*, nesse sentido, é a prova material, é a primeira manifestação desse impulso criador-transformador, lição bem aprendida com o mestre José Enrique Rodó. Henriqueta encontrou a “flor reparadora” da parábola *del niño* na poesia, e foram muitos os exemplares florais, todos com suas cores e formas variadas, traduzindo sentimentos, emoções profundas, num amplo espectro. Sem dúvida, a flor é o *arqui-*

¹ ROGER, 1991, p. 284.

mitema na obra henriquetiana, o mitema-*mor*, ou ainda, o *arquissema* primordial, uma espécie de “núcleo semântico” dominante, na expressão de Iuri Lotman ².

Henriqueta Lisboa, no primeiro ensaio do seu *Convívio poético* (1955), busca uma definição da poesia na seguinte pergunta: “não será ela [a poesia] a coação do eterno dentro do efêmero?” ³.

Explicitar tal pergunta é o desafio que a poeta se impõe desde o início da sua jornada poético-iniciática, que se realiza na simbologia da uroboros, círculo perfeito — de *Fogo fátuo* (1925) à *Pousada do ser* (1982), desde os versos de “Minha história simbólica” ⁴ à plenitude da Rosa: “Tributo ao círculo — perfeição/de chegar e partir” ⁵, em “Rosa plena”.

A poeta percebe, bem cedo, que é preciso harmonizar forças contrárias e, mesmo sem dar nome ao processo, ela realiza a paradoxal oposição “vida e morte” na síntese, na busca pela *comunhão*, na transcendente *coincidentia oppositorum* — a coincidência dos opostos —, princípio primordial da Alquimia.

E as perguntas fundamentais parecem ser estas: como capturar a Beleza da vida que se esvai, que não perdura? Como reter o “tempo”? Como expressar emoções tão vastas senão buscando a poesia como meio? A flor, o símbolo natural que se impôs já nos primeiros traços, na tentativa de cantá-la em versos, ainda criança na escola primária, estará do início ao fim, sinalizando cada etapa vivida poeticamente, como se estivesse desde sempre à espera, tal uma taça, corola ao vento, um útero aguardando a semente. Assim foi com a rosa, no poema “Símbolo”, de *Fogo fátuo* (1925); com “Os lírios”, d’ *A face lívida* (1945); “Uma simples tulipa”, d’ *O alvo humano* (1973); “Estrelitzia”, de *Miradouro* (1976); “Camélia”, de *Montanha viva: Caraça* (1977); e tantas outras, como a própria *Flor da morte* (1949), símbolo máximo da flor “entronizada” do menino da parábola rodoniana. Henriqueta “levantó, cuan alto pudo, la flor entronizada, y la paseó, como en triunfo, por entre la muchedumbre de las flores” ⁶, demonstrando, com sua

² Cf. LOTMAN, 2002, p. 860-861.

³ LISBOA, 1955, p. 14. A mesma questão é retomada no ensaio “Poesia: minha profissão de fé”. Ver nota 103, p. 181 de nosso estudo.

⁴ LISBOA, 1925, p. 92.

⁵ Id., 1982, p. 23-24.

⁶ RODÓ, 1953, p. 27.

obra, o poder das coisas belas, o poder da palavra criadora, que faz do homem heideggeriano um “formador de mundo”⁷.

Gaston Bachelard, referindo-se ao sonhador que se deixa levar à deriva pelos devaneios, opõe o movimento deste àquele empreendido pelo verdadeiro poeta, dizendo que a este não basta render-se a uma imaginação evasiva, ele quer empreender uma autêntica “viagem”⁸. Henriqueta Lisboa traçou o itinerário da sua “viagem” e nos convidou a percorrê-lo, porém não o destinou aos incautos; engana-se quem tem como definido o caminho, a poeta disseminou pistas, indicadores, sinais de alerta.

No seu ensaio “Poesia: minha profissão de fé”, ao falar sobre a função do poeta como indivíduo com raízes no grupo social, Henriqueta enfatiza que o poeta se mostra antes de tudo como criatura humana, e como tal ele deve permanecer, ou seja, livre de modismos de escola e compromissos que não sejam exclusivamente os de foro íntimo⁹. Esse estado de liberdade constitui o “homem de gênio”, o “artista criador”, que antes de tudo é um “iniciado”, como professa o poeta Fernando Pessoa:

Em certo sentido somos todos Maçons, ou estamos a preparar-nos para ser Maçons, no templo desta alma imortal, ou na antecâmara deste mundo mortal. Tudo é não apenas símbolo e analogia, mas antecâmara e templo.¹⁰

Yvette Centeno assim se refere à “iniciação” pessoana:

Toda a verdadeira iniciação se dá na alma. A alma é um templo, é o divino no homem. Para o divino no homem aponta o simbolismo hermético. E não confundamos “divino” com os deuses. Os deuses são de fora, pertencem às religiões. O divino é de dentro, só de dentro, pertence exclusivamente ao homem.¹¹

Esse é exatamente o território que Henriqueta nos convida a explorar — o *interno* do homem —, a via de acesso segura, e talvez a única que nos leva à compreensão mais abrangente de todo seu percurso estético-existencial. Postulamos que, nesse percurso, que acompanhamos diacronicamente, está implícito um projeto que implica o despertar

⁷ Cf. HEIDEGGER, Martin. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003, p. 314 et seq.

⁸ Cf. BACHELARD, 2001, p. 4 et seq.

⁹ Cf. LISBOA, Henriqueta. Poesia: minha profissão de fé. In:_____. *Vivência poética*, 1979, p. 18.

¹⁰ PESSOA apud CENTENO. Símbolo e iniciação. In: CENTENO, Yvette. *Fernando Pessoa: o amor, a morte, a iniciação*, p. 78.

¹¹ CENTENO, *ibid.*

Nos versos “Amor e morte/pela revelação”, podemos ver inscrita a representação do símbolo Rosa + Cruz, no qual a Rosa representa o Amor, a vitória do Espírito, a Ressurreição prometida, e Cruz, a Morte para o mundo, o sofrimento da matéria, a *Nigredo*. A Cruz encontra-se no centro da Rosa ¹⁶, tal como a figura do Cristo — a Criança divina — em relação ao corpo e alma de Maria, símbolo da Grande Mãe. A rosa nas mãos da poeta é “Poesia que se fez Carne”, é o Verbo, é a “Morada do ser”, é alimento espiritual, sobretudo.

Lembremos que o Cristianismo foi a doutrina professada pela poeta *d’O alvo humano*, e nele ela fixou seu método, sua filosofia poética e dedicou toda sua existência, fazendo uso não somente de um vocabulário essencialmente litúrgico, como também plasmando suas imagens na mesma frequência de suas cores. Não podemos esquecer que a linhagem espiritual de Alphonsus de Guimaraens está enraizada, esotericamente, no pensamento rosacruciano e que Henriqueta com ele comunga no que tem de católico *stricto sensu*, ou seja, no que tem de “universal”, conforme já sublinhamos.

Mesmo sem mencionar diretamente o nome de qualquer fonte que pudéssemos identificar como raiz de um imaginário simbólico-esotérico que permeia a sua obra poética, a poeta de “Rosa plena” aproxima-se, por afinidade, do ideal Rosa-Cruz na sua dimensão “todo-abrangente”. Para elucidar tal afirmação, recorreremos à estudiosa Yvette Centeno quando, ao referir-se à ligação de Fernando Pessoa com a filosofia rosacruciana, descreve o simbolismo da Rosa e da Cruz na sua dinâmica, aproximando-o do conceito alquímico da *coincidentia oppositorum*, nestes termos:

A Rosa e a Cruz exprimem a união dos contrários, a anulação das tensões que finalmente se harmonizam, bem como (e só na aparência paradoxalmente) a fixação da energia cósmica, do movimento de expansão e retração, do “pulsar” do divino — que se reencontra e recupera no adepto capaz de o questionar e entender. ¹⁷

“Poesia, beleza, estética”, com estes três substantivos femininos Henriqueta intitula um de seus ensaios teóricos sobre poesia. Nele, a poeta reflete sobre forma, conteúdo, conceito de belo e sentimento humano, e finaliza apontando para o que

¹⁶ Ver no anexo N a ilustração de Carlos Schwabe para o *Salon de la Rose-Croix* (1892).

¹⁷ CENTENO, Yvette. O pensamento esotérico de Fernando Pessoa. In: PESSOA, Fernando. *Mensagem: poemas esotéricos*. Edição crítica. SEABRA, José Augusto (Coordenador). Madrid; París; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997, p. 395.

realmente ela entende como sintoma de toda crise que afeta o homem moderno: “[...] uma crise total de alma — inteligência, memória e sensibilidade — na qual se comprometem todos os valores de vivência e se fere toda a escala psicofisiológica do ser”¹⁸. Essa crise tem na arte apenas uma de suas manifestações, talvez a mais evidente. Para Henriqueta Lisboa, a saída não seria simplesmente “restaurar a poesia em Cristo”, como pensou Murilo Mendes e Jorge de Lima, mas sim “restaurar *a vida* em Cristo”¹⁹. Importa atingir, com a poesia, efetivamente, “o alvo humano”, numa atitude de entrega total, *existencialmente*.

Entre os filósofos, além de todos que citamos no decorrer de nosso estudo, podemos incluir o pensamento henriquetiano entre os existencialistas cristãos, como Gabriel Marcel (1889-1973) e Nicolau Berdiaeff (1874-1948). Para Marcel, o “existente não é um observador, mas um *participante*”²⁰, e para Berdiaeff,

a pessoa é social, é feita para viver no mundo, mas só pode nele conviver, comunicar, comungar com a pessoa que não seja objeto mas sim ser espiritual à imagem e semelhança de Deus, mas ainda dum Deus não objetivado, não socializado, não tornado coisa, pois que tudo se torna demoníaco sem o amor, mesmo a fé; e outro tanto acontece sem a liberdade.²¹

Quando se pensa num lugar para Henriqueta Lisboa dentro da história da poesia brasileira, logo vem à mente uma corrente de poetas que produziram uma lírica de tendência metafísica, aqueles que tentaram atingir os planos mais elevados de consciência, sobretudo religiosa, por meio da palavra poética, como Alphonsus de Guimaraens. Porém, fica difícil enquadrá-la de modo definitivo e estrito, porque, como bem disse Blanca Lobo Filho, Henriqueta se beneficiou de cada escola, foi romântica, parnasiana, simbolista, mas não pertence a nenhuma delas. Cremos que — e assim ela se autodefinia — Henriqueta Lisboa é uma poeta moderna. E é moderna porque produz uma lírica que ultrapassa o tempo histórico, atinge o espaço do *sagrado*, do atemporal, que comunga com a linguagem poética e que só por meio dela consegue se manifestar plenamente.

¹⁸ LISBOA, Henriqueta. Poesia, beleza, estética. In: _____. *Convívio poético*, 1955, p. 50.

¹⁹ SOUZA, 2010, p. 284 (carta de 12 abr. 1944) [grifo nosso].

²⁰ CARMONA, Feliciano Blazquez. *La filosofía de Gabriel Marcel: de la dialéctica a la invocación*. Madrid: Encuentro, 1988, p. 28. “El existente no es un observador, sino un *participante*” [tradução nossa].

²¹ BERDIAEFF apud HATHERLY. In: BERDIAEFF, Nicolau. *Cinco meditações sobre a existência: solidão, sociedade e comunidade*. Tradução Ana Hatherly. Lisboa: Guimarães, 1961, p. 9.

Alphonsus de Guimaraens, quando diz, em carta já citada, que “o Poeta nada tem com o adiantamento da sociedade e que sendo excepcional pode viver na época que quiser”²², está sendo “moderno”, extremamente moderno. Esse conceito tão flutuante capaz de interligar a produção marioandradiana com a de Johann Gottfried von Herder (1744-1803) e de ver nela “certas influências do *Sturm und Drang*”²³, como o fez Anatol Rosenfeld (1912-1973) ao falar dos autores pré-românticos alemães.

Tomemos, para finalizar, uma imagem que era cara à poeta de *Pousada do ser*: a imagem da “casa”, arquétipo da intimidade, como vimos com Bachelard, do lugar onde se “convive”, seja consigo próprio, seja com o outro. Henriqueta declarou em uma entrevista, em 1945, que, após o advento do nosso modernismo, coube a cada um dos intelectuais e artistas a responsabilidade de construir “a sua própria casa”²⁴. E assim ela o fez, edificou a sua morada fundamentada no *ser*, na única força capaz de sustentar o “frágil entre os mais frágeis”²⁵ — o sentido da vida.

²² Cf. BUENO, 2002, p. 4 (carta de 27 abr. 1893).

²³ Cf. HAMANN, Johann Georg. et al. *Autores pré-românticos alemães*. Introdução e notas Anatol Rosenfeld. Tradução João Marschner; Flávio Meurer; Lily Strehler. São Paulo: Herder, 1965, p. 17 et seq.

²⁴ Cf. Série Recortes, entrevista concedida a Domingos Carvalho da Silva para o *Correio Paulistano*, “O Movimento Modernista brasileiro está perfeitamente realizado” (25 fev. 1945), no AEM/UFMG.

²⁵ LISBOA, Henriqueta. “Os valores”. *Pousada do ser*, 1982, p. 29-30.

REFERÊNCIAS

Da autora

LISBOA, Henriqueta. *Fogo fátuo*. Rio de Janeiro: [S. ed.], 1925.

_____. *Enternecimento*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1929.

_____. *Velário*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1936.

_____. *Alphonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro: AGIR, 1945.

_____. *Convívio poético*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955.

_____. *Lírica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

_____. *Madrinha lua*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1958.

_____. *Montanha viva: Caraça*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1959.

_____. et al. *O meu Dante*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1965.

_____. *Vigília Poética*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.

_____. *Azul profundo*. 2. ed. São Paulo: Xerox do Brasil, 1969.

_____. Depoimento da tradutora. In: MISTRAL, Gabriela. *Poesias escolhidas*. Rio de Janeiro, 1969.

_____. *Henriqueta Lisboa "Cantos de Dante": traduções do "purgatório"*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1969.

_____. *Belo Horizonte bem querer*. Belo Horizonte: EDDAL, 1972.

_____. *O alvo humano*. São Paulo: Editora do Escritor, 1973.

_____. *Miradouro e outros poemas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.

_____. *Celebração dos elementos*. — água ar fogo terra. Belo Horizonte: São Vicente, 1977.

_____. (Sarnelius et Laurentius) *Mons vivus seu Mons caracensis*. Belo Horizonte: São Vicente, 1977.

_____. *Casa de Pedra: poemas escolhidos*. São Paulo: Ática, 1979.

_____. *Vivência Poética*. Belo Horizonte: São Vicente, 1979.

_____. *Pousada do ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Obras Completas I-Poesia Geral (1929-1983)*. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

_____. *Henriqueta Lisboa*: poesia traduzida. MARQUES, Reinaldo; VICTOR FARIAS, Maria Eneida (Org. e notas). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

_____. *O menino poeta*. Obra completa. Ilustrações Nelson Cruz. São Paulo: Peirópolis, 2008.

Teórico-crítica

ALCEU AMOROSO LIMA, *Quadro sintético da literatura brasileira*, Rio de Janeiro: AGIR, 1959.

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. v. 2. Tradução Cristiano Martins. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

ANDRADE, Mário de. Coração magoado. In: ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*, 3. ed. São Paulo: Martins Editora, 1972, p. 257-261.

_____; BANDEIRA, Manuel. *Itinerários*: cartas a Alphonsus de Guimaraens Filho. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

_____. *Querida Henriqueta*: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. 2. ed. Org. Abigail de Oliveira Carvalho; transcrição dos manuscritos Rozani C. do Nascimento; revisão, introdução e notas Pe. Lauro Palú. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991.

ARENDT, Hannah. *O conceito de amor em Santo Agostinho*. Tradução Alberto Pereira Dinis. Lisboa: Instituto Piaget, [S.d.].

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*: da Idade Média aos nossos dias. Tradução Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ARRUDA, Maria A. do Nascimento. *Mitologia da mineiridade*: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ARROYO, Stephen. *Astrologia, psicologia e os quatro elementos*. Tradução Maio Miranda. 5. ed., São Paulo: Pensamento, 1989.

BACHELARD, Gaston. *O novo espírito científico*. 2. ed. Tradução Juvenal Hahne Júnior. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1985.

_____. *A terra e os devaneios do repouso*: ensaio sobre as imagens da intimidade. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A psicanálise do fogo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *A poética do devaneio*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Tradução José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia*. Posfácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. *Crônicas inéditas II, 1930-1944*. Organização, posfácio e notas: Júlio Castañon Guimarães, São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.

BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Tradução Edison Darci Heldt. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas. Volume I, 6. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BERDIAEFF, Nicolau. *Cinco meditações sobre a existência: solidão, sociedade e comunidade*. Tradução Ana Hatherly. Lisboa: Guimarães, 1961.

BERNIS, Yeda Prates (Org.) Henriqueta Lisboa: Rosa plena. Edição especial do *Suplemento Literário Minas Gerais*, 21 jul. 1984.

_____. Depoimento. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. (Org.) *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1992, p. 11-15.

BENOIST, Luc. *O esoterismo*. Tradução de Fernando G. Galvão. São Paulo: DIFEL, 1969.

BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. Tradução, introdução e notas: Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo; Sociedade Bíblica Católica Internaional e Paulus, 1991.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução Marcos Santarrita. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOLLE, Willi. "Um painel com milhares de lâmpadas" MetrÓpole & Megacidade. In: _____. (Org.) *Walter Benjamin Passagens*. Tradução do alemão: Irene Aron. Tradução do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2009, p. 1141-1167.

BONARDEL, Françoise. *Filosofar pelo fogo: antologia de textos alquímicos*. Tradução Idalina Lopes. São Paulo: Madras, 2012.

BONNELL, Robert. *Dante, o Grande Iniciado: uma mensagem para os tempos futuros*. Tradução Fulvio Lubisco. São Paulo: Madras, 2005.

BORGES, Jorge Luis. Emanuel Swedenborg. *Borges Oral*. In: _____. *Obras completas IV*. Tradução Maria Rosinda Ramos da Silva. São Paulo: Globo, 1999, p. 209-219.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

BOUCHER, Jules. *A simbólica maçônica: ou a arte real reeditada e corrigida de acordo com as regras da simbólica esotérica e tradicional*. 14 ed. Tradução Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Pensamento, 2011.

BRAIDA, Celso R. Apresentação. In: SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação*. 4. ed. Tradução Celso Reni Braida. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003, p. 7-22.

BUENO, Alexei. (Organização, introdução e lista de correspondentes) *Correspondência de Alphonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

BUENO, Antônio Sérgio. A antecâmara da perfeição (A celebração dos elementos de Henriqueta Lisboa). *Minas Gerais, Suplemento Literário*. v. 13, n. 591, p. 3, jan. 1978. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/exbGer/exbSup.asp?Cod=13059101197803>>. Acesso em 14 dez. 2012.

_____. A mineiridade em *Madrinha lua*. In: LISBOA, Henriqueta. *Madrinha lua*. Belo Horizonte: Coordenadoria de Cultura de Minas Gerais, 1980, p. 7-17.

_____. Casa de Pedra: a edificação de uma escrita. In: BERNIS, Yeda Prates (Org.) Henriqueta Lisboa: Rosa plena. Edição especial do *Suplemento Literário Minas Gerais*, 21 jul. 1984, p. 9.

BUSSOLA, Carlo. *Plotino: a alma no tempo*. Vitória: FCAA, 1990.

CACCESE, Neusa Pinsard. *Festa: contribuição para o estudo do Modernismo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1971.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. 2.ed. São Paulo: Companhia. das Letras, 1990.

CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

CANDIDO, Antonio. A vida como arte. In: CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. 2. ed. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

CARMONA, Feliciano Blazquez. *La filosofía de Gabriel Marcel: de la dialéctica a la invocación*. Madrid: Encuentro, 1988.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadismo e Simbolismo no Brasil: crítica e poética*. v. 1. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980.

CARVALHO, Abigail de Oliveira (Org.). *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. 2. ed. Transcrição dos manuscritos Rozani C. do Nascimento; revisão, introdução e notas Pe. Lauro Palú. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991.

_____; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. (Org.) *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1992.

_____; ALMEIDA, Guy de. (Org.) *José Carlos Lisboa: o mestre, o homem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

CARVALHO, José Carlos de Paula. *Mitocrítica e arte: trajetos a uma poética do imaginário*. Londrina: Editora UEL, 1999.

CARVALHO, José Jorge de. *Mutus liber: o livro mudo da Alquimia. Ensaio introdutório, comentários e notas José Jorge de Carvalho*. São Paulo: Attar, 1995.

CENTENO, Yvette. *Fernando Pessoa e a Filosofia Hermética: fragmentos do espólio*. Lisboa: Presença, 1985.

_____. O pensamento esotérico de Fernando Pessoa. In: PESSOA, Fernando. *Mensagem: poemas esotéricos*. Edição crítica. SEABRA, José Augusto (Coordenador). Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997, p. 359-395.

_____. *A simbologia alquímica no conto da serpente verde de Goethe*. LISBOA: Universidade Nova de Lisboa, [S.d.].

_____. *Fernando Pessoa: o amor, a morte, a iniciação*. Lisboa: A Regra do Jogo, [S.d.].

CHURTON, Tobias. *A história da Rosa-Cruz: os invisíveis*. Tradução Robson. B. Gimenes. São Paulo: Madras, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CORRÊA, Glacy Rolim. *Cabala*. Porto Alegre: FEEU, [S.d.].

COSTA LIMA, Luiz. Hermenêutica e abordagem literária. In:_____. (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*, V.1, 3. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 63-93.

CRUZ, Aloysio Álvares. Mário de Andrade antes da semana de 22. In: COSTA, Walter Carlos. (Org.) *Arca: Revista literária anual*. Edição comemorativa do centenário de nascimento de Mário Raul de Moraes Andrade (1893-1945). Porto Alegre: PARAULA, 1993, p. 11-17.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europeia e Idade Média Latina*. Tradução Teodoro Cabral; Paulo Rónai. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1996.

CUSA, Nicolau de. *A douta ignorância*. Tradução e notas Reinholdo Aloysio Ullmann. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

DA CÁS, Danilo. *Hesíodo: o mito e a vida*. Bauru: EDUSC, 1996.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Surrealismo e esoterismo: a alquimia da poesia. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, Sheila. (Org.) *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

DE ROLA, Stanislas Klossowski. *Alquimia*. Luso-Espanhola de Traduções e Serviços, S.L. Madrid: Ediciones del Prado, 1996.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Um poeta conta-nos da morte. In:____. *Passeios na ilha*. 2. ed., Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975, p. 123-126.

____. *Poesia completa*. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

DUARTE, Constância Lima. (Org.) Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Henriqueta Lisboa. *Remate de males*. Campinas: IEL/UNICAMP, 2003.

DUARTE, José Afrânio Moreira. *Henriqueta Lisboa: poesia plena*. Ensaio. São Paulo: Editora do Escritor, 1996.

DU BOS, Charles. *O que é a literatura?* Tradução Nuno de Bragança. Lisboa, 1961.

DUBOIS, Claude-Gilbert. *O imaginário da Renascença*. Tradução Sérgio Bath. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

DURAND, Gilbert. Método arquetipológico: da mitocrítica à mitanálise. In:____. *Campos do imaginário*. Textos reunidos por Danièle Chauvin. Tradução Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, [S.d.].

____. A Virgem Maria e a Alma do Mundo. In:____. *A fé do sapateiro*. Tradução de Sérgio Bath. Brasília: UnB, 1995, p. 81-112

____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução de Renée Eve Levié. 2.ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

____. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Tradução Hélder Godinho. 3. ed., São Paulo: Martins Fontes, 2002.

____. *Ciência do homem e tradição: o novo espírito antropológico*. Tradução Lucia Pereira de Souza. São Paulo: TRIOM, 2008.

EVOLA, Julius. *O mistério do Graal*. Tradução Pier Luigi Cabra. São Paulo: Pensamento, 1988.

____. O mundo da Tradição. In:____. *Revolta contra o mundo moderno*. Organizador: Dídimo Matos. Editor: Luiz Pontual. São Paulo: IRGT, 2010, p. 24.

FAIVRE, Antoine. *O esoterismo*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1994.

FALCÃO, Edgard de Cerqueira. O pioneirismo dos brasileiros na conquista do ar. *HUMBOLDT*. Revista para o mundo luso-brasileiro. Ano 10. 1970. Número 22. p. 60-70.

FELINTO, Erick. *Silêncio de Deus, silêncio dos homens: Babel e a sobrevivência do sagrado na literatura moderna*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

FERREIRA, Delson Gonçalves. Pousada do ser. In: BERNIS, Yeda Prates (Org.) Henriqueta Lisboa: Rosa plena – Edição especial. *Suplemento Literário Minas Gerais*, 21 jul 1984, p. 2-3.

FLUSSER, Vilém. *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002.

FRANZ, Marie-Louise von. et al. *O homem e seus símbolos: Carl. G. Jung*. Tradução Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [S.d.].

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

FULCANELLI. *As moradas dos filósofos*. Tradução Marcos Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2006.

_____. *O Mistério das Catedrais e a interpretação esotérica dos símbolos herméticos da grande obra*. Tradução Julia Vidili. São Paulo: Madras, 2007.

GIRARD, Marc. *Os símbolos na Bíblia: ensaio de teologia bíblica enraizada na experiência humana universal*. Tradução Benôni Lemos. São Paulo: Paulus, 1997.

GIRAUD, Paul-Henri. *Octavio Paz: caminho para a transparência*. Tradução António Teixeira. Lisboa: Instituto Piaget, [S.d.].

GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*. Apresentação, seleção e tradução Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GUÉNON, René. *Estudos sobre a Franco-Maçonaria e o Companheirismo*. Tradução Luiz Pontual. São Paulo: IRGET, 2009.

_____. *Esoterismo de Dante: seguido de São Bernardo*. Tradição Luiz Pontual. São Paulo: IRGT, 2010.

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Alphonsus de Guimaraens no seu ambiente*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, 1995.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra completa*. Organização de Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1960.

HADDAD, Jamil Almansur. *O romantismo brasileiro e as sociedades secretas do tempo*. [Tese apresentada ao concurso para cadeira de Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo] São Paulo [S.ed.], 1945.

_____. Prefácio, seleção e notas. *Obras-primas da poesia religiosa brasileira*. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1955.

_____. Baudelaire e o Brasil. In: BAUDELAIRE, *As flores do mal*. Tradução, prefácio e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Difusão Europeia, 1958.

HAMANN, Johann Georg. et al. *Autores pré-românticos alemães*. Introdução e notas Anatol Rosenfeld. Tradução João Marschner; Flávio Meurer; Lily Strehler. São Paulo: Herder, 1965.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. volume III. Tradução Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle; consultoria Victor Knoll. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

IONTA, Marilda. *As cores da amizade: cartas de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

JAMBET, Christian. *A lógica dos orientais: Henry Corbin e a ciência das formas*. Tradução Alexandre de Oliveira Carrasco. São Paulo: Globo, 2006.

JAPIASSÚ, Hilton. *Para ler Bachelard*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

JUNG, C. G. *Sincronicidade*. Tradução Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha, OSB. Obras completas. v. VIII/3. Rio de Janeiro: Vozes, 1984.

_____. *Mysterium coniunctionis*. Tradução Marie-Louise von Franz. Petrópolis: Vozes, 1990.

_____. Psicologia e poesia. In: _____. *O espírito na arte e na ciência*. 3. ed. Tradução Maria de Moraes Barros. Obras completas. v. XV. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

_____. *Psicologia e alquimia*. 2. ed. Tradução Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

_____. *AION: estudo sobre o simbolismo do si-mesmo*. 7 ed. Tradução Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Obras completas. v. IX/2. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

JUNQUEIRA, Ivan. Entre a música e o silêncio. In: _____. *À sombra de Orfeu: ensaios*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica; Brasília: INL, 1984, p. 149-151.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte: e na pintura em particular*. Tradução Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KEMPIS, Tomás de. *Imitação de Cristo*. Tradução revista por Paulo Matos Peixoto. São Paulo: Círculo do Livro, [S.d.].

LAFETÁ, João Luiz. *Figuração da intimidade: imagens na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

LEPARGNEUR, Hubert; FERREIRA da Silva, Dora. *A poesia mística de San Juan de la Cruz*. (edição bilíngue) Tradução Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____; FERREIRA da Silva, Dora. *Angelus Silesius: A mediação do nada*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1986.

LIMA, Augusto de. Prefácio. *Fogo fátuo*. Rio de Janeiro: [S.ed.], 1925, p. 6-9.

LOBO FILHO, Blanca. *Interpretação da lírica de Henriqueta Lisboa*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1965.

_____. *A poesia de Henriqueta Lisboa*. Tradução Oscar Mendes. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1966.

_____. *A poesia de Emily Dickinson e de Henriqueta Lisboa*. Tradução Oscar Mendes. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973.

LONGINO. *Do sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LOPARIC, Zeljko. Martin Heidegger e os fundamentos da existência. In: ALMEIDA, Jorge de; BADER, Wolfgang (Org) *Pensamento alemão no século XX: grandes protagonistas e recepção das obras no Brasil*. v. 1. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *A imagem de Mário: (fotobiografia de Mário de Andrade)/ seleção de textos e introdução de Telê Porto Ancona Lopez*. Rio de Janeiro: Edições Alumbamento: Livroarte Ed., 1984.

LOTMAN, Iuri. "Goya" de Vozniessiênski. Tradução: Luzia Ferreira de Souza. Revisão: Fernando Augusto da Rocha Rodrigues. In: COSTA LIMA, Luiz (Org). *Teoria da literatura em suas fontes*. vol. 2. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 855-868.

LUCAS, Fábio. O alvo humano. *Minas Gerais*, Suplemento Literário. 23 nov. 1974. v. 9, n. 430, p. 2. Disponível em:
<www.letras.ufmg.br/websuplit/Lib/html/WebSuplt.htm>.
Acesso em 10 jun. 2013.

_____. Lembrança de Henriqueta Lisboa. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. (Org.) *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1992, p. 17-21.

_____. Henriqueta Lisboa e a interação com Mário de Andrade. In: *Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade: uma correspondência em debate*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1996, p. 31-36.

_____. Dimensões da lírica de Henriqueta Lisboa. In: LISBOA, Henriqueta. *Melhores poemas de Henriqueta Lisboa*. São Paulo: Global, 2001, p. 7-16.

MACHADO, Márcia Regina Jaschke. *Manuscritos de outros escritores no Arquivo Mário de Andrade: perspectivas de estudo*. 2005. 298 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – FFLCH-USP, São Paulo.

MARQUES, Oswaldino. A dança ritual do véu. In: BERNIS, Yeda Prates (Org.) *Henriqueta Lisboa: Rosa plena*. Edição especial do *Suplemento Literário Minas Gerais*, 21 jul. 1984, p. 3.

MARQUES, Reinaldo. Henriqueta Lisboa e o ofício da tradução. In: *Henriqueta Lisboa: poesia traduzida/ organização, introdução e notas* Reinaldo Marques, Maria Eneida Victor Farias. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 18-35.

_____. Henriqueta Lisboa: tradução e mediação cultural. Disponível em: <<http://www.jose-corti.fr/titreslesessais/des-metaphores-mauron.html>> Acesso em 18 dez. 2011.

MATOS, Olgária C. F. Walter Benjamin e o zodíaco da vida. In:_____. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo*. São Paulo: Editora UNESP, 2010, p. 16-32.

MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mithe personnel*. Disponível em <<http://jose-corti.fr/titreslesessais/des-metaphores-mauron.html>> acesso em 21 jan. 2013.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Edição do centenário. Organização, apresentação e estabelecimento do texto, de Antonio Carlos Secchin. Vol. I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MENDES, Oscar. *Poetas de Minas*. Belo Horizonte: Impr. Publicações, 1970.

MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974.

_____. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira I*. 3. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MORAES, Vinicius. Relendo Rilke. In:_____. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004, p. 666-68.

MORLEY, Helena. *Minha vida de menina*. Ilustrações Lúcia Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da carta de Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya, 2011.

NOVALIS. *Os hinos à Noite*. Tradução Fiana Hasse Pais Brandão. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

OTTO, Rudolf. *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Tradução Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal/EST; Petrópolis: Vozes, 2007.

PAIVA, Kelen Benfenatti. *Nos bastidores do arquivo literário: Henriqueta Lisboa entre versos e cartas*. 2012. 319 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

PALÚ, Pe. Lauro Conhecimento de Henriqueta Lisboa. In: LISBOA, Henriqueta. *Vivência poética*. Belo Horizonte: São Vicente, 1979, p. 7.

PAULINI, Livia. Henriqueta, grande ausente. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. (Org.). *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1992, p. 23-28.

_____. *Henriqueta Lisboa: Presença e luz. Ensaio trilingue: português, inglês e húngaro.* Belo Horizonte: Edição da autora, 2001.

PEIXOTO, Sergio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira: do Barroco ao Simbolismo.* São Paulo: Annablume, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Sensibilidade: escrita e leitura da alma. In: PESAVENTO, Sandra Jatahy e LANGUE, Frédérique. (Org.) *Sensibilidades na história: memórias singulares e identidades sociais.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 9-21.

QUEIROZ, Maria José de. "Henriqueta Lisboa: do real ao inefável". In: LISBOA, Henriqueta. *Miradouro e outros poemas.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar; Brasília: INL, 1976, p. 9-15.

QUINTANA, Mário. Depoimento. Disponível em <www.letras.ufmg.br/henriquetalisboa/>. Acesso em 4 jun. 2006.

RAMOS, Maria Luiza. *Interfaces: literatura, mito, inconsciente, cognição.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

RANGEL, Paschoal. *Essa mineiríssima Henriqueta: ensaio de interpretação da obra poética de Henriqueta Lisboa.* Belo Horizonte: O Lutador, 1987.

_____. *O romanceiro de Henriqueta Lisboa em Madrinha lua.* Belo Horizonte: O lutador, 1996.

RESENDE, Enrique de. *Retrato de Alphonsus de Guimaraens.* Rio de Janeiro: J. Olympio, 1938.

REY PUENTE, Fernando. Apresentação. In: SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. *Introdução aos diálogos de Platão.* Tradução Georg Otte. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 7-26.

RIBEIRO, Leo Gilson. Purgatório no Brasil. Edição 62. *Veja.* 12 nov. 1969.

_____. Rara poesia. Edição 333. *Veja.* 22 jan. 1975.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. *A imagem poética em Alphonsus de Guimaraens: espelhamentos e tensões.* 2001. 215 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

_____. Dois objetos soturnos: leituras de Alphonsus de Guimaraens. In: MELLO, Ana Maria de; Sissa Jacoby.(Org.) *A lírica moderna: do Romantismo à contemporaneidade.* LETRAS de HOJE. Porto Alegre: PPG-L PUCRS, abr./jun. 2011, p. 22-31.

RODÓ, José Enrique. *Motivos de Proteo.* Buenos Aires: Editorial Albatros, 1949.

_____. *Parábolas cuentos simbólicos.* Ilustraciones de Santos Martínez Koch. Montevideo: CONTRIBUCIONES AMERICANAS DE CULTURA, 1953.

_____. *Ariel.* Tradução Denise Bottmann. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.

ROGER, Bernard. *Descobrimos a Alquimia: a arte de Hermes através dos contos, das lendas, da história e dos rituais maçônicos*. Tradução Newton Roberval Eichenberg. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

ROSSONI, Igor. *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector: uma literatura de vida e como vida*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. Tradução Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SANTIAGO, Silviano; FROTA, Lélia Coelho (Org.) *Carlos & Mário: correspondência entre Carlos Drummond de Andrade — inédita — e Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Tradução Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

SCHLEIERMACHER, Friedrich D. E. *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação*. 4. ed. Tradução Celso Reni Braidá. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2003.

SCHURÉ, Édouard. *Os grandes iniciados: Pitágoras*. Revisão Eide M. Murta Carvalho. São Paulo: Martin Claret, 1986.

SILESIUS, Angelus. *O peregrino querubínico*. Tradução Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 1996.

SOUZA, Eneida Maria de; SCHMIDT Paulo. (Org.) *Mário de Andrade: carta aos mineiros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

_____. (Org.) *Correspondência – Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*. São Paulo: Editora Peirópolis: Edusp, 2010.

_____. A Dona Ausente. In: _____. (Org.) *Correspondência – Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa*. São Paulo: Editora Peirópolis: Edusp, 2010. p. 21-37.

_____. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

STAVISH, Mark. *As origens ocultas da Maçonaria*. Tradução Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Pensamento, 2011.

STEEN, Edla van. Henriqueta, unida aos homens e a Deus, pela poesia. In: BERNIS, Yeda Prates (Org.) *Henriqueta Lisboa: Rosa plena*. Edição especial do *Suplemento Literário Minas Gerais*, 21 jul. 1984, p. 6-7.

STEINER, George. Falar de Walter Benjamin. In:_____. *Os logocratas*. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2006, p. 27-40.

STERZI, Eduardo. Uma biblioteca dantesca. *EntreClássicos*. Dante n. 1. [2006], p. 90-97.

SUZUKI, Márcio. Apresentação. In: SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Estudo e tradução Márcio Suzuki. Inicialmente texto de dissertação de mestrado junto ao Departamento de Filosofia da USP. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SWEDENBORG, Emmanuel. A linguagem dos anjos. In:_____. *O céu e o inferno*. 2. ed. Tradução Rev. Levindo Castro De La Fayette. Rio de Janeiro: Livraria Swedenborg, 1987, p. 102-108.

TAVARES, Hênio. *Teoria literária*. 4. ed. Belo Horizonte: Bernardo Alvares, 1969.

TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. Novalis: o Romantismo estudioso. In: NOVALIS, Friedrich. *Pólen: Fragmentos, diálogos, monólogos*. São Paulo: Iluminuras, 1988, p. 11-27.

UCHÔA, Angela. *Henriqueta Lisboa: bibliografia (1925-1991)*. Belo Horizonte: Cedablio, 1992.

ULMANN, Reinholdo Aloysio. *Plotino: um estudo das Enéadas*. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: metafísica do Grande Sertão*. Tradução José Carlos Garbuglio. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. A tradição hermética do Ocidente em *Romanceiro da inconfidência*. Parte II. In: MELLO, Ana Maria Lisboa; UTÉZA, Francis. *Oriente e ocidente na poesia de Cecília Meireles*. Porto Alegre: Libretos, FAPA; Montpellier: ETILAL, 2006, p. 151-309.

VALENTIM, Dom Basílio. *As doze chaves da filosofia*. Tradução Atílio Cancian. São Paulo: L. Oren, 1976.

VAZ LEÃO, Ângela. Evolução de um poeta. In: LISBOA, Henriqueta. *Azul profundo*. 2. ed. São Paulo: Xerox do Brasil, 1969, p. 115-129.

VERGER, Pierre. Grandeza e decadência do culto de *Ìyàmi Òsòròngà* (Minha Mãe Feiticeira) entre os Yorùbá. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. (Org.) *As senhoras do pássaro da noite: escritos sobre a religião dos orixás V*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Axis Mundi, 1994, p. 13-71.

VIRGILLO, Camilo. *Henriqueta Lisboa: bibliografia analítico-descritiva*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1992.

VOVELLE, Michel. A história dos homens no espelho da morte. In: BRAET, Herman; VERBEKE, Werner (eds). *A morte na Idade Média*. Tradução de Heitor Megale, Yara Frateschi Vieira e Maria Clara Cescato. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996, p. 11-26.

WALSER, Martin. Com respeito a Hölderlin. Do difícil papel medianeiro de um poeta. *HUMBOLDT*. Revista para o mundo luso-brasileiro. Ano 10. 1970. Número 22. p. 92-96.

WASSERSTROM, Steven M. *A religião além da religião*: diálogos entre Gershom Scholem, Mircea Eliade e Henry Corbin em Eranos. Tradução Dimas David. São Paulo: TRIOM, 2003.

WEIL, Simone. *A gravidade e a graça*. Introdução de Gustave Thibon. 2. ed. Traduzido pela equipe da Editora Cultura Espiritual. São Paulo: ECE, 1986.

_____. *Espera de Deus*. Traduzido pela equipe da Editora Cultura Espiritual. São Paulo: ECE, 1987.

WELLEK, René. *História da crítica moderna*. II volume. *O romantismo*. Tradução Lívio Xavier. São Paulo: Herder, 1967.

WENTWORTH, Karen. "Ever wonder who received the first Ph. D. at UNM?"

Disponível em:

<<http://news.unm.edu/news/ever-wonder-who-got-the-first-ph-d-at-unm>>

Acesso em 24 set. 2012.

WILLER, Claudio. *Um obscuro encanto*: gnose, gnosticismo e poesia moderna. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2010.

YATES, Frances A. *O iluminismo Rosa-Cruz*. Tradução Syomara Cajado. São Paulo: Pensamento, 1983.

Pesquisa on-line

Acervo de Escritores Mineiros da UFMG:

<<https://www.ufmg.br/aem/inicial/inicial.htm>>

História Brasileira:

<<http://www.historiabrasileira.com/brasil-imperio/guerra-da-cisplatina>>

Suplemento Literário Minas Gerais:

<<http://www.letras.ufmg.br/websuplit/>>

Veja – Acervo Digital:

<<http://veja.abril.com.br/acervodigital>>

Museu Casa Alphonsus Guimaraens:

<<http://www2.cultura.mg.gov.br/index.php>>

Dicionários

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução da 1ª ed. brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi. Revisão da tradução e tradução dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AZEVEDO, Fernando de. (Org.) *Pequeno dicionário Latino-português*. 8. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1957.

CAPARELLI, David. (compilação) *Enciclopédia esotérica*. São Paulo: Madras, 2006.

CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de símbolos na arte: guia ilustrado da pintura e da escultura ocidentais*. Tradução Marta de Senna. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA 3.0, 2009.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia grega e romana*. Tradução Victor Jabouille. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de Filosofia*. 3. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. Tradução Mario Krauss; Vera Barkow. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

RIFFARD, Pierre. *Dicionário do esoterismo*. Tradução de Maria João Freire. Lisboa: Teorema, 1993.

ANEXOS

ANEXO A - "Em teu louvor, Alphonsus"

Poema de Henriqueta Lisboa escrito em homenagem a Alphonsus de Guimaraens.

Fonte: LISBOA, Henriqueta. *Alphonsus de Guimaraens*, 1945, p. 67-68.

EM TEU LOUVOR, ALPHONSUS

Naquela madrugada fria
quando teus olhos se fecharam
cansados de esperar a luz do dia,
— de joelhos no adro das montanhas
as neblinas rasgaram
brancos véus.
Assim, nas igrejas estranhas
onde não penetrou o azul dos céus,
as virgens choram em silêncio
os noivos que partiram para sempre...

Naquela madrugada branca
em que emudeceram teus lábios,
cansados de cantar o canto
que te elevou à altura dos sábios,
— nas amplidões serenas
por onde erras,
a estrêla que em teus poemas
amava o lírio da terra,
também a fronte pendia...

Naquela madrugada branca e fria
à hora em que tuas mãos como
galhos floridos de cinamomo
se entrelaçaram numa cruz, dir-se-ia
que a tua inspiração celeste,
sonhando místicos esponsais,
contigo iria
sob a cortina dos ciprestes
dormir o sono do nunca mais...

Porém, depois daquele transe de agonia
que por desígnio obscuro

fôra apenas o início
de novos haustos,
mais dúlcida ficou tua poesia!
ficou teu sonho mais puro,
como depois do santo ofício
o cordeiro dos holocaustos.

Ah! Tua vida foi uma Semana Santa
em que junto aos andores,
aos estandartes e aos escudos,
desfilavam os teus motivos de ouro
incrustados na estampa
dos veludos.
Perdido em meio à vaga procissão,
teu amor, carregando a cruz,
procurava nos dias da Paixão
seguir o rastro de Jesus.

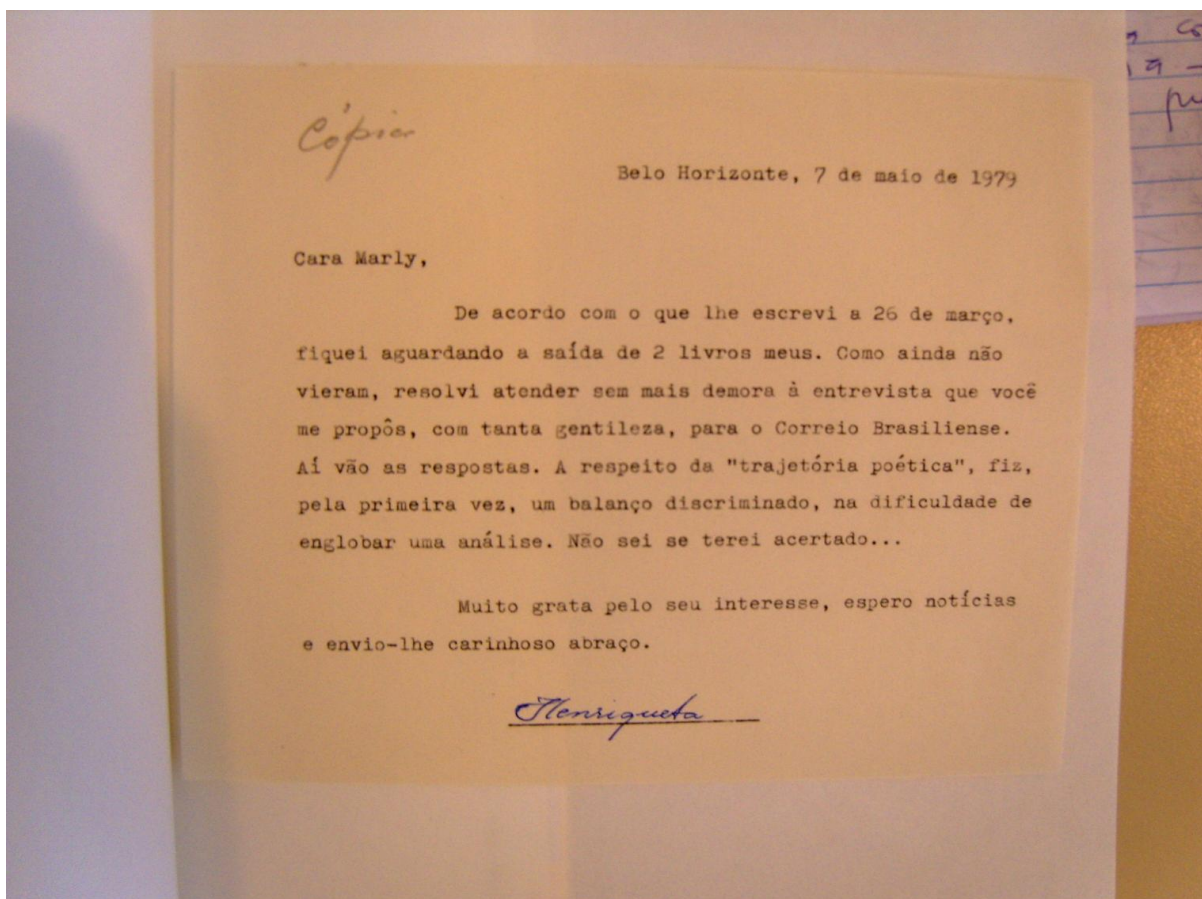
Eu te abençoô,
poeta dos pensamentos últimos,
pela delicadeza do teu vôo
de pássaro ao crepúsculo...
Pelo evocar do sino que badala
às horas virginais da missa.
E amo-te, pela ternura com que calas
o enlêvo e a timidez das primeiras carícias.

Pela paz que derramas sôbre as almas,
pelas calmas
solidões em que além dos mundos meus,
tua lira dolente
estrela e viceja.
Santo Alphonsus! bendito e amado sejas
no coração dos homens e de Deus,
sôbre a terra e na glória eternamente!

ANEXO B - "Trajetória poética" de Henriqueta Lisboa

Cópia da carta enviada para Marly de Oliveira e "Trajetória Poética de Henriqueta Lisboa".

Fonte: Pasta Correspondência Pessoal do Titular, no AEM/UFMG.



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 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 Querido (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, 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.

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 espontaneamente 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. Aachamos 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

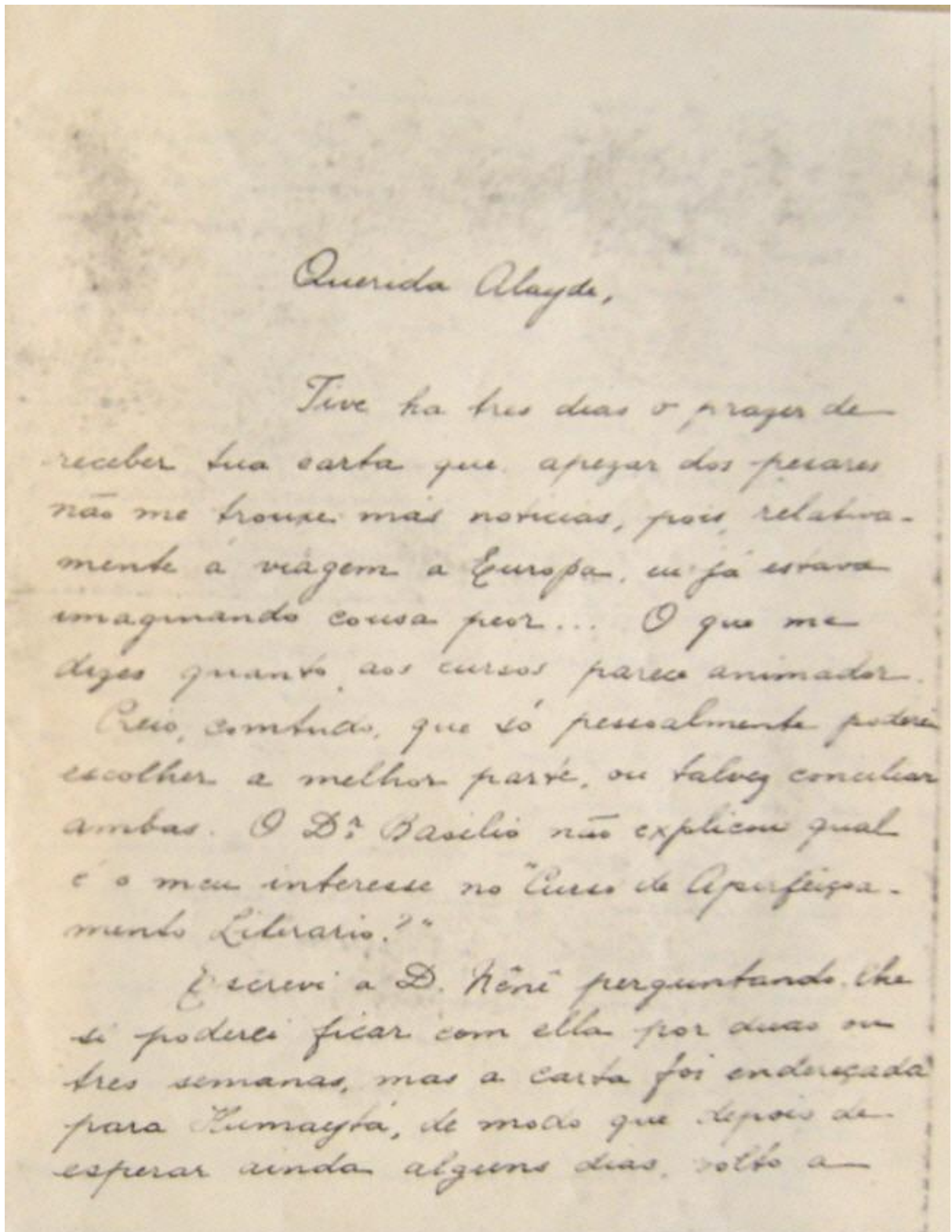
7. Nada mais belo, amplo e perfeito do que a sua proposta de conceber Deus como "Luce intellettuale piena d'amore". Depois deste maravilhoso verso definidor do "Décimo Céu" do nosso Dante, não ousarei acrescentar nenhuma palavra.

Belo Horizonte, maio - 1979

ANEXO C - Carta para Alayde

Cópia da carta enviada por Henriqueta à sua irmã Alayde, em 10 de abril de 1933, com comentário a respeito de Lomanto.

Fonte: Pasta Correspondência Pessoal do Titular, no AEM/UFMG.



fazer. He a mesma consulta. Sinto cada dia mais a necessidade de ir para o Rio.

Azota, seria mesmo de esperar pela volta de João e Lucia, pois estou pacientemente revestida dos encargos de dona de casa.

Mamãe está lá em baixo com os netos e vai passando bem.

O dia de ante-hontem foi triste para nós, que tivemos ensejo de prestar a las Cisar as homenagens posthumas. Falleceu pela madrugada, infelizmente sem sacramentos. O João tinha ido examinal. e na vespera da partida, pois elle se achava doente. Loubermos que chamou pelo Tapaes, o qual foi avisado do occorrido por telegramma.

A Elisa, que já estava installada em casa de Maria Amelia, veio afinal ficar connosco, tendo a Chiquita partido para Alfenas. Tambem a Anna aqui está. Elisa fala constantemente em ti, perguntando-me si acaso te lembrarias della.

Recibi hontem a visita de Rair Werner

assim como de Neli Garcia, que anda ainda mais cuidadosa da aurea garganta, do que no anno passado...

Quem tem voz agradavel e Heloisa, irmã de Antonieta. Deu um concerto ha dias no Club das Fontes, tendo tido quasi que apenas, successos artisticos. Está muito minha amiga.

Queres saber o que me disse Lornant? Aquellas cousas de sempre: "que no podrá jamas olvidarme"... E nem por isto se onata! Surprehendeu-me a sua carta porque a outra ficara sem resposta.

Então, as noticias vindas do Paraizo foram celestiacas, por affinidade. Não foram?

O Brasil Feminino chegou hontem e trouxe o seu estudo graphologico de maior interesse. Recibe-o?

Estamos á espera de uma longa carta em que nos contes como foi a apresentação á Escola. Gostaria que me enviasses noticias das antigas collegas, como Leticia, e tambem dos velhos amigos d'ahi, como o D.^o Henrique

Cabral. Tu e a tua mãe e as boas pri-
mas como tu? Abraço. et affectuosa.
mente.

Temos visto cartas de Abigail, que está
contando com a nossa ida até lá para o
aniversário da filhinha.

Maria tem estado sempre aqui com o
pessoalinho e ainda hontem almoçaram
e jantaram todos comrigo, pois Eva
está doente.

Esther e Vininha, vão bem, ficaram
contentes com as noticias de Quinquá,
~~enquanto as saudades~~ ~~as saudades~~ ~~as saudades~~ ~~as saudades~~ ~~as saudades~~
beijos.

Oswaldo na mesma, apparecendo
pouco. Foi m^{to} dedicado no enterro de Sr Cesar.

Reis que ahí estão as principaes
noticias. Sobre a volta de Tapan-
riada sei. T. T. Telegraphou que chega hoje.

Recebe abraços e bençãos de Mãe,
assim como a expressão de affectuosa
amizade de tua irmã

Jenriqueta

Lambary, to. 4-1933

ANEXO D - Cartas de Tripudio Lomanto

Fonte: Pasta Correspondência Pessoal do Titular (LOMANTO, Tripudio), no AEM/UFMG.

Em Los Cocos, lejos de Buenos Aires. Enero 23/1929

Señorita Lisboa.

Debajo de un frondoso sauce llorón y teniendo como marco a mi frente una serie de preciosas sierras, mientras una suave brisa serrana acaricia suavemente mis sienes, complázcame en enviar a usted estas modestas líneas.

Su carta acompañada del libro que gustosísimo leeré cuando las excursiones y cabalgatas por estos lugares toquen a su fin, tienen la virtud de afianzar con lazos indelebiles nuestra franca y sincera amistad.

La región en que me encuentro es sin duda alguna el mejor rincón que tiene la Argentina; encuentrome a 1400 m. de altura sobre el nivel del mar, las sierras todas unidas y formando cadenas ofrecen un espectáculo tan encantador y divino que dejan en suspenso el alma y remontan el pensamiento a regiones líricas.

He de enviarle unas vistas por mi sacadas de Los Cocos, Cruz Grande, La Cumbre, y otros puntos más.

La vegetación es exuberante pero no tan frondosa como la que la sabia naturaleza ha sabido dar a su

país. Influye en esto el clima, que es menos cálido que en el rico e inolvidable Brasil.

Encuéntrense además aquí pequeños arroyos, buenos caminos y lujosos "chalets" edificados en las laderas que contribuyen a hacer más poético el paraje.

En lo que respecta a la pregunta que me formula sobre si tengo novia, le diré con toda sinceridad y franqueza que todavía no he llegado a conocer la dicha que se experimenta cuando se quiere con amor puro e immaculado.

No tengo novia.

Mi optimismo me deja entrever que llegaré a querer de verdad, que encontraré ese ideal soñado, que encontraré la mujer que me comprenda, que me ame y que su alma sencilla, delicada y sensible se inunde siempre de bondad infinita.

"Lasciate ogni speranza" dijo el Dante, pero yo no la pierdo. La conservo. Es esa la razón por la cual yo espero.

Dice usted que pide mucho. Pida porque tiene derecho y hace usted muy bien, en no satisfacerse con el entusiasmo de un día.

Su inteligencia clara y lúcida, su moral como línea recta, su educación esmerada y culta, sus nobles sentimientos, su bondad, su juventud y su delicada y sensible alma, la hacen con todo derecho

acreedora a pedir, a exigir a la vida, a Dios, a la naturaleza y a los hombres lo que desee de corazón y de alma.

Pídele encarecidamente que no se preocupe por la publicación de mi artículo en la revista "Columbia". Agradezco de todo corazón su interés, su buena intención y voluntad. Eso es superior a la materialización del deseo.

La primera letra de mi primer nombre es una T, queda por lo tanto despejada su duda.

Mi primer nombre es sinónimo de danza.

La próxima carta que me escriba, siempre que la haga después del día 8 del próximo mes, podrá dirigirla a Buenos Aires, dado que el día 14 o 15 del mismo mes me encontrare de nuevo en mi querido hogar.

Con saludos sinceros para su respetable familia y deseándole a usted de todas veras felicidad, se repite su siempre buen amigo

F. B. Louvain

Buenos Aires Junio 16/1929

Carísima Henriqueta,

Ya me inquietaba porque no recibía contestación de la carta que llegó a tu poder con atraso, debido a que la misma te la envié certificada.

La tuya la recibí recién en el día de ayer, es decir después de doce días de viaje.

Con anterioridad, llegóme la corta carta en la que me decías que aún no habías recibido la mía y si enseguida no escribí fue porque esperaba la que ahora se encuentra entre mis manos.

Muchas gracias por las revistas pedagógicas de Bello Horizonte, presentan ellas trabajos interesantísimos sobre educación.

Contigo tengo una deuda pendiente: hablaste sobre tus retratos.

Como cuando te envié la carta el día 20 del mes p.p. todavía no había recibido tus fotografías y al llegar éstas fue deso el mio, hacer un compás de espera, para recién después de obtener contestación a esa mi carta, escribirte sin omitir lo prometido.

De las tres fotos que obran en mi poder, la primera (me refiero a la instantánea) presenta la particularidad de condensar en tu delicada y expresiva sonrisa todo un mundo de vivacidad, dinamismo, alegrías, deseos y conquistas.

¡ Sonrise que catequiza por ser bondadosa, cristiana, franca y optimista!

Las otras son ya más serias, permíteme que así las califique, pero no por eso dejan de entrever tu delicioso espíritu y tu cultura acrisolada (¿son tus bellas manos las que esto me dicen?)

Hago finalmente mío el concepto emitido por mi querida madre cuando dijo: "mujer simpática y buena" y el de una de mis cuñadas: "bellas y cariñosas manos".

Lamento profundamente no poderte remitir por el momento una foto de mi madre, porque no poseemos de ella ninguna.

Casi puedo afirmar que tenemos tener su fotografía, para que después ella sea un presagio de su pronta desaparición.

¿ Superstición? . . . ?

Incrédulos de que por ley de la

vida deba algún día alejarse de sus hijos,
preferimos conservarla ante nuestros ojos y
en nuestra mente con cálido amor... y
si ese día llegare para arrebatarnos...
(mejor poner puntos suspensivos a un tema
en que hice muy mal en tocar)

Referente a mi bigote, debo manifes-
tarte que he resuelto quitármelo respondiendo
a tu insinuación de que mejor quedo sin
él. Lo he usado ya al estilo norteamericano
... ..

como me has conocido.

-Me preguntas cuando cruzaré el océano
para estar a tu lado.

Imagina mi querida Henriqueta los
deseos que tengo de reunirme pronto a ti y
sabrás que ese día no ha de tardar.

Antes trataré de solucionar mis cosas,
dejar libre el camino, iniciar así en tu
compañía una vida que ansío, que sé
que será azul como el cielo, verde como
la esperanza y blanca como la bondad
infinita que irradia sobre mí.

Quiero nuevos horizontes, quiero aunque me separe con dolor de los míos y de mi amado terruño que **al** decir de Ingenieros es la patria del corazón, llegar a satisfacer las exigencias del alma que como nunca se ha sentido vibrar por el toque tímido, suave y armonioso, de tu exquisita personalidad que vale mucho más que todo el oro que reluce como adorno de los que en vez de corazón tienen una piedra y en

-No quisiera fijarte fecha, pero quiero si decirte que la espera no será larga.

Quizá y muy fácilmente sea en las próximas vacaciones de verano.

En simplicidad de vida, tu absoluta indiferencia por los adornos exteriores, me encantan y me hacen bendecir el día feliz que tuve la dicha de conocerte.

De los míos para los tuyos y para ti, recibe saludos que agradecidos retribuyan.

A ellos lleguen de mi parte mis respetos y a ti envíote cariños y un prolongado beso que deposito amorosamente en tus manos

Tuyo

Espudig

Buenos Aires Mayo 5 de 1931

Cara Henriqueta,

¡Qué torbellino en mi alma! ¡Qué confusión de ideas en mi cerebro!

No se si debo hablar, gritar o enmudecer. Enmudecer no debo, porque fui yo quien rompí el silencio de un año y medio que entre nosotros hubo.

Gritar no debo, porque se ahogarian las palabras entre sollozos y saldrían apenas silbidos de impotencia ante el empuje avollado de los sentimientos que siempre han estado y están puros como nacieron.

Hablar debo, para serenar mi espíritu, para cantar "misa culpa" si culpable he sido, para demostrar que mi línea de conducta ha sido siempre recta y nunca curva y para dejar establecido una vez más, que si ocasioné dolores no fueron ellos intencionales.

Antes de seguir adelante abriré un paréntesis. En tu breve carta del día 24 y ya no me tuteas ¿por qué? ¿Debo yo dejar de hacelo? ¡No! Porque entonces no podría hablar de congoja.

¿Por qué digo yo que debo hablar para serenar mi espíritu, para cantar "misa culpa", para demostrar la rectitud de mis actos y para decir que nunca tuve malas intenciones?

¿ Es que alguna vez tuve malas intenciones?
 ¿ No he sido siempre sincero?
 ¿ No he hablado con el corazón en la mano?
 ¿ No coloqué bien alto y en lo más íntimo de
 mi alma el amor que era complemento del que
 yo ofrecía?

¿ Porqué entonces este deseo de hablar, de
 repetir, lo que ya tengo dicho y hecho?

Es "Enternecimiento" quien me confunde.

Es "Enternecimiento" que ha llegado
 hasta mí para hacerme escurrir la'grimas.

Es ahora cuando de lo gritante y decirte
 que yo no soy "Arlequin vestido de Pierrot". De-
 cirté que es un reproche injusto el que me haces
 en "Poema dos dias" y en "O momento oportuno".

¡ Ah si hubiese tenido "Enternecimiento"
 entre mis manos en el mes de Julio del año p. pdo.!

¡ Entonces si que no hubiera pasado de
 largo por frente a tu casa! ¡ Hubiera detenido-
 me para hablarte personalmente! ¡ Hubiera
 demostrado con el calor de mis palabras, con el
 fuego de mis sentimientos y con la luz clara de
 mis ojos punzados de lágrimas, que no es cierto
 lo que dices en "O momento oportuno":

"Põe-se a dizer loucuras - só de criança!

"Diz, por exemplo, que fui sempre o seu amor.

Ho era loucura, ni era de niño lo que
 me anunciaba. Era el verdadero amor sentido

por un hombre.

Amor por tu inteligencia

Amor por tu personalidad

Amor por tu belleza espiritual

Amor por tu carácter

Amor por el amor que sientes por los tuyos

Amor por tu femineidad

Respeto por tu religión

No me detuve porque quise que el renunciamento y el sacrificio no fueran emparrados; que el recuerdo, las añoranzas, las "saudades" y "lembranças" se mantuvieran incólumes en el transcurso de los años que van acortando nuestra efímera vida terrena.

Hoy lamento de todas veras el no haberme detenido en ese mes de Julio en que fui a aspirar nuevamente el aire embriagador de Río; en que fui a ponerme triste, muy triste, cuando los días pasaban y se acercaba el de la partida, sin haber antes visto a la persona querida y apreciada que con su virgen inundaba mi ser con ternos efluvios.

Día llegará en que he de volver nuevamente a Río. Resultantemente me encaminaré hacia tí y te cerciorarás que hubo una causa noble, justa e ineludible que obligó a un renunciamento y a un sacrificio que nunca debió ser ferreo.

Henriqueta, si hice mal en haber roto el silencio, perdóname. No lo haré más.

Se que eres muy buena, que no podrías negarte a ello. Tus cartas, que hoy están cariñosamente encuadernadas, me han dicho mucho de tu dulzura y de tu bondad.

Has sido para mí un rayo de sol, nunca una nube como dices en "Canção para entristecer".

Has sido mi sueño de amor y mi amor también.

Que el triunfo, la gloria y los aplausos te acompañen en tu obra literaria.

Que la felicidad no se aparte de ti un solo instante.

He ahí mis deseos que tendrían que cumplirse porque emanan del corazón.

Devotamente

Fernandinho

ANEXO E - Capa do livro *Enternecimento*

Ilustração de Demetrio.

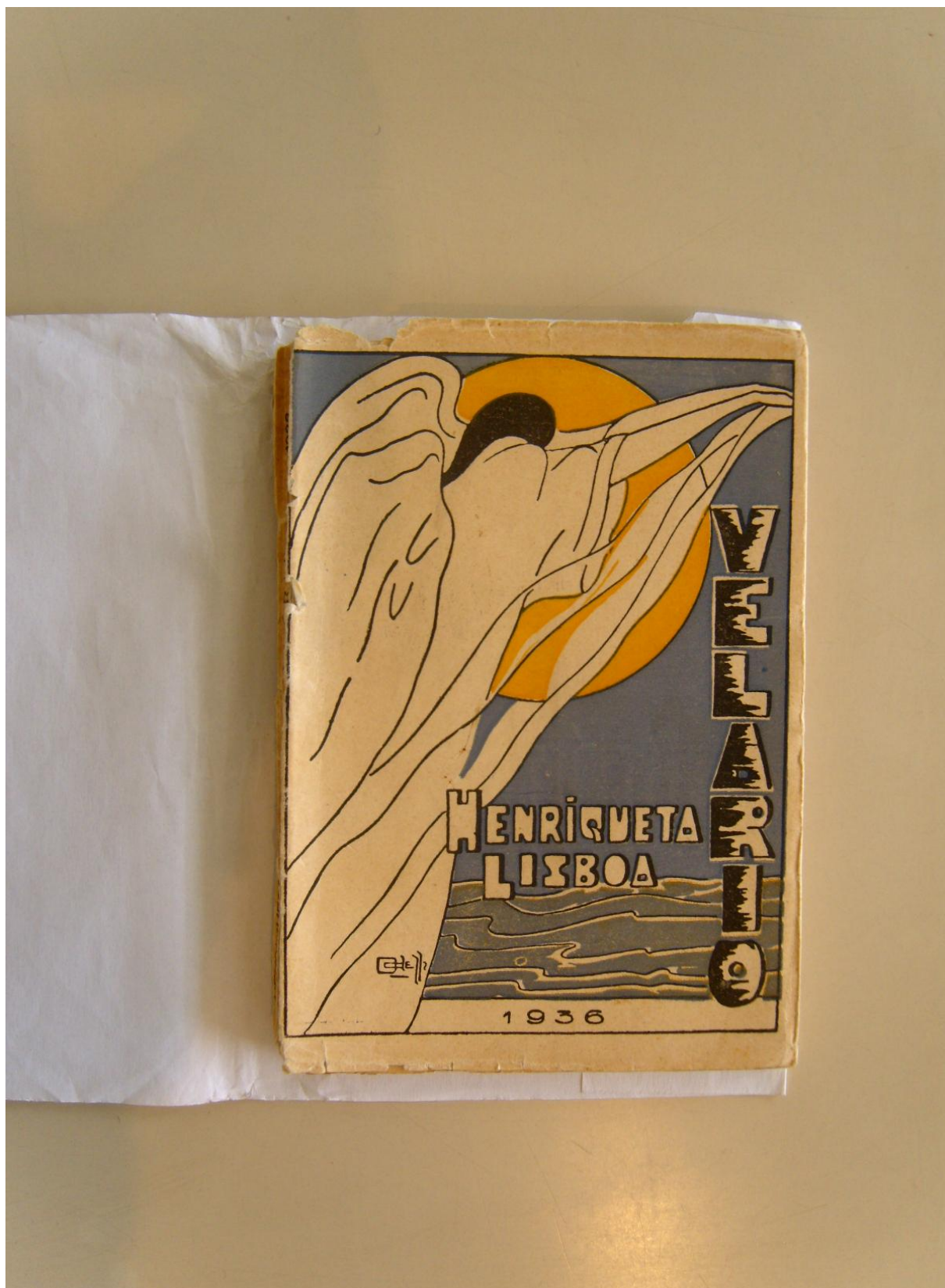
Fonte: AEM/UFMG.



ANEXO F - Capa do livro *Velário*

Ilustração de Adelli.

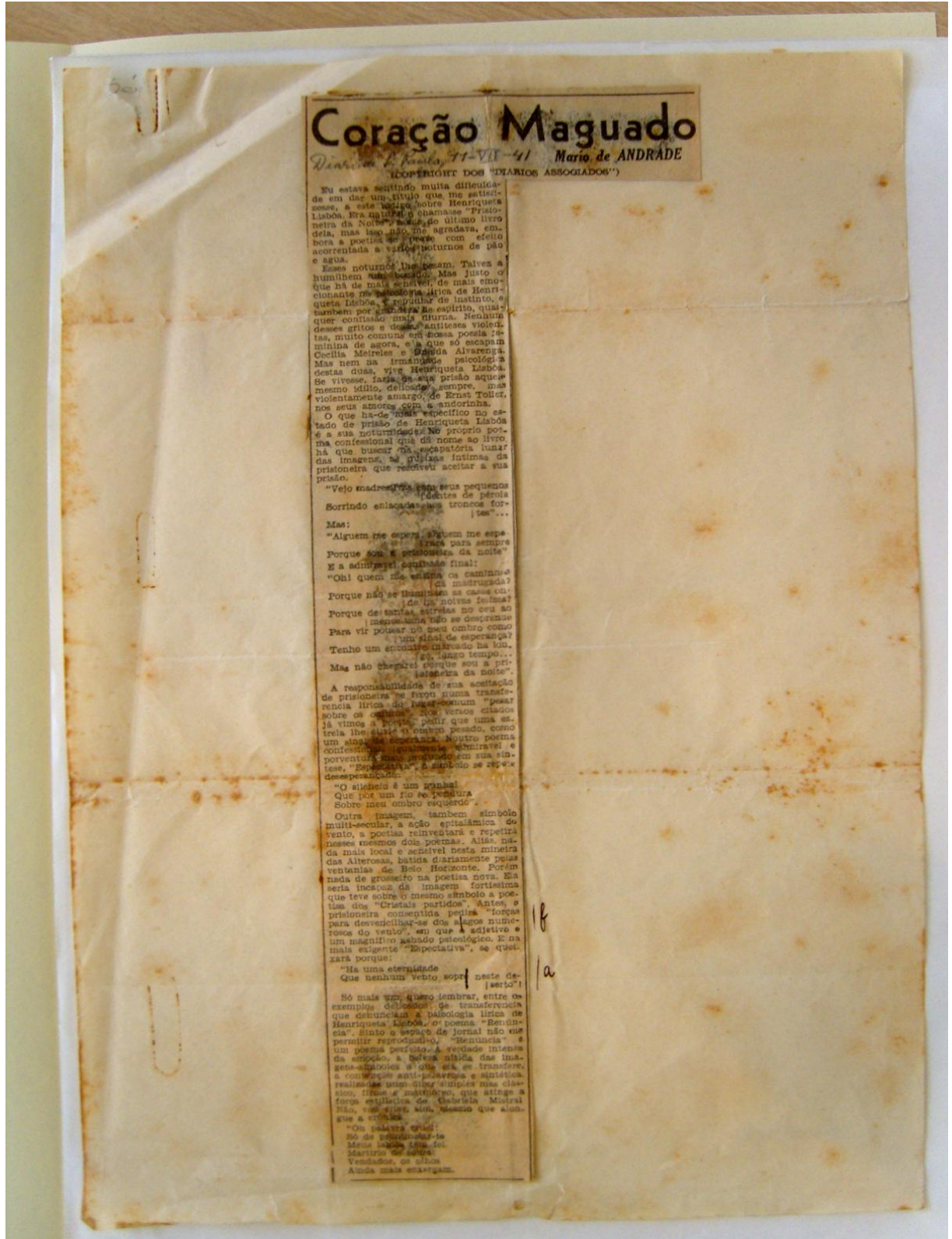
Fonte: AEM/UFMG.



ANEXO G - "Coração Maguado"

Artigo de Mário de Andrade sobre *Prisioneira da Noite*, com observação, em manuscrito, de Henriqueta Lisboa: "As emendas são do próprio Mário de Andrade".

Fonte: Pasta Produção Intelectual de Terceiros, Série Recortes, no AEM/UFMG.



Distarço de vibora
 Sob musgos, típico
 Distarço de vibora.
 Ha cristais em sombra,
 superfícies falsas,
 Pielis a refração,
 Ciprestes se curvam
 Sobre a terra adaria,
 própria para sumidos,
 Fontes em repêsa
 Secam-se a si mesmas".

Ao chegar a esta ponta das minhas
 hesitações, já decidido a não falsifi-
 car com o título de "prisioneira da
 noite" a esta prisioneira consentida,
 me lembrei de intitular esta crônica
 "Peito ferido". Aqui fiquei contente
 comigo. "Peito" pra mim se associa fa-
 talmente em "peito de passarinho", abso-
 luto lá porque! Ora, Henriqueta Lisboa
 vive sempre evocando em meus pen-
 samentos, feito um passarinho. Quan-
 do os seus versos não se tingem de um
 certo didatismo que desejo esquecer, e
 maltratam a terceira parte deste livro
 novo, ha neles, á graca inquietá, sim-
 ples e um pouco agreste, um pouco
 ácida, dos passarinhos. Sem ter ima-
 ginado nesta imagem explicativa, se-
 jo agora, por um mês atrás, rubicund
 esta nota de seu "Sonho perfeito":
 "Um encanto. Quando Henriqueta Lis-
 bôa, talvez presa em certos casos a
 uma espécie acadêmica e pensamento
 lógico, se liberta, diz, nascem coisas
 como esta, de pura poesia evocante,
 simples como um churriar".

E' estranho. Com a preocupação
 alheia de escrever esta crônica, procu-
 ro agora o verbo "churriar" nos meus
 dicionários e não acho. Afinal o Firmi-
 no Costa, de que me lembrei lá no
 ponto da desistência, me recorda que
 existe "chirriar", voz de insetos. Mas
 não é de um "u" chirriado que eu
 procuro, muito indistinto e de má tra-
 zida: é mesmo de um "u" mais brando
 e mais discreto, apenas tingido de hu-
 morismo. O "u" é a ~~essência~~ ~~essência~~ ~~essência~~
 mourado alfabeto. Nada amargo, apa-
 nas ácido.

Essa é bem a qualidade poética mais
 característica de Henriqueta Lisboa,
 esse churriar adequado escorgido pela
 discreção do espirito, num pequeno
 humorismo:

"O sonho perfeito
 Dos cinco sentidos
 A Eleita e o Eleito
 Em dias perdidos..."

Esse lado de simplicidade intensa e
 interior, com algum traço de "hu-
 mour" e de ~~humor~~ ~~humor~~ ~~humor~~, não sei,
 talvez herdado.

"Na transparência da luz,
 Como um lago, em plácidos
 Talvez deslize o anjo da paz".

E então surgiu com toda a evidên-
 cia da minha verdade, o título para
 estas linhas: "Coração Maguado". A
 transição "inconsciente" para o rei-
 no delicado e agreste dos passarinhos
 já não me interessa mais. "Peito fe-
 rido" se ajusta apenas a dois ou três
 poemas confessionais mais exigentes.
 E Henriqueta Lisboa é uma prisioneira
 consentida. O que lhe faz o caracte-
 r mais especial da sua qualidade poética
 é mesmo bem essa alegre estoica-
 te e ácida de um coração maguado.
 Há todo um esplendor, todo um arre-
 batamento, toda uma felicidade sur-
 ceda! E o coração maguado sorri. Co-
 mo se mais este fôlho com o "Vento":

"O vento passou na noite
 Apenas ouvi rumores.

 Tenho paredes espessas,
 Guardam de ventos como esse.
 O vento passou de longe.
 (Imaginal coisas belas,
 Eis e de... Bem na boca!)
 E tudo está como dantes".

E é um churriar (verbo que invento
 e ofereço a Henriqueta Lisboa) de al-
 gumas das mais delicadas formas da
 nossa poesia, "Passado", "Repouso",
 "Vida Breve", o "Romance", obras-
 primas. Um coração maguado se ar-
 mou, com firme e puerilmente feito.
 Porquê Henriqueta Lisboa é tão mel-
 ga e cômoda em sua qualidade que
 soube ultrapassar a dor viva dos ideais
 e das ansias, completamente mulher,
 pedando sem esquecer. Muitas são
 as suas compensações, está claro. E
 entre elas esse lirismo que a excepção,
 uma cartela simples, de recordia em
 sorriso leve e á frase rítmica — col-
 sas raras na poesia nacional.

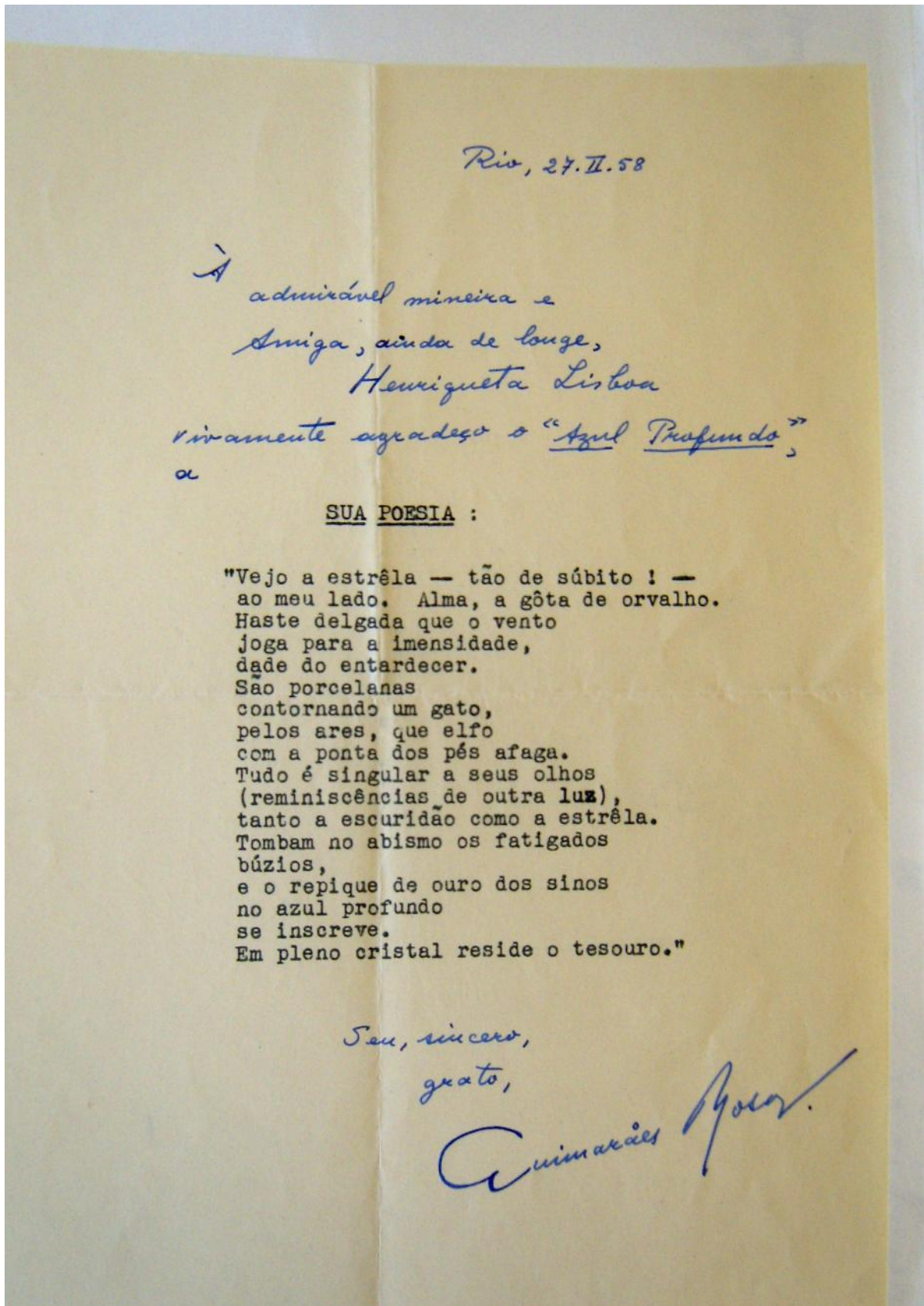
Única letra com

com alicerz, concientemente.

*As emendas são do
 José Maria de Castro*

ANEXO I - Carta de João Guimarães Rosa

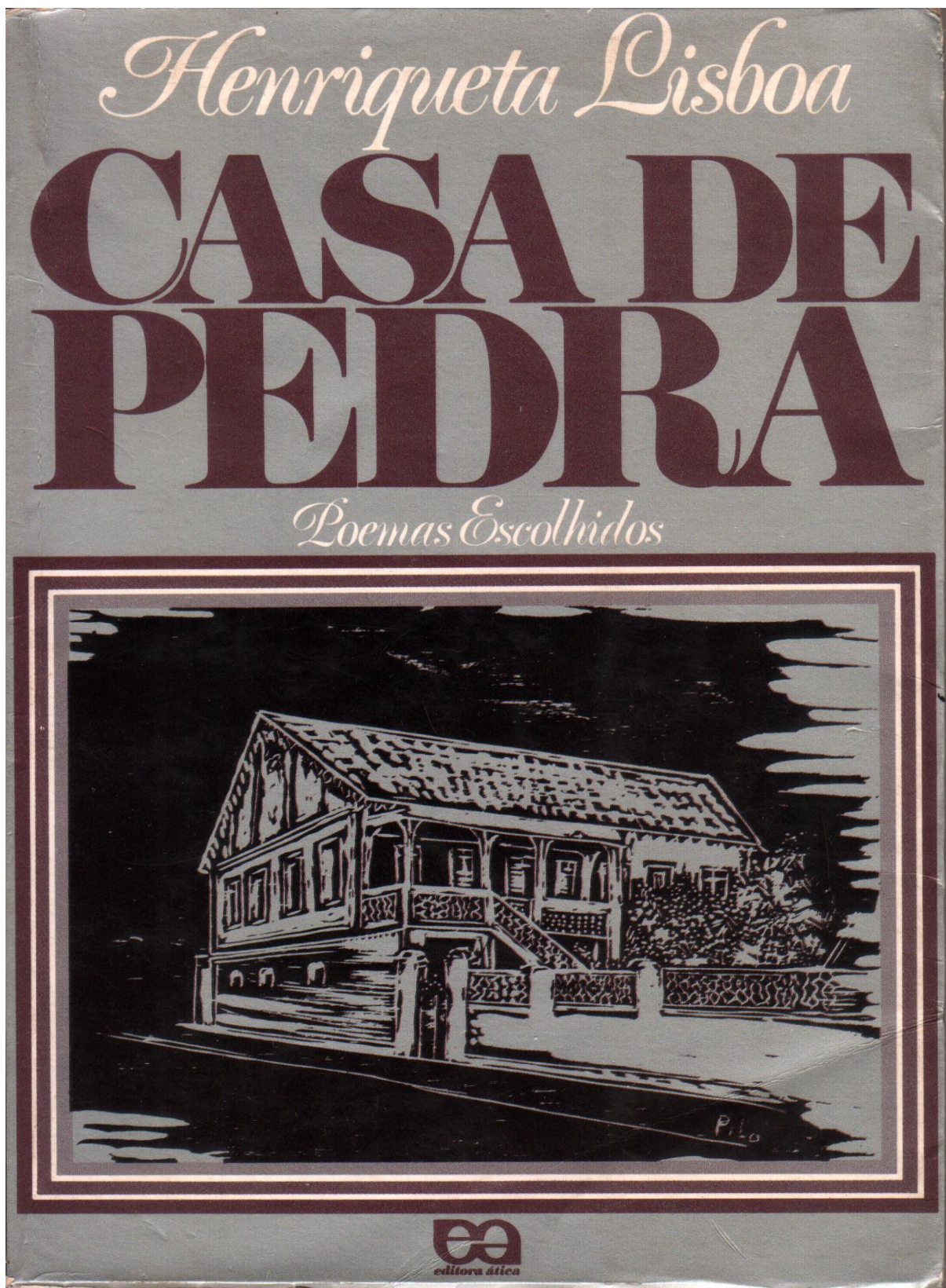
Fonte: Pasta Homenagens, no AEM/UFMG.



ANEXO J - Capa do livro *Casa de Pedra*

Ilustração: gravura de Conceição Piló.

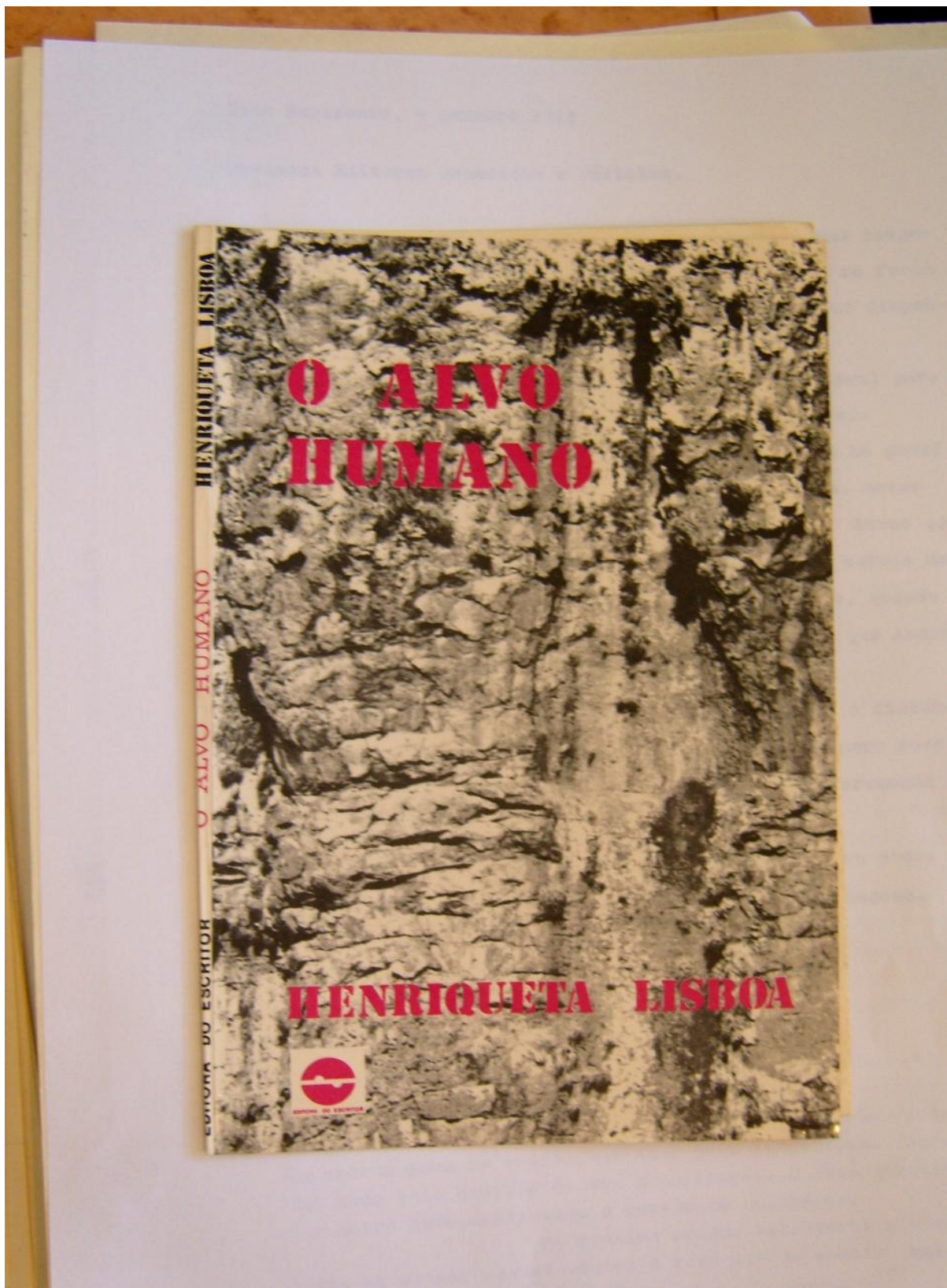
Fonte: AEM/UFMG.



ANEXO K - Capa do livro *O alvo humano*

Ilustração de André Carneiro.

Fonte: AEM/UFMG.



ANEXO L - *Celebração dos elementos*

Ilustração de Valdyr Caetano.

Fonte: AEM/UFMG.



ANEXO M - Fotografia de Henriqueta Lisboa aos 3 anos de idade

“Aos 3 anos de idade, vestida de anjo para ir a uma procissão”, segundo descrição da própria Autora. No verso da fotografia consta a data de 1908.

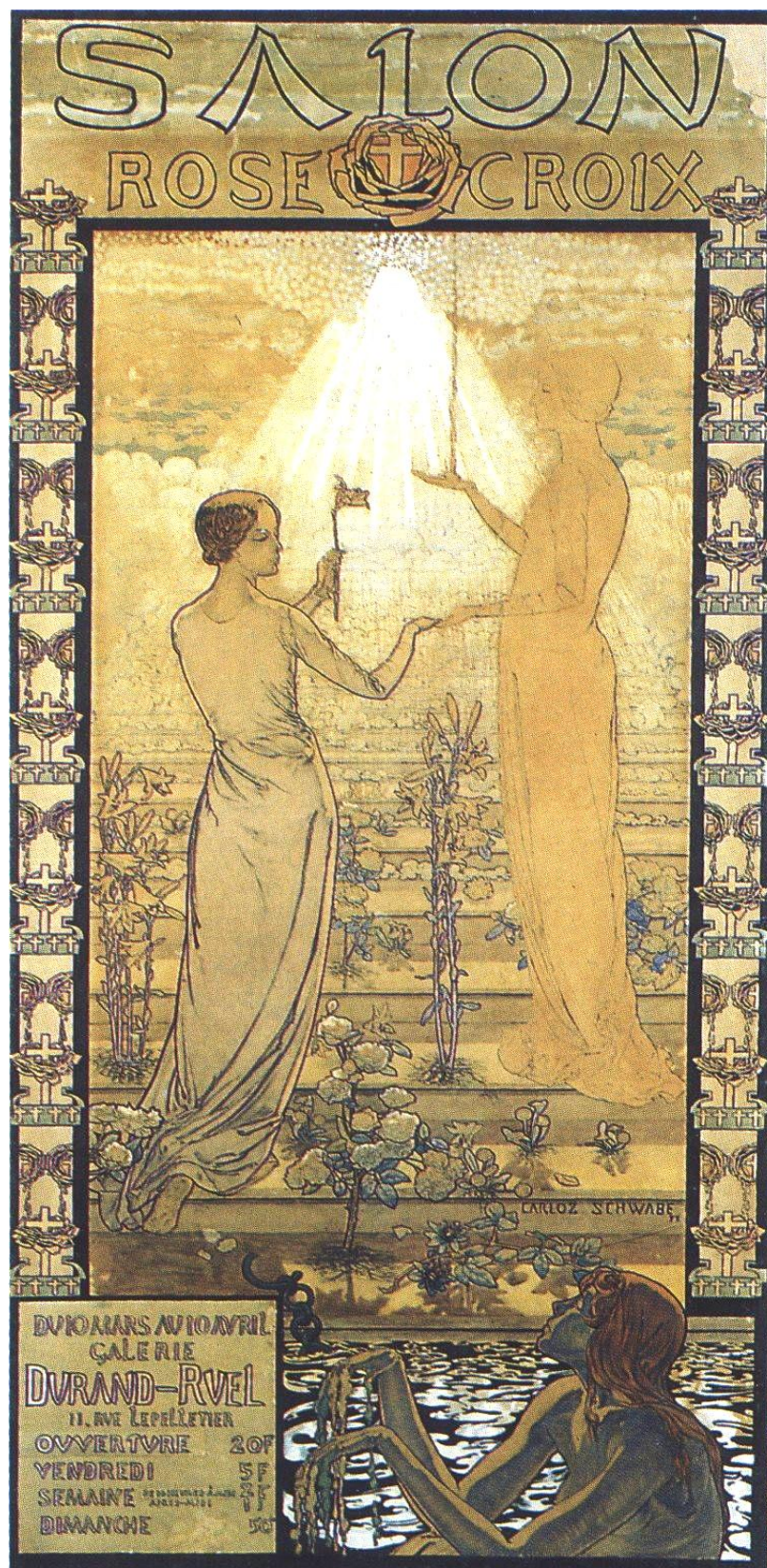
Fonte: Série Fotografias Individuais, no AEM/UFMG.



ANEXO N - *Salon de la Rose-Croix* (1892)

Ilustração de Carloz Schwabe.

Fonte: http://arte.pittart.com/critici/pesce/rose_croix.htm



ANEXO O - Carta e poema de Cecília Meireles

Fonte: Pasta Correspondência Pessoal do Titular, no AEM/UFMG.

Rio, 19 de março de 1945

Querida Henriqueta: fez-me bem
sua cartinha, chegada neste momento:
sua cartinha paternal.

Desde o principio deste mês tenho
passado bastante mal, com o tremendo
abalo da morte de Mário. V. não imagine
que choque! Já tenho passado fatos
sufocantes, e ainda não compreendo que
havia de tão secretamente intimo entre
nós dois - pois nem nos frequentamos
muito - para que sua morte fosse como
um desabamento por cima de mim.
Passei dias e dias sem poder fazer nada
com muita clareza, fonte, desgovernada,
sentindo tudo que se pode imaginar
seja ainda capaz de sentir um ausen-
te que se acompanha de longe, em

mistério. Fiquei como sonâmbula, sem
 achar sentido em nada, viajando tam-
 bein fora da vida. Isso me trouxe com-
 plicações físicas, de que me tenho trata-
 do - mas como, ao mesmo tempo,
 sou obrigada a trabalhar muito, em coi-
 sas inadiáveis, por debaixo dos remé-
 dios estou como uma coita partida.
 No sétimo dia da morte de Mário, a-
 contatei-me uma coita estranha, faz
 estranha quanto aquele meu sonho de
 estar fechando um cemitério, na ves-
 pera do dia terrível: soube mais a cor-
 da que Mário estaria aqui em ce-
 ta, com uma tuberculose e um rapaz que
 não conheço. Havia outras pessoas, e
 eu, os sonhos, me dizia: "Mário está mor-
 to, e veio. Será que os outros estão vendo
 que ele está morto?" E ele não olha
 para ninguém, embora fosse cordial. Seus
 olhos estavam fitando longe, longe, como
 céus. E ele me calçou umas luvas de
 filó preto. Depois, esteve conversando
 com as outras pessoas, e por fim se

2
 Nifô a retirar, quasi aéreo, flutuando nas roupas e nos passos. E como ~~ele~~ ^{eu} queria dizer adeus aos outros, eu sofria ~~com~~ que não vissem as ~~suas~~ ^{suas} seu encontros, pois me parecia que não existia nada, e estendia a mão ao acaso, cegamente. A mim disse-me: "Adeus, Ceilê". E sua mão ainda estava movente. E saiu pela praia, mais transparente, e o vento do mar moria sua roupa, que era esbranquiçada, e eu o via de costas, seguindo, e achando-o negro, e perguntam: "Por que ele vai por aquele lado...?" Mas ele andava como quem se recorde de direção, e ao mesmo tempo com um certo abandono. E as pessoas que tinham vindo com ele sumiam-se, sem nenhuma relação com os seus passos.

Isso me impressionou extremamente, mas também me consolou, porque de certo modo eu me sentia em comunicação com ele, e tendo perdido a apertur

Na a mãe. Este escreve este poema:

" O morto entrou na minha casa
com a maior naturalidade,
tanta fôr a nossa amizade.

E esteve entre nós conversando:
mas seu olhar estava ausente
de seus olhos, — completamente.

O morto não toca o mundo:
lá e viúva, sem ser alado,
móvel, desprendido, aéreo, voado.

Apertando-me a mão direita,
diz-me adeus. Sua mão tinha
calor que ainda guarda na minha.

E saiu pela praia, fluido,
como quem tem um rumo certo,
como quem de tudo está perto,
e o vento em seu vulto batia,
e não era noite nem dia.

Só zumbos, o morto caucinhava,
tão silencioso, tão secreto,
tão de acordo com o próprio vento,
tão paramente pensamento,

3

tar Total e Tar despojado,
line, como homem para sempre
que já nem se esquece nem lembra..."

Ah! Hemipreta, triste coisa é a
vida! Eu topro pelo que Mário não
pode fazer - pelo que nós não podemos
nem fazer, pelo que ninguém pode
nem fazer. Ele é uma espécie de sím-
bolo, de centro: é essa precariedade
do bom, do belo, do inteligente, do
paternal que me encheu de lágrimas,
tanto quanto a perda da pessoa, em
si mesma, que representam tudo
isso.

Quando ouvi aquele Elegia, que
nem me animo a reler, ~~mas~~ essa
falta, essa perda brusca, esse entor-
pecedor espetáculo que me fazia
quasi frutar de D^o. Outros tar intelli-

Santos, outros são bons, mas há poucos
 que sejam todos isto "de um certo modo".
 Com uma ternura, com uma tempera-
 tura de coração que devia ser a primeira
 obrigação da criatura humana — mas não
 é. A mim, topá-me bem pensar em
 Maria, falar dele, pensar que lá há
 bathen, que estão trabalhando — en-
 bon em muitos pontos frísseiros pro-
 fundamente diferentes.

Infim, Hemiqueta, eu estou serena,
 agora, mas quando relembro suas criticas, di-
 to um aperto no garganta. Como é bom,
 querer-se bem! Eu tenho sofrido muito, e
 prefiro que seja assim, que possa sofrer
 pela morte de um amigo, e chorar só de
 pensar no seu nome. Sinto-me viva em
 amor, — e ao pé da faculdade de amar es-
 timo, em puro espirito, tudo mais é sem
 fraude importância. Como V. queria tanto
 a Maria, vou dedicar-lhe um outro poema
 nha que sairá por elle, e que vai com
 esta carta.

Peuse em mim com a sua bondade
 sem par. Bem sabe como, a estimo.
 Sua amiga Cecilia.

Vigília do companheiro morto

A Henriqueta Lisboa

Como o companheiro é morto,
todos juntos morreremos
um pouco.

O valor das nossas lágrimas,
sobre quem perdeu a vida,
não é nada.

Amá-lo, nesta tristeza,
é suspirar em floresta
imensa.

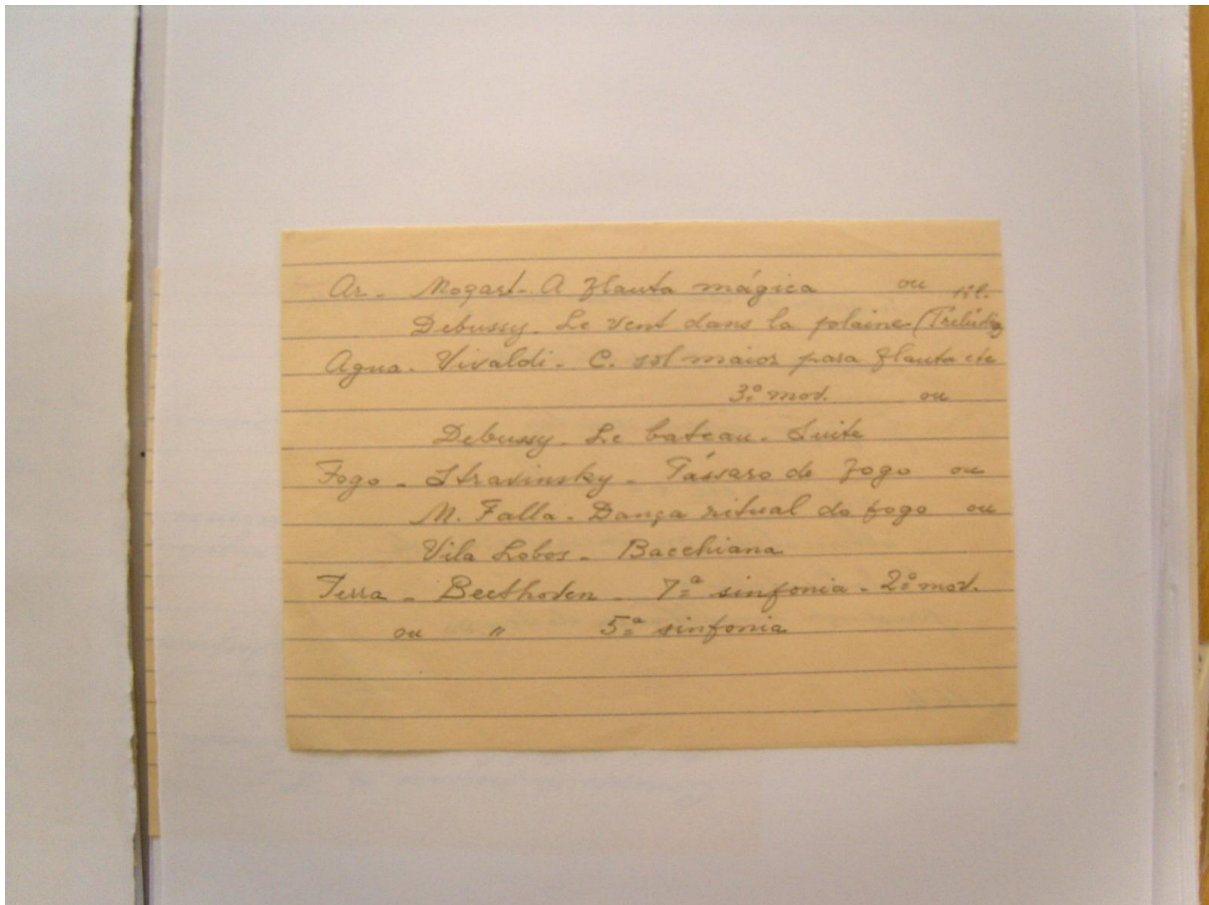
Por fidelidade reta
ao companheiro perdido,
que nos resta?

Deixar-nos morrer um pouco,
todos juntos, por aquele
que é morto.

Cecília Meireles

ANEXO P - Relação de músicas para os 4 elementos

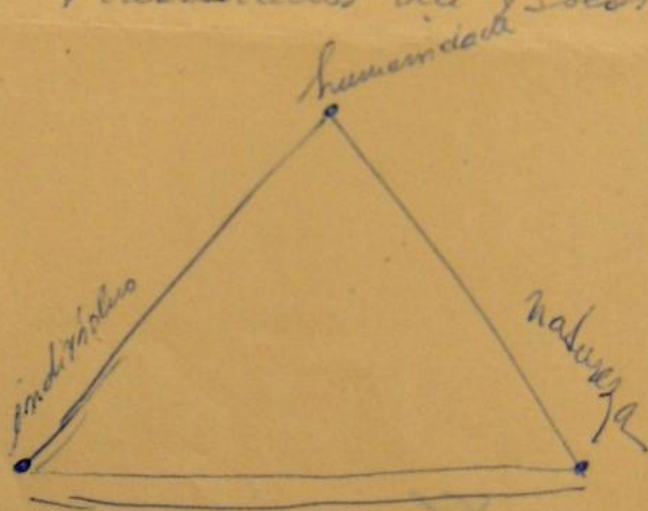
Fonte: Pasta Esboços e Notas, no AEM/UFMG.



ANEXO Q - Esboço de um estudo

Fonte: Pasta Esboços e Notas, no AEM/UFMG.

Que deseja o poeta senão
o restabelecimento dos laços
perdidos entre o indivíduo,
a humanidade e a natureza?
- esse triângulo que
seja perfeito nos
trabalhos da poesia?



ANEXO R - Parábola de José Enrique Rodó

Fonte: RODÓ, José Enrique. - *Parábolas cuentos simbólicos* - CONTRIBUCIONES AMERICANAS DE CULTURA S. A. - MONTEVIDEO, 1953 - Ilustraciones de Santos Martínez Koch.

Mirando jugar a un niño

... A menudo se oculta un sentido sublime en un juego de niño. — SCHILLER: *Thecla. Voz de un espíritu.*

Jugaba el niño en el jardín de la casa con una copa de cristal que, en el límpido ambiente de la tarde, un rayo de sol tornasolaba como un prisma. Manteniéndola, no muy firme, en una mano, traía en la otra un junco con el que golpeaba acompasadamente en ella. Después de cada toque, inclinando la graciosa cabeza, quedaba atento, mientras las ondas sonoras, como nacidas de vibrante trino de pájaro, se desprendían del herido cristal y agonizaban suavemente en los aires. Prolongó así su improvisada música hasta que, en un arranque de volubilidad, cambió el motivo de su juego: se inclinó a tierra, recogió en el hueco de ambas manos la arena limpia del sendero y la fué vertiendo en la copa hasta llenarla. Terminada esta obra, alisó, por primor, la arena desigual de los bordes. No pasó mucho tiempo sin que quisiera volver a arrancar al cristal su fresca resonancia: pero el cristal, enmudecido, como si hubiera emigrado un alma de su diáfano seno, no respondía más que con un ruido de seca percusión al golpe del junco. El artista tuvo un gesto de enojo para el fracaso de su lira.¹ Hubo de verter una lágrima, mas la dejó en suspenso. Miró, como

Mirando jugar a un niño corresponde al capítulo VIII de MOTIVOS DE PROTEO. Es una de las parábolas rodonianas más popularizadas. Ismael Urdaneta y Pedro E. Pérez —cada uno a su tiempo—, versificaron el original en prosa.

El poeta argentino Baldomero Fernández Moreno, inspirándose en ella, escribió esta miniatura poética:

Un jardín geométrico,
una clara mansión,
un camino de arena
dorado bajo el sol.

Un niño y una copa,
un junco y una flor...
El niño: José Enrique;
su copa, el corazón.

¹ *lira*: figuradamente, "inspiración".

indeciso, a su alrededor; sus ojos húmedos se detuvieron en una flor muy blanca y pomposa, que a la orilla de un cantero cercano, meciéndose en la rama que más se adelantaba, parecía rehuir la compañía de las hojas, en espera de una mano atrevida. El niño se dirigió, sonriendo, a la flor; pugnó por alcanzar hasta ella; y aprisionándola, con la complicidad del viento que hizo abatirse por un instante la rama, cuando la hubo hecho suya la colocó graciosamente en la copa de cristal, vuelta en ufano búcaro,² asegurando el tallo endeble merced a la misma arena que había sofocado el alma musical de la copa. Orgulloso de su desquite, levantó, cuan alto pudo, la flor entronizada,³ y la paseó, como en triunfo, por entre la muchedumbre⁴ de las flores.

* * *

¡Sabia, candorosa filosofía! —pensé—. Del fracaso cruel no recibe desaliento que dure, ni se obstina en volver al goce que perdió; sino que de las mismas condiciones que determinaron el fracaso, toma la ocasión de nuevo juego, de una nueva idealidad, de nueva belleza . . . ¿No hay aquí un polo de sabiduría para la acción? ¡Ah, si en el transcurso de la vida todos imitáramos al niño! ¡Si ante los límites que pone sucesivamente la fatalidad a nuestros propósitos, nuestras esperanzas y nuestros sueños, hiciéramos todos como él! . . . El ejemplo del niño dice que no debemos empeñarnos en arrancar sonidos de la copa con que nos embelbamos un día, si la naturaleza de las cosas quiere que enmudezca. Y dice luego que es necesario buscar, en derredor de donde entonces estemos, una reparadora flor; una flor que poner sobre la arena por quien el cristal se tornó mudo . . . No rompamos torpemente la copa contra las piedras del camino, sólo porque haya dejado de sonar. Tal vez la flor reparadora existe. Tal vez está allí cerca . . . Esto declara la parábola del niño; y toda filosofía viril, *viril* por el espíritu que la anima, confirmará su enseñanza fecunda.

² *búcaro*: vasija hecha con arcilla; en el texto, el vocablo está usado, neológicamente, como sinónimo de "florero".

³ *entronizada*: acepción neológica, equivalente a "puesta para ser reverenciada".

⁴ *muchedumbre*: abundancia.



...levantó, cual alto pudo, la flor entronizada...