



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

**MARCIA DE MESQUITA ARAÚJO**

**HENRIQUETA LISBOA E MAURICE BLANCHOT: O ATO CRIATIVO E A  
ESTRANHA APROXIMAÇÃO COM A MORTE**

**FORTALEZA, CE**

**2019**

MARCIA DE MESQUITA ARAÚJO

**HENRIQUETA LISBOA E MAURICE BLANCHOT: O ATO CRIATIVO E SUA  
ESTRANHA APROXIMAÇÃO COM A MORTE**

Teses apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt

**FORTALEZA,CE**

**2019**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

A69h Araújo, Marcia de Mesquita.

Henriqueta Lisboa e Maurice Blanchot: o ato criativo e sua estranha aproximação com a morte /  
Marcia de Mesquita Araújo. – 2019.  
160 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação  
em Letras, Fortaleza, 2019.

Orientação: Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt.

1. Literatura Brasileira. 2. Henriqueta Lisboa. 3. Ato Criativo. 4. Poesia . 5. Morte. I. Título.

CDD 400

---

MARCIA DE MESQUITA ARAÚJO

HENRIQUETA LISBOA E MAURICE BLANCHOT: O ATO CRIATIVO E SUA  
ESTRANHA APROXIMAÇÃO COM A MORTE

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

Tese aprovada em: \_\_/\_\_/2019

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Cid Ottoni Bylaardt (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Douglas Carlos de Paula Moreira  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

---

Prof. Dr. Saulo Araújo Lemos  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

---

Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira  
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

---

Prof. Dr. Yuri Brunello  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

*À memória de Henriqueta Lisboa,  
por sua existência tão poética em minha vida!*

*A Vincent Van Gogh, por todas as horas em que me refugiei em ti, na calada da noite,  
“onde os pontos de luz são inacessíveis pra nós”.*

**Henriqueta Lisboa**



*Fonte: ÁVILA, Carlos, 2015*

## AGRADECIMENTOS

Ao Pai Criador, primeiramente.

À Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pela bolsa concedida para a realização desta Pesquisa, e por mais quatro meses de prorrogação de bolsa, tendo considerando a minha maternidade nesse período de escrita.

À Universidade Federal do Ceará, instituição que me acolheu desde a graduação até o doutorado, bem como aos seus professores, funcionários e coordenadores do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada.

Ao orientador: Cid Ottoni Bylaardt, pelo princípio de tudo, pelas orientações, pela presença dedicada e amiga, pelo espaço de criação e interlocução, pela paciência e, especialmente, por não me deixar desistir nos momentos mais duros.

Ao meu companheiro de vida, ora apolíneo, ora dionisíaco, que me ofereceu *Clair de Lune* nas teclas de seu centenário Stairway; pai do nosso pequeno Téo: serzinho iluminado, amoroso e feliz, que foi se tecendo e veio à luz (maio de 2015) em meio a esta escrita. Somos tão mais alegres com ele!

Aos colegas do grupo de estudos coordenado por nosso orientador, o “grupo do esvaziamento”, por toda contribuição, direta e indireta, nas salas, nas esquinas, nos bares.

A esta banca composta de pessoas que tanto admiro, os professores doutores: Douglas de Paula e Saulo Lemos, companheiros de grupo de pesquisa por um longo período, meus qualificadores, sempre dispostos a partilhar conhecimentos e boas risadas; Silvana Pessôa, alma maviosa de um olhar atento, delicado, fraternal aos meus escritos desde o mestrado; Yuri Brunello, ser acolhedor, presença iluminada e cativante em nossas Letras, que bom que vietes para nós!. Agradeço-vos pelas contribuições generosas e afetuosas, especialmente humanas, e que fazem parte desta minha caminhada, deste ciclo que se fecha.

Aos meus filhos: Marley, Cauã e Téo, pela vida que me dão diariamente, infinitamente, significando minha existência com tanto prazer e alegrias. Meu amor maior é deles, é por eles.

À Marceline, parceira de todos os momentos e circunstâncias, filha canina de alma e de outras vidas, fonte de amor e compreensão inesgotável.

Aos meus pais, Mesquita e Clarice e ao meu irmão, Marcelo, pelo apoio e ternura.

À equipe do Acervo de Escritores Mineiros, cuja visita presencial permitiu-me uma das maiores emoções de minha vida.

Ao amor-amigo Júlio César Carneiro, *in memoriam*, por todos os momentos de amizade: os mais gostosos de minha existência.

Aos meus amigos e amigas, companheiros de toda uma caminhada literária, não-literária, mas que de alguma forma dividiram comigo afetos-diálogos-paixões-amizade, enfim, vida!

Aos meus colegas-irmãos da escola Zélia de Matos Brito, por cada abraço e desejo verdadeiro de que tudo desse certo, e por cada momento meu que, sem saber, de angústia vocês tornaram divertimento. Ai de mim sem vocês!

À serra e ao mar: em todos os seus esplendores.



### Do supérfluo

Também as cousas participam  
de nossa vida. Um livro. Uma rosa.  
Um trecho musical que nos devolve  
a horas inaugurais. O crepúsculo  
acaso visto num país  
que não sendo da terra  
evoca apenas a lembrança  
de outra lembrança mais longínqua.  
O esboço tão-somente de um gesto  
de ferina intenção. A graça  
de um retalho de lua  
a pervagar num reposteiro  
A mesa sobre a qual me debruço  
cada dia mais temerosa  
de meus próprios dizeres.  
Tais cousas de íntimo domínio  
talvez sejam supérfluas.  
No entanto  
que tenho a ver contigo  
se não leste o livro que li  
não viste a rosa que plantei  
nem contemplaste o pôr-do-sol  
à hora em que o amor se foi?  
Que tens a ver comigo  
se dentro em ti não prevalecem  
as cousas — todavia supérfluas —  
do meu intransferível patrimônio?

## RESUMO

Esta pesquisa consiste fundamentalmente no estudo crítico de uma seleção de poemas de Henriqueta Lisboa, *Obras Completas* (1985), em possibilidade de diálogo com o pensamento do crítico Maurice Blanchot sobre o ato criativo e sua estranha aproximação com a morte, marcando, dessa maneira, uma vizinhança e/ou distinção entre ambos. Blanchot se configura como nosso principal aporte teórico, contudo, outras vozes se somam no decorrer desta escrita. No estudo dos poemas de Henriqueta percebemos uma afinidade com o tema da morte, especialmente nas obras *Prisioneira da Noite* (1939), *A Face Lívida* (1945) e *Flor da Morte* (1949), as duas últimas especialmente. Com o exercício da escrita, que Henriqueta denomina sua profissão de fé, a poeta mineira foi transmutando cada vez mais seu estilo e a temática da morte sempre esteve presente. O filósofo francês Maurice Blanchot experimenta, delineia uma concepção singular do texto literário. Seu pensamento navega na direção do improvável, do impensado, do (im)possível de todas as coisas engendradas no limiar da escrita, investimento traçado por uma grafia vigorosa, destiladas nas linhas que irradiam, arrastando-nos para as bandas de um lugar soturno, num espaço onde uma das imagens que nos parece mais caras a Blanchot é a da morte. Com efeito, às voltas do *L'espace Littéraire* (1955), ponto de partida inicial para os diálogos reflexivos que se pretende desenvolver aqui, surgem questões que cintilam entre escrita, pensamento, linguagem, vida e morte; mas não a morte no mundo, do senso comum, uma morte que não morre, que está sempre a morrer. Destarte, o entrecruzamento de textos teóricos e literários fá-los aproximarem-se por reflexões acerca do processo da escrita literária, em que percebemos concepções do ato criativo simbolizadas pela morte em ambos os autores citados. Desenvolveremos nossa pesquisa em três veredas: “Querida Henriqueta”, cujas missivas estudadas nos revelam diálogos sobre questões literárias e concepções de poesia discutidas no espaço epistolar; “A poesia vê a guerra”, em que lançamos uma reflexão sobre o período da segunda guerra mundial e como a poesia reflete ou dialoga com esse contexto de horror; e, por fim, “Estranha aproximação com a morte”, em que adentramos mais efetivamente pelo tema da morte na poesia de Henriqueta Lisboa. Nessas sendas, através das quais somente a escrita nos guia, levantamos questões relativas à arte, à literatura e à crítica literária. A fundamentação teórica da pesquisa contempla nomes, além de Henriqueta e Blanchot, como: Giorgio Agamben, Martin Heidegger, Gilles Deleuze & Felix Gatarri, Mallarmé, Octavio Paz, dentre outros. E a escrita vai... sempre acrescida de possibilidades, pluralidades.

**Palavras-chave:** Henriqueta Lisboa. Ato criativo. Linguagem. Morte. Maurice Blanchot.

## ABSTRACT

This research consists fundamentally in a critical study of a selection of poems by Henriqueta Lisboa, from her *Complete Works* (1985), in a possible dialogue with Blanchot's thought about the creative act and its strange approximation to death, marking, thus, a neighborhood or a distinction between them. While studying the poems, we have realized some affinity between them and the theme of death, especially in the books *Prisioneira da noite* [*Prisoner of the night*] (1939), *A face lívida* [*The livid face*] (1945) e *Flor da Morte* [*Flower of death*] (1949), mainly the last two ones. With the exercise of writing, which Henriqueta calls her profession of faith, the poet from Minas Gerais transmuted increasingly her style, in which the theme of death was always present. The french philosopher Maurice Blanchot experiences, delineates a singular conception of literary text. His thought navigates towards the improbable, the unthinkable, the (im)possible of everything engendered in the threshold of writing, as an investment traced in a vigorous spelling, distilled in lines that irradiate, dragging us to the edges of a lugubrious place, in a space where one of the most dear images is that of death. In effect, around *L'espace Littéraire* (1955), starting point for the reflexive dialogues we intend to develop, questions that scintillates among thought, language, life and death arise here; but not our world's death, the common sense's death, instead, it's a death that does not die, that is dying forever. Therefore, the tangle of theoretical and literary texts make them approach each other by means of reflections on the process of literary writing, in which one can see conceptions of the creative act symbolized by death in both mentioned authors. We shall develop our research in three paths: "Dear Henriqueta", in which the letters studied reveal dialogues on literary questions and poetry conceptions discussed in the epistolary space; "Poetry sees the war", in which we make a reflection on the period of the Second World War and how poetry establishes a dialogue with this context of horror; finally, "The strange approximation to death", in which we go more effectively through the theme of death in Lisboa's poetry. In these paths, through which only writing guides us, we have raised issues concerning art, literature and literary criticism. The theoretical basis of the research includes names, beyond the ones of Henriqueta and Blanchot, such as Giorgio Agamben, Martin Heidegger, Gilles Deleuze & Felix Guattari, Mallarmé, Octavio Paz, among others. And writing goes on... always increased with possibilities, pluralities.

**Keywords:** Henriqueta Lisboa. Creative act. Language. Death. Maurice Blanchot.

## SUMÁRIO

<b>1. ABERTURA</b>	13
<b>2. PRIMEIRA VEREDA: QUERIDA HENRIQUETA</b>	
2.1 Concisa cronologia histórico-literária de Henriqueta Lisboa.	23
2.2 Várias vozes, um amontoado de palavras.	26
2.3 O gênero epistolar e o processo de criação literária	30
2.4 Missivas & Literatura.	33
2.5 Estado de alma, poesia latente.	43
2.6 Tom menor, poesia menor.	46
2.7 O menino poeta, a linguagem literária	60
<b>3. SEGUNDA VEREDA: A POESIA VÊ A GUERRA</b>	
3.1 A impossibilidade do narrar	69
3.2 A flor que emerge do caos	71
3.3 A palavra poética, a dispersão	75
3.4 Opacidade e transparência na linguagem poética	79
3.5 Faces, lívidas faces	81
3.6 O sacrifício da palavra poética	88
3.7 O desastre como possibilidade	94
<b>4. TERCEIRA VEREDA: ESTRANHA APROXIMAÇÃO COM A MORTE</b>	
4.1 Linguagem-morte, negatividade	99
4.2 Configurações da morte	103
4.3 Poesia pura	108
4.4 A morte e seu silêncio	117
4.5 A outra noite	118
4.6 Impossibilidade da morte	127
4.7 Linguagem e expressão	135
<b>5. FECHAR O CICLO:</b>	142
<b>REFERÊNCIAS:</b>	146
<b>BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR DE HENRIQUETA LISBOA</b>	152
<b>ANEXOS</b>	

## 1.ABERTURA

### Horizonte

*Alma em suspiro  
pelo encontro  
do que fica  
sempre mais longe.*

Henriqueta Lisboa.

Henriqueta Lisboa é uma voz significativa da poesia brasileira contemporânea. Sua poesia mansa, suave e silenciosa reverbera, chama-nos atenção pela errância, dispersão, indeterminação; resultando uma impossibilidade de tentar classificar seus versos dentro de um único molde.

Lisboa traz em sua poesia contribuições próprias, como a representação da projeção de seu próprio ser, revelando-se, assim, um ser provido de um extraordinário conhecimento da complexidade e da incógnita da vida, bem como suas implicações estéticas da visão do mundo na sua variada temática. Nos processos de pesquisas desenvolvidos durante essa vivência com Henriqueta Lisboa, deparamo-nos com dois temas em especial: o ato criativo da poeta e uma concepção de poesia ligada à morte.

Para essa percepção, utilizamo-nos do estudo do livro *Poesia Geral* (1985), obras completas de Henriqueta. O entrecruzamento dos textos literários com os textos teóricos e teóricos-críticos se dá com os próprios textos ensaísticos da poeta, somando-se aos nomes de: Maurice Blanchot: especialmente, Cid Ottoni Bylaardt, Stéphane Mallarmé, Michael Foucault, Gilles Deleuze e Felix Guattari, Giorgio Agambém, Octávio Paz, Michelle Perrot, Teresa Malatian, dentre outros.

Em um estudo mais inicial, nas pesquisas de mestrado, desenvolvemos o tema *Henriqueta Lisboa: Teoria e prática de poesia pura* (ARAÚJO, 2013), em que a concepção de poesia pura foi desenvolvida a partir da celeuma iniciada pelo abade francês Henri Brémond no “torneio da poesia pura”, por volta dos anos 20, do séc. XX; e a partir, também, do texto ensaístico da própria poeta que versa sobre o mesmo tema. O intuito era de verificarmos o grau de poesia pura nos poemas henriquetianos, em especial, numa seleção da obra *Flor da morte* (1941).

Para as pesquisas de doutorado o ato criativo da poeta mineira chamou-nos, seduziu-nos e encontramos, no “meio do caminho”, uma curva que apontava para uma senda outra. Se a ideia primeira era trabalhar apenas Henriqueta Lisboa e Maurice Blanchot com o tema da morte, esta curva nos levou a outras veredas, e deparamo-nos com as missivas de escritora de

e para outros poetas de sua geração, em especial Mário de Andrade, e não nos furtamos a mergulhar nelas, pois contribui, e muito, para entendermos o processo criativo de nossa autora.

Henriqueta manteve uma vasta correspondência com escritores de sua época, como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Murilo Rubião, Murilo Mendes, Abgar Renault, Cyro dos Anjos, Alphonsus de Guimaraens Filho, Guimarães Rosa, Jorge Amado, Laís Correia de Araújo, Jorge de Lima, Gabriela Mistral, Jorge Guillén, Roger Bastide, Sérgio Milliet, Antenor Nascente, Antonio Candido, Mário da Silva Brito, Oscar Mendes, entre muitos outros, mas algo nos chamou a atenção nas trocas epistolares: os diálogos metaliterários.

Esclarecemos que esta pesquisa não se objetiva a apresentarmos uma escrita autobiográfica, intimista da autora, embora seja impossível não nos apercebermos disso, mas, sobretudo, como se evidenciam reflexões sobre questões literárias e concepções de poesia discutidas no espaço epistolar. Esse espaço, permitiu-nos não só um clareamento quanto ao processo de criação, como também os traços que foram se aprimorando, modificando-se em Henriqueta ao longo dos anos, evidenciando-nos sua trajetória literária.

Para isso, a correspondência com Mário de Andrade nos foi essencial. Havia ali uma amizade generosa, bonita e dedicada, por vezes tivemos que parar a escrita para sentirmos mais profundamente as palavras trocadas entre ambos, num exercício involuntário de catarse. O lirismo estava presente até na forma de saudação e despedida, nos comentários do cotidiano, dos poemas e da amizade: como um beijo suave no voo de um pássaro:

[...] sou seu amigo de amizade antiga. Onde já nos conhecemos antes! Não conhecimento de livros, mas daquele conhecimento de desejo, em que, quando se preenche um afeto ainda vago que tínhamos em nós, a pessoa que o preenche é coisa nossa [...]. Você é um conhecimento antigo meu, Henriqueta, uma velha amizade que agora apenas veio em realidade preencher o lugar vago que ninguém jamais ocupara.

(1991, p.3).

Escrever era sua “profissão de fé”, como nos afirma Henriqueta, e as correspondências metaliterárias nos confirmam esse ofício.

Henriqueta trabalhou com temáticas universais, como amor, vida, infância, loucura, mas foi com a temática da morte que, com efeito, Henriqueta fez mais recorrência em várias de suas obras, como *Velário* (1935); *Prisioneira da Noite* (1939), mas especialmente nas obras *A Face lívida* (1945) e *Flor da morte* (1949). Talvez Henriqueta tenha sido, em toda poesia brasileira, a poeta que mais tratou do tema da morte, mas não

em uma morbidez peculiar ao senso comum, mas de forma muito delicada e especial. Porventura, por esse motivo, muitas vezes a escritora foi nomeada pelos críticos literários de “poeta da morte”, rótulo que lhe causava verdadeira repulsa.

Grande parte dos poemas, das obras citadas, giram em torno deste tema, do início ao fim, como nos esclarece Ângela Vaz Leão em seu ensaio “A presença da morte em Henriqueta Lisboa”:

Todos os poemas, do início ao fim, giram em torno da morte, seja de uma criança, seja a de Ofélia, seja a de um saltimbanco, seja a de uma flor, seja a de um morto qualquer, seja de um morto especial que Henriqueta não nomeia, mas a quem se vê que ela ama.

(LEÃO, 2004, p. 104).

Escolhemos somar o nome de Blanchot ao de Henriqueta no título desta tese por ser o maior aporte teórico utilizado, pois o mesmo delinea uma concepção singular do texto literário, sua escrita é a evidência da supressão dos limites entre escrita e pensamento, navegando sempre na direção do improvável, do impensado, do possível de todas as coisas engendradas no limiar da escrita. Investimento traçado por uma grafia vigorosa, destiladas nas linhas que irradiam, arrastando-nos para as bandas de um lugar soturno, em um espaço onde a imagem é sempre a mesma: a morte.

No estudo a obra *L'espace Littéraire* (1955), Blanchot faz surgir inúmeras questões que lucilam entre escrita, linguagem, pensamento, vida e morte. O crítico experimenta, na escrita, uma estranha aproximação com a morte, mas não a morte no mundo, como elogio mórbido e sim como um movimento da experiência artística, que pensa a morte como uma presença que temos a possibilidade de apreender, reconhecer, encontrar sem sustos nem entusiasmos.

Esta tese, portanto, caminha por três vias de acesso: A primeira, intitulada “Querida Henriqueta”, segue pela vereda das missivas, onde encontramos um vasto estudo para tecermos um maior entendimento sobre a concepção de poesia da autora, numa visão da poeta, educadora, ensaísta, tradutora, leitora e crítica literária. É através das missivas que traçamos esse perfil ou perfis, destacando sua vocação de escritora no panorama da literatura brasileira de sua época, onde nem sempre Henriqueta teve um real reconhecimento da crítica em geral.

Consoante o momento da efervescência do Modernismo e a poesia mineira que se tecia nesse contexto, Fábio Lucas nos elucida que:

Alguém ainda explicará por que estranhamente os temas sociais gritam mais entre os poetas de Minas. Mas o que nos chama a atenção no momento é o fato de que, quando a renovação incendeia o país, ali ela se mostra mais lenta,

porém mais profunda e duradoura. Foi assim no Modernismo, quando as audácias, os poemas-piada, as forças arbitrárias do movimento, a gratuidade e a desorientação muito pouco duraram entre nós. Carlos Drummond de Andrade, Henriqueta Lisboa, Abgar Renault e companheiros assimilaram logo a essência do Modernismo, deixaram de lado a sua face anedótica e deram um ritmo duradouro de serenidade àquilo que mais parecia onda de transitório modismo.

(1973, p.18)

A análise das missivas também nos clarifica o contexto sociocultural e político no qual Henriqueta estava inserida. Dessa forma, podemos traçar um panorama de como Henriqueta olha a poesia de seu tempo e como ela vai se entrelaçando nele de forma silenciosa, sobretudo determinada, marcando, aos poucos, sua participação no cenário das Letras. E o mais importante, nesses diálogos epistolares nos aproximamos mais sobre a concepção poética de Henriqueta e como se construía o processo criativo da mesma; haja vista as cartas atuarem outrossim como um espaço literário, possibilitando a percepção das imagens que cada autor concebe de si mesmo e do outro, no sentido do que diz respeito à condição de gênero e de escritor, conseqüentemente.

Mário de Andrade foi uma das figuras essenciais — senão a mais essencial — nos processos de criação da autora, mesmo nos últimos seis anos da vida de Mário, em que mantiveram frequentes diálogos sobre o seu ato criativo e o que Henriqueta almejava para sua poesia:

A direção da minha poesia? Talvez nem haja mudança de direção em sentido essencial, para a realização do poema que estou sentindo com densidão, mas que ainda não comecei a escrever. Os versos que lhe envio pertencem a sua última fase, ao livro, quase pronto, das definições antifilosóficas. Agora sonho um poema grande e unido, em várias estâncias, através do qual eu possa — *excusez du peu* — manusear os valores eternos. São João da Cruz<sup>1</sup> elevou a poesia humana a uma esfera de divina quietação. Dante Gabriel Rossetti humanizou pela ausência, o que teria sido divino. Eu, imagine! — quisera fundir, por um sentimento de presença com simplicidade e pureza, o perene e o transitório. “Cantarei a noite e o mar” (de outra remessa), que contém, aliás, uma observação a certo crítico que me impugnou a tratar de tema de determinado poeta, explica meu pensamento.

(2010, pp. 250-251)

Henriqueta buscava por uma opinião crítica dos seus poemas, dialogava sobre suas pretensões, indignações, anseios, desejos, etc... Destarte, Mário tende a fazer o papel de um

---

<sup>1</sup> São João da Cruz (1542-1591) undou a Ordem Carmelita Descalça. Compôs poemas espirituais e tem como livros destaques: *Subida ao Monte Carmelo* e *Chama Viva de Amor* (1585-1587). Henriqueta Lisboa, nessa carta a Mário de Andrade, datada de 30 de março de 1943, revela os autores que considera importantes para a caracterização de sua poética religiosa e espiritualista.



“mestre”, o qual Henriqueta confiava. Ela datilografava os poemas e os enviava junto com suas missivas. Mário devolvia o manuscrito com anotações sobre os poemas, pedindo, muitas vezes, que ela os devolvesse passados a limpo, com o intuito de guarda-los sem nenhuma nota dele acrescida. Nessas leituras conforma os diálogos poéticos entre os amigos-críticos-poetas de uma geração que tanto contribuiu para efetivas mudanças em nossa literatura.

Assim sendo, passaremos por um breve histórico literário da poeta mineira, elucidando nosso leitor da relevância, nesse contexto, de nossa autora no cenário das Letras; em que suas contribuições, embora não tenham sido desde o princípio de sua escrita aplaudida, quiçá reconhecida pela crítica, somaram muito ao modernismo brasileiro.

Em seguida teteamos as vozes que nos possibilitou esse processo de construção para pecerbermos a maneira como aquele que escreve as missivas pode vir a construir, pela tessitura da palavra, uma imagem de si mesmo e do outro, e como essa imagem se relaciona no âmbito metaliterário. E para que questões como essa nos sejam mais aproximadas é relevante caminharmos um pouco por um breve histórico sobre a epistolografia; em que inteiramo-nos do eficiente alicerce que se tornou para ampliação do processo do pensamento filosófico e por sua vez, da criação literária.

As missivas se incorporam, também, como documentos históricos, e, através delas, podemos traçar uma amostra do percurso do processo criativo de Henriqueta Lisboa, no diálogo com o amigo e “mestre” Mário de Andrade, sobre concepções de poesia, por exemplo, demonstrando um pensamento crítico elevado. Nas correspondências com Mário, percebe-se que os temas mais recorrentes são os que abordam a literatura, a arte e tudo o que se permeia esse contexto; demonstrando-nos um estado poético e latente em Henriqueta, como uma busca do aprimoramento do seu estilo.

A segunda vereda que adentramos em “Como a poesia vê a guerra”, passagem que refletimos sobre um dos maiores tempos de horror que envolveu nossa humanidade: a segunda guerra mundial, e como a poesia reflete ou dialoga com esse período assombroso.

Henriqueta não vivenciou diretamente nenhum combate, contudo, de maneira periférica, assim como outros poetas brasileiros, esteve em contato indireto com a guerra. O tema da morte chega a ser explosivo nas obras de Henriqueta, mas em *Prisioneira da noite* e mais precisamente *Flor da morte* e a *Face lívida*, é especialmente apresentado de forma lírica, envolta numa síntese de emoções e sensações, como aponta Sérgio Milliet, sobre a obra *Flor da morte*:

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

(MILLIET apud OLIVEIRA, 2005, p. 2)

Este texto, na verdade, partiu de uma comunicação em um congresso internacional, cuja linha temática versava sobre “literatura brasileira: política, gênero e movimentos sociais”. Suavemente esse contexto nos chamava, e, aos poucos, entrelaçou-se em nossa escrita; logo, enveredamos por essa caminhada para atendermos ao chamado da voz poética. Nesse caso, e, especialmente, o poema que nos abriu a porta para adentrarmos de vez por essa senda foi “Um poeta esteve na guerra”, presente na obra *Flor da morte*.

Sob a leitura do poema, ao refletirmos sobre os horrores da guerra, de modo consequente, nosso pensamento logo nos remeteu para Auschwitz, e, automaticamente, a Giorgio Agambem em seu ensaio “*O Que resta de Auschwitz. L’archivio e il testimone*” (2012). Nesse texto Agambem nos apresenta a ideia da impossibilidade de narrar o horror e sobre a dificuldade do testemunho, autenticando, assim, a impossibilidade do eu lírico henriquetiano narrar o que vivenciou na guerra.

Em *Os afogados e os sobreviventes* (1990), Primo Levi traz uma narrativa sobre os sobreviventes de Auschwitz, assim como ele próprio o foi, e nos elucidando como tais sobreviventes não seriam as “verdadeiras testemunhas”, pois não tocaram o “fundo”, ou seja, quem o fez, diz Levi, “de forma alguma voltou para contar. Ou voltou mudo”, (p.64-65). Essa ideia corrobora com a impossibilidade de narrar o horror, pois o verdadeiro testemunho se dá na ordem da impossibilidade.

Essa precariedade do testemunho também nos é muito avivada por Maurice Blanchot, ao levantar questões dessa ordem a partir da obra de Robert Antelme: *L’espèce humain*, num artigo intitulado “A espécie humana”, da obra *A conversa Infinita* (2007). Seus comentários se tecem a partir da narrativa de um ex-condenado descendente do holocausto.

O professor e crítico-ensaísta Cid Ottoni Byllaard também contribuiu para esse texto no tocante à ideia da “validade” do testemunho, cuja força do testemunho, que, segundo o crítico, está no ato da enunciação, não consegue representar, fielmente, a experiência do horror. A angústia e a impotência decorrente dessa impossibilidade de narrar são peças-chave para dialogarmos com alguns poemas de Henriqueta Lisboa.

Convocamos ainda em diálogo as ideias de Gilles Deleuze e Felix Guattari, a partir do artigo “*Como criar para si um corpo sem órgãos*” (1999), haja vista os críticos nos

apresentarem uma reflexão ímpar sobre uma estrutura impensada: uma estrutura em que um corpo não tem um eixo, um centro, ao qual lhe sustente.

Para tanto, os críticos partem de uma analogia ao corpo físico, onde esse corpo se mantém pela respectiva função de cada órgão, ou seja, há todo um engendramento para que este corpo se mantenha organizado de acordo com a função de cada órgão. A ideia é tentar relacionar o corpo sem órgão à poesia henriquetiana.

Nossa terceira e derradeira vereda se configura por uma “Estranha aproximação com a morte”, em que mergulhamos mais efetivamente pelo tema da morte na poesia de Henriqueta Lisboa. A morte aparece recorrentemente nos versos da escritora, como já mencionado: na finitude do ser amado, de algo muito desejado e na linguagem que, não necessariamente, vem-nos com algum sentido ou uma razão para se realizar na poesia henriquetiana. Essa linguagem-morte se torna, então, a nossa principal abordagem neste texto.

Nesse seguimento, Stéphane Mallarmé contribui com sua concepção de poesia, no desafio que a si próprio lançara: desfazer a relação entre linguagem e significação, no intuito de rescindir qualquer transparência da palavra poética. E é nesse proposto que a morte, tão presente nos versos de Henriqueta, vêm-nos como algo intrínseco, vêm-nos como uma condição efetiva da escrita poética da autora.

A concepção poética de Henriqueta Lisboa, apresentada em sua obra ensaística *Convívio Poético* (1955), enriquece nossas reflexões sobre seus versos, em que a autora se refere à poesia como “purificada organicamente”, num sentido de tentar afastar ao máximo da poesia a relação que a mesma mantém com os acontecimentos do mundo exterior. Seguramente, essa concepção se aproxima do pensamento do poeta de “Un coup de dés” e de uma concepção de poesia também apresentada por Carlos Drummond de Andrade, em seu poema “Jardim”, em que o eu lírico fala sobre a impossibilidade do dizer.

Desse modo, Maurice Blanchot também enriquece a concepção de morte ligada a poesia, já que para o autor de *L'Espèce littéraire*, a morte figura como aporte de todo ato de linguagem. Giorgio Agamben mais uma vez nos vem em acolhimento com seu pensamento de que a morte é linguagem, em seu texto “Ideia da morte”, presente na obra *Ideia da Prosa* (1999). E é com Blanchot, Henriqueta, Mallarmé e Agamben que esta vereda transcorre, numa perspectiva de uma concepção poética ligada a essa estranha aproximação com a morte. Boa leitura!

**Sala Henriqueta Lisboa, Museo dos Escritores Mineiros**



Fonte: Arquivo pessoal de Marcia de Mesquita Araújo, 1916.

## **Noturno**

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.

Henriqueta Lisboa – *Prisioneira da Noite*, 1985:47

*Minha querida amiga, Henriqueta Lisboa.*

*Faz apenas uma semana que que voltei ao Rio, depois de umas férias mais ou menos forçadas. Só agora recebi sua carta de dezembro, 31. O efeito é o mesmo. Ela me rodeou desse encanto suavíssimo em que sempre me enleava a sua figurinha quando estive em Belo Horizonte. Aquele mesmo dizer meigo, aquela mesma inteligência tão sensível e tão capaz de ser feliz pela admiração e aquela mesma discreção delicada que não consegue disfarçar a intensidade da sua vida interior. Henriqueta. Adorei a carta. E agora sou eu que lhe peço me envie os versos que está fazendo. Não que eu me tenha por mentor de ninguém, mas porque sou seu amigo de amizade antiga. Onde já nos conhecemos antes! Não conhectimento de livros mas daquele conhecimento de desejo, em que, quando se preenche um afeto ainda vago que tínhamos em nós, a pessoa que o preenche é coisa nossa, antiga forma de ser insabida da nossa consciência, mas quotidianamente versada pelos nossos mundos mais íntimos. Você é conhecimento antigo meu, Henriqueta, uma velha amizade, que agora apenas veio em realidade preencher o lugar vago que ninguém jamais ocupara. Já quando foi dos três últimos poemas que você me mandou, tive impetos de desmontá-los friamente numa análise longa. Mas me resguardei em tempo, com medo de parecer pedante. Agora, lhe quero tão desabusado bem, sou tão seu íntimo que não dura muito lhe estarei fazendo confidências descaradas, descansando meu pensamento fraco e tantas vezes horrível nas suas mãos perdoadeiras de mulher. Só temo é que fuja assustada, não fuja. Pois nesta intimidade nem temerei ser pedante e lhe direi, com o máximo rigor, o que descobrir ou inventar nos seus versos. Mas mande muitos, mande de novo os já mandados (pra me evitar o trabalho de procurá-los neste apartamento de barafunda) e muito mais, o maior número que puder. O elemento comparação é imprescindível num estudo e só mesmo tendo um grupo vasto de poemas, poderei compreender melhor. Mande e nem de longe receie me atrapalhar, sou eu que preciso de você.*

*Eu creio que nós estamos num dos momentos maiores da Poesia do mundo, não lhe parece? Não, está claro, quanto à genialidade dos poetas (isto não se pode saber sem a perspectiva dos séculos), mas quanto à essencialidade da poesia. E, ainda, não não tanto por estar a poesia esteticamente bem definida - o que não creio, ou melhor, não interessa - mas porque a alma humana está em estado poético. O mundo vai horrível, Henriqueta, jamais os crimes contra a consciência do homem foram tão cientificamente forjados. Eu tenho absoluta certeza (e é por isto que eu ainda amo o ser humano...) que Hitler, Stalin, Chamberlain, etc. etc. têm claríssima consciência de que são criminosos, que quando agem arrasam o humano que ainda existe na vida, que quando falam mentem. Mas tudo é ciência, ciência de viver, mecânica, engenharia do organismo social, resolvida em plena matemática. Hoje se faz uma revolução, se prepara uma apoteose, se elimina um povo e se cria uma raça tão matematicamente como se calcula a resistência de um material. Fala-se muito na bancarrota do cientificismo do século passado. Não houve bancarrota nenhuma. Nunca estivemos tão idólatras da Ciência, nunca estivemos tão escravos do exatismo como agora. Mas há os imponderáveis sempre, os pequeninos espíritos do ar, mesclados e disfarçados nas ventanias. E tudo é um caos. E tudo é uma insapiência milagrosa, em que só uma pitonisa declama os seus veredictos: a adivinhação. Na lei, na regra, no cálculo, na matemática do mundo atual o imponderável se mistura. Hitler mente? Mas no seu discurso há uma substância insofrida de poesia. Onde estará o couraçado "Deutschland" no disfarce dos mares? Um boxeur é apenas uma máquina cientificamente preparada, como se prepara cientificamente um leite novo pra crianças de seis meses. No exatismo atual há qualquer coisa de vertiginoso, de convulsivo que se desfolha, se esfarela, se esfaz em poesia. Não canto o perigo, não, Henriqueta, nem a guerra, nem o heroísmo. Eu sinto é que no gênero de sofrimento novo a que o exatismo nos conduziu, há uma substância de poesia muito maior que a de um vale do Tirol, a de Jesus e as criancinhas ou a de Beatriz -- o incongruente desta verdadeira inconsciência com que somos excessivamente conscientes de nós mesmos e dos manejos da vida. É de uma trágica, absurda poesia, basta de parolagem: Nem sei se o que digo está certo. Sei que sinto poesia, adivinhação, ilogismo neste nosso mundo atual. Não me agrada mas me deslumbra.*

*Com o carinho do Mário de Andrade.*

*Fonte: Acervo de Escritores Mineiros - CEL/UFM*

## 2. PRIMEIRA VEREDA: QUERIDA HENRIQUETA.

*Dizer que o mistério da poesia permanece nas  
pegadas do texto poético não é negar a arte  
como técnica, mas reafirmá-la como tal.*

Henriqueta Lisboa, *Convívio Poético*.

### 2.1 Concisa cronologia histórico-literária de Henriqueta Lisboa.

Henriqueta Lisboa<sup>2</sup>, poeta mineira, nasceu em Lambari, no dia 15 de julho do ano de 1901 e faleceu em 09 de outubro de 1985, em Belo Horizonte. No ano de 2002, ano de seu centenário de nascimento, várias manifestações e eventos comemorativos ocorreram na capital mineira permeadas por realizações de natureza cultural. Pela ocasião, várias de suas obras foram relançadas, levando sua poesia a todos dessa geração.

Figura como poeta mais consagrada do país, ao lado de Cecília Meireles, segundo prêmios, condecorações e os inúmeros depoimentos a seu respeito recebidos ao logo dos 50 anos de suas atividades intelectuais e literárias, ininterruptamente. Sua última homenagem, um ano antes de sua morte, foi o Prêmio Machado de Assis, cedido pela Academia Brasileira de Letras, que já a tinha honrado anteriormente.

Henriqueta Lisboa dedicou-se também à produção não só de poesia, como também de ensaios, traduções, teoria do texto poético e crítica literária. A autora, com seus escritos ensaísticos, alcançou, inclusive, o reconhecimento de alguns críticos como é o caso de Alfredo Bosi, por exemplo, em que aponta o livro *Convívio Poético* (1955) como leitura marcante para a história da crítica da poesia brasileira<sup>3</sup>. Nessa toada, se analisarmos no contexto histórico de produção das mulheres brasileiras escritoras, percebemos que até o século XX esse espaço do universo das Letras fora ocupado predominantemente pelos homens; logo, entendemos que esse tipo de produção não “parecia” favorável às mulheres. Contudo, o pensamento crítico feminino nas artes e na literatura do final do século XIX até a década de 1990 do século XX revela abundante produção em livros e periódicos, é o que nos esclarece Hollanda e Araújo

---

<sup>2</sup> A cronologia que apresento, de forma resumida nesta primeira vereda, foi retirada do livro *Presença de Henriqueta*, organizado por Abigail de Oliveira Carvalho, Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda, 1992. Essa cronologia também encontra-se no Arquivo de Escritores Mineiros, (UFMG), cujo leitor poderá ter acesso de forma presencial ou on-line para verificação ou mais conhecimento sobre a autora e outros escritores mineiros.

<sup>3</sup> *História Concisa da literatura Brasileira* (1982).

(1993), no livro *Ensaístas Brasileiras: mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991*.

Henriqueta demonstrou determinação e persistência em sua caminhada literária e intelectual: sua vocação e seu ofício maior.

Segundo o professor Carmelo Virgillo (1992), da Arizona State University, a obra de Henriqueta ultrapassa trinta volumes de poesias, ensaios críticos, monografias, traduções e antologias de literatura infantil.

No III Congresso Feminino Nacional de 1934, acontecimento na cidade do Rio de Janeiro, Henriqueta representou a mulher mineira; em 1937 recebeu medalha e diploma de *O Malho* como uma das cinco intelectuais brasileiras laureadas no plebiscito "Levemos a mulher à Academia de Letras"

Posteriormente, com vários livros já publicados, recebeu, em 1950, o prêmio Othon Bezerra de Mello da Academia Mineira de Letras pela obra *Flor da morte*. Já em 1952 o primeiro prêmio da Câmara Brasileira do Livro (São Paulo) pela obra *Madrinha lua* e em 1955 a Medalha de Honra da Inconfidência de Minas Gerais. No ano de 1959 ela obteve a medalha da Academia Mineira de Letras e em 1963 foi eleita a primeira mulher para a Academia Mineira de Letras. Ganha, seis anos depois, 1969, o título de Cidadã Honorária de Belo Horizonte.

Em 1971 recebeu o prêmio *Brasília de Literatura*, pelo conjunto da obra, conferido pela Fundação Cultural do Distrito Federal. Em 1976 o prêmio Poesia, conferido pela Associação Paulista de Críticos de Arte. Já em 1979 ganhou o diploma de membro fundador da Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil e o título de personalidade do Ano Internacional da Criança, conferido pela União Brasileira de Escritores, e também o diploma de mérito poético por decreto do Governador do Estado de Minas Gerais, comemorativo dos cinquenta anos de poesia.

Seguindo a cronologia, recebeu em 1980 a Grande Medalha da Inconfidência. Em 1983 o prêmio Pen Club do Brasil, pela obra *Pousada do ser* e em 1984 o prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da obra, como já mencionado.

Henriqueta morre em 9 de outubro de 1985, em sua própria casa, em Belo Horizonte. Neste mesmo ano é lançado o primeiro volume das obras completas com o título *Obras completas: I - poesia geral 1929 – 1983*. E em 1987 é criado o Prêmio Literário Henriqueta Lisboa, pela Secretaria de Cultura de Minas Gerais. Doação, pela família de Henriqueta Lisboa, do acervo da escritora para o Centro de Estudos



Literários da Faculdade de Letras da UFMG. Realização da Semana Henriqueta Lisboa, com depoimentos e conferências sobre a sua obra, no Centro Cultural da UFMG.

Ao longo de sua trajetória literária, a poeta sempre se manteve receptiva a novos estímulos e sugestões de seus contemporâneos, conquistando assim inúmeros admiradores no meio artístico e intelectual, entre eles Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Cecília Meireles e Gabriela Mistral. Perguntada sobre suas influências recebidas de autores estrangeiros, Henriqueta comenta:

Influência de autores estrangeiros não sei se as recolhi, embora sinta predileção antiga e renovada por simbolistas franceses, românticos ingleses, místicos espanhóis, medievais portugueses, Dante, Leopardi, Holderlin, Rilke, Tagore, sem falar nos mais modernos como Ungaretti e Jorge Guillén, com os quais sinto muita afinidade. Também me foram proveitosas as reflexões de Santo Agostinho, Schiller, Emerson, Alain<sup>4</sup>.

(1984)

A “grande dama da intelectualidade”<sup>5</sup> nacional, também é reverenciada indubitavelmente no exterior e evidenciada por traduções de sua lírica para diversos idiomas, incluindo italiano, inglês, grego, húngaro, francês, espanhol e alemão, tendo suas obras seguindo avaliadas em livros, artigos, dissertações, teses e em resenhas na América Hispânica, Estados Unidos e Europa.



Fonte: UFMG/ AEM/ CELC/ AHL

---

<sup>4</sup> Henriqueta Lisboa em entrevista concedida a Edla Van Steen: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 05 maio 1984.

<sup>5</sup> A expressão "Grande dama" foi utilizada por José Afrânio Moreira Duarte no livro *Henriqueta Lisboa: poesia plena*. São Paulo: Editora do Escritor, 1996, p.95

## 2.2 Várias vozes, um amontoado de palavras.

[...] sinto uma nova força poética, um desejo de realizar poesia dentro da vida, de ser esta poesia que sinto.

(Lisboa, carta a Mário de Andrade, 1940).

Pensar sobre o processo de criação literária não é tarefa fácil, exige-nos muita responsabilidade, sensibilidade e delicadeza. Como teorizar um estado de alma? Um momento de “possessão”, como menciona Mário de Andrade à sua estimada Henriqueta Lisboa, ao dialogar sobre a criação de *Paulicéia Desvairada*: “foi escrita em puro e total estado de possessão, incrível como vivi, como desvivi, os dias que a escrevi.”<sup>6</sup> Como analisar os momentos singulares e misteriosos do ato criativo de nossa poeta Henriqueta Lisboa a partir de um olhar particular e emocionado do que temos nas mãos e sob os olhos, e ainda sermos críticos e reflexivos ao mesmo tempo?

Ao pensar e desenvolver um projeto inicial sobre tal proposição não imaginávamos a difícil e saborosa trilha que seguiríamos, tateando palavras, reflexões, declarações e, muitas vezes, desabafos de nossos autores a respeito de seus momentos de intimidade com a palavra poética. A tarefa se torna arriscada porque se trata de leituras e comentários de poemas, algo subjetivo, e de ensaios críticos. O caminho é se lançar por essas veredas.

A ideia não é a de revelar verdades, nem mesmo de buscá-las, mas primeiramente tecer um diálogo reflexivo e sensível sobre os momentos possíveis da escrita literária, pensando assim seu lugar e suas angústias e deleites, alegrias e dores. Dores? Sim, as dores que porventura conhecemos no ato da escrita, de tentar reproduzir no papel um pensamento outro, um estado de “possessão” ou de elevação, talvez. Inspiração.

Para isso a leitura, a leitura inicialmente emocionada e emocionante, é o nosso primeiro encontro com a palavra, é o nosso encontro amoroso e angustiante. É um não sei o que inicial que não nos evoca compreensão, mas antes, a experiência com a palavra escrita. É esse encontro que, com o tempo e ao ganharmos intimidade com as palavras através das leituras, refletiremos sobre os pensares explicitados ou nem tanto explicitados sobre o processo de criação literária de Henriqueta Lisboa. Para tal fim, buscamos uma luz através de suas missivas, já que a carta é um documento expressivo acerca do processo de criação literária, como também na leitura de seus poemas, em diálogo com os textos teóricos de Maurice

---

<sup>6</sup> CARVALHO. *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*, p. 72

Blanchot, Michel Foucault, Phillippe Lejeune, Jean-Paul Brighelli, Gilles Deleuze & Feliz Guattari, Sophia Angelides dentre outros, buscando ouvir suas vozes.

Nesse seguimento, em um primeiro momento, tudo parece um amontoado de ruídos e declarações desconexas. Aos poucos, vamos aprendendo a ouvi-las, todas as vozes, cada uma em seu tempo, e vamos nos conectando a elas, pensando e refletindo sobre esses discursos ditos ou não ditos, até o momento da primeira tentativa de escrever sobre tudo o que temos mergulhado. Eis as angústias de nossa própria escrita sobre a escrita de Lisboa.

É a partir da palavra poética, “essa corriqueira”, como menciona Adélia Prado em seu poema “Antes do nome” (1992, p. 22), apresentada e trabalhada desde as primeiras missivas trocadas, especialmente com o poeta Mário de Andrade, que tentaremos buscar elementos que nos possibilitem perceber esse encontro da poeta com sua escrita e seu processo construtor, mas não com a tentativa de conhecê-la como pessoa, o ser Henriqueta, mas chegar o mais perto possível do enigma da concepção poética da autora. Enigma sim, pois ainda que seja clara qualquer declaração sobre a palavra, mesmo assim, é um discurso sobre, não a palavra em sua essência. Este momento só pertence à poeta, somente ao seu estado poético, e o que nos sobra é sua poesia leve e intensa ao mesmo tempo, doce e, por vezes, misteriosa.

Através desse estudo das missivas pretendemos ter a percepção da tessitura da poesia de Henriqueta Lisboa, sobretudo porque se trata de cartas trocadas entre escritores, particularmente Mário de Andrade, e, na troca das mesmas, realiza-se um tipo de diálogo em que dois autores, dois estilos se apresentam, se confrontam, e neles são discutidas questões ligadas diretamente ao processo de criação literária. Angelides nos elucida que um componente que atua de modo determinante no discurso epistolar é o destinatário, visto que, uma vez que as cartas são destinadas a alguém, “[...] esta pessoa orienta o grau de literariedade, de fragmentação, de espontaneidade, bem como o teor e o tom do discurso” (2001, p. 25).

Nessa troca de cartas também é possível percebermos os problemas e angústias de quem as escreve, o contexto histórico, social e cultural os quais se evidenciam, dentre outros, como determinantes no discurso epistolar; visto que tudo isso junto contribui para compor as diferentes facetas das cartas, fazendo-as oscilarem entre cartas documentais e cartas de valor estético ou estético-documental, por conseguinte.

György Lucács já nos aponta possíveis problemas íntimos na escrita epistolar ligados à criação literária quando afirma:

Os problemas mais íntimos da criação artística podem ser melhor compreendidos através dos testemunhos imediatos dos grandes artistas, ou seja, através de suas cartas, diários íntimos etc. Os problemas mais

importantes e teoricamente mais difíceis, como o da transposição artística do conteúdo oferecido pela vida imediata, aparecem (nesses testemunhos) sob um aspecto concreto, organicamente ligados à criação. Do mesmo modo, o caráter instrutivo de tais manifestações consiste no fato de que as questões formais são colocadas em sua ligação imediata com os problemas práticos e técnicos.

(1972, p.73)

As missivas entre Henriqueta e Mário, Drummond, Cecília, etc., interessam exatamente nessa perspectiva, uma vez que tanto Henriqueta quanto Mário (e os demais) delineiam parte de sua poética nas práticas sugestões que trocam, revelam um ao outro. Assim, suas ideias literárias, seus processos de criação vão sendo comentados em seus próprios escritos, evidencia-se, assim, não só a documentação da amizade entre os escritores, como seus momentos literários, o que nos é, sem dúvida, mais significativo.

Este estudo, por sua vez, permite refletirmos sobre como o próprio discurso das epístolas muitas vezes se sustenta como literatura, já que as mesmas apresentam interesse estético, manifestos no estilo de escrita, bem como à maneira como aquele que as escreve constrói, pela tessitura da palavra, uma figura de si e a imagem do destinatário. A carta carrega, por definição, o traço visível de quem a escreve, a mão do escritor, livre ou possivelmente livre, em seu estilo de escrita.

E é nesses processos de criação, inicialmente “revelados” nas trocas das cartas, que nos chama a atenção a construção e escrita dos poemas henriquetianos, tentando ao máximo mergulhar em diálogos com eles para ouvirmos suas vozes. Mas adentrar o poema e conhecer a sua verdade jamais poderemos, é sabido, e não nos permitimos nem desejamos tal feito, porém conferenciarmos com ele é um ato sincero e de extrema satisfação. E esse diálogo se constrói aos poucos e nos consome muito, muito tempo: o ouvir e nos apercebermos das vozes poéticas, das reflexões sobre esse ato de escrever, fruto de inspiração. Estado de alma para uns, de um debruçamento árduo para outros, e para mais alguns ambas as coisas:

Si me perguntassem como, quando surge a poesia em mim, eu teria que responder que de qualquer maneira. Só de uma maneira não: jamais decidi que ia escrever uma poesia agora ou depois do jantar (...) já fiz poemas andando na rua, a pé, andando de bonde, de trem, de automóvel (...). A maioria dos meus poemas é “de memória” provocados por experiências já passadas (...). Mas também já fiz muito poema em que o estado-de-poesia se dava durante a experiência (...). Às vezes entre a primeira e a versão definitiva são mais dois poemas irmãos que o mesmo poema. (...) Eu tenho estados poéticos, da maioria dos quais não sou responsável

(ANDRADE, 1991. p, 73).

Mário de Andrade, nos últimos seis anos de sua vida, esteve em profundo diálogo com Henriqueta Lisboa sobre o ato criativo, demonstrando seu duplo processo de criação: a possessão voluntária e a superposição intelectual, em cartas que escrevera entre o período de 1939 a 1945. Henriqueta, nesse período, compôs três livros decisivos na consolidação de sua poética, *Prisioneira da noite* (1941), *O menino poeta* (1943) e *A face lívida* (1945). Entre esse e tantos outros assuntos estão 42 cartas que Henriqueta deixou para publicação e mais 4 bilhetes, todos manuscritos, exceto uma carta que data de 28-I-44, que fora datilografada pelo motivo da má qualidade do papel.

Henriqueta, em profunda consideração e apreço ao “mestre” Mário, o qual enviava-lhe as cartas sobre assuntos variados, inclusive sobre seu cotidiano — e isso faz parte da prática epistolar no corpo da carta — também discutia sobre poemas de amigos escritores e tratava, sobretudo, de seu processo de criação literária e de outras questões referentes à literatura.

As cartas tornaram-se um espaço de trocas de experiências, discussão a respeito da crítica, elaboração do pensamento ainda em formação e do ato criativo. É um mostrar-se ao outro e, ao mostrar-se ao outro, o escritor pode, através de sua missiva, aprimorar seu processo de criação literária ao mesmo tempo em que se obriga a encarar-se e desnudar-se diante do outro. Desta forma a carta torna-se uma vasta fonte de informações sobre o processo de escrita e as concepções literárias e de vida do seu autor, além da biografia e detalhes que vão além dela.

Henriqueta enviava ao poeta e amigo alguns de seus poemas inéditos, escritos nesse período. Mário, por sua vez, trocando e analisando criticamente os poemas recebidos, mostrava-se, por alguns momentos austero, firme, exigindo da poeta mudanças na forma de escrever e conceber seus versos, ainda que a cada manifestação pessoal deixasse claro que Henriqueta fizesse a escolha de aceitar ou não as “sugestões” do amigo:

“Consciência” – não gosto. Francamente: não gosto. Isto não é poesia. É poesia didática, tem os processos socializadores da poesia didática (rima, ritmo obrigado etc), isto é, não é Poesia. Mas tem bonitas imagens e belas frases dentro. Não sei se vale a pena corrigir, mas estudemos o caso como um caso de poesia. (Aliás, não se esqueça que estas minhas opiniões são pessoais. Conserve sua total liberdade, senão estamos perdidos ambos. E a poesia...) Mas suponhamos que você conserve o título “Consciência”<sup>7</sup>.

(2010, p. 91)

---

<sup>7</sup> Carta de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. Datada de 17 de abril de 1940. Rio de Janeiro. O poema comentado por Mário não consta em *Obras Completas* (1985). Até a finalização desta pesquisa, infelizmente, não foi encontrado nenhum registro do poema, o que aumenta o nosso nível de curiosidade pela leitura do mesmo.

Segue o poema na íntegra:

*CONSCIÊNCIA*

Hoje completei sete anos.  
Mamãe disse que eu já tenho consciência.  
Disse que se eu pregar mentira,  
não for domingo 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.  
(CELC-AEM)<sup>8</sup>

No entanto, se desejamos iniciar nosso percurso pelo gênero epistolar e tentar elucidar para o nosso leitor a importância do mesmo para a percepção do processo de criação, em especial da poeta mineira Henriqueta Lisboa, primeiramente devemos adentrar um pouco mais nesse terreno conceitual.

### **2.3 O gênero epistolar e o processo de criação literária.**

Nos estudos de Priscila Berti Domingos (2016, p. 22), ao citar Briguelli (2003), a autora nos afirma que “Os primeiros documentos de escrita que podem ser considerados epistolares datam do séc. III a. C. Trata-se de bilhetes administrativos da dinastia do Ouro na China, e de uma correspondência real redigida em sumério, a língua escrita mais antiga da humanidade”. Domingos ainda nos esclarece que há indícios também de algumas cartas que remontam desse período que não eram endereçadas aos homens e sim aos deuses, eram cartas públicas e que tinham a crença de se estabelecer um diálogo com os deuses. Essa crença não parece ter sido apagada pelo tempo, haja vista no Muro das Lamentações os fiéis de Jerusalém ainda deixarem suas cartas, um propósito movimentado pela fé, comenta ainda a autora.

---

<sup>8</sup> Este poema, bem como o poema “Carnaval”, que será lindo na pág. 55, não se encontra na obra *Poesia Completa* (1985), de Henriqueta Lisboa. Não conseguimos encontra-los via pesquisas on-line, tampouco em dissertações ou teses publicadas, pesquisadas durante o período de escrita desta tese (2014-2019). A única fonte em que obtivemos sucesso foi no Centro de Estudos Literários-Arquivo do Escritores Mineiros, que nos disponibilizou-os digitalizados, cujos ambos os poemas foram transcritos fielmente nesta tese.

Segundo Cláudia Regina Bovo (2015), o período que se configura entre os séculos XI e XII foi considerado o período de “Idade de Ouro” da epistolografia:

Essa qualificação deve-se, primeiramente, ao crescimento numérico das cartas, que se tornaram o gênero preferido para a comunicação escrita. Mas, além do apelo quantitativo, foi a diversidade formal que rendeu destaque na organização e promoção desse gênero literário entre os medievais. (BOVO, 2015, s/p.)

Na Grécia antiga as cartas passaram a ser utilizadas como transmissoras das ideias filosóficas éticas e políticas, desenvolvendo-se e aprimorando a capacidade de retórica. Alguns séculos mais tarde, Roma passou a utilizar as missivas como instrumento de propagação de estratégias militares, nos períodos de guerra, em que se podia estabelecer uma comunicação com as províncias mais lejana, favorecendo, desse modo, a expansão colonial.

É a partir dessa forma de utilização das epístolas entre os Romanos que suscitará a aparição de três grandes escritores de cartas, bem conhecidos pela nossa história: Sêneca, Cícero e Plínio, que, consoante a escrita de suas obras escritas, o gênero epistolar se desenvolve e passa a ser seguido como modelo.

Não podemos deixar de mencionar a invenção do papiro, no período helenístico (323 a.C. a 146 a.C.). Destarte, as cartas começam a ser usadas com mais frequência e atingem, então, o âmbito da literatura. Nesse contexto, as missivas se manifestavam de duas maneiras: como portadoras de pensamentos filosóficos e através dos poemas epistolares. Na primeira manifestação temos os filósofos como Sêneca, Cícero e Plínio, que usam as missivas no intuito de difundir seus pensamentos ao número máximo de pessoas, e não apenas um único destinatário possível, como já mencionado. Sobre a segunda manifestação é através dos poemas epistolares, quando Ovídio, último elegíaco<sup>9</sup> do período do reinado de Augusto (período em que a poesia mais se desenvolveu), inicia a escrita de suas *Heroides*, que apresentavam elegias em forma de cartas (inovador na época) como se fossem escritas por heroínas da mitologia grega e da mitologia romana, dando voz às personagens, abordando o amor (tema principal) de uma forma trágica do mito ou da história de seus amados ausentes por abandono ou algum acontecimento externo.

Sobre a era cristã, as primeiras epístolas de que se tem notícia teriam sido escritas por São Paulo, e a mais antiga delas seria a *Primeira Epístola aos Tessalonicenses*, escrita entre

---

<sup>9</sup> A elegia em Roma desenvolveu-se como um gênero de poesia autônomo, tendo características próprias e definidas. O tema mais abordado pelos poetas elegíacos era o amor.

50-51 d.C., afirma-nos Harang (2002), como uma forma de difundir o ensino religioso a sítios mais longínquos.

Brighelli (2003) pontua que no período que compreende os sécs. XVI e XVII a influência da igreja e do pensamento humanista levaram os pensadores da época e escreverem cartas com um intuito: suas ideias poderiam ser lidas por toda a gente que por elas tivessem interesse e não apenas o destinatário oficial. Dessa forma, o pensamento filosófico se expandiu. Nesse sentido, é mister lembrarmos que nessa época os livros não podiam chegar a todos, mas comprados somente por pessoas abonadas, pois os valores eram muito altos. Os livros também passavam por intensa censura da Igreja, sendo até queimados nos casos em que a mesma os considerasse de conteúdo impróprio.

Priscila Berti Domingos assinala-nos como o gênero epistolar vai se elevando através dos romances escritos no séc. XVI:

Com o romance *Pamela* (1740), de Samuel Richardson, o gênero epistolar se eleva na França e se estabelece na Europa, codificando-o como história de amor misturada a reflexões morais. Samuel Richardson influenciou diretamente Goethe, na Alemanha, que publica *Os sofrimentos do jovem Werther* em 1774; Rousseau, na França, que, após lê-lo, escreve *La nouvelle Héloïse* (1761), e Ugo Fuscolo, na Itália.

(2016, p.26).

Assim, pontua Brighelli, o romance epistolar vai ganhando espaço por se tornar uma ferramenta privilegiada da expressão dos sentimentos:

O romance de Rousseau, em particular, com mistura de sensibilidade e moral genevoise, permanece, por longo tempo, um modelo insuperável. A partir de *La nouvelle Héloïse*, o romance epistolar se torna a forma privilegiada da expressão dos sentimentos e emoções e, conseqüentemente, a forma mais imediata de revelar os problemas e aspirações das personagens

(BRIGHELLI, 2003, p. 16)

Nessa toada, os romances epistolares se elevam cada vez mais, Domingos nos esclarece alguns títulos a exemplo disso, como *Mémoires de deux jeunes mariées*<sup>10</sup> (em português, *Memórias de duas jovens esposas*, 1841), de Honoré de Balzac; o inesquecível *Dracula* (em português, *Drácula*, 1897), de Bram Stoker, contado como uma série de cartas, relatos em diário, jornais e registros de bordo; *The Color Purple* (em português, *A cor púrpura*, 1982), da premiada escritora Alice Walker, *Black Box* ( traduzido como *A caixa*

---

<sup>10</sup> Romance publicado em 1841 em forma de romance-folhetim no jornal *La Presse* em duas partes sob dois títulos diferentes: *Mémoires d'une jeune femme* (*Memórias de uma jovem mulher*, sem dúvida escrita em 1834) e *Soeur Marie des Anges* (*Irmã Maria dos Anjos*). Foi publicado por Furne em 1842 nas *Cenas da vida privada* e dedicado a George Sand, cuja força de caráter certamente inspirou o autor da *Comédia Humana*.



preta, 1987), de Amos Oz<sup>11</sup>, *The Perks of Being a Wallflower* (traduzido no Brasil e em Portugal, *As Vantagens de Ser Invisível*, 1999), dentre outros.

No âmbito brasileiro relembramos as cartas do Padre Antônio Vieira, missionário da Companhia de Jesus, cuja criação remonta ao séc. XVI. suas cartas configuram-se com as primeiras epistolografias (re)conhecidas. O jesuíta escrevia à Corte Portuguesa relatando os acontecimentos mais importantes sobre o lugar em que estavam, suas riquezas e sobre as tribos indígenas, entretanto, suas missivas chamam a atenção não só pela variedade do assunto, bem como a relevância política e densidade literária do epistolário, que lhe conferem verdadeira autoridade no gênero. O religioso ajustou o seu estilo a cada um dos seus destinatários, pois sabia que os seus interlocutores compreendiam a sua argumentação e também poderiam ajudá-lo a defender suas ideias.

## 2.4 Missivas & Literatura.

A missiva tem por ser definida ser uma mensagem, manuscrita ou impressa, destinada a outrem para comunicar algo. Ela nos chega como objeto de informação e/ou expressão de algo que, por sua vez, também pode dar lugar a um exercício pessoal e íntimo. É como nos rememora Foucault, lembrando Sêneca: “quando escrevemos, lemos o que vamos escrevendo exatamente do mesmo modo como ao dizermos qualquer coisa ouvimos o que estamos a dizer” (Foucault, 1992, p. 145).

Desse modo, ao pensarmos no processo de criação literária, que se apresenta através das trocas das missivas, ela nos vem como um documento, uma amostra do longo caminho que pode percorrer o processo que se origina do ato criativo, desde suas pinceladas iniciais até a finalização de uma ideia que, em geral, desemboca em um livro — supostamente como uma luz que emana de um pensamento/desejo interior .

As missivas podem vir, por exemplo, repletas de aspectos literários, que podem ser clareira para a compreensão da criação do autor. Isso ocorre justamente porque:

Quando se trata de escritores, esses remetentes já carregam consigo um discurso literário intrínseco, do qual não conseguem se desvencilhar. Por isso, a carta não interessa apenas como um testemunho biográfico ou documento histórico, mas também como uma forma de expressão autônoma e múltipla capaz de acolher o fazer literário, a reflexão sobre a literatura e o processo de criação. Dessa forma, elas podem, por vezes, ser entendidas como objetos metaliterários, pois têm valor enquanto forma composicional – trabalhadas artisticamente pelo autor – e, ao mesmo tempo, enquanto reflexão sobre o próprio processo de criação.

---

<sup>11</sup> Fundador e principal representante do movimento israelita/israelense “Paz Agora”, é o escritor mais influente de seu país, Israel.

(DOMINGOS, 2016, p. 30).

E é justamente esse processo de criação que nos chama, na tentativa de seguir os passos da construção do mesmo. Sobre o processo de atuação das missivas, Foucault nos esclarece que ocorre uma dupla função: a de leitura e releitura sobre aquele que a envia e de quem a recebe:

A carta enviada actua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como actua, pela leitura e a releitura, sobre aquele que a recebe. Esta dupla função faz com que a correspondência muito se aproxime dos *hypomnemata*<sup>12</sup> e com que a sua forma frequentemente lhes seja muito vizinha. A literatura epicurista fornece alguns exemplos. O texto conhecido como “carta a Pítocles” começa por acusar a recepção de uma carta na qual o aluno testemunhou a sua amizade pelo mestre e se esforçou por “se lembrar dos raciocínios” epicuristas que permitem atingir a felicidade; o autor da resposta dá o seu aval: a tentativa não era má; e, em troca, expede um texto — epítome do *Peri Physeos* de Epicuro — que deverá servir a Pítocles de material a memorizar e de auxílio à meditação.

(1992, p.145/146)

Os *hypomnemata* são um gênero escritural antigo que é composto pela preposição grega *hypo-* e *-mneme* e, literalmente, significa "memória comemorativa". Os *hypomnemata* estavam na escrita antiga e nos cadernos. Eles serviam como pilares memoriais, mas também eram guias pessoais do modo de vida. Incluía-se citações, partes de obras, aforismos e exemplos. Mas também ações cujas testemunhas leram ou foram lidas, pensamentos e reflexões que foram ouvidas ou que vieram à mente.

O termo, para Foucault, “não deveriam ser encarados como um simples auxiliar de memória, que poderiam consultar-se de vez em quando” (1992, pag.137). Trata-se de uma escrita de si, mas não num sentido subjetivo, de expressão de sentimentos e sensações, mas algo que vai revelar a maneira como se leu os demais escritores. Contudo, não se deve fazer a dissociação de leitura e escrita, e sim, ter uma ação alternada de ambas as coisas e “temperar uma por meio da outra”. Foucault, ainda lembrando Sêneca ao mencionar “fartura de livros, barafunda do espírito” (1992, p.139), ou seja, “o excesso de leitura dispersa”, nos elucida que se não voltarmos de tempos em tempos às leituras e fizermos as devidas anotações, dispersar-nos-emos e nada reteremos. A escrita de si foucaultiana é a tentativa de demonstrar algo que se leu, mas da forma que quem a leu saiba expressar, a seu modo, a sua maneira.

Como fazer uma escrita de si, em presença de si próprio? O leitor fará a leitura e essa leitura vai processar uma transformação que o mesmo registrará na escrita. Os *hypomnemata* não são apenas anotações, recordações, mas um saber que o leitor vai utilizar, e esse saber é o produto de uma impressão de leitura que esse mesmo leitor utilizará em um determinado momento.

Assim sendo, é nesse ponto de vista que Foucault afirma-nos sobre essa aproximação da correspondência com os *hypomnemata*, no sentido de uma dupla função de atuação de quem a envia e de quem a recebe.

Não obstante, embora essa aproximação seja afirmada, há uma ressalva que necessitamos pontuar entre ambas, haja vista esta escrita tratar da abordagem da investigação do gênero epistolar como parte do processo da criação literária. A saber, os *hypomnemata* têm a função de impedir a dispersão, mas a criatividade sem limites não seria (também) a pura dispersão? Quando, entretanto, Henriqueta escreve e envia a Mário seus poemas, com o pedido de leitura e sugestão dos mesmos, Mário, por sua vez, aproxima-se da função dos *hypomnemata*: a de “evitar” a dispersão. Dessa forma não só Henriqueta o considera seu “mestre”, como Mário atua verdadeiramente como um:

“A Misteriosa Presença” -a) detestei aquele paralelismo fácil e esperado dos três versos que principiam “em tudo quanto...” e falam no passado, no presente e no porvir. Pura demagogia de orador de comício. Pelo amor de Deus, tira isso, modifique, se arrume! -b) no último verso preferiria “inexplicável” a “iniludível” é mais fluido, mais leve, mais poesia, mas se trata de pátria, e a pátria não tem nada de fluida, nem de leve, infelizmente. [...] Aliás, o seu poema é uma das raras coisas realmente dentro do conceito de poesia que já se escreveu em qualquer espécie de demagogia.<sup>13</sup>

(ANDRADE, 1940 apud SOUZA, 2010, p.86).

Leia-mos dois excertos do poema “Misteriosa Presença”, em que o eu lírico fala da Pátria de uma forma íntima, intrínseca, como um sentimento interior, como uma misteriosa presença.

Não sei bem onde estás, Pátria, porém sinto a  
tua misteriosa presença.  
Nas minahs expectativas sofrem teus campos  
necessitados de chuva  
Precipitam-se nos meus desassombros tuas  
cachoeiras em torvelino.  
[...]  
Vagam pela minha saudade silenciosas Marfílias

---

<sup>13</sup> Trecho da carta datada de 16 de abril de 1940- Rio de Janeiro. Mário responde a missiva enviada por Henriqueta junto com alguns poemas para a análise crítica do escritor. (p.09)

e nos meus ermos rezam, Pátria, porém sinto a  
tua misteriosa presença. [...] <sup>14</sup>

Entende-se que Mário fez-se leitor crítico dos poemas de Henriqueta e tecia suas observações como *artista*, segundo nos elucida Abigail Carvalho (1991): “ele mesmo consciente dos processos, das técnicas, mestre do ritmo, dono de um vocabulário expressivo, experimentado no acolher as inspirações e capaz de provocar o estado lírico, mas igualmente possuído de súbito pela poesia”. Mário não dava impressões ou palpites somente de opinião, mas fundamentados nas teorias estéticas, num conhecimento seguro em que “reprovava”, em especial, as construções moralizantes e conceituais que se apresentavam nos versos:

“A Cidade mais Triste” — Êta poema bom e ruim. A alucinação, a visão alucinante da cidade em que morreram todas as crianças é uma poderosíssima imagem lírica. Vale ouro e acho que você pode trabalhar mais este poema, no sentido do trágico, do alucinante, da força livre e invencível do Mal. Mas surge o seu ladozinho carinhoso de mulher e além de coisas mais ou menos, passíveis de ficar, outras me parecem inaceitáveis. Toda a última estrofe é inaceitável, aula-de-catecismo flor de laranjeira. Se você conservar isso, brigo com você até a quarta geração. Deixe a ideia alucinante sozinha, vibrando e seu valor de mal. Não se esqueça que em poesia as morais, as ideias sentimentais, as conceituações e os juízos devem ficar pro leitor tirar... se quiser. Ainda o verso “deve ser a cidade amaldiçoada de Deus”, me parece bastante pau e perfeitamente tirável, é uma conclusão que fica pro leitor, Henriqueta, se o leitor for deísta. Se não for, você estraga a poesia, que não é lugar, quando pura, de fazer proselitismo <sup>15</sup>

(1991, p.09).

Ele sabia que escrevia a Henriqueta, sabia de sua sensibilidade feminina e sabia o quanto Henriqueta era excepcionalmente dotada para o ritmo, para o vocabulário “funcional, denso e cheio de mistérios”. Pedira-lhe que não adotasse um “palpite” se não o fizesse seu. <sup>16</sup> Henriqueta assim o fez.

Em *Poesia Geral (1929-1983)* temos o poema “A Cidade mais Triste”, da obra *Prisioneira da noite*. Leiamos-lo em sua íntegra:

A cidade mais triste a estas horas

---

<sup>14</sup> Segundo Adriana Machado apud Oscar Mendes, esse poema encontra-se no livro *Prisioneira da noite* – Civilização Brasileira Editora, Rio, 1941; entretanto ele não foi incluído pela poeta no volume *Lírica* (Obra poética reunida), 1958, em que se encontram 26 poemas de *Prisioneira da noite*; o que, por sua vez, não o fez constar nas *Obras Completas* da autora, 1985, em que consta 22 poemas. O trecho apresentado foi retirado da Dissertação: *A Lírica Essencial de Henriqueta Lisboa* (2009), de autoria de Adriana Rodrigues Machado, com orientação da Profa. Dra. Ana Maria Lisboa de Melo, via pesquisa eletrônica. Contudo, nos anexos, há o poema na íntegra, cedido gentilmente pelo Arquivos dos Escritores Mineiros.

<sup>15</sup> idem.

<sup>16</sup> idem.

deve ser aquela em que as crianças morreram.  
Oh! a cidade em que as crianças morreram  
será alguma cidade amaldiçoada por Deus,  
alguma nova Sodoma?

Está deserta de inocência, de olhos azuis,  
está deserta de alegria, de risos claros e de cânticos,  
está deserta de flores, porque as flores também foram  
[enterradas.

Imagino vultos embuçados em negro,  
soluços arrebatando peito de ferro,  
o desespero mudo dos que não sabem chorar,  
o irremediável, infinito vazio dos pequenos leitos vazios,  
dos lares vazios,  
dos corações vazios!

Dizem que o destino reunira todas as crianças  
talvez uma grande roda girando, girando,  
e de repente — oh! trágico instante —  
Quatrocentas alminhas em voo para o céu,  
Quatrocentos caixõezinhos brancos, azuis, róseos,  
a caminho do cemitério.

Agora a vizinhança da escola pode ficar sossegada,  
os recreios acabaram,  
não haverá mais grama pisada nos canteiros,  
nem frutas roubadas das árvores,  
nem algazarra de ensurdecer.  
O bairro todo está tranquilo,  
morto sem nenhuma esperança.

Quem encherá a boca de caramelos  
gulosamente, à porta da confeitaria?  
Quem pasmará de olhos redondos  
diante das lojas de brinquedos?  
E as avozinhas cegas  
que cabeças afagarão nas noites de inverno?...

Oh! a cidade em que as crianças morreram!...

(1985, p. 54)

Constatamos, pela leitura do poema, que Henriqueta parece ter retirado a estrofe que Mário de Andrade classificou como “aula-de-catecismo flor de laranjeira”, mas sobre o verso “deve ser a cidade amaldiçoada de Deus”, ela apenas o modificou, reescrevendo-o de forma interrogativa e acrescentando “alguma nova Sodoma?”. Conservou ainda os dois versos referentes a “caixõezinhos” para a obra *Prisioneira da Noite*.

Sobre o poema “Prisioneira da Noite”, poema que a inicia a obra intitulada com o mesmo nome, Mário também observa:

“Prisioneira da noite — Ótimo. Aquele “ó vós que sabeis”, tire isso, tire isso! Fica feio e desnecessário. É dos poemas mais fluidos, mais sensíveis de você. As palavras chegam a perder completamente o sentido lógico, tão vibrantes são. Assumem valores de noite, são ventos, são perfumes, são escuridões estreladas. Pois bem, fraco, prejudicialíssimo no meio fluido da prisioneira da noite, Henriqueta! Você inventou uma imagem lírica admirável e depois vai enfraquecê-la com essa princesa boba e esse menestrel insuficiente? Tire isso, tire isso! Mas não é o pior. O pior é o último verso. Repara como ele aclara por demais a poesia, prejudicando a vagueza lírica, a força intuitiva e antilógica da imagem. É feio, chega a ser falta de educação isso de ter encontro “marcado com o destino” que é um Senhor Toda-a-Gente exageradamente nítido. Modifique isso, Henriqueta, modifique senão brigo com você até a décima geração. Diga, sim, que tem um encontro marcado há longo tempo, tudo isso é lindo, MAS NÃO DIGA COM QUEM! guarde a incompetência da prisioneira da noite tão admiravelmente inventada e realizada. Cortar apenas “com o destino” não fica bem por causa do ritmo estúpido ficado. É preciso acrescentar alguma coisa, talvez repetir duas vezes o “há longo tempo”, enfim, se arranje!

(2010, p. 88)

O poema “Prisioneira da Noite”, que será comentado na terceira vereda, mais adiante e em sua íntegra na página 116, encontra-se suprimido: “ó vós que sabeis” e “Sou a princesa que ...” percebemos que Henriqueta também acolheu a sugestão de manter em segredo com quem seria o encontro marcado:

Tenho um encontro marcado há longo, longo tempo...

Mas não chegarei porque sou a prisioneira da noite.

Andrade, sem dúvida, atua como um mestre ao aconselhar Henriqueta. Ele nutre um imenso apreço afetivo e intelectual pela escrita e a pessoa da poeta mineira, mas, de certa forma, e um pouco diferenciada, acaba atuando como os *hypomnemata*, e por outro lado, Henriqueta, por vezes, acata as sugestões de Mário para algumas mudanças, outras as ignora, mantendo a sua versão original do poema. Demonstra, assim, um respeito aos conselhos do amigo e crítico, mas também sabendo ponderar, meditar nas palavras que a orientam e a aconselham:

Sempre pensei que a missão do crítico fosse, acima de tudo, orientar, desbravar caminhos, adivinhar possibilidades. [...] Com você a crítica tem tomado aspectos novos, que enchem a mocidade de esperança. A preferência que denunciou entre aqueles três poemas que submeti à sua apreciação – lembra-se? – tem sido longamente meditada.”

(LISBOA, apud SOUZA, 2010, p.78).

A poeta delinea seus versos, escreve à sua maneira, preservando, “a verdade” do “mestre” Mário, entretanto, ao final, ela faz sua escolha de aceitar ou não as sugestões. Esse é o contraste que temos com os *hypomnematas*.

Retomando o pensamento de Foucault sobre as missivas, ele nos explica que elas são um “face a face”, pois levam consigo o olhar de quem a escreve e se volve para o outro:

Escrever é pois “mostrar-se”, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. De certo modo, a carta proporciona um face-a-face.

(1992, p.150)

Sim, o destinatário se sente olhado, e é passível de lhe atribuir uma voz (imaginária) ao estar diante da escrita frente aos seus olhos ou aos seus ouvidos murmurada.

Ainda sobre esse aspecto conceitual, Philippe Lejeune na crônica “À qui appartient une lettre?”<sup>17</sup>, elucida-nos que “La lettre, par définition, c’est un partage. Elle a plusieurs aspects: c’est un objet (qui s’échange), un acte (qui met en scène moi, lui, et’autres), un texte (qu’on peut publier)...”<sup>18</sup>, (LEJEUNE, 1998, p. 76). Marco Antônio de Moraes, em seu artigo “Edição da correspondência reunida de Mário de Andrade: histórico e alguns pressupostos”, acrescenta a isso que:

Enquanto ato, no campo semântico da representação teatral, a carta coloca “personagens” em “cena”. O remetente assume “papéis”, ajusta “máscaras” em seu rosto, reinventando-se (“encenação”) diante de seus destinatários. “Ato”, igualmente, devido a seu caráter performativo: a mensagem põe em marcha pensamentos, projetos, afeições. A carta como texto interessa à retórica, à filologia e aos estudos linguísticos; atrai também a atenção das mais diversas áreas do conhecimento, da história à psicologia (e psicanálise), da sociologia e filosofia às artes em geral, das ciências exatas às biológicas, olhares que desejam captar testemunhos e convicções, fundamentos artísticos e científicos, experiências vividas ou imaginadas. Os estudos culturais privilegiam essa voz da intimidade, atravessada por ideologias, vincada por (auto)censuras e ações afirmativas. Na teoria e nos estudos literários, a carta/texto tanto pode ser “material auxiliar”, ajudando a compreender melhor a obra e a vida literária, quanto escritura na qual habita a “literariedade”. (MORAES, 2009, p.116)

Dessa forma, enveredamos pelo caminho que nos leva aos diálogos que se tecem acerca do fazer poético e como essa construção vai se delineando, as angústias que se circundam aos poucos, o lugar da poesia ou os lugares da poesia, dentre outros

---

<sup>17</sup> Trad. Nossa: A quem pertence uma carta?

<sup>18</sup> Trad. Nossa: a carta, por definição, é uma partilha. Tem vários aspectos: é um objeto (que se troca), um ato (que se coloca em cena o ‘eu’, o ‘ele’ e os outros’), um texto (que se pode publicar).

questionamentos que provavelmente surgirão ao longo desta escrita, já que esses discursos ora se apresentam como texto autobiográfico, ora como um espaço de reflexão sobre questões literárias e ora sobre a amizade que os aproxima.

No diálogo entre Henriqueta e os poetas Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade observamos, além dos laços afetivos da escritora com os dois poetas, as imagens que cada um constrói de si e do outro no que diz respeito à condição de gênero e de escritor; em especial observação, revelam a concepção de mundo, de arte e de poesia de cada interlocutor, o que nos interessa primeiramente. Em carta de 24 de fevereiro de 1940, Drummond escreve a Henriqueta falando sobre a essencialidade da poesia:

Eu creio que nós estamos num dos momentos maiores da Poesia do mundo [...] não, está claro, quanto à genialidade dos poetas (isso não se pode saber sem a perspectiva dos séculos), mas quanto à essencialidade da poesia. E, ainda, não tanto por estar a poesia esteticamente mais bem definida [...] mas porque a alma humana está em estado poético. O mundo vai horrível [...] jamais os crimes contra a consciência humana foram tão cientificamente forjados. [...] Mas tudo é ciência, ciência de viver, mecânica, engenharia do organismo social, resolvida em plena matemática. [...] Eu sinto é que no gênero de sofrimento a que o exatismo nos conduziu, há uma substância de poesia [...]

(CARVALHO, 1991, p. 4).

Constância Lima Duarte, na introdução da revista eletrônica *Remate de Males* (2003b) destaca, na apresentação da edição da correspondência entre Henriqueta Lisboa e Carlos Drummond de Andrade, que “o conjunto das cartas ultrapassa a vida íntima e intelectual e desvenda parte do processo de criação e da poética de cada um, configurando-se também como um documento da história intelectual do país.” A epistolografia da poeta configurara-nos importante material de análise e deleite, e, por conseguinte, apresenta também aspectos relevantes para a compreensão da construção de sua obra e da recepção de suas produções, além da personalidade de Henriqueta Lisboa. Henriqueta manteve diversos diálogos epistolares, entre pequenas e longas mensagens. Em pesquisa no Acervo de Escritores Mineiros<sup>19</sup>, encontra-se o espólio deixado pela poeta, como e especialmente: sua máquina de escrever, que fica em cima de sua escrivaninha com uma caixinha de madeira ao lado, sua caneta, fotografias, objetos pessoais, seus livros, retratos e paisagens diversas pintados por artistas e admiradores amigos, como é o caso do um dos vários retratos de Henriqueta Lisboa,

---

<sup>19</sup> Pesquisa realizada em janeiro de 2016 na Universidade Federal de Minas Gerais. Também pode ser acessado em: (<http://www.ufmg.br/AEM>). Preciso registrar que foi uma das maiores emoções de minha vida. Pude passear com meus dedos, de forma delicada, sobre a escrivaninha, a caixinha de madeira, a caneta, e, especialmente, nas teclas de sua máquina de escrever.



pintado por Aurélia Rubião em períodos distintos. Tudo disposto a retratar da forma mais aproximada possível o ambiente em que a escritora desenvolvia sua maior paixão: a escrita.

#### **Sala Henriqueta Lisboa - Arquivo dos Escritores Mineiros - UFMG**



Fonte: Arquivo pessoal de Marcia de Mesquita Araújo, 2016

#### **Retrato de Henriqueta Lisboa**



São cerca de 3.000 documentos entre cartas, cartões, bilhetes e telegramas que recebeu de escritores, artistas, historiadores, críticos, leitores e familiares, além de instituições, editoras e comissões julgadoras de concursos literários. Tudo isso se constitui como fonte primária para os estudiosos da epistolografia de Henriqueta, produzida durante seu percurso intelectual e literário. Um verdadeiro “laboratório da escritora”, podemos dizer assim, pois foi por meio de tantas correspondências que podemos seguir as pegadas da sua construção literária, num espaço (documental) que adentramos em seu pensar, sentir, questionar, refletir, também como mapear as redes de relações da escritora mineira.

Se são necessários mais números, temos: 729 remetentes que assinam a correspondência recebida pela poeta, dentre os quais encontra-se: Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Murilo Rubião, Murilo Mendes, Gabriela Mistral, Alphonsus de Guimaraens Filho, Abgar Renault, Sérgio Milliet, Cyro dos Anjos, Jorge Amado, Laís Correia de Araújo, Jorge de Lima, Jorge Guillén, Roger Bastide, Antenor Nascente, Antonio Candido, Mário da Silva Brito, Oscar Mendes, Guimarães Rosa, entre muitos outros.

Eneida Maria de Souza, organizadora do volume *Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa*<sup>20</sup>, nos atesta que:

A amizade literária pode ser entendida em dupla feição, ora ligada ao relacionamento afetivo entre escritores, ora imaginada por autores que buscam afinidades entre sua produção literária e a de seus contemporâneos, mesmo que não tenham trocado experiência (...). A correspondência tornou-se veículo eficaz entre os rituais de consagração do autor na modernidade, sobretudo se este participava do grupo formado por Mário de Andrade e seus colegas de geração. A conversa descontraída se mesclava às lições de poesia, à criação de pactos de amizade, sob a influência de quem não se limitava a ser apenas escritor, mas se convertia em guardião do programa estético que era necessário preservar.

---

<sup>20</sup> Trata-se do terceiro livro da coleção de correspondências de Mário publicada pela Edusp e pela editora Peirópolis. Os dois anteriores foram *Mário de Andrade e Tarsila do Amaral*, organizada por Aracy Amaral, e *Mário de Andrade e Manuel Bandeira*, organizada por Marcos Antonio de Moraes. Trata-se de um material extremamente precioso, e que até julho de 1997 estava “lacrado”, impossibilitado de ter qualquer tipo de tratamento, a pedido do próprio Mário, no intuito de preservar a intimidade dos remetentes e destinatários. A abertura dessas correspondências só podia ser feita 50 anos depois da morte do escritor, ocorrida em 1945. Até então a família lacrou todas as pastas que ficaram por um tempo na casa da Rua Lopes Chaves, 546. Em 1968, a biblioteca e a coleção de artes plásticas de Mário foram adquiridas pela USP para o Instituto de Estudos Brasileiros (IEB). Logo depois, a família doou para o IEB o arquivo, as peças de folclore, a máquina de escrever e a imaginária religiosa. Assim, a partir de 1997, com a finalização do trabalho de catalogação, o IEB abriu ao público o acervo. Essas informações foram obtidas através do jornal eletrônico *Rascunho*. Edição 125. Fonte: [rascunho.com.br/a-palavra-compartilhada/](http://rascunho.com.br/a-palavra-compartilhada/)

(SOUZA, 2010, p. 21)

As correspondências<sup>21</sup> entre Henriqueta e Mário<sup>22</sup> nos mostram claramente as concepções sobre poesia e sobre estética que embasam a construção de suas obras e refletem um estado de alma, o estado poético de Henriqueta: “[...] sinto uma nova força poética, um desejo de realizar poesia dentro da vida, de ser esta poesia que sinto”. (LISBOA, 1940 apud SOUZA, 2010, p. 95).

## 2.5 Estado de alma, poesia latente.

Nesse período em que Henriqueta se corresponde com Mário, ela vive a busca de aprimorar o seu estilo poético, vindo a publicar obras que, segundo o próprio Mário (Apud SOUZA, 2010), revelam uma nova fase na sua caminhada poética. Até então, Henriqueta havia publicado três livros de poesia. Sua primeira obra, *Fogo Fátuo* (1925), à qual, em entrevista "Sobre o ofício da poesia" (1941), a poeta refere-se como exercício técnico: "Escrevi *Fogo Fátuo* — livro em que me exercitei, numa boa ginástica de alexandrinos e decassílabos, ao manejo do verso livre", tendo sido, assim, excluída pela autora do volume que representa suas obras completas<sup>23</sup>; *Enternecimento* (1929) e *Velário* (1936), consideradas por estudiosos da poesia de Henriqueta obras marcadas pela influência simbolista na linhagem de Alphonsus de Guimaraens.

Como já mencionamos anteriormente é justamente durante o diálogo com Mário de Andrade que Henriqueta publica três novos livros de poesia: *Prisioneira da Noite* (1941), *O Menino Poeta* (1943) e *A Face Lívida* (1945). Os textos, sobretudo dos dois primeiros livros, são submetidos à apreciação do escritor e amigo.

Há em Mário, nos diálogos tecidos, momentos de alma do escritor paulista que reflete, na maioria das vezes, um estado de embate consigo mesmo, em torno do seu passado e do fim

---

<sup>21</sup> No caso de Mário de Andrade, as cartas do autor encontram-se publicadas em *Querida Henriqueta: Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa* (1991), livro organizado por Abigail de Oliveira Carvalho, com introdução e notas de Lauro Palú.

<sup>22</sup> De acordo com a edição organizada por Souza (2010), no conjunto que o escritor paulista recebeu da poetisa mineira constam sessenta e três documentos, compostos de quarenta e duas cartas, treze bilhetes, oito telegramas e dois cartões postais. Todas as cartas são manuscritas, com autógrafa ora a tinta preta, ora azul, e papel creme dobrado. No Acervo de Escritores Mineiros (UFMG) estão arquivadas quarenta e duas cartas, três bilhetes e dois telegramas endereçados por Mário de Andrade à poetisa mineira, presentes na série “Correspondência Pessoal”. Estes documentos foram guardados cuidadosamente por Henriqueta até sua morte em uma caixinha de madeira, que hoje permanece sobre sua mesa de estudo na sala Henriqueta Lisboa. Nesta pesquisa, recorremos a esta edição da correspondência recíproca entre Mário e Henriqueta organizada por Souza (2010).

<sup>23</sup> LISBOA, Henriqueta. *Obras Completas* (Poesia geral 1929-1983, v.I). São Paulo: Duas Cidades, 1985

da sua vida que parece ou deseja pressentir, como confissões feitas à amiga de forma íntima e dolorosa; enquanto que a alma da poeta mineira reflete uma sede de vida e poesia latentes, revelando um desejo de participar do cenário cultural, assumindo uma postura crítica e autônoma, embora de forma discreta e recatada, comum à exigência da época às mulheres do início do século XX. Mário assim escreve: “Carta grande... E tinha tanto que lhe confessar sobre estes meus dias sofridos e insofridos...Mas não posso mais. Não quero mais [...]” (ANDRADE, 1942 apud SOUZA, 2010, p. 214).

Já Henriqueta parece respirar poesia, busca-a de forma incansável com o desejo de vivenciar cada vez mais a palavra e desenvolver-se artisticamente alargando seu espaço de visibilidade, afirmando sua afinidade com a poesia desde criança em “Poesia: minha profissão de fé”:

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

(LISBOA, 1979, p.11)

Henriqueta traz a poesia na alma, tem o desejo de estar diante da escrita, como quase uma sacerdotisa, e assim sempre esteve, segundo seu depoimento. Dessa forma, vê em Mário um mestre, e este, por sua vez, se permite mostrar-se assim, avaliando de forma minuciosa os poemas enviados por ela, fazendo sugestões. Em uns se mostra enérgico e duro em seus comentários, exigindo-lhe alguma mudança: “modifique isso, Henriqueta, modifique senão brigo com você até a décima geração” (1991, p. XXX). Contudo, Mário sempre deixava claro algo: “portanto, o que eu peço mesmo a você (Henriqueta) é ficar sempre alerta: não vá aceitando sem mais nem menos tudo o que eu falar. Não fico zangado por isso e me evite essa coisa de ficar pensando com precisão cada frase e opinião minha: tá feito?<sup>24</sup> (1991, p. XXXVI).

Em outros momentos Mário tece-lhe elogios em estado poético:

Henriqueta,  
Ouro, incenso e mirra pra você.  
Você está azul,  
numa tal cristalinidade  
de arte, conseguindo

---

<sup>24</sup> Carta enviada a Henriqueta Lisboa em 21 de março de 1942.

de tal forma revelar  
estados em poesia,  
a palavra estala  
de leve, como certos estalos  
das borboletas, uma coisa linda.  
Beijo suas mãos  
por tudo.

(1991, p. xlii)

E fala sobre a recepção crítica a respeito de Henriqueta, em que menciona: “Não tenho mais nada a dizer e você sabe que é sem a menor condescendência que gosto imenso da sua poesia. [...] E os críticos! O que fazem os senhores críticos que não escrevem sobre você!” (ANDRADE, 1944 apud SOUZA, 2010, p. 277).

Henriqueta, na busca pela palavra, na construção sedenta de seus versos, na sua posição ativa de intelectual também reflete, em tom de desabafo a Mário, a condição da mulher poeta, artista, em uma sociedade que constantemente colocava suas mulheres intelectuais que escreviam em representações fixas e cristalizadas, como é o caso de “a dama da literatura”, modelo conferido e enquadrado à escritora de “bem comportado”, que foi durante muito tempo delimitado para a mulher-escritora pela crítica masculina da época. Modelo este baseado nos ideais de feminilidade da época: mulher recatada, delicada, sensível que representava e transmitia em sua escrita os “bons costumes”, (PERROT, 2013, p.240). Vejamos suas palavras em desabafo:

[...] Passa-se o tempo e a inteligência se fortalece e se aclara tornando-se apta para novas conquistas. Mas a sensibilidade conserva perenemente, na sua delicadeza, esse ar de convalescença. (Você, de coração dolorido com a ingratidão de uns amigos que não mereciam ser seus amigos...) Esta capacidade de sofrimento – ainda bem! – é o maior fator da capacidade artística. Pelo menos para a mulher. Entretanto, paradoxalmente, é esta mesma capacidade de sofrimento que mata a intelectualidade feminina. A mulher não sente tanto a desesperação da verdade como a necessidade da harmonia. Deverei confessar-me? Não sou bastante rebelde para sentir-me uma verdadeira intelectual (para isso teria que superar muita coisa, sacrificar muita coisa). Nem sou bastante simples para viver a vida burguesamente como as outras mulheres. Não sou bastante generosa para renunciar à minha própria personalidade. Nem egoísta bastante para pensar unicamente em mim. Poderei ser feliz? [...] Eu devia ter feito da minha religião a minha poesia. Enganei-me quando quis fazer da minha poesia a minha religião. Não a única, porém receio que a mais absorvente. Contudo não devo queixar-me: se a arte tem sido a minha paixão, com a sua coroa de espinhos, também tem sido o meu bálsamo, com as suas vozes celestiais... E se eu tivesse de recomeçar, escolheria certamente este mesmo caminho. Este caminho onde encontro meus irmãos. Um dos mais belos espetáculos do mundo – não é verdade, Mário? – é essa comunhão espiritual que nos une,

através do tempo e da distância. Existem, por certo, outras afinidades entre os seres. Mas creio que estas são as mais puras.

(LISBOA, apud SOUZA, 2010, p.111).

Henriqueta reflete sobre a questão da mulher intelectual na sociedade. Há, notadamente, em suas palavras-desabafo uma percepção clara da delimitação dos espaços artísticos masculinos e femininos, como, mas, ainda assim, a poeta não se deixa intimidar, “bate o pé!”<sup>25</sup>, embora pareça sentir na alma as diferenciações sociais e culturais da década de 40.

Diferenciações essas oriundas de um espaço reduzido destinado à intelectualidade feminina, num meio intelectual esmagadoramente dominado por homens em que a atividade de escrita exigia, sobretudo, a capacidade da razão e vinculadas aos problemas sociopolíticos de seu tempo. Ou seja, como nos diz Perrot (2013), uma atividade vista como uma característica própria do masculino, enquanto que a mulher se deixava conduzir mais pela sensibilidade. Em outras palavras lançamos um questionamento ao nosso leitor numa afirmação de Antonio Candido: “Não é à toa que às mulheres só são acessíveis os gêneros poéticos menores” (CANDIDO, 2002, p.133). Será?

## **2.6 Tom menor, poesia menor**

Henriqueta Lisboa, mesmo diante das dificuldades para se alcançar o reconhecimento da crítica e do público em geral, adotou não só uma posição firme como audaciosa diante de seu ofício, e respondia de forma perspicaz às críticas destinadas à sua poesia, é o que podemos inferir em carta endereçada a Mário de Andrade em 16 de agosto de 1944:

Os que emprestam à arte um sentido revolucionário de classe devem saber que uma revolução não se faz de fora para dentro, mas sim de dentro para fora, pela base, partindo de um ponto de apoio que é, no caso, a consciência humana[...] Enquanto não nos definirmos ou não determinarmos a nós mesmos, não estaremos aptos para avançar no terreno social.// Você tem razão: não me sinto chamada à poesia social. Penso mesmo que à mulher só é acessível o tom menor (como diz Antonio Candido). Mas é possível que exista uma terceira modalidade poética, em que o tom menor aprisiona motivos que

---

<sup>25</sup> Em um fragmento da carta de Henriqueta a Mario, datada de 15 de setembro de 1940, ela escreve: Penso agora na minha existenciazinha... Quando eu era pequena, Mário, e alguém me dizia que não tinha qualquer coisa que eu queria, costumava bater o pé: "mas eu quero sem ter!" A frase ficou célebre na família, ainda hoje caçoam comigo. Talvez não saibam que, mesmo sem bater o pé, continuo a ser aquela teimosa do impossível. Não é bem do impossível, mas do ideal... (LISBOA, apud SOUZA, 2010, p.119).

interessam mais diretamente à coletividade. [...] Quero superar-me sobretudo no terreno essencial, no sentido de *charitas*<sup>26</sup>.

(LISBOA, apud SOUZA, 2010, p. 293).

O “tom menor” a que Henriqueta faz referência merece esclarecimento, uma vez que nos remete ao artigo de Antonio Candido “Notas de Crítica Literária — Sobre poesia” (2002). Nesse artigo<sup>27</sup>, Candido discute a relevância de se adotar como critério estético a oposição entre poesia menor e poesia maior e relaciona pelos menos três sentidos para essa palavra “menor”.

A primeira seria menor por ser marcada pelo lirismo intimista e pela notação emotiva, o ideal é “escapar ao lirismo, ao choque emocional e ao prazer singular”; a segunda, um número pequeno ou insuficiente de versos; e, por último, um sentido um tanto quanto pejorativo no quesito qualidade dessa poesia, estabelecendo um juízo de valor desfavorável, parece-nos.

Candido considera a poesia em que para ele “a inteligência trabalha”. Para o crítico a poesia brasileira moderna, a partir do Simbolismo, tende a ser menor e é formada por uma maioria de poetas menores:

Se observarmos a poesia brasileira, veremos que ela é formada por uma maioria de poetas menores – isto é, poetas de emoção não organizada e dirigida, que se contentam com a pincelada, o toque, a sugestão rápida, o momento de beleza. Não há quase poetas maiores – isto é, aqueles que fazem do verso um instrumento de totalização da experiência humana, dirigindo-se tanto à inteligência quanto à sensibilidade ou ao gosto. O Sr. Manuel Bandeira é tipicamente um poeta menor

(CANDIDO, 2002, p. 130).

A poesia maior seria, por conseguinte, uma poesia preocupada com a meditação sobre o homem e seus problemas, acima do lirismo. A poesia moderna, seria, então, uma poesia dita menor, apegada a expressão fugaz da emoção, mas que tem suas exceções, como é o caso de Carlos Drummond de Andrade, um poeta considerado pelo crítico como maior, em meio ao seu “sentimento do mundo”. Apesar dessas afirmações, não renuncia ao que ele chama de poesia menor, esclarecemos. Cita ainda, em seu artigo, escritores da geração modernista que

---

<sup>26</sup> Segundo Souza nos explica em nota de rodapé, o que chama a atenção da poeta é o sentido de *charitas*, assim expresso por pastor Fido e que representa uma das posturas mais assumidas por Mário de Andrade na arte e na vida: “Só existe um virtude, com que a Fé se confunde, é *Charitas*, vermelha, incendiada de amor!” Mário de Andrade, *O Banquete*, São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1889, p. 59”.

<sup>27</sup> Posicionamento de Antonio Candido em que retoma um artigo de Carlos Lacerda intitulado “Carta do energúmeno à estrela de *A Manhã*”, a propósito do absentismo da poesia de Manuel Bandeira, que autoqualificara sua obra como menor, justificando sua incapacidade para a poesia social.

teriam uma boa qualidade literária, como João Cabral de Melo Neto (poesia), Breno Acirole (contos), Otavio de Freitas Júnior (ensaios), Jamil Âlmanur Haddad (poesia), Henriqueta Lisboa (poesia — em sua crítica sobre a obra *O menino poeta*), em que se refere a seus livros como de boa qualidade.

A expressão usada por Candido e direcionada também às mulheres intelectuais parece ter causado burburinho no cenário modernista. Em um artigo posterior Candido ressalta essa questão do “tom menor”, esclarecendo que: “No primeiro artigo sobre poesia, falei que às mulheres só são acessíveis os gêneros e o tom menor. Seria preciso ajuntar que no limite, no tom mínimo, as mulheres são superiores aos homens”<sup>28</sup>. Candido chega a comparar Henriqueta com Verlaine, e argumenta ainda que ela “é um poeta feminino entre todos”, salientando: “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”<sup>29</sup>. Mário de Andrade faz um recorte desse artigo e envia a Henriqueta. Com o intuito de evitar qualquer equívoco de interpretação, faz a seguinte observação no corpo do recorte: “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”<sup>30</sup>. Vejamos o *fac-símile*:

---

<sup>28</sup> Arquivo de recortes do AEM/UFMG na Pasta “Produção Intelectual de Terceiros” (Recortes):

<sup>29</sup> *idem*.

<sup>30</sup> *idem*.





Apesar de Henriqueta concordar e aceitar ambos esclarecimentos, ao responder Mário de Andrade, ela também não nega uma leve ironia, defendendo a possível existência de uma terceira modalidade poética, como apresentada na citação que se inicia nessa subvereda.

Não obstante, Deleuze e Guattari no texto “Literatura menor” (1977), nos apresentam uma outra concepção de literatura menor, que confronta com a chamada literatura maior ou a literatura dos cânones literários. Apresentam-nos três características do que seria a literatura menor. A primeira característica é que na literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior, sendo que, de qualquer modo, a língua é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização; a segunda é que tudo é político (encadeamento individual sobre o político) e a terceira é que tudo adquire um valor coletivo (agenciamento coletivo de enunciação).

As três características de literatura menor são de desterritorialização da língua. Nesse contexto, em que podemos fazer um contraponto com a literatura menor de Antonio Candido, nos aproximamos mais da primeira característica, em que Henriqueta, em nossa leitura, parece reverberar:

Kafka define, nesse sentido, o beco sem saída, que barra aos Judeus de Praga o acesso à escritura e que faz da literatura deles algo impossível: impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira. Impossibilidade de não escrever, porque a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura (A batalha literária adquire uma justificação real na maior escala possível). A impossibilidade de escrever de outra maneira que não em alemão é para os Judeus de Praga o sentimento de uma distância irreduzível em relação a uma territorialidade primitiva, a tcheca. E a impossibilidade de escrever em alemão é a desterritorialização da própria população alemã, minoria opressiva que fala uma língua afastada das massas, como “uma linguagem de papel” ou artificial; e tanto mais os Judeus que, ao mesmo tempo, fazem parte dessa minoria e dela são excluídos, como “ciganos que roubaram do berço a criança alemã”. Em resumo, o alemão de Praga é uma língua desterritorializada própria a estranhos usos menores.

(1977, pp.25-26)

A ideia da literatura menor nos vem como a literatura não canônica e a desterritorialização pode nos sugerir a ideia da “fuga da estrada real”, do caminho em que costumeiramente pode-se seguir. Henriqueta, em meio ao atual cenário modernista, poderia ter se apropriado da linguagem poética para construir, digamos, um “monumento” linguístico, mas manteve-se fiel ao veio seu artístico, seguindo sua intuição, inspiração e/ou seu estado poético profundo. Henriqueta recebeu restrições da crítica, não caiu, inicialmente, nas graças

da mesma. Sua linguagem é o que Deleuze e Guattari nos diz a respeito da minoria menor e o que essa minoria faz ou pode fazer dentro de uma linguagem maior.

Nessa significação, outra ideia nos soma a essa questão. A linguagem poética de Henriqueta, sem sombra de dúvidas, é rica em imagens, e em vários de seus poemas, “Rosa plena” (que será trabalhado na terceira vereda, p. 127), por exemplo, nos elucida os elementos dessa cultura. Como mulher educada em uma sociedade dominada pelo pensamento patriarcal e religioso cristão, Henriqueta não nega os elementos religiosos; pelo contrário, ela os incorpora em sua poesia. Sua obra *Prisioneira da noite* (1941) vem cercada por certa inspiração religiosa.

Contudo, ela não usa essas imagens dentro de uma moralidade cristã, mas através delas percebemos um cristianismo henriquetiano que observa os dramas da existência humana, que aponta para complexidade da existência, para perplexidade da existência. Não há um conforto pronto e fácil nessa trajetória humana, o que há é um cristianismo que se associa a essa trajetória complexa, de resistência ou tentativa de resistência diante dos dramas, delírios, humanos. Vejamos o poema “Problema”, que pode nos elucidar um pouco dessa ideia:

Senhor,  
a boa fé que me deste a gradeço,  
a ternura que ao meu coração imprimiste  
como testemunho de tua abundância,  
mais de uma vez tem perturbado os hipócritas.

Por amor à causa  
daquele a quem chamas o meu próximo  
deverei acaso  
despojar-me de tuas dádivas?

(LISBOA, 1985, p.58)

Com as imagens religiosas que Henriqueta usa não percebemos a intenção de dar forma pronta para solução a nada, como em geral se propõe o Cristianismo. Entendemos que Henriqueta as usa tentando afastá-las da moralidade cristã, mas nem sempre ela consegue esse afastamento, mantendo-se em oscilação com a plasticidade da imagem. Percebe-se também que esse uso das imagens cristãs aparece sob o viés da transcendência, que, para ela, não é o que a poesia busca, é o que a própria poesia é: “A poesia, a meu ver, não é apenas a expressão da transcendência, mas, primordialmente, *a própria transcendência a motivar a vida*.”

Possibilita, portanto, o reconhecimento do que está *acima dos sentidos e a descoberta de novas dimensões espirituais*”<sup>31</sup>

Vejamos um pequeno trecho do poema “Rosa plena”:

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.  
Rosa plena.  
Poesia  
que se fez Carne

(1985, p. 413)

Nessa proposição, percebemos que Henriqueta também se aproxima de terceira característica kafkiana de poesia menor: o agenciamento coletivo de enunciação. A poeta vem como voz de uma coletividade, duas exatamente: dos que são excluídos por não se “enquadrarem” numa literatura voltada para indivíduos especiais, privilegiados, heroicos — acima de uma coletividade; e a voz de um eu lírico cristão que não conforta, mas que se associa à complexidade humana.

A linguagem de Henriqueta parece-nos um símbolo de resistência, mas não uma resistência revolucionária, vem como uma resiliência mesmo, por não conformar sua poesia a um determinado padrão:

Envio-lhe ao mesmo tempo, alguns poemas de meu livro inédito – A face lívida. Lira teimosa, como vê. Que se há de fazer de uma vocação que não foi inculcada, nem roubada, nem mesmo buscada, senão vivê-la com a possível serenidade?

(LISBOA, apud DUARTE, 2003b, p. 35)

---

<sup>31</sup> Discurso de Henriqueta Lisboa proferido no 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 em sua íntegra encontra-se no AEM/UFMG sob o título geral “Palavras de Henriqueta Lisboa”: Pasta: Discursos (Produção Intelectual do Titular) [grifo nosso].

Henriqueta parece mesmo não querer se enquadrar naquilo que era chamado de literatura maior, “Lira teimosa”, diz ela, persistente, embora vivenciasse esse contexto do modernismo, tendo contatos fortes com as figuras de Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Gabriela Mistral, Manuel Bandeira, dentre outros. Assim, Henriqueta, em sua linguagem poética, teceu seu caminho, aparentemente, como o desejou. Esteve à mercê da crítica, mas também soube conviver com ela com resiliência.

Talvez mesmo por conta dessa realidade vivenciada Henriqueta revolva tudo isso em uma força ainda maior na sua capacidade artística, impulsionando-a a escrever, buscando um equilíbrio, sem pretensão alguma de ser poeta reverenciada, mas sim pelo amor à escrita, aos versos, à poesia, e ressalta a necessidade de (re)conhecermos a nós mesmos.

Em *Pousada do Ser* há um poema que pode refletir um pouco dessa angústia ou realidade vivenciada, e é com as palavras poéticas que Henriqueta pondera:

#### **Modelagem/Mulher**

Assim foi modelado o objeto:  
para subserviência.  
Tem olhos de ver e apenas  
entrevê. Não vai longe  
seu pensamento cortado  
ao meio pela ferrugem  
das tesouras. É um mito  
sem asas, condicionado  
às fainas da lareira.  
Seria um cântaro de barro afeito  
a movimentos incipientes  
sob tutela.  
Ergue a cabeça por instantes  
e logo esmorece por força  
de séculos pendentes.  
Ao remover entulhos  
leva espinhos na carne.  
será talvez escasso um milênio  
para que de justiça  
tenha vida integral.  
Pois o modelo deve  
ser indefectível segundo  
as leis da própria modelagem.

(LISBOA, 1982, p. 83).

As imagens do poema evocam essa condição da mulher, moldada, “Tem olhos de ver e apenas/entrevê”, “não vai longe/seu pensamento cortado”, “Assim foi modelado o objeto:/para subserviência”. Em nossa pesquisa a intenção não é adentrar em uma reflexão sobre gêneros, nem apontar ou denunciar o lugar de cada um, mas consideramos pertinente a

escolha do poema para que nosso leitor possa mergulhar, de alguma forma, na vivência literária da poeta, que não deixa de pensar, através da palavra, os percalços que uma intelectual experimenta e acaba imprimindo em sua poesia, de alguma maneira, esse desalento.

Henriqueta apresenta a busca pela harmonia como um aspecto próprio das mulheres, quando, na realidade, trata-se de um objetivo traçado por ela para a sua vida e para a sua arte. No ensaio “Poesia: Minha profissão de fé”, presente no livro *Vivência Poética* (1979), ela declara: “Nesse campo de forças contrárias, tenho buscado uma postura de equilíbrio para aproximar-me da poesia, uma vez que ela pode estar no fundo do poço ou no voo do pássaro” (LISBOA, 1979, p. 11). Henriqueta considera, mas não abre mão das suas convicções. E segue com a escrita.

Entre diálogos sobre arte, escrita e crítica, a respeito do lançamento da obra *O menino poeta*<sup>32</sup>, pode-se inferir que ao mesmo tempo em que a obra teve uma recusa pela crítica literária, exemplificada em uma taciturnidade profunda, obteve também um reconhecimento de claridade de seus versos, primeiramente apresentada por Mário, e posteriormente pelo crítico Sérgio Milliet. Vejamos o que diz Mário em carta destinada à escritora mineira em 28 de janeiro de 1944:

E os críticos! O que fazem os senhores críticos que não escrevem sobre você! Está havendo, sem querer, uma verdadeira “conspiração de silêncio” em torno do *Menino Poeta*, pelo menos dos críticos que eu sigo, o Sérgio Milliet, o Antonio Candido, o Álvaro Lins e o Guilherme de Figueiredo. Mas Henriqueta, eu tenho a certeza que esse silêncio indica muito, estão perplexos, e com mal-estar. Na verdade, carece ter uma alma muito, não digo pura, mas doida, solta, indefesa pra gostar, não só de você que é doida, solta e indefesa, mas especialmente do *Menino Poeta*. Eu mesmo que adoro o livro, fico “criticamente” atrapalhado pra falar, não consigo exatamente saber, nessa revoada tão tênue e sutil de lirismo, qual foi sua intenção. E a crítica precisa, olé, explicar as intenções... Eu creio que já falei uma vez pra você, 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 lá fácil de perceber sem uma adesão apaixonada. Apaixonada aqui, não exclui clarividência, pelo contrário, é ela que dá clarividência.

[...] 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.

(ANDRADE, *apud* SOUZA, 2010, p. 277-278).

---

<sup>32</sup> *Caixinha de Música* era o título primeiro conferido a *O menino poeta*.



Assim, Mário confirma-nos que Henriqueta não se molda aos padrões classificatórios de crítica brasileira, por isso o pouco interesse no estudo de sua obra, já que, aparentemente, o problema seria porque a crítica tinha como prática um estudo literário pautado em uma análise objetiva dos motivos, técnicas, artifícios e outras funções presentes nos textos canonizados, conforme menciona o autor de *Paulicéia Desvairada*; o que nos leva a inferir que o “problema” não está nos versos de Henriqueta, mas na forma limitada de análise crítica, pois a mesma “precisa explicar as intenções”. A crítica parece não ter sensibilidade para se aperceber que Henriqueta Lisboa “funda reinos”, através da palavra poética, que é um ser desdobrável, como nos versos de Adélia Prado, do qual nos apropriamos para representar por proximidade essa sina de Lisboa em relação ao seu ofício de escritora, mas com algumas dessemelhanças:

*COM LICENÇA POÉTICA*

Quando nasci um anjo esbelto,  
desses que tocam trombeta, anunciou:  
vai carregar bandeira.  
Cargo muito pesado pra mulher,  
esta espécie ainda envergonhada.  
Aceito os subterfúgios que me cabem,  
sem precisar mentir.  
Não sou tão feia que não possa casar,  
acho o Rio de Janeiro uma beleza e  
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.  
Mas o que sinto escrevo. Cumpro a sina.  
Inauguro linhagens, fundo reinos  
— dor não é amargura.  
Minha tristeza não tem pedigree,  
já a minha vontade de alegria,  
sua raiz vai ao meu mil avô.  
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.  
Mulher é desdobrável. Eu sou.  
(Grifo nosso)

(PRADO, 1993, p. 11)

Henriqueta não aceitou subterfúgios, não casou nem teve filhos, não seguiu o que, em geral, a sociedade espera/deseja de uma mulher de sua época, embora considere o matrimônio uma instituição sagrada, mas como ela mesmo comenta, não casou-se “simplesmente por falta de compromisso mútuo à hora certa e na medida exata”<sup>33</sup>, e foi seguindo os caminhos da poesia. Todavia, assim como o eu lírico de Adélia, Henriqueta manteve sua liberdade poética, não se deixou apreender por rótulos, nem seguiu parâmetros determinados por uma crítica.

---

<sup>33</sup> Henriqueta Lisboa concedida entrevista a Edla Van Steen. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 05 maio de 1984.

Como mencionamos, Sérgio Milliet<sup>34</sup> ao escrever para *O Estado de São Paulo*, tece comentário semelhante ao de Mário de Andrade, mas somente um ano depois do lançamento de *O menino poeta*. Vejamos:

Henriqueta Lisboa publica um novo volume de versos "Face Lívida" (Belo Horizonte, 1945), em que suas qualidades se acentuam até a rispidez. Há na Sra. Henriqueta Lisboa uma recusa permanente ao sentimentalismo, uma defesa sistemática contra a retórica, uma desconfiança pelas facilidades, que dão a sua poesia uma grande limpidez, mas também certas arestas. Agrada a poucos essa sensibilidade assim arisca, mas agrada muito a esses [*sic*] poucos.

(MILLIET, 1945, *apud Suplemento Literário*<sup>35</sup>, 1970, p. 9).

A posição dos críticos Andrade e Milliet nos confere que os discursos da crítica, incluindo os discursos dos mesmos, denotam compreender a diferença do fazer poético de Henriqueta e o consideram legítimo, constituem-se como uma batalha, uma relação de poder, e que, por conseguinte, podem ser analisados como construções históricas, políticas e sociais.

Relembrando o pensamento de Foucault (2004), vemos o discurso crítico como este campo estratégico que tanto pode intensificar os controles quanto se constituir como ponto de resistência, de reação. Souza Neves nos confirma essa ideia ao mencionar que “o discurso propício à poesia henriquetiana representa esta resistência ou mesmo reação contra as opiniões que a excluem por não conseguirem enquadrá-la no modelo do que eles consideram como “poesia modernista”” (2014. p. 50).

Henriqueta, em seu modo de ser solitário e recolhido, parece mesmo não ter feito concessões a “modismos” ou a estereótipos. Determinada e laboriosa, mesmo diante de uma crítica que pouco podia alcançá-la. Uma resistência contra a exclusão e a marginalidade em meio ao cenário brasileiro modernista.

Foucault, em sua conferência intitulada *A ordem do discurso*, ministrada no Collège de France em 1970, relata seus pensamentos, suas reflexões e pesquisas acerca das diversas abordagens possíveis do discurso e de como ele se dissemina em diferentes sociedades, demonstrando, dentre outras coisas, como o discurso exerce uma função de controle, de limitação e validação das regras de poder em diferentes períodos históricos e grupos sociais:

---

<sup>34</sup> Sérgio Milliet escreveu vários artigos sobre a poesia de Henriqueta Lisboa. Dentre estes, destacamos: "Sobre a Face Lívida" In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 de nov. 1945 e "Flor da Morte e lembrança de Rilke". In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 de fev. 1950. Nestes dois artigos, o crítico chama a atenção para aspectos peculiares da lírica henriquetiana e assinala a incompreensão por parte da crítica em relação à poesia de Henriqueta Lisboa.

<sup>35</sup> *Suplemento Literário Minas Gerais*. Belo Horizonte, 21 fev. 1970. Edição especial dedicada a Henriqueta Lisboa.



A produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade.

(FOUCAULT, 2004, p. 10).

No momento em que se insere um certo discurso em um sistema (modernista, simbolista, por exemplo), há um enquadramento desse discurso. Esse esquivar-se foucaultiano nos remete à possível reflexão de que o poema vale por si só, o poema é ele mesmo, independente de um gênero que lhe atribuem e conformando-o a um determinado sistema de gênero.

Por esse ângulo, inferimos que todo ou quase todo discurso é submetido a uma ordem, essa ordenação é feita pelos discursos sociais, como do direito, da crítica literária, enfim, que são os discursos que se apropriam de outros discursos para “domesticá-los”. O poema ou a ficção é uma materialidade linguística, que independe das possíveis classificações. Nem as convenções literárias, nem os enquadramentos genéricos garantem o bom comportamento do texto poético ou de ficção. Segundo Blanchot, à literatura, como ele a entende, não importam as convenções:

Seul importe le livre, tel qu’il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n’appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s’écrit réalité de livre. Tout se passerait donc comme si, les genres s’étant dissipés, la littérature s’affirmait seule, brillait seule dans la clarté mystérieuse qu’elle propage et que chaque création littéraire lui renvoie en la multipliant, — comme s’il y avait donc une «essence» de la littérature.<sup>36</sup>

(BLANCHOT, 2003, p. 272)

Para o autor de *L’espace littéraire*, se é possível atribuir uma essência à literatura, talvez ela seja justamente esse poder de deslizar e esquivar-se às determinações e afirmações que procuram enquadrá-la. Ela nunca estará onde a procuramos; estará sempre mais adiante,

---

<sup>36</sup> Trad. nossa: Só importa o livro, como ele é, longe dos gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, sob as quais ele se recusa a se abrigar, e cujo poder de fixar seu lugar e de determinar sua forma ele nega. Um livro não pertence mais a um gênero, todo livro se refere apenas à literatura, como se esta detivesse, de antemão, em sua generalidade, os segredos e as fórmulas exclusivas que permitem dar ao que se escreve a realidade de livro. Tudo aconteceria então como se, estando dissipados os gêneros, a literatura se afirmasse sozinha, brilhasse só na claridade misteriosa que ela propaga e que cada criação literária lhe reenvia multiplicando-a — como se houvesse então uma “essência da literatura”.

ou mais aquém. Se a procuramos em seus enquadramentos de gêneros, ela se retira diante da crítica imponente; daí a crença de Maurice Blanchot de que o que a literatura busca é ser a não-literatura.

Há um silêncio devotado pela crítica à obra de Henriqueta. Há um discurso que pretende se utilizar de um poder, um saber, mantendo-se alheia ao que ela, a crítica, não considera obra consagrada — mas, afinal, o que seria uma obra consagrada pela crítica? Uma poesia vividamente mais nacionalista e menos universalizante, por exemplo? Apresentamos como reflexão a essa postura as próprias palavras de Henriqueta, numa missiva a Mário:

Você diz que não pertencço às linhas gerais da crítica 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 forças morais em face da esfinge, quando não logram decifrá-la. Sinto-me criatura de Deus antes de tudo, muito antes de ser brasileira<sup>37</sup>. 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!”<sup>38</sup> Mas não será por falta de amor que a minha poesia talvez não tenha pátria. — E as minhas intenções? Haverá intenção em arte?

(2010, p.279)

Sobre o poema na íntegra, leiamo-lo:

### CARNAVAL

Era uma vez ( porque será que era uma vez  
dá logo a ideia de uma história muito triste?)  
em noite que também de máscara se fez,  
a sombra de Pierrot num muro que ainda existe.

A contemplal-o do balcão cingido de hera,  
a alma a vibrar como se fosse um bandolim,  
eu me senti feliz porque a sorte me dera  
Pierrot, quando nos dá quase sempre Alerquim.

Horas a fio, na embriaguez que me envolveu,  
a olhar sem ver o seu olhar,  
como si aquelle amor já fosse o meu,  
fiquei á espera de que viesse o luar.

Mas quando o luar rompendo o véo da fantasia  
o vulto frágil como um sonho iluminou,

<sup>37</sup> Nota do destinatário: trecho grifado a lápis vermelho.

<sup>38</sup> Trata-se do poema “Mensagem”, do livro *Prisioneira da Noite*. Cf. LISBOA, Henriqueta. *Poesia Geral-Obras Completas*, 1985, p. 73-74. Poema I, nos anexos.

dei um grito de dor enquanto ele fugia:  
era Arlequim vestido de Pierrot!

(CELC-AEM)

Esse posicionamento ao interditar o dizer henriquetiano — e isso nos leva novamente a Foucault sobre o cerceamento e controle dos discursos na sociedade —, essa recusa e segmentação ao classificar sua poesia (quando se pronuncia um discurso sobre sua obra) como “presa às estéticas do passado”, remete-nos a Massaud Moisés em *História da Literatura Brasileira: Simbolismo* (1995, p.18), em que o crítico não cita o nome de Henriqueta Lisboa nesse momento histórico da poesia brasileira. Massaud cita Henriqueta em estudo sobre o Modernismo, mais precisamente o segundo momento, que se configura de 1928 a 1945. Diz ele sobre o poema “Os anjos negros”, da obra *Além da imagem* (1963), a despeito da musicalidade encontrada nos versos de Henriqueta:

Seus poemas são verdadeiras canções, pela melopéia, pelo ritmo cantante, pela sugestão de espaço, movimento e cor, pela suspensão da palavra e sua carga lógica e semântica em favor da sonoridade que se basta em ser música, desdenhosa de significados, que se cumpre em ser música e nada mais. Pura musicalidade, aliança entre o vocábulo e o som, velho sonho dos poetas pré-renascentistas, mesmo quando não o declarassem ou não o desejassem conscientemente, sonho que a poética simbolista viria a transformar numa das suas vigas mestras.

(2001, p. 255)

Então leiamos na íntegra o poema:

Os anjos negros como cantam.  
São negros. Todavia cantam.  
São negros sempre embora cantem.  
E são mais negros porque cantam.

Urge o canto claro: é demanda  
no ar em reflexos vivos e amplos.  
A cruz que contra a luz se implanta  
carrega na cor negra entanto.

E a fria prata em halos brancos  
treme de subterrâneo pranto.

(1985. p. 340)

Segundo o dedicado estudo de Souza Neves (2014) não existe qualquer referência ao nome de Henriqueta Lisboa na “*Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira* (1951),

de Otto Maria Carpeaux, como também na *Apresentação da poesia Brasileira* (1946), de Manuel Bandeira, duas obras de referência na historiografia brasileira”. Percebe-se, por conseguinte, o quanto a crítica acaba minando a movimentação dos saberes de Henriqueta sobre poesia e crítica literária.

O que apreendemos com essa atitude é o que Foucault chama de “vontade de verdade”, que seria a “[...] prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que, ponto por ponto, em nossa história, procuraram contornar essa vontade de verdade, lá justamente onde a verdade assume a tarefa de justificar a interdição [...]” e essa vontade de verdade encontra apoio “sobre um suporte e uma distribuição institucional” (2004, p. 18)

Nessa lógica de enquadramentos e moldes e concepções fixas sobre arte e suas “verdades absolutas”, parece difícil para a crítica em geral perceber o que está além dos conceitos cristalizados, e podemos, diante dessa assertiva de uma “impossibilidade” de leitura dos críticos sobre sua obra, pensar que, ao conceber seus versos, Henriqueta parece mergulhar numa experiência outra da linguagem literária não subordinada ao mundo das utilidades, das objetividades, das atividades, das consagrações aparentes, por sua vez: livre das exigências mundanas. Destarte, a palavra literária pode fundar sua própria realidade, passando a ser o que é em si. À vista disso pode-se ouvir a voz da literatura, não a do sujeito, não a da poeta Henriqueta, mas da própria linguagem literária, uma vez que ela se rebela da função de representar e significar; é a palavra essencial blanchotiana, em que a linguagem não impõe nenhum significado ou sentido determinado, assumindo assim sua condição essencial. Assim como a poesia: a linguagem remete, evoca, sugere.

## 2.7 O menino poeta, a linguagem literária

*Poesia é a infância da Língua*

Manoel de Barros

Há uma leitura forte e consagrada dos versos de “O menino poeta”, da obra *O menino poeta* (1943) como poema infantil, ou como a própria autora menciona: uma biografia, momentos vividos na infância:

Por sua vez a infância, representação do evanescente, proporcionou-me há vários anos, um livro de memória e contemplação: O menino poeta, enternecido depoimento de reações inerentes à meninice, espécie de biografia da infância em termos de experiência.

(LISBOA, 1979, p. 19)

Embora estejam explicitadas as intenções (e magia) da escrita da obra, a crítica também a recebeu, inicialmente, em silêncio, entretanto, teceremos comentários a esse respeito posteriormente. Com o tempo essa obra alcançou uma marca histórica para a literatura infanto-juvenil<sup>39</sup> e, não raro, depararmos-nos com depoimentos de leitores que a reconhecem como tal. Mas a leitora mineira de Schiller não declara a obra *O menino poeta* como leitura destinada, pelo menos a princípio, para a criança. Isto se deva talvez à postura que sempre declarou que para ela poesia não tem destinatário. A propósito, como ela mesma menciona em seu ensaio “Infância e poesia” (1955, p.87): Fala-se em poesia infantil. Porém não há poesia com destinatário...[...] a poesia é uma só. Uma só cousa — vasta, profunda, total”.

Em carta enviada a Mario de Andrade em 09 de outubro de 1941, Henriqueta fala sobre o processo de produção da obra. Vejamos:

Depois desses versos, repentinamente, dei de ficar preocupada com os pequeninos futuros poetas do Brasil. E comecei a escrever um livro para eles. Em duas semanas o livro está quase pronto. Eu mesma estou espantada. Não sei se serão, de fato, versos para crianças. Escrevo com todas as minhas reservas de puerilidade e embevecimento diante da vida. É a poesia que eu quisera ter encontrado aos doze anos. Para não perturbar a inspiração, deixo para depois a escolha, o critério de seleção em frente aos problemas da psicologia infantil. Envio-lhes alguns juntamente com amostras de outro livro –sério –só para gente grande...

(LISBOA, apud SOUZA, 2010, p. 169)

Em diálogo com o poema que dá nome à obra, refletimos: por que não dialogar com essa ideia de impossibilidade de apreensão que nos permeia através da figuração do menino poeta? Essa analogia surgiu-nos ao pensarmos na própria vivência do ato criativo, numa busca incansável pela poesia e sua incapacidade de ser apreendida, de ser revelada, apresentada em sua completa claridade. Nada melhor que a leitura do próprio texto literário para adentrarmos nessa possibilidade.

#### *O MENINO POETA*

O menino poeta  
não sei onde está.  
Procuró daqui  
procuró de lá.  
Tem olhos azuis  
ou tem olhos negros?

---

<sup>39</sup> Henriqueta escreveu além do livro *Literatura Oral para a Infância e a Juventude: Lendas, contos e Fábulas Populares do Brasil*, o artigo *Folclore e literatura infantil*. Suplemento Literário Minas Gerais. Belo Horizonte, 2 de mar, 1974.

Parece Jesus  
ou índio guerreiro?

Tra-la-la-la-li  
tra-la-la-la-lá

Mas onde andará  
que ainda não o vi?  
Nas águas de Lambari,  
nos reinos do Canadá?  
Estará no berço  
brincando com os anjos,  
na escola travesso  
rabiscando bancos?

O vizinho ali  
disse que acolá  
existe um menino  
com dó dos peixinhos.  
Um dia pescou  
— pescou por pescar —  
um peixinho de âmbar  
coberto de sal.  
Depois o soltou

outra vez nas ondas.  
Ai! que esse menino  
será, não será?...  
Certo peregrino  
— passou por aqui —  
conta que um menino  
das bandas de lá  
furtou uma estrela.

Tra-la-li-la-lá.

A estrela num choro  
o menino rindo.  
Porém de repente  
— menino tão lindo! —  
subiu pelo morro  
tornou a pregá-la  
com três pregos de ouro  
nas saias da lua.

Ai! que esse menino  
será, não será?

Procuo daqui  
procuo de lá.  
O menino poeta  
quero ver de perto  
quero ver de perto  
para me ensinar

as bonitas cousas  
do céu e do mar.

(LISBOA, 1985 p. 81)

A ideia principal é a da busca, incansável busca, a um menino que parece não se fixar em lugar algum “Procuvo daqui/ Procuvo de lá”. Isso muito nos aproximou do pensamento da busca pela palavra poética, do momento de criação literária, em que mais se assemelha a um laboratório de criação, como um artesão das palavras, que, aos poucos, num amontoado de inspirações e palavras, até o momento de finalização, no ato de domínio do ofício.

Nas palavras de Henriqueta mesmo destacamos a declaração da escrita literária como atividade que envolve pesquisa, estudo:

[...] Examino, por enquanto, as possibilidades, estudo você e outros mestres. Já tenho setenta motivos viáveis, a escolher. Mas não sei. Diga-me o que acha. Nesse período que precede ao trabalho estritamente pessoal fico numa preguiça, num pessimismo, num absurdo desânimo. Você sabe o que significa de iluminação para mim uma palavra sua.

(LISBOA, apud SOUZA, 2010, p.138).

Alfredo Bosi se refere a Henriqueta como a “sutil tecedora de imagens capazes de dar uma dimensão metafísica ao seu intimismo radical” (apud MACHADO, 2013, p.30). Antes de escrever os poemas, ela mergulha à leitura de poetas e estudiosos sobre poesia e sobre os motivos que ela pretende abordar. Isso porque a busca pelo fazer poético é um mergulho no irrevelável. Não há lugar único em que se fixe a poesia, a arte, que a tornem presente, clara e precisa, como colher fruta no pé: está lá o fruto a ser colhido. A arte pode estar em qualquer lugar, pronta para ser vivenciada, experimentada, mas não em um sentido de deslindamento. É como nos versos de Adélia Prado, no poema “Antes do nome”:

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

(1993, p. 22)

Talvez o que nos chame mais atenção no discurso de Mário de Andrade, ao falar do silêncio da crítica brasileira à obra de Henriqueta, seja justamente essa “perplexidade” e “mal-estar” diante dos versos da escritora mineira. O que não se pode apreender, ser revelado com clareza causa mal-estar. A intenção primeira poderia ser o pensamento de que: Afinal, o que

é que ela quer dizer com esses versos? O que não é revelado com facilidade parece ser recusado pelos modelos de análise crítica canonizados.

Dessa forma o menino poeta nos vem, a nossa leitura, como a própria incapacidade de se apreender a poesia, a obra de arte, e nos permitimos uma reflexão sobre uma concepção de arte como infinito, no sentido de não está dentro da ordem da compreensão. Mas por quê? De que forma?

Partimos da reflexão de que o que está na ordem da compreensão é aquilo a que podemos ter acesso, aquilo que podemos alcançar, e somente podemos ter a compreensão de algo quando estabelecemos um contorno, um limite, e os limites são estabelecidos para que possamos justamente ter o entendimento das coisas — impossível não voltarmos ao pensamento de palavra bruta e palavra essencial, de Blanchot, quanto à linguagem poética .

É o menino poeta que não se sabe onde está, que não se pode determinar: “Ai! que esse menino/ será? não será?”. Parece-nos a linguagem poética fundando sua própria realidade. De que maneira? A palavra literária encontra o seu ser quando reflete o não ser do mundo, como o menino que sobe ao firmamento e furta estrelas e que as prega nas saias da lua; e assim o eu lírico busca-o incansavelmente, na esperança de que ele o ensine coisas do céu e do mar, matéria de poesia!

Ao dialogarmos com o poema é possível desenvolver um pensamento questionador sobre a (des)utilidade da palavra, a que não vem mais para representar, significar, mas para estar, para ser, apenas. O que nos leva a isso é pensar na linguagem representada pelo menino, que não se fixa, que não se deixa apreender. Esse menino também é palavra, mas não uma palavra que está no mundo (palavra bruta), pois a palavra mundana determina uma organicidade através de uma palavra racionalizada, esta serve para pontuar, objetivar, esclarecer, significar. Definitivamente o ‘menino’ não a representa; mas pode representar a linguagem literária (palavra essencial), aquela que é desprovida de uma necessidade de sentidos.

Esclarecendo um pouco mais sobre o pensamento de Maurice Blanchot, no texto “Palavra bruta, palavra essencial”, da obra *O espaço literário* (1987), ele nos elucida da diferenciação do que seria a palavra bruta e do que seria a palavra essencial. A primeira, ligada a uma logicidade no mundo, imediata, significativa, representativa. Bruta no sentido de não lapidada, não aprimorada, mas com um destino, uma serventia: a comunicação diária, aquela em que significante e significado estariam ligados, não permitindo, assim, uma pluralidade de sentidos, mas um sentido único e pontual:



Dans la parole brute ou immédiate, le langage se tait comme langage, mais en lui les êtres parlent, et, par suite de l'*usage* qui est sa destination, parce qu'il sert d'abord à nous mettre en rapport avec les objets, parce qu'il est un outile dans un monde d'outils où ce qui parle, c'est l'utilité, la valeur, en lui les êtres parlent comme valeurs, prennent l'apparence stable d'objets existant un par un et se donnent la certitude de l'immuable.<sup>40</sup>

(BLANCHOT, 1955, p. 40)

Ao utilizamos a palavra bruta estamos nos relacionando com uma linguagem ordinária, que nos serve para representação das coisas do homem no mundo; dessa forma a utilizamos como elemento útil.

A fala essencial está no espaço literário, na linguagem poética, que tem como referente seu próprio espaço, em que é elaborada a sua arquitetura textual. Não se reporta a uma estrutura do mundo real, mas à constituição de seu próprio espaço ficcional. A literatura se refere a si mesma, a linguagem literária não é acabada ou inacabada, ela é:

Cependant, l'oeuvre — l'oeuvre d'art, l'oeuvre littéraire — n'est ni achevée ni inachevée: ele est. Ce qu'elle dit, c'est exclusivement cela: qu'elle est — et rien de plus. En dehors de cela, elle n'est rien. Qui veut lui faire exprimer d'avantage, ne trouve rien, trouve qu'elle n'exprime rien.<sup>41</sup>

(BLANCHOT, 1955, p. 14-15)

Assim como o menino poeta que não se deixa apreender é a linguagem literária. Quem busca fazê-la exprimir algo nada encontra, “isso é língua de brincar. É coisa-nada [...] se o nada desaparecer a poesia acaba” (BARROS, 2007, p. 7-8). Nesse sentido precisamos dessa ‘inutilidade’ da poesia, desse coisa nada, para que a linguagem poética se realize; na outra margem, na “terceira margem” (roseana), aquela em que não se pode determinar. Henriqueta é a canoa que vai avançando, assim como a literatura, assim como o menino poeta, margens desconhecidas que não são aquelas que os enquadram diante de um mundo estreito.

Arrematamos esta primeira vereda com um pequeno estudo das cartas trocadas entre Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade, especialmente, durante o processo de criação e

---

<sup>40</sup> Trad. nossa: Na fala bruta ou imediata, a linguagem cala-se como linguagem, mas nela os seres falam e, em consequência do *uso* que é o seu destino, porque serve de início para nos relacionarmos com os objetos, porque é uma ferramenta num mundo de ferramentas onde o que fala é a utilidade, o valor de uso, nela os seres falam como valores, assumem a aparência estável de objetos existentes um por um e que se atribuem a certeza do imutável.

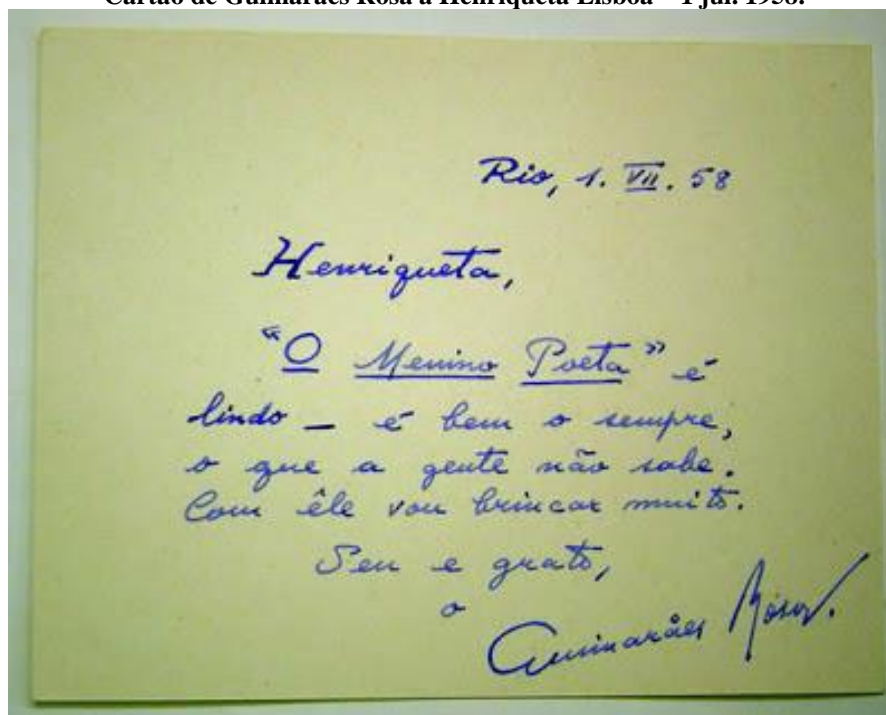
<sup>41</sup> Trad. nossa: Entretanto, a obra — a obra de arte, a obra literária — não é acabada nem inacabada: ela é. O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é. — e nada mais. Fora disso, ela não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime.

finalização de seus poemas. Por meio deste foi possível concebermos em Henriqueta a busca incessante pela palavra essencial e também a sua luta interior e exterior em não se “curvar” a certos preceitos conceituais de poesia, e como ela mesmo menciona: “nesse campo de forças contrárias, tenho buscado uma postura de equilíbrio para aproximar-me da poesia, uma vez que ela pode estar no fundo do poço ou no voo do pássaro” (1979, p. 11).

Henriqueta é como a “canoa” que segue em movimento como uma brisa, um anjo tímido”, mas que não se fixa. Este texto, por conseguinte, também nos elucidou sobre a importância das missivas para o processo de criação literária de Henriqueta Lisboa, em que as correspondências da autora ultrapassam o limite do pessoal, da troca de experiências vividas; elas são parte do seu processo criador, ferramenta indispensável para seu ofício devotado, sua “profissão de fé”; o que nos revela uma escritora persistente, sensível e imensa na sua força da busca e dedicação pela palavra, na sua paixão pela poesia, passível de falhas e medos — consequentemente humana — mas firme em seus propósitos.

Henriqueta nos deixa claro que, para ela, sua única via de salvação era mesmo a escrita: Henriqueta escrevia como quem entra num templo que a impõe, destruindo o templo antes de edificá-lo, tomando as palavras de Maurice Blanchot<sup>42</sup>.

Cartão de Guimarães Rosa a Henriqueta Lisboa – 1 jul. 1958.



Fonte: UFMG. CELC.. AEM. AHL.

<sup>42</sup> “écrire, c’est d’abord vouloir détruire le temple, avant de l’édifier”: Maurice Blanchot: *Le livre à venir*, 2005, p.303

RESSONÂNCIAS DA POESIA DE HENRIQUETA LISBOA

Airosos ares de Minas:  
em vós procuro a violeta  
com as cambiantes mais finas  
para Henriqueta.

Bosques, veredas, colinas:  
recolho na caçoleta  
vossas discretas resinas  
para Henriqueta.

Sons de seresta e matinas,  
vou traduzir na espineta  
vossas falas cristalinas  
para Henriqueta.

Carlos Drummond de Andrade

Fonte: ANDRADE, Carlos Drummond, 1972

*"Não haverá, em nosso acervo poético, instantes mais altos do que os atingidos por este tímido e esquivo poeta."*

Carlos Drummond de Andrade, "Um poeta conta-nos da morte", (1952).

## **CIGARRA**

No alto dos ramos a cigarra  
faz uma estrídula algazarra.

Fundo musical de tela,  
o mundo é pequeno para ela.

Canta estraçalhando cristais  
de ardentes cores naturais.

O sol a pino, de escutá-la,  
no auge da canícula, estala.

Semi-oculta entre folhas verdes,  
espera a graça de a atenderdes.

Uma cigarra vale pouco  
para quem tem o ouvido mouco.

LISBOA, Henriqueta, in: *Montanha Viva*, 1985: 318

## **PIRILAMPOS**

Quando a noite  
vem baixando,  
nas várzeas ao lusco-fusco  
a na penumbra da moitas  
e na sombra erma dos campos,  
piscam, piscam pirilampos.

São pirilampos ariscos  
que acendem piscam-piscando  
as suas verdes lanternas,  
ou são claros olhos verdes  
de menininhos travessos,  
verdes olhos semitontos,  
semitontos mas acesos  
que estão lutando com o sono?

LISBOA, Henrquieta, in: *O menino Poeta*, 1985:79

### 3.SEGUNDA VEREDA: A POESIA VÊ A GUERRA.

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

Henriqueta Lisboa, *Vivência Poética*.

*a morte passa de boca em boca com a leve saliva, com o terror que há sempre no fundo formulado de uma vida.*

Herberto Helder, *Ou o Poema contínuo*.

#### 3.1 Da impossibilidade do narrar

O século XX trouxe consigo a vivência do horror gerado pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Um dos maiores massacres descritos pela história foi nos campos de concentração nazistas, sob o governo de Adolf Hitler, que matou mais de seis milhões de pessoas. Envolta por um contexto histórico, político e social aterrorizantes, em que a carnificina militar se fazia soberana, emerge também, desse mesmo contexto de pavor e sussurros, uma relação do eu lírico com os dramas do mundo, numa experiência coletiva trágica da humanidade, vivida de forma direta ou indireta.

Em uma dimensão transcendente da arte surge a possibilidade de externar a dor e o horror vivenciados nesse período pungente. A poesia, nosso foco, é uma delas, e, particularmente, neste trabalho, a poesia de Henriqueta Lisboa. Ela não escreveu de um local próximo ao âmago do combate, mas de um eixo periférico, a Belo Horizonte mineira dos anos quarenta do século XX.

Não se trata de narrar ou descrever o trauma, como um testemunho, que ao ser referido se apresenta como condição de sobrevivência; nem como uma necessidade de contar ao outro sua experiência de dor e horror, fazendo do outro um ser participante, conseqüentemente. O que se busca é uma percepção da escrita poética tecida em meio a um dos contextos mais aterrorizantes: a guerra, e como a poesia a vê. À vista disso, através dos poemas apresentados e suas análises, buscaremos essa interrelação da circunstância histórica mais traumática do

século XX e a circunstância íntima — interioridade do eu lírico —, no sentido de percebermos o modo como a poesia incorpora em si, na linguagem poética, a matéria da realidade.

O crítico Giorgio Agamben, em *O que resta de Auschwitz* (2008), já afirma esse pensamento da impossibilidade de narrar o horror, da dificuldade do testemunho, que ao mesmo tempo em que você narra “o que aconteceu”, reafirma, ao mesmo tempo, que “o que aconteceu” não faz parte do narrar. Os sobreviventes do Holocausto também se referiram à impossibilidade de dar testemunho verdadeiro acerca experiência vivida nos campos de concentração. Primo Levi<sup>43</sup> em *É isto um homem* (1988) relata uma vivência de horror em Auschwitz, a exemplo disso, afirma-nos Giorgio Agamben que os sobreviventes não são as autênticas testemunhas; que os que testemunharam o *Lager* só conseguiram fazê-lo por terem-se mantidos, de alguma forma, distantes do acontecimento:

Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. [...] Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômola, além de expigua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo.

(1990, p. 47).

O “verdadeiro” testemunho é da ordem da impossibilidade. Essa impossibilidade se dá pela ausência da voz daqueles que pereceram, daqueles que não estão mais entre nós. O que resta é o testemunho dos sobreviventes sobre as vozes que foram caladas, emudecidas. Isso gera uma reflexão sobre a “validade” do testemunho delegado, conforme afirma Bylaardt:

A força do testemunho, assim, não está na verdade ou na consistência de uma narrativa, mas na enunciação, no ato de dizer, assim como no ato de não dizer. Não dizer é um grito calado, uma narrativa confusa, impossível de se verificar, é também um grito, um gesto que volta os olhos e ouvidos para o que teria ocorrido, a impossibilidade de esquecer o que foi feito. Narrar, ficcionalizar é dar voz a outrem, é construir um discurso na falta, na carência, na lacuna. A linguagem dos homens, do mundo de fora do horror não pode ser verdadeira, não consegue nem de longe ser minimamente fiel à experiência do horror.

(2015, p. 108)

Retomando as palavras de Giorgio Agamben, sobre a impossibilidade do testemunho, este acontece pela enunciação, “por um ter lugar da fala. Então é preciso falar, seja o que for, da maneira que for, este é afinal o testemunho, o que resta. O resto, o restante, o que mantém de certa forma palpitando o horror.” (BYLAARDT, 2015, p. 108).

---

<sup>43</sup> Escritor e professor de química, italiano de origem judaica. Nasceu em Turim, em 1919 e morreu em 1987, na mesma cidade. Escreveu memórias, contos, poemas e novelas, mas sua obra considerada uma das mais importantes é “*Isto é um homem?*” (*Se questo è un uomo*, 1947), em que relata os horrores que viveu em Auschwitz, e que também leva os leitores a uma reflexão profunda sobre a frágil condição humana. Primo Levi é considerado uma das principais figuras da geração italiana do pós-guerra.

O testemunho, ou sua impossibilidade, necessita, clama por um lugar de fala, e nesse período de guerra, muitos poemas apresentam um eu lírico construído dentro de um mundo de angústia e caos — é como se os versos vociferassem na página em branco—. O fator que consideramos mais importante nesse dizer é a voz interior, “que se exterioriza pela inflexão, na força ou na sutileza, na magnitude ou na simplicidade” (1979, p. 13).

### 3.2 A flor que emerge do caos.

No contexto histórico brasileiro o ambiente político dos anos trinta e quarenta do século passado também é altamente marcado por conflitos regidos pela ditadura Getúlio Vargas, que assumiu o poder desde 1930 (e implantou sua ditadura em 1937). Esse período também foi marcado pela crise econômica mundial em decorrência da quebra da bolsa de valores de Nova Iorque, em 1929. No tocante ao plano financeiro, a preocupação volvia-se no sentido de controlar a crise interna e a tribulação da dívida externa, que impedia, assim, o país de contrair novos empréstimos. Todos esses desdobros econômicos influenciaram de maneira considerável o campo social brasileiro, até o final da Segunda Guerra, em 1945, e por sua vez, as produções literárias, que se amalgamavam nesse contexto.

Muitas vezes levantaram-se na poesia brasileira veiculando uma articulação de imagens de uma guerra vivida empiricamente, ofertando ao leitor uma iconografia do tempo do caos, do terror, do horror. A exemplo disso, percebemos a agonia do eu lírico no poema de Murilo Mendes, “A ceia sinistra”<sup>44</sup>:

[..] O homem morre sem ainda saber quem é  
A morte coletiva apodera-se da morte de cada um.  
A terra chove suor e sangue,  
As ondas mugem.

(2014, p. 107-108)

Ou ainda nos trechos do poema “Pistoia, cemitério militar brasileiro” de Cecília Meireles (1955):

Eles vieram felizes, como  
para grandes jogos atléticos:  
com um largo sorriso no rosto,  
como forte esperança do peito,  
— porque eram jovens e eram belos.

Marte, porém, soprava fogo

---

<sup>44</sup> Fragmento do poema “A ceia sinistra” in: *Antologia poética* (2014). O poema pertence ao livro *Poesia Liberdade*.

por estes campos e estes ares.  
E agora estão na calma terra,  
sob estas cruces e estas flores,  
cercadas por montanhas suaves

[...]

Suas armas foram partidas  
ao mesmo tempo que seu corpo.  
E, se acaso sua alma existe,  
com melancolia recorda  
o entusiasmo de cada morto.

[...]

E as mães esperam que ainda acordem,  
como foram, fortes e belos,  
depois deste rude exercício,  
desta metralha e deste sangue,  
destes falsos jogos atléticos.

Entretanto, céu, terra, flores,  
é tudo horizontal silencio.  
O que foi chaga, é seiva e aroma,  
— do que foi sonho, não se sabe —  
e a dor anda longe, no vento...

E é nesse contexto mesmo, envolta em tantos conflitos, que a palavra poética emerge em construção num lugar de fala — “Há uma gota de sangue em cada poema”<sup>45</sup>—, uma construção do eu lírico que diante de momentos de “tempo de gente cortada. De mãos viajando sem braços, obscenos gestos avulsos”, (1945, p. 39) a poesia vem como alento, grito, reflexão, consciência, denúncia ou simplesmente cala, numa tentativa de dimensionar a impossibilidade do narrar.

Mas é possível à poesia brasileira, nas representações de seus poetas, que não estiveram diretamente ligados ao cerne dos conflitos da segunda guerra, incorporarem essa matéria da realidade? Essa relação entre a linguagem poética e a guerra, Murilo Marcondes de Moura ressalta que

No caso brasileiro, uma tremenda dificuldade adicional se impõe de saída: os poetas estavam distantes dos acontecimentos, situados em um lugar periférico ao conflito, em princípio relegados ao papel de meros observadores do drama planetário. Para adaptar um verso sugestivo de Murilo Mendes, todos ‘eram ouvintes apenas da guerra’, que acompanhavam atentamente pelo rádio e pelos jornais. Ora, o ‘grau de implicação’ desses poetas naquela circunstância histórica parecia o mais esmaecido possível, o que acarretaria, ao menos teoricamente, uma obra também menos vívida em relação a ela.

---

<sup>45</sup> *Há uma gota de sangue em cada poema* é o título do livro de estreia de Mário de Andrade, publicado em 1917, em que a voz poética revela, igualmente, um total envolvimento com a guerra. Nesse contexto, o Brasil foi atingido pela violência da Primeira Guerra Mundial, e o livro ambicionava traduzir uma indignação geral, oriunda do pavor e do caos.



Tratava-se de aproximar o que estava longe, de trazer para o plano da intimidade aquilo que estava afastado do campo da experiência imediata, o que nem sempre é fácil. (2016, p. 21)

Henriqueta Lisboa é uma poeta que não vivenciou de forma direta o período da guerra, mas o vivenciou de uma forma outra: de um lugar periférico, assim como outros poetas brasileiros como Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Murilo Mendes, Cecília Meireles, etc. Outrossim é perfeitamente legítimo pensarmos nesses poetas como seres viventes, metaforicamente falando, pois estiveram acompanhando seus acontecimentos e desdobramentos através das notícias do rádio, “o rádio liga os continentes” (1997, p. 97), e como afirma Roger Bastide: os chineses que morrem de fome arrebatam no Brasil, o sangue dos soldados que tombam na Rússia provoca manchas sombrias na terra de Botafogo, a bomba atirada sobre Roterdã explode em plena Sabará (1997, p. 97).

São sentimentos de pavor e medo, dor e angústia, manifestando em palavras seus temores e suas batalhas interiores.

E é nesse entremeio mesmo que se tece o poema. Destarte, é o eu lírico que impera. “A flor e a náusea” de Drummond, é o tédio, a angústia, a desesperança — mas é antes de tudo o poema:

[...]

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, paralitem os negócios,  
garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.  
Suas pétalas não se abrem.  
Seu nome não está nos livros.  
É feia. Mas é realmente uma flor.

Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde  
e lentamente passo a mão nessa forma insegura.  
Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.  
Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.  
É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.

(1945, p. 28)

Podemos ler os versos drummondianos e pensarmos na flor como uma figuração da poesia, que nasce em meio ao caos, mas “rompe o asfalto”, conduz à quebra do ódio, do terror. “É feia. Mas é uma flor”. A Poesia versa sobre o ambíguo, o sublime, o aporético, o intensivo,

o que não se pode resumir a uma só possibilidade, o inefável. A poesia é a flor que conduz “a”, que resiste a todos os tempos, mesmo os de guerra, é ela quem estabelece a ponte para um outro mundo, um mundo em que a palavra poética é de fato a soberana, e não as metralhadoras e tanques de guerra. Diante de suas possibilidades de perpassar muros mais altos e firmes, mais supostamente vigiados e intransponíveis, eis que é na poesia que encontramos a força, beleza e a resistência da linguagem, eis que é na poesia que o eu lírico encontra a sua Stalingrado<sup>46</sup>.

É curioso que o último poema de *A face lívida*, de Henriqueta, traz os seguintes versos:

Nasciam flores de esmeralda  
no asfalto! mas sem esperança.

(p. 157)

O tom deste poema ressoa o clima do poema de Drummond. É curioso que os livros em que os dois poemas aparecem, *A face lívida* e *A rosa do povo*, foram publicados no mesmo ano, 1945, e provavelmente foram escritos durante o mesmo período. Sabe-se que Drummond lia Henriqueta, e que Henriqueta lia Drummond; só não se sabe é qual dos dois poemas foi escrito primeiro, e se um poeta teria lido o do outro. Certamente, havia algum tipo de diálogo entre eles.

Sobre este diálogo, assim se manifesta Kelen Benfenatti Paiva, em sua dissertação de mestrado:

A correspondência de Henriqueta Lisboa e Carlos Drummond de Andrade reúne 27 cartas assinadas pelo escritor e 34 pela poetisa, trocadas de 1938 a 1984. [...] Pela observação das datas das cartas e da descontinuidade de assuntos tratados, podemos concluir que outras muitas cartas existiram, mas se perderam ou não foram guardadas. Tal constatação leva-nos a refletir sobre a impossibilidade de reconstituição do passado, mesmo quando este se materializa na escrita epistolar. O diálogo será sempre marcado pela ausência, pela incompletude e se ressentirá do estatuto de inacabado. Em todo caso, apesar das lacunas entre datas e da ausência de continuidade de assuntos, é possível recuperar parte, ainda que fragmentada, do diálogo mantido entre dois importantes nomes da poesia brasileira.

(2006, p. 64)

---

<sup>46</sup> A Cidade de Stalingrado se tornou símbolo da resistência e reviravolta da Segunda Grande Guerra, pois durante seis meses resistiu às investidas dos exércitos alemães, inclusive derrotando o 6º exército alemão, conhecido como imbatível. Há muitos poemas que retratam a Batalha de Stalingrado, em que concentrava nela, como diz Vassili Grossman, todo o pensamento e a paixão do gênero humano. “Carta a Stalingrado” é um exemplo disso, de Carlos Drummond de Andrade.

Pode-se, assim, imaginar que essa flor tenha nascido no asfalto de Henriqueta como um comentário poético à pontinha de esperança que a flor de Drummond, desvinculada da paisagem decadente do entorno, pode trazer. O poema de Henriqueta, que constitui a quarta aparição de “A face lívida”, será comentado mais detalhadamente adiante.

### 3.3 A palavra poética, a dispersão

Henriqueta Lisboa é poeta de força e da delicadeza, sendo considerada pela crítica atual como uma das grandes vozes da poesia moderna. Sua lírica, repleta de misticismo, trilha-se na fluidez da palavra, possui caráter etéreo, mergulha na musicalidade e na perfeição da construção dos seus versos. Henriqueta encontra na poesia sua “profissão de fé”<sup>47</sup> e sobre o ato criativo, elucida que “não há normas preconcebidas para a criação poética, nem previsões circunstanciais”, que o poeta percebe, confusamente, “que deve estar atento, que algo existe a ser desvendado a qualquer instante” (1979, p.12).

Para Henriqueta Lisboa,

a palavra não é a finalidade nem o limite do poema: é sua opção, seu arbítrio, seu meio, sua matéria, diamante bruto a ser lapidado de encontro e ao encontro de outras palavras, ímã a atrair outras palavras para certa consecução sensível. A palavra mantém a dignidade da obra poética, é o que há de mais verticalmente humano no poema, à base da articulação verbal, do compromisso de entendimento, da vocação de expressão, do desejo de comunicação, da graça de ser inteligível.

(1979. p. 13)

Os poemas do livro *A Face Lívida* (1945) são, de toda a obra da poeta, os que mais ressoam a temática da guerra, particularmente a Segunda Guerra Mundial. Na conferência acima mencionada, sobre sua profissão de fé, Henriqueta refere-se a *A face lívida* como “livro de angústia, temor e repulsa, ao tempo em que se arrastava a 2ª. guerra universal” (1979, p. 18). Há aí quatro poemas que têm o mesmo título do livro: “A face lívida”, que serão comentados no decorrer desta escrita, juntamente com mais alguns, deste ou de outros livros, que repercutem sentimentos similares. A intenção é percebermos os reflexos da angústia, do temor e da repulsa, e como estariam relacionados ou não à morte e sua pluralidade dentro do espaço literário, o espaço poético em que Henriqueta mergulha incansável em sua escritura.

---

<sup>47</sup> “Poesia: minha profissão de fé” trata-se de uma conferência proferida por Henriqueta em Brasília, a convite da Fundação Cultural do distrito Federal, ao ensejo do XII encontro Nacional de Escritores, em abril de 1978. A íntegra da conferência foi publicada na obra *Vivência Poética* em 1979.

Tomemos os quatro poemas de mesmo título como polos que giram na estrutura poética, ainda que tenhamos uma estrutura sem centro, sem um (ou mais de um) eixo que a sustente, como o corpo sem órgão de Gilles Deleuze e Felix Gattari (1999). Os críticos no artigo intitulado “Como criar para si um corpo sem órgãos”, remetem ao pensamento do corpo como estrutura física que se mantém pela funcionalidade de seus órgãos internos. Sabemos que cada órgão tem sua função, e que, juntos, eles engendram o maquinário humano com suas devidas necessidades. Porém, o corpo sem órgãos ou CsO, como abrevia Deleuze, nos traz a criação de um corpo sem órgão, ou seja, longe das funções e organizações pré-determinadas para cada órgão:

“O CsO já está a caminho desde que o corpo se cansou dos órgãos e quer licenciá-los, ou antes, os perde. Longa procissão: — do corpo hipocondríaco, cujos órgãos são destruídos, a destruição já está concluída, nada mais acontece[...]. Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ele as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e nem está no espaço, é matéria que ocupará o espaço em tal ou qual grau — grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = O, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero. Por isto tratamos o CsO como o ovo pleno anterior à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixos e vetores, gradientes e limiares, tendências dinâmicas com mutação de energia, movimentos cinemáticos com deslocamento de grupos, migrações, tudo isto independentemente das formas acessórias, pois os órgãos somente aparecem e funcionam aqui como intensidades puras”

(DELEUZE; GUATTARRI, 1996, p. 11)

Assim sendo, seria possível relacionar a ideia do CsO à poesia? É possível sim, pois a poesia não está no mundo somente para cumprir uma função determinada, ou ao menos não deveria, dentro de um eixo organizado e funcional. A poesia está para além das funções que a sociedade lhe atribui, está no espaço do sentir, no espaço da dissolução da realidade, no espaço fantasmagórico da matéria intensa que é a palavra, sem um limite para seu próprio fim.

As imagens que encontramos nos poemas de Henriqueta são figuras em rotação, sem apontar para um fim, como um barco à deriva:

CANOVA

Alto-mar uma canoa  
sozinha navega.  
Alto-mar uma canoa  
sem remo nem vela.  
.  
Alto-mar uma canoa  
com toda coragem.  
Alto-mar uma canoa  
na primeira viagem.  
Alto-mar uma canoa  
procurando estrela.  
Alto-mar uma canoa  
não sabe o que a espera.

(LISBOA, 1985, p. 113)

A palavra à deriva é canoa livre em meio à imensidão das águas salgadas. Da mão do poeta segue, sem rumo definido, sem uma função especificada, vai sendo levada pelas águas constantes, correntes, altas, calmas e revoltas. É sua primeira viagem. É a palavra poética que surge ao início de tudo, em alto-mar, solta na imensidão. Para essa viagem primeira “carece ter coragem<sup>48</sup>”, como a travessia do Rio São Francisco de Riobaldo e Diadorim. Não se sabe o que virá, o que há do outro lado, mas segue-se um percurso indecifrável.

Uma canoa procura estrela, talvez pela beleza de seu brilho na vastidão do céu azul profundo, como as águas fundas que atravessa, ou talvez busque um guiar-se. Destarte, ela reina na imensidão do mar, quase um reflexo longínquo de uma estrela, reina na página em branco a palavra que a mão do poeta apontou, e não sabe o que a espera, somente navega e navega, vai tecendo caminhos que não precisam ser nomeados, norteados, pois está no limiar do infinito. A palavra poética mergulha nesse infinito e navega no espaço material do livro, no alto-mar. Esse espaço material do livro, da página, deve se transformar, para o espírito, em espaço puro, como a constelação de Mallarmé — um termo utilizado pelo mesmo como metáfora da poesia—, que gira em torno de si mesmo numa eterna progressão. Sem direção, hesitante, o que escapa a qualquer determinação. Um espaço não arquitetado na página do livro, ou tão altamente arquitetado que desnorteia e encanta, como um voo de pássaro, um movimento visual e livre. É como os signos de Octavio Paz (1994, p. 119). “Poema: ideograma de un mundo que busca su sentido, su orientación, no en un punto fijo sino en la rotación de los puntos y en la movilidad de los signos.”

---

<sup>48</sup> “Carece de ter coragem, carece de ter muita coragem...” – é o que diz o Menino em meio à travessia — de canoa — do Rio São Francisco para o pequeno e medroso Riobaldo na obra *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (p. 81-85).

Talvez os momentos mais difíceis desta caminhada sejam as indagações que os versos levantam: para onde vão os signos, que me falam os símbolos, que imagens são essas que aparecem além das imagens? Os poemas apresentam figurações raras, em que a linguagem simbólica não encontra correspondentes detectáveis. Assim, só se pode pensar em um sentido, uma (des)orientação dentro de uma lógica poética, distante do que chamamos lógica racional, cartesiana. O que Henriqueta realiza poeticamente ela retoma como reflexão:

Nada impede que um poeta moderno se reporte a argumentos antigos, por exemplo — o anjo —, símbolo estável, desde que o faça em termos de atualidade, transportando-o do real para o ideal e deste para o imaginário. Uma vez que o mito é “revelação da alma pré-consciente”, segundo a lição de Jung, há de sobreviver pela reiteração da sensibilidade plural, apto a conservar sabores primevos na impregnação de novas águas.

(1979, p. 17)

O exemplo citado por ela como constituinte dos “argumentos antigos” é figurado em “O anjo da paz” (1985, p. 110), despojado de seus traços consagrados de “símbolo estável”:

Ninguém perguntava  
qual a sua origem.  
Nem mistério havia  
no seu vulto cândido  
Nada mais que um anjo  
nos evocaria.

Um anjo que nem guarda nem malfaz. Nem o anjo torto de Drummond, nem o anjo esbelto de Adélia Prado, muito menos o anjo de todos, o que defende e protege. Não há propriamente códigos a serem decifrados, portanto não há chaves. Há uma poesia a ser experimentada, vivida. O que se ouve é o murmúrio das palavras, o esquecimento, o vazio das vozes, a memória do que não pode ser lembrado.

Outro momento que pode ser citado como desestabilização poética do signo é o poema “Trigo e joio” (1985, p. 116). A expressão remete a um símbolo mais do que consolidado na cultura ocidental, que se renova no poema de Henriqueta. No poema, há uma aproximação de joio e trigo com alma e corpo, mescla surpreendentemene imaculada e enodada, não admite a conservação de um e a incineração do outro. Diversamente do pressuposto da parábola bíblica, o crescimento de ambos, enraizados um ao outro, torna impossível o desfazimento da união:

Alma e corpo, joio e trigo

como no vento se abraçam!

Íntimo trigo: que luta  
para conservar-se intacto!

Pode-se pensar neste joio e neste trigo como uma transformação do signo: enquanto palavra de fé, de ensinamento, ainda que proveniente de uma parábola, de uma narrativa alegórica, a união deve levar peremptoriamente a uma separação, a uma definição do bem e do mal, para que a semente divina frutifique e os fiéis fiquem em paz. A palavra poética, contudo, conduz à dissolução. Não se pode pensar, evidentemente, essa união celebrada pelo abraço ao vento como a totalidade assegurada pela metafísica ocidental; antes, essa mescla estranha evoca a dispersão, a errância poética, que congrega treva e luz.

No belo texto, já mencionado, “Poesia: minha profissão de fé”, conferência proferida quando a poeta caminhava para seus oitenta anos, Henriqueta diz:

É que a poesia reside entre o obscuro e o revelado, a palavra e o silêncio. Fecundo silêncio expressivo como a palavra mesma, a limitá-la e prolongá-la em fluidez psicológica, aureolando-a, esfumando-lhe a densidade, protegendo-a da claridade crua...”

(1979, p. 12)

Poesia, portanto, não é nem transparência, no sentido blanchotiano, nem transcendência, no sentido derridiano.

### **3.4 Opacidade e transparência na linguagem poética**

Blanchot contrapõe, na palavra poética, opacidade a transparência. Quando se deseja fazer-se ouvir, transmitir, comunicar uma mensagem, ou impor um discurso, o que desaparece nesse processo é a linguagem, para que o conteúdo possa aparecer e produzir seus efeitos. A linguagem poética, contrariamente, não funciona como instrumento do querer-dizer: ela funda um significado, daí sua opacidade. Quanto a Derrida, ele confronta transcendência e imanência. Transcender, nesse caso, significa transferir o significado das palavras de um discurso para as ocorrências exteriores a ele, num processo semelhante à transparência de Blanchot. O discurso literário é imanente, no sentido de erigir sua própria significação, sem recorrer a transferências e transportes.

As noções de opacidade e imanência, em confronto com transparência e opacidade serão úteis para os poemas que evocam a guerra poética. A despeito de toda a manifestação,

direta ou indireta, do clima bélico do segundo confronto mundial, constatável, há uma poesia que funda sua própria guerra, com sua própria angústia, repulsa e horror.

Enquanto Henriqueta Lisboa escrevia os poemas de *A face lívida*, em sua Belo Horizonte provinciana, a Segunda Guerra Mundial troava na Europa e Auschwitz florescia e se tornava um símbolo — não-poético, evidentemente — de significação segura em sua onipotência e crueldade. Os acontecimentos, as reverberações ao redor da poeta podem ser relacionados aos tons, aos climas dos poemas, embora estes não possam ser tratados como uma transposição de imagens que transparecem.

Há um poema que parece tratar de forma mais explícita a angústia do ser poético diante do horror; trata-se de “Um poeta esteve na guerra”:

*UM POETA ESTEVE NA GUERRA*

Um poeta esteve na guerra  
dia a dia, longos anos.  
Participou do caos,  
da astúcia, da fome

Um poeta esteve na guerra.  
Por entre a neve e a metralha  
conheceu mundos e homens.  
Homens que matavam e homens  
que somente morriam.

Um poeta esteve na guerra  
como qualquer, matando.  
Para falar da guerra  
tem apenas o pranto.

(1985, p. 124-125)

O poeta esteve, sim, na guerra, e foram muitos dias, em longos anos: “Um poeta esteve na guerra / como qualquer, matando”. A guerra ficou lá, “entre a neve e a metralhadora”, entre “mundos e homens”, no meio “do caos, da astúcia, da fome”. Como então falar do horror, que ficou onde floresceu e morreu? Quanto a este poeta, “Para falar da guerra / tem apenas o pranto”.

A poeta já adverte de que ele não tem como narrar, descrever, representar as mortes e o horror da guerra. Como dizer o horror, os gritos, os lamentos? O artista não tem segurança nem autoridade sobre os fatos; a linguagem poética é o desconhecido falando sobre o desconhecido, como sugerem os poemas da obra *A face lívida*. A escritura poética não tem começo nem fim, nem passado nem futuro, quem escreve não sabe com certeza o que escreve,



as imagens não são confiáveis nem seguras, não conseguem se fazer compreender, configurando um discurso que não exerce poder. As palavras do poema — particularmente dos poemas de *A face lívida* — são instáveis, inquietas, em muitos momentos contraditórias. A ideia de representação é colocada em xeque aí. Não se pode pensar em simulacro, ou fundamentação referencial que caracterize o processo poético: houve uma guerra a alguns milhares de quilômetros de onde estava a poeta quando os poemas foram escritos; quando a palavra guerra comparece nos textos — não muitas vezes em *A face lívida* — o máximo que se pode fazer é estabelecer uma relação longínqua e inconsistente entre um acontecimento histórico e a verdade da poesia. Uma relação cuja fragilidade não permite compreender os poemas.

### 3.5 Faces, lívidas faces

Uma solução fácil para “interpretar” os poemas seria “explicá-los” à luz — ou à treva — do momento belicoso de horror. A poesia, contudo, é muito mais, muito além. Sabe-se que a poeta era atenta às vozes do mundo ao redor; entretanto o espelho de sua poesia — o espelho mágico de Octavio Paz — refletia um outro mundo, o mundo poético, construído com palavras; nessa condição iam-se escrevendo os versos de *A face lívida*<sup>49</sup>, livro publicado em 1945.

Lemos esses poemas como uma caminhada, tendo como *leitmotiv* essa face insistentemente lívida, palavra que pode apontar para várias direções: palidez, descoramento, esmaecimento, espanto, estupefação. Pode-se inclusive pensar no azulado-chumbo de certas partes dos cadáveres. É lícito associar ainda essa lividez ao fascínio — das águas, dos espelhos, dos círios que ardem, do silêncio dos lábios —, e o fascínio faz parte dos receios, do receio de não se saber aonde se vai: seguimos incertos o caminho da poesia, onde transitam sequências de imagens, que só se podem ver com ouvidos aguçados.

Retomando o poema de Henriqueta Lisboa, “Um poeta esteve na guerra”, percebemos que o que foi vivenciado para sempre residirá no sobrevivente e o torturará. A impossibilidade do testemunho do poeta nos revela um grau de violência experimentado que está contaminado na alma, impregnado na memória, e, seguramente, jamais findará, pois para sempre o acompanhará.

---

<sup>49</sup> Ao mencionar a obra de Henriqueta Lisboa, *A Face lívida*, esta será apresentada em itálico. Ao comentar os poemas, que na obra se encontram quatro com o mesmo título, esses virão apresentados entre aspas.

A precariedade do testemunho é retomada por Blanchot em sua abordagem da obra *L'espèce humain*, de Robert Antelme. O autor de *L'espace littéraire* tece suas considerações sobre o testemunho de um ex-condenado, vítima do holocausto, dizendo que “o homem é o indestrutível que pode ser destruído” (2007, p. 80). Nessa acepção, o testemunho “não é mais que a necessidade de falar para não se sentir totalmente destruído” (BYLAARDT, p. 107), transfigurando-se numa “força da enunciação”, uma força que o dilacera e sufoca, “um movimento extremo”. Não há menosprezo pela importância do testemunho; ao contrário, é através dele que o sobrevivente pode construir uma ponte com “outrem”, e, a partir da linguagem, também se reconstruir. Dessa maneira, e conseqüentemente, religar-se-á ao mundo.

A obra *A Face Lívida* segue com um sentimento ou sensação, aparente, de angústia, trabalhando o tema da morte de maneira tensa, como se a morte estivesse muito próxima, latente e dolorosa fosse, e é possível sentir o caráter assustador da morte, para os vivos, claro. Escutemos a voz do enunciador do primeiro poema do livro, na primeira aparição entre quatro de um poema com este título:

#### *A FACE LÍVIDA*

Não a face dos mortos.  
Nem a face  
dos que não 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 reflexo  
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.

(1985. p.105)

Na leitura desse poema podemos conceber o poeta como aquele que resiste pelo espanto. O espanto do poeta diante da poesia, como a criança diante do idioma, a resistência diante da língua, da linguagem poética? O caráter assustador da morte pode ser sentido, mas esse espanto não é dos vivos que, diante da morte, tentam não sucumbir. O lago não reflete, entranha as águas, faz as águas entranharem, as águas se voltam para dentro, não se exibem, não transparecem. Um lago que elide suas águas, como um significante que elide seu significado? O que se espera é que um lago mostre, exiba suas águas e suas formas, bem como seu reflexo majestoso, assim como se espera que a palavra conduza a seu sentido, o que nos dá conforto e segurança. Mas a voz lírica nos apresenta o círio, o ardor da consumição, a inquietação, a perturbação.

Temos, no segundo poema intitulado “A Face lívida”, o segredo que permanece irrevelado nos lábios cerrados:

*A FACE LÍVIDA*

Lábios que não se abrem, lábios  
Com seu segredo  
Calado.

Segredo no ermo da noite  
Resiste à rosa dos ventos  
Calado.

Flauta sem a vibração  
do sopro.  
Luar e espelho, frente a frente,  
em calada  
vigília.

Fria espada unida  
ao corpo.

Resto de lágrimas sobre  
lábios  
calados.

Borboleta da morte  
em sorvo  
pousada à flor dos lábios  
calados  
calados.

(1985, p. 120)

Nesse poema, “A face lívida” recusa-se a revelar o segredo em seus lábios emudecidos: “Segredo no ermo da noite / resiste à rosa dos ventos / calado.” Ainda se pode divisar, nessa paisagem escura, a vigília da lua e seu reflexo em espelho, e pouco mais, nessa noite poética

em que a poesia se abstém de dizer, de afirmar, de lamentar, e rejeita a luta, trazendo a “Fria espada unida / ao corpo”. Os lábios do poema permanecem calados, úmidos de lágrimas, e, como uma flor, recebem sobre si a borboleta da morte.

Assim como nesta segunda face lívida é ressurgente nos poemas deste livro o estupor da palavra, a paralisia do significado, a recusa do dizer. “O anjo da paz” (1984, p.10), injuriado e impuro, um dia se vai “por mundos ignotos / deixando-nos trevas / e ranger de dentes”, deixando na ignorância os que desfrutavam de sua companhia, ainda que não soubessem quem ele era: “só hoje sabemos / que era o anjo da paz”.

No poema “O milagre” (1984, p. 111), da mesma forma, há a espera de algo que não se conhece, mas que parece poder trazer alguma esperança: “

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

Tal qual a canoa no alto mar, que “não sabe o que a espera”, no texto “Canoa” (1984, p. 113). O poema “Brisas do mar e da terra” (1984, p. 112) fala em mensagens do mar em sua profundidade:

Recado que o mar envia  
como o sal e como a vida.

Resposta que a terra manda  
para se perder nas ondas.

Essas mensagens do mar, não obstante, têm como reação a impossibilidade da resposta. A imagem do segredo não revelado aparece ainda em “A fonte azul” (1984, p. 115), em meio a “deslumbramentos estranhos”:

Em torno dela havia uma aura  
de deslumbramentos estranhos:  
toda uma raça de tulipas  
e orquídeas com perfumes brancos.  
E também havia um segredo  
de finas cordas intangidas,  
remanso de verdes matizes  
tufado pelas alfombras.  
(1984, p. 115)

Em “Os lírios”, perguntas são feitas à terra, e a promessa de respostas pode trazer conforto e paz:

#### *OS LÍRIOS*

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

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

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

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

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

Depois de ouvir-lhe o segredo  
deitada por entre os lírios  
adormecerei tranquila.

(1985, p. 105-106)

O segredo da terra afinal foi revelado? A poeta colheu a dádiva ou ouviu o silêncio da recusa? Experimentou a tranquilidade da terra ou se submeteu às inquietações que provoca, às emoções do nascimento e da morte? O poema não revela os desenlaces, fica na promessa de desejos expressos, porém irrespondidos. Essa relação da voz poética com a terra faz pensar no que elucida Heidegger em *A origem da obra de arte* (2006). A terra acolhe e alberga o mundo, e aí se desenrola um jogo, uma disputa que não se resolve nunca, uma dialética sem síntese, um abismo de intranquilidade que é a poesia.

Assim, é pouco provável que a poesia possa adormecer tranquila ao sorver o segredo da terra, é pouco provável que o lago possa refletir placidamente suas águas límpidas e calmas, que são subtraídas no primeiro poema “A face lívida”. Estranho lago este, que reflete sem refletir sua própria lividez, sua própria face lívida, como o lago de Drummond, em “Jardim”, cujo segredo não se revela, sufocado pelos presságios que pairam na atmosfera lírica.

O “Jardim” de Drummond é um soneto em decassílabos que aparece no livro *Novos poemas*, escrito entre 1946 e 1947, num momento em que Drummond sente desgastado seu compromisso com a humanidade, seja por descrença política e social, seja por necessidade de renovação poética, após os combatentes *Sentimento do mundo*, *José* e *A rosa do povo*. Certamente Henriqueta Lisboa acompanhou todo esse movimento, toda essa inquietação do poeta. O belo soneto de Drummond merece ser transcrito aqui na íntegra:

#### JARDIM

Negro jardim onde violas soam  
e o mal da vida em ecos se dispersa:  
à toa uma canção envolve os ramos,  
como a estátua indecisa se reflete

no lago há longos anos habitado  
por peixes, não, matéria putrescível,  
mas por pálidas contas de colares  
que alguém vai desatando, olhos vazados

e mãos oferecidas e mecânicas,  
de um vegetal segredo enfeitiçadas,  
enquanto outras visões se delineiam

e logo se enovelam: mascarada,  
que sei de sua essência (ou não a tem),  
jardim apenas, pétalas, presságio.

(1967, p. 238)

Que palavra poética é essa, que recusa dizer convencionalmente o que deve ser dito e se engasga diante da impossibilidade de dizer? E ainda por cima se traveste de uma forma clássica, como a se apegar a algo que parece escapar ao poeta? Sobre o lago que habita esse estranho jardim, e que se aparenta ao lago de Henriqueta Lisboa acima mencionado, transcrevemos um comentário de Cid Bylaardt:

O segundo quarteto contém o momento da transformação, o abandono de uma situação até então estável e a busca de algo que não se definiu ainda. O advérbio **não** e a conjunção **mas** estabelecem a mudança. Há muitos anos, o lago poético é habitado por elementos orgânicos, por isso mesmo putrescíveis, passíveis de morte e deterioração. A nova ordem pressupõe uma matéria poética de caráter artificial, produto de elaboração, mais duradoura e menos comprometida com a realidade. A cor da nova matéria que habita o lago tende à neutralidade, à ausência da emoção que anteriormente guiava o poeta em seu sentimento do mundo.

(2011, p. 89-90)

Assim é a face lívida, em suas quatro versões; um lago opaco, um círio a se consumir eternamente, a lucidez produzida pela obscuridade, a cessação da vida, assim como do mal da vida, que em ecos se dispersa, os lábios mudos, a impossibilidade de dizer.

No segundo “A face lívida” o silêncio do segredo, sua impossibilidade escapa a qualquer orientação que possa indicar um caminho: ele “resiste à rosa dos ventos / calado”. A ausência de direção é traço peculiar de “A lua” (1995, p. 120), a que governa os mares: ela é “sem sentido”, “de alma cerrada / como incógnita”, “a lua tímida / que míngua”.

Assim é a palavra poética, que se desvia, que espera sem saber o quê, que não logra significar, nem mesmo apontar para um sentido, como a palavra poética figurada no poema “Pérola”:

Malícia fina  
dissolve entre os dentes  
a palavra que palpitou  
na língua  
mas que ao silêncio volta  
para não melindrar.

(1985, p.121-2)

Esta palavra é o anjo “que ninguém vê”, a flor “oculta na sombra”, a paciência que retarda a carícia “para não assustar”.

Já no poema “Canção”, por exemplo, Henriqueta consegue evocar na imagem da noite também a da morte:

Noite amarga  
Sem estrela.  
  
Sem estrela  
Mas com lágrimas.

(1985, p.112)

O desgosto, o desconsolo pela ausência das estrelas, pela ausência do brilho pode ser lido como a vida que se apaga. Ficam as lágrimas. E, em apenas quatro versos, Henriqueta demonstra uma técnica de concisão vocabular especial, em que um pequeno poema tem muito a dizer, tem muito a evocar.

Na terceira aparição de um poema com o título “A face lívida”, novamente a palavra poética parece provocar o assombro, o pasmo da face que a contempla, “como uma ofensa física”:

#### *A FACE LÍVIDA*

Esse despojamento  
esse amargo esplendor.  
Beleza em sombra  
sacrifício incruento.

A mão sem joias  
descarnada  
na pureza das veias.  
A voz por um fio  
desnuda  
na palavra sem gesto.

O escuro em torno  
e a lucidez  
violenta lucidez terrível  
batida de encontro ao rosto  
como uma ofensa física.

Na imensidade sem pouso,  
olhos duros  
de pássaro.

(1985, p.142)

Pode-se pensar na guerra, sim, mas que guerra? Que guerra é essa que assola o espaço poético? O sacrifício, a guerra, o horror se transfigura na palavra poética.

O “sacrifício incruento” faz pensar num texto de Georges Bataille:

De la poésie, je dirai maintenant qu'elle est, je crois, le sacrifice où les mots sont victimes. Les mots, nous les utilisons, nous faisons d'eux les instruments d'actes utiles. Nous n'aurions rien d'humain si le langage en nous devait être en entier servile. Nous ne pouvons non plus nous passer des rapports efficaces qu'introduisent les mots entre les hommes et les choses. Mais nous les arrachons à ces rapports dans un délire.<sup>50</sup>

(2008, p. 156)

### **3.6 O sacrifício da palavra poética**

A face lívida se espanta diante da poesia que não pode, não sabe ou não quer dizer, mas que exerce sua sedução, que impõe sua beleza, ainda que sombria. Esse não-dizer é o que Bataille diz do sacrifício da palavra poética. Precisamos da linguagem para legitimar nossos “atos úteis”, mas de alguma maneira a palavra tem que se libertar de sua servidão à utilidade. E essa libertação se faz mediante o sacrifício impetrado pela poesia, fazendo vítimas as palavras, que perdem seu poder de dizer. A “palavra sem gesto”, cercada pela escuridão, instaura a “violenta lucidez terrível”, como um clarão, a claridade insuportável que faz a face lívida perder a noção dos limites do mundo ao redor.

Essa “violenta lucidez terrível” constitui o que Maurice Blanchot refere como a intimidade maior da experiência da escrita. A claridade incomparável aparece como uma exigência da obra, que a afasta do ponto de repouso, de segurança que a palavra útil procura:

---

<sup>50</sup> Trad. nossa: Da poesia, direi agora que ela é, creio, o sacrifício em que as palavras são as vítimas. As palavras, nós as utilizamos, fazemos delas instrumentos de atos úteis. Não teríamos nada de humanos se a linguagem em nós devesse ser inteiramente servil. Não podemos mais prescindir das relações eficazes que introduzissem as palavras entre os homens e as coisas. Mas nós as arrancamos a essas relações em um delírio.



Mais cette exigence qui fait de l'œuvre ce qui déclare l'être au moment unique de la rupture, "ce mot même: *c'est*", ce point qu'elle fait briller tandis qu'elle en reçoit l'éclat qui la consume, nous devons aussi saisir, éprouver qu'il rend l'œuvre impossible, parce qu'il est ce qui ne permet jamais d'arriver à l'œuvre, l'en deçà où, de l'être, il n'est rien fait, en quoi rien ne s'accomplit, la profondeur du désœuvrement de l'être.<sup>51</sup>

(BLANCHOT, 1955, p. 49)

Por isso, o poeta "Para falar da guerra / tem apenas o pranto" (1985, p. 124-125). Pode-se pensar nesse pranto como a deformação, o sacrifício das palavras na escritura poética, a impossibilidade de dizer. Como os olhos duros de pássaro a perscrutarem no infinito a significação da palavra poética, que escapa entre os versos, que não consegue vislumbrar uma chegada na "imensidade sem pouso".

Antes da abordagem do último poema do livro *A face lívida*, também chamado "A face lívida", o poema "Ressonância" (1985, p. 106) merece ser comentado, na linha que nosso pensamento poético tenta seguir. Ainda que incerta e hesitante, esta linha persevera em nossa apreciação poética. O poema retoma a ideia da revelação; ânsia profunda e raiva de revelação.

#### RESSONÂNCIA

Os ventos passam  
estalam cordas  
Os astros cantam  
as cordas gemem.  
Dançam os mundos  
a dor é música  
nessa inaudita  
raiva infinita  
de revelação.

E veio um tempo  
em que houve espectros  
e espelhos de aço  
na escuridão.  
Nas noites árduas  
à treva expostos

---

<sup>51</sup> Trad. nossa: Mas essa exigência que faz da obra o que declara o ser no momento único da ruptura, "essa palavra mesma: *ê*", esse ponto que ela faz brilhar enquanto recebe o clarão que a consome, devemos também compreender e sentir que torna a obra impossível, porque é o que jamais permite que aconteça à obra, o aquém onde, do ser, nada é feito, nada se realiza, a profundidade do *désœuvrement* do ser.

OBS.: a palavra *désœuvrement* não encontra correspondente fácil na língua portuguesa. Já foi traduzida como ociosidade, inação, desocupação. Nenhuma delas, entretanto, traduz com fidelidade o termo. Na acepção blanchotiana, a palavra conduz à noção de recusa de trabalho no mundo, correspondendo ao movimento (ou ausência de) em que o ser, ou o artista, nada realiza que funcione no real; em que a literatura demonstra sua impotência de "agir verdadeiramente".

vivos e mortos  
se confundiam.

E as cordas tensas  
mal se continham,  
surdas uivavam  
com o mar bravio  
vendo os espelhos  
que se partiam  
de encontro às rochas  
na escuridão.

Cordas revoltas  
em ressonância  
na ânsia profunda  
da revelação.

E vieram lagos  
de água estagnada  
com verdes limos  
escorregando.  
Cítaras longas  
tangem melódicas  
nas ilhas longe  
nasceram vimes.

Que força, ó cordas,  
vos denuncia,  
delicadeza  
de borboleta  
ou covardia  
de coração  
na ânsia tremenda  
de revelação?

(1985, p. 106-107-108)

As cordas tensas estalam, gemem, doem, na “raiva infinita / de revelação”. A raiva, sentimento provocado pela impossibilidade de revelação? Ou raiva pela revelação pífia que se opera? O desespero da esfinge estaria na revelação de um segredo impossível? A força das cordas que parecem querer revelar algo reside em sua delicadeza ou em sua covardia? Que pode dizer a poesia: “tudo diríeis, / tudo direis / nessa inaudita / raiva infinita / de revelação”. A face lívida de espanto por tentar dizer, por não poder dizer, pelo engasgo da palavra na garganta, por seu derramamento impetuoso em busca (vã) de revelação.

As cordas, as cítaras produzem sons significantes cujos significados giram sem rumos certos. Mas esses sons se apresentam, mostram-se como estalos, gemidos, e, diante do horror, uivam ansiosos por se revelarem, e ao mesmo tempo sem terem como fazê-lo. E a guerra?

Sim, a guerra parece ser a paisagem que impera no clima do poema: "à treva expostos / vivos e mortos / se confundiam" (p. 107). Diante do cenário de pavor, a palavra luta para dizer, mas parece estar travada em sua impossibilidade.

Os "lagos de água estagnada" deste poema lembram o lago que não consegue refletir do primeiro "A face lívida", assim como o lago que habita o negro jardim de Drummond, que não abriga peixes, seres excessivamente reais e percíveis para navegarem no mar poético, mas certas pérolas que não cedem aos significados transparentes das palavras. Não resistimos também a fazer uma aproximação desse poema com "Esta é a graça" (1985, p. 190), de *Flor da morte*:

### *ESTA É A GRAÇA*

Esta é a graça dos pássaros:  
cantam enquanto esperam.  
E nem ao menos sabem o que esperam.

Será porventura a morte, o amor?  
Talvez a noite com nova estrela,  
a pátina de ouro do tempo,  
alguma cousa de precário  
assim como para o soldado a paz?

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

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

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

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

(1985, p. 190-191).

Em nossa dissertação de mestrado, escrevemos os seguintes comentários sobre o poema acima, que permitimo-nos transcrever aqui, para apreciações adicionais:

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

(2013, p. 62)

Se Drummond substituiu seus peixes putrefatos por pérolas indecomponíveis, neste poema os pássaros, o cão, as samambaias têm que sofrer uma transformação para adquirirem o direito de habitar a paisagem poética, o que lhes garante o estatuto de seres poéticos, e à poesia, sua singularidade. Da mesma forma, a madrugada poética é muito mais do que o mero prenúncio da aurora, algo perfeitamente explicável. Sobretudo, o violino e suas cordas chamam-nos a atenção quando comparamos este texto ao mencionado “Ressonância”. A voz poética se amalgama ao som do violino, com suas cordas tensas, no limite, como as cordas do poema “Ressonância”, que anseiam por revelar algo que em si é indizível. É imperioso atentar para a palavra holocausto, que aqui adquire força para emergir tanto como referência inequívoca à guerra e seus horrores (ainda que sua utilização como representação da *shoah* seja duramente contestada), e, ao mesmo tempo, como alusão ao ato do sacrifício, que voltamos a lembrar pela aproximação feita por Bataille à própria poesia como sacrifício das palavras, o que de alguma forma envolve em um clima semelhante guerra, poesia e horror.

O “livro de angústia, temor e repulsa” se fecha com a quarta aparição de um poema com o título “A face lívida”:

#### *A FACE LÍVIDA*

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 a  
s cousas tinham sido  
e se mantinham sem reserva  
numa sucessão automática.

Passos caminhavam no assoalho,  
talheres batiam nos dentes,  
janelas se abriam, fechavam.

Vinham noites e vinham luas,  
madrugadas 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 ainda era o recurso  
de velhas cousas coniventes).

Nem o menor sinal de vida.  
Tão-só no fundo do espelho a face  
lívida, a face lívida.

(1985, p. 156-157)

Angústia, temor e repulsa são termos bastante apropriados para evocar o clima do poema, que ressoa também o próprio tom do livro. As palavras do verso inicial, que abrem as cenas de um pesadelo indescritível, atuam como uma cortina que fecha o mundo das possibilidades para penetrar na atmosfera onírica sufocante da poesia. As “simples palavras breves” noticiam a cessação da vida. Pode-se pensar de imediato na morte, sim, presença constante na poesia de Henriqueta, que exploraremos temática e formalmente na vereda seguinte desta tese, mas seria uma solução fácil decretar esta morte — seja na guerra, seja no decurso normal da vida — como mero desenlace de uma existência, a qual, afinal, ocorre sem que o curso dos acontecimentos como um todo seja afetado.

Não obstante, não se pode deixar de olhar para a palavra poética, que assume neste trabalho o lugar principal. São “simples palavras breves”, lembramos mais uma vez, a reiterar

a prática de Henriqueta Lisboa, que a todo momento nos remete ao fazer poético, ao caminho percorrido pela poesia, a seus dizeres e seus silêncios: “minha voz perdura neste concerto” (1985, p. 190), “Lábios que não se abrem, lábios com seu segredo calado” (1985, p. 120), “Para falar da guerra tem apenas o pranto” (1985, p. 124-125), “um segredo de finas cordas intangidas” (1984, p. 115), “farei perguntas à terra” (1985, p. 106), “a palavra que palpitou na língua” (1985, p.121-2), “A voz por um fio desnuda na palavra sem gesto” (1985, p.142).

### 3.7 O desastre é infinita possibilidade

Num artigo chamado “A espécie humana”, de *A conversa infinita*, Maurice Blanchot comenta o livro *L’espèce humain*, de Robert Antelme, que conta sua experiência de prisioneiro em um campo de concentração nazista. Blanchot então emite uma reflexão sobre a leitura do livro de Antelme: “O homem é o indestrutível que pode ser destruído” (2007, p. 80). Na infelicidade extrema, os carrascos pretendem tirar tudo de suas vítimas: a dignidade, o poder de dizer “eu”, a própria vida deles. “E, no entanto, esse poder que pode tudo tem um limite; e aquele que não pode literalmente mais nada afirma-se nesse limite em que a possibilidade cessa: na pobreza, na simplicidade de uma presença que é o infinito da presença humana”, declara Blanchot (2007, p. 82). Reproduzindo palavras de Antelme, Blanchot diz que esse que perdeu tudo ainda possui “o sentimento último de pertencer à humanidade” (2007, p. 83). Eis o indestrutível que pode ser destruído.

Ousamos propor um novo operador na inversão do dizer blanchotiano: “O homem é o destrutível que não pode ser destruído”. O que não pode ser destruído adentra a linguagem poética. Teto, vento, espaço, gestos são os mesmos, “Porém como que eternizados”. E as imagens que seguem configuram toda uma paisagem de silêncio e de indizibilidade.

Nesse universo de desolação irrompe a flor no asfalto, já comentada anteriormente e cotejada com a flor de Drummond. Essas são flores de esmeralda, mas não trazem nenhuma esperança. Afinal, aparece a guerra, cujo fim é anunciado nos jornais. Mas afinal, indaga a poesia, que guerra é essa? E a indagação permanece sem resposta. Fala quem não sabe, o saber aqui não pode dizer, ou não existe. Mesmo o pranto parece ser uma codificação do sentimento, consolidado nas “velhas cousas coniventes”. A vida se esvaiu, o que permanece é a face lívida no espelho profundo da poesia. É o espelho de Octavio Paz:

A concepção de poesia como magia implica uma estética ativa; quero dizer, a arte deixa de ser exclusivamente representação e contemplação: é também intervenção sobre a realidade. Se a arte é um espelho do mundo, esse espelho é mágico: transforma-o.

(PAZ, 1984, p. 85-86).

O espelho mágico reflete uma face perplexa, desamparada, sem um ponto de partida e muito menos um de chegada.

Voltando à inversão do que Blanchot chamou hesitantemente de “uma fórmula atraente”, nossa intenção é aqui transformar o que ele colocou no limite do finito, passando à condição de infinito, isto é, a humanidade e sua indestrutibilidade, na própria impossibilidade e infinitude da linguagem poética. “O homem (poético) é o destrutível que não pode ser destruído”. A inversão das palavras de Blanchot talvez contenha a própria concepção blanchotiana de poesia. Ao declarar a cessação da vida com palavras breves e afirmar que “Tudo continuou como estava”, o poema nos faz adentrar inadvertidamente a escritura do desastre de Blanchot:

Le désastre ruine tout en laissant tout en l'état. Il n'atteint pas tel ou tel, « je » ne suis pas sous sa menace. C'est dans la mesure où, épargné, laissé de côté, le désastre me menace qu'il menace en moi ce qui est hors de moi, un autre que moi qui deviens passivement autre. Il n'y a pas atteinte du désastre. Hors d'atteinte est celui qu'il menace, on ne saurait dire si c'est de près ou de loin — l'infini de la menace a d'une certaine manière rompu toute limite. Nous sommes au bord du désastre sans que nous puissions le situer dans l'avenir: il est plutôt toujours déjà passé, et pourtant nous sommes au bord ou sous la menace, toutes formulations qui impliqueraient l'avenir si le désastre n'était ce qui ne vient pas, ce qui a arrêté toute venue. Penser le désastre (si c'est possible, et ce n'est pas possible dans la mesure où nous pressentons que le désastre est la pensée), c'est n'avoir plus d'avenir pour le penser.<sup>52</sup>

(1980, p. 7)

---

<sup>52</sup> Trad. nossa: O desastre arruína tudo, e ao mesmo tempo deixa tudo intato. Ele não toca ninguém em particular, “eu” não sou ameaçado por ele. Já que, poupado, deixado de lado, o desastre me ameaça, ele ameaça em mim o que está fora de mim, um outro que não eu que se torna passivamente outro. Não se pode alcançar o desastre. Fora de alcance é aquele que ele ameaça, não se saberia dizer se de perto ou de longe — o infinito da ameaça de certa maneira rompeu todo limite. Estamos à beira do desastre sem que possamos situá-lo no futuro: ele é sobretudo sempre já passado, e, no entanto, estamos no limite ou sob ameaça, formulações estas que implicariam o futuro se o desastre não fosse o que não vem, o que suspende toda chegada. Pensar o desastre (se é possível, e não é possível na medida em que pressentimos que o desastre é o pensamento) é não ter mais nenhum futuro para pensá-lo.

Este é o primeiro dos mais de quatrocentos fragmentos que compõem *L'écriture du desastre*, desastre que se desdobra em infinitas possibilidades e não nos permite nenhuma conclusão sólida. Assim, não é demais aproximar este desastre da linguagem poética. O desastre de Henriqueta, além de deixar tudo intacto, como o de Blanchot, está fora de alcance, sem possibilidade de ação, reduzido — magnificado — a uma face lívida refletida num fundo espelho mágico. É o poema, o que não produz um pensar positivo, produtivo, o que não pode pressupor um movimento ativo: “Nem o menor sinal de vida”. É o que não tem o que ensinar, o que não tem futuro, nem aonde chegar.

Eis as faces lívidas, os desastres de Henriqueta Lisboa: seus poemas que sondam a guerra não logram representá-la, nem descrevê-la. O inenarrável é, não obstante, poetável. Se o poema não pode representar uma experiência de vida, ele apresenta uma experiência poética que se ergue na força da enunciação dos ouvintes da guerra, com sua palavra desviante. Por fim, a poesia penetra nos recantos em que nem os olhos conseguem ver, vai para além do que nosso ser não testemunhou. Ela nos permite um mergulho na morte, no caos, sem ao menos termos vivenciado os eventos do horror, os traumas da guerra.



**Henriqueta Lisboa**



Fonte: Revista de Ouro, 2017.

### Na morte

Na morte nos encontraremos  
Sim, na morte.  
Tempo de consórcio e de vínculo.  
Depois de caminhos extremos.  
Quer pelo sul ou pelo norte.  
Ao término de circunstâncias:  
Passos certos ou perdidos.  
Sem palavras nem sentimentos.  
Com simplicidade suprema.  
Na morte nos encontraremos.  
Remoinhos de água em torno às ilhas  
Suspensos na mesma quietude.  
Fria resistência de rocha  
Absorvida pelas espumas.  
Na morte nos encontraremos.  
Na morte.  
Terra de conquista do sangue.  
Braços um dia decepados  
Voltando ao torso a que pertencem.  
Fios cortados ao nascer  
No reajustamento dos nós.  
Na morte nos encontraremos.  
Na morte, sim.  
Toque de recolher em círculo.

LISBOA, Henriqueta, in: *Flor da Morte*, 1985:181

#### 4. TERCEIRA VEREDA: ESTRANHA APROXIMAÇÃO COM A MORTE

*Por que tantos soluços?  
É uma criança. Brincou  
e adormeceu.  
Os anjos estão presentes  
(não soluçais)  
Com delicados pés de lã  
E asas de neve.  
[...]  
Dancem de modo tão perfeito  
(nos lábios coral e pérola)  
Que a criança dormida sonhe  
E murmure consigo: a morte,  
Como é bela.*

Henriqueta Lisboa: “É uma criança”.

##### 4.1 Linguagem-morte, negatividade

Henriqueta Lisboa traz em sua poesia contribuições próprias, como a representação da projeção poética de si, revelando-se, nesse sentido, um ser provido de um extraordinário conhecimento e complexidade, e da incógnita da vida, bem como suas implicações estéticas da visão do mundo na sua variada temática e em especial, para nosso estudo, a temática da morte.

Essa temática aparece como reflexão recorrente na poesia henriquetiana, sempre envolta em misticismo, além das qualidades formais, riqueza rítmica dos versos, originalidade da técnica dos poemas narrativos em um repertório riquíssimo, que a poeta mineira possui.

Seguramente esse tema permeia várias de suas obras, especialmente em *A Face lívida* (1945) e *Flor da morte* (1949), como já mencionado. Henriqueta, ao tratar do tema da morte, não o faz em uma melancolia característica ao senso comum, mas de forma muito delicada e especial. Porventura, por esse motivo, muitas vezes a escritora foi nomeada por alguns críticos literários de “poeta da morte”, rótulo que lhe causava repulsa.

Grande parte dos poemas das obras citadas giram em torno deste tema, do início ao fim, como nos esclarece Ângela Vaz Leão em seu ensaio “A presença da morte em Henriqueta Lisboa”:

Todos os poemas, do início ao fim, giram em torno da morte, seja de uma criança, seja a de Ofélia, seja a de um saltimbanco, seja a de uma flor, seja a de um morto qualquer, seja de um morto especial que Henriqueta não nomeia, mas a quem se vê que ela ama.

(2004, p. 104).

A morte figura em várias passagens dos poemas de Henriqueta; ora ela vem no acalanto de um morto, no sono/morte de uma criança, na morte de Ofélia nas águas, no véu que encobre o morto, na finitude de algo que mais se amava, ora na infinitude, no pulsar da palavra, na linguagem que não necessita de razões e sentidos para se realizar na poesia. Talvez essa linguagem-morte seja a essência de nossa abordagem neste estudo.

A noção de linguagem-morte nos faz pensar nas concepções de poesia de Stéphane Mallarmé. Impressionado pela história de Salomé, que, na conhecida passagem bíblica, pede a cabeça de João Batista como condição para que Herodes possa vê-la dançar, Mallarmé começa a escrever um drama-poema, ou poema-drama sobre a narrativa. Desfazer a relação entre a linguagem e a significação, eis o desafio que Mallarmé se impôs, dispondo-se a tentar abolir toda e qualquer transparência da palavra poética, eliminando toda realidade exterior ao poema. Em carta ao seu amigo Cazalis, Mallarmé expressa seu horror diante dessa experiência: “Malheureusement, en creusant le vers a ce point, j’ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L’un est le Néant [...], l’autre vide que j’ai trouvé est celui de ma poitrine.”<sup>53</sup> (2005, p. 55)

A partir da experiência relatada por Mallarmé, Blanchot escreve:

Qui creuse le vers échappe à l’être comme certitude, reconte l’absence des dieux, vit dans l’intimité de cette absence, en deviant responsable, en assume le risque, en supporte la faveur. Qui creuse le vers doit renoncer à toute idole, doit briser avec tout, n’avoir pas la vérité pour horizon, ni l’avenir pour séjour, car il n’a nullement à l’espérance: il lui faut au contraire désespérer. Qui creuse le vers meurt, reconte sa mort comme abîme.<sup>54</sup>

(1955, p. 37-38)

A última frase do fragmento acima, “Qui creuse le vers meurt, reconte sa mort comme abîme”, instaura a morte como uma imposição do poema, não como temática — ou não apenas — mas como condição da escritura poética, como algo intrínseco à poesia. As certezas são pulverizadas, a verdade se retira, a esperança morre. O que fica é o desespero, a angústia de escrever.

---

<sup>53</sup> Trad. nossa: Infelizmente, ao escavar o verso a esse ponto, encontrei dois abismos que me desesperam. Um deles é o Nada [...], o outro vazio que encontrei é este do meu peito.

<sup>54</sup> Trad. nossa: Quem escava o verso escapa ao ser como certeza, encontra a ausência dos deuses, vive na intimidade dessa ausência, torna-se responsável por ela, assume-lhe o risco e sustenta-lhe o favor. Quem escava o verso deve renunciar a todo e qualquer ídolo, tem que romper com tudo, não ter a verdade como horizonte nem o futuro por morada, porquanto não tem direito algum à esperança, deve, pelo contrário, desesperar. Quem escava o verso morre, encontra sua morte como abismo.

No livro de ensaios *Convívio poético*, Henriqueta Lisboa expõe sua concepção de poesia:

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

(1955, p. 81).

O que a poeta mineira chama “purificada organicamente”, referindo-se à poesia, remete à experiência de Mallarmé, ao buscar abolir a relação com o mundo exterior. Abolir o objeto em Mallarmé equivale a rejeitar a “cópia servil das coisas” em Lisboa; renunciar à verdade em Blanchot corresponde à recusa do didatismo e de outras formas de discurso que pretendem explicar, ensinar, defender ideias. Essa linha de pensamento de Mallarmé, Blanchot e Lisboa contém em seu cerne a concepção de morte ligada à poesia que esta tese tenta desdobrar em suas múltiplas relações, temáticas, formais, orgânicas.

Na diretriz do pensamento blanchotiano, podemos perceber que a morte figura como a base de todo ato de linguagem, seja ele literário ou não literário. Morte que gera, ao mesmo tempo, o dizer e a ausência do dizer. Morte presente e ainda por vir, o estar sempre a morrer. O crítico experimenta, na escrita, uma estranha aproximação com a morte, mas não a morte no mundo, como elogio mórbido, escrever e morrer são experiências absolutamente ligadas à força de um êxtase da antecipação e a uma força de repetição. Isto é, Blanchot compreende a escrita literária como uma linguagem direcionada para o ponto e aporia em que “tudo” começa e para onde, de alguma forma, tudo retorna.

Para Blanchot o ser humano busca sempre se desviar da morte, porque recusa aceitá-la, reconstruindo-a incansavelmente de maneira precária na insuficiência de nossa linguagem. E ao abordar nossa relação com a linguagem, Blanchot deriva inevitavelmente para o espaço literário, onde as noções de negatividade e morte se abrem infinitamente. Assim, morte e negatividade são conceitos utilizados por Blanchot para fundamentar sua concepção de texto literário. O morrer está intrinsecamente associado ao ato de linguagem do homem no espaço social, aqui, aceitando todas as prerrogativas que o ser social evoca, e no espaço literário, lugar em que entrevemos a despersonalização do ser homem em construto literário.

Perseguindo o pensamento de Blanchot, percebemos a morte com uma figuração de possibilidade de o ser se nomear ser e de nomear os outros seres ou coisas por meio da

linguagem, que é a base do mundo real. A nomeação do ser se dá através da perda do próprio ser, na ausência que é o ato de linguagem no espaço cotidiano do homem. É a cada entoado verbal que o sussurro da morte se apresenta como palavra, transformando-se em ausência após ser proferida. Nessa mesma toada Giorgio Agamben, no texto “Ideia da morte”, inserido na obra *Ideia da prosa*, esclarece-nos que morte é linguagem:

O anjo da morte, que em certas lendas se chama Samael, e do qual se conta que o próprio Moisés teve de o afrontar, é a linguagem. O anjo anuncia-nos a morte — e que outra coisa faz a linguagem? — mas é precisamente este anúncio que torna a morte tão difícil para nós.

(1999, p. 126).

No texto que contém o fragmento acima, Agamben diz que o anúncio da morte abriga um segredo jamais revelado; ele só pode ser pronunciado, e quem o faz é a linguagem. Em qualquer forma de comunicação com o outro, não é o referente da palavra que será entregue por nós, mas a ausência desse referente que está simbolicamente associado à palavra que remete à imagem dele, posta em comunicação. Em outras palavras, em qualquer forma de comunicação com o outro, não é o referente da palavra que será entregue por nós, mas sua ausência transformada em linguagem.

No âmbito real e humano a palavra não traz o ser/coisa que é proferido por nós, mas a ausência desse ser/coisa, pois, no ato de cheirar a flor, que encontramos no jardim, por exemplo, a palavra flor levada ao nosso ouvido exige a supressão da planta à qual fazemos referência. E nesse espaço da palavra-ausência, o ouvido irá preenchê-la com uma flor qualquer, uma flor plural, distinta, totalmente diferente da imagem que gerou a proferição inicial. É no diálogo da supressão que a morte detém a linguagem humana e faz dela a sua própria linguagem: “Le mot me donne ce qu’il signifie, mais d’abord il le supprime.”<sup>55</sup> (BLANCHOT, 2003, p. 312).

Em uma passagem bem conhecida de “Crise de vers”, em *Divagations*, Mallarmé, ao referir-se à linguagem poética, declara:

Je dis: une fleur! et, hors de l’oubli où ma voix relégue aucun contour, en tant que quelque chose d’autre que les calices sur musicalement se leve, idée même et suave, l’absente de tous bouquets.

(2010, p. 167)

---

<sup>55</sup> Trad. nossa: “A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro ela o suprime”.

A flor poética, então, mata as possibilidades de significação associadas a um referente, permanecendo uma ideia suave, musical, indefinida que o signo desperta. Blanchot fez uma leitura também poética da frase de Mallarmé:

*Je dis une fleur! Mais, dans l'absence où je la cite, par l'oubli où je relègue l'image qu'elle me donne, au fond de cet mot lourd, surgissant lui-même comme une chose inconnue, je convoque passionnément l'obscurité de cette fleur, ce parfum qui me traverse et que je ne respire pas, cette poussière qui m'imprègne mais que je ne vois pas, cette couleur qui est trace et non lumière".*

(2003, p. 316) <sup>56</sup>

Em Blanchot, a noção de linguagem está ligada a uma potência que acende o texto e é a própria literatura em seu poder de negatividade, de negar o mundo; é o imaginário, a ausência de tempo, o ser paradoxal que é presença da ausência, ser que é não ser, ser que é assassino do ente, e passa a exteriorizá-lo de maneira poética, criativa, com um olhar distinto, ora de maneira tensa, ora com doçura e suavidade, como é o caso de um dos poemas, “É uma criança”, que será mencionado e comentado mais adiante.

#### 4.2 Configurações da morte

O conhecimento íntimo do tema por Henriqueta é resultado de experiências vivenciadas de forma profunda. Podemos mencionar dois momentos, em especial, que a dor de Henriqueta se sublima através da palavra poética: a morte do tão estimado amigo Mário de Andrade e a morte de seu pai, o grande “cedro”, de quem Henriqueta herdara a seiva. E é na poesia que a dor dessas mortes se transfigura, metamorfoseia-se:

##### *ELEGIA*

A princípio os mortos  
eram dois ou três.  
Não mortos, sombras:  
um velho, uma criança,  
mais alguém talvez.

Tranquilos corpos

---

<sup>56</sup> Trad. nossa: *Eu digo uma flor! Mas, na ausência em que a cito, pelo esquecimento a que relego a imagem que ela me dá, no fundo dessa palavra pesada, surgindo ela mesma como uma coisa desconhecida, convoco apaixonadamente a obscuridade dessa flor, esse perfume que me invade e que não respiro, essa poeira que me impregna, mas que não vejo, essa cor que é vestígio e não luz.*

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.

Com isso, aos poucos  
foi crescendo o número.  
De várias pessoas  
quedavam lacunas.  
E também, para os lazeres,  
vinham vestidos de luto,  
confidências, soluços,  
delicados bocejos.

Nesse tempo a morte  
pertencia ao cotidiano.

Foi então que o raio  
caiu sobre o cedro.  
Seiva de minha seiva  
corria dentro do cedro.  
Carne de cera fria  
com minhas mãos toquei,  
Olhos neutros de vidro  
com meus próprios olhos vi.

Que noite, que tempestade,  
que impetuosos aquilões,  
ai! Que torrente dos vales,  
que babel com seus dilúvios,  
que bando de salteadores,  
com que espadas, com que foices,  
com que brutais extorsões,  
que abutres ávidos, ávidos,  
e com que garras aduncas,  
que nuvem de gafanhotos  
e com que bocas hediondas  
se haviam juntado acaso  
nesse campo devastado?...

Náusea, horror, despojamento,  
primeiro corpo sem brio.

De então a vida  
pertence à morte.

De então na lua  
se acendem verdes  
círios diluentes  
sobre o marfim.

(1985, p. 154)



O cedro, árvore conhecida por sua força, resistência, imponência e longevidade pode ser a representação paterna anunciada no eu lírico: “seiva da minha seiva/corria dentro do cedro”. É como se a voz poética olhasse para os efeitos da morte em um corpo que fora muito estimado e persegue, e segue, e observa cada detalhe, como se fosse a última vez ao mirá-lo: “Carne de cera fria/com minhas mãos toquei, / Olhos neutros de vidro/com meus próprios olhos vi.”

A princípio eram dois ou três, mas aos poucos foi crescendo o número de mortos, até atingir o “cedro”. Nem mesmo o grande cedro, com toda sua firmeza, resistiu ao encontro da morte. Ela, então, chega ceifando as vidas de todos, como um ato que faz parte do cotidiano, “a morte pertencia ao cotidiano”, mas ainda assim, a náusea, o horror diante dos olhos do eu lírico, pela constatação do corpo sem brio, acontece. Destarte, a vida, então, pertence à morte, e o rito fecha o ciclo e o poema:

De então na lua  
se acendem verdes  
círios diluentes  
sobre o marfim.

(1985, p. 154)

Nos poemas de Henriqueta a dor vai se transmutando aos poucos e, com a beleza dos versos, vamos mergulhando mais e mais no universo das palavras que fluem. No lugar da infelicidade, que pode sugerir o tema, encontramos o acolhimento, a sedução, a beleza, ainda que a tensão esteja presente. Essa beleza aparece em um dos poemas conhecidos da obra *A Face Lívida* (1945), e o mistério, trazido pela morte, conserva-se. É o que observamos no poema “Os lírios”, já comentado na vereda anterior, e que trazemos aqui novamente para ulteriores considerações:

### *OS LÍRIOS*

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

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

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

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

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

Depois de ouvir-lhe o segredo  
deitada por entre os lírios  
adormecerei tranquila.

(1985, p. 105-106)

A leveza que está presente nos versos de Henriqueta faz com que pensemos na morte como algo desejado, ou, se não desejado, muito certo, o que leva o leitor a sentir a confiança e curiosidade que o eu lírico sente diante do segredo da morte, de como crescem os lírios, perfeitos, ao abandono dos campos. Do traje é escolhida a cor: branco. A leveza dos versos também está na leveza dos passos de quem busca na madrugada, sem que ninguém perceba, esse segredo. O eu lírico revela uma figura feminina, em que irá com um “véu” natural ver como crescem os lírios. Seu “véu” natural seria seus cabelos soltos, véu este que lhe encobrirá no sigilo que deseja e a protegerá em meio à madrugada fria.

Os cabelos podem também ser considerados o véu natural da mulher, véu pressupõe mistério, mostrar os cabelos soltos seria revelar a intimidade da mulher. O véu esconderia o segredo de sua feminilidade. O simbolismo do véu para os povos do Oriente é ancestral, possuindo conotações sagradas. Os cabelos também podem representar fonte de poder, são um símbolo de instinto, de sedução feminina. E é assim que o eu lírico busca a realização que deseja, com seus cabelos soltos.

Deste modo, a voz poética está pronta para a passagem, para a revelação que a terra, lugar físico em que repousam os mortos, pode lhe dar ao recebê-la para o sono profundo do finamento. Eis que, então, o sono lhe é permitido, na tranquilidade de quem alcançou seu destino, de quem fez a sua colheita e agora pode, depois de deslindar o segredo, dormir tranquilamente, deitada por entre os lírios perfeitos. O desejo se consuma. Já não há mais. Nesse caso, revelado o segredo, há a morte que responde, que define as verdades da vida. Adentrando o espaço poético, no entanto, voltamos a perguntar: as questões podem ser respondidas no âmbito da poesia? O poema permite que o segredo seja revelado, ou o mistério da poesia e da morte persistem sem resolução?

Em geral, a poética da morte aparece em várias de suas obras, como já mencionado, como *Prisioneira da Noite* (1939), nos poemas “O ausente”, “A cidade mais triste”, “Visita”, dentre outros. Também em *Pousada do Ser* (1980), no poema “Assombro”. Porém, duas obras marcam fortemente o diálogo com o tema, sem nenhuma pretensão de deslindar o mistério

que o circunda, são elas: *A Face lívida* (1945), esta dedicada à memória de Mário de Andrade, falecido no início do mesmo ano, e *Flor da morte* (1949), em que todos os poemas, sem exceção, giram em torno da morte.

Além de Henriqueta, outros poetas também trataram bem, desse tema, como Álvares de Azevedo, Alphonsus de Guimaraens, Cruz e Souza e Augusto dos Anjos, contudo, a morte em Henriqueta nos vem de forma outra, não sombria, tão outra que se mostra por vezes tensa, enternecida e, por vezes, pura e bela.

*A Face Lívida* segue com um sentimento ou sensação, aparente, de angústia, trabalhando o tema da morte de maneira tensa, como se a morte estivesse muito próxima, latente e dolorosa, e é possível sentir seu caráter assustador, para os vivos, claro:

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

(1985, p. 105)

Apesar disso, ou por isso mesmo, os versos criados são de uma beleza vivaz, e, por conseguinte, possuem qualidade poética e técnica apurada, já mencionadas, inclusive com admiração, pelo amigo Mário de Andrade, que recebera os versos da amiga e poeta como presente de aniversário. Mário, em resposta e agradecimento ao regalo recebido, em carta datada de 25 de outubro de 1944, alguns meses antes da publicação do livro, comenta:

Venho terminar a carta, é quase meia-noite. Pensava em lhe falar do seu livro de versos que foi o maior presente do dia 9, fiquei tão feliz...Mas não falo hoje, nem sei quando falarei, você já sabe o que penso desses versos, e a leitura do conjunto assim, aumentou minha admiração. *A Face Lívida* é da poesia mais pura, enquanto poesia, que já se fez no Brasil. [...] *A Face Lívida* a gente admira, se entusiasma e adora. O amor é mais denso e menos familiar. Mas há maior integração. É o seu maior livro Henriqueta.

(1991, p.167)

O poeta paulista retoma aqui uma concepção de poesia que é cara a Henriqueta Lisboa: “*A Face lívida* é a poesia mais pura, enquanto poesia, que já se fez no Brasil”. Em nosso trabalho *Henriqueta Lisboa: Teoria e prática de poesia pura* (ARAÚJO, 2013), essa noção

foi desenvolvida a partir do famigerado “torneio da poesia pura”, iniciado pelo abade francês Henri Brémond nos anos vinte do século passado. Evidentemente, a profissão de fé poética de Henriqueta não se prende a escolas ou a formulações teóricas. É, antes, fruto de uma intensa experiência, uma vivência e um convívio, para citar termos por ela utilizados em reflexões ensaísticas.

### 4.3. Poesia Pura

Tomamos, então, a noção de poesia pura em Lisboa no sentido dessa busca de desvincular a poesia do contingencial, do prosaico, do sentimental, que normalmente se estabelece com uma correspondência, uma relação ao mundo vivenciado ou desejado pelo ser humano. A palavra poética quer ir além, e nesse ir além, conforme diz Blanchot, estará sempre aquém da função que os humanos querem normalmente atribuir à palavra, de nomear, apropriar-se, comunicar. Uma outra morte, então, processa-se na busca da poesia pura.

Diante da morte o poeta não diz, mas a palavra poética fala. Diante do caos os sentimentos são de angústia, na tentativa de tentar descrever o que não se pode: o horror.

Podemos sentir essa angústia e impotência no poema “Um poeta esteve na guerra”, também mencionado na segunda vereda, sobre as ressonâncias da guerra na poesia:

#### *UM POETA ESTEVE NA GUERRA*

Um poeta esteve na guerra  
dia a dia, longos anos.  
Participou do caos,  
da astúcia, da fome

Um poeta esteve na guerra.  
Por entre a neve e a metralha  
conheceu mundos e homens.  
Homens que matavam e homens  
que somente morriam.

Um poeta esteve na guerra  
como qualquer, matando.  
Para falar da guerra  
tem apenas o pranto.

(1985, p. 124-125)

O pranto é o que resta para falar da guerra, já não há palavras que possam expressar esse horror, uma experiência que torna o ser igual ao seu inimigo. Ambos matam, matam pelo

medo da morte. Esse calar, os lábios cerrados são uma imagem recorrente nos poemas de Henriqueta sobre a morte. Fala-se no mistério que abraça a morte, mas para adentrá-lo é preciso render-se a ela, é preciso deixar que ela nos leve, mas, ainda assim, o mistério permanecerá, pois não há volta para revelar o que é o porvir. Assim, o porvir não cessa, é o que está sempre a vir e que nunca, em vida, virá. É preciso vivenciar a morte para adentar o mistério. Não obstante, o detentor do segredo, do mistério revelado pela morte, para sempre permanecerá mudo, apenas a “borboleta da morte” pousa nos lábios mudos, como relembramos ao revisitarmos o segundo poema cujo título é também “A face lívida”:

*A FACE LÍVIDA*

Lábios que não se abrem, lábios  
Com seu segredo  
Calado.

Segredo no ermo da noite  
Resiste à rosa dos ventos  
Calado.

Flauta sem a vibração  
do sopro.  
Luar e espelho, frente a frente,  
em calada  
vigília.

Fria espada unida  
ao corpo.

Resto de lágrimas sobre  
lábios  
calados.

Borboleta da morte  
em sorvo  
pousada à flor dos lábios  
calados  
calados.

(LISBOA, 1945, p. 120)

O segundo poema “A face lívida”, como comentamos em outro momento, recusa a revelação do segredo poético: “Segredo no ermo da noite / resiste à rosa dos ventos / calado.” O silêncio do segredo, sua impossibilidade escapa a qualquer orientação que possa indicar um caminho: ele “resiste à rosa dos ventos / calado”. A ausência de direção é traço peculiar de “A

lua” (1985, p. 120), a que governa os mares: ela é “sem sentido”, “de alma cerrada / como incógnita”, “a lua tímida / que míngua”.

O segredo resiste tácito à rosa dos ventos. Ao pensar na simbologia da rosa dos ventos, em sua utilidade como objeto de navegação usado para buscar a localização de um lugar ou corpo, um objeto em relação ao outro, atribuímos a ela um valor emblemático que transmite a ideia de “desejo de boa sorte” ou a intenção de alcançar novas direções na vida, exprimindo espírito de esperança e mudança. Mas no caso do poema, o ser inerte é o detentor do segredo e já não está mais presente em vida, sua direção só pertence a ele mesmo, não há outras direções em vida a alcançar, pois já não é mais necessário manifestar-se nesse mundo: “é flauta sem vibração”. Com ele, somente a fria espada inerte. Seus lábios permanecem, e para sempre permanecerão, mudos. Calados. Silêncio e morte andam juntos na palavra poética. Nessa outra noite, o silêncio não propicia a cessação do tabalho, a tranquilidade. Esse silêncio se faz de palavras que, antes, inquietam, não conduzem a uma saída, a uma possibilidade. “Là regne l’incessant et l’ininterrompu, nom pas la certitude de la mort accompli, mais “l’eternel tourment de mourir”.”<sup>57</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 150)

#### 4.4 A morte e seu silêncio

Silêncio e morte andam juntos na palavra poética. Os livros de Maurice Blanchot publicados na França trazem invariavelmente em seu início, à guisa de “informação”, os seguintes dizeres: “*Maurice Blanchot, romancier et critique, est né en 1907. Sa vie est entièrement vouée à la littérature et au silence qui lui est propre.*”<sup>58</sup> Nossa caminhada entre a morte e o silêncio na palavra poética nos leva ao encontro do poema “Silêncio da morte”, do livro *Flor da morte*:

##### SILÊNCIO DA MORTE

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

Silêncio da morte, campo

---

<sup>57</sup> Trad. nossa: “Aí reina o incessante e o ininterrupto, não a certeza da morte consumada, mas “o eterno tormento de morrer”.”

<sup>58</sup> Trad. nossa: “Maurice Blanchot, romancista e crítico, nasceu em 1907. Sua vida é inteiramente dedicada à literatura e ao silêncio que lhe é próprio.”

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

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

Impossível recuo. Tempo máximo.  
Salto de corpo ao mar,  
urgente, urgente mar  
sobre a presa, fechando-se.

(1985, p. 182-183)

Não se pode afirmar sem equívoco o que diz o poema, pode-se apenas contemplar suas imagens e refletir sobre a poesia, a morte, o silêncio. As palavras sugerem inicialmente a perfeição, o acabado: “uma flor e seu cálice”, o azul total do céu, “sem mácula”, o campo de neve de “eternidade consumada nos píncaros”. A perfeição que, não obstante, carrega a sugestão do tempo infinito. O que está feito parece então sofrer um abalo: o “campo de ópio”, o que faz dormir e delirar no “balanço entre margens”, entre os movimentos dos anjos com turíbulos confundidos, em cena indiscernível, sem contornos distintos, no êxtase da contemplação beatífica, que turva a perfeição exibida inicialmente. Tudo isso parece ser resumido nos dizeres: “Gozo do vácuo”. Não se pode então deixar de pensar em Mallarmé na busca de sua impossível Herodiade: escavar, ir ao fundo do verso leva o poeta aos dois abismos: o nada e o vazio do próprio peito. O gozo do vácuo, o vazio da palavra poética.

O desfilar das imagens aparentemente desconexas prossegue em sua inquietação: feras, furnas, o horror do vazio, novamente a evocação de Mallarmé em sua escavação. “Trágica escassez de cinzas” ... leito do morto, último abrigo, resíduos, memória, legado? Trágica impossibilidade de transformar a morte em ação, confinando-a ao silêncio, ao *désœuvrement*. O tempo que escoia sem perspectiva de estabelecer uma conclusão. A escassez, o impossível.

Assim como é impossível o recuo. Para onde vão as palavras poéticas não se sabe, elas apenas vão, em sua inconclusão, até realizarem o movimento inevitável, a mudança de sinal, o salto sobre a presa, o mar que se fecha sobre a presa. Que presa é essa? A morte e seu

silêncio, como quer o título do poema? Mas a morte e seu silêncio, a se buscar o pensamento que procuramos desenvolver neste trabalho, não perseguem a palavra poética? Seria demais pensar na presa como a palavra, a linguagem? Não é ela a vítima do sacrifício, conforme Bataille, não é ela, portanto, a presa de que o poema fala, que adquire nova feição no tempo máximo, o tempo da ausência de tempo, até sondar o horror em seu limite? Deste ponto não se pode recuar, só se pode dar o salto; a palavra-presa, a palavra-vítima torna-se o dizer absoluto, o silêncio de Maurice Blanchot e de Henriqueta Lisboa.

A imagem do salto aparece em outro poema de Henriqueta, “O Saltimbanco”, em que se pode imaginar esse movimento como a força criadora, que rompe a relação comportada entre significado e significante, que conduz a linguagem poética na direção do abismo — ou dos abismos mallarmeanos de vazio e nada. Este caminho que empreende a poesia pressupõe ainda o desaparecimento do poeta, que se retira para que o poema se escreva. Desaparecimento, morte. Não a morte asséptica que tudo conclui e arruma, mas a morte infinita, o estar a morrer, como Orfeu em sua dupla e persistente morte, Orfeu que se liga pelo canto, pela arte àquela que perdeu. Morte sem fim. Se Orfeu salva Eurídice, seus problemas estão terminados, bastando invocar a fórmula surrada: “viveram felizes para sempre”. Mas a literatura não quer que ninguém viva feliz para sempre, o artista já morre em sua entrega à arte, e nessa entrega ele se dissocia das significações que apontam para uma saída.

Novamente pensamos na poesia pura que Henriqueta Lisboa reivindica, não contaminada pelo mundo e principalmente pela linguagem do mundo. Para o escritor, a obra não passa de uma “*illusion sous la forme d’un livre*”<sup>59</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 16); ao invés de exercer poder sobre ela, ela é que se apodera dele, ela é que o conduz ao outro lado, ela é que instiga o salto que propicia o fechamento do mar sobre a presa-palavra, e este outro lado, este mar é “*le côté qui n’est pas tourné vers nous, ni éclairé par nous*”<sup>60</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 170); é “*le pur rapport*”, “*le fait d’être, dans ce rapport, hors de soi, dans la chose même et non dans une représentation de la chose*”<sup>61</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 172), conforme diz Blanchot reportando-se a Rainer Maria Rilke. O salto, o desvio, para Blanchot, é “*ce qui nous échappe essentiellement, une sort de transcendance, mais dont nous ne pouvons pas dire qu’elle ait valeur et réalité, dont nous savons seulement que nous en sommes “détournées”*”<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> Trad. nossa: “uma ilusão sob a forma de um livro”.

<sup>60</sup> Trad. nossa: “o lado que não é voltado para nós, nem iluminado por nós”.

<sup>61</sup> Trad. nossa: “a relação pura”, “o fato de estar, nessa relação, fora de si, na própria coisa e não numa representação da coisa”.

<sup>62</sup> Trad. nossa: “o que nos escapa essencialmente, uma espécie de transcendência, mas da qual não podemos dizer que tenha valor e realidade, da qual sabemos somente que estamos “desviados” dela”.



(BLANCHOT, 1955, p. 170). Se “la limite nous tient, nous retient, nous repousse vers ce que nous sommes, nous retourne vers nous, nous détourne de l’autre, fait de nous des êtres détournées”<sup>63</sup> (BLANCHOT, 1955, p. 131), o desvio, o salto propicia nosso acesso ao ilimitado, ao espaço literário, à “liberdade do que é livre de limites” (BLANCHOT, 1987, p. 131.), àquilo que é sem representação, o lado obscuro da linguagem, a linguagem da poesia.

A obra *Flor da Morte* (1949), um dos livros mais comentados pela crítica na época e a *posteriori*, em que figura o poema acima comentado, “O silêncio da morte”, traz o tema e/ou a forma da morte em todos os seus quarenta e dois poemas. Não obstante, essa morte, ou melhor, essas mortes, figurações inconclusas e que transcendem qualquer época, parece surgir com um teor mais natural, suave, ameno, de forma mais branda; já diferenciado do sentimento ou sensação de tensão que é possível experimentar em *A Face Lívida*, sugerindo-nos, talvez, a sua mudança ou amadurecimento junto ao tema da morte, na sua fase anterior.

Como mencionado, a morte circunda toda a atmosfera dos poemas dessa obra, e talvez por isso, Henriqueta tenha ganhado dos críticos o epíteto de “poeta da morte”, título esse que não a lisonjeava.

Além da presença temática, empenhamo-nos em investigar como a noção de morte se impregna na linguagem poética de Henriqueta Lisboa. Nossa linguagem, segundo Blanchot, encerra um duplo sentido inicial, uma ambiguidade original que congrega forças tão idênticas quanto opostas, igualmente poderosas, poder que carrega a ambiguidade e a mantém. Ainda que a linguagem esteja neste momento trabalhando na limpeza e assepsia das coisas do mundo, ela estará também simultaneamente se afirmando e se desdobrando como outras possibilidades, configurando o que Blanchot chama “duplo sentido irreduzível” (1997, p. 330). Pensando dessa forma, a linguagem transita entre a transparência e a opacidade:

*Non seulement, chaque moment du langage peut devenir ambigu et dire autre chose qu'il ne dit, mais le sens général du langage est incertain, dont on ne sait s'il exprime ou s'il représente, s'il est une chose ou s'il la signifie; s'il est là pour être oublié ou s'il ne se fait oublier que pour qu'on le voie; s'il est transparent à cause du peu de sens de ce qu'il dit ou clair par l'exactitude avec laquelle il le dit, obscur parce qu'il dit trop, opaque parce qu'il ne dit rien.*<sup>64</sup>

(BLANCHOT, 2003, p. 329)

---

<sup>63</sup> Trad. nossa: “o limite detém-nos, retém-nos, empurra-nos em direção àquilo que somos, volta-nos para nós, desvia-nos do outro, faz de nós seres desviados”.

<sup>64</sup> Trad. nossa: *Além de cada momento da linguagem poder se tornar ambíguo e dizer coisa diversa do que diz, o sentido geral da linguagem é incerto, não sabemos se ela expressa ou se representa, se é uma coisa incerta ou se a significa; se está ali para ser esquecida ou se se faz esquecer apenas para ser vista; se é transparente por causa do pouco sentido do que diz ou clara pela exatidão com que o diz, obscura porque diz demais, opaca porque nada diz.*

Pode-se acrescentar algo às palavras de Blanchot e refletir sobre elas pensando na questão do enunciado e da enunciação. O conteúdo é fútil, o dito é frívolo; o dizer, a enunciação pode conferir força ou fraqueza à inanidade do enunciado. A ambiguidade última da literatura a atrai para o ponto instável em que a troca de sinal se processa inadvertidamente.

Num momento, a linguagem carrega a morte “Restauradora” (1985, p. 176), palavra que nomeia um poema do livro *Flor da morte*, de 1949: morte cruel, porém limpa. Em vida somos a desordem da carne; a morte reordena o desarranjo com sua assepsia de fâmulos:

*RESTAURADORA*

A morte é limpa.  
Cruel mas limpa.

Com seus aventais de linho  
— fâmula — esfrega as vidraças.

Tem punhos ágeis e esponjas.  
Abre as janelas, o ar precipita-se  
inaugural para dentro das salas.  
Havia impressões digitais nos móveis,  
grãos de poeira nos interstícios das fechaduras.

Porém tudo voltou a ser como antes da carne  
e sua desordem.

(1985, p. 176)

Para Blanchot, a morte pode agir na linguagem ou como o “movimento da palavra para sua verdade” ou o “retorno ao fundo obscuro da existência” (1997, p.329). A morte asséptica é a que nos permite compreender, apagando as impressões digitais e grãos de poeira, reestabelecendo a ordem, o poder de compreender, “a chegada da verdade ao mundo”. Impiedosa, mas civilizatória, permite-nos ver “o ser inteligível que se constrói, o sentido que se forma” (1997, p. 330), “o poder civilizador que resulta na compreensão do ser”.

A morte restauradora é a morte possível, a morte a que temos direito, que condiciona a compreensão à privação da existência, que propicia o apaziguamento do ser após o ser, conduzindo-o ao “antes da carne e sua desordem” (1985, p. 177). Essa morte limpa conduz-nos a um outro momento, em que a linguagem trava sua luta para tornar claras as tarefas, as ordens, as disposições, e, no entanto, impera a desordem e o mal-entendido; a suposta transparência das palavras não consegue suprir a inanidade e a frivolidade do que costumamos chamar seriedade. É curioso que o poema aponta para a morte como o fim que permite

concluir, a chegada que permite compreender, restaurando, como sugere exemplarmente o título, uma paz que a linguagem poética não consegue, afinal, sustentar com seus dizeres e significados. Por onde passou essa que é limpa e cruel? Que ficou desse nada sobre o qual a assepsia da morte repousa? É a negação que permite a chegada da verdade ao mundo, a construção de um ser inteligível, a formação de um sentido inequívoco que a poesia não permite.

Há, entretanto, a outra morte, a que conduz à obscuridade, que é a morte que não se conclui, o estar a morrer da literatura.

No poema “Tua memória”, de *Flor da morte*, o cubo de cristal promete um objeto de leitura definida:

### *TUA MEMÓRIA*

Tua memória é um cubo  
de cristal.  
Tomo-a nos dedos, sob os olhos,  
límpida, enxuta,  
limitada, nítida.  
Éter, brasa em conserva,  
gelo, joia sem uso,  
líquido em bojo, malva  
pelo espelho, seródia,  
lua talhada  
de ângulos.

Face por face,  
toco-a,  
examino-a.  
Alfinetes irrompem  
aqui e ali  
riscando luz, retidos  
pelas paredes.  
Intermitentes focos  
em circuito,  
surdo relógio  
repetindo-se.

Ah, o ardor que não flui!

Dádiva e aresta.

(1985, p. 176)

As faces planas apresentam-se diante dos olhos como forma “límpida, enxuta, limitada, nítida”. Condições favoráveis, portanto, à leitura, à visão, à compreensão. A memória, um cubo, tal qual um poema que, sob os olhos, mostra-se um artefato construído por palavras verdadeiras nas quais se pretende ler, ver, intuir, saborear um significado que vai

me apontar as verdades de que preciso para viver. Uma obra feita de palavras reais que constroem um mundo imaginário, em que tudo o que exhibe foi tirado do que chamamos realidade, e esse tudo se transforma em nada pela inacessibilidade que permite quando muito percorrer o acesso, a travessia, mas não o ponto de chegada. Não obstante, tudo aquilo para que as palavras apontam, o fogo, o gelo, a joia, a malva, o líquido, tudo aquilo resiste a minha ilusão de que terei acesso a tua memória. Como não ler aquilo que as palavras significam? Mas afinal que significam as palavras, por que não se dão a conhecer, encerradas em seu bojo, presas em seu espelho, conservadas poeticamente na inutilidade de sua existência? Por que tua memória, tuas imagens e palavras se recusam a mim? Alfinetes que espetam, focos intermitentes que cegam, relógio que se repete sem construir o sentido de tua memória, de teu tempo, de que necessito e que se nega a mim, a meus sentimentos, escoando-se em sua errância? Por que a tua morte não me permite compreender-te, por que a tua morte não me permite compreender a tua morte? “Ah, o ardor que não flui!”. Deste-me o cubo de faces planas de cristal, em que tinha esperança de compreender, de acessar o possível; ficaram-me as arestas da incompreensão, da impossibilidade de agir. “Dádiva e aresta”.

Frustrada a esperança de compreender, salva-se o poema em seu desvencilhar das tarefas. Fica o sussurro do vento que faz balbuciar as palavras, interceptadas, como no poema “Acidente”, também de *Flor da morte*:

#### ACIDENTE

Quebra-se o púcaro de fino  
cristal vibrante contra lájea:  
restam avelórios feridos.

Do vento escuto o balbucio  
por entre os galhos das árvores.  
Percebo-lhe o timbre, o ritmo.  
Porém não as palavras:  
interceptadas, interceptadas.

(1985, p. 191)

No poema acima, a morte parece concretizar-se no desastre doméstico, fortuito: a quebra do púcaro “de fino cristal vibrante”. A transparência das palavras em sua pretensa inteireza esfacela-se em balbucio, em significante, em opacidade. O sentido, interceptado, não cumpre a função da morte reparadora, restauradora. O vento entre os galhos das árvores percorre um itinerário de sentido imprevisível, ou sem sentido. As palavras são interceptadas em sua viagem, não chegam ao destino, não podem cumprir sua função de significar. O

desastre impede o conhecimento, as palavras do poema assumem as consequências do desastre, e dirigem-se à outra noite: — *Nuit, nuit blanche — ainsi le désastre, cette nuit à laquelle l'obscurité manque, sans que la lumière l'éclaire.*<sup>65</sup> (BLANCHOT, 1991, p. 8).

#### 4.5 A outra noite

Há a noite — uma noite — feita para o repouso das tarefas da existência, o descanso do dia, que às vezes provoca medo dos trovões e das invocações, do mal, dos males. Há a noite do sétimo dia, em que Deus descansou; ele pode descansar, a poesia não pode. O sonho da noite escura — ainda que branca, de luz que não clareia — é a vertigem da escritura. O sonho da noite escura destrói a função ordenadora do signo, em que o *símbolo* se torna uma representação desastrosa, uma experiência do vazio, transformando-se em *diábolo*. Para Agamben (2007, p. 222, 223), a forma de a cultura ocidental encarar o símbolo reveste-se de uma atitude resistente e duradoura, no sentido de torná-lo lógico e consistente, em uma correspondência estável com o que representa. Essa forma pretende esconder o *diabólico*. O *sim* do simbólico, seu lançar-com, seu jogar-com, luta para prevalecer sobre o *dia* do diabólico, seu lançar-através, seu jogar-ao-longo-de por meio da remoção da barreira que dificulta a significação, no esforço de torná-la coerente e consistente.

A poesia precisa desta outra noite, a noite do *diábolo*, em que o signo corre perigo e esconde um segredo que não será jamais revelado. Ainda assim, a voz do poema “Ó noite”, de *Azul profundo* (1955), suplica:

Ó NOITE

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,  
tanto mais fulgem as constelações.

Serás, acaso, humilde,

---

<sup>65</sup> Trad. nossa: “— Noite, noite branca — assim o desastre, essa noite a que falta a obscuridade, sem que a luz clareie.”

generosa,  
ou apenas criadora  
de beleza?

Ó noite, ensina-me  
o teu magno  
segredo.

(1985, p. 245)

Como “iluminar da sombra” se, conforme Blanchot, não há luz que clareie esta noite? Não há, certamente, o clarear que permite compreender, que coloque o signo em seus trilhos, com a remoção da barreira entre Significante/Significado. Há, sim, o iluminar que permite a “visão mais profunda”, que projeta pela sombra o errante “roteiro dos astros”, que faz fulgir incertas as constelações. O ensinamento da noite reside não na compreensão, mas na criação de algo inefável que o ser poético quer ver, profundamente, o “magno segredo” que é da ordem da vertigem, da espera desejante, da impossibilidade de fechar a relação Significante/Significado, cuja barra incertas semiologias pretendem remover, ou transformar em sinal de identidade.

Sobre a poesia de Henriqueta Lisboa em geral e sobre o poema acima, Melânia Aguiar assim se manifesta:

Em Henriqueta, ainda que o histórico não se apresente claramente evidenciado, o sentimento ou atitude que está na base e na concepção de uma poesia que silencia o particular e o efêmero e alardeia o eterno e a essência é o de humildade, de escuta, de encolhimento do eu, diante de realidade maior, incomensurável, de todos os tempos e lugares, repassada a todos os seres como um legado de infinito e de beleza.

(2003, p. 28)

.....  
Observe-se que neste poema, lido como ideal de vida ou como expressão de um ideal de poesia, o contingente funciona apenas como instrumento, impulso para o transcendente. Na concepção desta poeta “prisioneira da noite”, o recolhimento, a humildade, a generosidade, a capacidade de criar beleza, atributos da noite, e que ela solicita para si, deverão ser também os do poeta.

(2003, p. 29)

Ainda que tenhamos como provável que Maurice Blanchot não tenha feito parte das leituras de Melânia Aguiar, a ideia de que o ruído do mundo é silenciado na edificação do espaço literário faz parte das concepções do comentarista francês, e certamente a ideia da poeta como “prisioneira da noite” (expressão que dá título a um poema de Henriqueta, que será comentado adiante, bem como ao seu terceiro livro de poesia) exprime a concepção

blanchotiana da *outra noite*, também comentada neste trabalho. Os traços atribuídos por Melânia à poesia, como “atributos da noite”, e por extensão ao desejo da poeta, como “o recolhimento, a humildade, a generosidade, a capacidade de criar beleza”, talvez se possam ser relacionados ao que Blanchot chama passividade, negligência, fracasso, sucumbência. O poeta deixa-se levar (e deixa-se morrer) pela exigência profunda da obra, como o olhar de Orfeu que o faz perder Eurídice, e a escuta do canto das sereias em seu reduto, ato do qual se esquiva covardemente Ulisses, fazendo-se amarrar para ouvir o canto sem sucumbir. Ele de fato não ouviu.

Incertas como os ensinamentos da noite são as evocações do poema “As imagens”, de *Azul profundo* (1955), oriundas do âmago dessa noite do erro e da incerteza — e da beleza:

#### AS IMAGENS

Pelo bojo da noite  
tumultuosos corcéis.  
Pelas escarpas, à noite,  
atropelando-se uns aos outros.  
Cavalgam sôfregos, as crinas  
desnastradas ao látego  
dos ventos.  
As formas bruscas, a cada  
brusco movimento, inauguram  
belas imagens insólitas.

Nas estrelas, na lua,  
se refletem as formas desenvoltas. Que espelho  
domaria um momento  
o contorno sem freios?  
Em que planície a descoberto  
voltarão a ser plácidas  
essas formas?  
Em que andadura as colherá  
o definitivo? Que antro  
de toda vista isento  
habitarão para sempre?  
Em que instante, fixadas,  
brilhará, pura, a essência  
de que se agitam e se ofuscam?

À espera do amanhecer  
perpetuam-se as formas.

(1985, p. 242)

As imagens noturnas, como na *outra noite* de Blanchot, habitarão um “antro de toda vista isento”, em que as leis da representação, tanto as da linguagem quanto as do espelho falham ao fixar seu “contorno sem freios”, ao tentar estabilizar essas formas, torná-las

definitivas. Essa noite não pode apaziguar as formas, que não recuperarão sua placidez nem o brilho puro de sua essência fora da mobilidade perturbadora e ofuscante. E assim se perpetuam as formas noturnas, “à espera do amanhecer”. Espera que está longe de prometer um fim.

A *outra noite* é a noite do poema, momento/espço da vastidão, do não fazer e do não-saber, dos mortos que não são bastante mortos, tornando-se, como os corcéis do poema, figurações indecifráveis, incompreensíveis, que inauguram, não representam, “belas imagens insólitas”:

Na noite da escritura não se pode dormir, sofre-se de insônia incurável. Por um lado, ela não afirma sua verdade; por outro, não mente; não há sinceridade nem fraude, inexistem parâmetros de aferição. Aí a morte não se encontra como fim; esquecimento e memória se fundem e ao mesmo tempo se repelem, um tentando sobrepor-se ao outro, e simultaneamente convivendo lado a lado, e sobre a memória e o esquecimento comparece a invenção a preencher lacunas e a criar outras; tudo é angústia, incompletude, falta. É a própria impossibilidade de fazer da noite uma zona franca de claridade, de compreensão e de verdade.

(BYLAARDT, 2014, p. 131)

A literatura, assim, caminha funâmbula nessa corda bamba das possibilidades ambíguas:

*Dans ce double sens initial, qui est au fond de toute parole comme une condamnation encore ignorée et un bonheur encore invisible, la littérature trouve son origine, car elle est la forme qu'il a choisie pour se manifester derrière le sens et la valeur des mots, et la question qu'il pose est la question que pose la littérature.*<sup>66</sup>

(BLANCHOT, 2003, p. 331)

A pergunta ressoa. Ressoa na literatura, em seu duplo sentido, e ressoa nas vozes estupefatas e lívidas dos que comentamos a arte, a poesia, e ressoa na ânsia da resposta, em nosso desejo de tentar compreendê-la e em nossa constatação de que “só a compreendemos depreciando-a” (1997, p. 292). Só se compreende o que se pode limitar, delimitar, emoldurar. A satisfação de nosso desejo passa pela violência da redução que se produz na tentativa de responder à pergunta. E que respostas são essas?

On a constaté avec surprise que la question : « Qu'est-ce que 'la littérature? » n'a ait jamais reçu que des réponses insignifiantes. Mais voici plus étrange dans la forme d'une pareille question, quelque chose apparaît qui lui retire tout sérieux. Demander : qu'est-ce que poésie? qu'est-ce que l'art? ou même

---

<sup>66</sup> Trad. nossa: *Nesse duplo sentido inicial, que está no fundo de toda palavra como uma condenação ainda ignorada e uma ventura ainda invisível, a literatura encontra sua origem, pois é a forma que ele escolheu para se manifestar por trás do sentido e do valor das palavras, e a pergunta que ele faz é a pergunta feita pela literatura.*



: qu'est-ce que le roman? on peut le faire et on l'a fait. Mais la littérature qui est poème et roman, semble l'élément de pîde, présent dans toutes ces choses graves, et sur lequel la réflexion, avec sa propre gravité, ne peut se retourner sans perdre son sérieux. Si la réflexion imposante s'approche de la littérature, la littérature deviant une force caustique, capable de détruire ce qui en elle et dans la réflexion pouvait en imposer. Si la réflexion s'éloigne, alors la littérature redevient, en effet, quelque chose d'important, d'essentiel, de plus important que la philosophie, la religion et la vie du monde qu'elle embrasse.

(BLANCHOT, 2003, p. 294-295)

A tentativa de matar a literatura, contida nas formulações das perguntas e nas tentativas de resposta, ignoram que não lhe cabe o direito à morte. Dessa maneira, as explicações se multiplicam, proliferam, garantindo exatamente o inexplicável do poema, o que não pode ser matado.

Dessa forma, o mundo criado pela poesia não pode ser arrematado, como não morre a criança do poema “É uma criança” (de *Flor da morte*, 1949), sempre a morrer sem poder morrer:

#### *É UMA CRIANÇA*

Por que tantos soluços?  
É uma criança. Brincou  
e adormeceu.  
Os anjos estão presentes  
(não soluçais)  
com delicados pés de lã  
e asas de neve.

Que tragam flores outras crianças.

Nada mais lindo que uma pálida  
criança adormecida entre flores.  
E, enquanto os anjos dedilham  
cítaras de ouro, suavíssimas,  
as outras crianças em torno  
da que repousa, dancem.

Dancem com flexibilidade de junco  
à beira do rio. Dancem  
com inocência de borboletas  
à entrada do bosque. Dancem  
com leveza de zéfiro  
levantando cortinas.

Dancem com os cabelos livres  
e os tenros braços no alto  
em forma de foice. Ou de arco.  
(A foice para ceifar espigas,  
o arco para protegê-las).

Dancem de modo tão perfeito  
(nos lábios coral e pérola)  
que a criança dormida sonhe  
e murmure consigo: a morte,  
como é bela.

(1985, p. 173)

As crianças à nossa volta podem morrer, e morrem, sua morte causa dor lancinante, fica a lacuna abismal, o vazio jamais preenchido. A criança do poema envolve-se em música divina, em dança angélica, inocente, leve como o zéfiro que se dissipa, e não morre nunca, porque pertence à arte, ao sonho da poesia que edulcora seu passamento: “a morte, como é bela”.

Todo esse material corriqueiro — sim, a morte pode ser corriqueira — adquire, na morte infinita da literatura, o estatuto de indefinição. No poema “Sofrimento”, também de *Flor da morte* (1949), o contingente esforça-se por prender a poesia em sua jurisdição, e o poeta se estupefaz com a força do habitual. Leiamos o texto:

#### *SOFRIMENTO*

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

Ficou o espírito, mais livre  
que o corpo.

A música, muito além  
do instrumento.

Da alavanca,  
sua razão de ser: o impulso.

Ficou o selo, o remate  
da obra.

A luz que sobrevive à estrela  
e é sua coroa.

O maravilhoso. O imortal.

O que se perdeu foi pouco.

Mas era o que eu mais amava.

(1985, p. 175)

Sobre o poema acima, Melânia Aguiar faz as seguintes considerações:

Submetendo o contingente ao transcendente (apesar do fecho – belíssimo, expressando o apego humano a esta contingência), pode-se aqui perceber toda uma teoria poética, conscientemente assumida pela autora, ou seja, o biográfico, o circunstancial, o “impuro”, concebidos como instrumentos para levar à verdadeira poesia, identificada a um cubo de cristal (veja-se a estrofe inicial do poema “Tua Memória”, de Flor da morte: “Tua memória é um cubo/ de cristal./ Tomo-a nos dedos, sob os olhos,/ límpida, enxuta,/ limitada, nítida”) ou à memória do que deu origem ao poema e que ela quer, desbastados os excessos, “límpida, enxuta, limitada, nítida” (Lisboa, 1985, p. 175).

(AGUIAR, 2003, p. 29)

Blanchot afirma que a palavra do dia-a-dia, em sua transparência, desaparece para fazer aparecer o ser que ela designa. Na poesia, inversamente, a matéria corrente precisa desaparecer para se tornar palavra, e a palavra se tornar poema; assim, o que é meio cede lugar ao sentido poético. Como aponta Melânia Aguiar, “Sofrimento” pode ser lido como uma “teoria poética”, em que a palavra circunstancial, a matéria de contingência leva ao que ela chama “verdadeira poesia” — apesar do apego humano à contingência. O instrumento, a alavanca, o corpo morrem para dar lugar à palavra poética, o selo da obra. O contingente se desmaterializa, fica o espírito, o impulso, o maravilhoso, o imortal. Tal metamorfose, entretanto, é a mais violenta forma de negatividade; não se faz sem dor, sem sofrimento: “O que se perdeu foi pouco. Mas era o que eu mais amava.”

A observação de Melânia Aguiar nos remete novamente ao poema “Tua memória”, já comentado aqui. Aguiar relaciona a imagem do cubo de cristal à ideia de pureza poética, que ela (a poeta) *quer* “límpida, enxuta, limitada, nítida”. Essa limpidez, essa nitidez, entretanto, por mais que a poeta *queira*, não pode ser associada ao entendimento, à compreensão, mas à instauração de uma nova linguagem, a qual se constrói, com dor e sofrimento, pela transformação do material contingencial que faz parte do convívio da poeta, a começar das próprias palavras.

Com extrema simplicidade, em outro poema de cunho metapoético, Henriqueta Lisboa reafirma seu compromisso com a palavra transformada e transformadora:

#### *SINGULAR*

Em vez de amar singelamente  
uma casa pequena com jardim,  
uma varanda com pássaros,  
uma janela em que ao sereno há uma bilha de barro  
um pessegueiro, uma canção e um beijo  
— o pessegueiro de seu pomar,  
a canção popular

e o beijo que poderia alcançar —  
a minha musa ama precisamente  
o que não existe neste lugar.

(1985, p. 59)

A locução “Em vez de” no início do poema adverte que toda a singeleza da casinha com jardim, pássaros, pessegueiro, canção, beijos, tudo isso faz parte do que Melânia Aguiar chama o circunstancial, o “impuro”. Essa paisagem de uma ação poética convencional é descartada nos versos finais, em que a musa da poesia aponta outro rumo para sua poesia. Ao invés de nomear um lugar paradisíaco que, ainda que não exista, faz parte de um imaginário mais ou menos consolidado, um símbolo representativo de um saudosismo e um desejo piegas, a poesia quer apontar para outro lugar, ainda não nomeado, caminho que não se estabeleceu, mas que é o sentido da busca poética.

Essa transformação encontra no outro lado, em outro poema, o canto dos pássaros — pássaros poéticos, evidentemente — que esperam, “E nem ao menos sabem o que esperam.” É o que nos sinaliza o poema “Esta é a graça”, de *Flor da morte* (1949), já comentado na vereda anterior em determinados aspectos, e que permitimo-nos transcrever aqui novamente para algumas reflexões adicionais, que ressoam a ideia de morte na relação entre significante e significado:

#### *ESTA É A GRAÇA*

Esta é a graça dos pássaros:  
cantam enquanto esperam.  
E nem ao menos sabem o que esperam.

Será porventura a morte, o amor?  
Talvez a noite com uma nova estrela,  
a pátina de outro do tempo,  
alguma cousa de precário  
assim como para o soldado a paz?

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

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

O mesmo silêncio da madrugada  
Prenuncia, sem dúvida, um evento

Que já não é o grito da aurora  
Ao macular de sangue a túnica.

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

(1985, p. 190)

O poema não quer dizer o previsível; este dizer mata a vontade de dizer. O que se ouve é um canto, um marulho, um bulício, sons poéticos que não sabem o que dizem, que salvaguardam o mistério da palavra que se libertou do cativo da significação. Assim, o próprio ladrido dos cães não se condiciona a necessidades e desejos, mas a “um longo desespero em busca de tangente infável”. A espera do que não se conhece, a busca de tangenciar o que não se dá a ver. A própria calada da noite poética não anuncia o que sempre se acostumou a aguardar, ou seja, o amanhecer, “o grito da aurora ao macular de sangue a túnica”. A expectativa desse amanhecer que não é amanhecer é outra, é a espera de um ser que não sabe o que espera, a espera vã de um acontecimento não-esperado, o qual jamais pressupõe uma destinação, transformando-se em esquecimento, em solidão. Quem espera por algo conhecido espera menos. A voz poética persiste, em seu limite, “com a vibração e o temor de um violino”, e a imagem do momento de criação poética se associa mais a um momento de tensão, angústia, sacrifício, do que propriamente a recolhimento, humildade, generosidade.

O que perdura é um canto, na espera vã de significar. O discurso poético não torna presentes nem o evento de esperar nem o de esquecer; afinal, o evento aqui é a própria palavra poética, um evento de linguagem.

Dizer de forma transparente destrói o desejo do dito. Tal e qual na cena do poeta tensionado como as cordas de um violino, o próprio ser poético se angustia com a dificuldade de dizer, de achar as palavras:

#### *EXPECTATIVA*

Neste instante em que espero  
uma palavra decisiva,  
instante em que de pés e mãos  
acorrentada estou,  
em que a maré montante de meu ser  
se comprime no ouvido à escuta,  
em que meu coração em carne viva  
se expõe aos olhos dos abutres  
num deserto de areia,  
— o silêncio é um punhal

que por um fio se pendura  
sobre meu ombro esquerdo.

E há uma eternidade  
que nenhum vento sopra neste deserto.

(LISBOA, 1985, p. 56)

A poeta espera “uma palavra decisiva”, num momento em que se encontra acorrentada, em posição de escuta atenta, expondo-se à crueldade da própria linguagem, como “meu coração em carne viva se expõe aos olhos dos abutres”, na iminência de ser violentada por um punhal que ameaça cair sobre seu ombro. A poeta permanece à espera desse sopro que parece que nunca veio e jamais virá. E não há nada que se possa fazer a respeito, além de esperar.

Por conseguinte, é mister escutar a palavra, ou, se não escutar, esperar por ela, não importa quanto, como sugere o soneto em octossílabos “Serenidade”, de insistentes rimas alternadas, primeiro poema do primeiro livro de Henriqueta Lisboa (1929):

#### *SERENIDADE*

Serenidade. Encantamento.  
A alma é um parque sob o luar.  
Passa de leve a onda do vento,  
Fica a ilusão no seu lugar.

Vem feito flor o pensamento,  
como quem vem para sonhar.  
Gotas de orvalho. Sentimento.  
Névoas tenuíssimas no olhar.

Tombam as horas, lento e lento,  
como quem não nos quer deixar.  
Êxtase. Vésperas. Advento.

Ouve! O silêncio vai falar!  
Mas não falou... Foi-se o momento...  
E não me canso de esperar.

(1985, p. 21)

A espera não sacia o desejo da escuta, nem da escritura. Não há um fim, nada se desenrola, permanece o poema, as palavras, fazendo da espera um ato neutro, que se enleia sobre si mesmo, “enroulé sur soi, serré em cercles dont le plus intérieur et le plus extérieur coïncident, attention distraite en attente et retournée jusqu’à l’inattendu”<sup>67</sup> (BLANCHOT,

---

<sup>67</sup> Trad. nossa: “... fechado em círculos nos quais o mais interior e o mais exterior coincidem, atenção distraída na espera e retornada até o inesperado”

1962, p. 7). O centro se perdeu, a espera só ouve o silêncio. A poeta parece fascinada pela expectativa serena, encantada do poema. Nesse momento essa morte é suave: sonhos, sentimentos... o murmúrio das palavras, o esquecimento, o vazio das vozes, a memória do que não pode ser lembrado

#### 4.6 Impossibilidade da morte

E o poema retém em sua noite de palavras a poeta, “Prisioneira da noite” (do livro de mesmo nome, 1939):

##### *PRISIONEIRA 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 dos braços da noite e estou perdida.  
Onde fica a distância? Dizei-me, ó Peregrinos,  
onde fica a distância da qual me chegam misteriosos apelos?  
Alguém me espera, alguém me esperará para sempre,  
porque sou a prisioneira da noite.

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

Oh forças para caminhar! Forças para vencer o inebriamento da noite,  
forças para desprender-me da areia que conta sob meus pés como cordas de violino,  
forças para pisar a relva macia e tenra com suas gotas de sereno,  
forças para desvencilhar-me dos afagos numerosos do vento!  
Na noite não posso ficar como uma rosa pendida  
porque o homem solitário viria tomar-me pela mão  
imaginando que sou a que procura amor.

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

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

Tenho um encontro marcado há longo, longo tempo...

Mas não chegarei porque sou prisioneira da noite.

(1985, p. 51)

A prisioneira se encerra no infinito da palavra poética, dimensão em que não se pode agir, espaço em que a poeta não pode ouvir sua própria voz, só pode ouvir os apelos misteriosos de alguém que se coloca a uma distância imensurável. É comum ouvir falar que o escritor é senhor de tudo. Talvez, mas, como afirma Blanchot, “ele é senhor apenas de tudo, só possui o infinito, o finito lhe falta, o limite lhe escapa” (1997, p.305). Esse ser, aqui a prisioneira poeta, que se declara perdida, não pode seguir um caminho seguro, não pode achar um porto em que se apoie. “Oh! Quem me ensina os caminhos da madrugada?” A prisioneira da poesia tem todos os caminhos, por que não segue um e chega aonde quer e precisa? Precisamente por possuir todos, não tem como escolher um, escolher é traçar, o traçado estabelece o limite, a finitude da direção. A espera nesta noite será eterna, tanto da poeta em seu cárcere infinito quanto de alguém que espera por ela: “Alguém me espera, alguém me esperará para sempre, porque sou prisioneira da noite.”

Para Blanchot, a incapacidade de ação do poeta, o *désœuvrement*, deve-se em parte a sua condição de senhor do imaginário, que o distancia da vida verdadeira, que leva a criança a “pensar que sou a louca sem pouso”, que faz o homem solitário “tomar-me pela mão imaginando que sou a que procura amor”, que conduz a velhinha trêmula, em seu desespero, a “perguntar-me se acaso sou sua filha desaparecida”. Mas, sobretudo, essa inação deriva do excesso de real de que o artista dispõe:

*L'irréalité commence avec le tout. L'imaginaire n'est pas une étrange région située par-delà le monde, il est le monde même, mais le monde comme ensemble, comme tout. C'est pourquoi il n'est pas dans le monde, car il est le monde, saisi et réalisé dans son ensemble par la négation globale de toutes les réalités particulières qui s'y trouvent, par leur mise hors de jeu, leur absence, par réalisation de cette absence elle-même, avec laquelle commence la création littéraire qui se donne l'illusion, lorsqu'elle revient sur chaque chose et sur chaque être, de les créer, parce que maintenant elle les voit et les nomme à partir du tout, à partir de l'absence de tout, c'est-à-dire de rien.*<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Trad. nossa: A irrealidade começa com o tudo. O imaginário não é uma estranha região situada além do mundo; é o próprio mundo, mas o mundo como conjunto, como o todo. Por isso não está no mundo, pois é o mundo, tomado e realizado em seu conjunto pela negação global de todas as realidades particulares que nele se encontram, por sua colocação fora do jogo, sua ausência, pela realização dessa mesma ausência, com a qual começa a criação literária, que se dá a ilusão, quando se volta para cada coisa e cada ser, de criá-los, porque agora os vê e nomeia a partir do todo, a partir da ausência de tudo, isto é, de nada.



(BLANCHOT, 2003, p. 307)

Assim, a prisioneira da noite não poderá ver acesos “os candelabros das igrejas”, nem iluminadas “as casas onde há noivas felizes”, nem desprendida do céu uma única estrela “para vir pousar em meu ombro como um sinal de esperança”. As imagens giram em seu mundo de palavras sem se fixarem, na impossibilidade de assumirem uma condição emblemática, impedidas pela própria infinitude. E assim segue a cativa seu descaminho entre as imagens construídas nos confins dessa outra noite:

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...

Como caminhar num mundo de caminhos em excesso? Como reunir forças “para vencer o inebriamento da noite”, para “pisar a relva macia e tenra com suas gotas de sereno”, para “desvencilhar-me dos afagos numerosos do vento”? Como andar nessa areia “que canta sob meus pés como cordas de violino”?

Há um compromisso; não obstante, a prisioneira sabe que não pode ir ao prometido encontro, “marcado há longo, longo tempo...”: “não chegarei porque sou a prisioneira da noite”. Nesta noite não há cumprimentos de promessas, não há chegadas, as palavras agem como um poder obscuro que subjuga os seres, a começar pela poeta, dispensada pela linguagem, que quer jogar seu jogo sem ela. A poeta deixa de ser a consciência que decide, não segura a pena inspirada que ilumina o escrito. Deixa-se estar, deixa-se esperar, sem poder livrar-se do inebriamento noturno:

#### *NOTURNO*

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.

(1985, p. 57)

O aprisionamento pelo noturno corresponde à impossibilidade da morte, à persistência do mistério. A morte aparece como solução, como desfecho, como esgotamento do mistério, como sugere o poema abaixo:

*O MISTÉRIO*

Na morte, não. Na vida.  
Está na vida o mistério.  
Em cada afirmação ou  
abstinência.  
Na malícia  
das plausíveis revelações,  
no suborno  
das silenciosas palavras.

Tu que estás morto  
esgotaste o mistério.

Ora a distância perseguias,  
ora recuavas.  
Era o apogeu ou o nirvana  
que Tateando buscavas?

Ah! talvez fosse a morte.

Não se sabia quando vinhas  
nem quando partias. Eras  
o Esperado e o Inesperado.

Grandes navios viajavas  
com a mesma estranha gratuidade  
com que ao planalto descias  
por uma escada de nuvens.  
Belo de inconstância e arrojo  
com teu lastro de intuições,  
a um apelo da noite  
todo te entregavas, trêmulo  
entre carícias e tempestades.

Que mundo vinha nascendo?

Ah! Talvez fosse a morte.

Conheceste os suspiros,  
o lento disfarce do sangue,  
as rosas do espírito, as secas  
rosas nos dedos trituradas.

Por uma solução ansiavas...

Ah! talvez fosse a morte.

Agora estás poderoso  
de indiferença, de equilíbrio.  
Completo em ti mesmo, forro  
de seduções e amarras.  
Nada te açula ou tolhe.  
És todo e és um, apenas.  
A plenitude da água,  
da pedra,  
tens.  
E és natural, és puro, és simples como  
a água, a pedra.

(1985, p. 164)

O cadáver está diante de nós, em seu poder e distanciamento. Mas como, se permanece em seu lugar, em nosso lugar, se ainda compartilhamos o mesmo espaço? Não sabemos que esse compartilhamento está suspenso pela morte, nós que tememos que o querido morto se vá e que vigore a separação. Ele mesmo, o cadáver, inaugura um novo espaço, enquanto o vivo que se passou deixa atrás de si a vida que se sustenta do esforço da verdade e das tarefas bem feitas. Esse ser imponente e impessoal, “poderoso de indiferença”, parece descansar em sua tranquila imobilidade, repouso que é perturbado pelo delírio, pelo fascínio que devotam os vivos à morte, ainda que tenham, eles, consciência da impossibilidade da permanência.

Segundo Blanchot, a estranheza da semelhança cadavérica nos ensina que o homem é feito à sua imagem; ele propõe então uma inversão, e diz: “*l’homme est défait selon son image. L’image n’a rien à voir avec la signification, le sens, tel que l’impliquent l’existence du monde, l’effort de la vérité, la loi et la clarté du jour*”.<sup>69</sup> (1955, p. 350). Agora o morto passa a ser a imagem de si mesmo, e não de algo que deixou no mundo quando era vivo.

Pensando no poema “O mistério”, acima transcrito, temos um morto, sua impassibilidade cadavérica, e um mundo que lhe parece ter precedido. O pensar poético, não obstante, leva-nos a um outro mundo, o mundo poético propriamente, aquele que não serve à verdade do mundo, atitude que parece óbvia por tratarmos de poesia, mas que escapa das facilidades do pensamento lógico.

Para reforçar e auxiliar o pensamento da morte e retomarmos o comentário sobre “O mistério”, recorremos a outro poema de Lisboa:

#### ALÉM DA IMAGEM

Além da imagem: trama do inefável

---

<sup>69</sup> Tradução nossa: *O homem é desfeito segundo a sua imagem. A imagem nada tem a ver com a significação, o sentido, tal como a existência do mundo, o esforço da verdade, a claridade do dia implicam.*”

para mudar contorno definido.  
Ou não bem definido. Além da Imagem  
treme de ser lembrança o que era olvido.

(1985, p. 356)

As noções de memória e esquecimento se entrelaçam nos versos, provocando um pensar inusitado: o que era olvido torna-se lembrança à custa de que esforço, ou passagem, ou mudança? O poema diz de uma “trama do inefável”, a que se pode com alguma certeza associar a linguagem poética, um conluio e também uma tessitura que provocam uma mudança na própria noção de imagem: ao invés da semelhança que lhe atribui — ou tem a ilusão de lhe atribuir — um valor, significativo ou afetivo, a partir do que chamamos lembrança, sobrepõe-se o esquecimento, contra o qual lutamos para honrar nossos compromissos do dia. Do outro lado dessa luta, emerge da “trama” a lembrança, ou a imagem além da imagem: referência ao que é sem contorno, o que se desenha sobre a ausência torna-se a presença dessa ausência, o que era esquecimento torna-se lembrança, outra lembrança, que excede o que chamamos memória no meio relativo das tarefas e da verdade.

As facilidades de interpretação podem levar a pensar esse momento de mistério como a vida antes da morte, a experiência do mundo concluída por um poder inexorável. Mas o texto poético conduz-nos além do fechamento, ao fascínio da ausência do tempo, da suspensão das noções de anterioridade e posterioridade, conforme diz Blanchot:

Écrire, c'est entrer dans l'affirmation de la solitude où menace la fascination. C'est se livrer au risqué de l'absence de temps, où règne le recommencement éternel. C'est passer du Je au Il, de sorte que ce que m'arrive n'arrive à personne, est anonyme par le fait que cela me concerne, se répète dans un emparpillement infini. Écrire, c'est disposer le langage sous la fascination et, par lui, en lui, demeurer en contact avec le milieu absolu, là où la chose redevient image, où l'image, d'allusion à une figure, devient allusion à ce qui est sans figure et, de forme dessinée sur l'absence, devient l'informe présence de cette absence, l'ouverture opaque et vide sur ce qui est quando il n'y a plus de monde, quando il n'y a pas encore de monde.<sup>70</sup>

(1955, p. 31)

---

<sup>70</sup> Trad. nossa: Escrever é entrar na afirmação da solidão onde a fascinação ameaça. É entregar-se ao risco da ausência de tempo, onde reina o recomeço eterno. É passar do Eu ao Ele, de maneira que aquilo que me acontece não acontece a ninguém, é anônimo pelo fato de que aquilo me concerne, repete-se em uma disseminação infinita. Escrever é dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, nela, permanecer em contato com o meio absoluto, lá onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura, torna-se alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência, torna-se a presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais o mundo, quando ainda não há mais o mundo.

A coisa tornada imagem não é mais uma alusão a algo de “contorno definido” ou imperfeitamente definido; a lembrança que se havia tornado olvido retorna à lembrança como “presença informe” da ausência, como lembrança além da imagem do que era esquecimento.

No caso do poema “O mistério”, a terceira instância a que aludimos corresponderia então à “lembrança do que era olvido” de Henriqueta Lisboa, ou à “alusão ao que é sem figura” de Maurice Blanchot. Estamos outrossim no espaço literário, na instância poética em que se manifestam a “malícia das plausíveis revelações”, o “suborno das silenciosas palavras”. Esse é o mundo da morte que não cessa de morrer, do incessante e interminável, da busca vã e da espera de algo. Que busca é essa? “Ah! talvez fosse a morte”, diz a voz poética. Nesse mundo impera o “apelo da noite”, as inquietações e inconstâncias sem solução. “Por uma solução ansiavas...” reflete o desejo de aceder a algo a que não se tem direito nesta instância, onde só se pode ouvir o eco da impossibilidade: “Ah! talvez fosse a morte.”

Essa morte, não obstante, não se mantém no lugar imponente que lhe foi reservado pelos vivos; ela resvala, desliza, erra pela região do inacessível, do inapreensível. No espaço literário, a única possibilidade da morte é sua impossibilidade, o *estar a morrer*, conforme queria Blanchot, sem jamais chegar ao termo.

As questões relativas à não-correspondência com o real, ao segredo não-revelado, ao desconhecer, ou à inexistência de um segredo que contenha recôndita uma resposta, são retomadas no poema “Arte”:

#### ARTE

Entre falsidades  
és a verdadeira.

Febre de mentiras  
a boca te queima

Renegas os peitos  
que te alimentaram.

Mas no fundo, pérfida,  
és a verdadeira.

Cavalgas o abismo  
não sei com que freios.

Jardins devastados  
são os seus conluios.

Na hora dos ajustes

és a verdadeira.

Confusão extrema  
de êxtases, sarcasmos,  
e ranger de dentes.

Demônio triunfante,  
demônio esmagado  
sob os calcanhares?

Mistério, mistério.  
Cessaram de súbito  
risos e soluços.

Não há na cidade  
pedra sobre pedra.

Verdades se arrasam  
por ti, verdadeira.

(1985, p. 129)

A verdade da arte parece distanciá-la do que chamamos vida, onde floresce a falsidade, tornando-a por inversão a “Febre de mentiras”. Se a arte nasceu no seio humano, ela renega “os peitos / que te alimentaram”. Mas ela é a verdadeira. Seria ela o demônio ou aquela que o esmaga? É confusão, mistério, e em toda sua inquietação sobressai a verdade poética: “Verdades se arrasam / por ti, Verdadeira”.

#### **4.7 Linguagem e expressão**

Na leitura do poema “Rosa plena”, de Henriqueta Lisboa, retomamos as considerações sobre a instabilidade do símbolo feitas na segunda vereda (pág. 48), em que afirmamos que não se pode estabelecer uma correspondência segura para as imagens poéticas. Uma das imagens então comentadas é a do anjo; outra é a do trigo e do joio. Notamos então que não se pode estabelecer uma associação transparente entre os símbolos mencionados e a carga cultural que os envolve. Em “Rosa plena” defrontamo-nos com um amontoado de ideias relacionadas à liturgia da igreja católica cuja hermenêutica é precária para nos conduzir aos sentidos poéticos. Ao buscar um diálogo com o poema, contudo, muitas outras reflexões emergem da opacidade para transitar reluzentes em nossos pensamentos. Antes de tudo, vamos à leitura do poema:

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

(1985, p. 514)

Para sondarmos esse texto poético de Henriqueta solicitamos o auxílio de um pensador tão raro quanto controvertido, cujas reflexões sobre a poesia consideramos preciosas pelo respeito profundo que ele demonstra pela obra de arte, pela maneira ao mesmo tempo reverente e brilhante como ele aborda o poema. Martin Heidegger afirma que a linguagem não é nem uma expressão (de pensamentos, sentimentos etc.), nem propriamente uma atividade humana, e nem uma representação. Essas definições clássicas de linguagem, para Heidegger, são insuficientes para tocar a essência da linguagem. Para Heidegger, “A linguagem fala” (2003, p. 10), isto é, não é há um ser que diz a linguagem, nem essencialmente um enunciador qualquer. E ele repete várias vezes: “A linguagem fala”. Para buscar esse dito que fala, ele privilegia a palavra poética, que entre todas é a que diz genuinamente: “Dizer genuinamente é dizer de tal maneira que a plenitude do dizer, própria ao dito, é por sua vez inaugural. O que

se diz genuinamente é o poema.” (2003, p. 12). Tentemos então buscar no poema, nos poemas, o falar da linguagem, e para tanto, é necessário escutar o poema, ouvir atentamente sua linguagem — este é o pensamento poético que nos permite abordar o poema.

Quando se lê o poema “Rosa plena”, acima transcrito, é no mínimo insólito pensar em um ser que esteja olhando para uma rosa e tentando descrevê-la linguisticamente — ou buscando representá-la, ainda que numa linguagem poética. Essa rosa poética, então, pode-se dizer com Mallarmé, é a “ausente de todos os buquês” (2010, p. 167). Heidegger diz que a linguagem do poema é genuína, e associa essa condição ao fato de ela ser inaugural, isto é, ela não repete, nem representa, nem diz algo sobre algo. Em *A origem da obra de arte*, o pensador já havia comentado esse caráter inaugural da poesia: a *fundação*, a *instauração* da verdade: “fundar como doar, fundar como fundamentar, fundar como principiar” (2010, p. 190). Nossa caminhada pelo poema pode nos sinalizar a ideia de fundação nos seguintes versos:

Sangue em oblata  
no altar maior.

Recusamo-nos a pensar nesta *oblata* como uma oferenda a Deus, nos moldes cristãos ou católicos, e no “altar maior” como o repositório das oferendas. Pensando poeticamente, a oblata é a origem do poema, a ideia de doação, de instauração, conforme Heidegger preconiza. Mesmo de maneira um pouco simplista, pode-se relacionar o altar maior à arte.

A leitura do poema, o pensar poético sobre ele nos conduz ao pensamento veiculado nos dois versos finais:

Poesia  
que se fez Carne.

Pode-se dizer então que esta rosa plena está associada ao dizer poético, à palavra da poesia. Isso parece facilitar nosso caminho pelo pensar poético, mas essa aparente facilidade pode ser enganadora. Essa poesia feita carne pode ser pensada de várias maneiras, mas conduzimos nosso pensamento poético para o reforço da ideia de que poesia não é representação. As palavras se tornam carne, a poesia *é*, a poesia *está*, a poesia *existe*, e sua verdade não se encontra em uma representação, mas em seu próprio ser — o *Geschaffenseins*, ou “ser-criado”, para utilizar uma expressão de Heidegger.

O poema confere atributos de cor, de forma, de febre e de garbo à rosa em glória. Podemos então dizer que esses atributos, assim como outras figurações do poema, como ostensório, turíbulos, oblata, podemos chamar de símbolos. Pensamos então no que significa



o símbolo poético para Blanchot. A poesia é feita de símbolos, segundo ele, e normalmente temos uma ideia tradicional de que o símbolo se relaciona a algo que já existe, mas devemos repensar dentro da poesia essa ideia. Um exemplo da utilização convencional do conceito é a linguagem religiosa, que estabelece símbolos e nisso nasce a hermenêutica, que tem a função de fixar o símbolo. Na poesia o símbolo não pode ser fixado, não pode ser moldado em uma metafísica representacional eclesiástica. Pensamos em primeiro lugar no tom da linguagem religiosa, em sua inculcação de moralidade, que exige a consolidação do símbolo como algo inequívoco, que não admite instabilidades. A poesia, por sua vez, não funciona assim, ela é o próprio local da inquietação, da intranquilidade.

No poema “Rosa plena”, Henriqueta se utiliza de elementos como auréola:

Em auréola sobre si mesma  
— estática.  
Em arroubo diante da luz  
— dinâmica.

Auréola é tradicionalmente símbolo de santidade, bondade. Essa santidade simboliza, numa visão mais tradicional, uma pessoa santa, um anjo, por exemplo. A palavra já foi carregada com um pré-sentido. No fragmento “auréola sobre si mesma”, há a ideia de que ela emana a energia do ser, no caso da rosa, ela é imanente e não transcendente.

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

A palavra estática, ainda no mesmo verso comentado, pode ser pensada como intransitividade, no sentido de que não se tem um objetivo, uma chegada, ou seja, não há um sentido pronto para o qual ela vai remeter. Esse estático intransitivo está, portanto, ligado à noção já comentada de instauração. Mas se é estática, como a poesia pode ser dinâmica? Não haveria aí uma contradição, um oxímoro? Essa é uma outra questão discutida por Heidegger em seus textos. Nossa cultura iluminista habituou-se a ver nas ideias, e nas palavras que as veiculam, traços de inclusão e exclusão que estabelecem a lógica do pensamento metafísico. O pensamento poético, não obstante, não se conforma a essas determinações, e vai além. Heidegger afirma: “Pensado rigorosamente como o aquietar do quieto, o repouso movimentava-se muito mais do que um movimento e tem muito mais movimentação do que qualquer moção.” (2003, p. 23)

No verso “arroubo diante da luz”, esse arroubo (arrebatamento, êxtase) diante da luz, dinâmica, poder-se-ia pensar na luz como nossa cultura, ela é quase como sinônimo de clareza,

razão, da lógica, conforme nossos códigos iluministas. Não obstante, o arrebatamento é justamente o contrário disso, estar arrebatado é estar distante da compreensão. As palavras podem até pretender ser claras, mas não são claras totalmente, e a palavra poética é que vai nos levar ao arrebatamento, ao fascínio.

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

*Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire: centre non pas fixe, mais que se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa compositions. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus derobé, plus incertain et plus impérieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre. Le sentiment de l'avoir touché peut bien n'être que l'illusion de l'avoir atteint; quando il s'agit d'un livre d'éclaircissements, il y a une sorte de loyauté méthodique à dire vers quel point il semble que le loyauté méthodique à dire vers quel point il semble que le livre se dirige; ici, vers les pages intitulées Le regard d'Orphée<sup>71</sup>.*

(1955, p. 9)

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

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

Outro símbolo que Henriqueta nos traz é o turíbulo, utensílio incenssório utilizado nas missas como objeto usado na queima de incenso como forma de consagrar e honrar o altar, os sacerdotes e os próprios fiéis, e, hoje em dia estendeu-se também às oferendas do pão e do vinho. A fumaça do turíbulo é perfumada, um perfume que sobe ao céu, uma purificação. Já

---

<sup>71</sup> Trad. Nossa: *Um livro, mesmo fragmentário, possui um centro que o atrai: centro esse que não é fixo, mas se desloca pela pressão do livro e pelas circunstâncias de sua composição. Centro fixo também, que se desloca, é verdade, sem deixar de ser o mesmo, e tornando-se sempre mais central, mais esquivo, mais incerto, e mais imperioso. Aquele que escreve o livro, escreve-o por desejo, por ignorância desse centro. O sentimento de o ter tocado pode nada mais ser do que a ilusão de o ter atingido; quando se trata de um livro de esclarecimentos, há uma espécie de lealdade metódica a declarar na dicção daquele ponto para o qual parece que o livro se dirige: aqui, na direção das páginas intituladas O olhar de Orfeu.*

o ostensório é o objeto litúrgico, que tem uma forma que nos remete ao sol, é usado para a bênção do Santíssimo Sacramento e nele é colocada a hóstia consagrada para a adoração de Jesus Cristo. Ao refletirmos sobre esse círculo representativo, em forma de sol, podemos pensar que o círculo não tem partida nem chegada, bem como as tem todas, assim como o poema: não tem partida nem chegada, e tudo é partida e chegada, a origem é um ponto impossível e o fim igualmente. A perfeição mencionada num dos versos da segunda estrofe pode levar-nos a pensar no poema como algo terminado, concluído, o que seria a morte do poema, contrariando as ideias desenvolvidas nesta escrita sobre a impossibilidade da morte no texto poético. Pensamos então na perfeição como o ser-criado, o ser-feito, o que não admite uma relação de comparação com uma realidade anterior. Neste caso, ser perfeito é ser ao mesmo tempo inquieto e intranquilo, imagem que pode ser confirmada pelas expressões “asas flamejantes”, “valsa dos ventos”, que sugerem dispersão, disseminação do signo poético.

Cada pétala é um sonho de retorno, diz-nos outro fragmento do poema, e nesse sentido também nos torna pertinente a ideia do eterno retorno nietzschiano nesse diálogo, que nunca é um retorno para algum lugar, mas um retorno em devir, e o sonho, ligado à noção de inconsciente, a não à racionalidade.

Amor e morte, lembrando a temática desta vereda, em que procuramos associar morte e poesia, temática e organicamente, desta forma principalmente. A poesia, fruto e veículo de paixão, mata os laços com uma cultura dominante, recusando ser vista e explicada pelo olhar metafísico:

Amor e morte  
pela revelação.

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

Finalmente, retomamos os últimos versos, que têm o poder de materializar a palavra poética e de nos conduzir novamente aos pensamentos de Mallarmé, de Blanchot, de Heidegger, que nos auxiliaram nesta vereda:

Poesia  
que se fez carne.

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

A presença da morte como temática na obra poética de Henriqueta Lisboa é a constatação mais óbvia, a que oferece maiores facilidades de verificação, principalmente em certos livros, como *A face lívida* e *Flor da morte*. Quando pensamos como Blanchot em relação a Mallarmé, entretanto, verificamos que a morte ultrapassa a condição constatável de temática ou assunto para se tornar algo orgânico no poema, que instaura sua própria verdade, em detrimento da verdade do mundo, de sua esperança de realização: “Quem escava o verso morre, encontra sua morte como abismo”. (BLANCHOT, 1955, p. 38).

Procuramos, nesta vereda, dar mais atenção a essa morte orgânica do que à morte temática, ao comentarmos os poemas de Henriqueta Lisboa. A morte na organicidade do poema, que rege o silêncio da palavra, seu sacrifício no signo poético, no sentido batailliano, o salto, explorado nos textos como uma força criadora sem controle racional, permite o acesso ao ilimitado, ao que não pode ser enquadrado pelas convenções. A prevalência da enunciação sobre o enunciado.

A ideia de morte, ou de sua impossibilidade na literatura (impossibilidade da morte que permite concluir, que leva a um desfecho), conduziu-nos ainda a reflexões sobre sua relação com a noite (*l'autre nuit*, de Blanchot), e com a semelhança cadavérica.

Como disse Blanchot na advertência a *L'Espace littéraire*, todo livro possui um centro para o qual a escritura é atraída, embora não seja um centro imóvel e ao qual se pode chegar percorrendo um caminho; ao contrário, o escritor se ilude pensando ser possível determinar este centro. Entretanto, ele fala de uma certa “lealdade metódica”, tratando-se de um “livro de esclarecimentos”, que parece apontar para a direção daquele centro inatingível. Em *L'Espace littéraire*, ele diz que o ponto a que o livro parece se dirigir são as páginas intituladas *Le regard d'Orphée*. No caso do presente trabalho, ousamos sugerir que o ponto a que Blanchot se refere permeie provavelmente as páginas da presente vereda, intitulada *Estranha aproximação com a morte*.

## 5. FECHAR O CICLO:

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

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

Desse modo, não podemos constatar a finalização deste trabalho, pela necessidade de darmos continuidade aos pensamentos que nos permeiam e intrigam constantemente. Entretanto, podemos dizer que aqui fecha-se um ciclo.

Nossa caminhada levou-nos ao acolhimento da escrita epistolar, num breve histórico em que obtivemos um maior conhecimento das mudanças e transformações pelos quais o conceito de correspondência passou, desde o início dos tempos da antiguidade até os tempos atuais, desde a escrita coletiva até a individual. Percebemos, por conseguinte, a possibilidade de entendê-las como um rico material de arquivamento, em um acervo capaz de trazer contribuições para a teoria e crítica literária, e mais especialmente como obra literária, é o caso das cartas reciprocamente trocadas entre Henriqueta Lisboa e os estimados escritores de sua época.

Nas cartas enviadas por Henriqueta encontramos um histórico de vida e diálogos metaliterários num espaço de discussão intelectual e artística, elucidando-nos a concepção de poesia da autora, que busca abolir ao máximo a relação da poesia com o mundo exterior, e do projeto literário henriquetiano ligado intensamente pela busca da palavra poética, que, como o menino poeta, não se fixa, não serve para representar e nem tem a utilidade de explicar. Foi através das missivas que tivemos o contato mais profundo com o pensamento da poeta mineira, permitindo-nos conhecer não só o ser humano Henriqueta como, em especial, a poeta que, de aparência frágil e postura contida, perseverou no cenário da poesia modernista,

marcando definitivamente seu lugar nas Letras brasileiras e com reconhecimento internacional.

Nos diálogos, trocas de ideias e debates intelectuais e artísticos, entre Henriqueta Lisboa e tantos outros escritores contemporâneos, uma presença torna-se essencial na contribuição do aperfeiçoamento da técnica desenvolvida por Henriqueta em sua escrita: Mário de Andrade. Este não se situa na vida da poeta apenas como um bom amigo e poeta admirável, mas, quiçá e, sobretudo, como um ser crítico diante dos poemas que Henriqueta escreveu no período dos diálogos tecidos entre ambos. Um mestre-amigo.

A análise das missivas contribuiu de forma singular para um maior conhecimento sobre o ato criativo da poeta e como ele foi se delineando, aperfeiçoando-se cada vez mais; contribuiu para a constatação da força e perseverança de uma escrita que, inicialmente, foi relegada pela crítica da época, e na percepção de como Henriqueta exerceu plenamente sua profissão de fé. Ao invés de sucumbir, ela sempre renascia, como uma fênix, estava a frente de seu tempo.

A próxima vereda que adentramos se contextualiza no século XX, com um dos acontecimentos mais traumáticos que tivemos na história da humanidade, a Segunda Guerra mundial, um período marcado pelo caos, dor, morte, horror. Contudo, mesmo em um ambiente traumatizante, percebemos a possibilidade do florescer da poesia. A poesia nasce, renasce, e mesmo diante do caos que permeia todas as esferas, de forma direta ou indireta, a poesia reverbera.

Nesse sentido, analisamos a aproximação da linguagem poética e da guerra que aparecem em Henriqueta Lisboa de forma silenciosa, configurada na impossibilidade do narrar, no que tange as potencialidades da linguagem e a sua possibilidade efetiva. O silêncio é um grito que ecoa e vem de um pranto, de uma face lívida em que o temor e a repulsa se relacionam com a morte, uma morte plural, mergulhada no espaço literário.

Essa impossibilidade de narrar se incorpora através do testemunho, em que o crítico Giorgio Agamben, ao recuperar Primo Levi em sua obra, esclarece-nos que as ‘verdadeiras testemunhas’ são aqueles que viveram a experiência do extermínio até chegarem ao seu fim; são as que ‘viram a górgona’ e, logo, não sobreviveram; aqueles que, nas palavras do italiano, já estavam mortos antes de morrer e já haviam perdido toda e qualquer capacidade de comunicação. Ou seja, o valor do testemunho está essencialmente no que lhe falta, no que não pode ser dito por homens que já não o são.

Compreendemos que o cenário poético passa a ser, então, um lugar de fala, mas não uma fala comum, que atesta e assegura, mas uma fala em que o eu lírico henriquetiano se

constrói e ressoa, incorporando, de forma outra essa matéria da realidade, que reflete angústias, temor e repulsa. Contudo, Blanchot nos demonstra, através de seu conceito de opacidade e transparência, que esta linguagem poética não nos vem como um instrumento do querer-dizer, mas de maneira outra, libertada das exigências mundanas, fundando assim sua própria realidade.

O testemunhar é colocar-se nesta cisão entre o que é possível dizer e o que se diz, essencialmente. O testemunho é, assim, uma efetivação possível, uma possibilidade de dizer, dessa mesma forma e de formas outras, que carrega a potência do não-dizível. O poema não descreve, não representa o horror; entretanto, ele apresenta uma experiência poética que se ergue na força da enunciação, é o que concluímos nas vozes poéticas de Henriqueta sob a luz de seus poemas.

Nos poemas henriquetianos trabalhados na segunda vereda percebemos, também, um eu lírico que se mostra não com o intuito de significar as coisas, pois essa voz não vem para esclarecer, primeiramente, nem para significar um testemunho; pelo contrário, a voz que escutamos é a da própria palavra poética em suas entonações, relações e variações. Dessa forma, entendemos que a linguagem da poesia de Henriqueta não parte, necessariamente, de uma relação com o mundo externo, mas cria, por fim, sua própria realidade, é a palavra essencial blanchotiana, que instaura e funda significados plurais; assim sendo, temos as faces lívidas, os desastres henriquetianos, naquilo que a imagem evoca, mas não pode, verdadeiramente, representar como o real, nem descrever, nem mesmo dimensionar. O que temos, então? A experiência poética com sua palavra desviante.

Num percurso seguinte enveredamos pela senda de uma reflexão sobre a estranha aproximação com a morte tanto em Henriqueta Lisboa quanto em Maurice Blanchot, em que a poeta mineira e o crítico francês aproximam-se numa concepção de fazer literário ligados à morte. É a nossa terceira vereda.

Em Blanchot percebemos a morte instaurada não como tema, ou não somente, mas como condição para a escrita poética, vindo como algo inerente à poesia. A morte, no pensamento blanchotiano, figura como a base de todo ato de linguagem, seja ele literário ou não literário. Morte que promove e, ao mesmo tempo, o dizer e a ausência do dizer, morte presente e ainda por vir, morte que nunca morre. Morte plural. Em Henriqueta, sua concepção de poesia tenta se afastar ao máximo do didatismo e outras formas que expliquem a poesia, para ela a poesia “reside entre o obscuro e o revelado, a palavra e o silêncio”, e o tema da morte aparece em configurações pluralizadas, permeando um universo outro que, muitas vezes, foge à morbidez que o tema parece propor. É o que constatamos nos poemas de Henriqueta, pois,

ao mergulharmos no tema da morte, ao invés de encontrarmos algo lúgubre, encontramos tensão, beleza, pureza, acolhimento,

leveza, angústia, mistério: um mistério irrevelável que somente a morte traz e que assim permanece.

Associa-se em Henriqueta e Blanchot morte e poesia pela linguagem, tudo é linguagem. Mas essa linguagem não vem atrelada ao seu significado, a linguagem rompe com esse significado e com o ser que o propõem, por isso a sua incapacidade de representação fidedigna. Temos, então, um laço que se rompe entre significante e significado, temos o desastre que instaura significados plurais, num caos criativo.

Henriqueta por vezes foi acusada pela crítica de sua época de universalista ao invés de nacionalista, pois em tempos de guerra e/ou de mudanças políticas e sociais parecia um pecado poetas não se posicionarem fazendo da poesia elemento de luta e combate. Entretanto, a concepção de literatura de Henriqueta se aproxima muito da concepção de Blanchot, no sentido de que palavra poética não está para servir ao mundo, ou não deveria simplesmente, ela não **serve para**, ela apenas **é**.



## REFERÊNCIAS

- A POESIA de Henriqueta Lisboa. **Revista de Ouro. A cultura vale ouro?** Rio Grande do Norte, 2017. Imagem de Henriqueta Lisboa. disponível em: <http://revistadeouro.com/2017/10/a-poesia-de-heriqueta-lisboa.html>
- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**. A palavra e o fantasma na cultura ocidental. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Trad. João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. “Ideia do amor”. In: **Ideia da prosa**. Trad. João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. **Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone**. Bollati Boringhieri Editore, Torino, 2012.
- AGUIAR, Melânia Silva. “Henriqueta Lisboa: memória do vivido/imaginação do transcendente” in **Revista SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 27-36, 1º sem. 2003.
- ANGELIDES, Sophia. **Carta e Literatura: correspondência entre Tchekhov e Gorki**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001, p.15.
- ANDRADE, Carlos Drummond. Poema em homenagem a Henriqueta Lisboa, 1972. In: **UFMG. CELC. AEM. AHL**. Série Memorabilia/homenagens, Minas Gerais. Visita pessoal em: 20/12/1016
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. José Olympio, Rio de Janeiro, 1945.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1967.
- ANDRADE, Mário de. **Querida Henriqueta: cartas de Mario de Andrade a Henriqueta Lisboa**. Org. OLIVEIRA, Abigail de. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- ANDRADE, Mário de. (2009), “Há uma gota de sangue em cada poema”. In: **Obra Imatura**. Agir, Rio de Janeiro.
- ANTELME, Robert. **L’espèce humaine**. Paris: Gallimard, 1957.
- ARAÚJO, Marcia de Mesquita. **Henriqueta Lisboa: teoria e prática de poesia pura**. Dissertação de Mestrado. Fortaleza: Repositório Institucional UFC, 2013. Site: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/11171>. Acessado em 10/12/2018.
- BARROS, Manoel de. **Poeminha em língua de brincar**. Ilustrações: Martha Barros. São Paulo - Rio de Janeiro: Reccord, 2007.
- BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Leya, 2010

- BATAILLE, Georges. **L'expérience interieur**. Paris: Gallimard, 2008.
- BLANCHOT, Maurice. **L'entretien infini**. Paris: Gallimard, 2012,
- BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita**. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 1955.
- BLANCHOT, Maurice. **L'attente l'oubli**. Paris: Gallimard, 1962.
- BLANCHOT, Maurice. **L'écriture du désastre**. Paris, Gallimard, 1991.
- BLANCHOT, Maurice. **Le livre à venir**. Paris: Gallimard, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. **La part du feu**. Paris: Gallimard, 2003.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1982.
- BRANDÃO, Izabel & MUZART, Zahidé (Orgs.). **Refazendo Nós**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003a.
- BRANDÃO, Izabel & MUZART, Zahidé (Org.) **Remate de Males**. Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Henriqueta Lisboa. Campinas: Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, n.23, 2003b.
- BRIGHELLI, Jean-Paul. **L'épistolaire: les diverses formes de correspondances, leurs fonctions aesth etiques et argumentatitves**. Paris: Magnard, 2003.
- BYLAARDT, Cid Ottoni. "A poética da negatividade na escritura de Lobo Antunes". In: **Revista Convergência Lusíada**, n.28, p. 44-54., jul/dez.2012. Disponível em: [www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/19383](http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/19383). Acesso em: 05/12/2015
- BYLAARDT, Cid Ottoni. **Boletim de Estudos Portugueses**, vol. 20, n.27, jul/dez. 2000
- BYLAARDT, Cid Ottoni. (2015), "Comissão das lágrimas: o horror é representável?". In: **Revista do CESP**, Belo Horizonte, v.35, n.54, p. 101-115. Disponível em: [www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/10100](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cesp/article/view/10100). Acesso em: 04 de set. de 2018.
- BYLAARDT, Cid Ottoni. **O império da escritura**. Ensaios de literatura. Fortaleza: imprensa Universitária da UFC, 2014.
- BYLAARDT, Cid Ottoni. **Conversando aos infinitos**. Ensaios de Literatura Brasileira. Fortaleza: Secultfor, 2011.
- CANDIDO, Antonio. "Notas de crítica Literária III". **Folha da manhã**, São Paulo, 21 de maio de 1944.
- CANDIDO, Antonio. "Poetas menores de hoje – III". Notas de crítica literária. **Folha da manhã**, São Paulo, em 21 mai. 1944.

- CANDIDO, Antonio. “Notas de crítica literária — sobre poesia”. In: DANTAS, Vinicius (org.). **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades, 2002.
- CARMELO, Virgílio. *Henriqueta Lisboa: Bibliografia analítico-descritiva (1995-1990)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.
- CARVALHO, Abigail Oliveira; MELO, Wander; SOUZA, Eneida Maria de (Orgs.). **Presença de Henriqueta**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1992.
- DELEUZE E GUATTARI. **Crítica e Clínica**. Trad. Peter Pául Pelbart. São Paulo: Ed.34, 2011.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquisofrenia**. Vol. 3. Coord. da trad: Ana Lúcia de Oliveira. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, G e GUATTARI, F. “A literatura menor”. In: **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imágenes pese a todo**. Trad. Mariana Miracle. Paidós, Barcelona, 2004.
- DOMINGOS, Priscila Berti. “O tecer das palavras: o processo de criação literária de Clarice Lispector em *Cartas perto do coração*”. In: **Clarice Lispector: a escritura e o ofício de escritor em Cartas perto do coração**. 2016. 106p. Dissertação de Mestrado em Letras. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Faculdade de Ciências e Letras Campus de Araraquara – SP. 2016.
- DUARTE, José Afrânio. **Henriqueta Lisboa: poesia plena**. São Paulo: Editora do escritor, 1996.
- DUARTE, Constância L. . *Henriqueta Lisboa uma biografia intelectual*. In: Izabel Brandão; Zahidé Muzart. (Org.). *Refazendo nós - Ensaios sobre mulheres na literatura*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003, v. 1, p. 243-251. Disponível também em: [www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ANPOLL\\_2002/arquivos/pdf/001\\_mulher\\_literatura/constancia\\_duarte.pdf](http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ANPOLL_2002/arquivos/pdf/001_mulher_literatura/constancia_duarte.pdf). Acessado em: 10 de jan. de 2019.
- DUARTE, Constância Lima. (Org.) **Remate de Males**. Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Henriqueta Lisboa. Campinas: departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, N° 23, 2003b.
- FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: edições Loyola, 2004.
- HARANG, Julien. **L’épistolaire**. Paris: Hatier, 2002.

- HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. Trad. Marcia Sá Cavalcanti Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Ed. 70, 2010.
- HOLANDA, Heloisa Buarque; ARAÚJO, Lucia Nascimento. **Ensaístas brasileiras: mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- IONTA, Marilda. **A poética do sigilo: cartas de Henriqueta Lisboa a Mário de Andrade**. Disponível em: <[www.anpuh.uepg.br/Simpósio/anais/textos/MARILDAIONTA.pdf](http://www.anpuh.uepg.br/Simpósio/anais/textos/MARILDAIONTA.pdf)>. Acesso em: 19 jan. 2019.
- IONTA, Marilda. **As cores da amizade. Carta de Anita Malfatti, Oneida Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade**. São Paulo, Fapesp/Annablume, 2007.
- LEÃO, Ângela Vaz. **Henriqueta Lisboa: O mistério da criação poética**. Belo Horizonte: Ed. PUCMinas, 2004.
- LEJEUNE, Philippe. **Pour l'autobiographie: chroniques**. Paris: Seuil, 1998
- LEJEUNE, Philippe. "A quem pertence uma carta?". In: \_\_\_\_\_. **O Pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Org. Jovita M. G. Noronha. Trad. Jovita M. G. Noronha e Maria I. C. Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 251 a 254.
- LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rocco, Rio de Janeiro, 1988.
- LEVI, Primo. **Os afogados e os sobreviventes**. Trad. Luiz Sergio Henriques. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1990.
- LISBOA, Henriqueta. **Convívio poético**. Belo Horizonte, Publicação da Secretaria de Educação de Minas Gerais, 1955.
- LISBOA, Henriqueta. **Vivência poética**. Ensaios. Belo Horizonte, 1979.
- LISBOA, Henriqueta. **Obras completas I**. Poesia Geral (1928-1983). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1985.
- LISBOA, Henriqueta. **Vigília poética**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.
- LUCAS, Fábio. **A Face Visível**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- LUCAS, Fábio. "A lírica de Henriqueta Lisboa". **Revista Brasileira**, Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, n.28, p. 25-39, jul/ago/set. 2001
- LUCAS, Fábio. Dúvida, morte e poesia. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, 26 de março de 1950[s.p]
- LUKÁCS, G. "La correspondance entre Schiller et Goethe". In: \_\_\_\_\_. **Goethe et son époque**. Paris: Nagel, 1972.

- MACHADO, Adriana Rodrigues. **A lírica essencial de Henriqueta Lisboa**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.
- MACHADO, Adriana Rodrigues. **Rosa Plena: a sagração da poesia em Henriqueta Lisboa**. Tese de Doutorado em Letras. Pontífica Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC-RS, 2013.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Divagações**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2010.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Poésies et autres textes**. Paris: Les classiques de Poche, 2005.
- MALATIAN, Teresa. **Narrador, registro e arquivo**. In: PINSKY, Carla Bassanezi & LUCA, Tania Regina, **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.
- MEIRELES, Cecília. **Pistoia, cemitério militar brasileiro**. Philobiblion, Rio de Janeiro, 1955. (Ilustrado com xilogravuras de Manuel Segalà).
- MENDES, Murilo. **Antologia poética**. São Paulo, Cosac Naify. Organização de Júlio Castañon e Murilo Marcondes de Moura, 2014.
- MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira: Simbolismo**. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1995.
- MOISÉS, Massaud. **A história da literatura brasileira –vol. III–Modernismo**, São Paulo: Cultrix, 2000.
- MORAES, Marcos Antônio de. Edição da correspondência reunida de Mário de Andrade: histórico e alguns pressupostos. Revista: **Patrimônio e Memória**. UNESP – FCLAs – CEDAP, v.4, n.2, p. 115-128, jun. 2009. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/viewFile/114/506>. Acesso em: 11/01/2019.
- MORAES, Marcos Antônio de. **Orgulho de jamais aconselhar: a espistografia de Mário de Andrade**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2007
- MOURA, Murilo Marcondes de. **O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial**. Editora 34, São Paulo, 2016.
- NEVES, Ana Lúcia Maria de Souza. **Um atalho, uma clareira, coisa assim, no caminho”: reflexões sobre os lugares de Henriqueta Lisboa no contexto da literatura brasileira**. Tese de Doutorado em Letras. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa – 2014.
- OLIVEIRA, Martins de. **A recepção crítica de Flor da morte e o processo de arquivamento do escritor**. 2005. Disponível em: [http://www.ufmg.br/aem/inicial/publicacoes/ic/oliveira\\_2005.html](http://www.ufmg.br/aem/inicial/publicacoes/ic/oliveira_2005.html). Acessado em 15 de março de 2013.
- PAIVA, Kelen Benfenatti. **Histórias de vida e amizade: as cartas de Mário, Drummond e Cecília para Henriqueta Lisboa**. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

(disponível na Biblioteca Digital da UFMG. Endereço acessado em 05/12/2018: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ALDR-6WDQ5H>

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do Romantismo à Vanguarda**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. “La nueva analogía: poesía y tecnología”, in: **Obras completas. Tomo I. La casa de la presencia. Poesía e historia**. México, D.F.: F.C.E., 1994.

PERROT, Michelle. **Minha História das mulheres**. Trad. Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2013

PRADO, Adélia. **Bagagem**. São Paulo: Siciliano. 1993.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 15 ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1982.

RUBIÃO, Aurélia. Henriqueta Lisboa, 1929, uma reprodução óleo em tela. disponível no Acervo de Escritores Mineiros/UFMG. Visita pessoal em: 20/12/2016

SANTOS, Angelo Oswaldo de Araújo. *Entrevista*. Disponível em <[www.letras.ufmg.br/henriquetalisboa/midia/entrevista02.htm](http://www.letras.ufmg.br/henriquetalisboa/midia/entrevista02.htm)> Acesso em 21 jan. 2017.

SOUZA, Eneida Maria de (Org.) **Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa**. São Paulo: Peirópolis; Edusp, 2010.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). **Presença de Henriqueta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

ÁVILA, Carlos. Fotografia de Henriqueta Lisboa. In: **Blog Cultura**, 20 de maio de 2015. Disponível em: <https://domtotal.com/blogs/carlosavila/663/2015/05/reverberacoes/>  
Acessado em: 22 de abril de 2017

UFMG. AEM. CELC. AHL: Fotografia de Henriqueta Lisboa expondo o título de Cidadã Honorária na Câmara Municipal de Belo Horizonte, em 21 jul. 1972.

VERONEZ, Manoel: Epistolografia e literatura modernista brasileira: insculpindo sentidos. **Revista Olho d'água**, São José do Rio Preto, 7(1): p. 1–168, Jan.–Jun./2015. Acessado em: 19/03/2017. Disponível em: [www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/281/275](http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhodagua/article/viewFile/281/275)

#### **REFERÊNCIAS ON-LINE MAIS VISITADAS:**

*Acervo de Escritores Mineiros da UFMG*: <https://www.ufmg.br/aem/inicial/inicial.htm>

*Suplemento Literário Minas Gerais*: < <http://www.letras.ufmg.br/websuplit/>>

*O Malho* -<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria/verevistas.php>  
<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital>  
[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116300&pasta=ano\\_193&pesq=](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116300&pasta=ano_193&pesq=)  
*Revista da Semana*: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/revista-semana/025909>

## **BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR DE HENRIQUETA LISBOA**

### **Livros de Poesia:**

Fogo fátuo. Rio de Janeiro: s.n, 1925.  
Enternecimento. Rio de Janeiro: Pongetti, 1929.  
Velário. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1936.  
Prisioneira da noite. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1941.  
O menino poeta. Rio de Janeiro: Bedeschi, 1943.  
O menino poeta. Ed. ampl. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1975.  
O menino poeta. Porto alegre: Mercado Aberto, 1984.  
A face lívida. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1945.  
Flor da morte. Belo Horizonte: Calazans, 1949.  
Poemas: Flor da morte e a face lívida, Belo Horizonte: Calazans, 1951.  
Madrinha lua. Rio de Janeiro: Hipocampo, 1952.  
Madrinha lua. 2 ed. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1953  
Madrinha lua. 3 ed. Belo Horizonte: Coordenadoria de Cultura do Estado de Minas  
  
Gerais, 1980.  
Azul profundo. Belo Horizonte: Ariel, 1956.  
Azul profundo. 2 ed. São Paulo, Xerox do Brasil, 1969.  
Lírica. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.  
Montanha viva: Caraça. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1959.  
Montanha viva: Caraça/Mons vivus seu mons caracensis. Belo Horizonte: São Vicente,  
1977. Edição bilíngue. Trad. Pedro Sarneel e Lourenço de Oliveira.  
Além da imagem. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1963.  
Nova lírica. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1971.  
Belo Horizonte bem-querer. Belo Horizonte: Eddal, 1972.

O alvo humano. São Paulo: Editora do Escritor, 1973.  
Reverberações. Belo Horizonte: São Vicente, 1976.  
Miradouro e outros poemas. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.  
Miradouro e outros poemas. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.  
Celebração dos elementos: água, ar, fogo, terra. Belo Horizonte: s. ed., 1977.  
Casa de pedra: poemas escolhidos. São Paulo: Ática, 1979.  
Pousada do ser. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.  
Obras Completas. São Paulo: Duas Cidades, 1985. (Poesia geral 1929-1983, v. I)  
290

### **Livros de Ensaios:**

Convívio poético. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1955.  
Vigília poética. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1968.  
Vivência poética. Belo Horizonte: São Vicente, 1979.

### **Ensaios e artigos:**

Almas femininas da América do Sul. Colúmbia, Rio de Janeiro, v.1, n. 1, jul. 1928.  
Tristão de Athaide e o movimento católico. Brasil feminino, Rio de Janeiro, jun. 1932.  
Musa argentina. Brasil feminino, Rio de Janeiro, n. 14, out. 1933.  
Telmo Escobar. Brasil feminino, Rio de Janeiro, n. 11, abr. 1933.  
Musa hispano-americana. Revista da Semana, Rio de Janeiro, 20 out. 1934.  
Vozes na penumbra. O Malho, Rio de Janeiro, 4 out. 1934.  
Aquele voz no ermo da noite. O Malho, Rio de Janeiro, v.6, p.17, 6 jun. 1935.  
“Amai-vos uns aos outros”. O Malho, Rio de Janeiro, 7 mar. 1935.  
Três poetas argentinos. Revista da Semana, Rio de Janeiro, 18 maio. 1935.  
  
Vida harmoniosa. O Malho, Rio de Janeiro, 4 out. 1935.  
Diálogo entre a ilusão e a realidade. O Malho. Rio de Janeiro, 18 abril. 1935.  
Aurélia Rubião – irmã dos poetas. Alterosa, Belo Horizonte, v.1, n.2, p.72, p.72-73, set  
1939.  
Alphonsus de Guimaraens. Rio de Janeiro: Agir, 1945. (Coleção Nossos Grandes  
Mortos, v. 7).  
A lição de Alphonsus. O Diário, Belo Horizonte, 14 jul. 1946, p. 4.  
Aspectos da literatura hispano-americana. O Estado de São Paulo, São Paulo, 15



set.1948, p. 3,14.

Aspectos da literatura hispano-americana II. O Estado de São Paulo, São Paulo, 17 set.1948.

Ao luar. Auta de Souza. Diário de Minas, Belo Horizonte, 4 set. 1949.

Galeria poética. Diário de Minas, Belo Horizonte, 16 out. 1949.

Bárbara Heliodora. Diário de Minas, Belo Horizonte, 23 de abr. 1950. p.1-4.

Romance e folclore. Diário de Minas. Belo Horizontte, abr. 1950, p.1-2.

Poesia, beleza e estética. Folha de Minas, Belo Horizonte, 3 maio 1953, p.5.

Conceito de estilo. Folha de Minas. Belo Horizonte, 1956.

A educação cívica na escola secundária. O Diário. Belo Horizonte, 15 abr. 1956, p.6.

O crítico e o escritor. O Diário. Belo Horizonte, s.d.

A poesia de Ungaretti. Revista do livro, Rio de Janeiro, v. 2, n. 7, set. 1957. p.197-202.

Gabriela Mistral. O Diário. Belo Horizonte, 13 jan. 1957, p.4.

A poesia de “Grande sertão: veredas”. Revista do livro. Rio de Janeiro, v. 3, n. 12, dez. 1958. p. 141-146.

Reflexões sobre a história: discurso. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, Belo Horizonte, v. 6, 1959. p. 161-166.

A experiência diz que, afinal, o importante mesmo é a poesia. Diário da Tarde, Belo Horizonte, 15 jul. 1959.

Mário de Andrade preparou as novas gerações para a literatura nacional. O Diário, Belo Horizonte, 2 abr. 1960, p. 5.

Pensamento e poesia de Mário de Andrade. O Estado de São Paulo, São Paulo, 30 abr. 1960, p. 4.

A poesia de Murilo Mendes. O Estado de São Paulo. São Paulo, 5 nov 1960.

Suplemento Literário, p. 3.

Romance com notícias folclóricas. Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, v. 8, p. 103-107, 1961.

Alfonso Reyes, ensaísta e poeta. Estado de Minas, Belo Horizonte, 30 jul. 1963.

Conceituação de poesia entre os franceses. Revista Brasileira, Rio de Janeiro, v. 10, n. 29, jun. 1964. p. 98-112.

Mário de Andrade, o poeta. Mário de Andrade. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1965. p. 53-58.

O Meu Dante. O Meu Dante: contribuições e depoimentos. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1965. p. 9-20.

O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa. Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1966. p. 19-30.

Conceituação de poesia entre os franceses. Revista Brasileira, Rio de Janeiro, v. 10, n.29, p. 98-111, jun/ago. 1966.

Vicente de Carvalho. O Estado de São Paulo, São Paulo, 12 nov. 1966, p. 6.

Formação do poeta. Suplemento Literário Minas Gerais, Belo Horizonte, 26 nov. 1966, p.2.

Entre mineiros. O Estado de São Paulo, São Paulo, 5 mar. 1966. Suplemento Literário, p. 1.

Cecília Meireles. Suplemento Literário Minas Gerais, Belo Horizonte, 12 ago. 1967, p. 1.

O poeta Camilo Pessanha. Suplemento Literário Minas Gerais, Belo Horizonte, 9 set. 1967, p. 2-3.

À margem do manuscrito holandês. Minas Gerais, Belo Horizonte, 11 mar. 1967.

Aspectos do movimento modernista. Suplemento Literário Minas Gerais, Belo Horizonte, 16 mar. 1968, p. 2-3.

Expressão e comunicação. Suplemento Literário Minas Gerais, Belo Horizonte, 13 jan. 1968, p. 5.

Guimarães Rosa e o conto. O Estado de São Paulo, São Paulo, 30 nov. 1968, p.6.

Jorge Guillén. Suplemento Literário Minas Gerais, Belo Horizonte, 12 dez. 1968, p. 8.

Folclore e literatura infantil. Jornal do Comércio, Rio de Janeiro, fev. 26 out. 1969.

Mário de Sá Carneiro. Suplemento Literário Minas Gerais, Belo Horizonte, 13 jun. 1970, p. 4-5.

Mário de Sá Carneiro II. Suplemento Literário Minas Gerais, Belo Horizonte, 20 jun. 1970, p. 10-11.

A poesia de Alphonsus Guimaraens. Suplemento Literário Minas Gerais, Belo Horizonte, 2 jan. 1971, p. 10-11.

Vicente Huidobro e o criacionismo. Suplemento Literário Minas Gerais, Belo Horizonte, 1 maio 1971, p.4-5.

Alphonsus e Severiano. Colóquio/Letras, Lisboa: n.6, p. 27-34, mar. 1972.

Confidências e reflexões em torno de um livro. Minas Gerais, Belo Horizonte, dez. 1972. Suplemento Pedagógico, p.3.

Poeta Severiano de Resende. Suplemento Literário Minas Gerais, Belo Horizonte, 23

dez. 1972, p. 8-9.

Itinerário do artista. Estado de Minas, Belo Horizonte, 16 maio 1974, p. 1.

A poesia de Jorge Guillén. Separata de Insul, Madri, 1978. p. 321-330.

Poesia, esta maravilhosa deidade a que votei toda uma existência. Suplemento Literário Minas Gerais, Belo Horizonte, 22 dez. 1979. p. 2.

Infância e poesia. Revista do Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, Belo Horizonte, n. 8, 1979. p. 47-50.

Literatura oral e literatura infantil. Literatura infantil. Rio de Janeiro: PUC, 1980.

Evocação de Mário Casasanta. Minas Gerais, Belo Horizonte, 4 out. 1980, p. 12-13.

A experiência poética, segredo além do esforço humano. Estado de Minas, Belo Horizonte, 21 jul. 1984.

Itinerário de Petrônio Bax. Suplemento Literário Minas Gerais, Belo Horizonte, 3 out. 1987, p. 8.

### **Organização de Antologias:**

Antologia poética para a infância e a juventude. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1961.

Antologia poética para a infância e a juventude. 2 ed. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

Literatura oral para a infância e a juventude. Lendas, contos e fábulas populares no Brasil. São Paulo: Cultrix, 1968.

### **Traduções:**

Cantos de Dante. São Paulo: Instituto Ítalo-Brasileiro, 1969.

Poemas escolhidos de Gabriela Mistral. Rio de Janeiro: Delta, 1969.

Henriqueta Lisboa: poesia traduzida. Organização, introdução e notas de Reinaldo Marques e Maria Eneida Victor Farias. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

Prefácios:

Introdução. In: REZENDE, José Severiano de. Mistérios. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1971. p. 5-21.

Palavras de Henriqueta Lisboa. In: ALMEIDA, Maria José. Moita cana caiana. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1975.

Prefácio. In: FONTE BÔA, Maria Amália. Ofício rebeldia. Belo Horizonte: Imprensa

Oficial, 1966, p. 17-19.

Prefácio. In: LATERZA, Moacyr. Canto que amanhece. Belo Horizonte, s.n, 1955. p. 7-9.

### **Depoimentos e entrevistas:**

III Congresso Feminino: Impressões da representante do Estado de Minas Gerais. O Imparcial, Rio de Janeiro, 14 out. 1936.

Henriqueta Lisboa e o papel da mulher intelectual na sociedade. Vamos ler, Rio de Janeiro, 11 set. 1941. p. 18-19. Entrevista a Milton Pedrosa.

“O Movimento Modernista está perfeitamente realizado”. Correio Paulistano, São Paulo, 25 fev. 1945. Entrevista a Domingos Carvalho da Silva.

Henriqueta Lisboa. Revista da Semana, Rio de Janeiro, 6 dez. 1947. p. 49. Entrevista a Yvonne Jean.

Falando francamente. Folha de Minas, em Belo Horizonte, em 09 de outubro de 1949. Entrevista a Walter Álavares.

Que pintora teria sido Henriqueta, se a poesia não a “aprisionasse”. O Estado, Niterói, 19 ago. 1951. Entrevista a José Orsine Reis.

Fala aos leitores de Henriqueta Lisboa. Diário de Minas, Belo Horizonte, 6 jan. 1952. p.1. Entrevista a Maria Luiza Ramos.

Henriqueta Lisboa mensageira de Minas Gerais. Folha da Manhã, São Paulo, 1 fev. 1953. p.3. Entrevista a Maria de Lourdes Teixeira.

Henriqueta Lisboa, prisioneira da noite. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 13 jun. 1953. Entrevista a Carlos David.

Amanhã o lançamento de Azul profundo. O Diário, de 11 de setembro de 1956.

Depoimento de Henriqueta Lisboa.

Poesia concreta: arte ou mistificação? O Diário, Belo Horizonte, 24 abr. 1957.

Entrevista a Lúcio de Freitas.

Poetisa Henriqueta Lisboa. Estados de Minas, Belo Horizonte, 20 set. 1959. Entrevista a Lúcia Veado.

Na guerra da Academia a arma é a poesia. Binômio, Belo Horizonte, 24 jun. 1963.

O lado humano. Estado de Minas, Belo Horizonte, 9 fev. 1964. Entrevista a Wanda Figueiredo.

¿Para que sirve el arte? El Guayaquil, 13 abr. 1966. Entrevista a J. Montezuma de

Carvalho.

O poema é o vínculo entre o ser e o não ser. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 9 jul. 1966. p. 2. Entrevista a José Afrânio Moreira Duarte.

Henriqueta Lisboa do fundo do azul do mundo. Estado de Minas, Belo Horizonte, 4 maio 1969. p. 10. Entrevista a Roberto Drummond e Evandro Santiago.

Depoimento da tradutora. In: MISTRAL, Gabriela. Poesias escolhidas. Trad. de Henriqueta Lisboa. Rio de Janeiro: Delta, 1969. p. 47-55.

Arte e liberdade. Minas Gerais, Belo Horizonte, 28 fev. 1970. Suplemento Literário, p. 10. Entrevista a J. Montezuma de Carvalho.

Henriqueta Lisboa: a grande dama da poesia brasileira. Diário de Minas. Belo Horizonte, 5 jul. 1970. Entrevista concedida a José Afrânio Moreira Duarte.

Minha mãe era assim. Estado de Minas, Belo Horizonte, 10 maio 1970. Entrevista a Célia Nascimento.

Poesia com destinatário não é meu feitio. Jornal de Letras, Rio de Janeiro, fev/mar 1971. p. 2. Entrevista a José Afrânio Moreira Duarte.

A comunicação lírica de Henriqueta Lisboa. A Cigarra, Rio de Janeiro, out. 1971. p. 96. Entrevista a Ednalva.

O mundo poético de Henriqueta Lisboa, publicada no Estado de Minas, em Belo Horizonte, em 18 de setembro 1974. Entrevista concedida a Dídimo Paiva.

Conversando com Henriqueta Lisboa. Jornal do Commercio, Recife, 14 mar. 1976. Entrevista a José Mário Rodrigues.

Entrevista com Henriqueta Lisboa. Voz da verdade, Lambari, 9 maio 1976. Entrevista a Alcino Leite Netto e José Machado.

Mandamento primeiro e único (com alguns mistérios) para conhecer Henriqueta Lisboa. Estado de Minas, Belo Horizonte, 30 out. 1977. Entrevista a Maria Cristina Bahia.

Poesia – vocação desde a infância. Jornal de Letras, Rio de Janeiro, jul. 1978. p. 3. Entrevista a Stella Leonardos.

A formação do poeta segundo um de seus maiores. Estado de Minas, Belo Horizonte, 27 jun. 1979. Entrevista a Carmem Schneider Guimarães.

Henriqueta Lisboa: unida aos homens e a Deus pela poesia. O Estado de São Paulo. São Paulo, 5 mai. 1984. Caderno de Programas e Leituras. p. 4. Minas Gerais. Suplemento Literário. Belo Horizonte, jul. 1984. p. 6-7. Entrevista concedida a Edla Van Steen.

A criação poética como reflexo no espelho. Minas Gerais, Belo Horizonte, 17 ago. 1985. Suplemento literário, p. 8. Entrevista a Carmelo Virgillo.

De Lambari ao Canadá. Estado de Minas. Belo Horizonte, 15 out. 1985. Entrevista a Antonio A. F. Coppe.

Discurso de Henriqueta Lisboa na solenidade de premiação da Academia Brasileira de Letras. Suplemento Literário Minas Gerais. Belo Horizonte, 21 jul. 1984. p. 12.

## ANEXOS

Poema I

### *MENSAGEM*

Estou convosco, Irmãos, à hora das lágrimas,  
à hora em que se apagam as luzes que acendestes  
[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 que o orgulho degarrara da estrada  
[real.

Ah! não me credes,  
porque não recebo o frio noturno pelos desvãos de vossas  
[choupanas,  
porque não me embriago com o vosso vinho,  
nem de louros vos cingirei fronte no dia em que fordes  
[chamados gloriosos.

Vejo-vos em multidão compacta,  
ouço as vossas vozes em coro,  
sinto o pulsar das vossas artérias no mesmo ritmo  
[fatigado e eterno dos oceanos.

Estais todos unidos num bloco de mármore prodigioso,  
e a vossa respiração sobe e desce aos meus ouvidos  
semelhante à das vagas sob o silêncio inenarrável dos  
[astros.

Mas não me vedes nem me ouvis:  
quando tentei seguir-vos veio da montanha um espesso  
[nevoeiro,  
sinto-me na solidão como um cego em meio às trevas  
[que não buscou,  
sou como o naufrago segregado do mundo da ilha  
[desconhecida, além.

Recebei, Irmão, a minha mensagem,

e ainda que não puderes 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 me deu nome perpassa às vezes à flor dos vossos lábios  
[em prece!

Irmãos, meus Irmãos, guardai a minha lembrança como  
[a de um beijo apenas presentido:  
nada mais sei dizer-vos  
senão que a todos vos amo  
com esse infinito amor com que o Pai nos amou.

Poema II

### ***MISTERIOSA PRESENÇA***

Não sei bem onde estás, Pátria, porém sinto a  
tua misteriosa presença.  
Nas minahs expectativas sofrem teus campos  
necessitados de chuva  
Precipitam-se nos meus desassombros tuas  
cachoeiras em torvelino.

[...]

Vagam pela minha saudade silenciosas Marílias  
e nos meus ermos rezam, Pátria, porém sinto a  
tua misteriosa presença. [...]



