

ADRIANA RODRIGUES MACHADO

A LÍRICA *ESSENCIAL* DE HENRIQUETA LISBOA

PORTO ALEGRE

2009

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA BRASILEIRA, PORTUGUESA E
LUSO-AFRICANA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA**

A LÍRICA *ESSENCIAL* DE HENRIQUETA LISBOA

ADRIANA RODRIGUES MACHADO

ORIENTADORA: PROFA. DRA. ANA MARIA LISBOA DE MELLO

Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2009**

A meus pais,
Antonio Mendes Machado
(*in memoriam*)
e Idília Rodrigues Machado:
Sonho e Força em mim.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande Sul, representado pelo corpo docente, funcionários e colegas, pela oportunidade e pelo muito que aprendi.

Ao CNPq, pela bolsa de incentivo à pesquisa que viabilizou este trabalho.

À minha orientadora, professora Ana Maria Lisboa de Mello, pelo entusiasmo constante, pela confiança, exemplo e profissionalismo.

À minha mãe, Idília Rodrigues Machado, pelo apoio imprescindível.

E a todos que acreditaram, e que sonharam comigo, especialmente, Eneyda Rodrigues Araujo, Carlos Norberto Bauermann, Camila Rodrigues Machado, Janaína de Azevedo Baladão e Lina Tâmega Peixoto: energia propulsora.

Quem, em sua existência, não pressentiu, uma vez sequer, que tudo estava por fazer, nem sentiu, ao menos em desejo, a audácia de apagar tudo para tudo recomeçar, esse tal não recebeu o batismo metafísico (GUSDORF, 1960, p. 23).

RESUMO

A partir da lírica de Henriqueta Lisboa (1901-1985), o presente trabalho busca investigar a relação existente entre a poesia e a filosofia. Tendo em vista a lírica henriquetiana estar entre aquelas que se caracterizam pelo forte teor metafísico, ontológico, mostrou-se consonante ao anseio de encontrarmos os fundamentos desta poesia de caráter “espiritualista” que, no Brasil, é tão pouco valorizada. Ao mesmo tempo, ao perseguirmos tal objetivo, procuramos mostrar o que entendemos como a *essencialidade* dessa poesia, situando Henriqueta Lisboa na história da poesia brasileira e assinalando a sua importância dentro desse contexto. Valendo-nos como método o levantamento da fortuna crítica da poeta, juntamente com a leitura dos seus ensaios críticos e das obras mais características, procuramos ressaltar o que ela tem de mais autêntico, sem esquecer, no entanto, o intenso diálogo que estabelece com seus pares. No que se refere às relações entre filosofia e poesia, partimos dos primeiros filósofos procurando o que há de mais significativo para o nosso intento, passando pelos místicos da Idade Média, igualmente com o mesmo objetivo, confluímos para os primeiros românticos, representados, principalmente nas figuras de Novalis e Schlegel. No Romantismo, encontramos as raízes da poesia metafísica, que depois se desenvolveu no Simbolismo e que se mantém até os dias de hoje. Mostrar a atualidade e a relevância da temática dessa tendência da poesia fortemente marcada por perquirições filosóficas também é nosso propósito, e procuramos atingi-lo ao demonstrar o quanto é necessário nos desfazermos de preconceitos epistemológicos. Com nosso trabalho, pretendemos contribuir com os estudos que estão cada vez mais se interligando, como a Filosofia e a Literatura, bem como a Teologia e a Poética.

Palavras-chave: poesia metafísica; Henriqueta Lisboa; filosofia.

RÉSUMÉ

Le présent travail analyse le lien existant entre la poésie et la philosophie à partir de la poésie lyrique d'Henriqueta Lisboa (1901-1985). La lyrique de Lisboa se situant parmi les œuvres qui présentent une forte teneur métaphysique et ontologique, une telle étude est conforme à notre souhait de retrouver les fondements de cette poésie à caractère « spiritualiste », très peu valorisée au Brésil. Dans le même temps, nous tentons de montrer ce que nous entendons par *l'essentialité* de cette poésie, en replaçant l'auteur dans l'histoire de la poésie brésilienne et en mettant l'accent sur l'importance qu'elle a eu dans ce contexte. Le relevé de la fortune critique de l'auteur et la lecture de ses essais critiques et de ses ouvrages les plus caractéristiques ont pour but de faire la lumière sur ce qu'il y a de plus authentique dans son œuvre, sans pour autant omettre le dialogue intense établi avec ses pairs. Pour l'étude des relations qui nous intéressent entre la philosophie et la poésie, nous partons des premiers philosophes pour ensuite aborder les premiers mystiques du Moyen Âge et finalement les premiers romantiques – plus particulièrement Novalis et Schlegel. Encore présente aujourd'hui, la poésie métaphysique est née aux temps du Romantisme et s'est développée au cours du Symbolisme. Montrer l'actualité et l'importance de cette tendance de la poésie fortement marquée par des questionnements philosophiques est également l'objet de ce travail, qui nécessite un détachement des préjugés épistémologiques. Nous espérons contribuer aux études qui sont toujours plus liées entre elles, à l'exemple de la philosophie et de la littérature, ou de la théologie et de la poétique.

Mots-clés: poésie métaphysique; Henriqueta Lisboa; philosophie.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 SITUANDO HENRIQUETA LISBOA	11
1.1 Delineando o perfil da poeta Henriqueta Lisboa	17
1.2 Henriqueta Lisboa na história da poesia brasileira	24
1.3 Do ofício do ensaio e da tradução	29
1.4 Percurso da escrita de Henriqueta Lisboa	32
2 POESIA E FILOSOFIA	41
2.1 As artes na Idade Média	44
2.2 Ideia e sentimento	46
2.3 Mística e poesia	49
2.4 A <i>quaestio Dei</i> e a poesia moderna	55
3 A POESIA METAFÍSICA DE HENRIQUETA LISBOA	65
3.1 Cor, música e silêncio	70
3.2 As imagens aéreas	85
3.3 O tempo e a sedução do Eterno	88
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	96

INTRODUÇÃO

Este trabalho foi elaborado a partir de estudos desenvolvidos desde a graduação na condição de bolsista CNPq vinculada ao projeto de pesquisa “A poesia metafísica no Brasil: percursos e modulações”, coordenado e orientado pela professora Ana Maria Lisboa de Mello.

Como produtora de uma lírica essencialmente metafísica, espiritualista, marcada por perquirições filosóficas, Henriqueta Lisboa mostrou-se totalmente consonante aos objetivos da pesquisa. Nesse primeiro momento, abordamos os aspectos mais evidentes dessa lírica naquilo que a aproxima de uma matriz de características “transcendentes”, comum a toda poesia que tem como tema as grandes questões que envolvem o pensamento filosófico, principalmente o filosófico-religioso. Ao identificarmos tais características, tentamos descrever o que entendemos como uma “poética da transcendência”, o que possibilitou, a partir dos resultados encontrados, que continuássemos nossa investigação, agora, nesse segundo momento, de um modo mais aprofundado.

No presente estudo, buscamos uma maior compreensão de um atributo que Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, denominou de *essencial*, ao situar Henriqueta Lisboa entre aqueles que produziram uma lírica radicalmente intimista, com tendência universalista, na linhagem “espiritualista” *pós-modernista*.¹

Para tal intento, como forma de apresentação de nossos resultados, estabelecemos a seguinte estrutura: no primeiro capítulo, procuramos situar a poeta Henriqueta Lisboa partindo de dados biográficos, ressaltando características próprias, juntamente com alguns depoimentos que as ilustram. Assim, ao traçarmos o perfil da poeta, ao mesmo tempo repensamos a sua posição na lírica brasileira, e percorrendo a sua trajetória literária, destacamos o seu trabalho como ensaísta e tradutora.

O segundo capítulo foi dedicado à explanação a respeito da aproximação entre poesia e filosofia. Com o aporte de filósofos e teóricos da literatura que investigam essa relação, buscamos na Idade Média e no Romantismo, as raízes platônicas. Com os místicos, pensamos a poesia e a questão de Deus — *a quaestio Dei* —, procurando mostrar o quanto

¹ Salientamos que a expressão *pós-modernista* se refere à produção pós-22, ou seja, àquela que ocorreu posteriormente à Semana de Arte Moderna. Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. Ed. revista e aumentada. 37. ed. São Paulo: Cultrix, 2000. p. 463.

ela está presente nas preocupações do homem moderno, marcada por uma *ausência* sentida e ao mesmo tempo recalcada. Sublinharemos nesse momento de nossa análise, a importância dessa questão enquanto hipótese de investigação filosófica e, desse modo, como contributo fundamental aos estudos literários, principalmente no que concerne à poesia de feição metafísica.

No terceiro e último capítulo, explorando a temática, bem como as peculiaridades dessa poesia, sob a perspectiva da obra de Henriqueta Lisboa, tentaremos aplicar como método de análise as aproximações possíveis, especialmente naquilo que diz respeito às motivações, às escolhas de determinadas imagens e de determinados recursos utilizados pela poeta. De posse do material teórico que desenvolvemos no segundo capítulo e de alguns recursos interpretativos, como o efeito da cor e a influência da música, trabalharemos os aspectos formais do poema, na tentativa de desvendar, ou de forjar, novos prismas de leitura.

No subcapítulo dedicado às imagens aéreas, procuraremos realçar o elemento que julgamos ser dominante na imagística de Henriqueta Lisboa, aproximando-as da personalidade da autora. Nesse momento, porém, sublinhamos que o fizemos apenas como especulação, tendo em vista que para alcançarmos um resultado mais definitivo e abrangente, demandaríamos de um *corpus* maior do que aquele analisado.

Buscar uma possível *definição* do que seria a *essencialidade* na lírica henriquetiana, mais do que a *essência* desta, — o que já está assinalado no título de nosso trabalho —, passa a ser o nosso maior desafio, que por ora está expresso nas próximas páginas.

1. SITUANDO HENRIQUETA LISBOA

Membro de uma família numerosa, com muitos irmãos e irmãs, Henriqueta Lisboa nasceu em Lambari, município localizado ao sul do Estado de Minas Gerais quando a região ainda se chamava Águas Virtuosas, por ser uma importante estância hidromineral. O dia era 15 de julho de 1901². Rabiscou seus primeiros versos em Campanha, interior do mesmo Estado; morou no Rio de Janeiro, e depois em Belo Horizonte, onde fez carreira e morreu, aos 84 anos, no dia 09 de outubro de 1985. Filha de João de Almeida Lisboa, natural de Macaé, no Estado do Rio de Janeiro, e de Maria Rita de Vilhena Lisboa, de Campanha, em Minas Gerais, Henriqueta Lisboa foi poeta, crítica, tradutora, professora e a primeira mulher eleita para a Academia Mineira de Letras, em 1963. Revelou certa vez as qualidades que admirava nos pais³. Dissera que a mãe cultivara as três virtudes teológicas: fé, esperança e caridade, e que, do pai, reunira em si as quatro virtudes cardeais: justiça, prudência, temperança e fortaleza. Herdeira das sete virtudes, Henriqueta Lisboa buscou expressá-las por meio da criação poética, e tinha-as como um modelo de conduta. Considerava a poesia uma “maravilhosa deidade”, a quem teria votado toda uma existência⁴. Culta e de modos refinados, soube cultivar afeto e respeito entre seus pares, muitos deles reconhecidos artífices da nossa história literária.

Curiosamente, as efemérides de nascimento e morte da poeta mineira marcam, respectivamente, a data da morte e do nascimento de dois grandes nomes que muito significaram na sua história pessoal. Em 15 de julho de 1921 morreu Alphonsus de Guimaraens (1870-1921), poeta simbolista considerado o grande místico de Minas Gerais e o grande nome do Simbolismo brasileiro, ao lado de Cruz e Sousa (1861-1898). Henriqueta Lisboa, que contava na ocasião com vinte anos de idade, revelaria, anos mais tarde, em 1937, numa conferência literária sobre o poeta: “no dia que Alphonsus morreu foi que a

²Em muitos artigos sobre a obra da poeta, encontramos divergências no que se refere à data de nascimento e morte da mesma. Tomamos como fonte fidedigna os dados encontrados na edição comemorativa do centenário de nascimento da escritora — *Henriqueta Lisboa: poesia traduzida*. Organização, introdução e notas Reinaldo Marques, Maria Eneida Victor Farias [tradução Henriqueta Lisboa] - Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001 —, elaborada pelo projeto de pesquisa “Acervo de escritores mineiros”, desenvolvido na Faculdade de Letras da UFMG.

³ Cf. Entrevista concedida a Edla Van Steen. Disponível em <www.letras.ufmg.br/henriquetalisboa/midia/entrevista01.htm> Acesso em 04 jun. 2006.

⁴ Cf. “Poesia, esta maravilhosa deidade, a que votei toda uma existência”. Discurso de Henriqueta Lisboa, por ocasião da homenagem das Amigas da Cultura Mineira de letras, em 29/9/79.

poesia nasceu, verdadeiramente, em mim. [...] Foi como se uma clareira verde se abrisse aos meus olhos. Momento extático de iniciação”⁵. E, em 09 de outubro, nasceu Mário de Andrade, em 1893, com quem a poeta se corresponderia durante os últimos cinco anos de vida do ilustre modernista, aproximadamente de 1940 a 1945, o que contribui de forma decisiva para suas reflexões sobre o fazer poético e sobre outras importantes questões, entre elas, àquelas relativas ao momento histórico em que vivem, já no chamado *pós-modernismo*.⁶

Mário de Andrade dizia ser o Movimento Modernista o grande responsável pela prática da correspondência enquanto lugar privilegiado para o verdadeiro debate de idéias e de sentimentos mais humanos, lugar onde também acontecia a literatura brasileira. Ele exercia a literatura nas suas cartas, instigando, motivando, criticando seus companheiros de ofício, levando a relação que se estabelecia através delas muito além daquela que se fazia de corpo presente.⁷

Henriqueta Lisboa recebeu uma educação dentro dos moldes severos da tradição católica do início do século XX. Fez o Curso Normal no Colégio Sion de Campanha, onde as aulas eram administradas em língua francesa. As irmãs da Congregação Sionense⁸ tinham como objetivo educar as moças da elite mineira, que, segundo estudo de Ana Cristina Pereira Lage⁹, em sua maioria, era formada por filhas de ricos fazendeiros de todo o estado de Minas Gerais e até de outras regiões. O pai da poeta mineira, contudo, era um farmacêutico autodidata que seguiu pelo caminho da política, chegando a eleger-se

⁵ Cf. LISBOA, Henriqueta. *Alphonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro: AGIR, 1945. p. 66-67.

⁶ Importante ressaltar que as considerações a respeito da coincidência das datas, só acrescentam ao nosso estudo na medida em que tomamos o fato como constitutivo do que é *imponderável*, ou seja, daquilo que suporta um efeito ainda que desvinculado de uma causa, algo próximo ao princípio junguiano da *sincronicidade*, onde, os termos de uma coincidência significativa são ligados tão somente pela *simultaneidade* e pelo *significado*, desconsiderando-se, aqui, a ordem do tempo linear. Cf. JUNG, C.G. *Sincronicidade*. Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Rio de Janeiro: Vozes, 1984. p. 53-54.

⁷ As cartas de Mário de Andrade para Henriqueta Lisboa estão publicadas em *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. 2. ed. Org. Abigail de Oliveira Carvalho; transcrição dos manuscritos Rozani C. do Nascimento; revisão, introdução e notas Lauro Palú. – Rio de Janeiro: José Olympio, 1991. Até a presente data não foi publicada a correspondência recíproca entre os dois. Sobre as relações estabelecidas por Mário de Andrade através das cartas, verificar, entre outros, *As cores da amizade: cartas de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade, de Marilda Ionta*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.

⁸ Congregação vinda da França e que já havia se estabelecido na cidade de Petrópolis, no Estado do Rio de Janeiro, em 1888. Em Minas Gerais, na cidade de Campanha, o Colégio Nossa Senhora de Sion é fundado em 1904 e mantém atividade até 1965.

⁹ Cf. LAGE, Ana Cristina Pereira. *A instalação do Colégio Nossa Senhora de Sion em Campanha: uma necessidade política, econômica e social sul-mineira no início do século XX*. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação/ UNICAMP/2007). Disponível em <<http://www.sebocultural.org.br/noticias/dessertacao.pdf>> [sic]. Acesso em 07 jul. 2008.

deputado estadual e federal e a ocupar o cargo de presidente do Conselho Administrativo do Estado de Minas Gerais.

Blanca Lobo Filho, em um de seus estudos sobre a poesia de Henriqueta Lisboa, ressalta a importância dessa educação na formação da poeta. Típico da educação feminina em Minas Gerais, com rígida disciplina e muita leitura, o Colégio de Sion proporcionava uma educação de base humanística, que, segundo a autora, é uma das características do povo mineiro: “dedicação aos estudos humanísticos e devotamento à forma e à composição”.¹⁰ A respeito dessa característica, convém lembrar um estudo intitulado *Biografia crítica das letras mineiras*, de Waltensir Dutra e Fausto Cunha (1923-2004), onde os autores destacam o caráter subjetivo-clássico-universalista do povo mineiro dizendo:

A clausura geográfica, de tamanho efeito na evolução econômico-política de Minas, ao lado do subjetivismo com que essa e outras circunstâncias marcaram o temperamento do povo mineiro, explicam em boa parte a tendência *universalista*, o espírito *clássico*, que mais de um estudioso já assinalou na cultura mineira.¹¹

Para os autores do referido estudo, a poesia de Henriqueta Lisboa insere-se na tradição poética de Alphonsus de Guimaraes e traz a marca de uma evolução percebida desde suas primeiras obras, consideradas *penumbristas*¹² como as de Cecília Meireles (1901-1964). Porém, ainda que a considerem como “uma das vozes líricas mais profundas da moderna poesia mineira”¹³, é em Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) que encontram o espírito mineiro numa expressão mais pura.¹⁴

Citando os versos de Drummond em “A palavra Minas”, Paschoal Rangel, em *Essa mineiríssima Henriqueta*, tenta definir o que talvez seja indefinível: o espírito mineiro. Diz o poeta: “Minas não é palavra montanhosa. /É palavra abissal. /Minas é dentro e fundo. [...]

¹⁰ LOBO FILHO, Blanca. *A poesia de Henriqueta Lisboa*. Tradução de Oscar Mendes. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1966. p. 22.

¹¹ DUTRA, Waltensir; CUNHA, Fausto. *Biografia crítica das letras mineiras*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956. p. 14.

¹² Penumbrismo é chamado o período intermediário entre escolas, que se caracterizou, no Brasil, como uma espécie de zona intermediária entre o Simbolismo e o Modernismo. A origem do termo encontra-se em um artigo de Ronald de Carvalho intitulado “Poesia da Penumbra”, que versa sobre *O jardim das confidências*, de Ribeiro Couto (1898-1963). Segundo Ronald de Carvalho (1893-1935), *penumbristas* são poetas tentados pela sombra, fascinados pelo mistério. Rodrigo Octávio Filho (1892-1969), em *Simbolismo e penumbrismo*, destaca, entre os penumbristas, o próprio Ronald de Carvalho, Mário Pederneiras (1867-1915), Guilherme de Almeida (1890-1969), Eduardo Guimarães (1892-1928), Ribeiro Couto, entre outros. Cf. OCTAVIO FILHO, Rodrigo. *Simbolismo e penumbrismo*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1970. p. 73.

¹³ DUTRA, Waltensir e CUNHA, Fausto. Op. cit., p. 110.

¹⁴ Importante assinalar que, em obra anterior, *Passeios na ilha*, de 1952, Carlos Drummond de Andrade já inscreve Henriqueta Lisboa na tradição simbolista de Alphonsus de Guimaraes, destacando, porém, a originalidade da poeta mineira (Cf. Op. cit., 2. ed. 1975, p. 126).

Só os mineiros sabem. E não dizem nem a si mesmo o irrevelável segredo chamado Minas”.¹⁵ Rangel, já nas primeiras linhas se pergunta: “Quem é ela?” [a poeta], e arrisca uma resposta: “Fêmea espantada inquietíssima silenciosa, toda sobre-si e tão toda-sobre-o-mundo, sobre o céu, a terra, o homem. Tão poeta! Mineiríssima Henriqueta [...]”.¹⁶ “Toda sobre si” e “toda-sobre-o-mundo” talvez sejam as locuções que mais se aproximam desse sentimento de *mineiridade*. Mário de Andrade, em um artigo intitulado “Letras mineiras”, publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1939, corrobora esse pensamento, de certa forma, tentando delinear algumas características da intelectualidade mineira:

O que de mais fácil se pode perceber na literatura mineira é o seu individualismo. Se em toda ela se expande uma inteligência mansa, inimiga do brilho, desconfiada do engeucimento das paixões doutrinárias, não é menos certo que essa mansidão e também essa desconfiança das paixões intelectuais são de uma serena independência, cada qual se reservando o exclusivismo de se encontrar apenas em si mesmo. É curioso de observar que Minas, terra fecunda em poetas, e altíssimos poetas, não tenha produzido nenhum grande romântico e nenhum grande parnasiano. Ora, não derivará isso da natureza mesma da inteligência mineira?...¹⁷

Helena Bomeny, sob a perspectiva sociológica, investiga a constituição desse *espírito mineiro* partindo do princípio de que o nome, pouco preciso, de *mineiridade* encontra-se banalizado na cultura brasileira. Para a socióloga, pensar a respeito de um conjunto de valores que são atribuídos aos naturais de Minas Gerais é se defrontar com idéias a respeito do jeito de ser de um grupo em suas particulares características psicossociológicas¹⁸, o que requer uma atenta investigação, uma visada que vá além do simples rótulo de *mineiridade*, e que já se configurou num mito. Estudando, especialmente, o grupo de intelectuais que formaram a primeira geração modernista mineira, na Belo Horizonte dos anos 20, da qual o jovem poeta Carlos Drummond de Andrade fazia parte, Bomeny associa o conceito de *mineiridade* a um projeto político de base educacional e cultural, que ultrapassaria os limites estritamente locais. “Os intelectuais mineiros integravam o movimento modernista, ocupando-se da reflexão sobre ser moderno, construir uma nação, e integrar o Brasil no ‘Concerto das Nações’”¹⁹. Os temas locais, para esse

¹⁵ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 774.

¹⁶ RANGEL, Paschoal. *Essa mineiríssima Henriqueta*. Belo Horizonte: O lutador, 1987. p. 15.

¹⁷ Cf. ANDRADE, Mário de. Letras mineiras. In: _____. *Vida literária*. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993. p. 126-127.

¹⁸ Cf. BOMENY, Helena. *Guardiães da razão: modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Tempo Brasileiro, 1994. p.15.

¹⁹ Id., *ibid.*, p. 17.

determinado grupo, despertavam mais desconforto do que lealdades, na avaliação de Bomeny.

[...] o fato de aquele pequeno grupo estar diretamente ligado à literatura e à cultura fez com que sua concepção de mundo, em princípio restrita a ele próprio como grupo, ultrapassasse as fronteiras de Minas, prolongando-se na obra literária. Como os valores que difundiam diziam respeito também à política, fortaleceu-se a mística de que a política mineira humanizava-se, distinguindo-se, em diálogo com a criação literária, num imbricamento com a cultura.²⁰

Podemos inferir que o *espírito mineiro*, enquanto discurso ideológico é um conceito que se vem construindo com — e como — a própria história de Minas Gerais. Há muitos estudos sobre o tema na área das Ciências Sociais, especialmente na Sociologia da Literatura, onde o maior interesse recai sobre o momento mineiro do Movimento Modernista brasileiro, detendo-se na figura de Carlos Drummond de Andrade, seu maior representante²¹.

Henriqueta Lisboa, ainda que não tenha participado ativamente do movimento modernista mineiro, também se preocupava com as mesmas questões que inquietavam aquele grupo, pois, como educadora, e, sobretudo poeta, ela refletia sobre os valores de uma identidade cultural e política e via na educação e na arte o único caminho capaz de promover as mudanças desejadas, como bem assimilou nas lições de Schiller (1723-1796), pensador que exerceu grande influência na sua formação. Em seu ensaio “Poesia: minha profissão de fé”²², referindo-se aos temas de sua obra, a poeta chamou de “tríptico da minha mineiridade”²³ os livros: *Madrinha Lua* (1952) — que recebeu o primeiro prêmio da Câmara Brasileira do Livro (São Paulo) —, *Montanha viva – Caraça* (1959), — que recebeu a medalha da Academia Mineira de Letras —, e *Belo Horizonte bem querer* (1972), poema em série, que escreveu em agradecimento pelo título que lhe fora concedido de “Cidadã Honorária de Belo Horizonte”. Contou-nos que, na sua infância, se debruçava sobre *Histórias da terra mineira*, de Carlos Góes, “com enlevo maior do que sobre contos

²⁰ Id., *ibid.*, p. 17.

²¹ Helena Bomeny, na obra citada, destaca o nome de Fernando Correia Dias como roteiro obrigatório aos que se iniciam no tema da mineiridade, bem como no Modernismo mineiro e assuntos ligados a educação e universidade em Minas Gerais. Cf. BOMENY, *op. cit.*, p. 22.

²² Cf. LISBOA, Henriqueta. Poesia minha profissão de fé. In: _____. *Vivência poética: Ensaios*. Belo Horizonte: [s.n.], 1979. p. 11.

²³ Id., *ibid.*, p. 20.

de fadas e de príncipes”²⁴, e que reconhecia em Minas Gerais o seu lugar, o lugar adequado à sua índole, à sua condição psicológica:

Eu só podia ter nascido em Minas. Caso contrário, sairia andando pelo Brasil até encontrar o meu berço, a minha estrutura, o reconhecimento da minha índole, as raízes das minhas possíveis virtudes e prováveis defeitos: Minas, nem sempre estimulante à vida intelectual, no entanto propícia ao recolhimento dos líricos.²⁵

Paschoal Rangel²⁶ confessa que foi sobretudo o livro *Madrinha Lua*, — com o que ele chama de *romances*²⁷ —, e a tentação de aproximá-lo do *Romanceiro da Inconfidência*²⁸ de Cecília Meireles, que o levaram a começar seus estudos da poesia henriquetiana. Mais tarde, em 1996, ele publica *O Romanceiro de Henriqueta Lisboa em ‘Madrinha Lua’*, estudo que, segundo o crítico, ele teria ficado devendo na obra já citada *Essa Mineiríssima Henriqueta*.

Vejam os alguns versos de “Poesia de Ouro Preto”, de *Madrinha Lua*, que traz a seguinte epígrafe de Federico García Lorca (1898-1936): “*Oh ciudad de los gitanos!*”.

Ó cidade de Ouro Preto
boa da gente morar!
Numa casa com mirantes
entre malvas e gerânios,
ter os olhos de Marília
para cismar e cismar.
[...]
Ó poesia de Ouro Preto!
Em cada beco ver sombras
que já desapareceram.
Em cada sino ouvir sons,
badaladas de outros tempos.
Em cada arranco do solo,
batida de pedra e cal
ver a eternidade em paz.
[...]²⁹

²⁴ Id., *ibid.*, p. 20.

²⁵ LISBOA, Henriqueta. Entrevista concedida a Edla van Steen, p. 5. V. nota 3.

²⁶ Cf. RANGEL, op. cit., p. 69.

²⁷ “Os ‘romances’ são poesia popular. Os temas se encontram nas estórias que o povo conta, na tradição de um país. Às vezes, mistura-se a história verdadeira com a ‘mitologia’ nacional; às vezes, reduz-se a puro folclore. Na Espanha, os romanceiros (q. são coleções de romances), se compunham antigamente de lendas ou estórias da Idade Média transfiguradas pela imaginação popular”. Cf. RANGEL, Paschoal. *O Romanceiro de Henriqueta Lisboa em ‘Madrinha Lua’*. Belo Horizonte: O Lutador, 1996. p. 9.

²⁸ Segundo RANGEL, op. cit. p. 78, Maria Luiza Ramos também compara as duas obras em seu estudo “Aspectos do Romanceiro da Inconfidência”, publicado na revista *Tendência*. Belo Horizonte, n° 3, 1960. p. 43-67.

²⁹ LISBOA, Henriqueta. *Madrinha Lua*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1958. p. 53-57.

Oscar Mendes (1902-1983), referindo-se à poeta na ocasião da publicação de *Madrinha Lua*, em 1952, assim descreve a atmosfera de seus versos:

Nos nove poemas de seu mais recente livro, *Madrinha Lua*, nos fala da atmosfera de encantamento e de poesia em que paira a secular cidade e resume o que ela significa para a nossa sensibilidade e para a nossa inteligência como relicário de arte, de história e de poesia.³⁰

E, confirmando sua inclinação humanística, já ressaltada no estudo de Blanca Lobo Filho, lembramos as palavras de Henriqueta Lisboa num momento em que revela o verdadeiro *Leitmotiv* de sua poética: “o motivo é decorrência da têtpora do poeta, espécie de identidade. Sempre o ser humano em jogo. Diante das contingências e reflexos em círculo; em face de si mesmo, razão do mundo”.³¹

E o mesmo parece ser o motivo que sempre norteou o poeta itabirano, que, ao se voltar para dentro de si mesmo encontra o reflexo do mundo, sem esquecer jamais o ponto de partida externo, a referência enigmática chamada Minas:

[...]
 A treva mais estrita já pousara
 sobre a estrada de Minas, pedregosa,
 e a máquina do mundo, repelida,

 se foi miudamente recompondo,
 enquanto eu, avaliando o que perdera,
 seguia vagaroso, de mãos pensas.³²

Como bem traduziu José Miguel Wisnik, no ensaio intitulado “Drummond e o mundo”, “a metafísica mineira trabalha no silêncio: mineiro com mineiro, ninguém está falando nada entre eles, só o tudo — como se fosse por si só”.³³

1.1. Delineando o perfil da poeta Henriqueta Lisboa

Dona de um temperamento discreto e tímido, afeita ao recolhimento e à solidude, Henriqueta Lisboa constrangia-se diante de uma platéia, e justificava dizendo ter feito “do

³⁰ MENDES, Oscar. *Poetas de Minas*. Belo Horizonte: Impr. Publicações, 1970. p. 110.

³¹ LISBOA, Henriqueta. Op. cit., v. nota 22, p. 15.

³² DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. A máquina do mundo. In: _____. *Poesia completa*, 2006. p. 304.

³³ Cf. WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.) *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 57.

silêncio e da sombra a sua morada”³⁴. Conta-nos Blanca Lobo Filho, em estudo já referido, que a poeta ganhara da diretora do Colégio Sion o apelido de *la petite orgueilleuse*, tendo em vista o caráter introvertido que ela apresentava. Diante da sua extrema sensibilidade, muitas vezes admitida por ela mesma em entrevistas e atestada por aqueles que a conheceram pessoalmente, esse cognome parece-nos bastante inadequado.

Henriqueta Lisboa unia à sensibilidade aguda uma vulnerabilidade que lhe exigia uma espécie de autoproteção, e desculpava-se ao dizer que “[...] quando se recebe educação rigorosa, com o fortalecimento do caráter, a sensibilidade se torna mais vulnerável diante do cotidiano”.³⁵

Em carta dirigida à sobrinha Ana Elisa, datada de cinco de agosto de 1963, a poeta escreve uma sentença bastante elucidativa quanto a essa sua necessidade de se preservar, e que denota até mesmo um aparente receio: “[...] Amanhã recomeçarão as aulas e já me pertencerei menos”.³⁶

De compleição frágil, quem conheceu Henriqueta Lisboa guardou na memória a imagem de um ser humano invulgar, capaz de despertar sentimentos de pura reverência. Cecília Meireles, que se correspondeu com a poeta e amiga por muitos anos, assim a descreve em carta datada de 10 de outubro de 1945:

[...] quando vejo você me alegre. Porque você é quase aérea. Eu tenho a impressão de que você não tem estômago, rins, fígado. Você tem isso tudo? Você pousa, mas só um pouquinho. Não tem peso suficiente para pousar... Quando você me fala que tem dor de cabeça, custo a entender. Você deve ser sem dor, como a luz. A luz sofrerá? E que remédio lhe posso ensinar? Só se lhe fizer um poema porque dar a você uma cafiaspirina me parece violência. Henriqueta, seja sempre assim alada! Se a Academia lhe tocar nas asas, liberte-se! Devia haver uma Academia Etérea para você.³⁷

E, Affonso Romano de Sant’Anna, em um depoimento datado de 23 de junho de 1991, também a descreve destacando a sua suavidade, seu caráter etéreo. Com imagens *aéreas*, usando a terminologia bachelardiana,³⁸ — assim como a amiga Cecília Meireles também o fez na citação anterior —, o crítico nos faz perceber o quanto Henriqueta Lisboa

³⁴ Cf. LISBOA, Henriqueta. Op. cit., nota 22, p. 11.

³⁵ Cf. LISBOA, Henriqueta. Entrevista concedida a Edla Van Steen, v. nota 03.

³⁶ Cf. GREGORI, Ana Elisa Lisboa. Saudades de Henriqueta. In: CARVALHO DE OLIVEIRA, Abigail; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.) *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. p. 8.

³⁷ Carta de Cecília Meireles a Henriqueta Lisboa, datada de 10/10/45. Cf. CURY, Maria Zilda Ferreira. Cartas na mesa: Cecília Meireles escreve a Henriqueta Lisboa. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de. (Org) *Cecília Meireles & Murilo Mendes* (1901/2001). Porto Alegre: Uniprom, 2002. p. 81.

³⁸ Analisaremos no decorrer de nosso estudo o predomínio do elemento ar no imaginário da poeta, segundo a teoria dos quatro elementos (fogo, água, terra e ar) formulada pelo filósofo francês Gaston Bachelard.

era coerente na sua conduta, na sua postura, deixando transparecer o que carregava no seu íntimo:

Conheci Henriqueta Lisboa. Discretamente. Suavemente, como ela nos permitia. [...] E eu estou vendo Henriqueta Lisboa ora saindo de uma livraria, ora esperando pacatamente por um ônibus numa rua de Belo Horizonte, ora saindo das aulas de literatura que dava na universidade. Ela passava como uma brisa, como um anjo tímido, ela passava por nós com o rumor branco de sua poesia. Era uma parte da poesia modernista retida em Minas. Eu olhava reverencialmente. A poesia era possível, delicadamente, sem atropelos das modas, liricamente.³⁹

Lina Tâmega Peixoto, poeta contemporânea, nascida em Cataguases, Minas Gerais, conterrânea e amiga de Guilhermino César (1908-1993) — e que também cultivou laços de amizade com os poetas Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles —, participando, em 1978, do XII Encontro Nacional de Escritores, em Brasília, teve a oportunidade de um único, porém inesquecível, contato pessoal com Henriqueta Lisboa, e assim o descreve:

Quando escutei sua "fala", fez-se um momento único e completo com a poesia. Lembro-me de ter lhe dito, após o fim da palestra, coisas da alma, presas na mais profunda emoção estética. A grandeza desses momentos que vivi naquela tarde trouxe-me, para sempre, ao espírito e ao coração, imagens nítidas de admiração e enlevo por uma figura que, vestida de túnica lilás e com voz de quem chamava anjos, parecia vir de outro horizonte, convertida na própria qualidade abstrata que ela projetava, desprendida das determinações do tempo e espaço, para que mais facilmente ela ali estivesse presente, como uma bênção, um amanhecer, talvez. Suportei - apoiada em sua visão e em suas palavras - todas as mutilações do sentir, entendidas não como perdas, mas como um ressurgir na vida.⁴⁰

Considerada pela crítica como uma das grandes vozes da poesia brasileira moderna, Henriqueta Lisboa é comparada a Cecília Meireles e Manuel Bandeira (1886-1968) por Antonio Candido⁴¹, no que se refere à fluidez e ao caráter etéreo de seus versos. Perguntada certa vez a respeito da afinidade que nutria com a poeta de *Solombra*, ela respondeu: “a nostalgia do espiritual, a sensação do efêmero e a intuição de que a forma, reflexo do

³⁹ Cf. SANT'ANNA, Affonso Romano de. A poesia mansa, suave e silenciosa de Henriqueta Lisboa. In: VIRGILLO, Carmelo. *Henriqueta Lisboa: Bibliografia analítico-descritiva 1925-1990*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. p. viii.

⁴⁰ Depoimento escrito pela poeta Lina Tâmega Peixoto e gentilmente enviado por e-mail em 12/01/09, a pedido da autora deste trabalho.

⁴¹ Cf. CANDIDO, Antonio. Algumas opiniões sobre a poesia de Henriqueta Lisboa. In: LISBOA, Henriqueta. *Pousada do ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 110.

conteúdo, deve ser devidamente depurada. Por veredas diferentes, ela com sua linda voz musical, eu com timbre mais dramático, perseguimos ideais semelhantes”.⁴²

A crítica é unânime em apontar a perfeição com que constrói seus versos e o poder sugestivo de suas imagens, perfeição revelada nos versos curtos, nas frases contidas, na eterna busca pela palavra exata, concisa. Mário de Andrade usou a expressão “contenção antipalavrosa e sintética”⁴³ para descrever o seu fazer poético, e comparou a sua força estilística a de Gabriela Mistral (1889-1957) — poeta chilena com quem a escritora desenvolveu uma profunda amizade. Para a poeta mineira, a grandeza de alma de Gabriela Mistral só encontrava paralelo com a de Mário de Andrade — que inclusive se estimavam e se admiravam mutuamente: “ela [Gabriela Mistral] me dava a impressão de uma força das antigas civilizações asiáticas ou americanas, que já tivesse abandonado os nossos terrenos áridos da cultura, pelos da sabedoria”⁴⁴, conforme as palavras do próprio Mário.

Henriqueta Lisboa, além da vocação para a poesia e para o magistério, com igual dedicação às crianças e aos jovens, também compartilhava com a amiga chilena o gosto pela “parolagem dos filósofos”— usando uma expressão sua —, especialmente de Plotino (205-270), filósofo que refletia sobre o belo e sobre as coisas da alma. E, escrevendo sobre a obra daquela que tanto admirava, enquanto tradutora de sua poesia, ela ressaltará, entre outras, as duas qualidades exigidas por Schiller para a obra de arte: energia e ternura; qualidades que ambas irão desenvolver com maestria.⁴⁵

Oscar Mendes, referindo-se à poética henriquetiana no que concerne ao aspecto conciso da sua linguagem, diz que “é tudo essencial, claro, definido. Há mesmo em alguns poemas um excesso de síntese, que lhes dá um tom de hai-kai japonês”, e complementa, “esse despojamento vocabular nada tira entretanto a força emotiva dos versos”⁴⁶.

“Canção”, pequeno poema de quatro versos, que se encontra em *A face lívida* (1941-1945), — livro dedicado à memória de Mário de Andrade —, ilustra essa contenção vocabular, bem ao estilo hai-kai japonês apontado por Mendes.

⁴²LISBOA, Henriqueta. Entrevista concedida a Angelo Oswaldo de Araújo Santos, em 1968. Disponível em: <www.lettras.ufmg.br/henriquetetalisboa/midia/entrevista02.htm> Acesso em 04 jun. 2006.

⁴³ Cf. ANDRADE, Mário de. Coração magoado. In: _____. *O empalhador de passarinho*: Obras completas de Mário de Andrade. São Paulo: Martins, [1943]. p. 220.

⁴⁴ ANDRADE, Mário apud LISBOA, Henriqueta. Depoimento da tradutora Henriqueta Lisboa. In: MISTRAL, Gabriela. *Poesias escolhidas*. Rio de Janeiro: Delta, 1969. p. 52.

⁴⁵Cf. LISBOA, Henriqueta. Depoimento da tradutora Henriqueta Lisboa. In: MISTRAL, Gabriela. *Poesias escolhidas*, 1969. p. 50-54.

⁴⁶ Cf. MENDES, op. cit., nota 30, p. 99.

Noite amarga
sem estrela

Sem estrela
mas com lágrimas.⁴⁷

Ou ainda, do mesmo livro, “Trasflor”:

Borboleta vindo do alto
na palma da mão pousou.

Lavor de ouro sobre esmalte:
linda palavra — trasflor (p. 130-131).

Ressaltando o apuro técnico e a escolha de um léxico preciso, Mario Quintana (1906-1994) assim escreve na revista *Província de São Pedro*, por ocasião do lançamento do livro *A face lívida*, em 1945:

Nenhuma concessão ao convencional, neste livro, nenhum sentimentalismo fácil. Um grande tato na busca da expressão, com belos achados técnicos, e a exumação da palavra trasflor. Sentimento, há muito, mas junto com ele, o pudor do sentimento, que dá em resultado poemas densos e tensos como Elegia, um poema definitivo.⁴⁸

Do longo poema “Elegia”, acima mencionado por Quintana, pinçamos o dístico a seguir por considerá-lo paradigmático, especialmente no que se relaciona ao aspecto da concisão da linguagem aliada à extensão do sentido:

[...]
De então a vida
pertence à morte.
[...] (p. 155)

Referindo-se à escrita poética zen — o haikai e o koan —, a escritora Adriana Lisboa, em seu artigo “Ocidente, oriente”, citando a poesia de Matsuo Bashô — célebre poeta japonês do século XVII —, ilustra o que por ora buscamos aproximar da poética henriquetiana, detidamente nos versos supracitados: “A poesia zen opera muitas vezes com

⁴⁷ LISBOA, Henriqueta. “Canção”. In: _____. *Obras completas: I – Poesia geral*. São Paulo: Duas Cidades, 1985. p. 112. A partir desta citação, quando mencionados os poemas do mesmo volume, serão citadas, no corpo do texto, as respectivas páginas e, quando necessário, o nome do poema.

⁴⁸ Cf. QUINTANA, Mario. Depoimento disponível em <www.lettras.ufmg.br/henriquetalisboa/> Acesso em 04 jun. 2006.

aparentes opostos, com a vida e a morte, o ser e o não-ser, a imobilidade e o movimento, o princípio transitório (*kyo*) aliando-se ao eterno (*ryuko*)”⁴⁹.

Nos versos da poeta mineira, podemos dizer que ambos os princípios se encontram interligados: “De então a vida (*kyo*)/pertence à morte (*ryuko*)”; o transitório pertence ao eterno, e o eterno encontra-se no transitório; ambos afirmam-se na transcendência, no esgotamento de uma dualidade ilusória. Por sua vez, essa dualidade vai encontrar ressonância em outro princípio, oriundo da milenar cultura chinesa: o *Tao*⁵⁰, expressão de difícil tradução, onde o par *yin-yang* representa um dueto de forças complementares em busca de um permanente equilíbrio.⁵¹

José Lira, em *Emily Dickinson e a poética da estrangeirização*, aponta certas semelhanças entre a obra da poeta norte-americana e a herança lírica oriental, — o haikai — ressaltando, porém, que a comparação não comporta a totalidade da obra dickinsoniana, e sim, se qualifica pelo que há de intrínseco no haikai. Buscando o cerne dessa expressão poética ele diz que o haikai é uma poesia “essencialmente objetiva mas que não perde a sua aura de contemplação mística. Os animais de toda espécie (e entre eles os insetos), as plantas, as flores e até as pedras compõem o universo poético do haikai (sic)”⁵². Do mesmo argumento valemo-nos quando o objeto de comparação é a poesia de Henriqueta Lisboa, o que podemos observar nos versos que seguem, do mesmo “Elegia”:

[...]
Os mortos pertenciam à morte
como as pedras e as plantas
a seus reinos.
[...] (p. 154)

Blanca Lobo Filho, em seu estudo comparativo, *A poesia de Emily Dickinson e de Henriqueta Lisboa*, desvenda certa similaridade que há entre as duas poéticas e que vai além dessa aproximação com a lírica oriental, marcada pela brevidade, simplicidade e ao mesmo tempo pela profundidade, no que concerne especialmente à temática. Sem excluir

⁴⁹ Cf. LISBOA, Adriana. Ocidente, oriente. Disponível em

<http://www.adrianalisboa.com.br/publicacoes/ocidenteorient.html>> Acesso em 07 nov. 2008.

⁵⁰ “Em seu significado cósmico original, o *Tao* é a realidade última e indefinível como tal, é o equivalente do *Brahman* hinduísta e do *Dharmakaya* budista. Difere, no entanto, desses dois conceitos indianos em razão de sua qualidade intrinsecamente dinâmica que constitui, na visão chinesa, a essência do universo”. Cf. CAPRA, Fritjof. *O Tao da Física*. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 85.

⁵¹ Importante ressaltar que, em “Elegia”, a aproximação com a poesia zen (o haikai) faz-se tomando apenas uma estrofe de dois versos, de modo que não se constitui em uma análise comparativa que obedece ao rigor da estrutura do poema japonês tradicional, onde o poema se reduz a três versos metrificados.

⁵² LIRA, José. *Emily Dickinson e a poética da estrangeirização*. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras – UFPE, 2006. p. 136.

essa figuração, apenas deixando de mencioná-la diretamente, a autora encontra na temática da morte um ponto de apoio entre as duas. Discorrendo também sobre outros aspectos que as aproximam, como o gosto pela solidão, a feição frágil e a afinidade com a natureza, Blanca Lobo Filho sintetiza-os situando as autoras numa mesma dimensão: a do espírito humano.⁵³

A morte, como tema de eleição, é trabalhada por ambas as poetisas, nos poemas a seguir, com a mesma suavidade; não há morbidez ou desespero, apenas marcas de uma resignação objetiva. O primeiro — sem título —, com tradução de Ivo Bender é de autoria de Emily Dickinson (1830-1886), e o segundo, “Restauradora”, de Henriqueta Lisboa:

Numa casa, a lida
Na manhã seguinte a uma morte,
É labor dos mais solenes
Que na terra pode haver, —

Limpa-se, varrendo, o coração
E, guarda-se, bem guardado, o amor
Que não mais se deseja usar
Até a Eternidade.⁵⁴

...

A morte é limpa.
Cruel mas limpa.

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

Tem punhos ágeis e esponjas.
Abre as janelas, o ar precipita-se
inaugural para dentro das salas.
Havia impressões digitais nos móveis,
grãos de poeira no interstício das fechaduras.

Porém tudo voltou a ser como antes da carne
e sua desordem. (p. 176-177)

⁵³ Cf. LOBO FILHO, Blanca. *A poesia de Emily Dickinson e de Henriqueta Lisboa*. Tradução de Oscar Mendes. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973, passim.

⁵⁴ DICKINSON, Emily. *Poemas de Emily Dickinson*. Tradução de Ivo Bender. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002. p. 137.

1.2. Henriqueta Lisboa na história da poesia brasileira

A poesia de Henriqueta Lisboa, segundo Fábio Lucas ⁵⁵, situa-se entre duas vertentes: a simbolista e a modernista. Na avaliação de José Guilherme Merquior (1941-1991) ⁵⁶, a poeta encontra-se junto àqueles que não foram modernistas *stricto sensu*; coloca-a ao lado de Augusto Frederico Schmidt (1906-1965) ⁵⁷, um católico neorromântico e Cecília Meireles (1901-1964). Henriqueta Lisboa, Augusto Frederico Schmidt, e Cecília Meireles, entre outros não citados, fazem uma poesia espiritualista, transcendente, menos nacionalista e mais universal. Consonantes, importante frisar, com o pensamento de Tasso da Silveira (1895-1968) que via, no momento efervescente do Modernismo brasileiro, vigorar um sentimento de pátria no seu aspecto mais superficial. Falando em nome do grupo que integrava a revista *Festa*, ele assim explicitava a sua visão diante do impasse nacional/universal:

Não há, porém, realidade viva sem significação profunda, — porque o mundo é obra de Deus. E, embora puramente espiritual, nenhuma realidade é mais viva em nós do que o sentimento de pátria. Se à nossa percepção mais clara de hoje tal sentimento se nos revela sobretudo sob o seu aspecto limitativo, é porque continuamos a interpretá-la num sentido que, por não ser o seu sentido profundo, os nossos desejos novos ultrapassaram.⁵⁸

Tasso da Silveira encerra o artigo reportando-se a Hegel (1770-1831): “Sentimento de pátria. Sentimento do universo. Amor à pátria, por amor ao mundo. Tese, antítese, síntese. Ainda desta vez o velho Hegel. Apesar de tudo...”⁵⁹

⁵⁵ Cf. LUCAS, Fábio. Dimensões da lírica de Henriqueta Lisboa. In: LISBOA, Henriqueta. *Henriqueta Lisboa: os melhores poemas*. São Paulo: Global, 2001. p. 8.

⁵⁶ Cf. MERQUIOR, José Guilherme. *Crítica 1964-1989: ensaio sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 294.

⁵⁷ Lembramos que Augusto Frederico Schmidt participou do n° 5 da revista *Verde*, em 1928 — revista modernista elaborada pelos “rapazes de Cataguases/MG”, entre eles Guilhermino César e Enrique de Resende —, com o poema “Comida”. *Verde* é considerada a “quarta corrente” do movimento modernista por Peregrino Junior em um artigo intitulado “El vanguardismo en el Brasil”, publicado na própria revista em janeiro de 1928. Este situa como “primeira corrente” a do Rio de Janeiro (com Ronald de Carvalho, Graça Aranha, e outros), a segunda como a de São Paulo (com Mário e Oswald de Andrade, Alcântara Machado, entre outros), e a terceira como o grupo de Tasso da Silveira com a revista *Festa*, ainda que esta tenha sido marcada por programas e idéias próprias, diferenciada quanto ao caráter ideológico das outras. Cecília Meireles participou ativamente da revista *Festa*. Henriqueta Lisboa, apesar de citada por Dulce Salles Cunha Braga no seu livro *Autores contemporâneos Brasileiros – Depoimento de uma época*, 2ª edição, S.P: Ed. Giordano: 1996, p. 131-132, como colaboradora da revista *Verde*, nada consta de sua autoria — com o seu nome —, nos seis números da revista.

⁵⁸ Cf. SILVEIRA, Tasso da. Universalismo e sentimento de pátria. In: _____. *Caminhos do espírito*. 2. ed. Rio de Janeiro: Clássica Brasileira, 1957. p. 126.

⁵⁹ Id., *ibid.*, p. 129.

Henriqueta Lisboa, apesar de algumas vezes figurar entre o chamado grupo dos *espiritualistas*, por afinidade, não deixou registros de sua participação em qualquer movimento dessa ordem, nem mesmo na revista *Festa*, como se poderia supor⁶⁰.

Massaud Moisés⁶¹, em estudo sobre o Simbolismo no Brasil, sem citar a poeta Henriqueta Lisboa, situa Cecília Meireles, Augusto Frederico Schmidt, Tasso da Silveira, Murilo Araújo (1894-1980), Ribeiro Couto (1898-1963) e Jorge de Lima (1893-1953), como representantes da vertente espiritualista do Modernismo. Moisés critica a posição ideológica do “grupo de espiritualistas”, referindo-se a eles como “não raro passadistas, ideologicamente românticos”, e que, “assumem posições desvinculadas da realidade histórica e preconizam uma arte de transparência ideal nem sempre isenta de pose ou esnobismo”⁶². Mas ressalva dizendo que essa “arte de transparência ideal”, apesar do exposto, apresentava-se “muitas vezes concretizada em peças de superior quilate estético.”⁶³

Convém lembrar que essa é uma antiga e ao mesmo tempo sempre renovada questão que envolve a definição do conceito de arte e de história, mais precisamente de estética vinculada ao momento histórico. Como contraponto ao julgamento que faz Massaud Moisés aos “espiritualistas” e suas realizações artísticas, reportamo-nos a José Guilherme Merquior, quando, concluindo um longo ensaio onde discute o vínculo entre estética e antropologia e detendo-se na relação entre arte e história, ele recorre à estética de Dilthey (1833-1911):

A arte emerge de certas disposições anímicas constantes, mas mergulha, com a mesma intensidade, no universo histórico e na sua temporalidade concreta. Da dupla fidelidade da arte — ao universal e ao histórico, à forma atemporal e ao conteúdo epocal — derivam conseqüências com valor de lei para o fenômeno estético. [...] Nenhuma forma, enquanto condensadora de estruturas universais da mente humana, pode ser dada diretamente. Só pela mediação do histórico a arte alcança tocar o universal [...].⁶⁴

Entretanto, apesar de considerarmos as divergências conceituais, é importante examinarmos com Massaud Moisés as relações entre o Simbolismo e o Modernismo, a fim de melhor entendermos a poética henriquetiana, que, ainda que não tenha aderido a padrões

⁶⁰ Nossa investigação, até a presente data, não encontrou registros que refutem esta informação. Sobre a revista *Festa* destacamos o estudo de Neusa Pinsard Caccese, *Festa: contribuição para o estudo do Modernismo*, editado pelo Instituto de Estudos Brasileiros, em 1971, com referências completas ao final deste trabalho.

⁶¹ Cf. MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira: Simbolismo*. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.

⁶² Id., *ibid.*, p. 18.

⁶³ Id., *ibid.*, p. 18.

⁶⁴ MERQUIOR, José Guilherme. Estética e Antropologia – esquema para a fundamentação antropológica da universalidade da arte. In: _____. *Razão do poema : ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 236-237.

fixos e a modismos, incorpora na sua trajetória características de ambos os movimentos. Para o crítico, as raízes do Modernismo encontram-se no Simbolismo, “O verso livre, instrumento anarquizante das hostes modernistas, é legado simbolista”.⁶⁵ E complementa:

Por vias subterrâneas, ou às escâncaras, o Modernismo manteve com o Simbolismo um comércio benéfico: o primeiro, continuando aspectos do segundo, procurava pôr em prática ideais de arte que o outro, tendo-os apenas vislumbrado, se apressou a comunicar à geração subsequente, na esperança de vê-los concretizados.⁶⁶

Associando-se às comemorações que assinalavam a passagem do trigésimo aniversário da Semana de Arte Moderna, em 1952, em um depoimento publicado na *Revista Branca*, Tasso da Silveira, poeta que ocupava o lugar de liderança naquele que o próprio chamava de “o nosso movimento modernista”, representado pelo chamado *Grupo de Festa*, sustenta o argumento de Massaud Moisés, supracitado. Referindo-se ao momento dos *sincretistas*, movimento que, segundo ele, precedeu o Modernismo — e que consistia na coexistência de parnasianos e simbolistas⁶⁷ —, com um subtítulo bastante sarcástico como “Modernistas com gosma parnasiana” — que já sublinha o tom dos discursos que predominavam entre os grupos que não comungavam dos mesmos ideais — ele diz:

Foi do seio do próprio sincretismo que surgiu, como não poderia deixar de acontecer, o movimento modernista. Foi, aliás, da linha simbolista do sincretismo. [...] Parnasianos e naturalistas, donos da imprensa e das posições, negaram quanto puderam o Simbolismo, e apagaram sua lembrança da memória do público. Isto não impediu que o Simbolismo brasileiro transmitisse às gerações posteriores sua magnífica substância de poesia e de arte: tributária do Simbolismo, pelo menos em parte, é a obra de Augusto dos Anjos, de Cecília Meireles, de Murilo Araújo, de Manuel Bandeira, de tantos outros dos maiores nomes atuais.⁶⁸

Segundo Eneida Maria de Souza⁶⁹, Henriqueta Lisboa, na evolução do seu fazer poético, vai aos poucos se afastando da tendência simbolista, vai aprimorando a sua técnica, e, graças à sensibilidade de Mário de Andrade — manifestada por meio da correspondência que mantiveram, já mencionada anteriormente —, é “possível promover tanto a crítica à sua

⁶⁵ Cf. MOISÉS, Massaud. Op. cit., p. 20.

⁶⁶ Id., *ibid.*, p. 20.

⁶⁷ Alceu Amoroso Lima, no seu *Quadro sintético da literatura brasileira*, chama esse mesmo período de *eclético* ou *nacionalista*, caracterizando-o pela coexistência de simbolistas, realistas e parnasianos. Cf. AMOROSO LIMA, Alceu. Op. cit., p. 61.

⁶⁸ SILVEIRA, Tasso da. 50 anos de literatura. In: COELHO, Saldanha (Org.) *Modernismo: estudos críticos*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1954. p. 18.

⁶⁹ Cf. SOUZA, Eneida Maria de. A dona ausente. In: _____. *A pedra mágica do discurso*. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 222.

poesia quanto a apropriação da simbologia literária comum aos seus escritos, e dialogar, *modernamente*, com sua lírica”.⁷⁰

Em carta dirigida ao amigo Mário de Andrade, respondendo a críticas a respeito do lugar da sua poesia no panorama nacional, — segundo os padrões da crítica literária da época, e, em certa medida, também do próprio Mário enquanto modernista empenhado —, a poeta deixa claro que, antes de ser brasileira, ela é humana, essencialmente humana; suas preocupações vão além do espaço meramente territorial:

Você diz que não pertencço às linhas gerais da poesia nossa, nem dos seus problemas e intenções. Pois é isso. Os meus problemas são até muito humanos, são meus como de todos aqueles que apelam para as forças morais em face da esfinge, quando não logram decifrá-la. Sinto-me criatura de Deus antes de tudo, muito antes de ser brasileira. E com isso não sei se haverá metal brasileiro na minha poesia. Estarei no meio da raça como estrangeira? Já fiz uma pergunta semelhante, há muito tempo, num poema sobre o carnaval, que tanto me desgosta; mais tarde voltou a preocupação — ampliada — naquele poema em que me dirijo a Irmãos, meus Irmãos: - ‘Sou uma de vós, reconhecei-me!’⁷¹ Mas não será por falta de amor que a minha poesia talvez não tenha pátria.⁷²

Henriqueta Lisboa encontra-se muito distante do “localismo acentuado”⁷³ dos modernistas. Em seu poema “A Misteriosa Presença” citado por Mendes⁷⁴, a pátria ocupa um espaço interno, ela é um sentimento que se liga à natureza, às coisas da terra, ao que é belo e significativo. Essa pátria não tem endereço, trata-se de uma misteriosa presença indistinta:

Não sei bem onde estás, Pátria, porém sinto a
tua misteriosa presença.
Nas minhas expectativas sofrem teus campos
necessitados de chuva
Precipitam-se nos meus desassombros tuas
cachoeiras em torvelinho.
[...]
Vagam pela minha saudade silenciosas Marfílias
e nos meus ermos rezam tuas velhas igrejas coloniais.
Não sei bem onde estás, Pátria, porém sinto a
tua misteriosa presença [...].⁷⁵

⁷⁰ SOUZA, op. cit., p. 222 [grifo nosso].

⁷¹ Trata-se de “Mensagem”, poema do livro *Prisioneira da Noite* (1935-1939), op. cit. nota 47, p. 73.

⁷² LISBOA apud SOUZA, op. cit. nota 69, p. 223, carta de 20/02/44.

⁷³ Expressão usada por Antonio Candido em “A literatura brasileira no século XX”, In: *Província de São Pedro*, n° 19, Rio de Janeiro - Porto Alegre - São Paulo: Ed. Globo, 1954. p. 72.

⁷⁴ Segundo Mendes, esse poema encontra-se no livro *Prisioneira da Noite* – Civilização Brasileira Editora, Rio, 1941; contudo, ele não foi incluído pela poeta no volume *Lírica* (Obra poética reunida), editado em 1958, onde há 26 poemas de *Prisioneira da Noite*; o que, por sua vez, não o fez constar nas *Obras completas* da autora (op. cit. nota 47). Cf. MENDES, Oscar. Op. cit., p. 101-102.

⁷⁵ LISBOA apud MENDES, op. cit. nota 30, p. 101.

Ao contrário de Vinicius de Moraes (1913-1980), que personifica a pátria em *Pátria minha*⁷⁶ dizendo — “[...] Vontade de beijar os olhos de minha pátria/ De niná-la, de passar-lhe a mão pelos cabelos... [...] / Que vontade me vem de adormecer-me/ Entre teus doces montes, pátria minha”⁷⁷, Henriqueta Lisboa incorpora a pátria e toma como seu o que lhe é externo e o torna íntimo, intrínseco: “No meu orgulho ascende a linha vertical das tuas palmeiras/ Alongam-se na minha indolência tuas relvas macias e tenras. [...] / sinto que te encontro a cada momento/ no milagre do amor!”⁷⁸

Fábio Lucas⁷⁹, referindo-se à poesia produzida em Minas Gerais, e detendo-se ao momento efervescente do Modernismo, faz uma análise que nos permite compreender, um pouco mais, o pensamento e o sentimento que norteavam a poeta mineira:

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 arbitrarias 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 modismo⁸⁰.

Henriqueta Lisboa, em um ensaio intitulado “Da lágrima ao sarcasmo”⁸¹, dedicado ao livro de poemas de Guilhermino César — *Sistema do Imperfeito* —, definindo o que seja ‘arte’, reforça a idéia de fidelidade à essência, ao que é perene, corroborando, em certa medida, a análise de Lucas na citação acima:

Arte é renovação, sem dúvida, porém não ruptura. Modifica-se, deforma-se e transforma-se a criatura, com o tempo; todavia conserva, no íntimo, suas faculdades essenciais. Ligam-se as épocas e as gerações através dessa Essencialidade que se define por impulsos instintivos, hereditários; que se enriquece de fatores históricos; e que se cumpre com novas opções, novas aspirações e novos requisitos formais, em hora propícia.⁸²

Sobre prováveis influências recebidas de autores estrangeiros, Henriqueta Lisboa respondeu, na já citada entrevista concedida a Edla Van Steen, em maio de 1984:

⁷⁶ Pequeno livro editado em 1949 onde o poeta declara seu amor à pátria num único e longo poema. Cf. MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2004. p. 359-61.

⁷⁷ Id., *ibid.*, p. 359.

⁷⁸ LISBOA apud MENDES, op. cit. nota 30, p. 101.

⁷⁹ Cf. LUCAS, Fábio. *A Face Visível*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973. p. 18.

⁸⁰ Id., *ibid.*, p. 19-20 [grifo nosso].

⁸¹ Cf. LISBOA, Henriqueta. *Vivência Poética*. Belo Horizonte: [s.n], 1979. p. 121.

⁸² Id., *ibid.*, p. 122.

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.⁸³

Anos antes, em abril de 1978, ao encerrar uma conferência proferida em Brasília, a convite da Fundação Cultural do Distrito Federal, na ocasião do XII Encontro Nacional de Escritores, Henriqueta Lisboa reconhece a grande influência recebida do poeta, dramaturgo, e filósofo alemão Friedrich von Schiller (1723-1796), citando-o:

E aqui deixo a lembrança de um pensamento de Schiller, que exerceu grande influência na minha formação, através de seu livro sobre educação estética: “Se nos entregamos ao gozo da verdadeira beleza, então somos, naquele momento, donos em igual proporção de nossas potências ativas e passivas; com a mesma suma ligeireza nos entregamos à seriedade e ao jogo, ao repouso e ao movimento, à condescendência e à reação, ao pensamento instintivo e ao absoluto”⁸⁴.

Em *Interpretação da lírica de Henriqueta Lisboa*, um estudo-síntese que traça a trajetória da poeta abrangendo sua produção até meados dos anos 60, ocasião da publicação do livro, Blanca Lobo Filho vislumbra o que melhor se aproxima de uma definição de “escola” para Henriqueta Lisboa. Nestes termos:

Tomou ela o melhor de cada escola literária que, numa época ou noutra, a influenciou, combinando num estilo único os elementos do Simbolismo e Classicismo com os dos românticos e parnasianos. Nesta síntese, transcendeu qualquer escola e tornou-se um poeta moderno que cabe ao mesmo tempo em todas as categorias e em nenhuma delas.⁸⁵

1.3. Do ofício do ensaio e da tradução

Padre Lauro Palú, estudioso da obra da poeta mineira, postula que há três caminhos para conhecer e amar Henriqueta Lisboa⁸⁶: por meio da sua poesia, de seus ensaios, e de seus ensaios auto-exegéticos. Estes constam na primeira parte de *Convívio Poético*, publicado em 1955, e, sobretudo, no depoimento inicial de *Vivência Poética*, seu quarto e

⁸³ Cf. LISBOA, Henriqueta. Entrevista concedida a Edla Van Steen, v. nota 03.

⁸⁴ LISBOA, Henriqueta. Op. cit., nota 22, p. 22. Lembramos que o evento mencionado é o mesmo referido pela poeta Lina Tâmega Peixoto no seu depoimento. V. nota 40.

⁸⁵ Cf. LOBO FILHO, Blanca. *Interpretação da lírica de Henriqueta Lisboa*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1965. p. 32.

⁸⁶ Cf. PALÚ, Lauro. Apresentação. In: LISBOA, Henriqueta. *Vivência Poética*, 1979. p. 7.

último livro de ensaios, publicado em 1979 — “Poesia: minha profissão de fé”. Sobre *Convívio poético*, Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira*, destaca sua importância dentro da historiografia da poesia brasileira.⁸⁷ Nele, a escritora discorre sobre a essência da poesia, aproxima-a da prosa, compara-a com a lógica, a didática, busca definições, conceitos, a fim de desvendar o mistério que se encerra no processo da criação poética; disserta sobre a obra de grandes nomes da literatura brasileira, portuguesa e hispano-americana, como Mário de Andrade, João Alphonsus (1901-1944), Cecília Meireles, Fernando Pessoa (1888-1935), Gabriela Mistral, Jorge Guillén (1893-1984), entre outros.

Martins de Oliveira, em *História da literatura mineira*, editado em 1958, referindo-se inicialmente ao primeiro livro de ensaios da escritora, publicado em 1945 — onde ela aborda a vida e a obra de Alphonsus de Guimaraes —, realça, em *Convívio poético*, sua acurada análise de pendor filosófico; característica preponderante na Henriqueta Lisboa ensaísta, ratificada nos livros seguintes: *Vigília poética*, publicado em 1968, e *Vivência poética*, em 1979.

Assim refere-se o estudioso, que também inclui o nome de Henriqueta Lisboa em uma longa lista de poetas e prosadores que formavam a vanguarda mineira:

Ensaísta brilhante, buscou penetrar a alma de Alphonsus de Guimaraes em livro que traz o nome do grande poeta. Reafirmando os pendores de analista em *Convívio poético*, teceu vigorosa série de estudos, entre os quais não descuro dos aspectos nitidamente filosóficos dos problemas que a poesia sempre sugeriu aos mestres e pensadores.⁸⁸

Reportando-se ao livro de ensaios *Vigília poética*, de 1968, José Geraldo Nogueira, por sua vez, destaca os dois estudos iniciais: “Formação do poeta” e “Expressão e comunicação”, dizendo tratar-se de “uma verdadeira fenomenologia da experiência poética e da atividade criadora”⁸⁹. Na avaliação do crítico, são as mais lúcidas páginas escritas em língua portuguesa sobre o dom da criação, e, “elas só poderiam ser redigidas por alguém que não distingue teoria e prática, que vive internamente o drama da existência criadora”.⁹⁰

Henriqueta Lisboa, além de poeta e notável ensaísta, também se destaca no ofício da tradução. Verte para a língua portuguesa grandes nomes da literatura de língua espanhola, italiana, alemã, e inglesa, como Gabriela Mistral, Joan Maragall (1860-1911), Dante

⁸⁷ Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, 2000. p. 463.

⁸⁸ Cf. OLIVEIRA, Martins de. *História da literatura mineira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958. p. 216.

⁸⁹ Cf. NOGUEIRA, José Geraldo. *Vigília poética*. In: _____. *A fonte e a forma: 50 ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p. 71.

⁹⁰ Id., *ibid.*, p. 71.

Alighieri (1265-1321), Friedrich Schiller, Henry Longfellow (1807-1882), Ungaretti (1888-1970), Cesare Pavese (1908-1950), entre outros.⁹¹ De todos os poetas traduzidos, Henriqueta Lisboa nunca escondeu sua predileção e reverência pelo autor da *Divina Comédia*, Dante Alighieri, especialmente pelos versos que compunham o “Purgatório”. Data de 1969 a publicação do volume *Henriqueta Lisboa - Cantos de Dante*, traduções do “Purgatório”, obra executada com o apoio do Instituto Cultural Italo-Brasileiro, representado pelo professor Edoardo Bizzarri, diretor da entidade. E, antes desse evento, em 1965, em obra conjunta, por ocasião das comemorações do VII centenário do nascimento do poeta florentino, vem a público *O meu Dante*. No ensaio que lhe cabe, a título de um depoimento, com o mote, como o próprio título sugere, “o meu Dante”, Henriqueta Lisboa revela as razões por que se enamorou do “Purgatório”, ressaltando que dificilmente o abandonaria em troca do “Paraíso”, pois

É o clímax da *Divina Comédia*, a meu ver. É a hora da consciência a refletir-se na translucidez do mármore (sic), a debater-se fôscas (sic) nas arestas do rochedo confessional, a receber no rubor sangrento da aurora o perdão de seus descaminhos. É a hora da responsabilidade que dignifica, da justiça que se cumpre, do claro reconhecimento da destinação humana.⁹²

Logo na introdução dos “Cantos de Dante”, na pequena apresentação que a tradutora dedica ao “Mestre e Amigo em Dante”, Edoardo Bizzarri, podemos ler, assertivamente: “O Purgatório é a casa do poeta. Sei que também o Inferno, com seus embates de paixão. E o Paraíso também, com seus êxtases. Mas diz e repete meu coração que o Purgatório é a casa natural do Poeta”.⁹³

E, sendo o “Purgatório” um lugar onde reina, sobretudo a esperança, podemos afirmar que semelhante a um nascente, com as cores que mimetizam a hora crepuscular, essa morada também é a eleita da poeta de Lambari, pois, mais do que uma simples predileção, a imagem do “Purgatório”, com todo seu apelo dramático, vai se tornando um ponto de partida e de chegada para a alma, é um *entre-mundos*. Jacques Le Goff, na obra *O Nascimento do Purgatório*, no capítulo dedicado ao que ele chama de “o triunfo poético: a *Divina Comédia*”, é quem nos dá a medida exata dessa *tonalidade* que buscamos expressar,

⁹¹ Cf. Op. cit., nota 2, e entrevista concedida a José Afrânio M. Duarte. Disponível em <www.lettras.ufmg.br/henriquetalisboa/>. Acesso em 04 jun. 2006.

⁹² LISBOA, Henriqueta. et al., *O meu Dante*. São Paulo: Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1965. p. 10. Destacamos que Henriqueta Lisboa recebe uma medalha conferida pelo Ministério das Relações Exteriores da Itália, em 1962, e o Prêmio Presenza d’Italia in Brasile, em 1970, ocasião em que realiza uma viagem à Europa a convite do governo italiano e é recebida oficialmente em Portugal.

⁹³ LISBOA, Henriqueta. *Henriqueta Lisboa: “Cantos de Dante”*: Traduções do “Purgatório”. São Paulo: Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1969. p. 5.

e que é, numa escala muito próxima, a analogia perfeita do lugar onde se inscreve a poética henriquetiana:

Sobretudo e apesar dos episódios de escuridão, de fumo, de noites — mas são noites sob as estrelas —, a montanha do Purgatório é progressivamente envolvida pela claridade. A ascensão é uma caminhada para a luz. Entre as trevas do Inferno e a luz do Paraíso, o Purgatório é um lugar que mergulha num claro-escuro que não cessa de se iluminar.⁹⁴

Henriqueta Lisboa também colaborou com estudos importantes como “Mário de Andrade, o Poeta”, no livro *Mário de Andrade*, em 1965, “O motivo infantil na obra de Guimarães Rosa” no livro *Guimarães Rosa*, em 1966, “A aventura poética de Murilo Mendes”⁹⁵, entre outros. Organizou as obras *Antologia poética para a infância e a juventude*, publicada em 1961, com uma 2ª edição em 1966, e *Literatura oral para a infância e a juventude*, em 1968, com uma 2ª edição em 1969.

Reinaldo Marques⁹⁶, tendo em vista a intensa e significativa atividade intelectual da poeta, a aproxima da grande tradição moderna dos poetas-críticos, em que se inscrevem Ezra Pound (1885-1972), T.S. Eliot (1888-1965), Octávio Paz (1914-1998), Haroldo de Campos (1929-2003), entre outros. Destaca sua preocupação metafísica e ontológica ante o fenômeno poético como basilar de toda a sua produção artística.

1.4. Percurso da escrita poética de Henriqueta Lisboa

Sua primeira obra publicada data de 1925, *Fogo Fátuo*, que, ironicamente, coincidindo com a imagem sugerida pelo título, “extinguiu-se” aos olhos do público, pois foi obra renegada pela autora. Conforme declarou em uma entrevista para um jornal carioca em julho de 1966⁹⁷, Henriqueta Lisboa o considerava como um “exercício técnico” apenas, e, segundo Carlos Durval (1972), foi obra pouco significativa, marcada por influências parnasianas, notadamente de Bilac, que sequer foi incluída pela poeta na *Poesia Geral*, 1º volume de suas *Obras Completas*. Portanto, sua obra inicia com *Enternecimento*,

⁹⁴ LE GOFF, Jacques. *O nascimento do Purgatório*. Lisboa: Estampa, 1995. p. 420.

⁹⁵ Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/henriquetalisboa/midia/murilo.htm>>. Acesso em 07 jun. 2006. Integra o livro de ensaios *Vigília poética*, p. 55-64, com referências completas ao final deste trabalho.

⁹⁶ MARQUES, Reinaldo. Henriqueta Lisboa e o ofício da tradução, op. cit. nota 2, p. 19.

⁹⁷ Cf. DURVAL, Carlos. Estudo Crítico. In: *Poetas do Modernismo*: antologia Crítica. Brasília: Inst. Nacional do Livro, 1972. p. 55.

em 1929, livro que lhe rendeu o prêmio Olavo Bilac da Academia Brasileira de Letras, em 1931.

Em 1936, a poeta publica *Velário*, e *Prisioneira da Noite*, em 1941. Segundo o crítico Paschoal Rangel⁹⁸, essas obras, junto com *Enternecimento*, encerram uma primeira fase da poesia de Henriqueta Lisboa. Referindo-se a essa primeira fase, Rangel reporta-se a Mário de Andrade para chamar a poeta de “prisioneira da *noturnidade*”.⁹⁹ E esclarece: “E isso quer dizer, ao menos em parte, um voluntário cativo dentro da temática e mesmo dentro do vocabulário de um neo-modernismo neo-simbolista”.¹⁰⁰

Fábio Lucas, por sua vez, reforçando a mesma idéia de conjunto, situa a tríade como “um prolongamento da dicção simbolista na vigência do Modernismo”¹⁰¹. E acrescenta uma outra vertente ao simbolismo: “aquela dos poetas mineiros do século XVIII, de certa expressão rococó”¹⁰², que se caracteriza, segundo o crítico, entre outras coisas, pelo gosto das miniaturas, pela descrição de objetos ornamentais, na busca dos espaços silentes, sacralizados, e, sobretudo, pela sutileza com que expressa os estados de alma, o que Rangel¹⁰³ vem a destacar como sendo reflexos da “mineiridade fundamental” da poeta.

Afrânio Coutinho (1911-2000)¹⁰⁴, no volume dedicado ao Modernismo, situando a poeta na segunda fase do movimento, ressalta que foi com os versos de *Velário* que Henriqueta Lisboa transitou para a modernidade; e Drummond, sob o pseudônimo de “O observador literário”¹⁰⁵, em julho de 1941, assim refere-se à poeta na ocasião da publicação de *Prisioneira da Noite*:

Mais prisioneira de si mesma do que da noite ou do mundo exterior, Henriqueta Lisboa realiza uma poesia concentrada, de expressão cada vez mais segura e diáfana, revelando as grandes caminhadas do espírito e da experiência poética. Seu nome pode figurar, sem timidez, ao lado dos de Cecília Meireles e Adalgisa Nery, que mais longe levaram, entre nós, a mensagem da poesia feminina.¹⁰⁶

⁹⁸ RANGEL, Paschoal. Op. cit, nota 16, p. 16. Salientamos que esse livro de Rangel recebeu em 1988 o *Prêmio União Brasileira de Escritores* pelo Melhor Livro de Crítica de Poesia e o *Prêmio Agripino Grieco*, 1º Lugar, da Associação Brasileira de Crítica Literária, como o Melhor Livro de Crítica Literária.

⁹⁹ Id., *ibid.* Cf. ANDRADE, Mário de. *Coração Magoado*. In: *O Empalhador de Passarinho* : Obras Completas de Mário de Andrade. São Paulo: Martins, [1943]. p. 219.

¹⁰⁰ Id., *ibid.*, p. 219.

¹⁰¹ Cf. LUCAS, Fábio. A poesia de Henriqueta Lisboa. In: _____. *Do Barroco ao Moderno*. São Paulo: Ática, 1989. p. 191.

¹⁰² Id., *ibid.*, p. 191.

¹⁰³ Cf. RANGEL, op. cit. nota 16, p. 17.

¹⁰⁴ Cf. COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil* : Modernismo. Rio de Janeiro: Ed. Sul Americana, 1970. p. 180.

¹⁰⁵ Cf. DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Conversa de livraria* 1941 e 1948. Porto Alegre: São Paulo: AGE/Giordano, 2000. p. 69.

¹⁰⁶ Id., *ibid.*, p. 69.

Publicado em 1943, *O Menino Poeta* trata-se de um livro de poemas que tem como tema a infância. Não é um livro de poemas destinado ao público infantil, unicamente, é um livro de poesia; “da mais pura”, usando uma expressão de Rangel, “um livro que adulto lê encantado”.¹⁰⁷

Ângela Vaz Leão realçando o fato de que essa poesia também é bem recebida pelo público infantil, destaca em *O Menino Poeta*, justamente a ausência de didatismo, de um caráter pedagógico que muitas vezes vem a sufocar a poesia destinada às crianças. Referindo-se à leitura de *O Menino Poeta* ela diz:

Mergulha-se simplesmente numa atmosfera infantil de encantamento, em que o mundo aparece virgem como nos primeiros dias da criação. E isso já é educativo. A poesia educa na medida em que revela o belo, na medida em que proporciona nova visão do mundo. Ou, então, na medida em que enriquece a sensibilidade infantil, agindo sobre ela como age a música.¹⁰⁸

Gabriela Mistral¹⁰⁹, no ensaio intitulado “O Menino Poeta de Henriqueta Lisboa”¹¹⁰, assim descreve o fazer poético da autora: “Henriqueta, quando escreve, dá-nos o melhor do contador: o tato das coisas; dar as cores não lhe basta”¹¹¹.

Reportando-se ao poema “Castelos”¹¹², Mistral confessa sua admiração por esse fazer poético tão singular, e aproxima o eu-lírico da poeta da própria essência do poema, da matéria propriamente dita, do elemento terra representado pela areia — pelos castelos de areia —, reforçando, numa linguagem poética, o que ela chamou de “tato” das coisas:

Admiro tanto que quase lhe invejo os “Castelos” de areia e os tenho por um dos primores do livro. Henriqueta gosta de areia, gosta do ar e do floco de paina, como do vapor da névoa, porque essas matérias são as de sua alma e também de seu corpo. Todos nós vamos empós daquilo que se parece conosco e às vezes o encontramos com facilidade, como Henriqueta, parenta da areia. [...] Não há poeta e tema aqui: há uma mulher transformada em areia e essa areia se diz a si mesma com língua desfiada em grãos.¹¹³

¹⁰⁷ Cf. RANGEL, op. cit. nota 16, p. 19.

¹⁰⁸ Cf. LEÃO, Ângela Vaz. Evolução de um poeta. In: _____. *Henriqueta Lisboa: o mistério da criação poética*. Belo Horizonte: PUCMINAS, 2004. p. 29.

¹⁰⁹ A convite de Henriqueta Lisboa, com o apoio do então prefeito Juscelino Kubitschek, Gabriela Mistral profere duas conferências no Instituto de Educação de Belo Horizonte: uma sobre o Chile e outra sobre *O Menino Poeta*, no mesmo ano da sua publicação, em 1943. Cf. Op. cit. nota 36 – Cronologia.

¹¹⁰ Disponível em: <<http://letras.ufmg.br/henriquetalisboa>>. Acesso em 07 jun. 2006. Integra o livro *O menino poeta*, de Henriqueta Lisboa, edição especial e ampliada, editado em 1975, p. 195-205, sob o título “A poesia infantil de Henriqueta Lisboa”, com referências completas ao final deste trabalho.

¹¹¹ Id., *ibid.*, (versão eletrônica) p. 3.

¹¹² O poema “Castelos” não foi incluído por Henriqueta Lisboa no seu livro *Lírica* (1929-1955), e não se encontra, portanto, nas Obras Completas da autora, op. cit. nota 47.

¹¹³ MISTRAL, Gabriela. Op. cit. nota 110, p. 4.

Nos primeiros versos do poema “Castelos” podemos perceber a imagem que Mistral evidencia como “língua desfiada em grãos”. Segundo a poeta chilena, Henriqueta, — no seu poder de sugestão — aproxima-se do “aquarelista chinês que acaba sem acabar demais”¹¹⁴.

Areia fina
 feito farinha
 coada entre dedos
 arma castelos
 à-beira-mar

Como peneira
 meus dedos coam
 a fulva areia
 que é de ouro em pó
 [...]
 Espero um dia
 — verde farol —
 nos meus castelos
 hospedar
 um velho rei cansado — o Sol.¹¹⁵

Para Henriqueta Lisboa, *O Menino Poeta* foi um livro de “memória e contemplação”¹¹⁶, uma espécie de “biografia da infância em termos de experiência e empatia”¹¹⁷. Segundo a poeta, o livro lhe proporcionou horas felizes em que voltou a respirar a atmosfera do primitivo e do ingênuo¹¹⁸.

Ainda que Jorge Ramos¹¹⁹ lhe tenha conferido o título de “poeta da morte”, Henriqueta Lisboa não se considerava como tal. Reconhecia que o tema lhe era constante, assim como a muitos poetas, pois era um tema “infinitamente sugestivo, aberto a hipóteses e vôos incalculáveis”¹²⁰; dizia tê-lo “celebrado” no volume *Flor da Morte*, de 1949¹²¹.

Assim como Rilke (1875-1926), — aproximação apontada por Alfredo Bosi¹²² —, Henriqueta Lisboa concebia a morte como um florescimento do ser, e não como um fim. Antes mesmo de *Flor da Morte*, em *A Face Lívida* (1941-1945), — poemas produzidos durante o período da 2ª Grande guerra —, a poeta já abordara a temática da morte de uma

¹¹⁴ Id., *ibid.*, p. 3.

¹¹⁵ LISBOA, Henriqueta. *O Menino Poeta*, 1943. p. 71.

¹¹⁶ LISBOA, op. cit. nota 22, p. 19.

¹¹⁷ Id., *ibid.*, p. 19.

¹¹⁸ Id., *ibid.*, p. 19.

¹¹⁹ Escritor português cujos artigos publicados estão referenciados nas Obras Completas da autora, op. cit. nota 47, p. 555, e, alusivamente citado pela poeta em *Vivência Poética*, op. cit. nota 22, p. 18.

¹²⁰ LISBOA, op. cit. nota 22, p. 18.

¹²¹ Id., *ibid.*, p. 18.

¹²² Cf. BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2000. p. 438.

forma mais direta, e também nos seus livros anteriores a morte apresentava-se entrelaçada a outros temas; sempre, paradoxalmente, ligada à condição da própria vida.

A fim de elucidar essa aproximação rilkeana, recorreremos a Vinicius de Moraes, — a quem Bosi também identificara como portador de um “certo veio rilkeano”¹²³, na sua primeira fase —, quando, reportando-se ao poeta austríaco em sua crônica “Relendo Rilke”, de 1959, ressalta a sua concepção de morte:

[...] Sua simplicidade como poeta nasce dessa longa tortura lírica de ver a morte como um amadurecimento da vida, numa total compensação. Rilke acreditava que a morte nasce com o homem, que este a traz em si tal uma semente que brota, faz-se árvore, floresce e frutifica ao se despojar do seu alburno humano [...]¹²⁴.

Drummond¹²⁵, referindo-se a *Flor da morte*, inscreve Henriqueta Lisboa na tradição de Alphonsus de Guimaraens, conforme já referimos, e aproxima seus poemas de um quase “tratado poético da morte”¹²⁶. Diz ainda tratar-se de um livro que constitui, organicamente, um só poema, e que é “uma persistente, ondulante e apaixonada meditação sobre a morte”¹²⁷.

Em “Vem, doce morte”, poema do mesmo livro, dá-se a plena aceitação, a entrega incondicional, e podemos perceber o traço reflexivo que aponta Drummond:

Vem, doce morte. Quando queiras.
 Ao crepúsculo, no instante em que as nuvens
 desfiam pálidos casulos
 e o suspiro das árvores — secreto —
 não é senão prenúncio
 de um delicado acontecimento.
 [...]
 Tenho o corpo tão leve (quando queiras)
 que a teu primeiro sopro cederei distraída
 como um pensamento cortado
 pela visão da lua
 em que acaso — mais alto — refloresça.¹²⁸

Juliana Santos¹²⁹, estudando a poética da morte em Augusto Frederico Schmidt, especificamente no capítulo que trata sobre o poeta e sua construção de uma estética da morte, cita o poema “Vem, ó doce morte!”:

¹²³ Id., *ibid.*, p. 438.

¹²⁴ Cf. MORAES, Vinicius. Relendo Rilke. In: _____. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. p. 666-68.

¹²⁵ Cf. DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Passeios na Ilha*, 1975. p. 126.

¹²⁶ Id., *ibid.*, p. 123.

¹²⁷ Id., *ibid.*, p. 123.

¹²⁸ LISBOA, Henriqueta. *Flor da Morte*, op. cit. nota 47, p. 178-179.

Trazida nos braços dos anjos,
brincando com os azuis incensos,
com as pequenas mãos molhadas pelo orvalho da última aurora,
- Vem, ó doce morte!

Vem, ó doce morte,
noite de estrelas,
noiva imponderável, berço de infanta,
perfume de outras eras,
sonho de esperanças!
Vem, ó doce morte!
[...]
Vem, ó doce morte,
morte pequenina, morte de inocência, morte alegre e boa!
Vem, ó doce morte!¹³⁰

Podemos aproximá-lo do poema “Vem, doce morte”, de Henriqueta Lisboa, não só pelo título — que difere apenas quanto ao caráter vocativo da expressão —, mas também pelas imagens que ambos resgatam mostrando uma visão positiva da morte. Para Schmidt, a morte é personificada, ela é uma criança que tem “pequenas mãos molhadas pelo orvalho da última aurora”; ela vem “trazida nos braços dos anjos, / brincando com os azuis incensos; é também uma “noiva imponderável [...]”. Para Henriqueta, ela é como um sopro de uma entidade evanescente para a qual não lhe é oferecida qualquer resistência, “Vem, doce morte. Quando queiras”. Ambas as imagens são reconciliadoras. Segundo Durval¹³¹, com a publicação de *Flor da Morte*, dá-se a consagração definitiva de Henriqueta Lisboa. Por esse livro, a poeta recebe o prêmio Othon Bezerra de Mello da Academia Mineira de Letras, em 1950.¹³²

Em 1956, Henriqueta Lisboa publica *Azul Profundo*, que terá uma 2ª edição em 1958, quando publica *Lírica*, — obra que reúne sua produção poética até então.

Rangel¹³³, reportando-se a *Azul Profundo*, diz que a poeta “se reconcilia com a vida” a partir desses versos; e que, paradoxalmente, “é a visão da vida por alguém que conviveu poética, metafísica e humanamente com a morte”¹³⁴.

¹²⁹ Cf. SANTOS, Juliana. *Augusto Frederico Schmidt e sua Poética da Morte*, 2004. p. 27.

¹³⁰ SCHIMIDT apud SANTOS, id., *ibid.*, p.27.

¹³¹ Cf. DURVAL, Carlos. Op. cit. nota 97, p. 66.

¹³² Como já mencionamos anteriormente ao tratar dos aspectos relativos à presença do *espírito mineiro* na obra da poeta (v. p. 15), lembramos aqui o “tríptico da mineiridade” henriquetiana que se constitui nas obras *Madrinha Lua*, de 1952, *Montanha viva – Caraça*, de 1959, e *Belo Horizonte bem querer*, de 1972.

¹³³ Cf. RANGEL., op. cit., nota 16, p. 29.

¹³⁴ Id., *ibid.*, p. 29.

Em *Além da Imagem*, obra de 1963, que contém poemas de 1959 a 1962, a poesia henriquetiana “se enriquece do embate da vida”, nas palavras de Rangel¹³⁵. E continua “a descoberta da vida e dos valores terrestres”¹³⁶ em *O Alvo Humano*, que reúne poemas escritos entre 1963 e 1969, publicados por inteiro em 1973. Antes, em *Nova Lírica* (1971)¹³⁷, já estavam publicadas dezessete das trinta e seis composições.

Aludindo-se aos temas que desenvolve em sua obra, defendendo-se do título de “poeta da morte”, Henriqueta Lisboa, em ensaio já citado¹³⁸, diz que mesmo antes de *A Face Lívida*, como depois, já abordara temas metafísicos e ontológicos. Cita os livros *Velário*, *Azul Profundo*, *Além da Imagem* e *O Alvo Humano*, como testemunhas de uma concentração dessa índole¹³⁹:

[...] tenho visado, de modo pertinaz e intensivo, a essência do ser, a substância do que é vital, a ansiedade da criatura em busca da perfeição e do infinito, os mistérios da natureza, o próprio mistério do processo poético, o relacionamento entre alma e Deus, a caminhada da alma à procura de Deus¹⁴⁰.

Ângela Vaz Leão¹⁴¹ considera *Além da Imagem* o livro mais importante, — até a data do seu estudo —, “pela profundidade no tratamento dos temas e pelo grau de contenção da linguagem”¹⁴². Diz ainda que “não são os estados — vida ou morte — que impressionam agora a inteligência e a sensibilidade do poeta: é a própria essência do ser, humano ou não”¹⁴³.

Em relação a *Miradouro e outros poemas*, obra de 1976, Henriqueta Lisboa diz complementar de certa forma *O Alvo Humano*, “pela notação de matizes psicológicas”¹⁴⁴. Destaca uma frase de Plotino dizendo que esta deveria ser a epígrafe de *Miradouro*: “o que em mim contempla produz o objeto de contemplar”¹⁴⁵. Rangel, por sua vez, diz que *Miradouro* é um “observatório do ser”¹⁴⁶.

No mesmo ano, 1976, é publicado *Reverberações*; um livro bem diverso dos demais, resultado da paixão que a poeta dizia ter pelo nosso idioma após muitos anos de

¹³⁵ Id., *ibid.*, p. 31.

¹³⁶ Id., *ibid.*, p. 33.

¹³⁷ No mesmo ano, 1971, Henriqueta Lisboa recebe o Prêmio Brasília de Literatura pelo conjunto da obra, conferido pela Fundação Cultural do Distrito Federal (cf. op. cit. nota 36 – Cronologia).

¹³⁸ Cf. LISBOA, op. cit. nota 22, p. 18-19.

¹³⁹ LISBOA, op. cit. nota 22, p. 19.

¹⁴⁰ Id., *ibid.*, p. 18-19.

¹⁴¹ LEÃO, Ângela Vaz. Op. cit., p. 35.

¹⁴² Id., *ibid.*, p. 35.

¹⁴³ Id., *ibid.*, p. 37.

¹⁴⁴ LISBOA, op. cit., nota 22, p. 20.

¹⁴⁵ PLOTINO apud LISBOA, op. cit. nota 22, p. 21.

¹⁴⁶ RANGEL, op. cit. nota 16, p. 45.

estudo e pesquisa. Ela recorre a uma epígrafe de Khliébnikov (1885-1922) para ilustrar os seus intuitos ao escrever *Reverberações*:

A palavra possui uma vida dupla. Ora ela cresce como uma planta e produz um acúmulo de cristais sonoros: então o começo do som vive sua própria vida e a parte da razão permanece na sombra. Ora a palavra se põe a serviço da razão: o som deixa de ser onipotente e absoluto, o som torna-se **nome** e executa docilmente as ordens da razão. É uma luta dos dois universos, das duas potências, que prossegue sempre no seio da palavra e que dá à língua uma vida dupla: dois círculos de estrelas cadentes.¹⁴⁷

Em 1977, como resultado da sua constante atração pela Natureza, a poeta publica *Celebração dos Elementos — água ar fogo terra*, um longo poema dividido em quatro partes. Em 1979, ocasião do cinquentenário da sua obra, é publicada uma 1ª edição de *Casa de Pedra – poemas escolhidos*. Em um ensaio introdutório, Fábio Lucas destaca as temáticas recorrentes nos dando um panorama da sua arte poética:

Infância, morte, imaginação, realidade, Deus e as dores do mundo: em torno disso Henriqueta Lisboa tece a sua arte poética. Uma fusão de mito e poesia. Uma busca insofrida do *splendore* para a celebração do transcendente e eterno.¹⁴⁸

Em uma entrevista publicada em 1985¹⁴⁹, — ano da sua morte —, Henriqueta Lisboa declara que havia encerrado sua carreira literária com a publicação de *Pousada do ser*¹⁵⁰, obra de 1982; “[...] e não pretendo escrever nenhuma obra mais. Esta é uma resolução melancólica para mim; no entanto, aceitável como sinal de prudência”¹⁵¹. São poemas escritos entre 1976 e 1980, que, nas palavras de Rangel, representam “uma exploração, — existencial e filosófica —, do ser e seu mistério”.¹⁵² Referindo-se aos temas mais frequentes na sua obra¹⁵³, falando sobre a natureza e seus desdobramentos, Henriqueta Lisboa dizia posicionar-se diante dela como uma aprendiz, num estado de abandono e deslumbramento; “a natureza é mais do que modelo para a criatura. Ser natural que somos,

¹⁴⁷ KHLIÉBNIKOV apud LISBOA, op. cit., nota 22, p. 21. Poeta russo, Vielimir Khliébnikov (1885-1922) foi um grande criador de neologismos que chegou ao Brasil pelas mãos dos concretistas. Considerado um *inventor da língua*, como Pound e Joyce, teve seu poema “O grilo” recriado por Augusto de Campos e Bóris Schnaiderman. Cf. LUCCHESI, Marco. *Poemas de Khliébnikov*, 1993. p. 15.

¹⁴⁸ Cf. LUCAS, Fábio. “A Poética de Henriqueta Lisboa”, prefácio a *Casa de Pedra : poemas escolhidos*, 1979. p. 8.

¹⁴⁹ Cf. RANGEL, op. cit., nota 16, p. 61.

¹⁵⁰ Em 1984, a poeta recebe o prêmio Pen Club do Brasil pela obra *Pousada do ser*, e o prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da obra. Cf. Op. cit. nota 36 – Cronologia.

¹⁵¹ LISBOA apud RANGEL, op. cit. nota 16, p. 61.

¹⁵² RANGEL, op. cit. nota 16, p. 64.

¹⁵³ LISBOA, op. cit. nota 22, p. 19.

antes da transcendência do espírito, há entre nós uma relação contínua”¹⁵⁴. Revelou ter escrito “Os Estágios”¹⁵⁵, com intensa emotividade,

[...] ao perseguir a idéia de um possível paralelismo entre a evolução da vida humana e o desenvolvimento dos 3 reinos ou processos naturais, para em conclusão-síntese, prenciar o surgimento de um 4º reino — o do *puro espírito*”¹⁵⁶.

Como já observamos anteriormente, os livros *Velário* (1930-1935), *Azul Profundo* (1950-1955), *Além da Imagem* (1959-1962) e *O Alvo Humano* (1963-1969), foram resultados dessa busca pela transcendência, da disposição anímica, metafísica ou ontológica, que a poeta manteve de certa forma durante toda a sua trajetória; intensificada nas últimas obras, manifestando-se em *Miradouro e outros poemas* (1968-1974), e culminando em *Celebração dos Elementos* (1977) e *Pousada do Ser* (1976-1980), sua última obra.

¹⁵⁴ Id., *ibid.*, p. 19.

¹⁵⁵ Poema dividido em quatro partes, integrante do livro *O Alvo Humano* (1963 – 1969), *op. cit.*, nota 47, p. 381-383.

¹⁵⁶ LISBOA, *op. cit.* nota 22, p. 19 [grifo nosso].

2. POESIA E FILOSOFIA

Não podemos discorrer sobre a relação que existe entre a poesia e a filosofia sem antes recorrermos aos pensadores gregos, em especial a Platão (c. 427–348 a.C) na obra *A República*. Acusado, injustamente, na avaliação de alguns estudiosos, de ter expulsado os poetas da República “levianamente”, sem compreendê-los, faz-se necessário nos determos em alguns destes argumentos que saem em defesa do filósofo grego. Inicialmente, reportamo-nos a um artigo intitulado “Platão e a Poesia na República”¹⁵⁷, onde a filósofa Maria da Penha Villela-Petit considera Platão não o iniciador, mas o herdeiro da “velha divergência” entre filósofos e poetas. Para a filósofa, a leitura isolada do livro X da *República* não é suficiente para a compreensão da tão complexa relação que se estabelece entre poesia e filosofia, na concepção platônica. A autora lembra que, numa comunidade em que prevalece a tradição oral, como na Grécia antiga, o pensamento denominado “filosófico”, ou “pré-filosófico”, formou-se primeiramente em poemas, como no caso de Xenófanés de Cólofon (c. 570-480 a.C) e de seu discípulo Parmênides (c.515-440 a.C); ela crê ser injusto atribuir a Platão a origem da crítica aos poetas, pois Xenófanés, embora adotasse a forma tradicional versificada enunciando seu pensamento em poemas, já criticava Homero e Hesíodo, os grandes poetas da tradição, por divergirem quanto a questões de cunho ético-religiosa.¹⁵⁸

Villela-Petit realça que, a palavra do poeta, dentro de uma sociedade onde prevalece a tradição oral, conforme já referimos, é depositária de valores e ensinamentos éticos, e está intrinsecamente associada à *paidéia*, à educação *lato sensu*, e portanto, ao *êthos*. Assim, os poetas são considerados os verdadeiros mestres, os legítimos educadores da Grécia. Daí a crítica dos primeiros pensadores dirigida aos poetas, à influência destes, tanto no plano do indivíduo quanto no nível da cidade, da *polis*. A posição de Platão era contra a corrupção do *êthos* nesses dois níveis, e que se agravava diante dos ensinamentos dos sofistas: “desde o começo [do diálogo nos primeiros livros da *República*], fica patente que Platão entende confrontar o saber tradicional forjado pelas palavras dos poetas com o pensamento

¹⁵⁷ Cf. VILLELA-PETIT, Maria da Penha. “Platão e a poesia na República”. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2003000100005&script=sci_arttext>. Acesso em 30 jan. 2009.

¹⁵⁸ Cf. VILLELA-PETIT, op. cit. p. 02.

dialético, que se esforça não em repetir, por ouvir dizer, como as coisas se passaram ou se passam, mas em determinar melhor as coisas de que se fala”¹⁵⁹, não esquecendo que o tema central do diálogo é a justiça, é a tese que gira em torno da supremacia desta sobre a injustiça. Convém destacar com a autora que,

[...] Platão não renega sistematicamente o que os poetas afirmam. Necessário é o discernimento relativo às afirmações que fazem em suas obras. Platão não hesita em recorrer aos poetas quando o que dizem se aproxima da verdade que a filosofia tem por bem buscar [...] ¹⁶⁰.

Analisando desde os primeiros livros da *República*, Villela-Petit considera bastante significativo o fato de Platão iniciar a interrogação sobre justiça evocando reiteradamente o pensamento veiculado pelos poetas, e que a questão da poesia ainda ressurgisse no último livro. Para a filósofa, considerar apenas o livro X, excluindo os primeiros, é comprometer a interpretação do diálogo platônico, e dificultar a compreensão que se possa auferir de Platão em relação à poesia. Saindo em defesa do filósofo grego, combatendo os adversários daquele que a autora chama de um Platão “caricatural”, criticado, de maneira simplista, por expulsar os poetas da República, ela diz:

Se Platão preconizava uma regulação do uso da produção poética — como hoje são chamados a fazer os comitês de ética em relação às produções técnico-científicas ou às produções da mídia no setor da comunicação —, não instituíam um tribunal para condenar desvios relativos a uma ortodoxia, a um corpo de definições dogmáticas, como aquele que condenara seu mestre Sócrates. O que ele queria traçar eram as coordenadas de uma educação capaz de implantar na alma uma harmonia e uma aspiração ao Belo e ao Bom.¹⁶¹

Erich Auerbach (1892-1957), partindo de uma perspectiva histórica, em estudo sobre Dante — *Dante poeta do mundo secular* (1997) — também recorre a Platão a fim de situar a ideia do homem na literatura. Para o crítico alemão, foi Platão que transpôs o abismo entre poesia e filosofia, ao elaborar sua crítica da arte imitativa. Auerbach postula que “Platão desprezou seus próprios sentimentos da realidade sensível e seu próprio talento poético e, na sua concepção de uma utopia estrita e pura, condenou a emoção indiscriminada despertada pela arte”.¹⁶² Para Platão, só as Ideias têm verdade e existência, e o mundo empírico não passa de uma cópia destas. Então a arte, enquanto cópia, imitação da

¹⁵⁹ Cf. VILLELA-PETIT, op. cit., p. 04.

¹⁶⁰ Id. ibid., p. 5.

¹⁶¹ Id. ibid., p. 10.

¹⁶² Cf. AUERBACH, Erich. *Dante: poeta do mundo secular*. Tradução de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 17.

aparência, fica ainda mais baixa na escala: “como cópia nebulosa e inferior de uma cópia, terceira em relação à verdade [...] ela se dirige à parte mais baixa, irracional, da alma”.¹⁶³

Discorrendo sobre as razões de Platão, e de possíveis incompreensões que possam ser geradas em função de seus julgamentos em relação às artes imitativas e não-imitativas, Auerbach defende que os ensinamentos do filósofo grego, longe de destruir a dignidade da arte imitativa, impulsionam-na rumo a um novo objetivo. Para Auerbach,

foi através de Platão que artistas e amantes da arte começaram a refletir sobre a presença da Ideia na aparência das coisas e a aspirar por ela. [...] Ele [Platão] impôs aos poetas a tarefa de escrever filosoficamente, não só no sentido de instruir, mas no sentido de esforçar-se, pela imitação da aparência, para chegar à sua verdadeira essência e mostrar a insuficiência dela quando comparada à beleza da Ideia.¹⁶⁴

As lições de Platão, segundo Auerbach, introduziram a filosofia na arte e lançaram as bases de uma percepção mais profunda sobre a mesma, fazendo com que “a teoria filosófica da arte vá buscar não seu fim mas seus começos na crítica platônica da imitação”.¹⁶⁵ Auerbach vê na teoria das Ideias de Platão o germe de uma transformação, onde, os pensadores que buscavam uma justificação filosófica das artes transpuseram, gradualmente, “as Ideias platônicas, ou arquétipos, do reino supracelestial para o da alma, do mundo transcendental para o imanente”.¹⁶⁶

Plotino (204-270), filósofo que influenciou desde os maiores santos da Igreja Católica, como Santo Agostinho (354-430), São Basílio (329-379), e também os grandes místicos da Idade Média — como Nicolau de Cusa (1401-1464) e Mestre Eckhardt (1260-1328) —, e, na época moderna, os românticos alemães — como Novalis (1772-1801) e Schelling (1775-1854) —, tem em Platão a sua maior referência. Carlo Bussola, estudioso de Plotino, afirma que encontramos no cerne do pensamento plotiniano a essência da doutrina de Platão, embora Plotino não o seguisse literalmente.¹⁶⁷ Bussola, aproximando-a dos diálogos de *O Banquete*, de Platão, destaca a seguinte asserção extraída da *Enéade*¹⁶⁸ — III-5, para ilustrar a influência do pensamento platônico na mística de Plotino:

¹⁶³ Id. *ibid.*, p. 17.

¹⁶⁴ Cf. AUERBACH, Erich, *op. cit.*, p. 18.

¹⁶⁵ Id. *ibid.*, p. 18-19.

¹⁶⁶ Id. *ibid.*, p. 19. Auerbach cita como exemplo Erwin Panofsky, na obra *Idea*, edição de 1924. Verificar, entre outros, *Compreender Plotino e Proclo*, de Cícero Cunha Bezerra, Rio de Janeiro: Vozes, 2006, onde, de forma didática, o autor expõe e atualiza diferentes teses sobre a filosofia neoplatônica.

¹⁶⁷ Plotino é considerado o maior expoente da escola neoplatônica. Sobre as diferenças entre o Platonismo e o Neoplatonismo verificar, entre outras, a obra referida na nota anterior.

¹⁶⁸ Porfírio, discípulo de Plotino, foi quem corrigiu e reordenou todos os escritos do mestre. Num total de 54 tratados, Porfírio agrupou-os em 6 grupos de 9 tratados cada, daí o nome “Enéadas”, ou “Enéades”, que significa

O amor de Deus é um gênio ou uma paixão da alma? Ou, melhor, não será Deus, sob um aspecto; gênio, sob outro; e paixão, sob um terceiro aspecto? É sobretudo a Platão que devemos nos reportar, por ser ele o único que frequentemente escreveu sobre o amor.¹⁶⁹

Os estudiosos que se debruçam sobre os tratados plotinianos encontram no campo da estética, especialmente, enquanto disciplina filosófica, um veio precioso. Na *Enéade I*, indicada por Carlo Bussola como o primeiro tratado escrito por Plotino, considerando-se a ordem cronológica, encontramos as explicações de Plotino em resposta à seguinte pergunta: “Que é belo?”.¹⁷⁰ Discorrendo sobre a alma purificada, o Belo, o Bem e a inteligência, entre outras conceituações, Plotino sintetiza dizendo que o Bem e o belo estão num mesmo princípio, e que o belo, que é o lugar das ideias, está no inteligível.¹⁷¹

Para Carlo Bussola, Plotino espiritualmente era um místico, e filosoficamente era um metafísico, que se preocupava muito mais com o conhecimento intuitivo do que com o conhecimento racional. Bussola observa que, “Deus é o ponto mais alto, aliás, o único ponto importante de toda a filosofia de Plotino. [...] É à intuição que Plotino dedica toda a sua atenção, pois a intuição é o fundamento do raciocínio metafísico; o degrau que o eleva até o Uno”.¹⁷² E Plotino fixará seu pensamento na história da filosofia por meio da sua doutrina da Unidade do Ser, ou doutrina do Uno, uma doutrina marcada pela Transcendência.

2.1 As artes na Idade Média

No capítulo dedicado às teorias da arte, na obra *Arte e beleza na estética medieval*, Umberto Eco postula que a opinião dos medievais sobre arte manteve-se quase unanimemente apoiada em uma doutrina clássica, intelectualística, e centrada no *fazer humano*.¹⁷³ A Idade Média, segundo o teórico italiano, repetiu e formulou de vários modos os mesmos princípios de toda a tradição grega, aproveitando-se das definições de arte

“conjunto de 9 tratados”. Carlo Bussola explica que 54 é um número cabalístico, “e corresponde à mentalidade pitagórica de dar um sentido extra-temporal às coisas e aos acontecimentos”. Como 9 e 6 são múltiplos de 3, e 3 é considerado o número perfeito, Porfírio agrupou os escritos de Plotino dessa forma. Cf. BUSSOLA, Carlo. *Plotino: a alma no tempo*. Vitória: FCAA, 1990. p. 30.

¹⁶⁹ Cf. BUSSOLA, Carlo. *Plotino: a alma no tempo*, 1990. p. 34.

¹⁷⁰ Encontramos o título da *Enéade I* – n. 6 – na forma de pergunta na tradução de Carlo Bussola, que baseou seu ensaio no texto vertido para a língua francesa (do original em grego). Cf. BUSSOLA, Carlo. Op. cit., p. 11.

¹⁷¹ Cf. DUARTE, Rodrigo. (Org.) *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997. p. 48.

¹⁷² Cf. BUSSOLA, Carlo. Op. cit., p. 33.

¹⁷³ Cf. ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Globo, 1989. p. 131.

desde Aristóteles (384-322 a.C), de Cícero (106-43 a.C), dos estóicos e outros. Eco lembra que *ars* também deriva do grego *aretés*, “porque é uma virtude, uma capacidade de fazer algo, e, portanto, uma *virtus operativa*, virtude do intelecto prático”.¹⁷⁴ Para o homem medieval, a arte é uma construção, uma operação que visa um resultado, não é uma expressão, é uma ciência. A arte na Idade Média, diz Eco, “imita a natureza, mas não porque copie servilmente o que a natureza lhe oferece como modelo: na imitação da arte existe invenção, reelaboração”.¹⁷⁵

Na teoria medieval da arte há uma “filosofia da formatividade da técnica humana, e das relações entre ela e a formatividade natural”¹⁷⁶, o que demonstra a pouca consciência do que seja o *especificamente artístico*; falta à Idade Média, segundo Umberto Eco, uma teoria das belas-artes, uma noção de arte como a concebemos hoje¹⁷⁷: “a distinção entre artes belas e técnica [na Idade Média] está bloqueada pela distinção entre artes liberais e artes servis, e estas últimas são vistas como artes belas quando, ao mesmo tempo, são didascálicas e comunicam, através do prazer da beleza, as verdades da ciência e da fé”.¹⁷⁸

Quanto às artes poéticas, o verdadeiro despertar crítico acontece no século XII, com Averrois (1126-1198), com sua poética do espetáculo, apoiada em alguns conceitos aristotélicos, sem muita originalidade, na opinião de Eco. E aqui há uma distinção, nova para a Idade Média, entre história e poesia, que convém reproduzi-la:

[...] aquele que conta histórias (não “a história”) une muitos fatos inventados sem ordená-los; o poeta, ao contrário, dá um número e uma norma (o metro poético) a fatos verdadeiros ou verossímeis, e fala do universal; por isso a poesia é mais filosófica que o simples conto fantástico. [...] a poesia não deve nunca usar meios persuasivos ou retóricos, mas só meios imitativos. Deve-se imitar com tal vivacidade e cor de modo que a coisa imitada apareça viva diante dos olhos. Quando o poeta renuncia a esses meios e passa ao raciocínio direto, peca contra a própria arte.¹⁷⁹

¹⁷⁴ Cf. ECO, Umberto, op. cit., p. 131-132.

¹⁷⁵ Id. ibid., p. 132.

¹⁷⁶ Id. ibid., p. 133.

¹⁷⁷ Convém a lembrança de que, conceitos como “estética”, por exemplo, tenha se tornado um conceito polissêmico a partir do século XX, tendo em vista o seu uso em algumas das principais teorias contemporâneas, e mesmo a partir da sua trajetória histórica. Sobre o assunto, verificar, entre outros, Edgar Roberto Kirchof, em *Estética e semiótica*: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

¹⁷⁸ Cf. ECO, Umberto, op. cit., p. 137.

¹⁷⁹ Cf. Menéndez y Pelayo apud ECO, Umberto. op. cit., p. 142. Em nota, Umberto Eco informa que, somente através desse comentário médio de Averrois é que a *Poética* de Aristóteles chega à Idade Média, até ser traduzida, em 1272, por Guilherme de Moerbeke. Segundo Alain de Libera, em *A filosofia medieval*, os *Comentários* de Averrois dividiam-se em: os *Pequenos (jawâmi)*, os *Médios (talkhis)* e os *Grandes (tafsîr)* *Comentários*, e revelaram ao Ocidente uma nova forma literária. Cf. DE LIBERA, Alain. *A filosofia medieval*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. p. 19.

Lentamente, vai se moldando uma consciência em relação a novos valores no que se refere à palavra e à imagem, e a poesia vai adquirindo um novo estatuto, aos poucos vai ganhando maior profundidade. “A poesia toma o caminho da declaração subjetiva, da efusão sentimental”¹⁸⁰, e aproxima-se da teologia; indo além do mero exercício métrico, ela chega a ser chamada pelos poetas antigos de uma *segunda teologia*, e é considerada uma ciência “que vem do céu, um dom divino”¹⁸¹. Porém, a noção de *poeta theologus* não é precisa, e se transforma em alvo de disputas entre pré-humanistas e adeptos da teoria escolástica, que está fechada para essa visão. Para a filosofia oficial, a poesia das Escrituras, salienta Eco, é outra coisa, é

menos vaga, mais precisa em suas referências alegóricas, e todavia não humana. O *ver profundo* do místico, o êxtase estético compenetrado de fé e de graça, não tem nada a ver com o êxtase poético no sentido romântico do termo. Não se pode pensar na poesia didascálica como uma comunicação *mais profunda* que a filosófica.¹⁸²

Eco, no entanto, não reprova a teoria escolástica da arte por isso, destaca sua indiscutível importância por ter “transmitido uma noção fabril e construtiva da arte, uma consciência da artisticidade fundamental de toda a operação técnica e da tecnicidade constitutiva de toda comunicação artística”¹⁸³.

2.2 Ideia e Sentimento

Ainda na Idade Média, vemos acentuarem-se os valores do sentimento com a entrada em cena do romance de cavalaria. Com o amor cortês, e com ele o elemento feminino, a mulher passa a ocupar o centro da vida social e artística. Na poesia, renova-se a “declaração subjetiva, da efusão sentimental”, — que já aproximara a poesia da teologia —, e a Idade Média passa a representar o germe de uma estética do sentimento.¹⁸⁴

Umberto Eco, em obra já citada, lembra que se o romantismo revalorizou tanto a Idade Média é porque a havia identificado como uma época onde se deu “a formação de uma nova sensibilidade da paixão inapagada que leva a poesia a se tornar expressão do

¹⁸⁰ Cf. ECO, Umberto. Op. cit., p. 142.

¹⁸¹ Id. *ibid.*, p. 142.

¹⁸² Id. *ibid.*, p. 145 [grifo do autor].

¹⁸³ Id. *ibid.*, p. 145.

¹⁸⁴ Cf. ECO, Umberto. Op. cit., p. 149-150.

indefinido”.¹⁸⁵ E, a essa altura, a teoria escolástica da arte mostrava-se inadequada para explicar as “artes belas”, já que desde o início fora capaz de somente justificar uma arte didascálica, como já referimos anteriormente. Delineava-se, agora, “uma nova concepção do fato inventivo e uma incancelável referência ao mundo das paixões e dos sentimentos, que prenunciam a estética moderna, além de todas as suas exasperações”.¹⁸⁶

Para o medievista italiano, porém,

os únicos que poderiam fornecer à nova poesia uma temática da ideia, do sentimento, da intuição, são os místicos. A mística está perdida em outras regiões da alma, mas é, sem dúvida, em suas categorias que é possível encontrar os germes de uma futura estética da inspiração e da intuição.¹⁸⁷

Erich Auerbach, ao comentar o mesmo período, na obra *Introdução aos estudos literários*, destaca a presença de uma mística cristã que se faz acompanhar de aventuras maravilhosas e mágicas; cita Chrétien de Troyes (1135-1183) em sua obra *Perceval*, onde, a busca do Santo Graal como símbolo da graça divina denota a presença da nuance mística introduzida no romance cortês.¹⁸⁸ E, ao analisar a atividade intelectual da Idade Média, Auerbach realça a importância das obras de Teologia mística como únicas no gênero, “pela unidade de concepção e pelo arrojo das idéias”¹⁸⁹. Marcadas pela índole especulativa e metafísica, o crítico nomeia, sobretudo, as de São Bernardo de Clairvaux (1090-1153) e de Ricardo de Saint-Victor (d. 1173), no século XII, e de Boaventura (1221-1274), no século XIII.¹⁹⁰ Referindo-se, como fez Eco, ao entusiasmo dos românticos em relação à Idade Média, Auerbach vê, na aversão destes ao racionalismo e no culto dos sentimentos, um despertar das crenças religiosas. Corrobora a tese de Eco quando aproxima o sentimento gerado nesse período, de índole mística, com a retomada pelos românticos desse universo medieval.¹⁹¹

Umberto Eco reporta-se igualmente a São Boaventura e também a Meister Eckhart, na mesma obra, realçando o pensamento deste, para quem “as formas de toda a criação preexistem na mente de Deus, e toda vez que concebe a imagem de algo o homem tem, no fundo, uma iluminação, *uma graça intelectual*.”¹⁹² Eco destaca ainda que, o conceito

¹⁸⁵ Id. *ibid.*, p. 150.

¹⁸⁶ Id. *ibid.*, p. 150.

¹⁸⁷ Id. *ibid.*, p. 150.

¹⁸⁸ Cf. AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970. p. 117.

¹⁸⁹ Id. *ibid.*, p. 106.

¹⁹⁰ Id. *ibid.*, p. 106.

¹⁹¹ Cf. *op. cit.*, p. 232.

¹⁹² Cf. ECO, Umberto. *Op. cit.*, p. 151 [grifo nosso].

platônico de *ideia*, ou mesmo o aristotélico, vai diferenciar-se na teoria de Meister Eckhart, por que, para o místico,

procurar um exemplar artístico não é compor: é fixar misticamente o olhar na realidade a ser reproduzida até a identificação com ela. Mas as ideias subsistentes em Deus e comunicadas à mente do homem não são arquétipos platônicos, e sim tipos de atividades, forças, princípios de operação. As ideias são viventes, não existem como *standards*, mas como idéias de atos a realizar. [...] há nela [teoria] um sentido de maior *dinamismo* e germinalidade da ideia.
193

A influência de Plotino na teoria de Meister Eckhardt fica evidente nessa exposição de Umberto Eco. O que ele especifica, segundo Eckhardt, como “fixar misticamente o olhar na realidade a ser reproduzida até a identificação com ela”, Plotino chama de *contemplação*, ou *visão*. Cícero Cunha Bezerra, em obra já referida, diz que o termo utilizado pelo filósofo alexandrino para designar a união mística é *visão*: “Uma visão na qual o objeto se converte no próprio ato de ver”.¹⁹⁴ Essa *visão*, porém não é passiva, ela é uma atividade contemplativa, portanto, dinâmica. Reportando-se ao tratado III-8, intitulado *Sobre a natureza, a contemplação e o Uno*, Bezerra reforça que, para Plotino,

todos os seres aspiram à contemplação, não somente os racionais, mas também os irracionais. A natureza [...] produz permanecendo em si mesma e, por isso, é uma razão contemplativa. Na verdade, estamos ante um pensamento que compreende a realidade como um ciclo onde a vida produz vida e onde todo ser gerado é uma razão potencialmente vivificante.¹⁹⁵

Carlo Bussola destaca, em estudo já referido, que, uma vez admitida a presença da divindade em tudo o que existe, as primeiras questões que Plotino se impôs foi como e onde encontrar a essência do Uno, de Deus. E a resposta ele encontrou percorrendo duas vias: pela contemplação da Natureza, “saindo fora” de nós; e “entrando dentro”, contemplando com “o olho interior da alma”. Para Plotino somos um “segmento” do Ser Universal.¹⁹⁶ E, aqui, podemos nos reportar a Martin Heidegger, mantendo as devidas proporções, ao que ele chama de *ente*, e ser do *ente* enquanto essência. Como sabemos, o *segundo* Heidegger vai beber na fonte dos místicos e aproximar-se do *inapreensível*.

Alain de Libera, na obra *Pensar na Idade Média*, referindo-se à noção de *Gelassenheit*, em Mestre Eckhardt, recorda um pronunciamento de Heidegger, ocorrido em 1955, cujo discurso intitulava-se exatamente: *Gelassenheit*, ou seja, *Serenidade*; descrita

¹⁹³ Id. *ibid.*, p. 151 [grifo nosso].

¹⁹⁴ Cf. CUNHA BEZERRA, Cícero. *Compreender Plotino e Proclo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2006. p. 88.

¹⁹⁵ Id. *ibid.*, p. 91.

¹⁹⁶ Cf. BUSSOLA, Carlo, *op. cit.*, p. 38-39.

por Heidegger da seguinte forma: “Uma velha palavra se oferece a nós para designar a atitude do sim e do não ditos conjuntamente ao mundo técnico: é a palavra *Gelassenheit*, ‘serenidade’, igualdade de alma”.¹⁹⁷ De Libera diz ainda que, “essa igualdade de alma vai de par com ‘o espírito aberto ao secreto’, mais literalmente o ‘espaço aberto ao secreto’ [...] o secreto sendo ele mesmo definido como o ‘sentido oculto do mundo técnico’”.¹⁹⁸

Podemos entender esse *sentido oculto* também como *mistério*, enquanto a mais oculta essência do ser. Heidegger ao investigar os hinos de Hölderlin diz, paradoxalmente, que “o ser permite que a poesia nasça para originariamente nela se encontrar e, assim, nela se fechando, abrir-se como *mistério*”.¹⁹⁹

Buscando uma definição precisa do conceito de *Ser*, encontramos em Nicola Abbagnano, a seguinte abordagem:

a palavra *Sein* [Ser], como qualquer outra palavra, dissecada com a especial abordagem etimológica de que Heidegger se serve, apresenta-se sem fundo ou sem possível fundamento: fragmenta-se e abisma-se em si mesma, de algum modo se expunge. Deixa de ser apreensível em um conceito, é possível apenas indicá-la, mantê-la à distância. [...] não é possível discorrer sobre ele [Ser] com juízos afirmativos e definições conceituais rigorosas, mas apenas com negações, analogias, constelações metafóricas, etc.²⁰⁰

Desse modo, podemos inferir que o Ser heideggeriano, ainda que não se converta exatamente ao Ser Universal de Plotino, encontra-se na mesma dificuldade de ser abarcado conceitualmente, racionalmente. E a mística parece ser um caminho viável, que, aliada à poesia, pode nos ajudar a encontrar algumas respostas, ou melhor, a nos levar a novas e maiores indagações.

2.3 Mística e poesia

Diante da afirmação a respeito da teoria de Meister Eckhardt, especialmente no que se refere ao caráter dinâmico das ideias, não é difícil aproximá-la das reflexões teóricas de outro místico, este, do século XVIII, considerado um dos iniciadores do Romantismo, e, que não por acaso, cunhou seu cognome pesquisando suas origens medievais. Seu nome literário: Novalis²⁰¹.

¹⁹⁷ Cf. LIBERA, Alain de. *Pensar na Idade Média*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1999. p. 326.

¹⁹⁸ Id. *ibid.*, p. 327.

¹⁹⁹ Cf. WERLE, Marco Aurélio. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005. p. 59 [grifo nosso].

²⁰⁰ Cf. ABBAGNANO, Nicola. Ser. In: _____. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 1052.

²⁰¹ Novalis é o nome literário adotado por Georg Friedrich Philipp von Hardenberg. A genealogia dos barões Von Hardenberg remonta ao século XII. O próprio Novalis explica em carta endereçada a W. Schlegel a origem

À primeira vista, pode parecer estranho aproximar aquele que merece um verbete num dicionário básico de filosofia com a designação de ser, nada menos que, “o teólogo e místico alemão considerado o criador da linguagem filosófica alemã e o fundador do misticismo ocidental”²⁰², de um teórico e poeta romântico que nem sequer tem seu nome citado no mesmo dicionário, pois não passaria de um *coadjuvante* na dita *filosofia romântica* — esta, sim, merecedora de um discreto verbete, no qual, igualmente não consta o seu nome —.

Conhecido, vulgarmente, como o poeta *da flor azul*, Novalis tornou-se, antes de tudo, um mito literário, segundo um dos tradutores e estudioso de sua obra, o filósofo Rubens Rodrigues Torres Filho.²⁰³ Esse mito gerado em torno de Novalis parece justificar o seu afastamento do “reino das ideias claras e distintas”²⁰⁴, na opinião de Torres Filho. E os ingredientes capazes de elaborar tal mito parecem ser, entre outros, a brevidade da sua vida — Novalis morreu aos 29 anos —, e o sofrimento causado por uma experiência de amor e morte²⁰⁵, que ocorreu muito prematuramente, e que teria deixado suas marcas, de forma definitiva, em toda sua obra.

Hoje, no entanto, em virtude de renovadas investigações e traduções de sua produção literária — a maior parte na forma de *fragmentos* —, é possível afirmar que Novalis representa — não só individualmente, pois pensava a filosofia como prática do *sinfilosofar*²⁰⁶ —, um dos teóricos essenciais dentro da história da filosofia e, conseqüentemente, dentro da história do que designamos chamar modernamente de *literatura*, na medida em que ele concebia a filosofia e a poesia como uma coisa só, como uma única expressão do pensamento. Cabe lembrar que, para os primeiros românticos, como ressaltou Walter Benjamin (1892-1940) na introdução da sua tese — *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* —, os conceitos de *Ideia* de arte e de *obra* de arte estão intimamente relacionados a uma concepção de poesia. Ao delimitar o campo temático no qual irá desenvolver seus argumentos, Benjamin esclarece essa relação dizendo:

da escolha: “[...] eu rogaria pelo subscrito *Novalis* – cujo nome é um antigo nome genealógico meu, e não totalmente inadequado”. Cf. TORRES FILHO, Rubens Rodrigues. *Novalis: o Romantismo estudioso*. In: NOVALIS, Friedrich. *Pólen. Fragmentos, diálogos, monólogos*. São Paulo: Iluminuras, 1988. p. 13, 20-21.

²⁰² Cf. JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996, p. 78. Destacamos que, para os autores da referida obra, a importância filosófica de Meister Eckhardt se deve a seu modo de demonstração, e por que Hegel o considera o precursor de sua dialética.

²⁰³ Cf. TORRES FILHO, Rubens Rodrigues, nota 201, op. cit., p. 13.

²⁰⁴ Id. *ibid.*, p. 13.

²⁰⁵ Novalis noivou com Sophie von Kühn, quando esta tinha apenas 13 anos de idade, em 1795, e o noivado foi desfeito drasticamente em virtude da morte da mesma, dois anos depois. Cf. TORRES FILHO, Rubens Rodrigues, op. cit., p. 199.

²⁰⁶ Segundo Rubens Rodrigues Torres Filho, *sinfilosofar* é uma expressão cunhada por Schlegel que significa “filosofar em conjunto, simpática ou sinfonicamente”. Cf. TORRES FILHO, R. R., op. cit., p. 12.

A fundamentação objetiva do conceito de crítica de arte que Friedrich Schlegel dá tem a ver apenas com a estrutura objetiva da arte — enquanto Ideia — e com a de seus produtos — enquanto obras. De resto, quando ele fala sobre arte, pensa basicamente na poesia, sendo que as demais artes têm, no período que aqui nos toca, uma relação quase sempre subordinada a ela. Para ele [...] as leis fundamentais da poesia valem também para as demais artes. [...] Ambos os conceitos podem se diferenciar apenas de maneira confusa, para não dizer que se orientam reciprocamente, de modo que não se pode construir nenhum conhecimento sobre a peculiaridade e os limites da expressão poética com relação às demais artes.²⁰⁷

Márcio Seligmann-Silva, estudioso do romantismo alemão, referindo-se à retomada dos estudos da obra dos primeiros românticos, e do próprio Benjamin — na sua já citada tese —, destaca a relevância dessas leituras dentro dos estudos literários, principalmente quando se tem em vista o notável contributo dos mesmos no que concerne aos aportes teóricos. Para Seligmann-Silva,

uma das características mais marcantes da recepção das ideias de Novalis (e de seu amigo e também membro do grupo de pensadores primeiro-românticos de Iena, Friedrich Schlegel) é que, ao menos desde 1919, ano da tese de Walter Benjamin sobre o conceito de crítica de arte no Romantismo alemão, e sobretudo desde os anos 70 do século passado — coincidindo com um momento de profundas renovações no pensamento da teoria literária —, essas ideias têm servido para pensarmos tanto as bases da nossa modernidade — no sentido baudelaireano e benjaminiano desse termo — como também nos têm ajudado a pensar de modo mais conceitual a nossa dita “pós-modernidade.”²⁰⁸

Assim como em Eckhardt, no qual já realçamos com Umberto Eco o caráter dinâmico da linguagem aliado ao misticismo, também em Novalis encontramos semelhante característica. Márcio Seligmann-Silva, em estudo já citado, identifica esse caráter *ativo* ao classificar, em Novalis, a poesia como *poiesis*. Ele observa que, “o poeta é, para Novalis, antes de tudo, autor de uma ação.”²⁰⁹ Lembrando também que, “[...] Para Fichte (1762-1814) — assim como para Novalis —, eu e não-eu, mundo material e espiritual, são fruto de uma ‘posição’ ativa [...]”²¹⁰, por isso poesia como *poiesis*.

Importante destacar, que, como bem recorda Manuel Antônio de Castro, em seu artigo “*Poiesis*, sujeito e metafísica”, *poiesis*, sobretudo, “tem o sentido da essência do *agir*,

²⁰⁷ Cf. BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 19.

²⁰⁸ Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. Hieróglifo, alegoria e arabesco: Novalis e a poesia como *poiesis*. In: _____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 309.

²⁰⁹ Id. *ibid.*, p. 309.

²¹⁰ Id. *ibid.*, p. 309.

enquanto sentido do *agir*”²¹¹, o que denota uma ação, um movimento. Em “*Pólen/Observações entremescladas*”, de Novalis, vamos encontrar o seguinte fragmento que ilustra o que por ora buscamos demonstrar:

A designação através de sons e traços é uma abstração admirável. Quatro letras me designam Deus — Alguns traços um milhão de coisas. Quão fácil se torna aqui o manejo do universo! quão visível a concentricidade do mundo dos espíritos! a gramática é a dinâmica do reino dos espíritos! Uma palavra de comando move exércitos — a palavra liberdade — nações.²¹²

E, numa interessante observação do tradutor, em nota explicativa, vamos encontrar o seguinte *insight*: “A frase sobre a gramática e a dinâmica poderia, no estilo do autor [que nessa fase ainda estava sob a influência de Friedrich Schlegel e Fichte], ser invertida assim: ‘a dinâmica é a gramática da natureza’”²¹³.

Hugo Friedrich (1904-1978), por sua vez, já apontara no seu clássico estudo sobre a lírica moderna esse aspecto “mágico” do lirismo novalisiano, muito próximo da Filosofia Hermética, no sentido de um *encantamento*, de uma *invocação*. Diz Friedrich: “a magia poética é severa, é uma ‘fusão da fantasia com a força do pensamento’, é um ‘operar’, profundamente distinto em seu efeito do simples prazimento o qual, agora, deixa de ser o acompanhante da poesia”.²¹⁴ Friedrich via nas teorias do Romantismo os sintomas do poetar moderno, onde os conceitos de fantasia e de poesia já se encontravam consolidados, a partir das redefinições elaboradas por Rousseau (1712-1778) e Diderot (1713-1784); notadamente naquilo que concerne à noção de *tempo interior* e *genialidade*, noções que encontrarão ressonância em algumas modernas — e/ou pós-modernas — concepções de *sujeito*, *subjetividade*, *indivíduo* e *alteridade*, por exemplo.

Márcio Seligmann-Silva vê justamente naquilo que ele mesmo chama de “hiperbolia” do subjetivo, tão criticada nos românticos pela filosofia tradicional, até hoje, uma revolução no conceito de *identidade*. Ele diz que está “na coragem de se apresentar o eu como *poiesis* e jogo de diferenças [eu/não-eu] o núcleo da revolução romântica.”²¹⁵

²¹¹ Cf. CASTRO, Manuel Antônio de. *Poiesis*, sujeito e metafísica. In:___ (org.) *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004. p. 54 [grifo nosso].

²¹² Cf. NOVALIS, Friedrich. *Pólen. Fragmentos, diálogos, monólogos*, 1988, p. 37. Helena Blavatsky, por sua vez, vai afirmar: “em sânscrito, hebreu e demais alfabetos, cada letra possui um significado oculto e sua razão de ser; é uma causa e um efeito de outra causa precedente, a combinação destas produz efeitos mágicos.” Cf. BLAVATSKY, Helena P. *Síntese da doutrina secreta*. Tradução de Cordélia Alvarenga de Figueiredo. São Paulo: Pensamento, 1975. p. 47.

²¹³ Cf. TORRES FILHO, Rubens Rodrigues, op. cit., p. 201.

²¹⁴ Cf. FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 28.

²¹⁵ Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. Onde começa a poesia. In:____. *O Local da diferença*, 2005. p. 332.

Importante observar, com Gerd Bornheim (1929-2002), que, “o romantismo alemão é o único que se estrutura como movimento a partir, conscientemente, de uma posição filosófica, o que vai garantir à filosofia um destaque singular dentro do panorama romântico em geral”.²¹⁶ E, partindo dessa perspectiva filosófica, o Romantismo irá desaguar numa vertente de cunho religioso, que procurará dar conta da exigência de uma unidade total, que abarque e que comungue com os mistérios que envolvem o Absoluto. Citando Schelling, em seu curso de 1804, sobre “Filosofia e Religião”, Bornheim vai dizer que os próprios românticos tomaram consciência disto:

que o problema religioso é o problema filosófico por excelência, o único grande problema da filosofia. [...] A explicação total que exige para a filosofia não pode distinguir-se da participação religiosa, e por isto mesmo não há mais razão para separar filosofia e religião [...].²¹⁷

Bornheim diz ainda que, “o romântico coerente deveria tornar-se um visionário, bastante próximo do misticismo de tipo oriental”.²¹⁸ E visionário Novalis o era, e também um “iniciado”, como vários dos românticos de sua época, conforme afirma Marcel Raymond (1897-1981)²¹⁹ ao interpretar o surrealismo no seu caráter de “poesia do Ser”, “parente espiritual do romantismo alemão”, nas palavras de José Guilherme Merquior.²²⁰

Quanto ao aspecto visionário de Novalis, além dos muitos *fragmentos* onde é possível vislumbrá-lo, há um comentário de seu irmão, Karl Von Hardenberg, que dá uma ideia dessa dimensão que leva a marca do esoterismo filosófico, segundo Raymond.²²¹ Ao enviar o manuscrito de *Os aprendizes de Saís* a Ludwig Tieck (1773-1853), que era o responsável pela edição póstuma dos escritos de Novalis, Hardenberg escreve: “Compreendo bem agora [ao reler esse manuscrito] que ele precisava morrer; nós ainda não estamos maduros para as descomunais revelações que, através dele, teriam vindo a nós (carta de 31 de setembro de 1802)”.²²² Para Novalis, a filosofia é uma ideia mística, e percorre aquela “segunda via de acesso”, segundo Plotino, que leva à essência do Uno: o contemplar com “o olho interior da alma”, conforme já referimos. Diz Novalis:

²¹⁶ Cf. BORNHEIM, Gerd. A. *Aspectos filosóficos do Romantismo*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1959. p. 109.

²¹⁷ Id. *ibid.*, p. 109-110.

²¹⁸ Id. *ibid.*, p. 110.

²¹⁹ Cf. RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto; Guacira Marcondes Machado. São Paulo: Edusp, 1997. p. 256.

²²⁰ Cf. MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. p. 53.

²²¹ Cf. RAYMOND, Marcel, *op. cit.*, p. 256.

²²² Cf. NOVALIS, Friedrich. *Pólen. Fragmentos, diálogos, monólogos*. São Paulo: Iluminuras, 1988. p. 13.

Quando se começa a refletir sobre filosofia — então parece-nos (sic) a filosofia, como Deus e amor, ser tudo. Ela é uma ideia mística, eficaz ao extremo, *penetrante* — que nos impele incessantemente para todas as direções. A decisão de filosofar — Procurar filosofia é o ato de manumissão — o golpe sobre nós Mesmos.²²³

Para o filósofo e linguista Sílvio Elia (1913-1998), em ensaio dedicado às relações entre o Romantismo e a Filologia, “foi o Romantismo o maior acontecimento espiritual do Ocidente nos tempos modernos”, muito mais que um simples movimento literário ou estético, ele foi “a irrupção de uma nova tábua de valores que atingiu todos os domínios do pensamento humano, o artístico como o científico, não só o político mas também o religioso”.²²⁴ Importante nos determos nesse último, a fim de analisarmos a mística e os aspectos ontológicos que a envolve, tendo em vista seus desdobramentos na lírica de teor metafísico.

Porém, ratificamos as palavras de C. G. Jung (1875-1961) quando este se refere ao termo *religião*. Jung entende *religião* no sentido do vocábulo latino *religere*, muito próximo do termo cunhado por Rudolf Otto (1869-1937) — na sua obra *O sagrado* —, denominado *o numinoso*. Jung o toma como

uma existência ou um efeito dinâmico não causados por um ato arbitrário. Pelo contrário, o efeito se apodera e domina o sujeito humano, mais sua vítima do que seu criador. [...] O numinoso pode ser a propriedade de um objeto visível, ou o influxo de uma presença invisível, que produz uma modificação especial *na consciência*.²²⁵

Rudolf Otto leva em conta os aspectos irracionais na noção do divino, dizendo que os atributos racionais não esgotam a ideia da divindade. Ele é incisivo ao defender o caráter apriorístico do sagrado:

O sagrado no sentido pleno da palavra é para nós, portanto, uma categoria composta. Ela apresenta componentes racionais e irracionais. Contra todo o sensualismo e contra todo o evolucionismo, porém, é preciso afirmar com todo o rigor que *ambos* os aspectos se trata de uma categoria *estritamente a priori*.²²⁶

Na mesma esteira segue Emmanuel Carneiro Leão, quando diz que “mística é força arcaica em todo homem, vigor livre de criação. [...] Sem ela, não se dá religiosidade de raiz e, sem religiosidade de matriz ontológica, não pode haver esse fenômeno histórico chamado

²²³ Cf. NOVALIS, Friedrich. *Pólen. Fragmentos, diálogos, monólogos*, 1988. p. 110.

²²⁴ Cf. ELIA, Sílvio. *O Romantismo em face da Filologia*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1956. p. 5.

²²⁵ Cf. JUNG, C.G. *Psicologia e religião*. Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. 4. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1990. p. 9 [grifo nosso].

²²⁶ Cf. OTTO, Rudolf. *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Tradução de Walter O. Schlupp. São Leopoldo: Sinodal, 2007. p. 150.

religião.”²²⁷ Não há mística sem a presença do sagrado, do *numinoso*, e ambas as categorias se confundem quando abordamos a religião enquanto um *sentimento*.

2.4 A *quaestio Dei* e a poesia moderna

“Há filósofos poetas como há poetas filósofos [...]”, escreve Georges Gusdorf (1912-2000), no seu *Tratado de metafísica*²²⁸. E inclui, entre alguns deles, elencando os mais próximos da era moderna, o nome de Novalis, seguido por Hölderlin (1770-1843), Rilke (1875-1926), Valéry (1871-1945) e Jean Wahl (1888-1974).

Gusdorf reconhece a difícil demarcação entre poesia e filosofia, e compara-as com a relação que ocorre entre a teologia e a metafísica. Para o filósofo francês,

a história da filosofia, quer queira quer não, tem de reservar um lugar aos doutores da Igreja, e muitos são os filósofos que se nos afigura serem teólogos fracassados, quando não demasiado bem sucedidos: as filosofias de autoridade são numerosas, como numerosos são os filósofos pontificais, desde José de Maistre a Augusto Comte ou a Durkheim. Quanto aos filósofos profetas, temos, por exemplo, Hamann e Kierkegaard, Stirner e Nietzsche.²²⁹

Novalis, assim como Friedrich Schlegel, não distinguia o poetas do filosofar, como já enfatizamos anteriormente. E o “Idealismo mágico” de Novalis nada mais é do que a união, através da imaginação, daquilo que ele já vira em Fichte: “do simultâneo pensar, atuar e observar”.²³⁰ Porém, Selligmann-Silva destaca, em estudo já citado, que o ideal fichteano de uma concepção prática da filosofia, concebida como um *ato filosófico*, é levado mais adiante por Novalis e Schlegel

com a sua entronização do eu, com a sua concepção de poesia (romântica) universal e de poeta transcendental. Pensar, falar e agir são conectados nessa visão de mundo, e a linguagem oriunda dessa constelação é mágica, absolutamente criadora — como a linguagem de Deus no início da Bíblia: ‘Pensar é falar. Falar e atuar e fazer são uma operação modificada. Deus falou faça-se luz e fez-se’ [Novalis].²³¹

²²⁷ Cf. CARNEIRO LEÃO, Emmanuel. A mística de Eckhardt em Eckhardt. In: ECKHARDT, Mestre. *Sermões alemães*, v. 2, 2008, p. 9.

²²⁸ Cf. GUSDORF, Georges. *Tratado de metafísica*. Tradução de António Pinto de Carvalho. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1960. p. 96.

²²⁹ Cf. GUSDORF, op. cit., p. 96. Reconhecemos em Novalis, tendo em vista o caráter visionário da sua obra, elementos que poderiam colocá-lo ao lado dos filósofos profetas citados por Gusdorf. Novalis chega a mencionar em um de seus fragmentos o que ele chama de “Profetismo Metódico”. Cf. NOVALIS, op. cit. p. 118.

²³⁰ Cf. SELLIGMANN-SILVA, Márcio, op. cit., p. 320.

²³¹ Id. *ibid.*, p. 319-320.

Ou ainda, “cada palavra é uma palavra de conjuro. Qual espírito chama — um tal aparece”.²³²

Quando Novalis diz que “poesia é poesia”²³³, e “o sentido para a poesia tem muito em comum com o sentido para o misticismo”²³⁴, ele sustenta a tese de Umberto Eco quando este diz, retomando o que já citamos, “[...] a mística está perdida em outras regiões da alma, mas é, sem dúvida, em suas categorias que é possível encontrar os germes de uma futura estética da inspiração e da intuição.”²³⁵ Aproximamos aqui o conceito de *misticismo* segundo Bergson (1859-1941), que via nele a “religião dinâmica”, “a religião que continua o elã criador da vida e tende a criar formas de vida mais perfeitas para o homem”²³⁶. Ainda, segundo o filósofo francês, “o amor místico identifica-se com o amor de Deus por sua obra, amor que criou todas as coisas e é capaz de revelar a quem souber interrogá-lo o mistério da criação.”²³⁷

Entendemos também que a expressão “religião dinâmica” aplica-se aqui, não no sentido de uma religião institucionalizada, mas igualmente muito próxima do conceito de *sagrado*, como o concebe Rudolf Otto, como já referimos anteriormente. Diz Otto — em relação ao *numinoso* —, no mesmo sentido aplicado por Emmanuel Carneiro Leão em relação à mística: “o elemento de que estamos falando e que tentaremos evocar no leitor está vivo em *todas* as religiões, constituindo seu mais íntimo cerne, sem o qual nem seriam religião”²³⁸. cremos, portanto, que a “religião dinâmica” de Bergson está mais para uma *religiosidade dinâmica*, para um *sentimento* de índole mística. E foi o que Heidegger, por sua vez, também encontrou nos versos de Hölderling: “O ser do sagrado é ser de algo que é, em si, algo que tudo une, passado, presente e futuro: ‘Tudo somente é, na medida em que surge da cordialidade da onipresença. O sagrado é a cordialidade mesma, é o coração’.”²³⁹

Alain de Libera, na obra *A filosofia medieval*, referindo-se à “mística” enquanto teoria da *visão bem-aventurada* recorre a Dietrich de Friburgo (1250-1310) que, segundo De Libera, subverte pela primeira vez uma psicologia como “metafísica do espírito” — “com uma hábil montagem da teoria aristotélico-averroísta do intelecto e da teoria agostiniana da alma”²⁴⁰ — para abordar a relação de natureza *intelectual* com Deus.

²³² Cf. NOVALIS, Friedrich. *Pólen. Fragmentos, diálogos, monólogos*, 1988, p. 110.

²³³ Cf. apud SELIGMAN-SILVA, op. cit. nota 208, p. 314.

²³⁴ Id. *ibid.*, p. 315.

²³⁵ Cf. ECO, Umberto, nota 187, p. 47.

²³⁶ Cf. BERGSON apud ABBAGNANO, Nicola. *Misticismo. Dicionário de filosofia*, 2007. p. 784.

²³⁷ Id. *ibid.*, p. 784.

²³⁸ Cf. OTTO, Rudolf. *O sagrado*, 2007. p. 38 [grifo do autor].

²³⁹ Cf. WERLE, Marco Aurélio. *Poesia e pensamento em Hölderling e Heidegger*, 2005. p. 67.

²⁴⁰ Cf. DE LIBERA, Alain. *A filosofia medieval*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. p. 93.

E aqui, entendemos que uma expressão une o pensamento *filosófico-poético* de Novalis à mística medieval como um todo, e, em particular, à mística eckhartiana: é a “substância dinâmica”, identificada, segundo Agostinho — nas palavras de Alain de Libera²⁴¹ — como o “fundo secreto da alma”, que por sua vez nada mais é que o “intelecto agente” — que repousará sobre sua própria *essência*. Elucida De Libera:

[o intelecto agente] é uma *substância dinâmica*, que é substância enquanto age ou opera, cujo objeto não é nada mais que essa atividade ou operação que lhe é idêntica enquanto ela é substância, de modo que o pensamento pode ser definido como uma procedência na qual o pensado é a própria procedência. Como fundo secreto da alma, o intelecto agente é não apenas o princípio de todo o conhecimento, mas exemplar de todo ente enquanto ente, o que equivale a dizer que ele próprio é intelectualmente todo o ente. Daí resulta que todo conhecimento intelectual é conhecimento de si: o intelecto agente conhece todas as coisas como ele conhece a si mesmo, por sua própria *essência*; ele é, pois, enquanto sujeito pensante, a própria identidade entre *pensar e pensado*. Enquanto fundo da alma, o intelecto agente é também, no rigor dos termos, ‘imagem (expressiva) de Deus’.²⁴²

Depreendemos que essa aproximação — numa tentativa de “conceituação” do “inconceituável” —, ressoa naquilo que Novalis entende como poesia “indescritível e indefinível”, onde, “[...] quem não sente e sabe, imediatamente, o que a poesia é, não pode aprender nenhum conceito dela. Poesia é poesia. Incomensuravelmente diversa da *arte-do-discurso (-da-linguagem)*”.²⁴³

Importante ressaltar que hoje predomina uma abordagem bastante secularizada na crítica de uma maioria de teóricos modernos, — o que já foi constatado como uma acentuada tendência dita “moderna”, e que vigora em diversas áreas do conhecimento²⁴⁴ —, que vê um esvaziamento de sentido nessa tentativa de definição da poesia, como, por exemplo, a que encontramos em Alfonso Berardinelli em seu artigo “As fronteiras da poesia”.²⁴⁵ Referindo-se, justamente, à busca de uma definição de poesia, Berardinelli diz inicialmente que há décadas tal empreendimento foi abandonado pelos filósofos mais racionalistas, mais “honestamente” empíricos, pelos “menos” teológicos²⁴⁶, e que teria sido relegado aos teólogos ou filósofos, estes “para os quais a filosofia é uma espécie de teologia

²⁴¹ Id. *ibid.*, p. 93-94.

²⁴² Cf. DE LIBERA, Alain, *op. cit.*, nota 240, p. 93-94 [grifo nosso].

²⁴³ Cf. NOVALIS apud SELIGMANN-SILVA, *op. cit.*, p. 314.

²⁴⁴ Para um maior entendimento do fenômeno, ver entre outras, a obra de Erick Felinto: *Silêncio de Deus, silêncio dos homens – Babel e a sobrevivência do sagrado na literatura moderna*, 2008, com referências completas ao final deste trabalho.

²⁴⁵ Cf. BERARDINELLI, Alfonso. As fronteiras da poesia. Tradução de Maurício Santana Dias. In: _____. *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007. p. 13-16.

²⁴⁶ Id., *ibid.*, p. 13.

atualizada”²⁴⁷. O teórico italiano diz ainda que a “ruminação desses filósofos-teólogos” sobre a poesia termina por assemelhar-se aos discursos sobre Deus: “que se mostra e se oculta, se revela nas superfícies e se retira nos abismos”.²⁴⁸

Em vista do exposto, posicionamo-nos de acordo com outro estudioso, contemporâneo de Berardinelli, que, pensando as origens do debate filosófico *versus* teológico, a partir da Idade Média, atreve-se a perguntar: “[...] Não seria a filosofia uma teologia racional, um método teológico particular ou uma maneira de fazer teologia — o que chamamos de ‘teologia escolástica’? Resumindo: não seria a filosofia um instrumento subalterno da teologia?”²⁴⁹

Sem nenhuma conotação dita “mágica”, nos moldes de uma alquimia medieval, ou mesmo de uma “alquimia verbal”, Berardinelli se vale de uma imagem que se aproxima de um processo de *destilação* para dizer que,

O discurso se torna discurso sobre o silêncio e se parece cada vez mais com um rumor de ebulição. Durante essa ebulição, o pensamento filosófico perde o seu estatuto conceitual: primeiro se torna líquido, depois, evapora. Da poesia entendida como qualidade ontológica não se pode falar, mas se deve, de fato, calar. [...] Se os discursos sobre a poesia remeterem a essa qualidade intrínseca [qualidade ontológica], entrarão no âmbito do tautológico. Com ar de dizer a coisa essencial, não dizem senão isto: a poesia é aquilo que é, a poesia é poesia.

Apropriando-nos da mesma imagem de Berardinelli, defendemos que o silêncio se mostra fecundo e, longe de representar um vazio sem sentido ele antes repousa na *lógica do paradoxo*. Entendemos também que cada vez mais a poesia moderna clama por um “desabrochar” de qualidades ontológicas e metafísicas, e por que não dizer teológicas. Muitos estudos contemporâneos o atestam²⁵⁰, onde seus autores se recusam a praticar, usando uma expressão de Luiz Felipe Pondé, a “agressão cética feita à condição de agente noético do ser humano”, ou ainda, “o terrorismo cético” — “o modo fundamentalista de praticar epistemologia” — que só deixa evidente um traço do que o mesmo classifica de “analfabetismo filosófico-religioso”²⁵¹.

²⁴⁷ Id., *ibid.*, p. 13.

²⁴⁸ Id., *ibid.*, p. 13.

²⁴⁹ Cf. DE LIBERA, Alain. *A filosofia medieval*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2004. p. 10.

²⁵⁰ Ver, entre outros, *La quête métaphysique dans la poésie moderne – Des années 1920 aux années 1960*, de Mihae Son, de 2002, e *Silêncio de Deus, silêncio dos homens – Babel e a sobrevivência do sagrado na literatura moderna*, de Erick Felinto, editado em 2008, com referências completas ao final deste trabalho.

²⁵¹ Cf. PONDÉ, Luiz Felipe. Religião como crítica: a hipótese de Deus. *Cult*, ano VI, n. 64, 2002. p. 7-19. Pondé salienta que *noesis*, segundo a filosofia grega, é a atividade mais elevada do intelecto, que busca apreender a essência das coisas.

E, quanto à condição de “evaporado”, como sugere Berardinelli em relação ao pensamento filosófico, se considerarmos essa possibilidade, cremos que o mesmo, e sobretudo o pensamento filosófico-religioso, não desaparece. Certas evidências nos fazem acreditar que ele ressurgiu transformado por meio do processo de “condensação”. E, uma vez “condensado”, ele apresenta-se carregado de novas e inquietantes questões. Longe de ser um portador de respostas prontas ou de afirmações absolutas, o pensamento filosófico apresenta-se “destilado”, ou melhor, *potencializado* na forma de uma *essência-silêncio*. O que, dito de outra forma, nada mais é do que a mesma “substância dinâmica” referida por Alain de Libera quando este aborda o “intelecto agente”.²⁵²

Berardinelli usa a expressão “beco sem saída” complementando seu argumento, e não poupa a ironia nem mesmo quando aborda a literatura como *ideia* e a linguagem poética como *mito*, o que reduz, no nosso entendimento, o desenvolvimento da sua explanação.²⁵³

E, tomando a sugestiva imagem, bastante *sonora* do “rumor da ebulição” referida pelo crítico, cremos que ele não cessa, não cessará, e se fará ouvir permanentemente enquanto o homem pensar sobre o homem, o que no nosso contexto é pensar sobre poesia.

Ainda, quanto à imagem usada por Berardinelli, de um discurso que “evapora”, remetemo-nos por associação a uma frase de Schlegel, referida de um modo muito pertinente por Rubens Rodrigues Torres Filho no seu ensaio já citado sobre a obra de Novalis, que diz “que o maior mérito de Kant e de Fichte (isto é, da filosofia transcendental nascida da *Crítica da razão pura*) é que eles vão até o limiar da religião — e *aí* interrompem”²⁵⁴. Isso nos faz pensar, não só com Schlegel mas também com Novalis e tantos outros que comungaram com eles dos mesmos ideais “revolucionários”, que há muito ainda a ser visto além dessas “fronteiras”.

Como o próprio Heidegger percebeu,

o ser é ‘clareira’ no meio de um bosque, cujos caminhos não levam a parte alguma. [...] O ser ‘habita’ antes a linguagem poética e criadora, na qual se pode ‘comemorá-lo’. [...] O ser pode aparecer e pode ocultar-se, porém em caso algum é mera aparência: é presença permanente, o horizonte luminoso, no qual todos os entes encontrariam sua verdade.²⁵⁵

²⁵² V. citação da p. 57.

²⁵³ Cf. BERARDINELLI, op. cit., p. 16.

²⁵⁴ SCHLEGEL apud TORRES FILHO, op. cit., p. 12.

²⁵⁵ Cf. CHAUI, Marilena de Souza. O ser como iluminação da linguagem. In: HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*, tradução e notas: Ernildo Stein, 2005. p. 10.

Mihae Son, em *La quête métaphysique dans la poésie moderne* propõe como questões metafísicas por excelência as interrogações acerca do Ser Absoluto, da finitude e da transcendência, da morte e da existência de divindades. Reconhece também como característica dessa poesia moderna de feição metafísica a impossibilidade de um conhecimento efetivo e pleno acerca dessas questões, e afirma que justamente está nessa impossibilidade a origem dessa tendência poética, onde estabelecer o questionamento torna-se mais importante do que encontrar respostas.²⁵⁶

Em *Silêncio de Deus, silêncio dos homens*, Erick Felinto corrobora a tese de Son, quando, referindo-se à obra de Kafka diz que “o que nos resta é a possibilidade de interrogação teológica, ainda que nenhuma garantia de resposta seja jamais oferecida”.²⁵⁷ Felinto define o caráter eminentemente paradoxal da modernidade como uma convivência conflitiva entre o novo e o velho, entre tradição e ruptura, entre o sagrado e o profano.²⁵⁸ Abordando elementos teológicos e metafísicos na modernidade, ele os vê no cerne da *paradoxalidade* que está presente tanto na lírica como na ficção modernas, e que se configura como uma espécie de *saudade*, de *um desejo de presença*, ou pelo menos, como uma constatação de uma *ausência incômoda*. Indo além das *categorias negativas*, que são constantemente apontadas, desde Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna*, como características da poesia da modernidade, Felinto vê no paradoxo o caráter que mais se aproxima de uma possível descrição dessa poética:

a obra moderna recusa o princípio da inteligibilidade exaustiva; descarta a noção da transparência total entre palavra e ideia. Mas o sentido não é simplesmente negado. Ele antes se expande, numa multiplicação de significados que torna impossível *decidir* por apenas um. Aqui, ao contrário do que sucede na lógica aristotélica, o paradoxo é força criadora.²⁵⁹

No âmbito da filosofia, abordando mais diretamente o conceito romântico de ironia associado ao paradoxo, René Wellek (1903-1995) vai dizer que

a ironia é associada ao paradoxo. É uma forma de paradoxo. O paradoxo é aquilo que é, ao mesmo tempo, grande e bom. A ironia é, para Schlegel, o reconhecimento do fato de ser o mundo, em sua essência, paradoxal e de que apenas uma atitude ambivalente pode apreender a sua totalidade contraditória. Schlegel considera a ironia como a luta entre o absoluto e o relativo, a

²⁵⁶ Cf. SON, Mihae. *La quête métaphysique dans la poésie modern: des années 1920 aux années 1960*, 2002, introduction.

²⁵⁷ Cf. FELINTO, Erick. *Silêncio de Deus, silêncio dos homens : Babel e a sobrevivência do sagrado na literatura moderna*. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 126.

²⁵⁸ Id., *ibid.*, op. cit., p. 17.

²⁵⁹ Id., *ibid.*, p. 32-33.

consciência simultânea da impossibilidade e a necessidade de uma descrição completa da realidade.²⁶⁰

E, Eduardo Lourenço, por sua vez, em *Tempo e Poesia*, corrobora de certa forma ambos os autores ao dizer que

o paradoxo ilumina o que o discurso banal nos falha. A Filosofia constitui-se por e através dele. [...] O paradoxo nasce do espanto, matriz inesgotável da Filosofia, espanto do homem que uma vez acordado não reentrará jamais na casa sossegada da simples vigília.²⁶¹

Na obra *Os conceitos fundamentais da metafísica*, Heidegger estabelece como tais conceitos *o mundo*, a *finitude* e a *singularização* — *solidão* —, e admite a difícil definição do *objeto* da metafísica. Diante das tentativas de caracterização da metafísica, o filósofo chega bem próximo, presumimos, da definição do que é a filosofia para Novalis. Heidegger inclusive se vale de uma citação de Novalis — ainda que com reservas — tomando-a como fio condutor de sua preleção. Diz Heidegger:

Mas para onde ela [metafísica] nos atraía? A metafísica se retraía e se retrai no interior do obscuro da essência humana. Nossa pergunta ‘o que é metafísica?’ transformou-se na pergunta ‘o que é o homem?’ Quanto a isso, também não obtivemos decerto uma resposta. Ao contrário, o homem mesmo se nos tornou mais enigmático. Perguntamos novamente: o que é o homem? Uma transição, uma direção, uma tempestade que varre nosso planeta, um retorno ou um enfado para os deuses? Não o sabemos. Mas vimos que a filosofia acontece nessa *essência enigmática*.²⁶²

Recorremos a Heidegger, especialmente no que ele postula como o lugar onde acontece a filosofia, a fim de circunscrevermos o nosso *campo de ação* diante da difícil tarefa de abordar a temática da poesia de teor metafísico, enfatizando que tomamos como passível de concordância o fato de estarmos diante do cerne de toda investigação filosófica, teológica, e psicológica, tendo em vista que, para C. G. Jung, o processo de individuação nada mais é que a realização do *self*, da Alma, do *si-mesmo*.

E, percorrer por essa via da “essência enigmática” de que nos fala Heidegger, inevitavelmente nos leva a percorrer os caminhos que vão ao encontro do mais enigmático personagem da história humana: Deus, o Supremo Ser. Deparamo-nos, mesmo sem querer, com o grande *enigma*. A *quaestio Dei* parece ser a pauta do *grande dia* em que estamos

²⁶⁰ Cf. WELLEK, René. *História da crítica moderna: o Romantismo*. v. 2. Tradução de Lívio Xavier. São Paulo: Herder, 1967. p. 13.

²⁶¹ Cf. LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e poesia*. Lisboa: Gradiva, 2003. p. 37.

²⁶² Cf. HEIDEGGER, Martin. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Tradução de Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 9 [grifo nosso].

mergulhados, um dia que não podemos precisar quando começou, nem mesmo prever seu crepúsculo.

Juvenal Savian Filho, no artigo intitulado “A persistência de Deus” é quem desenvolve argumentos bastante lúcidos quanto a essa questão, exatamente sobre a *quaestio Dei* — questão de Deus —. Ele pergunta, e também foi esta a hipótese que animou a investigação de Erick Felinto na sua obra já referida: “Deus é a personagem cuja morte mais foi proclamada na história da filosofia. O que explicaria, porém, sua persistência nessa mesma história?”²⁶³

Constatando o progressivo processo de desvalorização dos discursos ditos *substancialistas* como os da teologia e da metafísica, Erick Felinto, por mais que evidencie as divergências e diferenças entre *modernidade* e *pós-modernidade*, vê que pelo menos em um aspecto elas convergem: no movimento de *dessacralização* do mundo, principalmente no que conhecemos como mundo ocidental. A morte de Deus, anunciada por Nietzsche, e mantida pelos que ele chama de *neonietzscheanos*, parece ser um engodo, ou, como o próprio Felinto adverte, parece haver uma face *quase oculta* na literatura e no pensamento modernos, pois o que explicaria a literatura moderna insistir em lidar com tantos elementos e símbolos de um mundo dado como morto?²⁶⁴

Savian Filho, no artigo já citado, distingue o Deus da filosofia e o Deus da vida, onde o primeiro é peça importante de um quebra-cabeça conceitual, e o segundo é reservado àqueles que têm *fé*. Abordando a questão de Deus e a Antropologia, o estudioso postula que *fé* é o resultado de uma experiência humana que acontece numa região *supra-racional* e não irracional.²⁶⁵ Para Savian Filho, os iluministas — racionalistas — combateram o Deus da vida, e, na perspectiva de Erick Felinto, eles ainda o fazem, agora chamados de *neoiluministas*. E por sua vez, os gnósticos — representados pelos *neognósticos* — vêm resgatá-lo, possibilitando pensarmos sobre a *quaestio Dei* e tudo que a envolve sob uma nova *lógica*.

Felinto chama de *neognósticos* pensadores como Bachelard, Gilbert Durand, Harold Bloom, que percorrem a via de uma lógica não-cartesiana, capaz de dar conta da complexidade da arte na modernidade. Felinto observa que, “se a gnose é *ciência da espiritualidade*, ela também pretende ser o *espiritual cientificizado*”²⁶⁶.

²⁶³ FILHO, Juvenal Savian. A persistência de Deus. *Cult*, ano XI, n. 131, 2008. p. 46-49.

²⁶⁴ Cf. FELINTO, op. cit., p. 13-14.

²⁶⁵ Cf. SAVIAN FILHO, op. cit., p. 49.

²⁶⁶ Cf. FELINTO, op. cit., p. 92.

No que concerne à temática da poesia metafísica, e especialmente àquilo que vai ao encontro de um possível método de abordagem que dê conta de uma investigação de uma lírica de caráter *essencial*, faz-se necessário pensarmos nos estudos das representações simbólicas do homem, onde o mito toma lugar central junto à teologia. Na visão de Erick Felinto, ambos compartilham, “não apenas a ânsia por entender o sagrado, mas a capacidade de existir até mesmo *na ausência aparente de seu objeto*”.²⁶⁷

No capítulo dedicado às concepções do mito, Felinto situa Gilbert Durand em posição inteiramente oposta à de Adorno (1903-1969), exposta em *Dialética do esclarecimento*, que vê o mito como elemento *irracional*, porquanto “potência destrutiva da razão dialética, responsável pelo desenvolvimento de uma racionalidade instrumental”.²⁶⁸

Nas palavras de Adorno,

Cantar a ira de Aquiles e as aventuras de Ulisses, já é uma estilização nostálgica daquilo que não se deixa mais cantar, e o herói das aventuras revela-se precisamente como um protótipo do indivíduo burguês, cujo conceito tem origem naquela auto-afirmação unitária que encontra seu modelo mais antigo no herói errante. Na epopéia, que é o oposto histórico-filosófico do romance, acabam por surgir traços que a assemelham ao romance, e o cosmo venerável do mundo homérico pleno de sentido revela-se como obra da razão ordenadora, que destrói o mito graças precisamente à ordem racional na qual ela o reflete.²⁶⁹

Durand, por sua vez, trata de uma racionalidade que se baseia numa *lógica do paradoxo*, na soberania do imaginário, na afirmação do sujeito, onde o mito representaria uma visada sobre o mistério, aproximando-se assim da dicção da poesia metafísica, que investiga, essencialmente, uma face do real que não podemos articular por meio do discurso da razão clássica. Citando Antoine Faivre, Felinto diz que os novos exploradores do mito devem defender o estabelecimento de uma nova razão — uma razão mítica —, “preparada para lidar com a lógica contraditória do mundo imaginal”, e que “operaria dentro de um espaço mental situado no interstício entre fé e ciência.”²⁷⁰

Analisando o paradoxo do imaginário no Ocidente, em *O imaginário*, Durand vê os movimentos do pré-romantismo — *Sturm und Drang*, na Alemanha — e o Romantismo como “portos privilegiados e triunfantes”, bem como uma estética que reconhece e descreve um “sexto sentido” além dos cinco que apóiam a clássica percepção. E, quanto à

²⁶⁷ Id., *ibid.*, p. 44.

²⁶⁸ Id. *ibid.*, p. 47.

²⁶⁹ Cf. ADORNO, W. Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido de Almeida. São Paulo: Jorge Zahar, 1985. p. 53.

²⁷⁰ Cf. FELINTO, op. cit., p. 96.

função desse “sexto sentido”, que possui a faculdade de atingir o belo, Durand o identifica como elemento criador, gerador, capaz de estabelecer, ao lado da razão e percepção costumeira, uma terceira via de conhecimento que abre espaço para uma nova ordem de realidades. “Uma via que privilegia mais a intuição pela imagem do que a demonstração pela sintaxe”.²⁷¹

²⁷¹ Cf. DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução de Renée Eve Levié. 2.ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001. p. 27.

3. A POESIA METAFÍSICA DE HENRIQUETA LISBOA

Carlos Drummond de Andrade, em um depoimento sobre a poesia de Henriqueta Lisboa, dissera que ela estava entre aquelas a quem ele devia “a penetração de vários segredos, notícias da alma dos homens e da essência do mundo”.²⁷² Salientara também que cabia aos críticos avaliar a importância dessa poética no quadro da poesia brasileira e da poesia em geral, justificando-se: “Eu não sou crítico. Sou um daqueles para quem a poesia de Henriqueta Lisboa significa mais do que magia verbal ou refinamento artístico, porque é um *estado de consciência profunda*”.²⁷³

Não só Drummond, mas outros analistas e companheiros de ofício identificaram na obra de Henriqueta Lisboa um pendor para o fazer poético que se aproxima da reflexão filosófica. Expressões como, “perspectiva de profundidade”, “inteligência aguda” e “apurado intelectualismo” são bastante frequentes nos estudos críticos e nos depoimentos sobre a lírica henriquetiana, e nos autorizam a incluí-la entre os chamados *poetas-filósofos*, conforme já vimos com Gusdorf, “capaz de formular uma filosofia própria do mundo e da vida”.²⁷⁴

Davi Arrigucci Jr., em *Coração partido*, referindo-se à lírica reflexiva de Drummond, aborda questões que se aproximam daquilo que por ora buscamos identificar na poética de Henriqueta Lisboa. Ao analisar o “Poema de sete faces”, do poeta itabirano, Arrigucci postula que ele “é a meditação do poeta sobre seu sentimento de estar no mundo”²⁷⁵. O que nos permite ampliá-lo, recorrendo à terminologia heideggeriana, com o conceito do *Dasein*, o *ser-aí*, onde, sem tomar o lugar da palavra “consciência”, ele é antes designado como “o lugar da verdade do ser”²⁷⁶. Dito de outra forma, o “Poema de sete

²⁷² Cf. DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Depoimento. In: LOBO FILHO, Blanca. *A poesia de Henriqueta Lisboa*, 1966. p. 160.

²⁷³ Id., *ibid.*, p.160 [grifo nosso].

²⁷⁴ LINS, Ivan. Depoimento. In: LISBOA, Henriqueta. *Pousada do ser*, 1982. p. 112.

²⁷⁵ Cf. ARRIGUCCI Jr., Davi. Humor e sentimento. In: _____. *Coração partido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 40.

²⁷⁶ Cf. HEIDEGGER, Martin. *O que é metafísica?* 1969, p.70. Convém ressaltar que o ser-aí [Dasein] é mencionado aqui na perspectiva da analítica existencial do primeiro Heidegger, enquanto ponto de partida fundamental que fez o filósofo desenvolver num segundo momento da sua obra — a partir do encontro com a poesia de Hölderlin — uma análise que busca identificar a verdade do ser-aí que está presente essencialmente na linguagem poética. A respeito dessa questão, verificar, entre outros, *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*, de Marco Aurélio Werle, com referências completas ao final deste trabalho.

faces” pode ser lido como uma representação possível do *Dasein*, onde “a ‘essência’ do ser-aí consiste em sua existência”.²⁷⁷

E aqui cabe lembrar uma observação de José Guilherme Merquior sobre o caráter *dinâmico* do ser heideggeriano, quando, recorrendo ao pensamento grego ele revela o sentido exato de *ser* — eunai — como “estar presente”²⁷⁸. Merquior enfatiza que “estar presente”, para Heidegger, é *tornar-se presente*, e que o aspecto *dinâmico* desse conceito abriga uma índole dialética: “o tornar-se presente implica a existência em si próprio de algo ainda não presente. Não se pode pensar a presença do ser sem o seu correlativo, que é essa *ocultação*. Por isso, “verdade” se diz em grego alétheia, desocultação”.²⁷⁹

Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto é o meu coração.²⁸⁰

Em *Coração partido*, além dos aspectos levantados por Arrigucci em função de um caráter genuinamente “mineiro”, que parece indissociável da imagem de Drummond, e que também se ajustariam à de Henriqueta Lisboa, o que nos interessa, fundamentalmente, é a possibilidade de explorar essa dimensão *meditativa* que a lírica consegue atingir e que é contemplada a partir dessa análise de Arrigucci. Pois, como o próprio crítico reconhece, essa lírica é muito rara entre nós.²⁸¹

Identificando nos primeiros românticos as origens do enlace que existe entre sentimento e reflexão, conforme já vimos reiterando, Arrigucci vê como “o xis do problema” o fato de ter de tratá-lo e de evidenciá-lo num mundo tão diferente daquele que os românticos conheceram.²⁸² O que de certa forma também é o nosso desafio, ou seja, reconhecer o que é perene na lírica henriquetiana e resgatá-la do esquecimento, o que significa penetrar na *essencialidade* na qual ela se encerra e traduzi-la, ou melhor, investir esforços nesse sentido.

Diz Arrigucci a respeito da lírica meditativa em Drummond: “A reflexão é que torna possível este reconhecimento do próprio sentimento; este depende do movimento reflexivo do pensamento para que aflore à consciência e, a uma só vez, para que possa exprimir-se.

²⁷⁷ Id., *ibid.*, p. 70.

²⁷⁸ Cf. MERQUIOR, José Guilherme. A história da metafísica como imperialismo do ente. In: _____. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt*, 1969. p. 160.

²⁷⁹ Id., *ibid.*, p. 160-161.

²⁸⁰ DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Poema de sete faces. In: _____. *Poesia completa* – vol. único, 2006. p. 5.

²⁸¹ Cf. ARRIGUCCI, op. cit., p. 43.

²⁸² Id., *ibid.*, p. 16.

Paradoxalmente, é a reflexão o caminho para o coração”.²⁸³ O que nos remete inapelavelmente ao que já abordamos sobre o sagrado, ainda que em Drummond não lhe seja dado à seguinte conotação. Reiteramos com Heidegger quando este assevera: “o sagrado é a cordialidade mesma, é o coração”.²⁸⁴

Postulamos que a reflexão, cedo ou tarde vai se deparar com a insuficiência da racionalidade, ou da própria linguagem diante da incapacidade de articularmos em palavras os sentimentos mais sublimes ou os mais intensamente aterradores, o que justificaria os poemas mais herméticos e mais concisos. Luiz Costa Lima, abordando o caráter hermético em Mallarmé (1842-1898), chama de “transcendência vazia” a transcendência que não é transitiva, mas auto-reflexiva, cujo “*telos* está em si mesma”.²⁸⁵

Arrigucci, no ensaio “Amor: teia de problemas”, vai traduzir esse “estado de consciência” gerado a partir da reflexão como a própria defrontação com o enigma poético. Este enigma, que no poema analisado por ele — “Mineração do outro” —, assume a forma de um “objeto simbólico” — a salamandra — como única forma de articulação de sentido.

²⁸⁶ Em Drummond, Arrigucci vai dizer que

O coração é o centro do enigma. Por sua causa, o lirismo reflexivo, com seu ritmo de associações, volta a consultar o oráculo. Debruça-se sobre si mesmo. E se defronta com o enigma. O enigma é o ponto de encontro do conceptual e do visual; o tortuoso e atormentado discurso intelectual, lacerado entre questões, se concretiza nesse objeto da experiência sensível que é a salamandra, como emblema, hieróglifo ou ideograma. Nele se resume simbolicamente o percurso todo da busca pelo sentido que obriga o poeta a lavar com o pensamento a difícil matéria do amor.²⁸⁷

Northrop Frye (1912-1991), observando a estreita ligação entre o visual e o conceptual em poesia, ao dissertar sobre lírica enquanto ritmo de associação, no seu imprescindível estudo editado em 1957, *Anatomia da crítica*, é quem define *enigma* da seguinte forma:

[...] o princípio básico da *ópsis*²⁸⁸ na lírica é o *enigma*, que é caracteristicamente uma liga de sensação e reflexão, o uso de um objeto da experiência sensorial para estimular uma atividade mental em conexão com ele. O enigma era

²⁸³ Id., *ibid.*, p. 41.

²⁸⁴ Verificar nota 239.

²⁸⁵ Cf. COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e modernidade*, 1980, p. 163. Quem aponta para esse aspecto da “transcendência vazia” é Erick Felinto na obra já referida, onde, é importante ressaltar, ele grifa o adjetivo “vazia” colocando-o entre aspas. Cf. FELINTO, op. cit., p. 16.

²⁸⁶ Cf. ARRIGUCCI, op. cit., p. 137.

²⁸⁷ Id. *Ibid.*, p.137.

²⁸⁸ Northrop Frye conceitua *ópsis* como “aspecto espetacular ou visível do drama; aspecto idealmente visível ou pictórico de qualquer outra literatura”. Cf. FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. p. 362.

originalmente a matéria cognata da leitura, e o enigma parece intimamente envolvido com todo o processo de reduzir a língua a uma forma visível, um processo que passa por formas paralelas do enigma como o hieróglifo e o ideograma.²⁸⁹

Explorando o conceito de *ópsis* na lírica, e conseqüentemente de *enigma* — nos moldes de Frye — reportamo-nos a uma observação da poeta Henriqueta Lisboa, quando, ao analisar a plasticidade dos versos da *Divina Comédia* ela realça a força do poema dantesco enquanto expressão pictórica, porém realçando “que tais recursos plásticos apóiam e jamais deslustram o valor intelectual da palavra, porque são *rigorosamente simbólicos*”²⁹⁰. Descrevendo os ambientes percorridos por Virgílio, a poeta assim se expressa:

Como expressão pictórica, os ambientes revezam-se em paletas variadas e espessas colgaduras de fumaças, ora premidos em desfiladeiros, ora abertos ao infinito. Já no vale ameno a descrição da paisagem é tela multicolor de tão vivas tintas que venceriam, na voz do Poeta, o ouro, a prata, o carmim, o alabastro e a esmeralda partida. [...] A própria cena da escuridão, que é o castigo dos iracundos, tem sugestões visuais.²⁹¹

Partindo da citação supracitada, podemos inferir que o *enigma* em Dante enquanto “liga de sensação e reflexão”, está também representado, via “sugestões visuais” na diversidade das cores, ou mediado por elas. Não como um objeto concreto, mas abstrato como a música, que faz dos diferentes matizes percebidos ao longo do poema, entrelaçados num jogo de sombra e luz, o elemento simbólico por excelência — o *enigma* —.

Do canto I do Purgatório, traduzido por Henriqueta Lisboa, extraímos os seguintes versos a título de ilustração, onde, numa metáfora sinestésica é possível intuir o enigma:

[...]
A doce cor de oriental safira
que participa do éter suavemente
desde o horizonte puro que a cingira,

os meus olhos deslumbra novamente
depois das auras mortas que a outro ensejo
me haviam contristado a vista e a mente.
[...]²⁹²

²⁸⁹ Cf. FRYE, op. cit., p. 276. Para um entendimento do conceito de *hieróglifo* na concepção romântica, verificar, entre outros, o ensaio de Márcio Seligmann-Silva “Hieróglifo, alegoria e arabesco: Novalis e a poesia como poiésis”, em *O local da diferença*, com referência completa ao final deste trabalho.

²⁹⁰ Cf. LISBOA, Henriqueta. O meu Dante. In: LISBOA, Henriqueta. et al., *O meu Dante*, 1965. p. 11 [grifo nosso].

²⁹¹ Id., *ibid.*, p. 11.

²⁹² Id., *ibid.*, p. 13.

Importante reiterar a ressalva emitida pela ensaísta ao dizer que os recursos plásticos “apóiam e jamais deslustram o valor intelectual da palavra”²⁹³, lembrando que na sua concepção de arte poética “a palavra tem maravilhoso poder mágico através do poeta e não em si mesma”²⁹⁴.

E, quanto ao poder sugestivo da *imagem* no poema, ela o reconhecia como irradiação e envolvimento, e o definia em termos de uma duração contínua. Para Henriqueta Lisboa a imagem

é uma palpitação mental da vida, a fluir de dentro para fora, proporcionando intensidade, linha, cor, forma e volume ao poema. É a proposta que se torna tátil, ponto de convergência plástica no reino da oralidade. Configura-se em estremecimentos de sangue e de carne, ainda que sem alusão ao concreto. Mesmo abstrata ou metafísica, a imagem transfunde, pelo espírito que a anima, algo de real, de vívido e de sólido. Insinua tanto o visível quanto o invisível. Seu desígnio não é afetar os olhos, mas despertar os sentidos para a tangência do recôndito, ou do que paira além, talvez fora do existente, na periferia do mágico e do absurdo.²⁹⁵

Ainda que a poeta mineira, na citação supracitada, esteja se referindo a um conceito de imagem em relação ao poema em geral, e não especificamente às imagens na *Divina Comédia*, reportamo-nos a Alfredo Bosi em seu ensaio “Fenomenologia do olhar”, a fim de corroborar a formulação da ensaísta, pois, quando Bosi afirma que, em Dante, “a sua viagem é uma série de epifanias, uma sequência de visões”²⁹⁶, e que “a matéria-prima da visão é a imagem”²⁹⁷, ele permite-nos expandir os limites desse “olhar” da poeta, ao considerarmos o seu labor no sentido de ir além do visível quando se trata do próprio fazer poético.

Nos versos do poema “Visibilidade”, encontramos, em tom de confiança, a perfeita tradução dessa *práxis* henriquetiana:

Recrio o visível
a meu desejo
com particulares matizes.
Invento o visível
de acordo com meus próprios olhos
para que através de cotejo
a novos prismas
outros olhos o vejam.²⁹⁸

²⁹³ Id., *ibid.*, p. 11.

²⁹⁴ Cf. LISBOA, Henriqueta. Essência da poesia. In: _____. *Convívio poético*, 1955. p. 18.

²⁹⁵ Cf. LISBOA, op. cit., nota 22, p. 14-15.

²⁹⁶ Cf. BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Aduino et al., *O olhar*, 2003. p. 72.

²⁹⁷ Id., *ibid.*, p. 72.

²⁹⁸ Cf. LISBOA, Henriqueta. *Pousada do ser*, 1982. p. 67-68.

Para Alfredo Bosi, Henriqueta Lisboa é uma “sutil tecedora de imagens capazes de dar uma dimensão metafísica ao seu intimismo radical”.²⁹⁹

3.1 Cor, música e silêncio

Na poesia de Henriqueta Lisboa encontramos igualmente o predomínio do elemento simbólico que observamos em Dante — considerando o recurso das cores enquanto *enigma*, enigma cognitivo.³⁰⁰

Em *Azul profundo*, por exemplo, obra publicada em 1956, já no título nos deparamos com um *emblema cromático* que nos desafia a interpretá-lo. Conforme apontamos anteriormente, ao traçar o percurso da escrita poética da autora, *Azul profundo*, *Velário* e *O alvo humano* representam, na sua própria avaliação, seu lado místico com mais intensidade, no qual ela investiu, e aqui enfatiza: “em escala emocional”.³⁰¹

Quanto à simbologia da cor azul, encontramos em Jean Chevalier e Alain Gheerbrant a referência no que concerne às suas qualidades fundamentais: é a cor mais fria e mais pura do espectro cromático; “imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário”.³⁰²

Também em Goethe (1749-1832), na sua *Doutrina das cores*, reconhecemos um importante aliado — considerando-se a disputa que se trava no campo das verdades *demonstráveis* versus designações de ordem diversa, ditas “mágicas”³⁰³, academicamente “escorregadias” — usando uma expressão de Muniz Sodré.³⁰⁴ Sem entrar na discussão que demandaria extensa exposição, reportamo-nos ao fragmento 918 da sexta seção: “Efeito Sensível-Moral da Cor”, sob o subtítulo “Aplicação Alegórica, Simbólica e Mística das Cores”, a fim de corroborar nossa análise:

²⁹⁹ Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, 2000. p. 463.

³⁰⁰ Há estudos recentes na área da Neurologia, aliados a outras áreas como a semiótica e a filosofia, que investigam as relações sinestésicas entre som e cor (cromossônia), que nos fazem crer que muito podem contribuir com as pesquisas que envolvem os estudos literários, especialmente no campo da poética. Verificar, entre outros, o artigo de Massimo Barberi, “Confusão de sensações”, na edição especial da revista *Mente & Cérebro - Segredos dos sentidos: como o cérebro decifra o mundo ao redor*, n. 12, s/d.

³⁰¹ Cf. Entrevista concedida a Edla Van Steen. V. nota 03.

³⁰² Cf. CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de símbolos*, 2003. p. 107.

³⁰³ Tomamos aqui a expressão do tradutor quando, referindo-se ao “olhar luminoso”, justifica-se dizendo analisá-lo segundo o vínculo “mágico” entre luz e cor. Cf. GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*. Apresentação, seleção e tradução de Marco Giannotti, 1993. p. 16.

³⁰⁴ Cf. SODRÉ, Muniz. Apresentação. In: FELINTO, Erick. Op. cit., p. 9.

Que, enfim, a cor autorize uma interpretação mística, é fácil de perceber. Pois como o esquema que permite a representação da variedade cromática remete a relações primordiais, que pertencem tanto à intuição humana quanto à natureza, não há dúvida de que é possível utilizar de algum modo suas ligações como linguagem para exprimir relações primordiais, que não se apresentam de modo tão forte e variado aos sentidos. O matemático aprecia o valor e o uso do triângulo, cultuado também pelo místico, já que nele muita coisa pode ser esquematizada; o mesmo ocorre com o fenômeno cromático, apresentado de tal modo que, por meio da duplicação e entrecruzamento, se obtém o antigo e misterioso hexágono.³⁰⁵

Convém lembrar aqui o que já referimos ao citar Novalis e Schlegel reiteradamente, e que Goethe vem reforçar. Marco Giannotti, na apresentação da *Doutrina das cores*, assim destaca:

Ao recorrer a uma linguagem imagética, poética, Goethe propõe uma nova dimensão interpretativa para o fenômeno cromático. [...] Quando nos referimos a uma experiência poética das cores, estamos nos baseando no sentido original da palavra grega *poiésis*-ação de fazer um objeto. Nesse aspecto, tanto a pintura quanto a própria poesia se enquadram nessa prática. A linguagem da *poiésis* é essencialmente a linguagem da ação.³⁰⁶

Não só os primeiros românticos exploraram tais recursos, como os simbolistas também, enquanto herdeiros espirituais daqueles. Como se esquecer de Rimbaud (1854-1891) e suas vogais coloridas? Como um perfeito alquimista, ele ousou, cifrou e calou:

Inventei a cor das vogais! — **A** negro, **E** branco, **I** rubro, **O** azul, **U** verde —
Regulei a forma e o movimento de cada consoante, e, com ritmos instintivos,
me vangloriava de inventar um verbo poético acessível, mais dia menos dia, a
todos os sentidos. Eu me reservava a tradução.³⁰⁷

Henriqueta Lisboa não foi indiferente a qualquer tendência ou “escola”, soube incorporá-las e penetrá-las na essência, daí Alfredo Bosi incluí-la entre aqueles que produziram uma lírica *essencial*, segundo ele comum a quase toda a poesia *pós-modernista*.³⁰⁸

Perguntada certa vez em função da sua vocação para a literatura, Henriqueta Lisboa respondeu:

³⁰⁵ Cf. GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*. Apresentação, seleção e tradução de Marco Giannotti, 1993. p. 166.

³⁰⁶ Cf. GIONNOTTI, Marco. Apresentação. In: GOETHE, J. W. *Doutrina das Cores*, 1993. p. 28.

³⁰⁷ RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno*. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1977. p. 85.

³⁰⁸ Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, 2000. p. 463.

Fui percebendo, aos poucos, que a criatura humana acusa dupla vocação: a de conhecer-se introspectivamente e a de travar relações com o mundo exterior — a natureza em geral, os semelhantes em particular. Compreendi, paulatinamente, o valor da linguagem, seja no sentido do verbo, seja na sistematização de sinais capazes de revelar o subjetivo. Som, movimento, cor, linha e forma seriam meios de compreensão, interpretação e irradiação de vida, perfazendo música, dança, poema, desenho, pintura e escultura, sob a égide da poesia, considerada elemento essencial e aura propulsora.³⁰⁹

Em *Azul profundo* encontramos o poema “Ó noite”, onde, símbolo do inconsciente e morada dos sonhos e encantamentos, revela-se *chave-mestra* que pode descerrar enigmas que se escondem em outros poemas do mesmo livro, como “Do idiota”, “Do mutilado”, “Do cego”, “Do surdo”, “Do hipócrita”, “Do louco”, numa sequência que culmina nos versos “Do poeta”.

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,
generosa,
ou apenas criadora
de beleza?

Ó noite, ensina-me
o teu magno
segredo. (p. 245-246)

Henriqueta Lisboa sempre foi “prisioneira da noite”, identificada com a sombra e com o silêncio, conforme muitas vezes referia-se ao falar de si mesma e da sua poética. Nesse poema, “Ó noite”, o sujeito lírico pede à noite a revelação do seu magno segredo, paradoxal segredo de iluminar a partir da sombra, da ausência da luz. Podemos pensar aqui a luz enquanto sinônimo de racionalidade, do lado solar vinculado ao estado de vigília, em oposição ao lado escuro, lunar, dos sonhos, da mente inconsciente, conforme já referimos. Porém, convém ressaltar que a esfera *noturna*, aqui simbolizada, não abriga um

³⁰⁹ Cf. Entrevista concedida à Edla Van Steen. V. nota 3.

irracionalismo stricto sensu, mas antes, tal como a linguagem da mística, ela sustenta uma gramática própria que se aproxima de uma *a-racionalidade* ou *meta-racionalidade*, capaz de elaborar novos códigos e diferentes modos de expressá-los, semelhante ao processo de elaboração dos sonhos.³¹⁰

Desde Freud, em *A interpretação dos sonhos*, é consensual que o trabalho realizado pelo sonho é tecido por uma escritura onde os pensamentos são postos em imagens, e que estas imagens instauram enigmas que solicitam decifração³¹¹, do mesmo modo que a imagem poética. Entretanto, não podemos esquecer que, para Freud, o processo de análise dos sonhos segue as vias “seguras” da racionalidade, sem conotação com a “lógica” da mística tal como a concebemos até aqui, amparada numa inefabilidade inata, por que é incapaz de responder à voz lírica que indaga e que também suplica:

Serás acaso, humilde,
generosa,
ou apenas criadora
de beleza?

Ó noite, ensina-me
o teu magno
segredo. (p. 245-246)

Nesse sentido, com uma abordagem diversa da freudiana, encontramos aporte em C. G. Jung ao dissertar sobre “Psicologia e poesia”. Ao analisar, não diretamente a função dos sonhos, mas sim o fenômeno artístico. Estabelecendo, primeiramente, a diferença entre a essência da obra de arte e as particularidades pessoais que agem sobre ela, e atendo-se ao fenômeno da atuação da força imagística da poesia sobre o homem criador, ele diz:

[...] os elementos criadores irracionais que se expressam nitidamente na arte desafiarão todas as tentativas racionalizantes. A totalidade dos processos psíquicos que se dão no quadro do consciente pode ser explicada de maneira causal; no entanto, o momento criador, cujas raízes mergulham na imensidão do inconsciente, permanecerá para sempre fechado ao conhecimento humano. Poderemos somente descrevê-lo em suas manifestações, pressenti-lo, mas nunca será possível apresá-lo.³¹²

³¹⁰ Sobre poesia e mística, verificar, entre outros, “Poesia e mística em Angelus Silesius”, In: LEPARGNEUR, Hubert e FERREIRA DA SILVA, Dora. *Angelus Silesius: A mediação do nada*, 1986. p. 26-43.

³¹¹ Sobre o enigma onírico, verificar, entre outros, os artigos da revista *Literal* da Escola de psicanálise de Campinas, número dedicado ao centenário da obra *A interpretação dos sonhos*, especialmente a seção “A gramática dos sonhos”. Revista *Literal*, nr. 4, 2001.

³¹² Cf. JUNG, C.G. *Psicologia e poesia*. In: _____. *O espírito na arte e na ciência*. Tradução de Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 1991. p. 76.

Referindo-se à obra de Dante e de Goethe, enquanto reflexo de uma grande experiência visionária, Jung elucida ao dizer que

no que diz respeito à obra de arte, a qual nunca deve ser confundida com aquilo que o poeta tem de pessoal, é indubitável que a visão é uma vivência originária autêntica, apesar das restrições do racionalismo. Ela não é algo de derivado, nem de secundário, e muito menos um sintoma; é um *símbolo real*, a *expressão de uma essencialidade desconhecida*. (...) A obra de arte desta espécie não é a única que provém da esfera noturna; os visionários e profetas dela se aproximam [...] ³¹³

Podemos inferir a partir das palavras de Jung, que a poesia de feição metafísica, assim como o procedimento da mística mediada pela expressão poética, vão ao encontro de uma fonte comum, comum a toda obra de arte autêntica.

Henriqueta Lisboa em “Poesia: minha profissão de fé”, ao abordar teoricamente a expressão artística, realça a importância da contribuição de Jung ao citá-lo a partir desse mesmo tópico: “todo homem criador é uma dualidade... Por um lado é um processo humano-pessoal; por outro, um processo impessoal-criador”. ³¹⁴

Gaston Bachelard (1884-1962), o filósofo que reinventou uma filosofia da criação artística ao investigar o *homem noturno* da Poesia e o *homem diurno* da Ciência, em *A água e os sonhos*, nos ajuda a compreender essa dualidade ao definir o papel da imaginação. Diz Bachelard: “A imaginação não é, como sugere a etimologia, a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade. É uma faculdade de sobre-humanidade.” ³¹⁵ O filósofo francês via no instante poético uma perspectiva metafísica, e dizia preferir a companhia dos poetas à dos filósofos.

³¹⁶ Para Bachelard, o homem é dotado de Razão e Imaginação, e “a imaginação é para a poesia o que o trabalho de pesquisa é para o pensamento: sua infra-estrutura essencial.” ³¹⁷

Como já observamos ao tratar da simbologia da cor azul, partindo do título do livro — *Azul profundo* — podemos dizer que a noite se encontra num campo semântico comum, pois o azul “desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna”, conforme vimos com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, e é capaz de transformar o real em imaginário, e a noite, como um reverso do poder do “azul profundo”, com seu mundo povoado pelas imagens oníricas, faz do imaginário um extrato de outra “realidade”.

³¹³ Id., *ibid.*, p. 82-83.

³¹⁴ JUNG apud LISBOA, *op. cit.*, nota 22, p. 16.

³¹⁵ Cf. BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*: Ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins, 1998. p. 17-18.

³¹⁶ Cf. JAPIASSÚ, Hilton. *Para ler Bachelard*, 1976. p.13.

³¹⁷ Id., *ibid.*, p. 23.

Maria Luiza Ramos, no ensaio “A elaboração do negativo na poesia de Henriqueta Lisboa”, especificamente ao abordar o que ela chama de “a sedução do corpo”, toma como ponto de partida a temática da morte, da *corporalidade* da morte e chega ao louco, ao mítico louco, passando pelo mutilado, o cego e o surdo — motivos que já mencionamos —. Percorre os arcanos do *Tarot*, o *gauche* de Drummond, e o Menino Divino, enquanto uma das funções arquetípicas apontadas por Jung, e conclui dizendo que

a privação, seja de uma parte do corpo, de um dos sentidos, da razão, ou mesmo da vida, ratifica a tônica da ausência, [...] da nostalgia do vazio, de um distanciamento e de um estranhamento que não se dá apenas com relação à percepção do humano, mas se projeta também na percepção das coisas.³¹⁸

A ensaísta ressalta, porém, que o vazio que exercia um fascínio sobre a escritura da poeta mineira era um vazio no sentido mais pleno, antes *negatividade* no sentido de “ausência” e não o negativo num sentido niilista radical. E, reportando-se ao poema “Ó noite”, ela postula que, ao compartilhar do segredo da noite é desde esse lugar que Henriqueta Lisboa nos deixa uma obra poética das mais positivas da nossa literatura.³¹⁹

Podemos aproximar essa *práxis* henriquetiana, que é recorrente na sua poética, do artifício empregado pelos místicos, especialmente da dialética eckhartiana, pois negando, marcando a ausência ela remete a uma presença maior, que vai além do simplesmente afirmar/negar, do sim e do não. Emmanuel Carneiro Leão ao referir-se a mística de Mestre Eckhardt elucida afirmando que

a mística vive e vivifica todo encontro e/ou desencontro entre os homens. A mística acontece sempre e para sempre, em cada empenho de ser e em todo desempenho de não ser. [...] Somente muito raramente e de modo implícito, lhe pressentimos a força de mistério, pois mística só se dá na medida em que se retira, só acontece enquanto foge e se retrai.³²⁰

Hubert Lepargneur e Dora Ferreira da Silva (1918-2006), reportando-se ao poeta místico Angelus Silesius (1624-1667) ressaltam que “a mística é absurda se quisermos subordiná-la a outra coisa. Não é absurda para quem a vivencia. [...] Mística é abertura ao mistério”.³²¹

³¹⁸ Cf. RAMOS, Maria Luiza. A elaboração do negativo na poesia de Henriqueta Lisboa. In: _____. *Interfaces: literatura mito inconsciente cognição*, 2000. p. 229.

³¹⁹ Id., *ibid.*, p. 232.

³²⁰ Cf. CARNEIRO LEÃO, op. cit., p. 9-11.

³²¹ Cf. LEPARGNEUR, Hubert e FERREIRA DA SILVA, Dora. *Angelus Silesius: A mediação do nada*, 1986. p. 63.

A lógica da mística é a *lógica do paradoxo*, como podemos observar neste dístico do poeta silesiano: “Homem, se queres dizer a essência da eternidade, / Primeiro deves privar-te por completo da linguagem”.³²²

Do livro *Prisioneira da noite*, editado em 1941, destacamos o poema “Singular” a fim de exemplificar o que seria uma *estética da ausência* em Henriqueta Lisboa.

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. (p. 59)

Trabalhando com elementos do cotidiano, com rimas precisas, percebemos o deslocamento de sentido que o sujeito lírico imprime nos dois últimos versos ao realizar um movimento que vai do concreto ao abstrato, modulando o ritmo que Northrop Frye chama de *oracular*³²³. Ritmo meditativo, irregular, que aqui é marcado no advérbio *precisamente*, justapondo-se ao ritmo semântico que vinha se desenvolvendo e que é interrompido diante da negativa: “o que não existe neste lugar”. De súbito, percebemos que somos lançados de alguma forma a essa não-existência, como que atingidos pelo poder do “azul profundo”, que a “prisioneira da noite” aqui apenas intuía.

No mesmo livro, ainda há poemas menos velados, menos implícitos, mas também representativos de uma *estética da ausência*, como “O ausente” e “Ausência do anjo”.

[...]
 Se acaso perguntar algum estranho
 quem nesta casa ocupa o mais alto lugar,
 quem à mesa preside, quem governa
 atos e corações no redil familiar,
 responderão em coro as seis vozes dolentes
 — a esposa e as filhas para as quais viveu:
 —É ele, o Ausente. (p. 62)

³²² Cf. SILESIUS, Angelus. *O peregrino querubínico*. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 1996. p. 81.

³²³ Cf. FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*, 1973. p. 267.

[...]

E quanto mais corria o tempo e se apagavam no planeta os vestígios do anjo,
mais acre se tornava a parábola da vida.

Os homens deram mesmo de procurá-lo em sentido oposto:
banqueteavam os fartos pela mão dos servos famintos,
perturbavam o repouso da infância com a volúpia das assombrações,
mercadejavam a água de que bebiam para a multiplicação do prazer,
destruíam templos que o passado teria levado séculos para construir,
trucidavam-se uns aos outros para que o Anjo ressuscitasse do sangue sacrificado.
E não viam que as estrelas se haviam eternizado em cruces
para significar a ausência do Anjo. (p. 76-77)

Maria José de Queiroz, no ensaio “Henriqueta Lisboa: do real ao inefável” fala de uma “poética da ausência sofrida”. Apoiando-se em Mallarmé, “esteta do silêncio”, ela identifica na lírica henriquetiana uma *estética do silêncio* enquanto herança do Simbolismo.³²⁴ E Marilda Ionta, no já referido *As cores da amizade*, apropria-se de uma expressão de Fábio Lucas, “poética do sigilo”, justificando-se, ao dizer que no seu entendimento a poética do sigilo não perpassa somente a obra da poeta mineira, mas também sua escrita epistolar e seu modo de lidar com a vida.³²⁵

“Silêncio”, “vazio”, “ausência”, “sigilo”, são expressões que vamos encontrar recorridamente nos textos daqueles que se aproximam da obra de Henriqueta Lisboa na tentativa de interpretá-la, de desvendá-la. Como que “encantados” sob efeito de um sortilégio, o sortilégio da palavra poética, parece-nos que a alternativa viável encontra-se na rendição, na rendição total a esse encantamento enquanto condição para que possamos nos aproximar da *essencialidade* que buscamos.

Heidegger, aludindo-se à essência da poesia em Hölderlin, postula que o reino de ação da poesia é a linguagem e que, desse modo, a essência da poesia é a essência da linguagem.³²⁶ A poesia, nas palavras de Hölderlin, é ao mesmo tempo “a mais inocente das ocupações”³²⁷ e “é a obra mais perigosa”³²⁸, o que permite a Heidegger concluir: “em efeito, quando pudermos conceber ambas as determinações em um só pensamento,

³²⁴ Cf. QUEIROZ, Maria José de. Henriqueta Lisboa: do real ao inefável. In: LISBOA, Henriqueta, *Miradouro e outros poemas*, 1976. p. 10.

³²⁵ Cf. IONTA, Marilda. *As cores da amizade: cartas de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*, 2007. p. 202.

³²⁶ Cf. HEIDEGGER, Martin. Hölderlin y la esencia de la poesia. In: _____. *Arte y poesía*, 1985. p. 140 (traduzimos).

³²⁷ Cf. HÖLDERLIN apud HEIDEGGER In: HEIDEGGER, Martin. Hölderlin y la esencia de la poesia. In: _____. *Arte y poesía*, 1985. p. 140 (traduzimos).

³²⁸ Id., *ibid.*, p. 140.

conceberemos a plena essência da poesia”.³²⁹ E é nesse sentido que sublinhamos a “rendição total” ao sortilégio da palavra poética.

Murray Schafer, compositor canadense e pesquisador na área da música e das artes plásticas, que cunhou a noção de *paisagem sonora*, diz que o silêncio reverbera. Em *O ouvido pensante*, ele argumenta nestas palavras:

o silêncio é a característica mais cheia de possibilidades da música. Mesmo quando cai depois de um som, reverbera com o que foi esse som e essa reverberação continua até que outro som o desalogue ou ele se perca na memória. Logo, mesmo indistintamente, o silêncio soa.³³⁰

Trazendo essa noção de *paisagem sonora*, juntamente com a *imagem auditiva* que o poema consegue evocar, observemos a musicalidade dos versos, sugestivamente “azuis”, do poema “Repouso”, extraído do livro *Prisioneira da noite*.

Varanda em sombra, à hora do sol.
Preguiça mais doce que o mel.
Água num copo de cristal
com vago reflexo azul
do céu lavado de anil.

Sobre a mesa flores e pão.
(Quanta riqueza se contém
numa lareira, num jardim!)
Livros bem guardados e um
rádio em silêncio. Que bom!...

Hora simples, hora feliz.
Nada de novo para nós.
Na transparência da luz,
como um lago em placidez,
talvez deslize o anjo da paz. (p. 64.)

Quanto ao aspecto sonoro, podemos atribuir o tom melódico dos versos nas três estrofes (todas de cinco versos) à presença das cinco vogais. Na primeira estrofe, as vogais estão acompanhadas da consoante líquida (“sol”, “mel”, “cristal”, “azul”, “anil”). Na segunda estrofe, a consoante nasal “m” já marca um novo ritmo, a partir da vogal nasalizada do vocábulo “pão” (“contém”, “jardim”, “um”, “bom”) que culminará com as sibilantes sonoras “s” e “z” na terceira e última estrofe (“feliz”, “nós”, “luz”, “placidez” e “paz”). Nesta, observamos a conjugação perfeita do aspecto sonoro (assonância) com a

³²⁹ Cf. HEIDEGGER, Martin. Hölderlin y la esencia de la poesia. In: _____. *Arte y poesía*, 1985. p. 140 (traduzimos).

³³⁰ Cf. SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*, 1991. p. 71.

imagem evocada, destacada nos dois últimos versos: “como um lago em placidez,/talvez deslize o anjo da paz.”

Importante observar a associação das imagens nos versos “livros bem guardados e um/rádio em silêncio. Que bom!...”, que sugerem que os livros “não guardados”, assim como o rádio ligado, emitem “ondas sonoras”, e que perturbariam aquela “hora feliz”, momento de um sublime “repouso”. Aqui, a ausência é marcada pelo silêncio do rádio e de qualquer “novidade” que daí poderia surgir, bem como das páginas dos livros: “Nada de novo para nós” (aliteração). E, quanto ao advérbio “talvez”, como indicador de possibilidades e não de certezas, também instaura, podemos pensar, um espaço aberto, “vazio/pleno” de múltiplos sentidos.

Ainda sobre as vogais, reportamo-nos a Albino Esteves (1884-1943) na obra *Esthetica dos sons, côres, rythmos e imagens*, de 1933, onde o autor tece longas considerações a respeito das relações entre a música (notas musicais) e as vogais, e destas com as cores e imagens que evocam no leitor. Citando Eugenio de Castilho (1846-1900) ele diz: “O A é brilhante e arrojado; e E tenue e incerto; o I, subtil e triste; o O, animoso e forte; o U, carrancudo e turvo”³³¹.

Alfredo Bosi, em *O ser e o tempo na poesia*, no capítulo “o som no signo”, também vai lembrar, entre outras vogais, das possibilidades que a vogal “u” tem de evocar, por analogia, por ser *grave, fechada, velar e posterior*, sentimentos de angústia e experiências negativas, como tristeza e morte³³²; o que nos faz pensar que o vocábulo “azul”, sob essa perspectiva, associado a “profundo”, também nos remete, além da simbologia da cor, à novas associações de sentido.

Quanto à musicalidade dos versos de Henriqueta Lisboa, Massaud Moisés em estudo sobre o Modernismo, precisamente ao abordar o segundo momento modernista (1928-1945), destaca o poema “Os anjos negros” do livro *Além da imagem*, de 1963, afirmando:

[...] os 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

³³¹ Cf. CASTILHO, Eugenio de apud ESTEVES, Albino. In: ESTEVES, Albino. *Esthetica dos sons, côres, rythmos e imagens*, 1933. p. 36.

³³² Cf. BOSI, Alfredo. O som no signo. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*, 2004. p. 56.

desejassem conscientemente, sonho que a poética simbolista viria a transformar numa das suas vigas mestras.³³³

Vejam os a seguir o poema “Os anjos negros”, onde podemos observar, além dos aspectos já assinalados por Massaud Moisés quanto à musicalidade dos versos, o domínio do elemento ar, não só por que o anjo é uma imagem aérea por excelência mas também por que o canto remete às ondas sonoras que cruzam o *ar*.

Gaston Bachelard, ao se referir aos “espíritos” de Shelley, precisamente ao abordar o elemento ar no capítulo dedicado ao “sonho de voo”, em *O ar e os sonhos*, assim exalta o elemento:

Para esses espíritos, cantar é agir, é agir materialmente. Eles vivem no ar, vivem do ar. Pelo ar, toda a vida e todos os movimentos são possíveis. É o sopro do ar que faz girar a Terra. Como toda esfera, o enorme globo da Terra tem para a imaginação dinâmica a delicada mobilidade da rotação.³³⁴

Bachelard, para quem os quatro elementos são os “hormônios da imaginação”, diz ainda que, particularmente, “o ar imaginário é o hormônio que nos faz crescer psiquicamente”.³³⁵

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. (p. 340)

Interessante observar com Murray Shafer, em obra já citada, quando ele diz que o silêncio — ausência de som — é negro. Ao valer-se da relação imagem visual e percepção auditiva para descrever a “cor do silêncio”, Shafer fornece-nos novos recursos interpretativos. Assim ele elucida:

³³³ Cf. MASSAUD, Moisés. *A história da literatura brasileira – vol. III – Modernismo*, São Paulo: Cultrix, 2001. p. 255.

³³⁴ Cf. BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins, 1990. p. 47-48.

³³⁵ Id., *ibid.*, p. 12.

Na ótica, o branco é a cor que contém todas as outras. Emprestamos daí o termo ‘ruído branco’, a presença de todas as frequências audíveis em um som complexo. Se filtrarmos o ruído branco, eliminando progressivamente as faixas maiores de frequências mais altas e/ou mais baixas, eventualmente vamos chegar ao som puro — o som sinoidal. Filtrando-o, também, teremos silêncio — total escuridão auditiva.³³⁶

Outro autor que também contribui no sentido de fornecer novos elementos que nos fazem pensar sobre o fenômeno da criação poética interligado à criação musical é Sérgio Roelaw Basbaum no estudo *Sinestesia, arte e tecnologia: fundamentos da cromossônia*.³³⁷ Detendo-se na relação metáforas sinestésicas e percepção, especialmente sobre a sinestesia som-cor — que é o ponto que nos interessa mais de perto — Basbaum postula que a sinestesia parece estar de alguma maneira, e aqui ele destaca: *mesmo que somente através da linguagem*, “associada a um estado ou forma de consciência diferente, muitas vezes caracterizado como espiritual ou místico.”³³⁸

Em vista do exposto, tendemos a crer que “esse estado de consciência diferente” — que é o mesmo que perseguimos ao investigarmos a lírica de teor metafísico — está associado tanto ao “aberto do ser”, de Heidegger, quanto, como vimos com Jung, é também o estado onde se dá toda manifestação de arte *autêntica*. E não é demasiado reiterar, uma vez mais, as palavras de Umberto Eco ao afirmar: “[...] A mística está perdida em outras regiões da alma, mas é, sem dúvida, em suas categorias que é possível encontrar os germes de uma futura estética da inspiração e da intuição”.³³⁹

Não esquecendo-nos que Eco disserta a partir da estética medieval, porém reconhecendo a perenidade que está contida nesta concepção de arte e de estética, ao identificarmos “seus resíduos”, usando uma expressão de Affonso Ávila, que são evidenciáveis, não só na Idade Moderna como na Idade Contemporânea.

Affonso Ávila, evitando o modo estanque de dividir a história da arte em períodos determinados, reportando-se ao “chamado período barroco”, defende que as

formas assumidas pela arte numa dada curva do devir humano [podem] reemergir na sua dinâmica própria, ainda que sob roupagem nova, desde que dois ou mais momentos da história da humanidade ou particularmente das

³³⁶ Cf. SHAFER, Murray. Op. cit., p. 71.

³³⁷ Inicialmente dissertação de mestrado na área de Comunicação e Semiótica, defendida na PUC/SP, em 1999, a obra encontra-se, até o presente momento, com edição esgotada, apenas disponível em <http://books.google.com.br/books?id=veexuxNPzk4C&dq=sinestesia,+arte+e+tecnologia&printsec=frontcover&source=bl&ots=mgP8VgJAJC&sig=rp0zFMK6H8IA8ji2dQr4wApicZI&hl=pt-BR&ei=TBP-SdvrE5vY1Af7hrsSWCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2> . Acesso em 14 mar. 2009.

³³⁸ Id., *ibid.*, p. 52.

³³⁹ Cf. ECO, Umberto, op. cit., p. 150.

nações inflitam para uma idêntica e mesma curva de tensão estética, existencial, social.”³⁴⁰

E isso nos remete a outra questão que diz respeito à metodologia de análise literária, observada por José Guilherme Merquior. Para o crítico, o método de organizar autores por ordem cronológica é um equívoco, pois o importante para os estudos historiográficos, segundo ele, é a tendência literária, não a cronologia.³⁴¹

De *Azul profundo*, observemos o poema “O idiota”, poema fragmentado em três partes onde cada parte sustenta três estrofes de quatro versos e tem a música, a figura do anjo, “névoas” e “chuvas de ouro” como alguns dos elementos que nos permitem aproximá-lo da estética do Barroco do século XVIII, como bem observou Paschoal Rangel ao se reportar aos aspectos da mineiridade fundamental da poeta, no estudo já referido, *Essa mineiríssima Henriqueta*.³⁴²

Ainda que Rangel se detenha nos três primeiros livros — *Enternecimento* (1929), *Velário* (1936) e *Prisioneira da noite* (1941) — para acentuar esse aspecto, assinalamos que o mesmo também está presente em outras obras da autora.

Apoiamo-nos na argumentação de Affonso Ávila quando ele diz que o homem moderno, assim como o homem barroco são um único e mesmo homem agônico, perplexo, que exprimem “dramaticamente o seu instante social e existencial, fazendo com que a arte também assuma formas agônicas, perplexas, dilemáticas”.³⁴³

I

Os olhos são da infância, os mesmos:
lagos com reflexos de arco-íris.
Luas crescentes de surpresa
pelos vergéis que iluminam.

Oásis tenros que esperam
— talvez há séculos — o instante
de serem colhidas as tâmaras
que nem o anjos percebem.

Como a lâmpada de Aladino
contra as lufadas acesa,
os olhos guardam a inocência
suspensa por sobre o abismo.

³⁴⁰ Cf. ÁVILA, Affonso. O Barroco e uma Linha de Tradição Criativa. In: _____. *O poeta e a consciência crítica*. Uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 20.

³⁴¹ Cf. MERQUIOR, José Guilherme. Um mestre da polêmica. Entrevista concedida a Marcos Sá Corrêa, em novembro de 1981. Disponível em <http://veja.abril.com.br/especiais/35_anos/p_014.html> Acesso em 01 mar. 2009.

³⁴² Cf. RANGEL, Paschoal. *Essa mineiríssima Henriqueta*, 1987. p. 17.

³⁴³ Cf. ÁVILA, Affonso, op. cit., p. 22.

II

As mãos pousam no ombro amigo.
 Ó doce fluido magnético!
 Acenos de trigal ao zéfiro,
 auras do círculo infinito

no qual em rosas a água e o fogo,
 o céu e a terra se entrelaçam;
 guirlandas contornam mares,
 névoas desprendem chuvas de ouro.

As mãos ignoram que profundas
 garras possui a carícia.
 Como pesaria uma pluma
 sobre o espírito!

III

O peito é como o dos pássaros
 procurando repouso.
 Uma cruz esconde o tesouro
 de pérola, magnólia e nácar.

Ergue-se um punhal contra o peito:
 violino sob o toque do arco
 arqueja e desfere aos jactos
 um trinado mais célebre.

A que imprevisíveis mundos
 poderá conduzir,
 pássaros nas grades, a tua
 música para víboras! (p. 248-249)

Henriqueta Lisboa “desafiou a idéia ou o sentimento da morte [...] em termos de mediação entre a fatalidade e a resistência”,³⁴⁴ ao abordar um dos temas mais centrais da metafísica: a *finitude* humana, entre outros temas de igual e complexa abrangência.

Tomamos aqui à metafísica, enquanto parte mais central da filosofia, que se define como *filosofia primitiva* — a ontologia geral, o tratado do ser enquanto ser, conforme Marta Luzie Frecheiras, que a caracteriza como a transcendência que se efetua através da

³⁴⁴ Cf. Entrevista concedida a Edla Van Steen. V. nota 03.

“ultrapassagem do que a experiência pode oferecer de parcial e particular, saindo do sensível e tratando de apreender o inteligível”³⁴⁵.

Entre os grandes temas metafísicos abordados por Henriqueta Lisboa estão justamente as questões relativas à morte enquanto possibilidade de transcendência, conforme já assinalamos, a temporalidade, Deus e a totalidade do ser. Vivaldi Moreira a chamou de “sacerdotisa do sibilino” por parecer algumas vezes bastante hermética ao tratar tais temas. Para o crítico, “são as sibilas, as que predizem os acontecimentos e se comunicam por cifras enigmáticas que dão avisos, suscitam diatribes, mas apaziguam as almas e voam para o infinito como sílfides dadas de sonhos”.³⁴⁶ Imagem que condiz perfeitamente com aquela que a nossa sensibilidade consegue apreender.

No poema “Fascinação do mar”, do livro *Prisioneira da noite*, ressaltamos o ritmo e o movimento que os aproxima do movimento do próprio mar; marcados por um jogo de aparentes oposições, e pelo verbo no singular, que, a cada estrofe, assinala uma sequência de ações distintas e progressivas que culmina na grande síntese que se encerra no dístico final. Aqui, também percebemos características próprias do barroco, na dualidade antitética, no jogo, na acentuada religiosidade que envolve o poema.

Sonhei com o mar. E ele era terrível
como a cólera de Deus.
E também era belo e era grande
como a misericórdia de Deus.

Olhei o mar. E ele era triste
na solidão e profundidade de suas águas.
E também era louco e poeta
no seu mistério e nas suas viagens sem caminho.

Aproximei-me do mar. E ele era pérfido
com suas algas e seus milenares abismos.
E também era repousante
com suas ilhas e seus vergéis nascentes.

Fui para o mar. E ele era bárbaro
no acolhimento rumoroso de suas ondas.
E era também a graça, o espírito,
na revoada de suas espumas e gaivotas.

Amei o mar: ele era um deus humano
Com seus demônios e seus anjos em liberdade. (p. 54)

³⁴⁵ Cf. FRECHEIRAS, Marta Luzie de Oliveira. Para além da metafísica está a mística. In: FRECHEIRAS, Marta Luzie; PAIXÃO, Márcio Petrocelli. *Em torno da metafísica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p. 62.

³⁴⁶ Cf. MOREIRA, Vivaldi. A sibila. Prefácio a *Essa Mineiríssima Henriqueta*. Op. cit. nota 16, p. 13-14.

3.2 As imagens aéreas

Como assinalamos no primeiro capítulo de nosso trabalho, observamos na imagística da poeta Henriqueta Lisboa um predomínio das imagens aéreas, porém sem se esquecer dos demais elementos. Em “Poesia: minha profissão de fé”, ela revelou ter composto o longo poema “Celebração dos elementos — água ar fogo terra” sob o efeito de uma culminação da sua atração pela natureza, como já salientamos, e assim o descreve:

Entregue à fascinante aventura de sondar o arcaico, perquirir o esotérico, subjetivar o cosmo em rasgos humanos de presença, esbocei o panorama daquilo que promove, envolve e manipula a espécie do homem, cuja existência se fundamenta e se inscreve na perenidade dos elementos classificados pelos antigos. Simultaneamente, acompanho a intuição de que o humano participa da vivência de cada um desses fenômenos, por força de afinidade e contato.³⁴⁷

Também conforme já observamos ao delinear o perfil da poeta, reafirmamos que há em sua imagística marcas que se deixam por vezes confundir com a própria personalidade da autora, com seu temperamento tímido que se traduz na mobilidade suave de seu pensamento, não deixando, no entanto, de mostrar-se profundo e intenso, e por vezes enigmático.

A imagem de um anjo, de um ser portador de asas, ou mesmo de um pássaro, está muitas vezes associada à *persona* da poeta. Mário de Andrade, no seu modo tão peculiar de analisar e referir usava o diminutivo “passarinho” na tentativa de traduzir a sensação de leveza e movimento que a amiga lhe causava, por vezes alterando suas observações que ora se referiam à pessoa Henriqueta Lisboa, ora à sua obra, ao seu modo de poetar, como podemos observar nos dois momentos a seguir. Em carta datada de 27/8/40, ele escreve:

Mas o que mais me encantou em você, desde que a “reconheci” pela primeira vez, em sua casa, foi isto que você não consegue perder mesmo agora em que as suas cartas de Amiga, me confessam seus dramas: foi a realidade do seu ser de passarinho, em que nem seus desfalecimentos nem seus entusiasmos nem nada consegue trazer a noção desgraciosa de um desequilíbrio.³⁴⁸

E, na crônica intitulada “Coração magoado”, de 11/7/41, por ocasião do lançamento do livro da poeta, *Prisioneira da noite*:

³⁴⁷ Cf. LISBOA, Henriqueta. Poesia: minha profissão de fé. In: _____. *Vivência poética*. Ensaios, 1979. p. 20.

³⁴⁸ Cf. ANDRADE, Mário. *Querida Henriqueta*. Cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa, 1991. p. 31.

[...] me lembrei de intitular essa crônica ‘Peito ferido’. Aqui fiquei contente comigo. ‘Peito’ para mim se associa fatalmente em ‘peito de pássaro’, sabe-me lá por quê! Ora Henriqueta Lisboa vive sempre esvoaçando em meus pensamentos, feito um passarinho. Quando os seus versos não se tingem de um certo didatismo que desejo esquecer, e maltratam a terceira parte deste livro novo, há neles a graça inquieta, simples e um pouco agreste, um pouco ácida, dos passarinhos.³⁴⁹

Difícil determinar o que Mário de Andrade entendia por “graça [...] um pouco ácida, dos passarinhos”, porém a imagem da delicadeza persiste, e com ela a capacidade de despertar no leitor a experiência de um “vôo”, como só as imagens aéreas são capazes de proporcionar.

Gaston Bachelard, em *O ar e os sonhos*, postula que o “instinto” de vôo é o traço de um *instinto de leveza*, que por sua vez “é um dos instintos mais profundos da vida”.³⁵⁰

Italo Calvino, ao expor as suas *Seis propostas para o próximo milênio* não se esqueceu de mencioná-lo ao valorizar a *leveza* em detrimento de qualquer peso que venha a oprimir e delimitar os mecanismos que envolvem os processos da criação literária, especialmente nos aspectos que envolvem a estrutura da narrativa e a linguagem. Aludindo-se a uma imagem visual de Boccaccio onde o poeta Guido Cavalcanti salta sobre túmulos, por ser “levíssimo”, Calvino elege tal salto como símbolo votivo para saudar o novo milênio: “o salto ágil e imprevisível do poeta-filósofo que sobreleva o peso do mundo [...]”³⁵¹. Chamando Cavalcanti de “poeta da leveza” Calvino observa: “a leveza para mim está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório”.³⁵²

Podemos afirmar que o que o crítico italiano postula a favor da *leveza* encontra-se realizado na obra de Henriqueta Lisboa, pois a preocupação da poeta em relação à recepção da sua obra, assim como a preocupação de Calvino, não eram outras senão a de trazer alento, jamais desânimo ou sobrecarga. E a escolha das imagens aéreas, principalmente na recorrência da imagem do anjo e do pássaro, que povoam muitos dos seus poemas e ensaios, atesta essa intenção. Cremos também que a escolha da ilustração da capa de seu último livro não foi aleatória: sob o título *Pousada do ser*, de 1982, encontra-se um pássaro com as asas semi-abertas.

Gaston Bachelard, no capítulo dedicado a “Nietzsche e o psiquismo ascensional”, no estudo já citado, ressalta que “para a *imaginação material*, o voo não é uma mecânica a

³⁴⁹ Cf. ANDRADE, Mário de. Coração magoado. In: _____. *O empalhador de passarinho*, [1943]. p. 221.

³⁵⁰ Cf. BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*, 1990, p. 30.

³⁵¹ Cf. CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 24.

³⁵² Id., *ibid.*, p. 28.

inventar, é uma matéria a transmutar, base fundamental de uma transmutação de todos os valores. Nosso ser, de *terrestre*, deve tornar-se *aéreo*. Então ele tornará *leve* toda a terra.”

353

De *Pousada do ser* extraímos do grande poema dividido em quatro partes, *Celebração dos elementos*, àquela dedicada ao elemento aéreo, “Ar”:

Plumagem desgarrada em busca
 de outras plumagens desgarradas
 o ar vulteia na amplitude
 e alarga o giro sempre mais
 no alvoroço das descobertas
 libertário de plena audácia.
 Sem itinerário qualquer
 cantarolando assobiando
 fremindo rindo retinindo
 ao balanço das próprias asas
 em volta de espigas e vinhas,
 o anunciador da boa nova
 o portador do amor instável
 o mesmo transgressor de normas
 é carícia sobre os cabelos
 logo é lufada em meio a telhas.
 No concerto das madrugadas
 com sustentidos e bemóis
 é um som de flauta que divaga
 de tom menor a tom maior.
 É têmpera de redemoinho
 abraço não correspondido
 que envolve o talo da roseira
 e que abre as pétalas da rosa
 com doçura ou desfaçatez.
 É dádiva que se divide
 entre esplanada e calabouço
 visitando cidades e ilhas
 penetrando poros despertos
 promovendo velhos encontros.
 Abram-se portas e janelas
 para o reinado do invasor.
 Ar das praias ar das campinas
 das montanhas de não sei onde
 talvez de outrora, sê bem-vindo!
 Quero usufruir tuas delícias
 até o fundo dos pulmões
 para que alma e corpo se portem.
 Ar azul de azul invisível
 feito de espírito e matéria
 tu és vitória sobre a morte.
 Pois além dessa vida etérea
 que existe em função do amanhã
 significas ressurreição. (p. 506-507)

³⁵³ Cf. BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação do movimento, 1990. p. 143.

3.3 O tempo e a sedução do Eterno

As questões relativas ao tempo, à dimensão temporal, enquanto um período determinado e fugaz, — a vida da matéria —, em oposição ao permanente, ao Eterno, ao que não tem início nem fim, — a vida do espírito —, sempre estiveram presente na poética henriquetiana. O Eterno sempre a seduziu, o infinito, o momento não-linear do instante, a “Vida Eterna” preconizada pela doutrina cristã.

Um desejo de “lapidação” do mundano, — visto aqui como a brevidade da vida da matéria —, já aparece nos primeiros versos de *Enternecimento* (1929), no poema “Hora Eterna”:

[...]

Vida que esplendes porque passas,
e que és amada porque findas!

Ser em ti por ti mesma, aspirar-te, sorver-te,
integrar no teu ser todas as cousas lindas,
adivinhar em ti o atropelo das raças,
subir contigo aos píncaros, num grito
da vontade que doma a atração do infinito,
transpor-me, presa do teu hausto,
e um dia, em frente ao sol, de súbito perder-te
e rolar pelo caos, como um pássaro exausto!

[...]

O paradoxo já se instaura nos primeiros versos: “Vida que esplendes porque passas,/ e que és amada porque findas!”, num jogo onde se fundem e se complementam instantes, fugacidade e eternidade, ao nos confrontarmos com o título do poema: “Hora eterna”.

[...]

Há de chegar o dia em que em todo o universo
não restará de mim nem uma poeira de ossos.
E como hoje, tal qual, haverá noite e lua,
e um vulto a uma janela e um sofrimento e um verso,
e um sabor de imiscuir desejos e destroços,
e esse estranho prazer que me exalta e extenua
de surpreender o ruído tímido de uma asa,
de ver a sombra que se alastra pela casa,
de beber o perfume e a umidade de fora,
de ter vertigens quando o sono aos outros basta,
de ser só como um deus dentro da noite vasta,
de ser eterna por uma hora,
de viver, de viver!... (p. 22-23)

Conforme já assinalamos, Henriqueta Lisboa concebia a morte como um processo. No seu modo rilkeano de concebê-la, a morte é parte de um ciclo inevitável; com um olhar metamórfico, transformador, a morte é celebrada como um “florescimento do ser”, muito próxima dos processos que ocorrem no reino vegetal. Em *Flor da morte*, editado em 1949, a morte é tema que percorre do primeiro ao último verso, celebrada em cores, silêncio e canção; pássaros e anjos. E o tempo, implacável tempo, aloja-se na polpa dos dedos e faz ressoar os passos do eterno, no poema “Maturidade”:

Maturidade, sinto-te na polpa
dos dedos: abundante e macia.
Saturada de sábias,
doce-amargas amêndoas.

És o tálamo para a morte,
o velame no porto.

Sob teu musgo, a pedra.

O silêncio em teu seio é prata
a sofrer o labor
minucioso do tempo.

À tua sombra de pomar
ressoam passos do eterno
entre folhas: do eterno.

Ó pesado momento,
ó bojo cálido! (p. 200)

Sobre *Flor da morte*, o amigo e poeta Carlos Drummond de Andrade escreveu: “Henriqueta Lisboa destila poesia, servindo-se da matéria-prima em que outros saberiam encontrar apenas aniquilamento ou desespero. E por isso tal poesia é tão confortadora, na sua especial dolência: quase diria: na sua morbidez.”³⁵⁴

Como o próprio Drummond reconhece, Henriqueta Lisboa fez da vida o próprio mote da sua obra, vida com todas as suas cores, de todas as formas que a palavra poética consegue abarcar; foi íntima das palavras e também do silêncio, sabendo forjá-los na exatidão da escolha e na síntese suprema do sentido. Perseguiu o instante poético e nele habitou soberana, e deixa-nos a obra como testemunho, testemunho da devoção à deidade que um dia chamou de Poesia.

³⁵⁴ Cf. DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Um poeta conta-nos da morte. In: _____. *Passeios na ilha*, 1975. p. 126.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Henriqueta Lisboa estreia no cenário nacional em 1929, e produz até o início dos anos 80. É premiada muitas vezes, deixa-nos uma obra extensa e bastante significativa, e ainda assim é totalmente desconhecida do grande público. Contemporânea de grandes nomes da literatura nacional, produziu uma lírica muito próxima de Cecília Meireles, Raul de Leoni, Augusto Frederico Schmith, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Vinicius de Moraes — 1ª fase —, e outros. Detentora de uma poética de teor filosófico, e de um poder de análise literária digno de ser comparada a próceres da crítica como Ezra Pound, T.S.Eliot, Octavio Paz, por Reinaldo Marques ³⁵⁵, a obra de Henriqueta Lisboa suscita ainda muito estudo.

Massaud Moisés, dissertando sobre a poesia no Modernismo brasileiro, inclui Henriqueta Lisboa na vertente espiritualista da revista *Festa*, porém enfatiza que ela, muito mais do que os outros, é moderna sem ser modernista: “Tirante o cultivo, ainda assim ocasional do verso livre, nada em sua dicção denuncia o contágio do vanguardismo de 22. [...] criou uma obra inconfundível, das mais originais do seu tempo [...]”. ³⁵⁶ O crítico atribui a pouca difusão dessa mesma obra e o seu apagamento na lembrança dos leitores de hoje, principalmente ao caráter arredo da poeta mineira, e por ter sido muito apegada à “província” e à sua privacidade. E o fato de ser contemporânea de Cecília Meireles, afirma Moisés: “fez o resto” ³⁵⁷.

Tendemos a crer, no entanto, que, além destes motivos alegados pelo crítico, há outras razões para essa falta de reconhecimento. Manuel Bandeira, em *Brief History of Brazilian Literature*, publicada em Washington, em 1958 ³⁵⁸, assim refere-se à poeta: “Henriqueta Lisboa, hoje tida como um dos nossos mais fortes e perfeitos poetas”, contudo não a inclui na sua *Apresentação da Poesia Brasileira* ³⁵⁹. Anos mais tarde, em carta endereçada a ela, datada de setembro de 1961, Bandeira se diz inconsolável, que não se perdoa por tal falha, e diz ainda: “pensar que citei de má vontade tanto nome celebrado,

³⁵⁵ Cf. MARQUES, Reinaldo. Henriqueta Lisboa e o ofício da tradução. Ensaio já citado, op. cit. nota 2, p. 19.

³⁵⁶ Cf. MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. v. 3. Edição revista e ampliada. São Paulo: Cultrix, 2001. p. 255.

³⁵⁷ Id., *ibid.*, p. 255.

³⁵⁸ Cf. LOBO FILHO, Blanca. *A poesia de Henriqueta Lisboa*, 1966. p. 37.

³⁵⁹ Obra publicada no Brasil em 1946.

mas cuja poesia não me diz nada!”³⁶⁰ Esta declaração, aparentemente ingênua de Bandeira, suscita muitas questões acerca da formação do cânone da literatura brasileira e, também, ao que diz respeito à nossa historiografia crítica. Precisamos refletir sobre os critérios estabelecidos definidores do cânone, ou seja, repensá-los criticamente. A poesia de feição metafísica, ontológica, parece causar certo desconforto na crítica por ser de difícil enquadramento, tendo em vista a predominância das perspectivas sociológicas em nossa historiografia literária; soma-se a isso a condição feminina da poeta, que sofre assim um pré-julgamento sobre a sua produção, principalmente sobre sua produção ensaística. Conforme aponta Alceu Amoroso Lima no seu *Quadro Sintético da Literatura Brasileira*, “[...] os grandes parnasianos e simbolistas foram homens. E os primeiros modernistas igualmente. O meio ainda não favorecia as vocações literárias femininas, que sempre houvera, mas por exceção”.³⁶¹ O crítico justifica dizendo que o caráter *demolidor* da primeira fase do Modernismo brasileiro não condizia com o *espírito feminino*, naturalmente *construtivo*, segundo sua concepção. Ele insere a poeta mineira no chamado *neomodernismo*, na segunda geração, por volta de 1930, momento, então, classificado como propício para o surgimento crescente de figuras femininas.

Salientamos que, em alguns estudos em torno da obra da escritora, o uso do prefixo *neo* parece ser uma tentativa de enquadramento, pois para uns ela é *neossymbolista*, para outros *neomodernista*, ou *antimodernista*, usando uma expressão de José Guilherme Merquior, quando este se refere ao modernismo *espiritual* partilhado pelo grupo da revista *Festa*.³⁶² Henriqueta Lisboa manteve-se sempre fiel a si mesma, dialogando intensamente com seus pares, porém seguindo seu próprio caminho. Alfredo Bosi inclui a poeta entre aqueles que participavam de um projeto de uma lírica *essencial*, comum a quase toda a poesia *pós-modernista*, conforme já assinalamos anteriormente. E salienta que, apesar de menos conhecidos pelo público médio, esses poetas deveriam figurar ao lado de um Drummond, de um Jorge de Lima e de uma Cecília Meireles.³⁶³

Apesar de grande parte da crítica considerar a poesia de teor metafísico alheia aos problemas sociais, distante do momento histórico, o que se comprova pela escassez de material crítico, a poesia de Henriqueta Lisboa, assim como a de seus pares, provam por

³⁶⁰ Carta publicada em *Presença de Henriqueta*, obra organizada por Abigail de Oliveira Carvalho, Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda, editada em 1992 (páginas iniciais, s/n). V. nota 36.

³⁶¹ Cf. AMOROSO LIMA, Alceu. *Quadro sintético da literatura brasileira*. 2. ed., revista e aumentada. Rio de Janeiro: AGIR, 1959. p. 152.

³⁶² Cf. MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: Forense-universitária; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1974. p. 94.

³⁶³ Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*, 2000. p. 463.

meio da sua universalidade, da sua abrangência, ser *essencialmente* social, como concebe Adorno em “Palestra sobre lírica e sociedade”³⁶⁴. Enquanto reflete os anseios e questionamentos do homem moderno, a lírica henriquetiana reconstitui a dignidade do humano dentro de uma sociedade que se perde em meio ao consumo e à apologia do utilitário. A expressão lírica enquanto produto individual, não se opõe ao social, pelo contrário, ela protesta contra um estado social caótico e desumano. O poema instaura um novo olhar, permite o sonho de uma nova sociedade. O distanciamento atribuído ao sujeito lírico não se traduz como alheamento, ele é necessário para que se faça a construção do novo, ou a reconstrução do que por hora parece ruir. Diz Adorno:

As altas composições líricas são [...] aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. O auto-esquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre a lírica e sociedade no que há de mais intrínseco.³⁶⁵

Marilda Ionta, no ensaio “A poética do sigilo: cartas de Henriqueta Lisboa a Mário de Andrade”, revela um aspecto do pensamento de Henriqueta Lisboa que ilustra o que por ora buscamos demonstrar: conta-nos que nos anos 40, a poeta foi acusada pela crítica de fazer uma poesia intimista desvinculada dos problemas sociopolíticos de seu tempo, pois seu lirismo estaria longe da poesia social adotada pelos poetas daquela geração. Ionta reproduz um excerto de uma carta redigida em 16 de agosto de 1944, onde a poeta mineira se dirige a Mário de Andrade nestes termos:

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 a 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 interessam mais diretamente à coletividade. [...] Quero superar-me sobretudo no terreno essencial, no sentido de charitas.³⁶⁶

³⁶⁴ Cf. ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In. _____. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003. p. 65-89.

³⁶⁵ Id., *ibid.*, p. 74.

³⁶⁶ LISBOA apud IONTA. A poética do sigilo: cartas de Henriqueta Lisboa a Mário de Andrade. Disponível em <www.anpuh.vepg.br/xxiii-simposio/anais/textos/MARILDA%20IONTA.pdf> Acesso em 26 dez. 2008.

Tal declaração vai ao encontro do que Adorno preconiza ao falar do fundamento de toda lírica individual como uma corrente subterrânea coletiva:

Não apenas o sujeito lírico incorpora de modo decisivo o todo, quanto mais adequadamente se manifesta, mas antes a própria subjetividade poética deve a sua existência ao privilégio: somente a pouquíssimos homens, devido às pressões da sobrevivência, foi dado apreender o universal no mergulho em si mesmos, ou foi permitido que se desenvolvessem como sujeitos autônomos, capazes de se expressar livremente.³⁶⁷

Se a lírica individual, diz Adorno, visa o todo e não meramente o privilégio, “então a substancialidade da lírica individual deriva essencialmente de sua participação nessa corrente subterrânea coletiva, pois somente ela faz da linguagem o meio em que o sujeito se torna mais do que apenas sujeito”.³⁶⁸

“Quero superar-me no terreno *essencial*, no sentido de *charitas*”³⁶⁹, declara a poeta de *Azul profundo*. Ionta reporta-se ao estudo de Jurandir Freire Costa sobre o amor romântico onde ele diz que no cristianismo dos primeiros séculos, o amor dedicado a Deus guarda os traços da busca de um Bem Absoluto não perecível e cuja essência independe do sujeito. Lembrando santo Agostinho, Freire Costa destaca: “o amor verdadeiro é de Deus e para Deus. Só esse amor verdadeiro, *a caritas*, pode ser eterno”.³⁷⁰

Questionado por Albert Einstein (1879-1955), por meio de uma carta, sobre como pode a humanidade se proteger da maldição da guerra, em 30 de julho de 1932, Sigmund Freud (1856-1939) responde, em meio à longa explicação:

Nossa teoria mitológica dos instintos facilita-nos encontrar a fórmula para métodos *indiretos* de combater a guerra. Se o desejo de aderir à guerra é um efeito do instinto destrutivo, a recomendação mais evidente será contrapor-lhe o seu antagonista, Eros. Tudo o que favorece o estreitamento dos vínculos emocionais entre os homens deve atuar contra a guerra.³⁷¹

O pai da psicanálise ainda esclarece: “A psicanálise não tem motivo porque se envergonhar se nesse ponto fala de amor, pois a própria religião emprega as mesmas

³⁶⁷ Cf. ADORNO. Op. cit., p. 76.

³⁶⁸ Id., *ibid.*, p. 77.

³⁶⁹ LISBOA apud IONTA, v. nota 366.

³⁷⁰ Cf. COSTA, Jurandir Freire. Utopia sexual, utopia amorosa. In: _____. *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 37.

³⁷¹ Cf. FREUD, Sigmund. Por que a guerra? In: _____. *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos*. Volume XXII das Obras psicológicas completas. Traduzido do alemão e do inglês sob a direção-geral e revisão técnica de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 255.

palavras: ‘Ama a teu próximo como a ti mesmo’.’³⁷² Complementando, porém, que essa premissa é mais fácil de ser verbalizada do que praticada.

Em vista de tal declaração, e levando-se em conta de que a proposta era manter uma troca de ideias acerca das grandes questões que preocupam a sociedade humana, uma vez que a iniciativa partiu da Liga das Nações e de seu Instituto Internacional para Cooperação Intelectual, permanece outra pergunta: o que poderia ser mais *indecoroso* para o ser humano do que a própria estupidez da guerra?

Permitimo-nos trazer o problema submetido a Freud, por mais que possa parecer uma digressão sem propósito, a fim de concluir o nosso estudo, em vista da relevância da temática da poesia de teor metafísico, que encontra nas indagações mais cruciais que afligem o homem moderno, o seu reflexo. E a lírica, conforme vimos com Adorno, tem um papel fundamental diante desses grandes conflitos que envolvem valores, e que estão nos levando, cada vez mais, para a dissolução de vínculos emocionais, à destruição de laços afetivos, e, principalmente, à destruição do “sentido” da própria linguagem.³⁷³

Vladimir Safatle, em um artigo intitulado “Atravessar a modernidade dobrando os joelhos”, ao percorrer os pontos-chaves do pensamento de Freud, Benjamin e Bataille, diz que vivemos em uma *modernidade bloqueada*, e identifica o projeto civilizatório do ocidente como um “projeto *teológico* que tem medo de dizer seu nome”.³⁷⁴ Poderíamos enumerar aqui muitos autores que apontam para esse caminho, além de todos já mencionados, o que seria exaustivo.

Henriqueta Lisboa foi poeta, uma ensaísta brilhante, educadora, e sobretudo uma pensadora do seu tempo; viveu a poesia na sua *essencialidade*, o que significa sondar as manifestações do Ser, tocar o Absoluto, tentar encontrar e desvendar o sublime que se esconde em cada gesto, em cada sentimento, em cada palavra.

No poema “Os Estágios”, do livro *O alvo humano*, de 1973, encontramos a descrição do que seria o processo do ser em evolução a partir do reino mineral, passando pelo vegetal, o animal e chegando ao presumível 4º reino, que a poeta chamou: o reino do *puro espírito*, síntese do seu pensamento e da sua esperança:

³⁷² Id., *ibid.*, p. 255.

³⁷³ George Steiner, analisando o fenômeno da linguagem e dos diversos discursos, vê instalada na atual “crise do sentido” a presença de uma urgente necessidade de resposta ao desafio do niilismo, e acredita que só no processo criativo encontraremos uma “salvação”. Verificar, entre outros, o artigo “Presenças verdadeiras”, In: STEINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 50.

³⁷⁴ Cf. SAFATLE, Vladimir. Atravessar a modernidade dobrando os joelhos. *Cult*, n. 106, ano 9, 2006. p. 62.

Aleluia. Talvez exista um novo reino
 para muito além das fronteiras
 do mineral, do vegetal, do animal.
 Talvez a desaguar do oceano
 salpicada de primevas espumas
 outra aurora se faça. Talvez.
 Aleluia por esse talvez. Aleluia. (p. 383)

Henriqueta Lisboa foi uma utopista, no significado mais positivo — que reconhece a utopia como base de renovação social³⁷⁵ —.

Citando Jean-Yves Lacroix, no estudo sobre a Utopia, sublinhamos quando ele diz:

A utopia é necessária. Ela nos faz pensar e querer o mundo. É um convite à filosofia, em suma. [...] A existência imaginária da cidade perfeita significa o poder humano de maneira pura: Utopia é ‘Lugar Algum’, isto é, ela pode estar em qualquer lugar, e é do presente, quer dizer, é sempre possível.³⁷⁶

Se pudéssemos traduzir a lírica *essencial* de Henriqueta Lisboa, que perseguimos desde o primeiro momento deste trabalho, traduziríamos como um sentimento de superação, tal como ela almejou e alcançou plenamente. Por essa razão, acreditamos que poetas como Henriqueta Lisboa não serão esquecidos, enquanto a poesia, aliada à filosofia, insistirem em buscar seus fundamentos. O grande legado da poeta mineira, parece-nos ser uma saudável utopia, que se revela e ao mesmo tempo se oculta, com a finalidade de fazermos-nos lembrar a todo instante que a esperança deve ser buscada, e que não nos será dada gratuitamente.

³⁷⁵ Sobre o conceito de “utopia”, verificar, entre outros, o verbete *utopia* em Nicola Abbagnano, *Dicionário de Filosofia*, com referências completas ao final deste trabalho.

³⁷⁶ Cf. LACROIX, Jean-Yves. *A Utopia*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996. p. 171.

REFERÊNCIAS

I – Da autora:

LISBOA, Henriqueta. *Henriqueta Lisboa*: poesia traduzida. MARQUES, Reinaldo Marques; VICTOR FARIAS, Maria Eneida (Org. e notas). Belo horizonte: Ed. UFMG, 2001.

_____. *Obras Completas I: Poesia Geral (1929-1983)*. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

_____. *Pousada do ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Casa de Pedra*: poemas escolhidos. São Paulo: Ática, 1979.

_____. *Vivência Poética*. Belo Horizonte: [s.n], 1979.

_____. *Henriqueta Lisboa “Cantos de Dante”*: traduções do “purgatório”. São Paulo: Instituto Cultural Italo-Brasileiro, 1969.

_____. et al. *O meu Dante*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1965.

_____. *Madrinha lua*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1958

_____. *Convívio poético*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955.

_____. *O Menino Poeta*. Rio de Janeiro: [s.n], 1943.

_____. _____. 2. ed. Edição especial ampliada. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1975.

_____. *Alphonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro: AGIR, 1945.

_____. Depoimento da tradutora. In: MISTRAL, Gabriela. *Poesias escolhidas*. Rio de Janeiro, 1969.

II - Sobre a autora:

ANDRADE, Mário de. Coração Magoado. In: _____. *O empalhador de Passarinho*: Obras Completas de Mário de Andrade. São Paulo: Martin, [1943]. p. 219-222.

_____. *Querida Henriqueta*: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa. 2.ed. (Org.) Abigail de Oliveira Carvalho. Transcrição dos manuscritos Rozani C. do Nascimento. Revisão, introdução e notas Lauro Palú. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CANDIDO, Antonio. Algumas opiniões sobre a poesia de Henriqueta Lisboa. In: LISBOA, Henriqueta. *Pousada do ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 110.

CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.) *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil: Modernismo*. v. 5. Rio de Janeiro: Ed. Sul americana, 1970.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Cartas na mesa: Cecília Meireles escreve a Henriqueta Lisboa. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de. *Cecília Meireles e Murilo Mendes (1901-2001)*. (Org.) Porto Alegre: Uniprom, 2002. p. 79-86.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. Henriqueta Lisboa. In: _____. *Passeios na Ilha*. 2. ed. Rio de Janeiro: Simões, 1975.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Conversa de livraria 1941 e 1948*. Porto Alegre: São Paulo: AGE/Giordano, 2000.

DUARTE, José Afrânio M. Entrevista. Disponível em <www.lettras.ufmg.br/henriquetalisboa/>. Acesso em 04 jun. 2006.

DURVAL, Carlos. *Poetas do Modernismo: antologia crítica*. v. 5. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1972. p. 55-83.

DUTRA, Waltensir; CUNHA, Fausto. *Biografia crítica das letras mineiras*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956.

GREGORI, Ana Elisa Lisboa. Saudades de Henriqueta. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.) *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. p. 3-10.

LEÃO, Ângela Vaz. *Henriqueta Lisboa: o mistério da criação poética*. Belo Horizonte: Editora PUCMINAS, 2004.

LINS, Ivan. Depoimento. In: LISBOA, Henriqueta. *Pousada do ser*, 1982. p. 112

LOBO FILHO, Blanca. *Interpretação da lírica de Henriqueta Lisboa*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1965.

_____. *A poesia de Henriqueta Lisboa*. Tradução de Oscar Mendes. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1966.

_____. *A poesia de Emily Dickinson e de Henriqueta Lisboa*. Tradução de Oscar Mendes. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1973.

LUCAS, Fábio. Henriqueta Lisboa. In: *A Face Visível*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1973. p. 70-73.

_____. Dimensões da lírica de Henriqueta Lisboa. In: LISBOA, Henriqueta. *Henriqueta Lisboa: os melhores poemas*. São Paulo: Global, 2001. p. 8-15.

_____. A poesia de Henriqueta Lisboa In: _____. *Do Barroco ao Moderno*, São Paulo: Ática, 1989. p. 191-198.

- _____. A poética de Henriqueta Lisboa. In: LISBOA, Henriqueta. *Casa de Pedra: poemas escolhidos*. São Paulo: Ática, 1979.
- MARQUES, Reinaldo. Henriqueta Lisboa e o ofício da tradução. In: LISBOA, Henriqueta. *Henriqueta Lisboa: poesia traduzida*. Reinaldo Marques; Maria Eneida Victor Farias (Org. e notas). Belo horizonte: Ed. UFMG, 2001. p. 18-35.
- MENDES, Oscar. *Poetas de Minas*. Belo horizonte: Imp. Publicações, 1970. p. 95-117.
- MISTRAL, Gabriela. [s.d] *O Menino poeta de Henriqueta Lisboa*. Disponível em: <<http://letras.ufmg.br/henriquetalisboa>>. Acesso em: 08 jan. 2006.
- MOREIRA, Vivaldi. A sibila. In: RANGEL, Paschoal, *Essa Mineiríssima Henriqueta* (prefácio). Belo Horizonte: O Lutador, 1987. p. 11-14.
- NOGUEIRA, José Geraldo. Vigília poética. In: _____. *A fonte e a forma: 50 ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. p. 40-41, 70-71, 130-133.
- OLIVEIRA, Martins de. *História da literatura mineira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1958.
- QUEIROZ, Maria José de. Henriqueta Lisboa: do real ao inefável. In: LISBOA, Henriqueta. *Miradouro e outros poemas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar; Brasília: INL, 1976. p. 9-15.
- QUINTANA, Mario. Depoimento. Disponível em <www.letras.ufmg.br/henriquetalisboa/> Acesso em 04 jun. 2006.
- RANGEL, Paschoal. *Essa mineiríssima Henriqueta*. Belo Horizonte: O Lutador, 1987.
- _____. Henriqueta Lisboa e o tema da morte: perspectivas filosóficas. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Org.) *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. p. 85-91.
- _____. *O Romanceiro de Henriqueta Lisboa em "Madrinha Lua"*. Belo Horizonte: O Lutador, 1996.
- _____. *O Romanceiro de Henriqueta Lisboa em "Madrinha Lua"*. Belo Horizonte: O lutador, 1996.
- RAMOS, Maria Luiza. A elaboração do negativo na poesia de Henriqueta Lisboa. In: _____. *Interfaces: literatura, mito, inconsciente, cognição*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000. p. 221-234.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. A poesia mansa, suave e silenciosa de Henriqueta Lisboa. In: VIRGILLO, Carmelo. *Henriqueta Lisboa: Bibliografia analítico-descritiva 1925-1990*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992. p. viii.
- SANTOS, Angelo Oswaldo de Araújo. Entrevista. Disponível em <www.letras.ufmg.br/henriquetalisboa/midia/entrevista02.htm> Acesso em 04 jun. 2006.

SOUZA, Eneida Maria de. A dona ausente. In: _____. *A pedra mágica do discurso*. 2.ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 216-226.

STEEN, Edla Van. Entrevista. Disponível em <www.lettras.ufmg.br/henriquetalisboa/midia/entrevista01.htm> Acesso em 04 jun. 2006.

III – Teórico-crítica

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5. ed., revista e ampliada. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi. Revisão da tradução e tradução de novos textos: Ivone Castilhos Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, W. Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido de Almeida. São Paulo: Jorge Zahar, 1985

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 65-89.

ALCEU AMOROSO LIMA. *Quadro sintético da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

ANDRADE, Mário de. Letras mineiras. In: _____. *Vida literária*. São Paulo: Hucitec: Edusp, 1993. p. 126-129.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

AUERBACH, Erich. *Dante, poeta do mundo*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

_____. *Introdução aos estudos literários*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

ÁVILA, Affonso. O Barroco e uma linha de Tradição Criativa. In: _____. *O poeta e a consciência crítica*. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 19-33. (Coleção Debates, 312.)

BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins, 1998.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. 3. ed. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BERARDINELLI, Alfonso. As fronteiras da poesia. In: _____. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 13-16.

BARBERI, Massimo. Confusão de sensações. *Mente & Cérebro*. n. 12, [s.d]

BASBAUM, Sérgio Roclaw. *Sinestesia, arte e tecnologia: fundamentos da cromossonia*. Disponível em:

<http://books.google.com.br/books?id=veexuxNPzk4C&dq=sinestesia,+arte+e+tecnologia&printsec=frontcover&source=bl&ots=mgP8VgJAJC&sig=rp0zFMK6H8IA8ji2dQr4wApicZI&hl=pt-BR&ei=TBP-SdvrE5vY1Af7hrsSWCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2>
Acesso em 14 mar. 2009.

BEZERRA, Cícero Cunha. *Compreender Plotino e Proclo*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

BLAVATSKY, Helena P. *Síntese da Doutrina Secreta*. Tradução de Cordélia Alvarenga de Figueiredo. São Paulo: Pensamento, 1975.

BOMENY, Helena. *Guardiães da razão: modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: Tempo Brasileiro, 1994.

BORNHEIM, Gerd A. *Aspectos filosóficos do romantismo*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1959.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. revista. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto. et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 65-87.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 37 ed. Revista e aumentada. São Paulo: Cultrix, 2000.

BUSSOLA, Carlo. *Plotino: a alma do tempo*. Vitória: FCAA, 1990.

CACCESE, Neusa Pinsard. *FESTA: contribuição para o estudo do Modernismo*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1971.

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

CANDIDO, Antonio. A literatura brasileira no século XX. In: *Província de São Pedro*, n° 19, Rio de Janeiro - Porto Alegre - São Paulo: Ed. Globo, 1954. p. 72.

CAPRA, Fritjof. *O tao da física: um paralelo entre a física moderna e o misticismo oriental*. 23. ed. Tradução de José Fernandes Dias. São Paulo: Cultrix, 2005.

CARNEIRO LEÃO, Emmanuel. A mística de Eckhardt em Eckhardt. In: ECKHARDT, Mestre. *Sermões alemães*. Tradução de Enio Paulo Giachini. 2 v. 2008. p. 9-19. v. 2.

CHAUÍ, Marilena de Souza. O ser como iluminação da linguagem. In: HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. Tradução e notas de Ernildo Stein. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Colaboração de André Barbault et al. Tradução Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Angela Melim; Lúcia Melim. 18 ed. Edição revista e aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor : estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro : Rocco, 1998.

COSTA LIMA, Luiz. *Mímesis e modernidade*. São Paulo: Graal,1980.

DE CASTRO, Manuel Antônio. Poiesis, sujeito e metafísica. In: _____. (Org.) *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

DE LIBERA, Alain. *A filosofia medieval*. 2. ed. Tradução de Nicolás Nyimi Campanário e Yvone Maria de Campos Teixeira da Silva. São Paulo: Loyola, 2004.

_____. *Pensar na Idade Média*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1999.

_____. _____. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

DICKINSON, Emily. *Poemas de Emily Dickinson*. Tradução de Ivo Bender. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.

DUARTE, Rodrigo. *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. (Org.) Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução de René Eve Levié. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2001.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. 2. ed. Tradução de Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Globo, 1989

- ELIA, Silvio. *O romantismo em face da filologia*. Porto Alegre: Instituto Estadual do livro, 1956.
- ESTEVES, Albino. *Esthetica dos sons, côres, rythmos e imagens: ensaios*. Rio de Janeiro: Officina Graphica Renato Americano, 1933.
- FELINTO, Erick. *Silêncio de Deus, Silêcio dos homens : Babel e a sobrevivência do sagrado na literatura moderna*. Porto Alegre: Sulina, 2008 (Coleção Imaginário Cotidiano).
- FRECHEIRAS, Marta Luzie de Oliveira. Para além da metafísica está a mística. In: FRECHEIRAS, Marta Luzie de Oliveira; PAIXÃO, Márcio Petrocelli (Org.). *Em torno da metafísica*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2001. p. 61-81.
- FREUD, Sigmund. Por que a guerra? In: _____. *Novas conferências introdutórias sobre psicanálise (1933-[1932])*. Volume XXII. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 241-259.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Marise M. Curioni; Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*. Apresentação, seleção e tradução Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- GUSDORF, Georges. *Tratado de metafísica*. Tradução de António Pinto de Carvalho. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1960.
- HEIDEGGER, Martin. *Os conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Tradução de Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- _____. *Arte y Poesia*. Traducción y Prólogo de Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- _____. *Que é metafísica?* Tradução de Ernildo Stein. Revisão de José Geraldo Nogueira Moutinho. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1969.
- IONTA, Marilda. *As cores da amizade: cartas de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2007.
- _____. A poética do sigilo: cartas de Henriqueta Lisboa a Mário de Andrade. Disponível em <www.anpuh.uepg.br/xxiii-simposio/anais/textos/MARILDA%20IONTA.pdf> Acesso em 26 dez. 2008.
- JAPIASSÚ, Hilton. *Para ler Bachelard*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

- _____; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 3. ed., revista e ampliada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- JUNG, C. G. Psicologia e poesia. In: _____. *O espírito na arte e na ciência*. Tradução de Maria de Moraes Barros. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1991. p. 73-93.
- _____. *Psicologia e religião*. Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1990.
- _____. *Sincronicidade*. Tradução de Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1984.
- KIRCHOF, Edgar Roberto. *Estética e semiótica: de Baumgarten e Kant a Umberto Eco*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- LACROIX, Jean-Yves. *A Utopia: um convite à filosofia*. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- LAGE, Ana Cristina Pereira. *A instalação do Colégio Nossa Senhora de Sion em Campanha: uma necessidade política, econômica e social sul-mineira no início do século XX*. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) UNICAMP.
Disponível em <<http://www.sebocultural.org.br/noticias/dessertacao.pdf>> [sic]. Acesso em 07 jul. 2008.
- LE GOFF, Jacques. *O nascimento do purgatório*. 2. ed. Tradução de Maria Fernanda Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Estampa, 1995.
- LEPARGNEUR, Hubert; FERREIRA DA SILVA, Dora. *Angelus Silesius: a mediação do nada*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1986.
- LIRA, José. *Emily Dickinson e a poética da estrangeirização*. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2006.
- LISBOA, Adriana. Ocidente, oriente. Disponível em <<http://www.adrianalisboa.com.br/publicacoes/ocidenteorient.html>> Acesso em 07 nov. 2008.
- LOURENÇO, Eduardo. *Tempo e poesia*. Lisboa: Gradiva, 2003.
- LUCCHESI, Marco. *Poemas de Khliébnikov*. Ed. bilingue. Rio de Janeiro: Cromos, 1993.
- MERQUIOR, José Guilherme. O modernismo e três dos seus poetas. In: _____. *Crítica 1964-1989: ensaios sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 261-298.
- _____. *Formalismo e tradição moderna: o problema da arte na crise da cultura*. Rio de Janeiro: Forense Universitária; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1974.

_____. A história da metafísica como imperialismo do ente. In: _____. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin: ensaio crítico sobre a escola neohegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p. 159-175.

_____. *Razão do poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. Um mestre da polêmica. Entrevista concedida a Marcos Sá Corrêa, em novembro de 1981. Disponível em <http://veja.abril.com.br/especiais/35_anos/p_014.html> Acesso em 01 mar. 2009.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: Simbolismo*. São Paulo: Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.

_____. *História da literatura brasileira: Modernismo*. 6. ed. Edição revista e aumentada. São Paulo: Cultrix, 2004. v. 3.

MORAES, Vinicus de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen. Fragmentos, diálogos, monólogo*. Tradução e comentários de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.

OCTAVIO FILHO, Rodrigo. *Simbolismo e penumbrismo*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1970.

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

PONDÉ, Luiz Felipe. Religião como crítica: a hipótese de Deus. *Cult.* n° 64. ano VI, p. 7-19, dez. 2002.

RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno*. Tradução de Ivo Barroso. Edição bilingue. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto; Guacira Marcondes Machado. São Paulo: EDUSP, 1997. (Ensaio de Cultura, 12.)

REVISTA LITERAL. Um século de *Interpretação dos sonhos*. nr. 4. São Paulo: Escola de psicanálise de Campinas, 2001.

SAFATLE, Vladimir. Atravessar a modernidade dobrando os joelhos. *Cult.* n° 106. ano 9, p. 60-63, set. 2006.

SANTOS, Juliana. *Augusto Frederico Schmidt e sua Poética da Morte*. 2004. 44fs. Monografia (apresentada ao final do curso de graduação em Letras) Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SAVIAN FILHO, Juvenal. A persistência de Deus. *Cult.* n° 131. ano11, dez. 2008.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva e Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Ed.UNESP, 1991.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Hieróglifo, alegoria e arabesco : Novalis e a poesia como *poiesis*. In: _____. *O local da diferença : ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo : Ed. 34, 2005. p. 309-316.

_____. Friedrich Schlegel e Novalis: Poesia e filosofia. In: _____. *O local da diferença : ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo : Ed. 34, 2005. p. 317-329.

_____. Onde começa a poesia. In: _____. *O local da diferença : ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo : Ed. 34, 2005. p. 330-332.

SILESIUS, Angelus. *O peregrino querubínico*. Tradução de Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 1996.

SILVEIRA, Tasso da. *Caminhos do espírito*. 2.ed. Rio de Janeiro : Clássica Brasileira, 1957.

_____. 50 anos de literatura. In: COELHO, Saldanha. (Org.) *Modernismo: estudos críticos*. Rio de Janeiro: Revista Branca, 1954. p. 9-21.

_____. *Definição do Modernismo Brasileiro*. Rio de Janeiro: Edições Forja, 1932.

SON, Mihae. *La quête métaphysique dans la poésie moderne – Des années 1920 aux années 1960* (Jules Supervielle, Saint-John Perse, Pierre Jean Jouve). Villeneuve d'Ascq (France): Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

STEINER, George. Presenças Verdadeiras. In:_____. *Nenhuma paixão desperdiçada: ensaios*. Tradução de Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 33-50.

WELLEK, René. *História da crítica moderna: o Romantismo*. v. 2. Tradução de Lívio Xavier. São Paulo: Herder, 1967.

WERLE, Marco Aurélio. *Poesia e pensamento em Hölderlin e Heidegger*. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

WISNIK, José Miguel. Drummond e o mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.) *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 19-64.

VILLELA-PETIT, Maria da Penha. Platão e a poesia na República. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0100-512X2003000100005&script=sci_arttext>. Acesso em 30 jan. 2009.