



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**“UM ATALHO, UMA CLAREIRA, COISA ASSIM, NO
CAMINHO”: REFLEXÕES SOBRE OS LUGARES DE
HENRIQUETA LISBOA NO CONTEXTO DA LITERATURA
BRASILEIRA**

ANA LÚCIA MARIA DE SOUZA NEVES

**JOÃO PESSOA – PB
2014**

ANA LÚCIA MARIA DE SOUZA NEVES

**“UM ATALHO, UMA CLAREIRA, COISA ASSIM, NO
CAMINHO”: REFLEXÕES SOBRE OS LUGARES DE
HENRIQUETA LISBOA NO CONTEXTO DA LITERATURA
BRASILEIRA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), para obtenção do título de Doutora em Letras.
Área de concentração: Literatura e Cultura - Linha de Pesquisa: Memória e Produção Cultural.
Orientador: Professor Dr. José Hélder Pinheiro Alves.

João Pessoa- PB
2014

N518u Neves, Ana Lúcia Maria de Souza.

Um atalho, uma clareira, coisa assim, no caminho:
reflexões sobre os lugares de Henriqueta Lisboa no contexto
da literatura brasileira / Ana Lúcia Maria de Souza Neves.--
João Pessoa, 2014.

187f.

Orientador: José Hélder Pinheiro Alves

Tese (Doutorado) - UFPB/CCHL

1. Lisboa, Henriqueta, 1901-1985 - crítica e interpretação.
2. Literatura brasileira - crítica e interpretação. 3. Crítica
literária. 4. Poesia. 5. Gênero.

UFPB/BC

CDU: 82(043)

Cigarra

No alto dos ramos a cigarra
faz uma estrídula algazarra

Fundo musical de tela
o mundo é pequeno para ela.

Canta estraçalhando cristais
de ardentes cores naturais.

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

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

Uma cigarra vale pouco
para quem tem o ouvido mouco.
(Henriqueta Lisboa).

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Hélder Pinheiro Alves – UFPB
(Orientador)

Profa. Dra. Raquel Beatriz Junqueira Guimaraens - PUC-MINAS

(Examinadora)

Profa. Dra. Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega - UFCG
(Examinadora)

Profa. Dra. Rosângela Maria Soares de Queiroz - UEPB

(Examinadora)

Profa. Dra. Luciana Eleonora de F. Calado Deplagne - UFPB
(Examinadora)

Profa. Dra. Francilda Araújo Inácio - IFPB

(Suplente)

Profa. Dra. Márcia Tavares Silva– UFCG

(Suplente)

João Pessoa, 14 de Março de 2014.

Dedico este trabalho ao meu esposo, Cláudio, e a meus filhos, João Vítor e Júlyia, pela compreensão e pelo companheirismo.



Estátua de Henriqueta Lisboa, na [Praça da Savassi](#), feita pelo escultor Léo Santana em Belo Horizonte. Fonte: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Estatua_savassi.JPG.

Meu instrumento de trabalho e de vida nunca foi outro senão a palavra. Madruguei na afinação da palavra para apurar-lhe o timbre, cultivei nos campos da poesia e da prosa para colhê-la como flor e fruto, sob sua lâmpada entardeço e anoiteço.
(Henriqueta Lisboa, 1979, p.12).

Hábil artesã da palavra, Henriqueta Lisboa sabe realmente - e com que perfeição! - trabalhar a matéria prima que molda. (José Afrânio Moreira Duarte, *In LISBOA*, 1982, p.112).

AGRADECIMENTOS

A Deus, presença viva em minha vida.

A meu orientador, professor Dr. José Hélder Pinheiro Alves, que, com dedicação, paciência e amizade, conduziu a minha orientação. Devo a ele uma contribuição inestimável para o meu amadurecimento intelectual e pessoal.

À minha mãe, que me mostrou desde cedo a importância do estudo e, sobretudo, incentivou as minhas primeiras viagens através dos livros.

A Cláudio, meu esposo, pelo companheirismo, pelas palavras de incentivo e pelo apoio emocional em todos os momentos.

Às minhas irmãs Kalina e Luciene, pela valiosa interlocução em conversas sobre história, educação e literatura.

À professora Socorro de Fátima Pacífico Barbosa, por despertar meu interesse pelos gêneros epistolar e ensaístico.

Às professoras Liane Scheneider e Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega, pelas contribuições apresentadas por ocasião do exame de qualificação.

Às amigas Socorro Moura, Célia Ribeiro e Jacklaine, pela partilha dos momentos alegres e tristes durante este período de nossas vidas.

A Edson, colega de trabalho na UEPB, que se revelou um amigo atencioso na Pós-Graduação.

À profa. Fátima Coutinho, pela leitura valiosa.

Às colegas de trabalho, especialmente Amasile Coelho, Marta Anaísa, Francisca Eduardo, Iara e Shashi, pelos incentivos.

Ao professor Reinaldo Martiniano Marques, responsável pelo Acervo de Escritores Mineiros, pela generosidade que me recebeu, facilitando ao máximo a pesquisa no acervo de Henriqueta Lisboa.

A Flávia Batista, bolsista do Acervo dos Escritores Mineiros, que me auxiliou na consulta ao arquivo de Henriqueta Lisboa.

Às professoras Raquel Beatriz Junqueira Guimaraens (PUC-MINAS), Maria Marta dos Santos Silva Nóbrega (UFCG), Rosângela Maria Soares de Queiroz (UEPB), Luciana Eleonora de F. Calado Deplagne (UFPB), Francilda Araújo Inácio (IFPB), Márcia Tavares Silva (UFCG), pelo aceite para constituírem a banca de avaliação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba e a todos os seus funcionários.

À Universidade Estadual da Paraíba, pelo apoio à qualificação docente, possibilitando-me o afastamento remunerado para a realização desta pesquisa.

A Henriqueta Lisboa, pela poesia que motivou a sua vida e motiva a minha leitura.

[...] você é um atalho, uma clareira, coisa assim, no caminho. Pra uns fica como pedra no sapato, mas a maioria passa sem pôr reparo. Você, clareira minha, terá decerto que se contentar toda a vida, com os que sabem aproveitar a graça divina das clareiras pra descansar e sabem que é nos atalhos que os passarinhos cantam mais. (ANDRADE, 1944, *apud* SOUZA, 2010, p. 278).

RESUMO

Esta tese investiga o diálogo da escritora Henriqueta Lisboa com poetas, poetisas e ensaístas do seu tempo. Analisamos o percurso intelectual da escritora no que diz respeito aos lugares por ela ocupados como poetisa-educadora-crítica literária, a fim de perceber de que forma a escritora se colocava e como os outros a colocavam, bem como as táticas mobilizadas pela autora no seu diálogo com o Outro. Elegemos como objeto de estudo: os escritos de Henriqueta (cartas, poemas, antologias e ensaios). Ao longo da discussão, lançamos mão também de entrevistas e depoimentos da poetisa com o objetivo de alargarmos a nossa compreensão de Henriqueta enquanto poetisa, teórica e crítica. Buscamos embasamento teórico em diferentes perspectivas: no que se refere às relações de poder e suas implicações imbricadas nas questões histórico-sociais acerca do lugar ocupado pela escritora e pela sua obra, lançamos mão de Michel Foucault (1987; 2004) e Michel de Certeau (1994); no âmbito da crítica literária nos apoiamos em Culler (1999), Pellegrini (1999), Perrone-Moisés (2005) Sússekkind (2002), Candido (1999); sobre a problemática da compreensão da poesia lírica na tradição e modernidade, embasamo-nos em Hegell (1993), Steiner (1988), Adorno (2003), Berardinelli (2007), Hamburger (2007), Elliot (1972), Bosi (1994), (2000), Paz (2009); sobre gênero, alicerçamos a discussão em Del Priore (2001), (2010), Duarte (2003), (2010), Gens (2003), Hollanda (1993), Montero (2008), Perrot (2013), Swain & Muniz (2005), Scott (2011).

PALAVRAS-CHAVE: Henriqueta Lisboa. Poesia. Crítica Literária. Educação. Gênero.

ABSTRACT

This thesis investigates the dialogue of the writer Henriqueta Lisboa with male and female poets and essayists of her time. We have analyzed the writer's intellectual journey with reference to her position whether as a poet, an educator and a literary critic, in order to perceive how she presented herself, and how others saw her, as well as the tactics she performed in her dialogue with the Other. We have selected the writings of Henriqueta (letters, poems, anthologies, essays) as our objects of study. In the course of this discussion, we have also included interviews and the poet's own statements, with the objective of broadening our understanding of Henriqueta as a poet, a theorist and a critic. We have sought to employ different theoretical perspectives in this work. In reference to power relations and their implications, interlinked to socio-historic questions about the place occupied by the writer and her work, we have utilized the theories of Michel Foucault (1987; 2004) and Michel de Certeau (1994). In the area of literary criticism we have based our work on Culler (1999), Pellegrini (1999), Perrone-Moisés (2005) Sússekind (2002) and Candido (1999). Regarding the issue of comprehending lyric poetry in tradition and modernity, the theories of Hegell (1993), Steiner (1988), Adorno (2003), Berardinelli (2007), Hamburger (2007), Elliot (1972), Bosi (1994), (2000), and Paz (2009) have served as the basis. In the discussion on genre, the theories of Del Priore (2001), (2010), Duarte (2003), (2010), Gens (2003), Hollanda (1993), Monteiro (2008), Perrot (2013), Swain & Muniz (2005), and Scott (2011) have served as the foundation.

KEY WORDS: Henriqueta Lisboa. Poetry. Literary Criticism. Education. Genre.

RÉSUMÉ

Le but de cette thèse est d'enquêter le dialogue entre Henriqueta Lisboa et d'autres poètes et essayistes de son temps. Notre intérêt est d'analyser le cheminement intellectuel de cet auteur par rapport à son importance comme professeur, poète et critique de littérature, afin de comprendre mieux les tactiques mobilisées dans son dialogue avec l'autre et comment elle a révélé sa vision à propos du monde, à propos d'elle-même et de l'autre: des poètes, des critiques et des écrivains du canon littéraire national. Nous allons voir aussi comment Henriqueta a été comprise par ces auteurs en ce qui concerne sa production poétique. Nous avons choisi comme objet de notre étude les écrits de Henriqueta: des lettres, des poèmes, des essais et des antologies. Pendant la discussion, nous présentons des entretiens et des témoignages du poète pour étendre notre perception et voir mieux ce qu'il pensait sur la poésie, la critique et la production poétique féminine. Pour appuyer ces réflexions nous avons cherché de bases théoriques dans différentes perspectives: pour les relations de pouvoir et ses implications imbriquées dans les questions socio-historiques sur la place occupée par l'écrivain et son oeuvre nous analysons Michel Foucault (1987, 2004) et Michel de Certeau (1994). Dans le contexte de la critique littéraire nous avons vu Culler (1999), Pellegrini (1999), Perrone - Moisés (2005) Süsskind (2002), Candido (1999). Sur le problème de la compréhension de la poésie lyrique sur le regard de la tradition et de la modernité, nous analysons Hegell (1993), Steiner (1988), Adorno (2003), Berardinnelli (2007), Hamburger (2007), Elliot (1972), Bosi (1994), (2000), Paz (2009); et à propos de genres, Del Priore (2001), (2010), Duarte (2003), (2010), Gens (2003), Hollanda (1993), Montero (2008), Perrot (2013), Swain & Muniz (2005), Scott (2011).

MOTS-CLÉ: Henriqueta Lisboa. Poésie. Critique Littéraire. Éducation. Genre.

Para falar a verdade, mais que escolher eu mesma as protagonistas, foram elas que me escolheram: vou falar daquelas mulheres que em algum momento falaram a mim. Aquelas cujas biografias ou diários me impactaram devido a algo especial, que me fizeram refletir, viver, sentir.

(MONTERO, 2008, p.26-27).

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
I CAPÍTULO - HENRIQUETA LISBOA NO CENÁRIO DA POESIA BRASILEIRA.....	26
1.1 O diálogo epistolar: Henriqueta Lisboa, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade	26
1.1.2 “Poesia dentro da vida”: Correspondências entre Henriqueta e Mário de Andrade.....	28
1.1.3 “Vamos falar de poesia”: as táticas e estratégias presentes nas correspondências entre Henriqueta e Carlos Drummond de Andrade.....	60
1.1.3.1 A leitora conhecedora da obra do seu interlocutor.....	63
1.1.3.2 A autoafirmação da imagem como escritora.....	67
1.1.3.3 A poetisa que conhece sobre poesia.....	69
II CAPÍTULO – HENRIQUETA POETISA E EDUCADORA: A POESIA A FAVOR DA EDUCAÇÃO ESTÉTICA.....	75
2.1 A educadora Henriqueta Lisboa.....	75
2.2 Henriqueta Lisboa leitora de Schiller.....	81
2.3 A formação estética das crianças e dos jovens.....	85
2.4 O projeto poético de <i>O menino poeta</i>	92
2.5 As antologias de poesia e a educação estética das crianças e dos jovens.....	102
2.5.1 Sobre os prefácios e prólogos.....	103
2.6 A Atuação de Henriqueta no ensino superior: da cátedra aos ensaios.....	108

III CAPÍTULO – HENRIQUETA ENSAISTA: A POESIA PELA POETISA.....	111
3.1 O lugar de onde fala a ensaísta.....	111
3.2 De que tratam os ensaios de Henriqueta?.....	117
3.3 O olhar de Henriqueta sobre sua poética: <i>Pousada do ser e os ensaios autoexegéticos</i>	124
3.3.1 O processo de criação.....	124
3.3.2 O que é poesia para Henriqueta.....	129
3.3.3 A representação que a poetisa-ensaísta faz do poeta.....	144
IV CAPÍTULO – HENRIQUETA NO DIÁLOGO COM AS SUAS CONTEMPORÂNEAS.....	149
4.1. O olhar de Henriqueta sobre a vida e a poesia das “musas” latino-americanas.....	149
4.1.2 As poetisas no ensaio "Musa hispano-americana".....	150
4.1.3 As poetisas na obra <i>Convívio poético</i> (1955).....	158
4.1.3.1 Cecília Meireles: “do cotidiano ao indizível”.....	160
4.1.3.2 Alfonsina Storni: “um destino de lutas”.....	162
4.1.3.3 Gabriela Mistral: “energia e ternura”.....	165
V – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	171
VI – REFERÊNCIAS.....	176

Estou agora atacando o novíssimo livro com angustiosas perguntas sobre a realidade poética. Num momento de grande humildade e audácia não experimentada. Procurando conciliar uma e outra coisa. Momento de aceitação e rebeldia. Rebeldia que me impele a focalizar o que está fora do nosso alcance, aceitação que me propõe um trabalho de acabamento, purificação e transfiguração do real. (LISBOA, *apud* SOUZA, 2010, p.242).

INTRODUÇÃO

Não se faz pesquisa por diletantismo, mas por necessidade de respostas, de problematização do momento em que se vive. Há que se ultrapassar o mero dado, trabalhar dialeticamente o empírico, aprender a pesquisar o passado não por ele mesmo, mas naquilo em que ele possa ser fértil para a compreensão do presente [...] cumpre trazer para a frente da cena da história o que se passa nos bastidores, com energia, para o teatro do qual somos simultaneamente atores e espectadores. (Maria Zilda Ferreira Cury, 1992, p. 99-100).

Conhecemos a obra da escritora mineira Henriqueta Lisboa ainda durante o curso de graduação em Letras, quando tivemos a oportunidade de estudar o livro *O menino poeta* (1943). O estudo resultou, posteriormente, na publicação de um ensaio intitulado *Uma viagem ao universo infantil com Henriqueta Lisboa*¹. Ao término deste, decidimos aprofundar a leitura da poesia henriquetiana, em pesquisa durante o Mestrado.

Na dissertação², realizamos uma pesquisa sobre a temática da morte, focalizando as obras *Velário* (1930-1935); *Prisioneira da Noite* (1935-1939); *A Face Lívida* (1941-1945); *Flor da Morte* (1945-1949).

Para a produção da dissertação, rastreamos e reunimos os principais textos críticos sobre a obra da escritora, organizando-os de modo a obter um panorama da crítica de Henriqueta Lisboa. A partir desse levantamento bibliográfico, chegamos a algumas importantes constatações.

Identificamos que a maioria dos estudos relacionavam aspectos do estilo da escritora mineira às estéticas anteriores ao Modernismo; constatamos também a escassez de estudos mais detidos sobre a poesia henriquetiana, pois, mesmo as abordagens mais significativas caracterizavam-se por um enfoque pouco vertical ou panorâmico de aspectos variados, constituindo-se basicamente de ensaios publicados em suplementos de jornais e revistas. Observamos também que eles se referiam, na maioria das vezes, à produção inicial da escritora, isto é, publicada entre as décadas de 1930 e 1950. Percebemos, ainda, que as

¹ SOUZA, Ana Lúcia Maria de. *Uma Viagem ao Universo Infantil com Henriqueta Lisboa*. In: PINHEIRO, Hélder (Org.) **Poemas para Crianças: reflexões, experiências, sugestões**. São Paulo: Duas Cidades, 2000b.

² SOUZA, Ana Lúcia Maria de. **A morte na poesia de Henriqueta Lisboa: entre a dor da perda e o desejo de satisfação absoluta**. 120 f. 2000a. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)- CCHLA- Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

abordagens pouco levavam em consideração as relações históricas, os aspectos externos, circunstâncias de produção, edição e circulação, isto é, as relações da escritora e da sua obra com a história literária. Ao término da dissertação, muitas perguntas sobre a poetisa e a sua produção ficaram ainda sem respostas, o que nos moveu a continuar o trabalho no doutorado. Dentre estas perguntas, destacamos: Quais os aspectos histórico-culturais que contribuíram para a pouca visibilidade de Henriqueta Lisboa no contexto da literatura brasileira? Qual a formação da escritora como poetisa e crítica literária? Qual o olhar dela para a poesia do seu tempo? Quais ações ela empreendeu para conseguir visibilidade?

Nos últimos anos tivemos conhecimento de pesquisas que passaram a assinalar a importância de Henriqueta Lisboa no cenário da literatura moderna no Brasil a partir de um olhar crítico diferente do viés preocupado em classificar a sua produção com base na identificação de elementos estéticos considerados “antigos”, rotulando-a, de maneira reducionista, de “Parnasiana”, “Romântica”, “Simbolista”.

A postura reducionista de grande parte da crítica, durante o século XX, período em que “antigo” era sinônimo de passadismo e todas as forças se mobilizavam para lhe dar combate (LINHARES, 1976, p.70), dentre outros aspectos, influenciou na pouca visibilidade da autora e da sua obra na historiografia literária brasileira. Um exemplo disso é que não existe qualquer referência ao nome de Henriqueta Lisboa na *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira* (1951), de Otto Maria Carpeaux, como também na *Apresentação da poesia Brasileira* (1946), de Manuel Bandeira, duas obras de referência na historiografia brasileira.

Os estudos mais recentes demonstram interesse em reler a obra henriquetiana, centrando-se nas suas singularidades estéticas, sem perder de vista as implicações históricas e culturais envolvidos em sua produção. Conforme apontou a professora Constância Duarte (2003a, p.247), uma das principais estudiosas na atualidade da produção de Henriqueta Lisboa, o objetivo é realizar o “redimensionamento do procedimento construtivo do fazer literário, de forma a permitir a reordenação dos valores estéticos e ontológicos de Henriqueta Lisboa, a partir de sua postura literária e de sua presença na intelectualidade mineira”, uma vez que, conforme destacam vários estudiosos, a poetisa representa uma figura artística singular das letras brasileiras, ainda pouco estudada.

Em conformidade com esta nova perspectiva crítica, o presente estudo nasce motivado pelo interesse em estudar as diferentes faces da obra de Henriqueta Lisboa (correspondência,

poesia, antologia, ensaio) a partir das inquietações da escritora no que diz respeito ao lugar dela como poetisa-educadora-crítica literária.

É importante destacarmos que mesmo com a retomada de estudos realizados sobre a produção de Henriqueta Lisboa nesta última década, muitas obras da escritora permanecem merecedoras de uma atenção mais detida, caso das antologias, dos ensaios e do livro de poesia *Pousada do ser* (1943), alguns objetos que compõem o corpus desta pesquisa.

Diante disso, o presente estudo objetiva: 1) Analisar o diálogo epistolar de Henriqueta com dois expoentes da poesia modernista brasileira, procurando discutir o (s) lugar (es) ocupado (s) pela escritora e por sua poesia no cenário cultural brasileiro, bem como destacar a postura empenhada de Henriqueta para dar visibilidade à sua obra; 2) Discutir sobre a sua presença no espaço histórico da poetisa-educadora, e identificar as concepções que fundamentam a produção poética de Henriqueta Lisboa para crianças e jovens, destacando os sentidos que ela atribui à poesia na formação do leitor; 3) Investigar as construções teóricas da escritora sobre poesia e sociedade, que incidiram no seu fazer como poetisa e ensaísta, bem como estudar poemas do livro *Pousada do Ser* (1982), dando destaque para o viés social da obra; 4) Analisar a postura da poetisa-ensaísta como leitora da poesia do Outro, focalizando a sua atitude como crítica de obras de três escritoras latino-americanas.

Henriqueta Lisboa lamentou profundamente em cartas a amigos, muitas vezes nomes importantes do universo literário nacional como o de Mário de Andrade, a postura indiferente da crítica em relação à sua obra. Escritora entre as décadas de 1920 e 1980, enfrentou inúmeras dificuldades para adentrar o cenário das letras nacionais, na época, marcado pela forte presença masculina.

Para ampliar os espaços de reconhecimento da sua obra, empenhou-se de diversas formas, atuando em diferentes espaços. Esta “mobilidade espacial” de Henriqueta (MARQUES, 2004) permanece ausente das páginas da historiografia literária brasileira na qual a vida e a obra da escritora aparece na maioria das vezes de maneira estereotipada, limitada.

As concepções de arte e de poesia de Henriqueta Lisboa decorrem, como bem apontou Mário de Andrade na década de 1940 em carta enviada à poetisa, das condições de educação, de mulher, de profissional público, de católica e de uma percepção singular de poesia. A poetisa posicionou-se, conforme assinala Souza (2000, p.298), a favor de uma poesia “universal e ‘pura’”. Entretanto, a leitura de suas missivas, bem como de seus ensaios e poemas revela-nos que a sua proposta poética, apesar de se situar em parâmetros religiosos e

universais, não mergulhou na atemporalidade, na a-historicidade, como eram considerados os poetas sob o rótulo de “metafísicos”.

Ao tratar das temáticas universais: infância, amor, morte, vida, Henriqueta empenhou-se em demonstrar em sua poesia a preocupação em seguir a orientação de Mário de Andrade, considerado por ela seu mestre, para quem:

É preciso não esquecer que essa visão universal, essa transfiguração lírica do pessoal no humano não se dá apenas porque de um pecado eu faço a Culpa, de um namoro sofrido eu faço a Noiva Ausente e de uma gripe eu faço a Morte. A mesma transfiguração existe quando de uma topada eu faço a pedra no meio do caminho, de uma janela de nenhuma vista eu faço o beco, do Manuel Bandeira etc. Não nego os grandes assuntos, mas certa sistematização deles, após arrancada Schmidt – Murilo Mendes está encurtando de novo esses assuntos a verdadeiros “temas” de escola. (ANDRADE, *apud* SOUZA, 2010, p.102-103).

Esta aprendizagem de Henriqueta revela-se na sua poesia e se faz presente principalmente no seu último livro de poemas – *Pousada do Ser* (1982) – destacado pela crítica pelo seu veio ontológico, a nosso ver, é também a obra em que a poetisa mineira volta-se para o tempo presente e articula dialeticamente o fato histórico com o transcendente, visando alcançar a perfeição como ser humano e artista.

A noção de transcendência da poesia não representa a abolição dos acontecimentos, das preocupações do mundo das coisas temporais, fuga da realidade, mas ao contrário corresponde a uma procura de significados para a existência do ser humano: “e os sentidos humanos já não captam/o sentido da vida” (“Os valores”, p.30); “Sem mais palavras que o desvende/ no seu reduto de proscrito/ o pensamento está suspenso (“Metamorfose”, p.37).

Este olhar crítico sobre a realidade sócio-histórica está presente também nos ensaios de Henriqueta que ao analisar a poesia produzida por seus contemporâneos focaliza de maneira perspicaz os aspectos expressivos de cada escritor, revelando a sua afinidade com a perspectiva textual imanentista, mas sem perder de vista a reflexão sobre o contexto sócio-cultural no qual estão inseridos os poetas e as poetisas.

No estudo dos lugares ocupados por Henriqueta, bem como das concepções sobre poesia, relação entre poesia e escola, crítica literária, dentre outras, analisamos as condições de produção envolvidas no pensamento e na expressão artística da escritora e problematizamos a questão dos lugares da poetisa, educadora e ensaísta, detectando por um

lado os preconceitos e as censuras a ela dirigidos e, por outro, os comportamentos e atitudes que ela assumiu na sociedade ao longo de cinquenta anos como escritora.

Para compreendermos as nuances dos lugares ocupados pela escritora, recorreremos às discussões sobre a questão de gênero, no que diz respeito à condição da mulher escritora no século XX no contexto brasileiro. Para tanto, buscamos apoio nos estudos críticos que discutem, por um lado, as marcas do preconceito que se inscreve nas diversas esferas discursivas como ferramenta de exclusão social e cultural da mulher e, por outro, as configurações abarcadas por autoras que, de diferentes maneiras, se opuseram à manutenção de visões de mundo e práticas sociais que enquadravam as mulheres em estereótipos e papéis marcados. Dentre estes estudos, destacamos: Del Priore (2001), (2010), Duarte (2003), (2010), Gens (2003), Hollanda (1993), Montero (2008), Perrot (2013), Swain & Muniz (2005) e Scott (2011).

Além disso, lançamos mão das contribuições teóricas de Foucault (1987; 2004) e Certeau (1994), objetivando, por um lado, descortinar os dizeres sobre Henriqueta Lisboa a partir dos quais a sua imagem foi sendo construída por meio de enunciados como "Grande dama da literatura", "poetisa da morte", "prisioneira da noite", cujos sentidos terminaram por limitar a sua visibilidade e a da sua obra no cenário modernista brasileiro. E por outro, analisar a produção henriquetiana (carta, poesia, antologias e ensaios) a fim de percebermos as “micro-resistências que fundam as microliberdades”. (CERTEAU, 1994). Nesse sentido, interessa-nos descrever e interpretar os dizeres manifestados sobre e pela própria poetisa a partir do visível e do pouco visível, por meio dos quais ela escapa silenciosamente às conformações impostas e, por meio de formas, que são assumidas pela criatividade, se reapropria do espaço organizado pelas técnicas das produções socioculturais. (CERTAU, 1994).

Destacamos que, ao longo de todos os capítulos, guiou-nos o princípio de que não podemos prescindir do texto literário nos estudos sobre literatura (método interpretativo), buscando apoiar as reflexões nas obras estudadas. Conforme ressalta Auerbach (1998, p.501),

O método de interpretação de textos deixa à discrição do intérprete um certo campo de ação [...] contudo, aquilo que afirma deve ser encontrável no texto. As minhas interpretações são dirigidas, sem dúvida, por uma intenção determinada; mas esta intenção só ganhou forma paulatinamente, sempre durante o jogo com o texto [...].

Não se perdeu de vista, no entanto, o contexto de produção a partir da investigação de elementos como o intercâmbio entre os escritores e o papel da crítica literária que, a nosso ver, dão suporte aos textos e são preponderantes para a consolidação (ou não) de uma obra ou de um autor. Temos a clareza de que somente o texto, tomado nos seus aspectos intrínsecos, não é suficiente para nos mostrar os motivos que justificaram o reconhecimento (ou não reconhecimento) de um autor e de sua obra. Nesse sentido, procuramos seguir pelos traçados de Henriqueta Lisboa (cartas, antologias, poesias, ensaios, dentre outros), na maioria das vezes, entrelaçados, trançados aos dizeres de Outros, a fim de focalizarmos de um lado os aspectos que influenciaram na pouca visibilidade da escritora e de outro as ações empreendidas pela autora para poder dialogar com seus pares, escrever e publicar as suas obras.

Com base no exposto, organizamos o presente estudo em quatro capítulos. No primeiro, focalizamos as correspondências trocadas entre Henriqueta, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. A partir do diálogo da poetisa com os dois interlocutores, refletimos sobre as imagens construídas em torno da vida e da obra da autora mineira, bem como sobre a postura de Henriqueta diante dos posicionamentos que visaram enquadrar a escritora em papéis fixos ("escritora parnasiana", "escritora simbolista", "escritora da morte"), conferindo-lhe, assim como à sua obra, pouca visibilidade dentro do cenário modernista. Entre os diálogos epistolares intercalamos estudos representativos da poesia henriquetiana como apreciações, que repercutiram ou que ainda repercutem criticamente sobre Henriqueta Lisboa e sua obra.

No segundo capítulo, estudamos o lugar de Henriqueta Lisboa como poetisa e educadora preocupada com a formação estética das crianças e dos jovens. Mostramos que a produção do livro *O Menino Poeta* (1943) e a organização das antologias de poesia estão influenciadas pela concepção de estética de Friedrich Von Schiller, mas também pela experiência da escritora no âmbito da educação secundária. Neste capítulo discutimos sobre as reflexões críticas de Henriqueta no que diz respeito ao papel da inspeção no ensino secundário, as condições de trabalho vivenciadas pelas professoras no ensino básico e sobre a produção e circulação de obras para o público infanto-juvenil.

No terceiro capítulo, centramos a nossa atenção nos quatro livros de ensaios da poetisa mineira - *Alphonsus de Guimaraens* (1945), *Convívio Poético* (1955), *Vigília Poética* (1968) e *Vivência Poética* (1979)- a fim de investigarmos as reflexões de Henriqueta como crítica de

literatura; de que forma (s) se dá o seu diálogo com a crítica da sua época; as concepções da poetisa sobre poesia; e a relação entre poesia/sociedade/transcendência, ilustrando a reflexão a partir da análise de poemas do livro *Pousada do ser* (1982). Para tanto, embasamo-nos em Hegel (1993), Steiner (1988), Adorno (2003), Berardinelli (2007), Hamburger (2007), Elliot (1972), Bosi (1994), (2000), Paz (2009), dentre outros.

No quarto e último capítulo estudamos especificamente os ensaios de Henriqueta sobre poetisas latino-americanas, objetivando refletir sobre a postura da ensaísta como crítica de obras de outras mulheres, procurando entrever sua dimensão e significado. Destacamos aqui as reflexões que a ensaísta desenvolve sobre a condição da mulher escritora nas primeiras décadas do século XX, bem como as considerações analíticas de Henriqueta sobre a poesia das contemporâneas.

I Capítulo – HENRIQUETA LISBOA NO CENÁRIO DA POESIA BRASILEIRA

O recolhimento de Henriqueta é também oferta de ligações múltiplas, universais. A rosa é bem o símbolo do ser que, embora concentrado em si, se desdobra e se abre em camadas que constroem os horizontes sem limite do universo. (SCHÜLER, 1992, p.56).

1.1 O diálogo epistolar: Henriqueta Lisboa, Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade

Neste capítulo, trabalhamos com a carta como espaço literário capaz de expressar interesses vitais alicerçados na vida intelectual, cultural e política de uma época. Segundo Moraes (2009), a carta é por definição uma partilha, que apresenta diversas faces: "é um objeto (que se troca), um ato (que coloca em cena o "eu", o ele e os outros), um texto (que se pode publicar)", desde que se respeitem questões éticas e patrimoniais ligadas à publicação.

De acordo com o referido autor, Os três aspectos - carta/objeto, carta/ato, carta/texto estão intimamente imbricados, mas, se tomarmos cada um isoladamente, perceberemos diferentes assuntos, valores simbólicos e indagações.

A carta vista como objeto cultural remete o pesquisador ao suporte e a seus significados, como também à história das condições materiais da troca epistolar. Na qualidade de objeto, "a carta também se presta à apropriação/transfiguração artística e à exploração econômica, quando não se anula sob forma de fetiche na mão de colecionadores." (MORAES, 2009, p.116).

Enquanto ato, "a carta coloca personagens em cena." (MORAES, 2009, p.116). O remetente assume "papeis", ajusta "máscaras" reinventando-se diante de seus destinatários. (MORAES, 2009, p.116).

A carta como texto desperta a atenção dos estudiosos para "captar testemunhos e convicções, fundamentos artísticos e científicos, experiências vividas ou imaginadas." (MORAES, 2009, p.116). O foco é a voz da intimidade, "atravessada por ideologias, vincadas por autocensuras e ações afirmativas." (MORAES, 2009, p.117).

Neste trabalho tomamos a carta a partir dos três aspectos: carta/objeto, carta/ato, carta/texto, afim de não perdermos de vista as condições históricas, sociais, culturais e afetivas envolvidas na troca epistolar.

Para Barthes (1987, p.46-47), “A arte de falar segundo certas regras é, ao mesmo tempo, um sinal de poder social e um instrumento desse poder”. Na nossa concepção, a arte de escrever cartas é também este sinal e este instrumento de poder social.

Ao tratar da correspondência, o pesquisador há que considerar as intencionalidades presentes no discurso epistolar. Embora seja possível reconhecer seu valor documental como testemunho de histórias de vida, nas leituras das cartas é preciso privilegiar mais que o conteúdo de tais documentos: é necessário investigar as condições em que foram produzidas, as intenções e motivações desse discurso, o momento, o ambiente e as relações de poder que envolvem esta escrita.

Conforme destaca Malatian (2009, p.197), na carta deve-se compreender o processo de construção do eu como uma representação linguística do sujeito, marcada, como todo diálogo, por “silêncios, rupturas e retomadas ao sabor dos interesses e das afeições.” Nesta interação, os interlocutores se equilibram numa linha tênue entre o revelar e o esconder.

Diante disso, pretendemos enveredar pelos fios que tecem a trama da vida intelectual e poética de Henriqueta, Mário de Andrade e Carlos Drummond a fim de que possamos refletir sobre os enredos e desenredos construídos por estes escritores sobre si e sobre o Outro nas trocas de cartas principalmente no que diz respeito às construções acerca do lugar ou dos lugares que ocupa a poetisa e a sua obra no cenário literário brasileiro.

A leitura da sua correspondência com Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, foco deste capítulo, aponta muitas pistas importantes da sua condição como mulher, poetisa, educadora e ensaísta no século XX.

No diálogo entre Henriqueta e os poetas observamos singularidades que distinguem os elos que uniram a poetisa a cada um dos escritores. Além dos laços afetivos da escritora com os dois poetas³, é possível perceber imagens que cada um constrói de si e do outro no que diz respeito à condição de gênero e de escritor.

Ademais, as missivas trocadas entre Henriqueta e os dois poetas revelam a concepção de mundo, de arte e de poesia de cada interlocutor. Nesse sentido, acreditamos que, conforme

³ A temática da amizade entre Henriqueta Lisboa e os poetas Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade foi abordada por Marilda Aparecida Ionta na tese *As cores da amizade na escrita epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*, defendida em 2004 na UNICAMP e na dissertação de Kellen Benfenatti Paiva *História de Vida e de Amizade: As cartas de Mário, Drummond e Cecília para Henriqueta*, defendida em 2006 na UFMG.

destaca Duarte (2003b, p.13), na apresentação da edição da correspondência entre Henriqueta Lisboa e Carlos Drummond de Andrade, “o conjunto das cartas ultrapassa a vida íntima e intelectual e desvenda parte do processo de criação e da poética de cada um, configurando-se também como um documento da história intelectual do país.” Assim, acreditamos que no estudo sobre a vida e a obra de Henriqueta Lisboa, a epistolografia da poetisa representa um material importante de análise, conforme já foi assinalado por estudiosos como Ionta (2004) e Paiva (2006), e que ainda apresenta muitos aspectos importantes para a compreensão da personalidade de Henriqueta Lisboa, da construção de sua obra e da recepção de suas produções.

Vale destacar que os arquivos de Henriqueta Lisboa guardam correspondência com outros intelectuais, além de leitores, amigos e familiares. São cerca de três mil documentos, dentre os quais estão cartas, cartões, bilhetes e telegramas organizados em duas grandes séries: “Correspondência pessoal” e “correspondência burocrática”. Entretanto, a nosso ver, o diálogo da poetisa com os escritores Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade é exemplar para a compreensão da atmosfera cultural do período histórico vivido pela poetisa e pelos poetas, das suas concepções sobre arte e poesia e dos seus posicionamentos.

1.1.2 “Poesia dentro da vida”: correspondências entre Henriqueta e Mário de Andrade

[...] sinto uma nova força poética, um desejo de realizar poesia dentro da vida, de ser esta poesia que sinto. (LISBOA, 1940 *apud* SOUZA, 2010, p. 95).

As correspondências trocadas entre a escritora mineira e o escritor paulista além de comportarem ideias sobre a maneira de viver de cada um, registram, conforme já mencionamos, concepções de arte, de estética e de poesia que embasam a construção de suas obras. Além disso, podemos detectar nas missivas referências à forma de organização e ao posicionamento da crítica literária em relação aos escritores e à literatura produzida no Brasil na década de 1940. Tais informações são importantes para a compreensão da recepção da produção henriquetiana no espaço literário, bem como da postura assumida pela escritora.

Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade trocam correspondências durante seis anos, de 1939 a 1945, período que corresponde aos seis últimos anos de vida do escritor paulista e momento em que Henriqueta busca aprimorar o seu estilo poético, vindo a publicar obras que, segundo o próprio Mário (*Apud* SOUZA, 2010), revelam uma nova fase na sua trajetória

poética. Até então, Henriqueta havia publicado três livros de poesia. Sua primeira obra, *Fogo Fátuo* (1925), considerada por Henriqueta, posteriormente, como um mero exercício técnico⁴, tendo sido por esta razão excluída pela autora do volume que representa suas obras completas⁵; *Enternecimento* (1929) e *Velário* (1936), consideradas por estudiosos da poesia de Henriqueta obras marcadas pela influência simbolista na linhagem de Alphonsus de Guimaraens.

Durante o diálogo com Mário de Andrade, Henriqueta publica três novos livros de poesia: *Prisioneira da Noite* (1941), *O Menino Poeta* (1943) e *A Face Lívida* (1945). Os textos, sobretudo dos dois primeiros livros, são submetidos à apreciação do escritor paulista.

Para Ionta (2004, p.256), na sua tese sobre a amizade entre a poetisa mineira e o escritor paulista, o diálogo entre Mário e Henriqueta está marcado por diferenças de interesses e de tempos subjetivos. Enquanto Mário vivencia “um embate consigo mesmo, em torno do seu passado e do fim de sua vida que ele parece intuir”, Henriqueta “tem sede de vida e de poesia”.

Nesse sentido, as cartas de Mário se constituem, na maioria das vezes, de confissões íntimas e dolorosas sobre os seus desejos, medos e frustrações. “Carta grande... E tinha tanto que lhe confessar sobre estes meus dias sofridos e insofridos... Mas não posso mais. Não quero mais [...]” (ANDRADE, 1942 *apud* SOUZA, 2004, p. 214). Enquanto que as de Henriqueta, ao contrário, expressam o desejo da poetisa em se desenvolver artisticamente, aprimorando seus poemas e alargando seus espaços de visibilidade. Em decorrência dessa busca de Henriqueta, por diversas vezes, Mário assume a postura do mestre, marca do seu projeto político e estético (MORAES, 2007), que se dispõe a avaliar de maneira cuidadosa a obra da amiga, que por sua vez, mostra-se ávida por absorver os ensinamentos transmitidos.

Muitas são as missivas em que o escritor paulista analisa detidamente poemas escritos por Henriqueta Lisboa. Em muitas cartas, Mário se mostra enérgico, austero, exigindo de Henriqueta mudanças na forma de conceber e escrever seus versos. A título de exemplo, vejamos alguns comentários presentes na carta enviada a Henriqueta em 16 de abril de 1940:

[...] Bom, vamos falar dos seus versos.

⁴Na entrevista “Sobre o ofício da poesia” (1941), Henriqueta Lisboa refere-se ao livro *Fogo Fátuo* (1925) por meio das seguintes palavras: “Escrevi Fogo Fátuo- livro em que me exercitei, numa boa ginástica de alexandrinos e decassílabos, ao manejo do verso livre”.

⁵ LISBOA, Henriqueta. *Obras Completas* (Poesia geral 1929-1983, v.I). São Paulo: Duas Cidades, 1985.

“A misteriosa Presença” – a) detestei aquele paralelismo fácil e esperado dos três versos que principiam “em tudo quanto...” [...] “A Cidade mais Triste” – Êta poema bom e ruim [*sic*]. [...] Toda a última estrofe é inaceitável, aula-de-catecismo flor de laranja. Se você conservar isso, brigo com você até a quarta geração. Deixe a idéia alucinante sozinha, vibrando em seu valor de mal. Não se esqueça que, em poesia, as morais, as idéias sentimentais, as conceituações e os juízos devem ficar pro leitor tirar... se quiser. (ANDRADE, 1940 *apud* SOUZA, 2004, p. 86-87).

Em outras cartas elogia o amadurecimento poético da escritora e questiona o silêncio da crítica em torno do nome da poetisa: “Não tenho mais nada a dizer e você sabe que é sem a menor condescendência que gosto imenso da sua poesia. [...] E os críticos! O que fazem os senhores críticos que não escrevem sobre você!” (ANDRADE, 1944 *apud* SOUZA, 2004, p. 277).

Nestas missivas é possível depreendermos também, conforme mostraremos mais adiante, as imagens de mulher, poetisa e intelectual que Mário de Andrade constrói em relação a Henriqueta, bem como a posição que a poesia henriquetiana ocupa no cenário nacional. Por sua vez, as correspondências de Henriqueta (re)velam imagens que ela cria de si e de seu interlocutor relativas à condição de gênero, de intelectuais e de escritores na sociedade moderna brasileira.

De acordo com a edição organizada por Souza (2010), no conjunto que o escritor paulista recebeu da poetisa mineira constam sessenta e três documentos, compostos de quarenta cartas, treze bilhetes, oito telegramas e dois cartões postais. Todas as cartas são manuscritas, com autógrafo ora a tinta preta, ora azul, e papel creme dobrado. No Acervo de Escritores Mineiros estão arquivadas quarenta e duas cartas, três bilhetes e dois telegramas endereçados por Mário de Andrade à poetisa mineira, presentes na série “Correspondência Pessoal”. Estes documentos foram guardados cuidadosamente por Henriqueta até sua morte em uma caixinha de madeira, que hoje permanece sobre sua mesa de estudo na sala Henriqueta Lisboa⁶. Nesta pesquisa, recorreremos a esta edição da correspondência recíproca entre Mário e Henriqueta organizada por Souza (2010).

O diálogo de Henriqueta e Mário nasce motivado pela reflexão sobre um fato relacionado à vida cultural dos escritores e apresenta como teor principal o entrelaçamento da vida e da literatura na existência dos poetas. Em 11 de novembro de 1939, Mário de Andrade profere em Belo Horizonte uma conferência na qual aborda sobre o tema da mulher idealizada, presente no cancionário popular ibérico – e transportado para o Brasil com a

⁶ A sala está organizada no Acervo dos Escritores Mineiros na UFMG.

colonização portuguesa (SOUZA, 2010). Para desculpar-se pela sua ausência na conferência, Henriqueta escreve a Mário uma carta em 12 de novembro de 1939 na qual se compromete a assistir a outra palestra do escritor e o convida para visitá-la em sua casa:

Mário de Andrade,

Um compromisso anterior com a União Universitária Feminina me impediu de admirar de perto, ontem, seu fascinante espírito. Enquanto o Sr. Falava em Dona Ausente, eu estava sendo seqüestrada na Faculdade de Direito (de Direito, imagine!). Aguardo, porém, o ensejo de assistir à sua segunda conferência e, mesmo, de vê-lo antes, caso me dê a honra de uma visita, o que me causaria extraordinária satisfação.

Permita-me dizer-lhe, desde já, que o seu devotamento às causas da inteligência e da sensibilidade é um dos mais impressionantes e mais belos exemplos que me tem sido dado apreciar.

(LISBOA, *apud* SOUZA, 2010, p.75).

O fato de a missiva que inaugura o diálogo ter sido enviada pela poetisa é um aspecto significativo na construção da imagem da escritora, conforme destacou Souza (2010). Ao lado da mulher “tímida”, “reservada”, associada à figura de Henriqueta Lisboa, comumente pelos seus biógrafos, percebemos em suas cartas uma pessoa empenhada que não se abstém de solicitar a colaboração, recorrendo, para tanto, a referências consideradas “autoridades” no meio cultural, caso de Mário de Andrade, conforme ela mesma revela em carta direcionada ao escritor paulista em 28 de abril de 1940:

Sempre estive muito só com os meus espectros. Orgulho? Clarividência? Não via ninguém com autoridade bastante e bastante sinceridade para esclarecer minhas dúvidas.

Em você, além dos requisitos essenciais, encontro solicitude. Deus o abençoe, Mário! (LISBOA, *apud* SOUZA, 2010, p.95).

Embora de modo discreto e recatado como a sociedade da época exigia das mulheres no início do século XX, Henriqueta revela vontade de participar ativamente do cenário cultural do seu tempo, assumindo sempre uma postura crítica e autônoma, conforme podemos constatar na posição que ela adota frente às sugestões que Mário de Andrade apresenta em relação aos seus poemas. Conforme assinala Ionta (2004), cotejando poemas manuscritos enviados a Mário pela poetisa com os que foram publicados, é possível perceber que por diversas vezes Henriqueta Lisboa acatou as sugestões e em tantas outras ela as ignorou e manteve a sua versão. Logo, a escritora encontrou em Mário o amigo e crítico literário com quem se sentiu à vontade para compartilhar seus poemas, deixando-se guiar, orientar, mas

sem deixar de ponderar as apreciações do amigo, como podemos ler na carta escrita para o poeta em 31 de dezembro de 1939:

Sempre pensei que a missão do crítico fosse, acima de tudo, orientar, desbravar caminhos, adivinhar possibilidades. [...] Com você a crítica tem tomado aspectos novos, que enchem a mocidade de esperança. A preferência que denunciou entre aqueles três poemas que submeti à sua apreciação – lembra-se? – tem sido longamente meditada.” (LISBOA, *apud* SOUZA, 2010, p.78).

Nesta carta está presente também a visão de Henriqueta da crítica literária como “missão”, aspecto que discutiremos no terceiro capítulo, e a imagem de Mário de Andrade como o exemplo de crítico a seguir.

Outro aspecto que chama a atenção na primeira carta de Henriqueta enviada a Mário de Andrade é a referência que ela faz de si mesma como uma mulher comprometida com a União Universitária Feminina. Na sua declaração, Henriqueta informa a seu destinatário o que para ela e para a sociedade da época deveria talvez corresponder à imagem da mulher das letras no seu tempo, isto é, mulher-educadora-poetisa. Este autorretrato de Henriqueta revela a sua condição como intelectual. Conforme destacam Duarte e Paiva (2009) no artigo “A mulher de letras: nos rastros de uma história”, o magistério, os salões, o periodismo e a epistolografia representaram instâncias importantes para a admissão da mulher até o século XX no espaço público e para o seu reconhecimento como intelectual. Henriqueta Lisboa, assim como outras escritoras da sua geração, fez-se presente nesses quatro espaços.

A sua formação no magistério teve início no Curso Normal, frequentado no Colégio Sion de Campanha, onde esteve interna durante cinco anos e enquanto recebia rígida instrução religiosa, estudou os clássicos de língua portuguesa e francesa. Sua atuação no magistério tem início em Belo Horizonte como inspetora federal de ensino secundário em 1935 e se estende até a sua aposentadoria em 1968. No ensino superior, começa a atuar em 1943, lecionando Literatura brasileira e Literatura hispano-americana no antigo Curso de Letras Neolatinas, da Universidade Católica de Minas Gerais (atual PUC Minas). Em 1951 passa a lecionar também História da literatura na Escola de Biblioteconomia de Minas Gerais.

No que diz respeito aos salões, importante espaço semipúblico para o processo de aceitação da mulher no convívio intelectual, as autoras Duarte e Paiva (2009) destacam o exemplo de Henriqueta Lisboa que, assim como outras mulheres escritoras, conquistou o reconhecimento no início de sua vida literária a partir da participação em saraus, realizados

nas residências de familiares e amigos, onde, além da declamação de autores consagrados, lia os próprios versos.

O periodismo, considerado outro importante espaço para a escritora fazer circular e divulgar seus textos (DUARTE e PAIVA, 2009), também foi praticado por Henriqueta Lisboa que colaborou, conforme afirma na entrevista de 1941 *Sobre o ofício da poesia*⁷, em revistas e jornais do país ainda que não com muita frequência. Nos periódicos publicou artigos de sua autoria e em co-autoria, além de conceder inúmeras entrevistas. No terceiro e quarto capítulos refletiremos sobre a sua participação nos periódicos.

A epistolografia, conforme já destacamos, foi largamente cultivada pela poetisa mineira, caracterizando-se, por uma expressiva produção que inclui correspondências trocadas com familiares e com intelectuais brasileiros e estrangeiros.

O reconhecimento intelectual de Henriqueta Lisboa evidencia-se também na escolha do seu nome para participação em congressos e pelo recebimento de inúmeros prêmios ao longo da vida.

Estas premiações⁸ e indicações revelam o respeito que Henriqueta Lisboa obteve no meio cultural brasileiro como imagem da "Grande dama"⁹ da intelectualidade nacional. Respeito este que, conforme assinala Mário de Andrade, não significou que seu espaço como poetisa e crítica obtivesse legitimidade no meio literário: “Às vezes fico meio irritado por “respeitarem” você e não lhe darem o lugar que você merece, mas logo fico malicioso, com vontade de rir dos outros.” (ANDRADE, 1944 *apud* SOUZA, 2010, p.278).

⁷ Arquivo Henriqueta Lisboa, Acervo dos Escritores Mineiros, Centro de Estudos Literários da UFMG.

⁸ Em 1934 representou a mulher mineira no III Congresso Feminino Nacional, realizado no Rio de Janeiro e em 1937 recebeu medalha e diploma de *O Malho* como uma das cinco intelectuais brasileiras laureadas no plebiscito "Levemos a mulher à Academia de Letras". Posteriormente, com vários livros já publicados, recebeu, em 1950, o prêmio Othon Bezerra de Mello da Academia Mineira de Letras pela obra *Flor da morte*; em 1952 o primeiro prêmio da Câmara Brasileira do Livro (São Paulo) pela obra *Madrinha lua*; em 1955 a Medalha de Honra da Inconfidência de Minas Gerais; em 1959 a medalha da Academia Mineira de Letras; em 1963 foi eleita a primeira mulher para a Academia Mineira de Letras; em 1969 o título de Cidadã Honorária de Belo Horizonte; em 1971 o prêmio *Brasília de Literatura* pelo conjunto da obra, conferido pela Fundação Cultural do Distrito Federal; em 1976 o prêmio Poesia, conferido pela Associação Paulista de Críticos de Arte; em 1979 o diploma de membro fundador da Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil e o título de personalidade do Ano Internacional da Criança, conferido pela União Brasileira de Escritores e também o diploma de mérito poético por decreto do Governador do Estado de Minas Gerais, comemorativo dos cinquenta anos de poesia; em 1980 a Grande Medalha da Inconfidência; em 1983 o prêmio Pen Club do Brasil, pela obra *Pousada do ser* e em 1984 o prêmio *Machado de Assis* da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da obra. (Arquivo Henriqueta Lisboa, AEM/CEL/UFMG).

⁹ A expressão "Grande dama" foi utilizada por José Afrânio Moreira Duarte no livro *Henriqueta Lisboa: poesia plena*. São Paulo: Editora do Escritor, 1996, p.95.

A escritora mineira, assim como muitas mulheres que escreviam na sua época, foi vítima de representações fixas e cristalizadas que terminavam por “reduzir as mulheres a expectadoras, mais ou menos submissas, de si mesmas.”. (PERROT, 2013, p.24). A imagem da “grande dama da literatura” enquadrava a escritora no modelo “bem comportado”, que foi durante muito tempo delimitado para a mulher-escritora pela crítica masculina da época. Modelo este baseado nos ideais de feminilidade da época: mulher recatada, delicada, sensível que representava e transmitia em sua escrita os “bons costumes”. De acordo com (PERROT, 2013), as imagens produzidas pelos homens nos dizem mais sobre os sonhos ou os medos dos artistas do que sobre as mulheres reais. Além disso, as representações indicam a ausência de informações precisas e circunstanciadas sobre as mulheres. Forma de ver presa, sem dúvida, à maneira de se comportar da escritora, sem levar em consideração os seus méritos como poetisa, nem muito menos crítica literária.

Henriqueta Lisboa dedicou-se também à produção de diferentes gêneros- poesia, ensaio, tradução, didático – aspecto que, segundo Marques (2004), ilustra a “mobilidade espacial e intelectual” da escritora.

Apesar dessa postura atuante, em carta direcionada a Mário de Andrade em 6 de agosto de 1940, em tom de desabafo, a poetisa realiza uma reflexão sobre a condição da mulher como “intelectual artista”, destacando os empecilhos que a impedem de se sentir uma “verdadeira intelectual”:

[...] Passa-se o tempo e a inteligência se fortalece e se aclara tornando-se apta para novas conquistas. Mas a sensibilidade conserva perenemente, na sua delicadeza, esse ar de convalescença. (Você, de coração dolorido com a ingratidão de uns amigos que não mereciam ser seus amigos...) Esta capacidade de sofrimento – ainda bem! – é o maior fator da capacidade artística. Pelo menos para a mulher. Entretanto, paradoxalmente, é esta mesma capacidade de sofrimento que mata a intelectualidade feminina. A mulher não sente tanto a desesperação da verdade como a necessidade da harmonia. Deverei confessar-me? Não sou bastante rebelde para sentir-me uma verdadeira intelectual (para isso teria que superar muita coisa, sacrificar muita coisa). Nem sou bastante simples para viver a vida burguesamente como as outras mulheres. Não sou bastante generosa para renunciar à minha própria personalidade. Nem egoísta bastante para pensar unicamente em mim. Poderei ser feliz?

[...] Eu devia ter feito da minha religião a minha poesia. Enganei-me quando quis fazer da minha poesia a minha religião. Não a única, porém receio que a mais absorvente. Contudo não devo queixar-me: se a arte tem sido a minha paixão, com a sua coroa de espinhos, também tem sido o meu bálsamo, com as suas vozes celestiais... E se eu tivesse de recomeçar, escolheria certamente este mesmo caminho. Este caminho onde encontro meus irmãos. Um dos mais belos espetáculos do mundo – não é verdade, Mário? – é essa comunhão espiritual que nos une, através do tempo e da distância. Existem

por certo outras afinidades entre os seres. Mas creio que estas são as mais puras. (LISBOA, *apud* SOUZA, 2010, p.111).

Na carta de Henriqueta constatamos que ela percebe e aponta para a diferença entre o homem e a mulher enquanto intelectuais artistas. Na sua época os espaços ocupados pelo homem e pela mulher eram bem demarcados. Embora algumas mulheres-esritoras começassem a ganhar progressivamente espaço cultural, ainda de modo acanhado e quase que sem repercussão nacional, o espaço das letras permanecia ocupado preponderantemente pelos homens (GOTLIB, 2003). Talvez em decorrência desta realidade, para Henriqueta o sofrimento paradoxalmente representava para a mulher “maior fator da capacidade artística”, impulsionando-a a escrever, mas, ao mesmo tempo, era o responsável por “matar a intelectualidade feminina”, talvez para aquelas que se mantinham presas à confissão do que as fazia sofrer. No período em que a poetisa escreve a Mário de Andrade, acreditava-se que a atividade de escrita exigia, sobretudo, a capacidade da razão (PERROT, 2013), que, para a sociedade patriarcal, era uma característica própria do masculino, enquanto que a mulher se deixava conduzir mais pela sensibilidade.

Henriqueta apresenta também em sua fala a busca pela harmonia como um aspecto próprio das mulheres, quando, na realidade, trata-se de um objetivo traçado por ela para a sua vida e para a sua arte. No ensaio “Poesia: Minha profissão de fé”, presente no livro *Vivência Poética* (1979), ela declara: “Nesse campo de forças contrárias, tenho buscado uma postura de equilíbrio para aproximar-me da poesia, uma vez que ela pode estar no fundo do poço ou no vôo do pássaro” (LISBOA, 1979, p.11). Referindo-se mais diretamente a si mesma, Henriqueta afirma não se sentir uma “verdadeira intelectual”. Percebemos pelas suas palavras que a imagem do intelectual que ela tem é a de pessoas revolucionárias (“Não sou bastante rebelde para sentir-me uma verdadeira intelectual”). Talvez porque esteja presente na sua mente e na visão da sociedade brasileira da época a representação como intelectuais de fato dos artistas da primeira fase modernista ou mesmo da intelectualidade militante na década de 1940 ou ainda das mulheres— jornalistas, poetisas, romancistas, ensaístas— “que problematizavam a questão dos papeis sociais da mulher, detectando preconceitos e censuras que causavam frustrações e retrocessos no percurso das opções por comportamentos e atitudes a serem assumidas pela mulher”. (GOTLIB, 2003, p.26).

As suas palavras revelam também que a sua imagem de “não rebelde”, ou melhor, “de grande dama da poesia brasileira” (DUARTE, 1996), implicou em uma escolha, pois ao contrário teria de “superar muita coisa, sacrificar muita coisa”; ao mesmo tempo, ela afirma

que não é bastante simples para viver a vida burguesamente como as outras mulheres. Embora pertencente à classe burguesa, ela tem a coragem de abrir mão do “destino de mulher” que a burguesia da sua época reservava para as jovens. Talvez esteja incluído aí o casamento e a dedicação primeira ao esposo, aos filhos e ao lar. Henriqueta prefere o mundo das letras, pois apesar de constatar que a arte representa “paixão, com a sua coroa de espinhos”, afirma que se tivesse de recomeçar, escolheria certamente este mesmo caminho.

Ela ainda declara não ser bastante generosa para renunciar à sua personalidade, ou seja, as suas concepções, ao seu modo de ser. Moça educada segundo os padrões de comportamento determinados pela família burguesa brasileira no início do século XX, onde a Educação era dada nos colégios internos, que seguiam o modelo católico e francês de educação feminina, Henriqueta mantém-se fiel aos valores religiosos, estéticos e culturais que alicerçaram a sua formação. Possivelmente porque se por um lado isto significa ficar à margem das discussões culturais que ocupam o centro do país, por outro representa manter-se no espaço em que ela é “respeitada”, o da ilustre dama.

No texto *Literatura e mulher: essa palavra de luxo* (1999, p. 228), a escritora Ana Cristina César tece uma crítica às poetisas Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa por considerar que elas “jamais abandonaram a dicção nobre e o falar estetizante.” Para Ana Cristina, Cecília e Henriqueta marcaram a presença da mulher na literatura pelo viés da nobreza e do pudor. A ensaísta critica o universo imagístico e temático das poetisas marcado por “imagens estetizantes, puras, liquidas” e pela presença de “tons fumarentos”, “nebulosidades”, “penumbra”, “belezas mansas, doçura”. Além disso, questiona se “não haveria por trás dessa concepção fluídica de poesia um sintomático calar de temas de mulher, ou de uma possível poesia moderna de mulher, violenta, briguenta, cafona onipotente”.

A crítica de Ana Cristina em relação à poesia de Cecília e Henriqueta não leva em consideração as circunstâncias internas (os dilemas) e externas (situações concretas da produção e recepção dos textos de Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa) que estão imbricadas na produção das escritoras, balizando seu julgamento em aspectos exclusivamente textuais e/ou imanentes de alguns textos das poetisas. E, assim, envereda pelo caminho tomado por grande parte da crítica, sobretudo masculina, que teceu suas apreciações sobre as duas poetisas, enfatizando a aproximação entre a imagem de “mulher comportada” com a criação literária que elas realizavam. Em relação especificamente a Henriqueta, a crítica reforça a imagem marcadamente preconceituosa da poetisa como mulher frágil, afeita à emoção e ao instinto.

É importante problematizarmos a recepção da poesia de Henriqueta e Cecília, assim como de muitas outras poetisas, uma vez que o viés poético, tomado por elas, pode não ter inaugurado novos espaços para a discussão sobre a condição da mulher na sociedade moderna, mas, como afirma Bosi no texto “Poesia-resistência”, presente no livro *O ser e o tempo da poesia* (2000, p. 165), pode significar a forma pela qual “o poético sobrevive em um meio hostil ou surdo, constituindo o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista.” Para Bosi, muitas são as “faces da resistência” (re)veladas na poesia:

A poesia resiste à falsa ordem, que é, a rigor, barbárie e caos [...] Resiste ao contínuo “harmonioso” pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia. (2000, p. 169).

A história das mulheres escritoras no Brasil, já longamente tratada por teóricos e críticos, tem mostrado o quanto as condições de produção no Brasil até o século XX foram adversas para a mulher que escrevia. Ocupar espaços historicamente dominados pelo masculino, o da crítica literária, o do mercado editorial, não era fácil, exigindo das escritoras que recorressem a formas de agir diversas a fim de obter o máximo de eficácia na ação – no modo historicamente possível- que vislumbravam. (TELLES, 2010). Henriqueta Lisboa vivenciou esta situação, conforme declara em entrevista: “Mulher, além de mineira, escritora aparecida há cinquenta anos, as condições não me seriam favoráveis; e foi preciso perseverança para prosseguir no trabalho, ou melhor, força de vocação.” (LISBOA, *apud*, STEEN, 1984, p.6).

A “perseverança” marca, a nosso ver, a postura de Henriqueta Lisboa que escreveu não apenas poesia, mas também teoria do texto poético e crítica literária, o que embora não fosse raro entre as mulheres de sua época¹⁰, pouco era considerado.¹¹

Aqui lembramos o poema “Modelagem/Mulher”, de Henriqueta Lisboa, que, a nosso ver, possibilita-nos refletir sobre as condições adversas vivenciadas pela mulher na sociedade patriarcal:

¹⁰ Segundo Hollanda e Araújo no livro *Ensaístas Brasileiras: mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991* (1993), o pensamento crítico feminino nas artes e na literatura do final do século XIX até a década de 1990 do século XX revela abundante produção em livros e periódicos.

¹¹ No caso específico de Henriqueta, é bom ressaltar que os seus escritos ensaísticos alcançaram inclusive o reconhecimento de outros críticos. Alfredo Bosi no texto “A Crítica”, presente no livro *História Concisa da literatura Brasileira* (1994), assinala a importância do livro *Convívio Poético* para a história da crítica de poesia no Brasil.

Modelagem/Mulher

Assim foi modelado o objeto:
 para subserviência.
 Tem olhos de ver e apenas
 entrevê. Não vai longe
 seu pensamento cortado
 ao meio pela ferrugem
 das tesouras. É um mito
 sem asas, condicionado
 às fainas da lareira.
 Seria um cântaro de barro afeito
 a movimentos incipientes
 sob tutela.
 Ergue a cabeça por instantes
 e logo esmorece por força
 de séculos pendentes.
 Ao remover entulhos
 leva espinhos na carne.
 será talvez escasso um milênio
 para que de justiça
 tenha vida integral.
 Pois o modelo deve ser
 indefectível segundo
 as leis da própria modelagem.
 (LISBOA, 1982, p.83).

O poema, pertencente ao livro *Pousada do ser* (1982), aponta a difícil situação vivenciada pela mulher do século XX para romper com séculos de dependência e tutela à lógica patriarcal. Durante séculos, a mulher foi predestinada e vista como objeto a ser moldado para obedecer ao que era pregado pela família, para satisfazer às expectativas dos pais e, posteriormente, do marido. (PERROT, 2013). Ela crescia submissa ao pai e continuava pela vida afora submissa ao marido – só trocava de senhor – continuando “serva” do marido e dos filhos.

É possível perceber no texto uma consciência da subjugação da mulher – apresentada como um objeto modelado para servir. O poema denuncia que até o século XX a mulher permanece sem autonomia na sociedade e apenas começa a dar os primeiros passos em direção a uma vida mais independente, a “erguer a cabeça por instantes”.

As imagens no poema apontam para a situação de restrição a que estava submetida a mulher: “Tem olhos de ver e apenas entrevê. / Não vai longe/seu pensamento cortado/ao meio pela ferrugem/ das tesouras. É um mito/sem asas, condicionado/ às fainas da lareira./Seria um cântaro de barro afeito/a movimentos incipientes/sob tutela./Ergue a cabeça por instantes/e logo esmorece por força/ de séculos pendentes”.

A escolha lexical é outro aspecto no poema que merece a nossa atenção. Tendo em vista que o poema fala da condição de submissão da mulher, são muito pertinentes determinadas escolhas lexicais para estabelecer, manter e intensificar a situação de subserviência, humilhação e passividade vivenciada historicamente pelas mulheres. Assim, temos a referência à mulher como “objeto”, “Mito sem asas, condicionado às fainas da lareira”, “cântaro de barro”, “movimentos insipientes”, “leva espinhos na carne”, “modelo indefectível”.

Chama a atenção no poema também a concepção histórica de que a situação de exploração, opressão e submissão da mulher não se modificará em curto prazo, “será talvez escasso um milênio/para que de justiça/tenha vida integral.” Há no poema a visão crítica de que para haver mudança será preciso desconstruir as leis da própria modelagem, ou seja, a ordem patriarcal, na qual a injustiça contra as mulheres se desenha como uma dimensão simbólica, social e historicamente construída. (PERROT, 2013).

A violência contra a mulher aparece como uma dimensão de controle do seu corpo, nesse sentido, a imagem da modelagem, criada pela poetisa, é muito significativa, o que tem também expressão discursiva, no sentido de denunciar a imposição da ordem patriarcal e das suas instituições como legítimas (“Pois o modelo deve ser/ indefectível segundo/ as leis da própria modelagem.”). Perrot (2013, p.76) lembra-nos de que “corpo desejado, o corpo das mulheres é também, no curso da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade.”.

Assim, o poema traz os discursos que são na realidade discursos sobre regras, que nos revelam um modelo de normalidade quanto ao papel que cabe à mulher na sociedade: o da submissão, prisioneira do lar (“Assim foi modelado o objeto:/para subserviência.”; “É um mito/ sem asas, condicionado/ às fainas da lareira.”).

Dessa forma, destacamos que o poema é um exemplo de que a poetisa Henriqueta Lisboa tinha consciência da situação da mulher na sociedade burguesa patriarcal brasileira e, mais, ao contrário do que imaginaram críticos como Ana Cristina César (1999), fazer uma poesia de “belezas mansas” e “doçura” não significa “um calar” diante da situação, mas um caminho para não se calar diante da sujeição imposta à mulher.

Retomando a carta de Henriqueta a Mário, destacamos ainda o fato de a poetisa afirmar que não se vê como egoísta, pois não consegue pensar só em si. Percebemos assim a complexidade da dialética entre resistência e conformação da condição de mulher e poetisa vivida por Henriqueta Lisboa. Resistência porque dedicar-se ao espaço das letras como

prioridade em sua vida (escrevendo, lecionando) entre as décadas de 1920 a 1980 implicava para a mulher conflitos e pressões. Conformação porque em muitos aspectos a sua forma de ver e agir reforça a imagem da mulher bem comportada, da “boa moça”. É em virtude dessa complexidade, que Henriqueta se questiona: “Poderei ser feliz?”

Ainda nesta mesma carta, Henriqueta apresenta uma reflexão sobre a difícil relação estabelecida entre os “intelectuais artistas” e as “asperezas do mundo” ao seu redor:

[...] Sofre o intelectual na razão direta da intensidade do pensamento. O intelectual artista sofre ainda mais pela sensibilidade. Ver ofuscar-se a cada momento, a inteligência, nas trevas do mistério em que vivemos, talvez não seja tão amargo como sentir, a cada momento, os véus da sensibilidade se romperem de encontro às asperezas do mundo.” (LISBOA, 1940 *apud* SOUZA, 2010, p.111).

Na forma de ver da poetisa, a sensibilidade é uma das características próprias daqueles que se dedicam às artes, por meio da qual o artista de maneira mais dramática que outros intelectuais experiencia a tristeza decorrente do sofrimento que marca o mundo ao seu redor. Época marcada pelos horrores da Segunda Grande Guerra Mundial e no Brasil pela ditadura instalada por Getúlio Vargas, o chamado Estado Novo. Em diversas cartas dirigidas a Henriqueta, Mário se refere ao mal-estar com o governo de Getúlio Vargas. Para a poetisa, como defende em 1968 no ensaio *Formação do Poeta*, no artista “se equilibram sensibilidade, imaginação e sentimento aos influxos de artesanato, inteligência, cultura e personalidade”. (LISBOA, 1968, p.11).

Neste mesmo ensaio, embora destaque a sensibilidade como “o alimento do poeta”, a poetisa adverte que a sensibilidade pode prestar-se ao exercício, ou não, pode entregar-se a uma inerte e mórbida complacência ou ainda, reagir sabiamente, através de uma aceitação ativa, transformando-se em objeto artístico. (LISBOA, 1968, p.8). As palavras de Henriqueta apontam a visão dela sobre a relação entre a realidade social e a poesia. Para a escritora, o objeto artístico, a poesia, é fruto de uma reação sábia que aceita ativamente, sugerindo-nos que o seu fazer artístico não é indiferente à realidade, pelo contrário, frente à realidade, o artista reage de maneira sábia e ativa, transformando o mundo ao seu redor a partir da história de quem escreve, no caso, mulher católica, educadora, poetisa.

A sensibilidade relacionada à tematização da dor, do sofrimento, ainda que em tom suave, são apontados por muitos críticos como marcas da poética de Henriqueta. Dentre os primeiros estudos a assinalar este traço nos poemas henriquetianos está o artigo “Coração

magoado”, de Mário de Andrade, escrito em 1941. Nele são analisados vários poemas do livro *Prisioneira da Noite* (1941), e o estudioso chega à conclusão de que “Henriqueta Lisboa é uma prisioneira consentida”, cujo lirismo está marcado pela “alegria esvoaçante e ácida de um coração magoado”, “todo um arrebatamento, toda uma felicidade sufocada com altivez, consciente” (ANDRADE, 1970, p.3).

Em carta escrita a Mário em 28 de janeiro de 1941, Henriqueta destaca a dor como elemento de força criadora desde que o poeta não perca de vista a alegria: “A dor é mais profunda, concordo; mas é preciso que conheçamos também a alegria para calcular essa profundidade, para dominá-la, para transfigurá-la em beleza” (LISBOA, *apud* SOUZA, 2010, p. 133). Nas palavras da poetisa percebemos marcas da sua busca pela arte como equilíbrio (calculá-la, dominá-la, transfigurá-la), possivelmente consequência da sua formação fundamentada na concepção clássica de arte.

Mário encerra o seu artigo sobre o livro *Prisioneira da Noite*, aproximando qualidades características da mulher Henriqueta Lisboa como a meiguice e a capacidade de sublimar a dor com o seu jeito de fazer poesia:

Por que Henriqueta Lisboa é tão meiga e cômoda em sua qualidade, que soube ultrapassar a dor viva dos ideais e das ânsias, completamente mulher, perdoando sem esquecer. Muitas são as suas compensações, está claro. E entre elas esse lirismo que a excetua, uma carícia simples, dor recôndita em sorriso leve, e a frase contida – coisas raras na poesia nacional. (ANDRADE, 1970, p. 3.).

Em carta escrita em 11 de julho de 1941, endereçada a Henriqueta, Mário explica a linha crítica que adotou ao escrever o artigo sobre a poesia henriquetiana:

Hoje saiu o artigo que escrevi sobre você. Ele já representa uma fase nova, procurada da minha crítica, em que já não me preocupo tanto com a técnica, veja se gosta. Duas coisas me preocuparam e, na minha orientação crítica de agora, são o que procuro discernir: o eu e a sua resultante, a obra. No caso a psicologia lírica e a qualidade poética. (ANDRADE, *Apud* SOUZA, 2010, p.145).

As palavras de Mário apontam para uma revisão da postura assumida enquanto crítico literário nas primeiras décadas do século XX. Nesse período, segundo Coutinho (1978, p. 97), Mário de Andrade, juntamente com Tristão de Athayde, Henrique Abílio e outros, encaminharam a crítica para a busca do estético na obra literária, tanto contra o “impressionismo” como contra o “sociologismo naturalista”. No estudo sobre a poesia de

Henriqueta Lisboa, Mário revela que sem perder de vista a busca da “qualidade poética” na obra, sua abordagem do objeto literário passou a focalizar o que ele chama de “psicologia lírica”, isto é, a análise dos motivos poéticos, das peculiaridades líricas da poetisa. Entretanto, ao tratar dos poemas de Henriqueta, presentes no livro *Prisioneira da Noite*, percebemos que Mário realiza uma aproximação entre o jeito de ser da poetisa e a sua poesia.

Essa identificação entre a poetisa Henriqueta Lisboa e a sua poesia está presente em vários estudos críticos sobre sua obra. No artigo *Através de uma poesia*, de Alphonsus de Guimarães Filho, publicado em 1956, assim se refere o crítico à obra henriquetiana:

Desde os primeiros livros, a poetisa Henriqueta Lisboa já apresentava as qualidades que nos seus últimos volumes, e em principal no admirável *Flor da Morte*, iriam se afirmar em sua plenitude. Havia nos poemas de *Velário* ou de *Prisioneira da Noite*, para não recuarmos até *Enternecimento*, uma delicadeza de sentimento, uma sensibilidade apta a captar as ressonâncias mais íntimas do silêncio, a pesquisar naquela região de sombra e sigilo em que a vida amortece a sua flama e só resta um sussurro quase inaudível. A pesquisar, enfim, na “solidão sonora” da própria alma, a penetrar-lhe os recantos mais secretos e a trazer para a luz o mundo insuspeitado que só ao verbo é dado revelar. Denunciavam-se ainda, em poesia assim discreta e recatada, atributos que lhe conferiam significação particular: e eram o domínio formal e a segurança técnica, de envolta com a tendência para as “coisas suaves, silenciosas, imprecisas”. (GUIMARÃES FILHO, 1970, p.4).

A poesia de Henriqueta Lisboa é caracterizada por Guimarães Filho a partir de atributos que comumente aparecem como traços do temperamento da poetisa: “delicadeza de sentimento”, “discrição”, “recato”, “suavidade”.

Estas imagens de Henriqueta se fazem presente também nas cartas de Mário endereçadas à poetisa mineira. O escritor paulista chega a vislumbrar na figura da sua interlocutora a representação de um ouvinte/leitor especial que, do lugar que ocupa, permite que o Outro fale o que lhe vier à cabeça, sem consideração pelas conveniências, a “perdoadeira”: “Agora, lhe quero tão desabusado bem, sou tão seu íntimo que não dura muito lhe estarei fazendo confidências descaradas, descansando meu pensamento fraco e tantas vezes horrível nas suas mãos perdoadeiras de mulher.” (ANDRADE, 1940, *apud* SOUZA, 2010, p.81).

Em outra carta, escrita em 16 de abril de 1940, Mário se refere a Henriqueta a partir de imagens que evocam a simbologia da “mulher anjo”, aquela que no ideário romântico é a purificadora do coração do amante, capaz de enobrecer a sua alma e purificar seu coração,

aproximando-o de Deus, é a piedosa, conselheira e guia: “Você minha irmãzinha de caridade me escreva suas cartas meigas.” (ANDRADE, *apud* SOUZA, 2010, p.84).

O escritor paulista vê na figura de sua interlocutora a confidente fiel com quem realiza a “autoanálise” da sua conturbada vida interior, repleta de alegrias, angústias, decepções, enternecimentos: “afinal esta carta não passará de um choro nas suas mãos de mulher. Mais que choro: os urros de um Édipo cego já, que matou a própria mãe. “Minha” verdade...Adeus”. (ANDRADE, 1940, *apud* SOUZA, 2010, p.110). Nas palavras de Mário podemos vislumbrar a referência, provavelmente inconsciente, ao poder da palavra amiga, transformadora que afaga e alivia as dores. Como em uma sessão psicanalítica em que a palavra (aquela que é proferida pelo paciente, e aquela que é ouvida por ele) é palavra eficaz: provoca alterações, transforma aquele que a recebe. (MENESES, 1995, p.51-52). É recorrente nas cartas do escritor paulista o emprego de expressões que apontam para o desejo do toque, da carícia, do afago: “Me perdoe, Henriqueta querida. E me abrace.” (ANDRADE, 1942, *apud* SOUZA, 2010, p.203); “Venha ao menos você, com suas mãos, me suavizar!” (ANDRADE, 1940 *apud* SOUZA, 2010, p.94).

Em resposta à carta de Henriqueta, Mário envia-lhe em 27 de agosto de 1940 uma correspondência na qual se refere à condição de Henriqueta como intelectual e mulher burguesa:

Sua última carta veio admirável como expressão de você. E me foi imensamente agradável ver a clarividência com que você conhece o seu “caso”, de ao mesmo tempo intelectual e mulher burguesa deste nosso país despreparado. Hesitara em abordar este problema delicado, que é o seu maior problema e muito mais problema para você que para a maioria das mulheres intelectuais que conheço em nosso meio. Porque estas abandonaram e se libertaram de uma porção de conceitos e preconceitos que você não pode nem deve absolutamente abandonar. Não apenas porque isso seria o estouro, o escândalo e a criação inútil de várias infelicidades que você teria que arrastar atrás de si pela vida, como porque isso seria, desculpe a palavra feiosa, destemperamentar-se, arre! Você está realizando uma vida admiravelmente exata, a “sua” vida; e acredite: os obstáculos e insolúções em que você se vê ferida, se você mudasse de vida para que desaparecessem, também se mudariam, seriam outros. [...] mas se eu digo que o seu problema o é mais pra você do que para as outras intelectuais brasileiras que conheço, é justamente porque talvez nenhuma delas fosse capaz daquela sua observação da última carta: “a mulher não sente tanto a desesperação da verdade como a necessidade da harmonia”. Sim, talvez Cecília Meireles pudesse concordar com essa afirmação, mas seria incapaz de criá-la por si mesma. Só a sua prisão poderia ditá-la, Prisioneira da noite. E você me pergunta se poderá ser feliz... a meu ver, você é feliz, Henriqueta. Naquela exata noção de felicidade, que consiste realizar para o ser uma harmonia entre as tendências pessoais e as contingências da vida. Sem dúvida isso é um bocado simplório, dito assim. A frase implica esclarecimentos imensos e me

sinto fatigado de escrever. 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 de seu ser de passarinho, em que nem seus desfalecimentos nem seus entusiasmos, nem nada consegue trazer a noção desgraciosa de um desequilíbrio. “a própria dor é uma felicidade”. Aceite as suas, Henriqueta. (ANDRADE, *apud* SOUZA, 2010, p.115-116, grifo do autor).

Mário inicia a sua carta assinalando a admiração que sentiu com a confiança demonstrada por Henriqueta na expansão de sua vida interior, na revelação de suas angústias, momento raro nas missivas da poetisa. Ele focaliza também a descrição realizada por Henriqueta a respeito da sua condição como intelectual e mulher burguesa no Brasil, país que ele qualifica como “despreparado”. A crítica à realidade sócio-cultural brasileira, marcada pela ditadura e pela “superficialidade da intelectualidade”, é uma das tônicas frequentes nas missivas de Mário.

Sobre a condição de Henriqueta como mulher intelectual, o escritor paulista destaca a dificuldade vivenciada pela poetisa, cuja problemática para ele se mostra até maior do que a das outras mulheres intelectuais, pois ao contrário destas, a poetisa mineira não conseguiu “abandonar nem se libertar” de uma porção de “conceitos e preconceitos”. Provavelmente, Mário de Andrade está se referindo às posições assumidas e praticadas por Henriqueta que, de um modo geral, resultavam em “formas comportadas”, próprias de quem fora educada em uma sociedade dominada pelo pensamento patriarcal e religioso cristão, como a da sociedade mineira no início do século XX. Em um depoimento no qual comenta o trabalho feminino, datado de 25 de julho de 1963, Henriqueta Lisboa posiciona-se a favor da participação profissional da mulher na sociedade, sem deixar, contudo, de ressaltar o compromisso da mulher com os princípios básicos da sociedade burguesa, os deveres para com a família, a “boa moral” e a religião cristã:

O trabalho em si mesmo, é fator dignificante da pessoa humana. Enaltece tanto o homem quanto a mulher. É através do trabalho que o ser humano se realiza, projetando a sua própria personalidade e construindo o progresso do grupo social.

A mulher deve, pois, participar desse processo evolutivo, trabalhando com independência ou colaborando com o homem à feição de “coroinha”, mas sempre atenta aos imperiosos deveres da família, de acordo com a boa formação moral que constitui o patrimônio cristão. (LISBOA, 1963)¹².

¹² Acervo dos escritores Mineiros. Série Produção intelectual do titular. 1466. Sobre o trabalho feminino. Belo Horizonte 25jul.1963,1fl.

Ao falar de sua atitude diante da vida em entrevista a Marly de Oliveira, realizada em maio de 1979, Henriqueta reafirma a sua fidelidade aos princípios básicos do Cristianismo:

Tenho buscado, constantemente, orientar minha vida de conformidade com os princípios básicos do Cristianismo, tentando compreender eventos, pessoas e cousas, a fim de superar contradições e obstáculos e colaborar, com um óbolo que seja, para a comunhão geral. (LISBOA, *apud* OLIVEIRA, 1979).¹³

Nas palavras de Henriqueta, percebemos que caminha lado a lado a fidelidade aos princípios socioculturais e religiosos da sua formação e o desejo de atuar na vida cultural brasileira, realidades que exigem dela uma busca constante por encontrar o equilíbrio, a harmonia, que Mário de Andrade, assim como várias outras pessoas que com ela conviveram, assinala como uma característica principal da mulher e poetisa Henriqueta Lisboa. Conforme palavras da própria Henriqueta, como intelectual e artista, ela sempre se manteve fiel a si mesma e ao mesmo tempo aberta ao desenvolvimento de novas experiências, a que ela chama de “direito permanente à pesquisa estética”:

Com a responsabilidade acrescida, passei a observar os aspectos de renovação, preconizada pela Semana de Arte Moderna, seus postulados, suas tendências e manifestações já menos explosivas. Persuadi-me, então, de que o direito permanente à pesquisa estética seria a mais bela conquista do escritor. Sem ruptura de convicções já arraigadas e sem deixar de ser fiel a mim mesma, senti que o desenvolvimento de novas experiências nos levariam a uma provável evolução. (LISBOA, *apud* STEEN, 1984, p.6).

Entretanto, esta condição de Henriqueta nem sempre foi compreendida pela intelectualidade brasileira. Muitas vezes ela foi considerada como uma artista sem interesse pela realidade cotidiana nacional, acusada de fazer uma poesia apartada dos problemas sociais do país, conforme a própria Henriqueta relata em carta a Mário de Andrade:

Fiquei impressionada de ver a que ponto você se preocupa com esses rapazes. Santo Deus! Se eu pudesse ajudá-lo em alguma coisa! A dificuldade maior é que eles não terão confiança em mim, nem sequer me conhecem. Imaginam que realizo arte com egoísmo, despreocupada dos mil problemas da vida de hoje – econômicos, sociais, espirituais, quando, em verdade, o

¹³ OLIVEIRA, Marly. *Sobre o Ofício da Poesia*. Rio de Janeiro, 11 de setembro de 1941. Acervo dos Escritores Mineiros/UFGM.

problema que me preocupa é o mais lancinante de todos – o da consciência, não apenas o de uma consciência. Mas eles são ainda muito moços. (LISBOA, 1944, *apud* SOUZA, 2010, p.301).

Os rapazes a quem se refere Henriqueta, são, segundo Souza (2010), Hélio Pellegrino, Fernando Sabino, Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos e Murilo Rubião, com os quais Mário de Andrade manteve contato, “marcado por preocupação e dedicação extrema” (SOUZA, 2010, p.299). Nas palavras de Mário a Henriqueta em carta de 27 de setembro de 1944, ele se refere a estes jovens com expectativa: “Não sei o que darão, serão promessas das mais promissoras, inteligências sensíveis e realmente extraordinárias.” (ANDRADE, *apud* SOUZA, 2010, p.299). Mas este grupo de jovens estudantes mineiros, segundo palavras da própria Henriqueta, não via na poetisa conterrânea uma intelectual que respondesse aos anseios sociais do mundo moderno.

Em um texto, que circula na internet, o escritor Affonso Romano de Sant’anna apresenta um depoimento sobre o prazer de ler as correspondências trocadas entre Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa e fala sobre a imagem que ele tinha, na juventude, de Henriqueta. Este depoimento pode revelar como a escritora era vista pelos jovens escritores modernistas:

Conheci Henriqueta Lisboa. Levemente. Discretamente. Sem aproximar-me muito. Para minha geração ela era um ícone mineiro do modernismo; como o Emílio Moura e seu cigarro de palha. Então, eu a via num ponto de ônibus e admirava-a em seu silêncio. Via-a passando no saguão da faculdade e me parecia que ela apenas pousava na realidade. Devo ter conversado com ela (breve e respeitosamente) uma ou outra vez. Insuficientemente. Ela era irmã do José Carlos Lisboa, que nos dava aula de Literatura Espanhola na Faculdade de Letras sediada em três andares do edifício Acaiaca. Era cunhada do professor Lourenço, que nos dava Latim. Era irmã de Alaide Lisboa, que nos ensinava pedagogia. Dizia-se que tinha na cabeceira de sua cama um retrato de Mário de Andrade coberto com um véu de casta paixão. E eu me penitencio de não a ter procurado mais e não ter desvelado por ela minha admiração¹⁴.

Percebemos nas palavras do escritor a idealização da figura de Henriqueta vista como alguém etérea – “admirava-a em seu silêncio”; “parecia que ela apenas pousava na realidade”, “Dizia-se que tinha na cabeceira de sua cama, um retrato de Mário de Andrade coberto com um véu de casta paixão”. Estas imagens marcaram o discurso de grande parte da crítica literária sobre a poetisa. A nosso ver esta idealização da poetisa reforçou a visão sobre

¹⁴ Sant’anna, Affonso Romano de. Depoimento. Disponível em < www.affonsoromano.com.br/blog > acesso em fev. de 2011.

Henriqueta como uma escritora desligada da realidade social, gerando, por muito tempo, uma desatenção em relação à mulher Henriqueta Lisboa poetisa, educadora, tradutora e ensaísta.

Apesar de o primeiro livro de poesia de Henriqueta Lisboa – *Fogo Fátuo* – ter sido publicado em 1925 e de a escritora ter sido considerada, por reconhecidos críticos como Sérgio Milliet à altura de nossos maiores poetas (1945)¹⁵, os trabalhos exegeticos em torno da lírica henriquetiana corresponderam, durante muito tempo, basicamente, a artigos curtos.¹⁶

Em 1980, Wilson Martins escreve para o *Jornal do Brasil* o artigo intitulado “A mulher no seu lugar” (MARTINS, 1980, p.11), no qual assinala duas incongruências a respeito da divulgação no Brasil do nome e da obra de Henriqueta Lisboa. A primeira diz respeito ao descaso da crítica brasileira que não menciona o nome da poetisa em quase nenhuma das maiores obras de referência do Brasil.

A segunda incongruência é que não obstante a sua inegável posição entre os poetas mais conceituados da atualidade, segundo testemunham os numerosos prêmios recebidos, por ela, quando ocorre alguma referência à poetisa mineira, o posicionamento caracteriza-se por uma extrema brevidade. Martins (1980, p.11) cita como exemplo do descaso com a poesia de Henriqueta a obra de Sérgio Milliet *Panorama da Moderna Poesia Brasileira* (1952) em que o nome da poetisa mineira aparece em uma notinha de rodapé na qual o crítico elogia muito o mérito da obra henriquetiana, considerada à altura das composições nacionais mais importantes. Um outro exemplo é a obra de Trystão de Athayde, intitulada *Quem é Quem nas Artes e nas Letras do Brasil* (1966), em que a referência à poetisa aparece em um verbete, no qual aliás, o único juízo crítico é, de novo, uma citação de Sérgio Milliet.

Em consulta a outros compêndios da crítica brasileira, encontramos a obra *Evolução da Poesia Brasileira* (1947, p.99), de Agrippino Grieco, na qual Henriqueta Lisboa é incluída entre “as poetisas do segundo parnasianismo” e sua poesia é citada por meio de um

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

¹⁶ Em 2000, com a pesquisa de mestrado sobre a temática da morte na poesia de Henriqueta Lisboa, constatamos que a maioria dos estudos sobre a obra da poetisa mineira se constituía de artigos, caracterizados por uma abordagem pouco vertical ou panorâmica de aspectos variados da poesia henriquetiana. Percebemos que se por um lado ela era sempre apontada por expoentes da poesia e da crítica nacional como uma artista de valor estético indiscutível, por outro lado, poucos eram os estudos detidos sobre sua produção. Até 2000, ano de defesa da dissertação, nas universidades brasileiras havia registro apenas do trabalho acadêmico *A lírica de Henriqueta Lisboa e a dialética do transcendente*, de Márcia Eliza Rezende.

comentário breve e negativo: “E as Srs. [sic] Leonor Posada, Henriqueta Lisboa, Iveta Ribeiro e Maria Sabina servem-nos um chá de tília, uma tisana doméstica das mais intragáveis...”.

É preciso lembrar que a recepção desfavorável de Grieco refere-se aos primeiros livros da poetisa, os da juventude, publicados antes da década de 1940, a respeito dos quais críticos especialistas na poesia henriquetiana¹⁷ apontam a influência das estéticas parnasiana e simbolista, assinalando, no entanto, a “voz distinta” de Henriqueta.

Mais recentemente foi publicada a obra de Alexei Bueno *Uma história da Poesia Brasileira* (2007) na qual a referência à obra de Henriqueta Lisboa se pauta mais uma vez em uma avaliação superficial da produção da poetisa e no julgamento despropositado que compara Henriqueta a Cecília Meireles, considerando a primeira como menor:

Nascida no mesmo ano de Cecília Meireles, a mineira Henriqueta Lisboa (1901-1985) estreou em 1925, com *Fogo Fátuo*, que não agregou a suas poesias reunidas. Oriunda do Simbolismo, a obra de Henriqueta Lisboa, essencialmente lírica, ressent-se de uma certa indefinição formal. Se em *Prisioneira da noite*, de 1941, livro de forte inspiração religiosa, o verso livre e largo domina, em *Madrinha Lua*, de 1952, a forma se aproxima do romance. Esse último livro, todo de temas da história mineira, sofre de inevitável comparação com o monumental *Romanceiro da Inconfidência*, que Cecília Meireles publicaria apenas um ano depois, comparação cruel, o famoso abismo que se ergue entre o talento e o gênio. (BUENO, p.325-326).

A desatenção de grande parte da crítica literária em relação à obra de Henriqueta lembra-nos as palavras de Foucault (2004) sobre o cerceamento e controle dos discursos na sociedade. Para ele,

a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 2004, p.10)

Como três grandes sistemas de exclusão dos discursos, Foucault aponta: a interdição, a segregação e a vontade de verdade. No caso específico de Henriqueta, ao mesmo tempo em que se interdita o seu dizer, mantendo o silêncio sobre as suas obras e impedindo a circulação dos saberes da escritora sobre poesia e crítica literária, a crítica a exclui pela separação e rejeição ao classificar a sua poesia como presa às estéticas do passado (Parnasianismo, Simbolismo, Romantismo). Todo este processo de exclusão é reforçado pelo que Foucault

¹⁷ Este aspecto é apontado por Fábio Lucas (1980) ao prefaciар o livro de Henriqueta *Casa de Pedra: poemas escolhidos* e no texto “Henriqueta Lisboa”. In: *A Face Visível*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1973. P. 70-73.

chama de “vontade de verdade”, isto é, “[...] prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aqueles que, ponto por ponto, em nossa história, procuraram contornar essa vontade de verdade, lá justamente onde a verdade assume a tarefa de justificar a interdição [...]”. Ainda segundo Foucault (2004, p18), a vontade de verdade apóia-se “sobre um suporte e uma distribuição institucional”, no nosso estudo percebemos que o discurso negativo de grande parte da crítica literária sobre a poesia de Henriqueta Lisboa, durante o século XX, atuou como “verdade absoluta”, considerando a poetisa fora da poesia dita modernista.

Mário de Andrade também questionou em carta, escrita a Henriqueta Lisboa em 28 de janeiro de 1944, a atitude dos críticos frente à poesia henriquetiana:

E os críticos! O que fazem os senhores críticos que não escrevem sobre você! Está havendo, sem querer, uma verdadeira “conspiração de silêncio” em torno do *Menino Poeta*, pelo menos dos críticos que eu sigo, o Sérgio Milliet, o Antonio Candido, o Álvaro Lins e o Guilherme de Figueiredo. Mas Henriqueta, eu tenho a certeza que esse silêncio indica muito, estão perplexos, e com mal estar. Na verdade carece ter uma alma muito, não digo pura, mas doida, solta, indefesa pra gostar, não só de você que é doida, solta e indefesa, mas especialmente do *Menino Poeta*. Eu mesmo que adoro o livro, fico “criticamente” atrapalhado pra falar, não consigo exatamente saber, nessa revoada tão tênue e sutil de lirismo, qual foi sua intenção. E a crítica precisa, olé, explicar as intenções... Eu creio que já falei uma vez pra você, você não é poeta pra ser muito apreciada pela crítica não. A crítica faz questão de ser por demais inteligente, e você não é muito lá fácil de perceber sem uma adesão apaixonada. Apaixonada aqui, não exclui clarividência, pelo contrário, é ela que dá clarividência. [...] Na verdade você não pertence às linhas gerais da crítica de poesia nossa, nem dos seus problemas e intenções [...] (ANDRADE, *apud* SOUZA, 2010, p.277-278).

Na visão de Mário, O texto de Henriqueta não se enquadra nos padrões classificatórios da crítica de poesia brasileira, por isso, a maioria não se interessa em estudá-lo. Logo, para o escritor paulista, o problema não estaria na poesia de Henriqueta Lisboa, mas na crítica literária, que tinha como prática o estudo da literatura através de uma análise objetiva dos motivos, artifícios, técnicas e outras funções presentes nos textos canonizados – “as linhas gerais da crítica de poesia nossa”. Não conseguindo “enquadrar” a poesia henriquetiana nos moldes já existentes elaborados a partir das obras que já se encontravam no cânone, desconsideraram-na com apreciações negativas ou mantendo o silêncio sobre a poetisa e a sua obra.

É interessante registrar que um ano depois desta carta, em 15 de novembro de 1945, o crítico Sérgio Milliet escreve um artigo para o *Estado de São Paulo* no qual apresenta uma

avaliação na mesma linha de Mário de Andrade sobre a recepção da crítica em relação à poesia de Henriqueta:

Henriqueta Lisboa publica um nôvo [sic] volume de versos "Face Lívida" (Belo Horizonte, 1945), em que suas qualidades se acentuam até a rispidez. Há na Sra. Henriqueta Lisboa uma recusa permanente ao sentimentalismo, uma defesa sistemática contra a retórica, uma desconfiança pelas facilidades, que dão a sua poesia uma grande limpidez, mas também certas arestas. Agrada a poucos essa sensibilidade assim arisca, mas agrada muito a essês [sic] poucos. (MILLIET, 1945, *apud Suplemento Literário*, 1970, p.9).

A posição dos críticos Mário de Andrade e Sérgio Milliet apontam que os discursos da crítica- incluindo o do próprio Mário e o de Milliet, que revelam compreender a diferença do fazer poético de Henriqueta e o considera legítimo- constituem-se como uma batalha, uma relação de poder, e que, portanto, devem ser analisados como construções históricas, políticas e sociais. Com base em Foucault (2004), vemos o discurso crítico como este campo estratégico que tanto podem intensificar os controles quanto se constituir como pontos de resistência, focos de reação. (FOUCAULT, 2004). O discurso favorável à poesia henriquetiana representa esta resistência ou mesmo reação contra as opiniões que a excluem por não conseguir enquadrá-la no modelo do que eles consideram como "poesia modernista".

Em resposta à carta de Mário, Henriqueta escreve, em 20 de fevereiro de 1944, uma missiva em que apresenta uma visão lúcida sobre a postura da crítica do seu tempo:

Parece mesmo que os críticos não querem *O menino Poeta*. Mas também pode ser que algum dia um deles comece a puxar o fio da meada. Nem isso me surpreenderá. Sei que uma coisa é êxito e outra, valor. Só uma graça peço a Deus: que esse silêncio, que eu sinto como aguda ironia, não me atinja o ser moral; que eu possa compreender e admirar sempre mais a obra alheia; que não acuse a ninguém. Deve haver uma explicação natural para isso. Você diz que não pertenço às linhas gerais da critica 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, reconheci-me!" Mas não será por falta de amor que a minha poesia talvez não tenha pátria. – E as minhas intenções? Haverá intenção em arte? É certo que as intenções – boas ou más – que se somam à arte – como ao sentimento – são como lastro pesando no carro para que ele deixe de ser inefável e possa radicar-se ao solo. Se tive alguma intenção ao escrever o livro infantil, não sei. Parece que as nuvens andaram levando o carro...

Agora me consolo em recordar as palavras de Cristo: - “se não vos tornardes simples”... Em verdade, o que procurei foi entrar pela porta do fundo, a porta invisível por onde nos chega o pão e por onde sai a vovozinha para não esbarrar com os falastrões da sala. (LISBOA, *apud* SOUZA, 2010, p.279-280, grifos da autora.).

Em sua carta, Henriqueta Lisboa realiza um desabafo no qual deixa transparecer o desencanto com a postura da crítica literária. Sem, no entanto, desacreditar da importância da sua obra, ela demonstra consciência de que um dia olharão para *O menino poeta* com outros olhos. Além disso, mostra uma visão amadurecida no que diz respeito à postura da crítica literária do seu tempo. Henriqueta percebe que a atividade realizada pela crítica literária está condicionada a questões sociais e políticas que determinam o interesse ou não por determinada obra e por determinado autor. Há no dizer de Henriqueta a consciência de que a crítica de sua época é composta por grupos de intelectuais que tendem a eleger certos autores e certas obras segundo critérios preestabelecidos. (“Mas também pode ser que algum dia um deles comece a puxar o fio da meada”). As suas palavras explicitam também que enquanto poetisa e ensaísta ela sabe a diferença entre “êxito” e “valor”, isto é, entre o reconhecimento, o sucesso no meio crítico e o mérito que ela vislumbra em sua obra.

Antes mesmos desta carta de 1944, Henriqueta, havia enviado a Mário outras missivas nas quais refletia sobre o seu lugar perante a crítica, sobretudo, brasileira. Em 4 de fevereiro de 1942, escreve a poetisa:

[...] Farei uma obra digna da sua assistência, que é a minha recompensa mesma. Os outros... às vezes me ocorre pensar neles, naturalmente penalizada com o silêncio – digamos de Tristão de Ataíde. Não que eu esperasse dele (costumo ver claro) qualquer sugestão para a minha poesia. Esperava apenas alguma consideração – o cumprimento de um dever dele, creio.
Mas isso para mim nada tem de essencial.
(LISBOA, *apud* SOUZA, 2010, p.191).

Nesta carta percebemos que a poetisa mostra-se triste com o silêncio da crítica em relação à sua obra. Este desapontamento refere-se particularmente à indiferença do crítico Alceu Amoroso Lima - Tristão de Ataíde – talvez pelo fato de se tratar de um líder da renovação católica no Brasil. Convertido ao catolicismo em 1928, tendo um ano antes deste desabafo de Henriqueta participado da fundação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, onde foi docente de literatura brasileira até a aposentadoria em 1963.

Na visão de Lafetá (1974, p.57), Alceu Amoroso Lima durante o período de 1919 a 1928 “foi o crítico do Modernismo”. Praticara assiduamente na imprensa a atividade crítica, assinando a coluna “Vida Literária”, todas as obras importantes produzidas nessa época passaram pelo seu crivo de julgador e exercera grande influência no desenvolvimento da literatura brasileira por seus juízos e opiniões. Entretanto, com a conversão, sua postura crítica passa por uma mudança na maneira de se encarar o exercício crítico. Exponentes da literatura da época, como Álvaro Lins, se opõem à forma rígida empregada por Tristão de Ataíde que passa a aplicar princípios católicos nos julgamentos das obras literárias.

O fato de Alceu Amoroso Lima exercer nesse período a crítica literária influenciado pela doutrina católica, aspecto que significou a recusa do crítico por parte de setores literários da época (LAFETÁ, 1974), talvez, para Henriqueta, fosse motivo para que ele pelo menos demonstrasse alguma consideração em relação ao seu nome e à sua obra, o que não ocorreu. Segundo Souza (2010), Não há registro de nenhum texto escrito por Tristão de Ataíde sobre a poesia de Henriqueta Lisboa.

Em carta escrita em 16 de julho de 1942, Henriqueta se mostra empenhada em evitar transferir para a sua poesia o sentimento de revolta que muitas vezes vivencia:

Por meu lado, o que tenho procurado evitar é que a minha arte possa ferir injustamente, arrastar à amargura, ou à revolta que por vezes me toma. Não sei se a tenho prejudicado com isso. Mas sei que por vezes me tenho aprofundado em verdade, reconhecendo o efêmero dessa amargura ou dessa revolta. (LISBOA, *apud* SOUZA, 2010, p.216).

Ao contrário de muitos escritores, que diante da indiferença da crítica encaminharam-se pelo caminho da revolta, transferido para a poesia o sentimento de amargura e pessimismo, Henriqueta reconhece a efemeridade dos sentimentos e prefere manter uma atitude que ela chama de “consciente”. Em busca sempre do “equilíbrio” que ela traçou para sua vida: “Ando pensando em Ravel que, antes de iniciar a composição, ‘calculava o esforço do salto, media a altura do trampolim, deduzia a temperatura da água, controlava a elasticidade muscular’. Isto sim me parece essencial, a atitude consciente.”. (LISBOA, *apud* SOUZA, 2010, p.191).

Algumas vezes esta postura foi interpretada, inclusive por Mário de Andrade, como uma tendência ao comodismo e ao conformismo. Entretanto, ao conhecermos a produção literária de Henriqueta, passamos a perceber o quanto a poetisa atuou de maneira dinâmica como intelectual do seu tempo, sem jamais se deixar abater pela indiferença ou mesmo pela crítica negativa dirigida à sua poesia.

Em carta direcionada a Mário de Andrade, escrita em 15 de novembro de 1943, revela o seu interesse em estender o seu círculo de interlocução com intelectuais do grande centro cultural brasileiro – a cidade de São Paulo, além de apresenta-se como uma pessoa que intermedeia as vindas de intelectuais a Belo Horizonte:

Você sabe, Mário, que está se estendendo a minha amizade com São Paulo? Tenho recebido cartas e livros aí de sua terra. Só não fiquei contente com a despedida que me enviou Fidelino de Figueiredo, de partida para Portugal. Porque o deixam ir? Eu tinha a ambição de trazê-lo a Belo Horizonte, chegamos a combinar isto, aqui. Guardo com apreço, entre outras cartas dele, uma em que discorda inteiramente da crítica de A. Lins à *Prisioneira*. Falar nisto, não sei se devo mandar a este escritor o meu novo livro. Tenho dúvidas sobre o seu discernimento poético, embora não o recrimine muito: acertar no pássaro voando não é tão fácil como acertar no que já se agasalhou nas árvores... (digo estas cousas somente a você que tudo compreende e sabe que não se trata apenas de vaidade pessoal) Mas como ele é acatado pela maioria, pergunto se não existirá uma ética do criador para com a crítica ou, melhor, do criador para com o mundo através da crítica? Isto, é claro, na suposição de que o crítico tenha também uma ética, o que torna mais complexo este problema ou, antes, menos complexo. (LISBOA, *apud* SOUZA, 2010, p.270-271).

Na carta observamos também a maturidade intelectual de Henriqueta que, diante da crítica ferrenha do consagrado intelectual pernambucano, Álvaro Lins, questiona as atitudes e o papel da crítica literária.

A leitura do artigo “Problemas e figuras na poesia moderna”, de Álvaro Lins, publicado no *Correio da Manhã* em 1941, revela-nos o quanto o crítico foi injusto com a poesia de Henriqueta:

Logo no primeiro poema do livro mais recente da Sra. Henriqueta Lisboa [*Prisioneira da Noite*, São Paulo, 1941], quando ela exclama: ‘Quero os caminhos da madrugada e estou presa,/ Quero fugir aos braços da noite e estou perdida’. – logo sentimos quanto a poeta está sugestionada pela obra do senhor Augusto Frederico Schmidt. Não somente os seus temas prediletos – a noite, o mar, a morte – são todos schmidtianos, mas também a maneira de os desenvolver e o ritmo da realização poética. [...] Alguns poemas desse *Prisioneira da Noite* – como, por exemplo, o ‘Pastor’, com seus ritmos largos e sonoros – deixam uma agradável e simpática impressão. Mas há certos versos verdadeiramente detestáveis como este ‘Por desespero de salvação’ ou como estes que são inacreditáveis: ‘E ao peso das estalactites negras/ o coração/ derreou.’ Da mesma espécie é o poema de palavras. Para que não se tenha uma esperança excessiva quanto a esta poeta, devo acrescentar que *Prisioneira da noite* não é um livro de estréia.(LINS, *apud* SOUZA, 2010, p.271).

As palavras de Álvaro Lins sobre *Prisioneira da Noite* (1941) exemplificam a forma como grande parte da crítica no século XX se apoia em verdades pretensamente eruditas, em um saber aparentemente universal e imutável ao aferir seus julgamentos.

No texto “Cada poeta moderno há de criar a sua própria forma”, publicado em 1942 e que se encontra no livro *Teoria literária* (1965), Lins confessa as suas “afinidades eletivas” com a poesia moderna:

[...] não escrevo para servir qualquer grupo literário de vanguarda ou de retaguarda, que não estarei disposto nunca a fazer uma crítica de soutien, que não me deixarei dominar por qualquer circunstância fora da literatura. Mas direi desde logo que se fosse obrigado a escolher entre a poesia antiga e a moderna – era exatamente a poesia moderna que eu escolheria.

Bem sei que poesia é uma só, mas a sua *expressão* moderna encontra em mim uma maior correspondência; e o que poderia chamar as minhas poéticas “afinidades eletivas” são tôdas [sic] com os poetas modernos. Explico, porém, que estou restringindo o problema à vida literária do Brasil, onde acho que a poesia se encontra nestes últimos anos num momento de plenitude.

E não só a poesia, mas toda a literatura brasileira está realizando um movimento de evolução. Estamos hoje ultrapassando o passado em várias direções, sem que tenhamos a necessidade de desdenhar as grandes figuras deste mesmo passado. (p.17-18).

Percebemos que Lins se pauta pelo “novo” e pelo “moderno” como categorias de valor. Para ele, ultrapassar o passado assegura ao poeta moderno a realização de um movimento de evolução, mesmo reconhecendo a importância dos escritores do passado. Nesse sentido, ele só poderia rejeitar a poesia produzida por Henriqueta Lisboa para quem “a 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.”¹⁸ (LISBOA, 1979, p.122).

Ao questionar a postura do crítico, Henriqueta indicia na sua fala os debates que começaram a surgir no final da década de 1940 sobre a “crítica jornalística” cultivada por expoentes como Álvaro Lins.

A “crítica jornalística”, também chamada “Crítica de rodapé”, surgiu ainda no século XIX e teve seu apogeu nos anos de 1940 a 1950 com nomes como o de Álvaro Lins¹⁹. A

¹⁸ Henriqueta acreditava que cada indivíduo apresenta uma natureza essencial, um modo próprio de ser, que nem mesmo a arte poderia mudar completamente. As faculdades essenciais seriam a inteligência (referida muitas vezes como razão e equilíbrio), a fé em Deus, conforme o ideário cristão, e, principalmente, fé na poesia, conforme declara a própria Henriqueta: “Poesia: minha profissão de fé” (1979, p.11).

¹⁹ Bolle (1979, p.24) destaca os nomes dos críticos que considera os mais importantes na década de 1940 e dos jornais nos quais eles atuavam a fim de mostrar o nível de qualidade atingido pela crítica da época: Álvaro Lins

expressão “rodapé” se deve ao fato dos artigos publicados semanalmente nos jornais ocuparem como espaço fixo, para eles reservado, o pé da página, lugar antes destinado aos romances-folhetins.

De acordo com Pellegrini (1999, p.164), os estudos críticos, publicados semanalmente nos folhetins oscilavam “entre a crônica e a notícia, numa linguagem eloqüente, [sic] mas de leitura fácil, seu objetivo era quase o de informar, fazer publicidade, adequando-se ao ritmo industrial da imprensa daquela época”.

Segundo Bolle (1979), a atividade crítica caracterizava-se pela não “especialização”, sendo exercida por antigos estudantes da faculdade de direito, os “ex-bacharéis”. Assim, até a época de Álvaro Lins, a crítica literária brasileira se liga a duas vertentes: o espírito acadêmico e o jornalismo. Aspecto que, na visão de Bolle (1979, p.23), tornou a crítica da época, vista por um ângulo global, “amadorística, humanista no sentido pequeno, politizante, impressionista, superficialmente jornalística, aderente a certas necessidade da notícia.”

No entanto, Pellegrini (1999) afirma que não podemos ignorar a importância da “crítica de rodapé” que se revelou muitas vezes como uma visão competente, ao mesmo tempo “formativa” e “informativa”, expressões empregadas por Antonio Candido.

Em substituição à crítica de rodapé, nos anos de 1960 a crítica brasileira começou a ser exercida nas universidades por críticos especialistas. Segundo Afrânio Coutinho, pretendia-se: “[...] fazer a crítica, sobretudo dirigir a mirada – a sua visão armada, como diria Coleridge – para a obra em si, e analisá-la em seus elementos intrínsecos, precisamente os que lhe comunicam especificidade artística.” (1978, p.93).

Para os estudiosos da época, a “Nova crítica”, como ficou sendo chamada, garantia a ênfase nos valores estéticos em oposição “à crítica extrínseca, historicista, sociológica do último século.” (COUTINHO, 1978, p.91).

De modo geral, vários estudiosos contemporâneos têm afirmado que o estudo crítico da literatura no Brasil, mesmo com as orientações introduzidas pela “Nova Crítica”, continuou obedecendo, na sua maior parte, a uma perspectiva profundamente marcada pelo julgamento de valor. A este respeito, afirma Luíza Lobo no seu livro *Crítica sem juízo* (1993, p.9) que a

(*Jornal do Comércio*, Pernambuco; *Diário de Pernambuco*; *Correio da Manhã*, Rio; *Diário de Notícias*, Bahia), Otto Maria Carpeaux (*Diário de São Paulo*, São Paulo; *O jornal*, Rio); Tristão de Ataíde (*O jornal*, Rio); Roberto Alvim Correa (*A Manhã*, Rio); Múcio Leão (*Jornal do Brasil*, Rio); Antonio Candido (*Folha da Manhã*, São Paulo; *Diário de São Paulo*); Sérgio Milliet (*O Estado de São Paulo*, São Paulo) Plínio Barreto (*Diário de São Paulo*, São Paulo); Mário de Andrade (*Diário de Notícias*, Rio); Sérgio Buarque de Holanda (*Diário de Notícias*, Rio); Barreto Filho (*Diário de Notícias*, Rio); Afonso Arinos de Mello Franco (*Diário de Notícias*, Rio); Wilson Martins (*O Dia*, Curitiba); Nelson Werneck Sodré (*Correio Paulistano*); Olívio Montenegro (*Jornal do Comércio*, Pernambuco; *Diário de Pernambuco*).

crítica do início do século XX caracteriza-se por se colocar “superegoicamente” como um juízo de valor sobre tudo e todos. Ainda segundo a autora, as propostas de abordagem do “objeto” literário se constituíam em “camisas-de-força impostas ao referido objeto”.

Com opinião semelhante, Culler (1999, p. 52) ressalta que a tarefa da crítica neste período “era a interpretação de obras literárias enquanto realizações de seus autores, e a principal justificativa para o estudo da literatura era o valor especial das grandes obras: sua complexidade, sua beleza, sua percepção, sua universalidade e seus potenciais benefícios para o leitor.”.

Para Perrone-Moisés (2005), a crítica de poesia do século XX, nomeada por ela de “tradicional”, caracterizou-se como um discurso dissertativo, um *dissertatio*, cujas considerações sobre uma obra poética caracterizavam-se pela racionalidade, distância, objetividade, fidelidade e dependência com relação ao objeto tratado. Segundo a estudiosa, os objetivos da dissertação crítica eram: “Compreender, comparar, classificar e avaliar (excluímos a palavra julgar, de conotações éticas), para auxiliar a leitura, a compreensão e a apreciação de outros leitores.” (p. 88).

A opinião de Perrone-Moisés nos parece exemplar no que diz respeito ao silêncio da crítica brasileira nos anos de 1940 sobre os poemas do livro *O Menino Poeta*, de Henriqueta Lisboa. Isto porque não era uma tarefa fácil “compreender”, “comparar”, “classificar” e “avaliar” poemas sobre a infância que não falavam sobre e para a criança de forma pedagógica, utilitária, como era comum na época, mas pelo contrário investiam na liberdade temática e estilística, no lúdico, na fantasia sem deixar de refletir sobre as desigualdades sociais, as injustiças, as precariedades e os valores humanos. Diante disso, o silêncio em relação ao livro de Henriqueta é sintomático da condição de limitação da crítica, conforme assinalou Mário de Andrade. Há ainda o fato do livro não trazer a definição do público a quem se destina. “Poesia para criança?” ou “Poesia para adulto?”. Aspecto que chamou a atenção de poetas e críticos da época.

Esta postura da crítica pode ser observada na atitude do crítico Alphonsus de Guimaraens Filho em relação ao livro de Henriqueta Lisboa. Em 1944, logo após a publicação da primeira edição, o referido crítico escreve um parecer, questionando a adequação da obra às crianças:

E aqui me nasce uma dúvida: se será ele [*O menino poeta*] um livro essencialmente para as crianças. Sei que se dirige às crianças, mas a poetisa se esquece às vezes de que está falando a almas pequeninas e nos dá, com muita segurança, minúcias técnicas. Porque agora chegaremos a um ponto

importante. Vejo em alguns poemas o emprego, por exemplo, da rima toante. Outros não rimam e isso oferece, para as crianças que procuram nos versos principalmente a sua música, uma rítmica espontânea, a dificuldade de aceitá-los sem a especulação própria do seu espírito, a análise apressada dada a generalizações que nada perdoam. Mas a verdade é que a poetisa conseguiu um livro de grande e clara poesia. (GUIMARAENS FILHO, 1944, p. 1).

Conforme destaca Paiva (2006), após a reedição do livro em 1975, Alphonsus de Guimaraens escreve uma carta dirigida a Henriqueta na qual pede desculpas pela crítica negativa que fizera ao livro:

Quando saiu a primeira edição desse livro notável escrevi – jornalista apressado que era – um artiguete sobre ele. E sempre me ficou um constrangimento, quase remorso pela restrição que lhe fiz, creio eu, (não fui conferi-lo agora), sobre o uso de rimas toantes, que, segundo me lembro parece que eu considerava impróprias para crianças!... Quanta idiotice a gente pratica, sobretudo se escreve diariamente, como antigamente eu fazia! Desculpe-me e receba meus cumprimentos mais calorosos (e afetuosos) por esta reedição especial que saiu belíssima (GUIMARAENS FILHO *apud* PAIVA, 2006, p. 113).

O crítico, além de demonstrar humildade ao assumir a limitação do seu posicionamento sobre o livro, revela que a crítica, sobretudo a que se pauta no julgamento, está sujeita ao erro ou acerto. Além disso, é possível concluir que a apreciação de uma obra muda de acordo com fatores históricos, sociais e culturais.

Em resposta ao desabafo de Henriqueta na carta de 20 de fevereiro de 1944, Mário de Andrade lhe escreve em cinco de março de 1944 protestando a respeito da postura conformista da poetisa:

[...] Não gosto nada de ver você se consolando assim, se conformando assim. Em vez de amargura íntima eu preferia ver você raivosa e externa. Você não tem do que se amargar exatamente com a incompreensão da crítica, tem que reconhecer apenas que, seguindo a tradição da crítica nacional que nos persegue, ela é muito burra na compreensão da poesia. Desde os primeiros. E aí parece que você não compreendeu direito, ou foi apenas ilação do assunto, o que eu quis falar quando disse pra explicar um tanto a incompreensão, que você estava fora das correntes gerais que interessam atualmente à crítica nacional. Você partiu daí pra se preocupar com o coeficiente de nacionalidade que possa existir na poesia de você e em você. Não foi a isso que eu quis me referir, nem isso é inquietação que deva preocupar você. No caso: você é tão nacional como todos somos nacionais, e basta. Suas condições naturais de educação, de mulher, de profissionalismo público, de concepção muito amadurecida de poesia (e muito legítima) levam você necessariamente (e de católica, me esqueci) a uma universalidade de temática e mesmo de concepção e expressão dessa temática, em que o Brasil

objetivamente se reflete pouco. Aliás, bastou a sua temática se voltar pro menino-poeta pra que o Brasil se refletisse objetivamente com insistência na sua poesia. Questão de mais-Brasil menos-Brasil não tem a menor importância num caso como o de você e não se preocupe com isso. O que eu quis dizer foi outra coisa. Aliás se a crítica nacional se preocupasse com o Brasil!... Quando? [...] Você está refletindo em sua poesia mais exclusivamente sua, atual, do Menino Poeta prá cá, uma preocupação moral interessada da vida do ser. Ora a poesia pura, pelo menos como a compreendem e a fazem por aqui, é fundamentalmente amoral e desinteressada nesse sentido. Deriva mais do conceito surrealista que do de “poesia pura” exatamente. Assim, moral, sua poesia é interessada. Mas a corrente interessada da crítica nacional, no que ela aliás também se justifica inteiramente, é interessada num sentido revolucionário social. Que absolutamente não é o de você e que você contraria. (ANDRADE, *apud* SOUZA, 2010, p.281-282, grifos do autor).

Mário desaprova a postura de Henriqueta frente à atitude da crítica. Para o escritor paulista, a poetisa deveria reagir de maneira mais ativa. As palavras de Mário realizam também uma análise mordaz da postura da crítica de poesia no Brasil. Segundo ele, a tradição de estudos de poesia no país apresenta uma compreensão muito limitada. A incompreensão da crítica em relação à poesia henriquetiana seria uma consequência do desinteresse dos estudiosos no Brasil pela poesia ontológica, característica da poetisa mineira. Para Mário, o Brasil não se identifica com a “universalidade temática”, explorada por Henriqueta.

Para a crítica da época, e talvez até dos dias de hoje, a poesia de Henriqueta representa, pelo seu caráter religioso e pela busca pelo universal, um retorno à poesia de linguagem eloquente e de sentido elevado e essencialista. Opção esta que não teria espaço na sociedade moderna brasileira, interessada pela poesia social engajada, de protesto. No entanto, percebemos que de maneira perspicaz e sensível, Mário de Andrade foi um dos primeiros a compreender que a poesia de Henriqueta é legítima, sendo consequência da sua formação sócio-cultural-religiosa e principalmente de uma “concepção amadurecida de poesia”. A visão de Mário se mostra aberta em relação à aceitação de diferentes opções poéticas, assim como no que diz respeito ao que é ou não característico da poesia. Um exemplo disso são as suas palavras endereçadas a Henriqueta em carta escrita em 30 de maio de 1940: “Engraçado, ontem estive pensando: não é que não possa haver reflexivos, e explicativos em poesia, até que pode. Estou cada vez mais livre de regras e de normas. Parece que tudo tem de ser resolvido caso por caso... Não acha?” (ANDRADE, *apud* SOUZA, 2010, p.255).

Henriqueta Lisboa, assim como Mário de Andrade, demonstrou sempre nas suas cartas, ensaios e entrevistas a consciência de que a poesia modernista não pode ser considerada com base em um único modelo. Esta visão de Henriqueta Lisboa encontra-se explicitada em uma

entrevista concedida a Edla Van Steen um ano antes de a poetisa morrer²⁰. Na sua fala, Henriqueta expõe de forma contundente a sua visão sobre o trabalho do artista e mais especificamente do poeta. Suas palavras revelam uma consciência crítica sobre o papel do poeta, ela que muitas vezes foi criticada por não fazer uma poesia dita modernista e social:

O compromisso do artista para com o meio em que vive decorre de sua mesma consciência e personalidade. Ao projetar emoções, de acordo com seu foro íntimo e convicções estéticas, ele poderá refletir o estado de espírito de seu tempo e sensibilidade de uma parcela do mundo a que pertence. Mesmo sem referência a interesses globais, sem alusão a circunstâncias e eventos, o poeta se acusa como ser comunitário ao traduzir, com sutileza, certo estado de angústia reinante, o que significa denúncia e repúdio a contingências em foco. Há uma infinita gradação de cores para cada temperamento. Há uma sofrida realidade interior para cada indivíduo, em face da realidade exterior que a todos envolve. O principal é que o poeta não se prenda a modismos, nem limite a liberdade de opção. (LISBOA, 1984).

Percebemos nas palavras da poetisa uma defesa da liberdade do artista, a “liberdade de opção” como se refere, talvez por acreditar nesta liberdade, Henriqueta não aderiu completamente à proposta modernista, sobretudo referente aos anos de 1920, que inicialmente defendia a negação das estéticas passadas. De maneira singular e consciente, ela buscou outras “convicções estéticas”, conforme suas próprias palavras, a fim de encontrar os fundamentos para a sua forma de conceber e fazer poesia.

Para Henriqueta, a característica da poesia moderna não está na superficialidade, no emprego de determinado léxico usado no presente, nem tão pouco na referência direta a circunstâncias, mas na maneira como o poeta e a poesia retratam a contingência existencial.

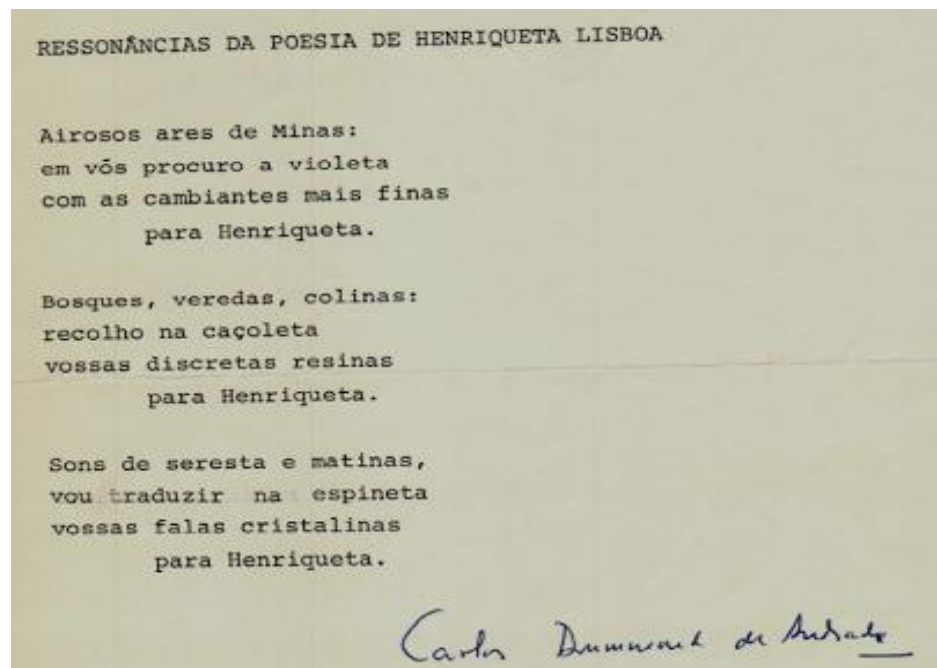
Diante das adversidades, Henriqueta desde o início percebeu que precisaria conquistar novos espaços de visibilidade para a sua obra. Com este intuito estabeleceu redes de relações dialógicas com vários nomes de destaque na literatura e nas artes em geral²¹. Segundo Certeau

²⁰ Henriqueta Lisboa: unida aos homens e a Deus pela poesia. O Estado de São Paulo. São Paulo, 5 mai. 1984. Caderno de Programas e Leituras, p. 4. Minas Gerais. Suplemento Literário. Belo Horizonte, jul. 1984, p. 6-7. Entrevista concedida a Edla Van Steen.

²¹ Segundo Paiva (2006, p.19), o Acervo de Henriqueta Lisboa reúne "um total aproximado de setecentos e vinte e nove remetentes, a maioria deles brasileiros. Entre estes se destacam: Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Manuel Bandeira, Murilo Rubião, Oneyda Alvarenga, Murilo Mendes, Abgar Renault, Cyro dos Anjos, Alphonsus de Guimaraens Filho, Guimarães Rosa, Jorge Amado, Helena Antipoff, Augusto de Campos, Bartolomeu Campos de Queirós, Júlia Lopes de Almeida, Laís Correia de Araújo, Geir Campos, Nelly Novaes Coelho, Adalgisa Nery, Henriqueta Galeno, Stella Leonardos, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt, Ribeiro Couto, Dantas Mota, Stella Leonardos, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt, Ribeiro Couto, Dantas Mota, Darci Damasceno, Vivaldi Moreira. Entre os estrangeiros destacam-se dois nomes importantes da literatura hispano-americana: a escritora chilena ganhadora do Nobel de literatura, Gabriela Mistral, e o escritor Jorge Guillén, ambos lidos e traduzidos por Henriqueta. Além dessas, é significativo

(1994, p. 79), no jogo entre forças desiguais, para que os grupos que estão fora do espaço instituído possam desembaraçar-se da rede de forças e representações estabelecidas, eles "tem que fazer com". Um dos principais interlocutores de Henriqueta nesse sentido foi Carlos Drummond de Andrade, com quem manteve correspondência durante cinquenta anos.

1.1.3– “Vamos falar de poesia”: as táticas e estratégias presentes nas correspondências entre Henriqueta e Carlos Drummond de Andrade



Poema em homenagem a Henriqueta Lisboa, de Carlos Drummond Andrade. Fonte: Série Memorabilia/homenagens. AHL/AEM/CELC/UFMG. (3626- Rio de Janeiro, 25 set. 1956 - 21 fev. 1973.).

Nas correspondências entre os mineiros Henriqueta Lisboa e Carlos Drummond de Andrade, a poetisa faz da palavra presente em suas tramas narrativas a "astúcia" (CERTEAU, 1994), velha arma dos fracos contra os fortes e arma feminina muitas vezes. É sobre este emprego da palavra como instrumento de luta para se alcançar melhor espaço na sociedade que trataremos neste tópico.

também o número de cartas recebidas de críticos, bibliófilos e historiadores como Roger Bastide, Assis Brasil, Hernani Cidade, Sérgio Milliet, Antenor Nascente, Antonio Candido, Mário da Silva Brito, José Mindlin, Guilhermino César, Paulo Rónai, Ángel Crespo, Plínio Doyle, Andrade Muricy, Affonso Ávila, Jacinto de Prado Coelho, Ascenso Ferreira, Fidelino de Figueiredo, José Guilherme Melquior, Josué Montello, Oscar Mendes, entre outros."

Na obra *Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Henriqueta Lisboa*, organizada por Duarte (2003b), constam vinte e sete correspondências escritas por Carlos Drummond de Andrade e quarenta de Henriqueta Lisboa. As missivas de Drummond são constituídas de cartas, bilhetes e cartões, as de Henriqueta, além dos três gêneros citados, incluem quatro telegramas. A organizadora do volume referente às epístolas destaca que este número não revela o conjunto de correspondências trocadas entre os dois escritores, tendo muitas cartas se extraviado, o que é revelado pelas lacunas entre as datas e pela falta de continuidade nos assuntos tratados. As correspondências datam de janeiro de 1938 a janeiro de 1983 e tratam de assuntos diversos, conforme afirma Duarte:

Há um pouco de tudo nestas missivas. Desde notícias sobre a saúde, os pêsames por um falecimento, o agradecimento por um favor, até a apresentação de um novo poeta ou o comentário sobre algum fato mais relevante. Mas, principalmente, estas cartas respiram vida literária e apontam para o relacionamento cordial que se criou entre eles. À medida que trocavam livros entre si, os poetas se escreviam para acusar o recebimento de uma obra e muitas vezes para tecer comentários que são verdadeiros pequenos ensaios sobre a literatura e a poesia. Em algumas, estabelece-se, em meio a conversas mais íntimas de amizade, um diálogo de alto nível, que vem a ser, nos dias de hoje, um valioso documento de nossa história intelectual. Nestes momentos, para além da comunicação entre dois amigos, temos, antes, uma espécie de fórum de discussão sobre a criação poética. (DUARTE, 2003b, p.10).

Percebemos na troca de correspondências entre Henriqueta e Drummond o que podemos chamar de rede de contatos. O diálogo dos literatos caracteriza-se por explicar processos de composição, apresentar concepções teóricas e fornecer subsídios para a compreensão da atmosfera cultural do período histórico vivido pelos poetas, entre outros aspectos. Na nossa opinião, a literatura, ou “vida literária” como menciona Duarte, é realmente o fio condutor nas cartas trocadas entre Henriqueta e Drummond, que também se constituem como leitores da obra um do outro. É no cerne desse jogo entre o estabelecido pelo autor (remetente) e o construído pelo leitor (destinatário), em outras palavras, é na simultaneidade das estratégias e táticas, instrumentos utilizados respectivamente pelo escritor e pelo leitor, que se dá o fenômeno da leitura. Conforme destaca Certeau (1994, p. 266), “por um jogo de implicações e de astúcias entre duas espécies de ‘expectativa’ combinadas: a que organiza um espaço *legível* (uma literalidade) e a que organiza uma *démarche* [ou tentativa] necessária para a *efetuação* da obra (uma leitura)”.

Na obra *A invenção do cotidiano* (1994), Certeau apresenta dois conceitos fundamentais para se entender e analisar as práticas cotidianas: “estratégias” e “táticas”. A *estratégia* é o cálculo ou a manipulação de relações de força que se tornam possíveis a partir do momento em que um sujeito de vontade ou poder é isolável e tem lugar de poder ou de saber. Dessa forma, a estratégia é definida pela posse de um lugar próprio, como é o caso, por exemplo, a nosso ver, dos literatos pertencentes ao cânone nacional. Quanto às *táticas*, Certeau aponta que são definidas pela "ausência de um lugar próprio". (CERTEAU, 1994, p.100). Constituem-se por uma ação calculada ou pela manipulação de força quando não se tem um próprio, quando “estamos dentro do campo do outro” (CERTEAU, 1994, p.100), no interior de um campo definido pelo outro e é em função da ausência desse lugar próprio que calculamos a relação de força.

Nesse sentido, estamos concebendo as epístolas de Henriqueta Lisboa como este espaço marcado pela ausência de um lugar próprio, caracterizado por táticas por meio das quais a poetisa/leitora aproveita conjunturas, circunstâncias, dentro do campo de visão do seu interlocutor a fim de provocar, a partir da troca de ideias, alterações no lugar que ocupa enquanto uma mulher escritora. É importante destacarmos que quando a escritora mineira começa a se corresponder com Carlos Drummond, ela ainda é uma estranha no cenário cultural brasileiro, enquanto seu interlocutor já é um nome destacado nas letras brasileiras, sobretudo pela polêmica em torno da publicação do poema “Uma pedra no meio do caminho”, publicado em 1928 na revista de *Antropofagia*, de Oswald de Andrade e incluído posteriormente no livro *Alguma Poesia* (1930). Após a publicação em livro, o poema circulou como um escândalo literário. Nas palavras de Drummond:

Entro para a antologia, não sem registrar que sou o autor confesso de certo poema, insignificante em si, mas que a partir de 1928 vem escandalizando meu tempo, e serve até hoje para dividir o Brasil em duas categorias mentais... (ANDRADE, 1967, p.182).

Nesse jogo, as correspondências de Henriqueta Lisboa (re)velam uma “leitora astuciosa”. Suas cartas criam a imagem de uma leitora assídua e conhecedora do estilo do seu interlocutor e, principalmente, da literatura. Este fato é extremamente significativo se levarmos em consideração o lugar ocupado pela mulher escritora no período em que as cartas são escritas. O próprio Drummond deixa transparecer a sua visão “limitada” em relação à escritora, conforme assinalam os editores do volume da revista *Remate De Males*, dedicado às correspondências entre os escritores mineiros. Os editores destacam a passagem do artigo

sobre o livro *Prisioneira da Noite*, no qual Drummond, ao elogiar o estilo de Henriqueta Lisboa, assinala o lugar da poetisa apenas entre as mulheres escritoras. Vejamos um trecho do artigo de Drummond, o qual foi incluído, pela organizadora, no volume referente às cartas dos poetas mineiros: “Seu nome pode figurar, sem timidez, ao lado dos de Cecília Meireles e Adalgisa Néri, que mais longe levaram, entre nós, a mensagem da poesia feminina.” (DRUMMOND *apud* DUARTE, 2003 b, p.23).

Frente a discursos como o de Drummond, segundo o qual a poesia escrita por uma mulher traz a marca da diferença em relação à poesia masculina, Henriqueta Lisboa sabiamente dirigiu sua palavra não apenas a mulheres escritoras, como as amigas Cecília Meireles e Gabriela Mistral, diálogo que estudaremos no quarto capítulo, mas aos consagrados pela crítica como expoentes do Modernismo, dentre estes Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. A este respeito é significativo o fato de que foi a poetisa mineira quem iniciou o diálogo com os escritores, enviando-lhes a primeira correspondência.

É importante destacarmos que para Certeau (1994) relacionar-se implica “mil maneiras de jogar”, logo representa também a possibilidade de “desfazer o jogo do outro, o espaço constituído por outros. Relacionar-se caracteriza uma atividade sutil, tenaz e resistente de grupos que tem que se desembaraçar de uma rede de forças e representações estabelecidas.” (CERTEAU, 1994, p.79).

Na análise das correspondências de Henriqueta Lisboa a Carlos Drummond de Andrade centramos a atenção na reflexão sobre a representação da poetisa/leitora presente nas epístolas afim de que possamos identificar na voz do EU presente nas cartas as marcas que em seu discurso aparecem associadas à imagem de uma poetisa/leitora digna do reconhecimento do seu interlocutor. É importante destacarmos que estamos tomando o texto epistolar como um espaço que se encontra marcado também pela invenção. Logo, ao lado da persona Henriqueta “tímida”, “espiritualista”, “frágil”, “delicada”, como aparece em várias cartas do Drummond e de outros interlocutores, existem outras personagens, e dentre estas a da mulher escritora que desejou e lutou com as armas que tinha, melhor dizendo com as “táticas”, para ampliar os espaços de visibilidade da sua obra.

No discurso de Henriqueta identificamos três “táticas”. A primeira tática é a da leitora que se mostra conhecedora da obra do seu interlocutor; a segunda é a da auto-afirmação da própria imagem como escritora; e a terceira é a da poetisa que conhece sobre poesia.

1.1.3.1 A leitora conhecedora da obra do seu interlocutor

Conforme atestam os depoimentos presentes nas entrevistas e nos ensaios de Henriqueta Lisboa, a poetisa foi uma leitora ávida. Lia e escrevia sobre escritores nacionais e estrangeiros. Nas suas entrevistas ela aparece sempre como uma leitora que desde a infância se mostrou entusiasmada pelos livros:

[...] Ensinou-me a ler uma professora inteligente – D. Helvina Xavier Moreira. Desde cedo me tomei de paixão pelos livros. E também pelo lápis de cor. Chego a pensar que, se houvesse permitido as circunstâncias, eu hoje seria também pintora. Minhas primeiras preferências literárias foram Fagundes Varela e Raimundo Corrêa. Aos 9 anos interpretava minhas quadrinhas incipientes... (LISBOA, 1941, p.1).

No depoimento destacado, a poetisa apresenta-se a partir de aspectos que a tornam uma leitora especial: desde cedo se apaixonou pelos livros e por outras manifestações artísticas como o desenho. Além disso, escrevia e recitava quadrinhas.

A imagem da menina autodidata presente no relato destaca-se em oposição à maioria dos leitores mirins que narra como foi difícil o seu processo de formação como leitor. É o caso, por exemplo, do poeta Carlos Drummond de Andrade:

Papai era assinante da Gazeta de Notícias, e antes de aprender a ler, coisa que demorou um pouco, eu me sentia fascinado pelas gravuras coloridas do suplemento de domingo. Tentava decifrar o mistério das letras em redor das figuras, e mamãe me ajudava nisso. Quando fui para a escola pública, já tinha a noção, ainda que vaga, de um universo de palavras que era preciso conquistar. (ANDRADE, 1979, p.6-7).

Diferente do discurso de Henriqueta, o de Drummond apresenta os esforços e dificuldades do leitor iniciante, que precisa da ajuda do adulto, no caso da mãe, para “tentar decifrar o mistério das letras”. O código escrito aparece como algo estranho para a criança.

O discurso de Henriqueta, ao contrário, quase sempre projeta a imagem de uma leitora singular, que desde cedo se preparou para desempenhar a função de escritora, tendo na sua formação acesso a bens culturais diversos, como livros, viagens, cursos de literatura, exposição de arte e a convivência com intelectuais:

Apenas deixei os bancos escolares e me vi na companhia dos românticos franceses, de Bilac, Vicente de Carvalho (encantava-me em Vicente de Carvalho aquela sobriedade elegante), e Alphonsus de Guimarães, que meu irmão José Carlos me ensinou a querer bem. Escrevi *Fogo Fátuo* – livro em que me exercitei numa boa ginástica de Alexandrinos e decassílabos, ao

manejo do verso livre. A estréia foi consagrada por Augusto de Lima, o que fez despertar minha responsabilidade artística. Nessa ocasião meu pai, eleito deputado federal, transportava-se com a família para o Rio; era a realização dos meus sonhos: teatros, museus, concertos, cursos de literatura, exposição de arte plástica. (LISBOA, 1941, p.1).

Em outro depoimento, intitulado “Poesia: minha profissão de fé”, a poetisa destaca a sua afinidade desde criança com a poesia:

Aquela brincadeira de menina que compunha versos na lousa, ao tempo que freqüentava o Grupo escolar de Lambari, recitava Fagundes Varela e Raimundo Corrêa, foi o ponto inicial de uma linha impressentida que se estendeu por muitas décadas e persiste. Não sei precisar o instante em que cessou o divertimento e principiou a gravidade do ofício. É que me surpreendo, ainda hoje, com a graça do jogo, em meio a cogitações sobre o mistério da vida e da morte, diante dos conflitos entre a pessoa e o mundo, principalmente diante das provações da poesia aos impactos do século. (LISBOA, 1979, p.11).

Nesse depoimento encontramos o discurso de uma poetisa que se firmou como escritora e narra aspectos que contemplam esse momento. A sua relação com a literatura e mais especificamente com a poesia é mostrada como algo que está na sua vida desde o tempo de menina. De acordo com o enunciado, a sua relação com o texto poético ocorreu como algo “natural” e fácil – realizado como uma brincadeira. Processo tão corriqueiro, acontecido quase de maneira “impressentida”, que não consegue “precisar o instante em que cessou o divertimento e principiou a gravidade do ofício”.

A maneira como Henriqueta fala-nos a respeito de sua trajetória como leitora nos sugere alguém que leu muito, preparou-se para desempenhar bem sua relação com a leitura, a literatura e os escritores. É desse lugar que ela se dirige em suas missivas ao poeta Carlos Drummond de Andrade.

Em várias cartas de Henriqueta Lisboa endereçadas a Drummond aparece esta imagem da remetente que se interessa e que conhece em profundidade a obra do seu interlocutor. Em carta de 28 de outubro de 1940, ela expõe a sua apreciação do livro *Sentimento do Mundo* (1940), terceiro trabalho poético de Carlos Drummond de Andrade:

Carlos Drummond de Andrade,
Depois de ler e reler, com singular interesse, o *Sentimento do Mundo*, quero manifestar-lhe a impressão que me causou esse livro estranhamente sofrido, intensamente realizado. Não conheço, na poesia brasileira, livro mais grave do que esse; nem mais sóbrio na sua plenitude artística, nem mais triste, na sua substância anímica. Do absoluto real e só dele, se alimenta a sua poesia:

grave, pois, pela força do elemento humano. Sóbrio pela concentração dessa força nos limites de uma arte impressiva, talhada a golpes firmes e fundos. E triste pela obstinação que o leva a refletir unicamente o lado cruel da existência. [...] Como poeta da hora presente (‘Mãos dadas’), você realiza, com a sua arte seca e breve, uma espécie de balança em que se equilibram, de um lado, as nostalgias secretas de um mundo apenas entrevisto e logo perdido (‘Havia jardins, havia manhãs naquele tempo!’) e, de outro, a irretorquível necessidade de viver a vida quotidiana, a vida de hoje, com todos os seus apetrechos de emergência.

Essa maneira sua, terrível, de enfrentar a realidade e de rir-lhe na cara, tanto mais bruscamente quanto mais trágica ela é, esse humor cristalizado representa, de fato, não apenas o traço de união entre os impulsos contraditórios de um mesmo ser diante de uma época que não é bem a sua (pelo menos em nome da alma), como também as angústias dessa época de mutações...(LISBOA, *apud* DUARTE, 2003b, p.19).

Com lucidez e sensibilidade, Henriqueta Lisboa tece comentários sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade e revela a sua forma de ver a poesia moderna. Quem fala é a poetisa e ao mesmo tempo a estudiosa da poesia de outrem – a “poetisa-crítica”- que, como declara Valéry (2007), ao tratar sobre a sua experiência como crítico, consegue realizar uma análise da sensação intelectual que a poesia de outrem gera em si.

A partir das imagens criadas pelo poeta e das próprias experiências, Henriqueta ressalta o caráter histórico e humano da poesia de Drummond, poesia sobre o mundo moderno, a realidade presente, marcada pela fragmentação, pelo domínio da técnica sobre o humano, pelo pessimismo: “Do absoluto real e só dele, se alimenta a sua poesia: grave, pois, pela força do elemento humano.” Para Henriqueta, comprometido com o seu tempo, o poeta sente a realidade e pensa sobre os acontecimentos da vida, tornando o poema a única arma para lutar: “Essa maneira sua, terrível, de enfrentar a realidade e de rir-lhe na cara, tanto mais bruscamente quanto mais trágica ela é [...]”.

É possível perceber na concepção de Henriqueta, assim como para “poetas-críticos” como Valéry, que a poesia, bem como a crítica, é uma atividade de criação, ordenação de signos que pretende construir uma imagem, uma representação do mundo que buscam conhecer. Trataremos mais detidamente sobre esta questão no terceiro capítulo quando abordamos sobre a ensaística de Henriqueta.

Em correspondência de 4 de fevereiro de 1959, Henriqueta declara mais uma vez a sua admiração pelo poeta Carlos Drummond e assevera: “Voltarei a ler, muitas vezes, ‘A um bruxo, com amor’, ‘especulações em torno da palavra homem’, etc., etc” (LISBOA, *apud* DUARTE, 2003b, p.63).

A leitura do livro *Boitempo* (1968), enviado à poetisa com dedicatória de Carlos Drummond de Andrade, emociona a leitora drummondiana: “Ler o *Boitempo*, reler alguns poemas já encontrados, ter o livro com dedicatória especial do seu grande autor, isto é alegria verdadeira para uma pessoa que tanto ama a poesia”. (LISBOA, *apud* DUARTE, 2003b, p.83).

Em todos os trechos a remetente aparece como uma leitora assídua da obra do seu interlocutor, aspecto indiciado pelas expressões “ler e reler”, “voltarei a ler, muitas vezes”, “relar alguns poemas já encontrados”.

As correspondências indicam também que a remetente é uma profunda conhecedora da obra do seu interlocutor como sugere o aposto: “como todos os seus poemas” empregado na missiva de 22 de julho de 1962: “Cada vez mais estranha e original é a sua poesia. *Lição de Coisas* faz meditar, imaginar e sentir, como todos os seus poemas, com a extraordinária força comunicativa que o distingue.” (LISBOA, *apud* DUARTE, 2003b, p.74).

Ao demonstrar que conhece a obra do seu interlocutor, a poetisa/ leitora mergulha no espaço do Outro e é neste terreno, organizado e consagrado pela instituição literária, que suas ações se dão. Dentre estas ações está a *autoafirmação* da imagem como escritora.

1.1.3.2 A autoafirmação da imagem como escritora

Já na primeira carta enviada a Carlos Drummond, datada de 28 de janeiro de 1938, Henriqueta comenta seus projetos literários e justifica a solicitação de sua transferência como inspetora de ensino de São Lourenço para Belo Horizonte com a finalidade de dispor de mais tempo para desenvolvê-los:

Além dos motivos pessoais que me levam a insistir no pedido, gostaria que me fossem poupadas as longas, contínuas e fatigantes viagens, a fim de poder realizar este ano dois trabalhos: um estudo sobre o Simbolismo Brasileiro, em que serão focalizados, além de Alphonsus, 5 ou 6 poetas ilustres, e uma Antologia de Poetas Mineiros a partir dos Últimos Românticos, com notícia biográfica e estudo crítico, de colaboração, o segundo, com o Dr Arduino Bolivar.
Não é um bonito programa? (LISBOA, *apud* DUARTE, 2003b, p.15).

Segundo Duarte (2003), é graças à interferência de Drummond, na época chefe de Gabinete do Ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, que Henriqueta

consegue ser nomeada Inspetora Federal do Ensino Secundário, cargo que vinha pleiteando desde 1935, quando passa a residir com a família em Belo Horizonte.

Nesta carta, observamos também que Henriqueta expõe para o seu interlocutor o seu interesse em desenvolver atividades como ensaísta e organizadora de antologias, projetos que ela realiza nas décadas seguintes com a publicação dos seus livros de ensaios e com a organização de antologias para a infância e a juventude e de coletâneas dos próprios poemas.

Ainda nesta carta, Henriqueta fala que havia encaminhado para o poeta Carlos Drummond os seus livros de poesia publicados respectivamente em 1929 e 1936: “Espero que lhe tenham chegado às mãos os exemplares de *Enternecimento* e *Velário* que deixei ficar no ministério, entregues a um contínuo, no dia seguinte ao da nossa palestra”. Com esse gesto Henriqueta assinala o seu lugar como escritora e provoca o seu interlocutor a dialogar sobre sua poesia.

Em resposta, Drummond escreve a Henriqueta em 12 de fevereiro de 1938. Na missiva inicia agradecendo pelos votos de restabelecimento e pelos livros enviados, além de apresentar um comentário sobre as impressões despertadas em seu ser pelos poemas de Henriqueta:

Já restituído à vida normal, quero agradecer-lhe os votos de restabelecimento, que bondosamente formulou em minha intenção. Com esses agradecimentos, vão outros, infelizmente atrasados, pela oferta gentil de seus livros. Li-os ambos, se é que poesia se lê, quando o mais certo seria dizer que nos comunicamos com ela. E a sua poesia é, precisamente, das que ganham em ser apreendidas no mais velado e especificamente delicado de sua essência. Não é poesia de ruído e clamor, mas de vozes surdas e tons brandos. Agrada bastante a patê crepuscular do meu ser. Mas, não precisarei distribuir-lhe louvores, que lhe devem ser familiares. Mas apenas o meu agradecimento. (ANDRADE, *apud* DUARTE, 2003b, p.17).

O comentário de Drummond assinala o lugar da poesia henriquetiana em oposição à poesia engajada do século XX no Brasil (“Não é poesia de ruído e clamor, mas de vozes surdas e tons brandos.”). O poeta mineiro elege no seu discurso alguns adjetivos que estão presentes na tradição crítica masculina sobre a poesia feminina (DUARTE, 2003 a), os quais marcariam o discurso da crítica sobre a poesia de Henriqueta: “velado”, “delicado”, “vozes surdas” e “tons brandos”.

Em correspondência (cartão de visitas) de 22 de outubro de 1956, Henriqueta Lisboa solicita a Drummond que intermedeie junto a José Olympio a edição de um livro de poemas que está organizando:

Carlos,
 José Olympio foi consultado por Oscar Mendes sobre a possibilidade de editar poemas escolhidos – meus.
 Se você acha que vale a pena, diga uma palavra a respeito àquele respeitável senhor. Afetuosamente obrigada,
 Henriqueta. (LISBOA, *apud* DUARTE, 2003b, p.61).

Ao contrário da imagem da mulher “tímida”, “reservada”, associada à figura de Henriqueta Lisboa, deparamo-nos mais uma vez com a imagem de uma pessoa empenhada que não se abstém de solicitar a colaboração, recorrendo, para tanto, a figuras de renome no meio político e cultural, caso de Carlos Drummond de Andrade.

Em 28 de outubro de 1944, em carta a Drummond, Henriqueta intitula sua poesia de “lira teimosa”:

Envio-lhe ao mesmo tempo, alguns poemas de meu livro inédito – *A face lívida*. Lira teimosa, como vê. Que se há de fazer de uma vocação que não foi inculcada, nem roubada, nem mesmo buscada, senão vivê-la com a possível serenidade?
 (LISBOA, *apud* DUARTE, 2003b, p.35).

O adjetivo empregado pela poetisa pode ser compreendido como uma referência à sua persistência em fazer poesia mesmo diante das dificuldades para se alcançar o reconhecimento da crítica e do público em geral. Além da persistência em escrever poemas, Henriqueta também se revelou uma exímia leitora da poesia do Outro, aspecto que retomaremos no terceiro e quarto capítulos.

1.1.3.3 A poetisa que conhece sobre poesia

Como já destacamos, Henriqueta Lisboa pertence a uma geração de escritoras que sofreram em decorrência do preconceito em relação à produção literária feminina. O espaço no meio literário era ocupado predominantemente por homens cuja visão em relação à literatura feita por mulheres era quase sempre marcada pela depreciação. Ao contrário do que pensavam muitos críticos e escritores contemporâneos sobre a mulher escritora no início do século XX, nas correspondências de Henriqueta, endereçadas ao poeta Carlos Drummond de Andrade, a escritora se mostra como uma profunda conhecedora da área literária. A imagem da poetisa que aparece nas cartas é a de quem conhece sobre os diferentes gêneros literários e,

em especial, sobre poesia. A este respeito vejamos a carta abaixo endereçada a Drummond em 15 de fevereiro de 1944:

Carlos Drummond,
 Vamos falar de poesia. Acabo de ler o seu poema “Como um presente”.
 Encerra um mundo, essa prodigiosa página, a mais impressionante de suas
 produções, possivelmente a mais bela. É, ao mesmo tempo, completa e
 inefável, como deve ser a beleza.
 Verifico, ainda uma vez, a superioridade do gênero poético sobre os outros
 gêneros literários, quando permitimos uma divisão e uma classificação. Em
 romance algum, em nenhuma biografia se encontrará essa força concentrada,
 essa profundidade como que simples; essa gravidade ao brincar, esse dizer
 claro sem ferir delicadezas, essa humanidade vivendo em cada palavra.
 Apenas o essencial, e tudo foi dito, no equilíbrio perfeito. Uns poucos traços
 nos dão um retrato, uma história. E também a revelação daquele segredo que
 ressuscita hoje, precisamente, em você, na sua poesia.
 Aquela dureza de caráter deve ser a chave da sua personalidade artística. E
 aqui termina a minha indiscrição.
 Cordialmente,
 Henriqueta Lisboa. (LISBOA, *apud* DUARTE, 2003b, p.29).

A poetisa inicia a sua carta anunciando a poesia como o assunto de que pretende tratar. Para tanto, torna a carta um espaço para o exercício crítico literário. Em sua dissertação de Mestrado, Paiva (2006, p.74) já assinala que, em vários momentos de sua correspondência a Drummond, Henriqueta Lisboa “faz das cartas instrumento mediador da reflexão literária.”. A estudiosa destaca também que é graças à sensibilidade crítica revelada nas cartas que Henriqueta antecipa em suas apreciações muitas das características da poesia drummondiana que seriam apontadas posteriormente pela crítica:

As considerações sobre a obra de Drummond revelam um exercício crítico bastante aguçado, e privilegiam questões como o lirismo, a nostalgia, o ludismo, o humor, o engajamento, a náusea, o pessimismo, a meditação filosófica, existencial e o próprio fazer poético. (PAIVA, 2006, p.76).

Percebemos, nas palavras de Henriqueta, uma leitora crítica, ou seja, capaz de desvelar os significados a partir dos textos lidos, mas que não permanece apenas nesse nível, reage, questiona, problematiza, aprecia com criatividade. Dessa forma, Henriqueta empreende com a sua leitura da poesia de Drummond muito mais do que um simples processo de apropriação do significado; sua leitura caracteriza-se como uma (re)ação, pensada pela leitora em decorrência da sua condição sócio-cultural no mundo e das suas relações com o Outro. Vemos nessas missivas da autora mineira a perspicácia e a força da palavra capaz de provocar no seu

interlocutor uma leitura, como nos fala Certeau (1994), no mínimo a de que a remetente tem propriedade no seu dizer, sabe o que diz e por isso merece ser ouvida, ou melhor, lida e respeitada no cenário cultural, na época ainda tão dominado pela visão que discrimina ou recusa a ideia de igualdade dos direitos entre homens e mulheres. A este respeito vejamos o que diz o próprio Drummond em relação à leitora Henriqueta Lisboa em carta endereçada à poetisa escrita em 6 de março de 1944:

Eu não podia receber melhor palavra sobre meu poema do que a sua. Nunca me esqueço do poeta cada dia mais concentrado, mais essencial que você é. Entre sua poesia e seu material de expressão já não há nenhum espaço vazio. Para cada conceito você encontrou a palavra justa, e essa palavra, como o conceito, é de uma fluidez e de uma pureza definitivas. Por isso mesmo tive um dia contente com a sua carta. Ela é o sufrágio de um desses leitores de qualidade, que consolam de tantos outros leitores, felizes ou errados. Você me fez um grande bem. Não sei agradecer. (ANDRADE, *apud* DUARTE, 2003b, p.28).

Duarte (2003b) esclarece que nesta carta Drummond está se referindo a uma missiva de Henriqueta na qual ela comenta os poemas do livro *Confissões de Minas*. Para Drummond, cuja “luta corpo-a-corpo” com a palavra é uma das marcas de sua poética (CAMPOS, 1978, p. 246), Henriqueta é uma poetisa e ensaísta que demonstra fluência e limpidez nos conceitos elaborados e nas palavras empregadas. Na visão do poeta mineiro, a poetisa revela-se uma leitora singular, uma leitora de qualidade.

É possível perceber também na opinião de Drummond indícios que marcam a diferença entre o poeta e a poetisa no que diz respeito à experiência com a linguagem. Em Drummond, a palavra revela inquietude, tensão constante entre o ser e o mundo (CANDIDO, 1965), já a experiência linguística henriquetiana nos poemas e ensaios, ao contrário, expressa o desejo de harmonia entre o Eu e o Mundo. É certo que o desejo se mantém quase sempre inatingível, prevalecendo, sobretudo nos poemas, os sentimentos de insatisfação e incompletude. Como refere o próprio Drummond no ensaio sobre o livro *Flor da Morte* “há um supremo e desconsolado consolo” na meditação empreendida pela poetisa. Para Drummond,

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. E por disso nos comove tanto, sem recorrer a qualquer artifício sentimental. Sentimos que os seus versos são a secreção de uma vida, e não apenas um devaneio caprichoso. Não haverá, em nosso acervo poético, instantes mais altos que os atingidos por esse tímido e esquivo poeta, que a

seu modo, e sem qualquer repetição de atitude estética ou religiosa, se inscreve na tradição de Alphonsus de Guimaraens. (ANDRADE, 1952, p.199).

As palavras de Drummond destacam a singularidade da poesia de Henriqueta, considerada fruto das vivências, da existência da poetisa (“secreção de uma vida”). Poesia que merece atenção, pois não se trata “apenas de um devaneio caprichoso”, como muitos críticos julgaram a poesia de autoria feminina. Nesta imagem usada pelo poeta percebemos uma referência à poesia feminina do início do século XX: “que cantava a convencional graça feminina, ingênua e casta, lamentos de amor não correspondidos.”²²

Por último, mas não menos importante, Drummond inclui a poetisa na tradição simbolista de Alphonsus de Guimaraens. Para alcançar a legitimidade no século XX era preciso estar incluído em alguma das propostas, ou da “tradição”, ou da “ruptura”, só se podia pertencer a um estilo, a uma escola, Henriqueta foi incluída na tradição, sobretudo, Simbolista. Apesar do rótulo que a perseguirá durante toda a vida, Henriqueta passa a ser vista por Carlos Drummond de Andrade com respeito e admiração como indicam as palavras do poeta mineiro em carta sobre o livro *Reverberações* (1976):

Saio da leitura desse breve e encantador volume com uma gratidão maior por você, por tudo que a tua poesia nos tem feito descobrir, ver, aprofundar o seu mundo, a atmosfera particular onde ela se desenvolve e cria uma rede tão sutil de associações entre as coisas e as palavras.
O abraço de fiel e renovada admiração do seu amigo
Carlos (ANDRADE, *apud* DUARTE, 2003b, p.107).

As palavras de Drummond sobre a poesia de Henriqueta lembram o que disse Mário de Andrade sobre a dificuldade dos críticos diante dos versos da poetisa mineira. Em diversas cartas, Drummond revela o dilema que sente em “explicar”, “definir” a poesia de Henriqueta. Em correspondência de 08 de agosto de 1976, declara o poeta:

Mais uma vez, capto em *Reverberações* aquela essência de poesia que é uma marca registrada de seus livros: a palavra usada de tal modo que, além de sua missão representativa de um conceito ou sentimento, nos conduz ao interior de um estado de fruição belo em si. Não sei se consigo explicar-me. Mas os seus poemas valem para mim por uma [sorte ou fonte] de magia, independente do que possam significar ou exprimir. São o poema somado a alguma coisa inefável. (ANDRADE, *apud* DUARTE, 2003b, p.107).

²² Coelho, Nelly Novaes. “O erotismo na literatura feminina do início do século XX - da submissão ao desafio ao cânone. Disponível em < www.hottopos.com/vdletras3/nelly.htm > acesso em 11 de jun de 2011.

Em outra carta, de 15 de janeiro de 1981, o poeta emprega expressões que fazem referência ao caráter indivisível e misterioso dos versos henriquetianos: “Sua poesia tem um feitiço nobre, que me envolve. Reencontrei-o em *Madrinha Lua*. Faz com que eu me sinta em Minas, inefavelmente”. (ANDRADE, *apud*, DUARTE, 2003b, p.118). As imagens utilizadas por Drummond para se referir à poesia de Henriqueta lembram também a visão da crítica tradicional sobre a lírica escrita por mulheres, segundo a qual, “a literatura feita por mulheres corresponde à representação de suas respectivas emoções e sentimentos” (SILVA, 2009, p.43).

Embora com olhares diferentes em relação à vida, e à poesia, Henriqueta Lisboa e Carlos Drummond de Andrade nas correspondências trocadas estabelecem um diálogo rico e substancial no qual aos poucos as hierarquias entre os intelectuais vão dando lugar a relações amistosas baseadas na admiração que cada um sente pelo outro. Neste espaço, “fazer com” é o estratagema para alterar as regras de opressão (CERTAU, 1994) e por meio do qual Henriqueta, apesar das dificuldades vivenciadas pela mulher no século XX, buscou ocupar o seu lugar como escritora. Os temas das conversas, bem como o vínculo estabelecido entre eles, escaparam à tendência geral que regia as relações entre homens e mulheres nesse período, voltado para o amor, a paixão, a sedução e a relação conjugal. Henriqueta teceu com Drummond um enredo intelectual. Esforçou-se para mostrar que a mulher de sua época também entendia de arte, de literatura e, principalmente, de poesia. Constatarmos isto é fundamental para a consolidação da sua identidade como mulher intelectual, protagonista e observadora do seu tempo.

Dessa forma, as cartas de Henriqueta Lisboa trocadas com Mário de Andrade e com Carlos Drummond de Andrade revelam-se significativas para a compreensão do lugar que a crítica lhe atribuía no cenário nacional, mas principalmente para compreendermos como a mulher poetisa-educadora-ensaísta Henriqueta Lisboa se vê e age diante da rejeição à sua produção literária.

Nas cartas nos deparamos com a mulher Henriqueta Lisboa que, como intelectual de sua época, lutou para conquistar o importante reconhecimento na sociedade em que viveu e empenhou-se no aprimoramento e na divulgação de sua obra. Apesar do seu recolhimento geográfico e pessoal, compreendeu que a sua atividade como escritora implicava principalmente diálogo, conforme sugere a própria Henriqueta no seu discurso, em 1984, durante a solenidade de premiação da Academia Brasileira de Letras pelo conjunto da obra: “O criador não está só, não age com independência total, alimenta-se do ambiente e do tempo

em que vive, recolhe espigas de tempos pretéritos, recebe a benção das constelações e o repúdio dos ventos contrários” (LISBOA, 1984, p.12).

Nas trocas de cartas com Mário, Henriqueta é a amiga de todas as horas, a que sabe a hora certa de ouvir, calar, aconselhar. É também a poetisa humilde e interessada em aprender com o “mestre”. O tom das suas palavras se mostra sempre suave, agradável que acalma e conforta o amigo. Algumas vezes, deparamo-nos também com o tom de desalento e tristeza, por meio do qual Henriqueta confessa a desilusão diante da indiferença da crítica literária frente à sua poesia.

No diálogo com Drummond as palavras de Henriqueta mostram-se fortes, decididas. O tom discreto predomina nas cartas. No entanto, a poetisa age, desde a primeira missiva que inaugura o diálogo, de maneira determinada. Palavras fortes ecoam e opinam sobre a literatura, sobre a poesia. As cartas dela são muitas vezes ensaios literários. Estamos diante da escritora que além de escrever, refletir sobre poesia, quis marcar o seu lugar.

Nesta luta por ampliar seus espaços, Henriqueta Lisboa, assim como a maioria das escritoras de sua época, como também do século anterior, enveredou pelo magistério, dedicando-se ao ensino e à produção de obras para o público infanto-juvenil. Conforme assinala Muniz (2005, p. 89), "O ser 'mestra' assegurava a muitas mulheres, solteiras ou casadas, uma maior liberdade de movimentos e de poder de decisão, advindos do exercício de uma atividade intelectual e remunerada." É a respeito deste lugar como mulher-educadora-poetisa que trataremos no capítulo que se segue.

II CAPÍTULO – HENRIQUETA POETISA E EDUCADORA: A POESIA A FAVOR DA EDUCAÇÃO ESTÉTICA

[...] É a arte, incontestavelmente, um dos esteios fundamentais da educação, pela sua capacidade de aprimorar a sensibilidade, desenvolver os sentidos em direção dignificante, estimular a faculdade intuitiva, imaginativa e criadora, promover a compreensão dos seres e das cousas para além dos reinos da inteligência. Fiel a essa convicção, tentei realizar, através da poesia aqui reunida, algo em favor da educação estética.
(LISBOA, 2005, p.5).

2.1 A Atuação de Henriqueta no ensino secundário

A atuação de Henriqueta no ensino secundário tem início em um período em que ocorre uma maior intervenção e controle do Estado sobre o exercício docente por meio dos três instrumentos que, segundo Foucault (1987, p.143), são fundamentais “para o sucesso do poder disciplinar”: “o olhar hierárquico, a sanção normalizadora e sua combinação num procedimento que lhe é específico, o exame.” No âmbito educacional brasileiro, estes instrumentos visavam: “uma ação disciplinar de modo a formar e forjar “vocações”, normalizar condutas, educar corpos de mestras e mestres.” (MUNIZ, 2005, P.84).

Mas, assim como muitos outros educadores - homens e mulheres, Henriqueta teve seu fazer em educação marcado por um complexo movimento: por um lado atuando dentro do modelo disciplinador empreendido pelo Estado, “submetendo-se às regras do jogo”, por outro, buscando táticas “presentes na ação de transgredir, operada por meio de mecanismos e escolhas minuciosas, infinitas e sutis” (MUNIZ, 2005, p.89).

Henriqueta iniciou sua carreira como educadora na década de 1930. A partir de 1935, quando passa a residir com a família em Belo Horizonte, empenha-se para ser nomeada como Inspectora Federal do Ensino Secundário, o que consegue, conforme mencionamos no capítulo anterior, por interferência de Carlos Drummond de Andrade, então, Chefe do Gabinete do ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema (DUARTE, 2003).²³

²³ No livro *Mário e Oswald: Uma história privada do Modernismo*, Silva (2009) destaca que O Ministério da Educação, sob a gestão de Gustavo Capanema, “mobilizou grande parte dos modernistas” nomeando para o exercício em cargo público nomes como: Carlos Drummond de Andrade (Chefe de Gabinete); Sérgio Buarque de Holanda (Diretor da Divisão de Consulta da Biblioteca Nacional); Rodrigo de Mello Franco Andrade (Diretor do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional); Manuel Bandeira (Membro do Conselho Consultivo

Por meio das suas escolhas, operadas não pelo confronto, sujeição ou recusa explícitos, mas pela apropriação de um modelo imposto, mobilizando-o para seus próprios fins, Henriqueta, assim como muitas outras mulheres educadoras de sua época, acabou por ingressar em um setor do mundo do trabalho que lhe garantiu uma maior mobilidade social: a inspetoria no ensino secundário.

A inspetoria no ensino é uma função bem antiga que acompanha a evolução da educação no mundo. No Brasil surge no século XVIII, fundamentada em um modelo de administração da educação vertical, centralizado, burocrático e extremamente normativo. (ABREU, 1955).

A atuação de Henriqueta como inspetora no ensino secundário ocorre em um período em que a área educacional recebe uma série de ações reformistas do governo federal. Por meio destas ações o Estado visava definir sua competência no campo específico da educação, colocando sob seu poder um indispensável meio de controle e persuasão (ABREU, 1955). Este período representou, também, o início de um movimento de construção, no Executivo Federal – até 1945- de um aparelho nacional de ensino, com códigos e leis elaborados, tendo em vista estabelecer diretrizes, normas de funcionamento e formas de organização para os diversos ramos e níveis da educação no país. (SOUZA, 2008).

No início dos anos 30 surge a *Reforma Francisco Campos*, que regulamenta a função de inspetor pelo decreto nº 19.890 de 18 de abril de 1931 e estabelece as normas para a inspeção federal. Ao inspetor era atribuída, além do trabalho de fiscalização das escolas, a incumbência de verificar e relatar sobre a qualidade do ensino, a assiduidade e desempenho dos professores, bem como a proposição de sugestões sobre providências a serem tomadas pelo Departamento Nacional de Ensino (ABREU, 1955).

Segundo Muniz (2005), a inspeção se dava por meio de uma vigilância hierárquica na qual "a atribuição de fiscalização dos inspetores escolares distribuía-se hierarquicamente - paroquiais, municipais e geral - de forma que também os "fiscais fossem perpetuamente fiscalizados" (MUNIZ, 2005, p.84).

A Reforma Francisco Campos garantiu também uma organicidade ao ensino secundário em âmbito nacional, estabelecendo os estudos regulares, a seriação e a frequência obrigatória. Além disso, instituiu a divisão do secundário em dois ciclos – um fundamental (cinco anos de duração) e outro chamado "Complementar" (dois anos de duração). O primeiro ciclo

do Sphan); Mário de Andrade (Membro do Instituto Nacional do Livro e diretor do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal), embora não possuísse diploma de curso superior.

correspondia a um curso comum dirigido a todos os secundaristas. O segundo era propedêutico para o curso superior e apresentava um leque de três opções: para os candidatos à matrícula no curso jurídico, para os candidatos nos cursos de medicina, farmácia e odontologia e para os candidatos nos cursos de engenharia ou de arquitetura superior.

Entretanto, a referida reforma não foi muito bem recebida pelos intelectuais ligados às escolas particulares e a setores da Igreja Católica que se diziam preocupados com a clara opção por um currículo mais voltado para as matérias científicas em detrimento das humanísticas (SOUZA, 2008).

Em 1942, durante o Estado Novo, o ministro da Educação e Saúde Pública Gustavo Capanema instituiu a Lei Orgânica do Ensino Secundário (Decreto-Lei nº 4. 244, de 9 de abril de 1942) revitalizando a formação humanística e estabelecendo como finalidade desse nível de ensino a formação nos secundaristas de uma sólida cultura geral, baseada no estudo das humanidades antigas e das humanidades modernas, com vistas a acentuar e elevar a consciência patriótica e a consciência humanística do adolescente. (SOUZA, 2008).

A Reforma Capanema consolidou a tendência que já vinha sendo afirmada por Francisco Campos em relação à dualidade do sistema de ensino brasileiro: um ensino secundário público destinado às elites condutoras do país e um ensino profissionalizante destinado à formação da classe trabalhadora. No período de 1942 a 1946, foram realizadas reformas parciais nos diversos ramos de ensino, através de Decretos-lei, conhecidos como Leis Orgânicas do Ensino. Na Lei Orgânica do Ensino Secundário (Decreto-lei n. 4.244 de 09/04/1942) o caráter elitista deste nível de ensino aparece de forma ainda mais explícita que na Reforma Francisco Campos.

Na Reforma Capanema, o secundário continuou sendo organizado em dois ciclos. O primeiro, denominado ginásial, com duração de 4 anos, objetivava garantir ao secundarista os elementos fundamentais do ensino secundário e o segundo de três anos, tendo por objetivo consolidar a educação ministrada no curso ginásial. Este último ciclo, que na reforma planejada por Francisco Campos apresentava três opções, passou a ter apenas duas, o curso clássico e o científico, ambos com duração de três anos.

É neste quadro histórico da educação no Brasil que se expressa criticamente Henriqueta Lisboa. Em correspondências sobre a sua atuação como inspetora de ensino e sobre a situação vivenciada pelos professores do ensino primário e secundário nas décadas de 1930 e 1940 em Belo Horizonte mostra-se, muitas vezes, em discordância no que se refere às proposições educacionais de seu tempo.

Nas cartas de Henriqueta escritas durante o período ao escritor Mário de Andrade, a poetisa manifesta com frequência a sua insatisfação e descrença em relação ao exercício da inspeção. Em carta de 15 de novembro de 1940, declara Henriqueta: “Com os exames escritos e orais há um grande acúmulo de deveres. E o pior é que acho a cousa de uma insipidez ímpar”. (LISBOA, *apud*, SOUZA, 2010, p.130).

O exame, segundo Foucault (1987), estabelece sobre os indivíduos uma visibilidade através da qual eles são diferenciados e sancionados. Controle normalizante, vigilância que permite qualificar, classificar e punir. No período em que atua Henriqueta, os exames escritos e orais cercados de todas as suas técnicas documentárias faz de cada indivíduo um caso, tornando-os objetos à observação de um poder que "coloca o indivíduo num campo de vigilância, situa-os igualmente numa rede de anotações escritas; compromete-os em toda uma quantidade de documentos que os captam e os fixam" (FOUCAULT, 1987, p. 157). Fazer de cada aluno e de cada professor um caso, faz com que ao mesmo tempo tenha-se "um objeto para o conhecimento e uma tomada para o poder". (FOUCAULT, 1987, p. 159).

Em 31 de julho de 1941, Henriqueta se mostra contrária ao papel de vigilância da inspetoria: “Tentei escrever-lhe pouco depois, mas a fiscalização das provas me deixa cansada e sobretudo aborrecida. É um trabalho improdutivo e gauche que me faz evocar a polícia entre rosas. Porém agora estou livre”. (LISBOA, *apud*, SOUZA, 2010, p.160).

Henriqueta, assim como a maioria dos educadores de sua época, vivencia na escola assim como em todas as instituições, a ação do poder disciplinar no qual "uma relação de fiscalização, definida e regulada, está inserida na essência da prática do ensino: não como uma peça trazida ou adjacente, mas como um mecanismo que lhe é inerente e multiplica sua eficiência". (FOUCAULT, 1977, p. 148). Na visão de Foucault (1987, p. 148), o poder da vigilância hierarquizada embora repouse sobre os indivíduos, seu funcionamento compreende uma rede de relações de alto abaixo, mas também de baixo para cima e lateralmente, sustentando o conjunto: "fiscais perpetuamente fiscalizados".

Parte deste "sistema integrado" (FOUCAULT, 1987), Henriqueta Lisboa apresenta uma postura que se revela como uma tática (CERTEAU, 1994), conforme assinalou Muniz (2005) ao referir-se ao magistério como espaço que garantia às mulheres legitimidade:

Corresponder, com maior ou menor fidelidade, a tal modelo foi tática utilizada por muitas professoras para se manterem em um setor do mundo do trabalho, onde os homens predominavam. [...] para romper com a exclusão, ainda que essa ruptura tenha ocorrido sob a forma de movimentos sutis, silenciosos, quase imperceptíveis. Num contexto em que o transitar pelo

espaço público era considerado falta de respeitabilidade, já que era esfera considerada de domínio masculino -e onde circulavam mulheres que viviam às custas de seu trabalho, mas que eram mulheres das 'classes pobres e perigosas' -, o ingresso no magistério assegurava às mestras legitimidade para tal trânsito. (MUNIZ, 2005, p. 96).

A má remuneração, que sempre marcou a atividade da inspeção, conforme assinala Abreu (1955), assim como a atividade docente exercida pela mulher, tida durante muito tempo como missão a fim de justificar a baixa remuneração (LOURO, 2010), é mencionada também por Henriqueta em carta de 16 de julho de 1942:

O Rio esteve bom, *L'annonce faite à Marie* foi um espetáculo impressionante, e o Ministério de Educação me prendeu muito sem resolver um caso do colégio aqui. Agora estou com a inspeção de dois ginásios (provisoriamente), menos tempo de estudar e rabiscar o que é meu e os mesmos 900\$ mensais. (LISBOA, *apud*, SOUZA, 2010, p.216).

Apesar do descontentamento em relação ao trabalho como inspetora, Henriqueta permanece no exercício da atividade até a aposentadoria em 1968. A explicação para isto pode ser encontrada em um depoimento da poetisa a Mário de Andrade em 30 de março de 1943 sobre as condições sócio-econômicas que vivenciara com a família nos anos de 1930:

[...] 1929-1930 foi tempo de provação para mim, para toda minha família. Desengano do coração, doenças, a queda política do meu pai, dificuldades financeiras, mudança de casa no Rio, procura de trabalho remunerado para mim, um ano de magistério em cidadezinha do interior, perspectiva de ter que morar lá! E depois a morte de minha irmã... em 1935 estávamos afinal em Belo Horizonte: tudo melhorara, eu tinha uma colocação relativamente boa. Aqui me sentia capaz de viver, principalmente diante de uma janela bem aberta, entre os meus livros e rabiscos. (LISBOA, *apud*, SOUZA, 2010, p.249-250).

É possível perceber nas palavras de Henriqueta que não era fácil para uma jovem professora encontrar trabalho remunerado na década de 1930. Além disso, a inspetoria representava uma função preeminente na sociedade, em relação principalmente às condições sociais vivenciadas pelo professorado da época (ABREU, 2005). Em carta de 28 de maio de 1943, Henriqueta traça um retrato dos cursos de aperfeiçoamento de professores na década de 1940 do século XX e descreve o perfil das jovens professoras:

Tenho um convite para fazer duas conferências aqui na Escola de Aperfeiçoamento de Professores. Uma das conferências era para “explicar” *O Menino Poeta*, não vou fazer isso. Aceitei falar sobre poesia. Quero ver se

exponho algumas ideias, ainda um tanto obscuras em mim mesma. [...] Estou achando difícil também pelo meio; essas professoras fazem estudos avançados de pedagogia, metodologia etc.; têm uma notável orientadora de psicologia – Hélene Antipoff, mas... em matéria de letras e artes são absolutamente incultas. [...] Imagino o bem que poderia fazer um pouco de beleza a essas pobres professoras primárias – classe sacrificada, com vencimentos míticos, quase sempre composta de moças solteiras que sustentam família, mãe viúva, irmãos menores, moças acabadas prematuramente, que lutam pelo casamento e que lutam, mais numerosamente, se por ventura se casam. Essas do grupo a que me refiro vêm quase todas do interior: a que teatro, a que concerto assistiram, que pintura ou escultura contemplaram, que livros possuem? E mesmo as da capital, que convívio tem com a arte, que literatura frequentam? (LISBOA, *apud*, SOUZA, 2010, p.253).

De acordo com Henriqueta, o currículo das escolas de “aperfeiçoamento” de professores centrava-se em disciplinas voltadas para os procedimentos de ensino e de aprendizagem (Pedagogia, Metodologia e Psicologia). Estas novas teorias surgem com base no “novo discurso” de que além de instruir, ou mais importante do que instruir, é dever da professora, denominada a partir de então “educadora”, educar os alunos. (LOURO, 2010). Para auxiliar nesta “missão” surgem ao lado das teorias pedagógicas, as teorias psicológicas, muitas elaboradas a partir de estudos feitos por profissionais da área médica. Estas teorias psicológicas e pedagógicas iriam se constituir nos referenciais modernos dos anos 1930 e 1940 e implicavam,

em novas formas de relação entre os sujeitos na escola e colocariam o aluno no centro do processo ensino-aprendizagem. Isso vai exigir da professora que passe a exercitar seu controle sobre a classe de formas novas, aparentemente menos disciplinadoras, mais indiretas, ainda que igualmente eficientes. (LOURO, 2010, p.472).

Para Henriqueta, o currículo das escolas revelava-se limitado, pois não possibilitava às professoras primárias uma formação “em matéria de letras e artes”. Não existia preocupação com a “formação estética” das professoras. Somava-se à má formação das docentes, no que diz respeito às artes, a condição sócio-econômica desfavorável que elas vivenciavam. Jovens pobres, na maioria das vezes solteiras, cujo trabalho remunerado como professora representava o único meio para a sua sobrevivência e a de seus familiares. Além disso, devido à baixa remuneração, apesar de o magistério apresentar-se como um trabalho digno, não possibilitava a essas jovens o acesso a bens culturais como o livro. O relato de Henriqueta revela a sua visão crítica a respeito dos cursos de formação de professor na década de 1940,

além de demonstrar a sua discordância em relação aos rumos que eram dados à educação no período:

Culpa das nossas deficiências de ambiente, do descaso das “autoridades” para com a arte, da nenhuma atenção até hoje dada – não sei se apenas no nosso país ou no mundo – à educação estética. Diante desse livro poderoso que é a *Educação Estética do Homem*– de Schiller, que acabo de ler e que me revelou desejados horizontes [...] penso loucamente na renovação do mundo pela beleza! Que coisa maravilhosa, passar o mundo da vida dos sentidos para a vida moral através da educação estética! (LISBOA, *apud*, SOUZA, 2010, p.253-254).

Percebemos também nas palavras da poetisa a influência das ideias do escritor alemão Friedrich Von Schiller na sua forma de ver a educação estética (o estudo da arte e do belo) como o meio de transformação do homem e da sociedade. Frente à realidade vivenciada pelas professoras primárias, Henriqueta Lisboa dirige a sua atenção para a importância da formação estética.

2.2 Henriqueta Lisboa: leitora de Schiller

Henriqueta, conforme atestam as suas palavras, ao ler a *Educação Estética do Homem*, identificou-se profundamente com as ideias do filósofo alemão. A influência da obra em sua vida é reiterada pela poetisa em diversas conferências e entrevistas. Na conferência “Poesia: minha profissão de fé”, proferida em 1978 e incluída em 1979 no livro de ensaios *Vivência Poética*, declara:

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”. (LISBOA, 1979, p.22).

O trecho citado por Henriqueta corresponde a um recorte das palavras de Schiller presente na carta XXII na qual o filósofo reflete sobre o tratamento dado à arte a partir da obra, do artista (o ato de produção) e do apreciador. Na passagem citada por Henriqueta, Schiller ressalta a importância da educação estética, afirmando que só por meio dela o homem poderá desenvolver-se plenamente, tanto em suas capacidades intelectuais quanto sensíveis. No “impulso lúdico”, razão e sensibilidade atuam juntas e não se pode mais falar da tirania de

uma sobre a outra. Através do belo, o homem é como que recriado em todas as suas potencialidades e recupera sua “liberdade” tanto em face das determinações do sentido quanto em face das determinações da razão. Pode-se afirmar, então, que essa “disposição lúdica” suscitada pelo belo é um estado de completude e de liberdade para o homem.

Segundo Fofano (2011), a concepção de “liberdade” de Schiller está relacionada a uma concepção global do homem, considerado sujeito a necessidades vitais na sua existência corporal e sujeito ao intelecto como ser racional, pode ser dominado por ímpeto dirigido à matéria que percebe através de seus sentidos e/ou por ímpeto contrário, derivado de sua qualidade de ser racional, dirigido ao controle dessa mesma matéria. A libertação refere-se à qualidade estética no homem de superar a contingência das vontades interiores, tornando-se capaz da fruição da “beleza autêntica” geradora do sentimento de integridade, que conduz a mente humana ao ilimitado. Mais que isso, significa um exercício constante que busca equilibrar os sentidos e a razão, fontes de todo o julgamento realizado pelo sujeito e que gera a desarmonia pela sujeição do humano a um ou a outro.

Para Schiller, a preponderância dos sentidos na determinação da conduta e das paixões na determinação da ação gera a possibilidade de erro nos juízos sobre os fenômenos do mundo, porque o saber fundamentado apenas no empirismo obscurece a razão. Mas só a razão apartada das humanidades sensíveis não dá conta do homem em sua completude, porque aniquila a amorosidade transcendente do caráter. Elimina aquilo que no homem é o repertório de sua própria humanidade - o belo sentimento (FOFANO, 2011).

Schiller é considerado uma das grandes expressões do século XVIII de análise da Estética e da crítica filosófica. Dedicou-se ao teatro, à lírica e à crítica-filosófica. Nas suas obras procura mostrar que a valorização da razão não conseguiu realizar o homem na sua completude e dignidade. Na sua perspectiva, a supervalorização do pensamento racional, ao privilegiar apenas o aspecto intelectual do homem, acabou por suprimir a função cognitiva das sensações. Concebeu a “Estética” como intermediação possível para a educação e o aprimoramento ético da humanidade, por isso defendeu a tese da arte como instrumento de educação.

Em *A Educação Estética do Homem*, ensaio na forma de vinte sete cartas ao seu mecenas, o príncipe dinamarquês Friedrich Christian, as *Cartas de Augustenburg*, como ficaram conhecidas, aborda, a partir de uma perspectiva literário-filosófica, a possibilidade da educação ética da humanidade fundamentada no recurso estético. Nesta obra, Schiller explana a respeito das suas concepções acerca do homem, da arte e da liberdade.

Em sua abordagem do homem como fundamento da estética em geral, Schiller parte de dois conceitos: "Pessoa" e "Estado". "Pessoa" é o que numa sequência de mudanças permanece inalterado e idêntico consigo mesmo. O "Estado" é, por sua vez, a modificação ou as modificações pelas quais o ser humano passa ao longo da vida. A transformação do homem para uma síntese superior da sensibilidade e da racionalidade é concomitante à realização da liberdade. Para Schiller, a beleza não é objeto da experiência sensualizante e agradável aos sentidos apenas, com também não é construída somente pela razão porque o sensível e o racional devem estar postos em relação de equilíbrio harmônico no sujeito livre: "Quando surge a luz no homem, deixa de haver noite fora dele; quando se faz silêncio nele, a tempestade amaina no mundo, e as forças conflituosas da natureza encontram repouso em limites duradouros." (SCHILLER, 1989, p. 130).

As concepções de Schiller influenciaram as concepções de Henriqueta Lisboa sobre a arte em geral e sobre a poesia especificamente. No seu segundo livro de ensaios *Convívio Poético* (1955), Henriqueta, fundamentada em Schiller, afirma que a "poesia artística" não é apenas expressão do homem, mas o meio, o caminho da realização do homem enquanto homem. Significa uma forma de superação e de libertação encontrada pelo homem: "Não será ela a coação do eterno dentro do efêmero?" (LISBOA, 1956, p.14).

Na visão de Henriqueta, a arte poderia se constituir como o meio para "as jovens professoras" conseguir alcançar um encontro com o ser em sua inteireza, fazendo justiça a sua dupla natureza, real e ideal, sensível e supra-sensível (SCHILLER, 1989). Assim como defendeu Schiller, Henriqueta pensa o ser humano a partir de uma cultura voltada para a sensibilidade estética, entendida como uma proposta política, pois implica na libertação do homem das garras do sensualismo exagerado e da abstração sem sentido, pelo livre jogo da imaginação. É pela via de uma cultura estética que o homem encontraria a reconciliação harmoniosa entre os impulsos sensuais e intelectivos, tornando-se realmente livre, conforme palavras do próprio Schiller:

Pela cultura estética, portanto, permanecem inteiramente determinados o valor e a dignidade pessoais de um homem, à medida que estes só podem depender dele mesmo, e nada mais se alcançou senão o fato de que, a partir de agora, tornou-se-lhe pela natureza fazer de si mesmo o que quiser – de que lhe é completamente devolvida a liberdade de ser o que deve ser. (1989, p.110).

É preciso, segundo Schiller, que o homem se eduque esteticamente, isto é, que ele desperte para o “impulso lúdico”, sendo capaz de distinguir aparência e realidade, a forma e o corpo e sentindo-se em seu interior cada vez mais livre, pois sua mente está cada vez mais se educando esteticamente. Sobre essa experiência estética, assim descreve Schiller:

Com a forma de seus juízos ocorreu, portanto, uma notável modificação; ele não procura os objetos para que o afetem, mas para que lhe dêem sobre o que agir; não aprazem por satisfazer uma carência, mas, porque respondem uma lei que, embora ainda em sussurro, fala já em seu coração. Em breve, ele já não se satisfaz com o fato de os objetos lhe aprazerem; ele mesmo quer aprazer, a princípio, somente pelo que é seu, e finalmente pelo que ele é. O que possui e produz já não pode trazer em si apenas os traços da subserviência, a forma tímida do sem fim; deve, além da função para que existe, espelhar também o entendimento criativo que o pensou, a mão amorosa que o realizou, o espírito sereno que o escolheu e propôs [...]. Não satisfeito em acrescentar abundância estética à necessidade, o impulso lúdico mais livre desprende-se em fim por completo das amarras da privação, e o belo torna-se, por si mesmo, objeto de seu empenho. Enfeita-se, o prazer livre entra no rol de suas necessidades, e o desnecessário logo se torna o melhor de sua alegria. (SCHILLER, 1989, p.142).

Para Schiller, assim como para Henriqueta, por meio da cultura estética torna-se ao homem possível fazer de si mesmo o que quiser, já que lhe é completamente devolvida a liberdade de ser o que deve e quer ser. A beleza, tal qual a natureza, nobilita a capacidade para a humanidade, mas segundo a vontade do sujeito.

A concepção de estética de Schiller se faz presente nos textos de Henriqueta sobre a importância da arte e principalmente da poesia na formação das crianças e dos jovens:

A arte é capaz de proporcionar ao jovem uma fruição de equilíbrio e estabilidade, assim como um sentimento de confiança, fortalecendo nele o sentido dos valores fundamentais. [...]
No mundo de violências que é o nosso, a poesia representa não apenas uma compensação de amor e enlevo diante da natureza; encarna, igualmente, um exemplo de concentração de forças de resistência ao dispersivo e ao contraditório humano. (LISBOA, s/d p. 8)

As palavras de Henriqueta revelam a influência de Schiller ao conceber a arte em geral e a poesia especificamente como intermediação possível para a educação e para o aprimoramento humano do jovem.

Nesse sentido, a “formação estética” defendida por Henriqueta nos seus textos apresenta nuances que a diferencia em certos aspectos da perspectiva dada a esta expressão por poetisas que escreveram para crianças e jovens entre o final do século XIX e as primeiras décadas do

século XX, conforme mostraremos mais adiante. Em decorrência da sua forma de conceber a educação estética é que a sua poesia sobre a infância, mesmo produzida em uma época onde a maioria dos textos poéticos sobre e para a criança caracteriza-se pelo conservadorismo formal e pelo compromisso com a pedagogia, “acena com uma possibilidade de ruptura.” (TURCHI, 1995, p.155).

2.3 A formação estética das crianças e dos jovens

Antes mesmo de Henriqueta e de suas contemporâneas como Cecília, várias escritoras atuaram como educadoras e se preocuparam com a formação cultural das crianças, atividade que a princípio era obrigação exclusiva das amas e das mães, passou posteriormente a ser também das professoras e que, com a produção de uma literatura para a criança, tornou-se uma atribuição da mulher escritora.

No prólogo da antologia *Literatura oral para a infância e a juventude: lendas, contos e fábulas populares no Brasil*, cuja primeira edição é de 1969, Henriqueta Lisboa escreve sobre esta realidade:

É de notar que, em nosso meio, as amas já não recordam os contos de antigamente, e as mães já não repetem as lendas que ouviram na infância. Cabe, portanto, à escola, apta a reconhecer a importância dos valores tradicionais como forma educativa, o ofício de resguardar e transmitir tal patrimônio.[...]

São estas as razões essenciais da organização de uma antologia da literatura oral corrente no país e que se destina a alcançar as crianças, de preferência por meio de seus educadores. (LISBOA, 2002, p. 14).

Henriqueta se expressa à luz do ideário burguês que concebe a instituição escolar como responsável pela transmissão “dos valores tradicionais como forma educativa”. Assim, na visão da poetisa, a transmissão do patrimônio cultural, tornou-se uma atribuição da escola, representada na figura do professor, na época mais comumente da professora²⁴. Para ajudar

²⁴ Louro (2010, p.449) ressalta que “ao serem criadas as escolas normais a pretensão era formar professores e professoras que pudessem atender a um esperado aumento na demanda escolar. Mas, tal objetivo não foi alcançado exatamente como se imaginava: pouco a pouco, os relatórios iam indicando que, curiosamente, as escolas normais estavam recebendo e formando mais mulheres que homens. Em 1874, por exemplo, relata o diretor geral da instrução que a Escola Normal da província do Rio Grande do Sul vinha registrando “um número crescente de alunas, a par da diminuição de alunos.”.

nesta tarefa do professor, a escritora organizou a antologia de poemas. Justifica-se assim o papel da escola e o da artista, em substituição ao da família, na formação cultural das crianças.

No artigo “Mulheres escrevem para criança (1890-1930)”, de Rosa Maria de Carvalho Gens (2003), são apontados três nomes de escritoras brasileiras que se dedicaram do final do século XIX até meados do século XX à produção de obras destinadas ao público infantil. Encontramos referência aos nomes de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934); Emília Moncorvo Bandeira de Mello (1852-1911), que usava o pseudônimo de Carmem Dolores; e Cecília Bandeira de Melo Rebelo de Vasconcellos (1870-1948), que assinava as obras sob o pseudônimo de Chrysanthème.

Segundo Gens (2003), nas obras das escritoras citadas, a representação da infância encontra-se circunscrita e conduzida pelo tom pedagógico. A literatura infantil é escrita visando a atender aos anseios da sociedade da época marcada pelos ideais de nacionalização e modernização:

Ao final do século XIX, forte é a corrente positivista que deseja a condução de comportamentos e a literatura destinada a crianças torna-se excelente veículo para marcar os contornos dos comportamentos desejados. Tratava-se, nessa primeira leva de livros infantis que podem ser considerados como brasileiros, de produzir perfis de crianças que se adaptassem ao padrão almejado. Assim, a ênfase recaía em formar comportamentos condizentes com o que se entendia por criança. O escopo das obras situa-se na função de educar, harmonizando-se com a tarefa de educadoras que cabia às mulheres. Seres que educam e outros que existem no mundo para serem educados – estava feita a dobradinha que vai permitir o desenvolvimento de uma imagem de escritora ligada ao público infantil.

A promoção dos anseios da sociedade burguesa foi o elemento motivador para o surgimento da literatura direcionada para o público infantil e juvenil na Europa. Esta começa a se delinear no fim do século XVII com a obra de Fénelon *Traité de L'éducation des Filles*, mas sua “Idade de Ouro” foi, sem dúvida, o século XVIII (ARROYO, 1990). No Brasil, já no século XIX, seguindo o molde europeu, a literatura direcionada ao público infantil tem início com obras pedagógicas e, sobretudo, adaptadas de produções portuguesas, demonstrando a dependência típica das colônias no sentido sócio, cultural e econômico. (CUNHA, 2003, p.23).

O surgimento da literatura infantil começa quando a criança passa a ser considerada um ser diferente do adulto, com necessidades e características próprias, pelo que deveria distanciar-se da vida dos mais velhos e receber uma educação especial, que a preparasse para

a vida adulta. Cunha (2003) lembra que antes do investimento em produções direcionadas para a criança, meninos e meninas acompanhavam a vida social do adulto e participavam também de sua literatura. Nesse sentido, é preciso distinguir dois tipos de crianças e suas respectivas leituras:

A criança da nobreza, orientada por preceptores, lia geralmente os grandes clássicos, enquanto a criança das classes desprivilegiadas lia ou ouvia as histórias de cavalaria, de aventuras. As lendas e contos folclóricos formavam uma literatura de cordel de grande interesse das classes populares. (CUNHA, 2003, p.22).

Para os estudiosos da literatura infantil²⁵, é somente a partir de Monteiro Lobato que tem início no Brasil uma literatura para a criança em que há uma priorização da alteridade e das relações dialógicas, características do estilo lobatiano de escrever para o público infantil, contrariando a perspectiva autoritária e educativa que predominou no Brasil no final do século XIX e continuou se fazendo presente em algumas produções direcionadas para o público infanto-juvenil no século XX, como no caso das autoras estudadas por Gens (2003). Lobato também viu no livro infantil um produto industrial, fundando editoras e contribuindo para a modernização da produção editorial brasileira. Ao lado da produção de Lobato, muitas obras produzidas para a criança no Brasil nas décadas de 1920 a 1930 continuaram investindo em temas moralizantes:

[...] a faixa temporal aqui situada, com suas características de nacionalização e, ao mesmo tempo, de modernização da sociedade, pontua de maneira forte as condutas morais. O processo de higienização das cidades e da sociedade brasileira, forte ao final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, encontra na literatura destinada às crianças um aliado de peso. As escritoras, ao produzirem especificamente para o público infantil, mostram preocupações com a formação dos leitores e com o delineamento de uma literatura que atendesse aos não-adultos. Neste início de século, o XXI, revistas, relidas e redimidas, já que foram esquecidas com o advento de Lobato, permitem reflexões sobre condições de adequação da imagem do feminino a um discurso de condução da criança. Afinal, narrativas para a infância são um importante espaço para a construção de gênero, que não pode ser negligenciado. (GENS, 2003, p.121-122).

²⁵ Para Vera Teixeira de Aguiar na obra *Era Uma vez...na Escola: formando educadores para formar leitores* (2001, p.25), a obra de Monteiro Lobato, a partir do livro *A menina do narizinho arrebitado* (1921), corresponde “à grande virada na literatura infantil” por revelar a preocupação em escrever histórias para a criança numa linguagem compreensível e atraente para ela, objetivo plenamente alcançado pelo autor.

É nesse sentido que a expressão “educação moral e estética” empregada pelas autoras Júlia Lopes e sua irmã Adelina Lopes visava “encaixar através da disseminação de hábitos, valores e estruturas de linguagem, a infância na sociedade.” (GENS, 2003, p.118). Para tanto, narrativas e poemas centravam-se na preocupação pedagógica:

As narrativas e poemas tratam de erigir modos de agir, pensar e sentir. Na maior parte dos textos, personagens-crianças encontram-se em situações nas quais devem se comportar de acordo com as virtudes. Para que a virtude sobressaia, as crianças aparecem, em um primeiro momento, como criaturas cruéis, para que depois o contraste se faça de maneira mais visível. Ideologia burguesa de conduta, nada fica sem efeito nas páginas destinadas aos infantes. Dessa maneira, as personagens são capazes de maltratar animais, destruir a natureza, rir de deficiências, destruir violoncelos. A essas aberturas textuais, seguem-se trechos em que recebem lições e tornam-se dóceis. Contribuem também para o enquadramento de um campo de delimitação da conduta infantil personagens adultas, bem como animais e objetos que se personificam. Mães elucidam o caminho a ser seguido pelas crianças, cobrindo-as de beijos e carinhos. (GENS, 2003, p.118).

Diferente das autoras estudadas por Gens (2003), ao escrever poemas tematizando a infância, organizar antologias para crianças e jovens e redigir ensaios sobre a relação entre poesia e educação, Henriqueta Lisboa recorre à concepção de educação estética em um sentido mais amplo. Educar esteticamente para Henriqueta não se limita ao estabelecimento de modos de agir, pensar e sentir de acordo com o instituído pela sociedade burguesa. A formação estética está relacionada à formação humana no sentido de se alcançar a inteireza enquanto ser. (LISBOA, 1961). Enquanto a maioria das obras para crianças no início do século XX está preocupada principalmente com “o ensinamento” (GENS, 2003), na obra de Henriqueta a ênfase está na “imaginação libertadora”. Na concepção de Henriqueta, a poesia ensina ao fazer o leitor refletir criticamente sobre si mesmo e sobre o mundo no qual está inserido, sem perder a sensibilidade. Em suas entrevistas, prólogos e ensaios Henriqueta mostra-se a educadora preocupada com a formação estética e cultural de crianças e jovens no Brasil, bem como o compromisso da artista que via na arte, e mais especificamente na literatura, um meio fundamental para o florescimento da sensibilidade, da imaginação e da criticidade do leitor. É assim que se expressa Henriqueta ao comentar o livro *O peixe e o pássaro*, de Bartolomeu Campos de Queirós:

O mundo - principalmente o das crianças - precisa contaminar-se de cores em transparência, fluidez de linguagem, delicadeza de dicção, sobriedade expressiva e magia musical, qualidades presentes no poema em questão. As crianças devem - mais do que em geral se presume e hoje mais do que nunca

- encontrar uma faixa de relacionamento e equilíbrio em que se harmonizem seus sentidos e sonhos, entre as sombras do ignorado e os vislumbres do pressentido. (LISBOA, 1974, p.1).

Para Henriqueta, poesia não tem destinatário, no sentido de algo limitador, definitivo:

Como todas as grandes cousas verdadeiras, a poesia é uma só. Uma só cousa – vasta, profunda, total. Que subsiste através de rótulos, desconhece divisões, emerge de departamentos e escolhas. Que não se atém a capacidade ou incapacidade de apreensão alheia, nem sequer a necessidades outras que não a sua própria necessidade de existir. (LISBOA, 1955, p.87,88).

As palavras de Henriqueta se referem ao fenômeno poético como aspecto humano e artístico que precisa ser considerado sempre de maneira plena. Logo, para Henriqueta, a poesia, considerada como obra de arte, não deve ser acompanhada de adjetivo restritivo (poesia infantil, juvenil, adulta), pois, na realidade, a “verdadeira” poesia não se limita a rótulos. No ensaio intitulado “Poesia e didática” afirma:

Adjetivos ao lado da palavra poesia são geralmente supérfluos. Limitam-se quando muito há um círculo de sistema, como, por exemplo, na expressão “poesia didática”. Em rigor, poesia didática deixa de ser poesia pela razão de ser didática, ou melhor, por ter uma finalidade que não se enquadra no jogo poético.” (LISBOA, 1955, p.57).

Para a poetisa, “é por engano que se empresta à poesia a função de ensinar.” (LISBOA, 1955, p.57). Segundo ela, a poesia “poderá ensinar, porém acidentalmente, desde que o elemento lírico se sobreleve ao enunciado filosófico ou científico (...) ensinará, pois, com a vida, de modo implícito e possivelmente melhor do que a escola.” (LISBOA, 1955, p. 58).

Percebemos nas palavras de Henriqueta, já na década de 1950, uma postura contrária ao discurso utilitarista e pedagogizante que justificava a presença da poesia na escola por considerá-la boa para ensinar isto ou aquilo e não como uma leitura que possibilita ao leitor

[...] levantar hipóteses, tirar conclusões, julgar situações, enriquecer sua conceituação de vida, reconhecer seus próprios sentimentos e sua própria sensibilidade, assim como participar de novas vivências de maneira nobre e desinteressada. (LISBOA, s/d, p.8).

O período que compreende as décadas de 1940 a 1960 é marcado pela reprodução em série de obras repetitivas e pelo investimento na tradicional missão patriótica, influenciada pela forte presença da cultura estrangeira, principalmente a norte-americana. (MELLO, 1995).

Nota dissonante nesse quadro é a obra de Henriqueta Lisboa. É nesse período que a poetisa mineira escreve e publica seus primeiros ensaios, organiza e publica antologias para a infância e a juventude e produz o seu livro de poesia *O Menino Poeta* (1943).

Na antologia *Literatura oral para a infância e a juventude: lendas, contos e fábulas populares no Brasil* (1969), Henriqueta apresenta uma avaliação crítica dos livros produzidos e consumidos neste período pelos jovens:

Os livros que lêem comumente os meninos de hoje, de aventuras inverossímeis, traduzidos em massa para o vernáculo, excitam a fantasia porém não alimentam a imaginação. A primeira é tão-somente um jogo eventual; a segunda, o dom de intuir e inventar os fundamentos do real e do autêntico. (LISBOA, 1969, p.14).

No trecho citado, além de demonstrar conhecimento sobre a realidade da produção literária no Brasil durante as décadas de 1940 a 1960, Henriqueta estabelece a distinção entre fantasia e imaginação. Fica clara a ênfase dada à imaginação como a "terceira via de conhecimento", de que nos fala Schiller (1989), por meio da qual o homem poderia viver sem estar preso à vida material nem tampouco a uma existência somente ideal. Sem escapar totalmente da realidade, como seria característico da fantasia, pela imaginação o homem não perderia a simplicidade da natureza, "o autêntico", e garantiria o equilíbrio entre razão e sensibilidade.

Com base na concepção de arte como "liberdade", Henriqueta Lisboa deixa transparecer nos seus ensaios, nos prólogos e na sua poesia uma posição contrária ao didatismo imposto à produção de obras literárias voltadas para a criança e para o jovem no período em que escreve seus textos.

Na introdução da obra *Literatura oral para a infância e a juventude: lendas, contos e fábulas populares no Brasil* (1969), Henriqueta ressalta que a abordagem dos textos populares na escola deve ser orientada por uma perspectiva livre de imposições:

[...] Para ressalva do próprio fenômeno, o folclore não deve ser ministrado à infância a feitiço de estudo, mas sim, proporcionado de modo recreativo, espontâneo, sem insistência. O que se define como popular, tradicional e anônimo não lograria viver em clima de imposição; mas pode conservar-se natural em terreno propício, à semelhança do fruto que amadurece fora da árvore, se o condiciona tratamento adequado. (LISBOA, 2002, p.12).

Nessa obra, Henriqueta Lisboa realizou um levantamento de contos, lendas, fábulas, mitos em livros e documentos dos principais folcloristas brasileiros: Couto de Magalhães (1837-1898), Sílvio Romero (1851-1914), Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), dentre outros quinze folcloristas. Assim como nesta obra, no artigo "Folclore e literatura infantil" (LISBOA, 1974), a cultura popular aparece associada ao folclore e é concebida a partir de um olhar purista e saudosista:

Assim é que o folclore se desdobra em dois estágios definidos: o da inocência e o da sabedoria. [...] o legado ancestral se identifica com as almas simples e se deixa desvendar pelos espíritos laboriosos. De um lado as crianças e a massa popular, na tangência do primitivo; de outro lado os cientistas - etnólogos, etnógrafos, sociólogos, psicólogos e os puros folcloristas de laboratório ou de campo. (LISBOA, 1974, p.2).

Na visão de Henriqueta, cabe ao poeta o papel de "desvendar" as "esplêndidas reservas ainda intactas do nosso patrimônio folclórico":

Exatamente por ser um criador de mitos, o poeta poderá ser um recriador de outros mitos que não os de sua própria invenção. É lícito pensar que incube ao poeta a missão de imprimir a mitos difusos uma forma definitiva, de interpretar o segredo subjacente das mensagens primevas. Conhecedor da realidade humana em dimensões mais profundas que as habituais [...] (LISBOA, 1974, p.2).

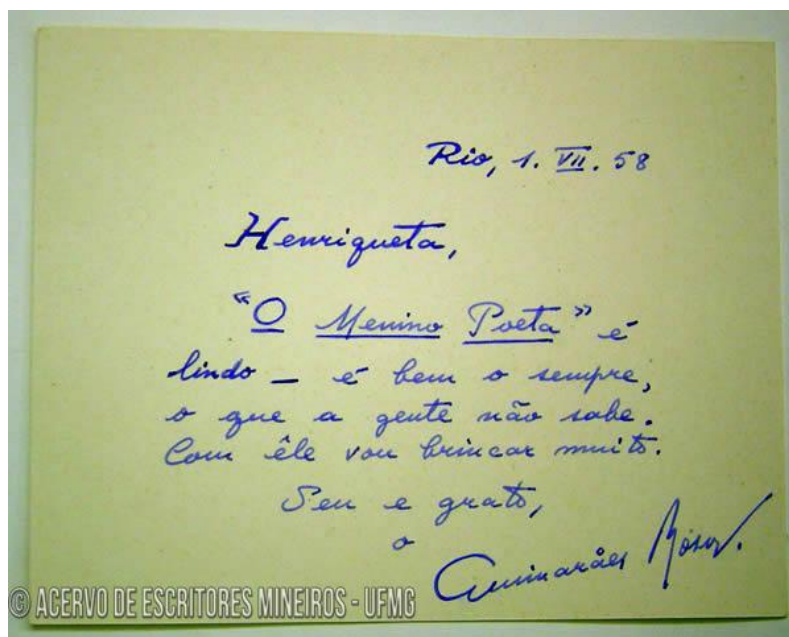
Ao organizar antologias de poemas direcionadas às crianças e aos jovens, “priorizando como critério principal a qualidade da obra, observando com rigor sua forma e excelência de seu conteúdo” (QUEIRÓS, *apud*, LISBOA, 2005, p.7), Henriqueta revela também a concepção que tem de seus leitores. Para a poetisa, a criança, o adolescente e o jovem são sujeitos “sensíveis, espontâneos e inteligentes”, conforme declara no prólogo da *Antologia Poética para a Infância e a Juventude* (1961).

É possível percebermos que para Henriqueta a arte, independentemente de quem a aprecie – adulto ou criança - se reveste também de intencionalidade pedagógica, preocupada com os “valores fundamentais”. No entanto, a finalidade pedagógica da arte não se limita a aprendizagem de modos de pensar e agir, estabelecidos pelo ideário burguês, mas compreende uma formação mais ampla capaz de despertar no leitor, o que Schiller chama de “impulso lúdico” – jogo entre as capacidades racionais e sensíveis do homem, e a ausência de regras ou conceitos para se alcançar a liberdade e a completude interior, ainda que esta jamais seja alcançada plenamente. Para Schiller:

Da ação recíproca de dois impulsos antagônicos e da combinação de dois princípios opostos vemos nascer o belo, cujo Ideal mais elevado deve ser procurado, pois na ligação e no equilíbrio mais perfeito entre realidade e forma. Este equilíbrio, contudo, permanece sempre uma Ideia, que jamais pode ser plenamente alcançada pela realidade. Nesta restará sempre o predomínio de um sobre o outro, e o mais alto que a experiência pode atingir é uma variação entre os dois princípios em que ora domine a forma ora a realidade. (SCHILLER, 1989, p.87).

Na visão de Henriqueta, a arte é a mais bela representação do humano, por isso não pode estar a serviço de qualquer necessidade. Ela deve possibilitar que o entendimento esteja mais aberto à realidade. Assim, com base na conjugação do possível e do necessário, o artista leva ao ideal, moldando ilusão e verdade nos jogos da imaginação.

2.4 O projeto poético de *O menino poeta*



1958: Cartão de Guimarães Rosa para Henriqueta Lisboa - Acervo dos Escritores Mineiros - UFMG

Segundo Henriqueta Lisboa, o livro *O menino poeta* (1943) foi motivado pelo desejo de partilhar, como em um depoimento, em uma biografia, momentos vividos na infância:

Por sua vez a infância, representação do evanescente, proporcionou-me há vários anos um livro de memória e contemplação: *O Menino Poeta*, enternecido depoimento de reações inerentes à meninice, espécie de biografia da infância em termos de experiência. (LISBOA, 1979, p.19).

O processo de criação do livro *O menino poeta* é descrito por Henriqueta em várias cartas dirigidas a Mário de Andrade. Em uma de 24 de março de 1941 ela expõe o seu projeto de escrever um livro de poemas sobre motivos folclóricos para crianças:

Ando com vontade de fazer um livro de poemas sobre motivos folclóricos – para crianças. Examino, por enquanto, as possibilidades, estudo você e outros mestres. Já tenho setenta motivos viáveis, a escolher. Mas não sei. Diga-me o que acha. Nesse período que precede ao trabalho estritamente pessoal fico numa preguiça, num pessimismo, num absurdo desânimo. Você sabe o que significa de iluminação para mim uma palavra sua. (LISBOA, *apud* SOUZA, 2010, p.138).

Segundo Souza (2010), organizadora das cartas trocadas entre Henriqueta e Mário, o livro a que se refere Henriqueta é *O menino poeta*. Nas palavras da poetisa destacamos a declaração da escrita literária como atividade que envolve pesquisa, estudo. Antes de escrever os poemas, ela procede à leitura de poetas e estudiosos sobre poesia e sobre os motivos que ela pretende abordar. Além disso, chama a atenção também o fato de que Henriqueta deixa claro, em suas palavras, a criança como público alvo do seu livro. Entretanto, posteriormente ela jamais assumirá que escreveu *O menino poeta* como leitura destinada, pelo menos a princípio, para a criança. Isto se deva talvez à postura que sempre declarou que para ela poesia não tem destinatário.

Em outra carta, escrita em 9 de outubro de 1941, Henriqueta se refere mais detalhadamente ao processo de produção do livro:

Depois desses versos, repentinamente, dei de ficar preocupada com os pequeninos futuros poetas do Brasil. E comecei a escrever um livro para eles. Em duas semanas o livro está quase pronto. Eu mesma estou espantada. Não sei se serão, de fato, versos para crianças. Escrevo com todas as minhas reservas de puerilidade e embevecimento diante da vida. É a poesia que eu quisera ter encontrado aos doze anos. Para não perturbar a inspiração, deixo para depois a escolha, o critério de seleção em frente aos problemas da psicologia infantil. Envio-lhes alguns juntamente com amostras de outro livro – sério – só para gente grande... (LISBOA, *apud* SOUZA, 2010, p.169).

Percebemos pelas palavras da poetisa que a elaboração do livro, embora implique em incertezas quanto à adequação ou não à criança, se dá a partir de uma perspectiva que é

definida como “pueril”²⁶. Os poemas do livro são realizados com base no que a poetisa gostaria de ter lido na infância, e só posteriormente pretende avaliar os textos, tomando por referência o que ela chama de “problemas da psicologia infantil”. A expressão empregada por Henriqueta reafirma o que já destacamos no início do capítulo, isto é, que nos anos de 1930 e 1940 dominam o âmbito educacional, como referenciais modernos, muitas teorias psicológicas e pedagógicas, que implicavam em novas formas de ver a criança e a aprendizagem.

Percebemos nas palavras de Henriqueta uma influência dessas ideias na forma de conceber a criança e o adolescente, bem como o desenvolvimento do ser humano. Vejamos o que ela diz a este respeito no prólogo da *Antologia Escolar de poemas para a juventude*:

A adolescência não deve constituir cisão brusca entre os vestígios da infância e os primórdios da juventude. Deve, sim, representar harmonioso processo de continuidade, em prolongamento de graça espontânea e aquisição de novos penhores. É a hora em que se acentua a vida espiritual com o autoconhecimento; em que se acumulam as sensações com certo sabor de indefinível melancolia; em que o pensamento lógico se faz presente, enquanto esmorece a vontade. Tudo parece flutuar em torno do adolescente, preso de estranhas cismas, anelos de fuga, sonhos de perfeição, necessidade de compreensão dos seres e das coisas. (LISBOA, s/d, p.8).

Em carta de 4 de fevereiro de 1942, enviada a Mário de Andrade, Henriqueta expõe o trabalho de seleção dos poemas para incluir no livro: “A *Caixinha de Música* tem quarenta poemas – creio que está completa – salvo uma ou outra substituição. Mas na hora de seguir para São Paulo, alguns se escondem na gaveta. Quando tudo estiver em ordem, avisarei. (LISBOA, *apud* SOUZA, 2010, p.191).

Suas palavras revelam o trabalho de seleção criteriosa que envolve a elaboração do livro, que inicialmente tinha por título “Caixinha de Música”. Depois de transcorrido quase um ano da carta em que ela expõe o projeto do livro, a poetisa continua seu trabalho de seleção dos textos que irão compor a obra.

²⁶ **Pueril** é um adjetivo que deriva do latim, *puerile*. “Pueril” está relacionado com algo infantil, próprio de criança, ingênuo. No sentido figurado, também pode significar algo sem importância, banal. Nos estudos sobre a Gênese da literatura infantil, a palavra “pueril” sempre aparece com um sentido negativo. O termo se refere à infantilização empobrecedora na forma de ver a criança e a produção a ela destinada de textos e obras até, mais ou menos, meados do século passado, quando a literatura infantil era considerada um gênero **menor** (secundário), e vista pelo adulto como algo moralizador ou com intenções pedagógicas (e não literárias). Sua valorização como manifestação artística e formadora de consciência dentro da vida cultural das sociedades, é bem recente (COELHO, 2000). Henriqueta emprega o termo em referência apenas ao que é característico das crianças.

Como avaliador dos poemas de Henriqueta Lisboa, Mário em várias cartas comenta os poemas de *O menino poeta* sempre em tom elogioso. Em 20 de novembro de 1941, envia-lhe uma carta na qual classifica o livro como “maravilha total”:

Interrompo o serviço pra lhe escrever, estou carecendo. Acabo de reler seus versos e vejo que foi bom demorar esta resposta, me integrei mais nos versos e compreendi eles muito melhor desta vez. Isto é dos versos infantis, desde o momento que chegaram gostei cem-por-cento, são simplesmente um encanto pros ouvidos, pros olhos, pro corpo todo. O Menino Poeta isso achei maravilha integral. Na releitura de agorinha tudo se sustentou do mesmo jeito. (ANDRADE, *apud* SOUZA, 2010, p.170).

Em 16 de junho de 1942 reafirma seus elogios sobre o livro, declarando que diante dele se sente “em puro estado de encantamento”:

E é só. “Estado de encantamento”, é isso, é puro estado de encantamento que o seu livro me dá. Que coisa tênue, que coisa delicadíssima! Sou absolutamente incapaz de saber até que ponto os versos de você serão infantis pras crianças. Mas a coisa positivamente que eu mais respeito, mais adoro, mais me assusta e assombra, mais temo é a criança. Meus sobrinhos jamais os carreguei antes de terem uns oito meses já durinhos, abomino que se aproximem de mim quando chego sujo de rua, não sei, não posso tocar e muito menos beijar nos largos primeiros tempos. É um temor religioso, uma adoração espantada como diante de um milagre e de um mistério. Um silêncio encantado por tudo isso mesmo é que não sei explicar logicamente. Me dão a sensação da criança e é dizer tudo. Mesmo porque saberei dizer pouco mais. Sei que o livro todo tem uma graça leve de idéias e de imagens, que é uma delícia. A rítmica é de uma segurança também igualmente graciosíssima, em especial nas surpresas de “pés quebrados”. Nisso você alcança muitas vezes invenções admiráveis de liberdade e certeza e a dicção é suavíssima, tem cor de criança, cheiro de esperança, gosto de ilusão. Mais que isto não saberei dizer nada de “crítico” sobre o seu livro. Como sobre as crianças: só sei que ele como elas me deixam em puro estado de encantamento. (ANDRADE, *apud* SOUZA, 2010, p.210 -211).

Nas palavras de Mário percebemos que para ele o livro *O Menino Poeta* (1943)²⁷ contempla imagens características do universo infantil. Esta visão foi retomada algumas décadas depois por estudiosos de referência na área da literatura infanto-juvenil brasileira, a

²⁷ O livro *O Menino Poeta* foi reeditado quatro vezes. Em 1943 temos a primeira edição; Em 1975 a segunda, que saiu pela Secretaria do Estado de Minas Gerais e nesta edição foram incluídos oito poemas, inseridos ao final dos primeiros, totalizando 66 poemas. Os acréscimos foram: “Divertimento”, “Os carneirinhos”, “Cantiga de Vila-bela”, “Repouso”, “Canoa”, “Os burrinhos”, “O palhaço” e “Liberdade”; Em 1984 surgiu, pela editora Mercado Aberto, a primeira edição colorida de *O menino poeta*, com ilustrações de Leonardo Menna; Em 2008 temos a edição mais recente do livro, pela editora Peirópolis. (Informação obtida no Acervo de Henriqueta Lisboa).

exemplo de Coelho (1991) segundo a qual apesar de em geral os poemas apresentarem “uma visão de mundo adulta”, destaca-se pela presença do lúdico que agrada o gosto infantil. Para Mello (1995, p. 150-151): “A respeito de Henriqueta Lisboa, é justo afirmar que já se esboça, em sua obra *O menino poeta*, uma proposta mais lúdica na criação poética no nível da linguagem, com utilização da brincadeira com o ritmo e os sons”.

Observamos também na obra de Henriqueta Lisboa que a escritora reconhece na leitura literária (de poemas, de contos) um dos meios importantes para integrar a criança e o jovem na comunidade e na cultura do seu tempo. A poesia henriquetiana diferencia-se dos textos pedagogizantes analisados por Gens (2003), pois o objetivo de integrar a criança na sociedade não se dá a partir da imposição de modos de agir, pensar e sentir. Não há um caminho único a ser seguido pela criança, mas pelo contrário, a poetisa cria situações em que o leitor possa dar asas à sua imaginação sem perder a lucidez, como nos diz a própria Henriqueta:

[...] através da imaginação que se atinge, muitas vezes, a etapa da lucidez. Assim, dar asas à imaginação não é fechar os olhos a verdades patentes, mas abri-los para o mundo subjetivo, sempre mais vasto, profundo e sutil, capaz de enfrentar, interpretar, compreender, remover e reformular circunstâncias exteriores²⁸.

A este respeito, vejamos a maneira como a poetisa representa a criança no poema “Consciência”:

Consciência

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

Fazer pecado é feio.
Não quero fazer pecado, juro.
Mas se eu quiser, eu faço.
(*O Menino Poeta*, p.25).

Percebemos que o poema “Consciência” não incorre no conservadorismo formal e no compromisso com a pedagogia, características da poesia infantil nas primeiras décadas do século XX. Sem dúvida, Henriqueta cria espaço no poema para que a criança revele sua expressão própria do mundo.

²⁸ Acervo dos escritores mineiros, pasta nº 6, série recortes, sub-série HL, 270, 1º exemplar.

É notório que o tema moralizante está presente no poema – não pecar. A concepção de que “a criança aos sete anos já tem consciência do que é certo e errado” também se faz presente; a ideia da mãe como a responsável pela educação do filho, repassando os valores, as normas também é destacada. Estão presentes, assim, ideias sobre criança, infância, família, mulher advindas do século XIX. No entanto, há, diferentemente da maior parte da poesia direcionada para as crianças até a década de 1960, o exercício da liberdade tanto no plano formal como na atitude revelada na enunciação da criança. – “Mas se eu quiser, eu faço”.

Segundo Bartolomeu Campos Queirós (2008), em *O Menino Poeta* é possível identificarmos a concepção de infância de Henriqueta Lisboa: “O desvelo de Henriqueta Lisboa ao construir *O menino poeta* nos revela seu conceito de infância, por não se afastar da criança que respirou em sua poesia ao longo de toda a sua existência...” (Apud LISBOA 2008, p.7).

Em cada poema de Henriqueta é possível perceber aspectos expressivos que se coadunam com a sua forma de ver a poesia e a criança. Em “Tempestade”, a poetisa explora ao lado da dramaticidade, sugerida pela discursividade dos versos, a espontaneidade e inventividade muito presentes na maneira das crianças perceberem e lidarem com a realidade:

Tempestade

- Menino, vem para dentro,
olha a chuva lá na serra,
olha como vem o vento!

- Ah! Como a chuva é bonita
e como o vento é valente!

- Não sejas doido, menino,
esse vento te carrega,
essa chuva te derrete!

- Eu não sou feito de açúcar
para derreter na chuva.
Eu tenho força nas pernas
para lutar contra o vento!

E enquanto o vento soprava
e enquanto a chuva caía,
que nem um pinto molhado,
teimoso como ele só:

- Gosto de chuva com vento,
gosto de vento com chuva!
(*O Menino Poeta*, p.27).

No poema a seguir “Mamãezinha”, Henriqueta mostra a criança e a mulher na mesma situação de carência. Figuras tratadas a partir de estereótipos na poesia pedagogizante (a bondosa mãe sempre presente, a criança boazinha e educada...) são representadas como pessoas sofridas e nem por isso melhor ou pior do que outras. O texto não promove juízos de valor frente à mulher ou à criança, mas mostra a condição complexa em que se encontram as pessoas, sobretudo mulheres e crianças, na sociedade Moderna. A mãe tendo que trabalhar o tempo todo, sem tempo para dar atenção ao filho e a ela mesma. Cansada das atividades do dia, à noite não consegue nem mesmo sonhar. Por outro lado, a criança anseia pela fantasia, pelas histórias que insiste para a mãe contar. Mas não há tempo para a ficção – história, sonhos - a rotina diária silencia a mãe, tornando a relação entre ela e o filho menos intensa. Enquanto a criança anseia pelo lúdico, pela fantasia, o adulto (a mãe) é levado a agir condicionado pela rotina da casa, perdendo o contato consigo mesma, com os entes mais próximos e com as suas próprias aspirações:

Mamãezinha

Mamãezinha, conta,
Conta, uma história!

Mamãezinha agora
Está no fogão
Fazendo quitutes
Para o seu nenen.

Mamãezinha, conta,
Conta uma história!

Mamãezinha agora
Está no tanque
Lavando as roupas
Do seu nenen.

Conta, Mamãezinha,
Conta uma história!

Mamãezinha agora
Está no seu sono
Cansado, sem sonhos.
(*O Menino Poeta*, p.39).

Gabriela Mistral em estudo apresentado em Belo Horizonte no ano de 1944 sobre o livro de Henriqueta Lisboa chama a atenção para a forma peculiar como Henriqueta aborda a questão social no poema “Mamãezinha”:

“Mamãezinha” é um poema bem crioulo. Por fim, com ele, a mãe pobre (a mãe feia, por cansada) sobe aos cristais da poesia, até onde estamos acostumados a ver apenas mães burguesas. Vai o menino, como todos os meninos do mundo, agarrado à barra da saia materna, pela casa e pelo pátio cobrando de sua mãe a estória que lhe prometeu. Esta, porém primeiro está no fogão, que não pode desamparar; daí passará ao tanque, onde não pode deixar um monte de roupa; vinda à noite, cairá na cama, com um sono de pedra que não lhe deixará contar coisa alguma. Dormirá com a história na garganta e o filho dormirá ao lado, com a boca entreaberta, na sede desta estória.

Bem puderam os poetas proletarizantes contar a pobreza-miséria como Henriqueta Lisboa, sem gritos nem agruras, e, sem embargo, com um tão sombrio e amargo sedimento de convicção. (MISTRAL, *apud* LISBOA, 2008, p.113).

Vemos pelo comentário da estudiosa que a afirmação de que a poesia de Henriqueta caracterizou-se por se manter desligada da realidade representa uma leitura apressada da obra da poetisa. Sem a preocupação em apresentar uma experiência exemplar, em “Mamãezinha” Henriqueta expressa o drama de mulheres e crianças pobres na sociedade moderna brasileira.

Em “Titia”, outro poema do livro, aparece a perspectiva da criança sobre outra realidade vivenciada pela mulher na sociedade moderna, no caso a da “recatada tia velha”:

Titia

Titia é tão silenciosa!
 Não sei por quê.
 Nem sei por que é que recorda
 Uma flor de papel.
 Titia não tem casa:
 mora conosco.
 Borda muitas almofadas
 e sabe receitas de doce.

Nos dias de aniversário
 (nossa casa é um labirinto)
 titia parece fada:
 tudo quanto ela toca
 é um brinco.
 Mas sempre à hora da festa
 titia desaparece.

Dizem que noutros tempos

titia foi moça de luxo.
 Porém hoje tem rugas
 em penca. (*O Menino Poeta*, p.50).

A leitura do poema nos conduz a uma cena, apresentada por uma criança, do cotidiano de uma família tipicamente burguesa na qual a figura que chama a atenção do eu lírico não é a da mãe nem a do pai, mas a imagem recatada da tia.

A tia é descrita como uma pessoa zelosa e dedicada à família: “Borda muitas almofadas/ e sabe receitas de doce./ Nos dias de aniversário/ (nossa casa é um labirinto)/ titia parece fada:/ tudo quanto ela toca/ é um brinco.” A imagem da “fada”, utilizada pela criança, indica que a tia significa para a família a figura feminina que tem a responsabilidade de cuidar de tudo e de todos da casa. Além disso, a tia, como toda moça educada até meados do século XX, apresenta habilidades com a agulha, os bordados, as rendas e a culinária. (LOURO, 2010, p.446). Esta educação para as prendas do lar nem sempre representou os anseios ou as necessidades das jovens, mas se justificava “em sua função social de educadora dos filhos ou, na linguagem republicana, na função de formadora dos futuros cidadãos.” (LOURO, 2010, p.447).

No imaginário da criança, a tia lembra “uma flor de papel”, ou seja, uma pessoa delicada, uma imagem agradável, mas sem vida, sem alegria (“Mas sempre à hora da festa/ titia desaparece.”).

Assim como no poema anterior sobre a mãe, neste não aparecem os estereótipos historicamente associados no mundo ocidental à representação da jovem que não se casou: “megeras”, “amargas”, “invejosas”, “inúteis”, “frustradas”. Pelo contrário, é possível perceber certo enternecimento da criança pela “tia”: “Titia é tão silenciosa!/ Não sei por quê.”

Ela vive na família como uma agregada “não tem casa”, não tem marido, não tem filhos. O silêncio pode ser interpretado como um sinal de recato, mas também da tristeza dessa mulher, uma vez que marido e filhos eram elementos obrigatórios para o ideal de realização da mulher até meados do século XX. Ficar sem casar não era motivo de orgulho, mas, na maioria das vezes, de desilusão. “O casamento e a maternidade eram efetivamente construídos como a *verdadeira carreira* feminina. Tudo que levasse as mulheres a se afastarem desse caminho seria percebido como um desvio da norma.” (LOURO, 2010, p.454).

Na última estrofe do poema, predomina a forma de ver e de se expressar da criança, caracterizada pela leveza, ingenuidade e pela irreverência:

Dizem que noutros tempos
 titia foi moça de luxo.
 Porém hoje tem rugas
 em penca.

O livro de Henriqueta é orientado, em muitos momentos, pelo olhar e pela maneira de agir da criança. Aspectos manifestados na linguagem simples e coloquial com seus ritmos baseados nas cantigas de roda e das parlendas infantis e nos temas recolhidos do dia a dia de meninos e meninas pobres e ricos, tristes e alegres com os quais a poetisa acredita que tem muito a aprender:

O menino poeta
 Quero ver de perto
 Quero ver de perto
 Para me ensinar
 As bonitas cousas
 Do céu e do mar. (“O menino poeta”).

Pelos condicionantes históricos que envolveram a produção do livro e pela qualidade estética que ele apresenta, percebemos que desde o início a poetisa tinha um projeto claro da obra que pretendia escrever. Neste projeto a poesia não é fruto de mera inspiração, mas de estudo, elaboração, seleção. Poesia que nasce de bases históricas, culturais, psicológicas. O seu público, criança, jovem ou adulto, é respeitado como leitor ativo do processo de compreensão, capaz de, segundo a própria Henriqueta,

[...] apreensão em perspectiva múltipla, através de um conjunto de forças naturais simpatizantes e elementos clarividentes de defesa, intuição e tensão conjugadas. Exige despojamento de todo e qualquer preconceito. Exige estado de inocência iluminada, quase diria policiada, não passiva e pronta à aceitação, mas ativa, apta à participação, livre bastante para supervisionar a obra de vários ângulos a um tempo, e exata para apreciá-la de um jato na sua estrutura, na sua significação e no seu valor, quer dizer na sua integridade. Exige amor esclarecido, não cego. Uma atitude aparentemente anárquica, porém de fato organizada (dividir para reinar...) conduz, dessa forma, à unidade, à harmonia de pontos de vista entre o autor e o leitor, à desejada posse do poema, a uma segunda vida não só do poema, nossa também. (LISBOA, 1955, p. 24-25).

Na visão de Henriqueta, já nos idos de 1940 e 1950, o leitor tem um papel importante na construção do texto a ponto dela afirmar que: “O poema não é apenas artefato, nem conjunto

de sons articulados, não resulta exclusivamente da experiência do autor, ou do leitor, nem mesmo da experiência coletiva, mas é sùmula e síntese dessas vivências e representações.” (LISBOA, 1955, p. 24). Esta concepção evidencia-se também nas antologias organizadas pela poetisa.

2.5 As antologias de poesia e a educação estética das crianças e dos jovens

Em nossa opinião, a antologia, além de arquivamento, representa um procedimento crítico, pois implica, antes de tudo, uma operação de escolhas, no sentido empregado por Le Goff (2003, p. 10) sobre “documento-monumento”: “[...] não é um material bruto, objetivo e inocente, mas que exprime o poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro: o documento é monumento”.

Além de selecionar e reunir, a antologia interpreta e institui, ou seja, há elementos sobre os quais são atribuídos valor e outros que são deixados de lado. Todas as partes que constituem a antologia - prefácios, prólogos, orelhas e textos selecionados - são importantes para compreendermos as situações de produção e de recepção que a envolvem.

Para Elliot (1972, p.62), “o valor primordial das antologias, como de toda poesia, está em serem capazes de dar prazer”. Além de proporcionar prazer, Elliot discute sobre outros propósitos para os quais a antologia deveria servir. Para tanto, ele aponta quatro tipos de antologias. O primeiro diz respeito às antologias de poetas principiantes. Este tipo de antologia oferece espaço de divulgação para poetas jovens que ainda não publicaram livros, ou cujos livros ainda não estão muito divulgados. Além disso, colaboram também com aquelas pessoas interessadas em publicar poesia, pois oferecem a oportunidade de revelar o progresso dos principiantes.

No que se refere às “antologias de maior âmbito de poesia nova”, possibilitam ao leitor de poesia uma oportunidade de estudar as mudanças de estilo e de assunto de poetas que lhe pareçam promissores, sem manusear um grande número de periódicos ou volumes individuais.

Já em relação às antologias de maior circulação, que incluem toda a literatura de um país; ou as que se especializam num período específico do passado; ou as que incluem a história de algum período da poesia; ou as que se limitam à poesia “modernas das últimas duas ou três gerações”, estas têm a finalidade de despertar no leitor a curiosidade ou a disposição de ler as obras completas, como também nos ajuda a descobrir se há alguns poetas

menos importantes que gostaríamos de conhecer melhor, ou ainda pode fornecer conhecimento útil de outros poetas que são muito importantes, mas que não nos agradam.

Outro propósito importante da antologia é o de oferecer ao leitor trechos bons de poetas que, embora apresentem competência e tenham se destacado, são tediosos. Por último, Elliot destaca que a antologia pode ter ainda a utilidade da comparação, mostrando as diferenças entre obras diversas de um mesmo poeta e na passagem de um poeta para outro.

Ao todo Henriqueta organizou quatro antologias para a infância e a juventude: *Antologia poética para a infância e a juventude* (1961); *Literatura oral para a infância e a juventude* (1969); *Antologia escolar de poemas para a juventude* (s/d); *Antologia de poemas portugueses para a juventude* (2005).²⁹ Estas obras, que começaram a ser publicadas no início da década de 1960, revelam concepções sobre texto literário e ensino da literatura.

2.5.1 Sobre os prefácios e prólogos

Nas primeiras edições das antologias de Henriqueta não aparecem prefácios, dessa forma, o leitor não tem acesso a impressões de terceiros sobre as obras. Só nas reedições de 2002 da *Literatura oral para a infância e a juventude* e 2005 da *Antologia de poemas portugueses para a juventude* é que a opinião de escritores consagrados sobre o trabalho da organizadora e sobre a importância da obra aparece.

A ausência de prefácios nas primeiras edições das antologias é um aspecto observado também nos livros de ensaios da autora, dos quatro publicados, apenas dois apresentam prefácios³⁰. Este aspecto é, para nós, importante, tendo em vista que estamos concebendo os prefácios, assim como os prólogos, como elementos sinalizadores de significação, por trazerem informações que são indispensáveis na operação de leitura entre o leitor e o apresentador da obra, entre o apresentador da obra e o autor, entre o leitor e o autor da obra e entre o leitor e a própria obra. Assim, a ausência de prefácios nas obras de Henriqueta Lisboa reveste-se de uma importância, uma vez que impõe um silêncio sobre a autora e sobre a sua produção.

Fábio Lucas assinala, em um depoimento sobre a poetisa, que apesar de Henriqueta demonstrar-se sempre muito exigente com a elaboração dos poemas, não revelava o mesmo

²⁹ As coletâneas *Antologia escolar de poemas para a juventude* (s/d) e *Antologia de poemas portugueses para a juventude* (2005) foram compostas a partir da *Antologia poética para a infância e a juventude* (1961).

³⁰ As coletâneas de ensaios publicadas por Henriqueta Lisboa que apresentam prefácios são: *Alphonsus de Guimaraens* (1945), prefaciada por Gustavo Capanema; *Vivência Poética* (1979), prefaciada por Pe. Lauro Palú.

interesse pela apresentação gráfica de suas obras. Para ele, Henriqueta tinha, talvez, constrangimento de influenciar no projeto gráfico dos seus livros, principalmente os impressos na Imprensa Oficial. (LUCAS, 1992, p.20). A explicação para isto, talvez, esteja no fato de Henriqueta Lisboa, apesar de perceber a importância do uso de estratégias editoriais para atrair e cativar o seu público leitor, vivenciava, conforme revela em várias cartas a Mário de Andrade e a Carlos Drummond de Andrade, a dificuldade de encontrar editoras interessadas em publicar as suas obras. Este fato nos remete à discussão de Lajolo e Zilberman (1998) a respeito do incipiente mercado das letras:

E, mais do que historiadores e memorialistas, são os escritores que, com instrumentos diferentes, ensinam que o texto literário não apenas tematiza modos de produção vigentes numa dada sociedade, mas articula-se com eles. Uma vez que a literatura constitui um discurso de circulação social muito marcada, é inevitável ser ela atravessada pelas formas de produção através das quais um original se metamorfoseia em livro. (1998, p.117).

Em comemoração ao centenário de nascimento da poetisa em 2001, vários dos seus livros começaram a ser reeditados, a exemplo das antologias *Literatura oral para a infância e a juventude* (2002) e *Antologia de poemas portugueses para a juventude* (2005). Nestas edições encontramos respectivamente os prefácios de Ricardo Azevedo e de Bartolomeu Campos de Queirós.

Apesar de possuírem muitas diferenças entre si, principalmente, porque se referem a coletâneas de textos de gêneros diferentes, os discursos de Azevedo e Queirós revelam certas recorrências no que diz respeito à autora e às suas obras.

Nos dois prefácios, os autores destacam a importância do trabalho realizado pela organizadora:

É preciso, antes de mais nada, apontar o caráter pioneiro do livro *Literatura Oral para a Infância e a Juventude*, idealizado por Henriqueta Lisboa na década de 50. Trata-se de uma coletânea de mitos, lendas, contos populares e fábulas feita a partir do trabalho de vários e importantes pesquisadores. A obra contempla narrativas de tradição europeia, africana e indígena. Se hoje, mesmo diante de uma sólida e sedimentada indústria editorial, os leitores têm tido pouco acesso a textos desse tipo, é de supor que há cinquenta anos a situação não fosse diferente. [...] Note-se que boa parte das obras consultadas está hoje completamente esgotada e fora de catálogo, o que torna o livro um documento valioso. (AZEVEDO, *apud* LISBOA, 2002, p.9).

...Henriqueta Lisboa visita os poetas de Portugal – marco inicial da nossa cultura – e recolhe o melhor da poesia ali existente para oferecer aos nossos jovens. E, por sua escolha, ela nos confirma mais um de seus critérios: a arte não tem fronteiras. Por nascer da emoção e ser recebida com emoção, ela se faz propícia a todos, reduzindo distância e aproximando os homens, tendo como instrumento a beleza.

(QUEIRÓS, *apud* LISBOA, 2005, p.7).

Cada prefaciador, a seu modo, busca legitimar e validar a produção henriquetiana, assim como as obras por ela selecionadas. Azevedo assinala o pioneirismo do trabalho de Henriqueta e concebe a antologia como “documento”, no sentido tradicional de escrito ou objeto que serve de arquivo, testemunho ou prova. Queirós, por sua vez, assinala a singularidade da organização que apresenta para o jovem a “melhor” poesia portuguesa. Os dois autores consideram a seleção de textos de qualidade e representativa dos gêneros escolhidos. Percebemos que para Azevedo e Queirós as antologias servem para reunir, consagrar e conservar, desconsiderando que o espaço que as constitui “é também o da falta, da insuficiência, do talvez, da possibilidade.” (TONON, 2010, p. 4).

Nas antologias organizadas por Henriqueta, encontramos prólogo com a apresentação da própria organizadora apenas nas obras: *Antologia poética para a infância e a juventude*, *Literatura oral para a infância e a juventude* e *Antologia escolar de poemas para a juventude*.

Percebemos no discurso de Henriqueta que o ensino/aprendizagem da literatura é concebido como processo histórico, cujos conteúdos devem ser organizados através da classificação cronológica. Nesse sentido, as antologias organizadas por Henriqueta e publicadas entre as décadas de 1960 e 1970 refletem esta proposta de ensino, apresentando autores e obras com base no modelo que já estava presente em compêndios como a *Antologia Nacional*³¹ que, ao contrário da proposta comum no século XVIII e XIX, que privilegiava os autores já falecidos, elege como critério partir de autores e de obras de “data contemporânea para tempos mais remotos”:

³¹ A *Antologia Nacional* (1895) nasceu logo após a Proclamação da República. A sua organização (oficialmente adotada nas aulas de Português) e seu sucesso editorial refletem o momento nacionalista e a centralização do ensino secundário a partir do Colégio Pedro II, cujos programas e compêndios tornaram-se referência legal para as demais escolas secundárias, públicas e privadas. A adoção compulsória (até 1930) e as sucessivas reedições (a última, a 43ª edição, é de 1969) indicam que a *Antologia Nacional* foi um livro de leitura “intensiva” de várias gerações de brasileiros que passaram pela escola secundária.

A sequência obedece a plano histórico, partindo de data contemporânea para tempos mais remotos, a fim de habituar o educando à diferenciação de métodos de estilo, variáveis com o temperamento individual e eventuais influxos de meio e de época. (LISBOA, s/d, p.9).

Esta proposta de apresentação dos textos por períodos cronológicos, enfatizando a "Fase contemporânea", invertendo a ordem cronológica e separando a literatura brasileira da literatura portuguesa, é uma característica importante das antologias de Henriqueta, pois mostra o pioneirismo da escritora, uma vez que ainda hoje os compêndios de literatura para o ensino médio continuam elegendo como critério partir de autores e de obras do passado para o presente.

Já com relação à escolha dos textos, percebemos que as antologias de Henriqueta seguem a proposta tradicional, que norteou a seleção dos textos pelos autores de livros didáticos e compêndios em geral até os dias de hoje no Brasil, pois identificamos uma preocupação da organizadora em consagrar ou reunir tendências poéticas comuns entre poetas de uma ou várias gerações, na sua grande maioria pertencente ao cânone, conforme destaca na *Antologia Escolar de Poemas para a Juventude*: “Os poemas desta coletânea foram selecionados entre os mais expressivos da literatura de língua portuguesa e, em particular, das nossas letras.” (LISBOA, s/d, p.9).

Na *Antologia poética para a infância e a juventude* (1961, p. 7), Henriqueta declara que na escolha dos poemas priorizou a “força expressiva ao academismo”, sua seleção norteou-se sem nenhum preconceito de escolas, tendências, meios ou épocas. Sua escolha, entretanto, prioriza os autores considerados representativos da “Grande literatura”.

Com muita sensibilidade Henriqueta seleciona poemas, tomando como critério, segundo suas próprias palavras, “a força expressiva”, o aspecto “artístico dos textos”. A obra encontra-se dividida em duas partes, na primeira voltada para a criança e na segunda para o jovem. Em ambas as partes, o critério de apresentação dos textos segue o mesmo critério das outras antologias, parte-se de autores e de obras de “data contemporânea para tempos mais remotos”: modernos, simbolistas, parnasianos românticos (na segunda parte do livro são inseridos poetas árcades e clássicos).

Percebemos assim que a organização das antologias revela modos de leitura consagrados pela poetisa. Ela deixa entrever que a formação do leitor deve priorizar a

literatura canônica, partindo dos contemporâneos para os mais clássicos. Esta literatura é considerada como motivo de culto, como dado que deve ser preservado e admirado.

Assim como ocorre com o texto literário na tradição dos estudos brasileiros, as antologias são consideradas material eficaz para o ensino da língua: “Em longo e interessado convívio escolar, sempre me preocupou a falta de material literário com que lutam os professores para tornarem mais atraente e, mais eficaz o ensino da língua.” (LISBOA, 2002, p.9).

Na perspectiva de Henriqueta, entretanto, embora o texto literário seja tomado como pretexto para o estudo da língua, evidencia-se já uma preocupação com a compreensão das especificidades da linguagem literária. Na *Antologia Literatura oral para a infância e a juventude* (2002), ela destaca como orientação para o professor:

Ao serem deparados, por exemplo, certos deslizes gramaticais encontrados na linguagem oral, torna-se indispensável, a par da chegada corretiva, a ponderação da autenticidade psicológica desses supostos “erros”, tão exatos na sua força de expressão estilística. (p.14).

Observamos também nas antologias a preocupação com a abordagem de temas do “interesse” do leitor infanto-juvenil. Na coletânea *Antologia poética para a infância e a juventude* a poetisa admite que este livro representa o que ela gostaria de ter lido na infância.

A atuação de Henriqueta Lisboa como autora de poemas para crianças e como organizadora de antologias destinadas às crianças e aos jovens permite que percebamos a sua importância no âmbito da literatura destinada à infância. É possível perceber também que a educadora e a poetisa se complementam. A experiência no convívio diário em escolas secundárias durante anos possibilitou à poetisa um olhar sensato sobre a realidade da formação leitora de crianças e jovens no Brasil. Em meados da década de 1940, a educadora-poetisa ressalta que ensinar literatura não é forçar alguém a decorar datas e nomes: “Eu pensava que era difícil lecionar literatura; quando me impingiram no colégio, um amontoado de datas e de nomes, quase ia tomando horror daquilo que tanto me atraía desde criança. Esta lembrança tem me servido.” (LISBOA, *apud* SOUZA, 2010, p.259). A educadora conhecia o que os alunos liam e o que eles gostariam de ler. Já a poetisa foi capaz de perceber a educação estética para além do moralizante, vendo na poesia um instrumento de humanização que possibilita ao leitor a inserção em um mundo que instiga a reflexão e a sensibilidade, ao contrário da preocupação

didática, marcada por um discurso de condução da criança, presente nas obras destinadas à infância no século XIX e primeiras décadas do século XX.

2.6 A Atuação de Henriqueta no ensino superior: da cátedra para os ensaios

Além do trabalho como inspetora do ensino secundário, o exercício como professora no ensino superior é um dado importante na trajetória da educadora-poetisa e, principalmente, da ensaísta Henriqueta Lisboa. Em carta de 1º de novembro de 1942, a poetisa informa entusiasmada a Mário de Andrade que havia sido convidada para catedrática de literatura hispano-americana da Faculdade Católica de Filosofia de Belo Horizonte. (LISBOA, *apud* SOUZA, 2010, p.231). Mas é somente em 1943, conforme declara em outra carta a Mário de Andrade, escrita em 12 de fevereiro de 1943, que começa a lecionar:

E já sou catedrática da Faculdade, sabe? Meio contente, meio preocupada, estudando como posso, com interrupções mortificantes – ah! Se eu tivesse um refúgio de silêncio! – preparando-me para transmitir um conceito sadio de literatura, o que é difícil...
E a minha expressão, que é tão fugidia?... (LISBOA, *apud* SOUZA, 2010, p.231).

O conteúdo a ser ensinado e a maneira de transmiti-lo são questões que provocam a reflexão da educadora Henriqueta Lisboa. Na atuação em sala de aula ela se mostra receosa com relação à expressão ao caracterizar a própria linguagem como “fugidia”. Nesse primeiro momento, ensinar literatura é algo difícil, além disso, a situação de sala de aula exige dela uma expressão diferente da linguagem poética à qual está acostumada. Em outra carta escrita a Mário de Andrade, após ter iniciado seu trabalho em sala de aula, Henriqueta declara ter percebido que o conteúdo a ser ensinado, bem como a maneira de transmiti-lo dependem da formação do professor:

Tenho escrito pouco e estudado bastante, principalmente literatura hispano-americana para as minhas aulas: estou verdadeiramente interessada na matéria e no ensino. Este exige como condição essencial, estou certa: que o professor seja literato (mas que palavra antipática, então no feminino!), do contrário não haverá comunicação. (LISBOA, *apud* SOUZA, 2010, p.259).

Ser “literato” será também a partir da década de 1940 uma condição essencial para o exercício da crítica no Brasil, período em que a crítica passa a ser exercida pelo “crítico-professor”:

...percebe-se em meados da década de 1940 tensão cada vez mais evidente entre um modelo de crítico pautado na imagem do “homem de letras”, do bacharel, e cuja reflexão, sob a forma de resenhas, tinha como veículo privilegiado o jornal; e um outro modelo, ligado à “especialização acadêmica”, o crítico universitário, cujas formas de expressão dominantes seriam o livro e a cátedra. (SÜSSEKIND, 2002, p. 15.).

É neste período que Henriqueta dá início à publicação em livro de sua atividade como crítica literária. Sua primeira obra é lançada em 1945, resultado da conferência sobre Alphonsus de Guimaraens. Seu ensaio é, segundo palavras da própria Henriqueta, “um dos primeiros esforços para a divulgação de um grande poeta” (LISBOA, 1945, p.11). As palavras da poetisa-educadora e ensaísta aludem para a necessidade de estudos críticos sobre a poesia de Alphonsus de Guimaraens e assim como as palavras de Gustavo Capanema, prefaciador do livro, sinalizam para a limitação dos estudos críticos desenvolvidos nas décadas de 1940 e 1950: “Quantas figuras admiráveis de nosso passado ainda não foram devidamente estudadas! Quantos andam narradas de modo incompleto e talvez com êrro! [*sic*]” (CAPANEMA, *Apud* LISBOA, 1945, p.10).

Esta visão sobre a crítica literária desenvolvida no Brasil na metade do século XX sinaliza o embate existente no período entre a “crítica de rodapé” e os “interessados na especialização, na crítica ao personalismo, na pesquisa acadêmica” (SÜSSEKIND, 2002, p. 17).

Conforme Sússekina (2002), com o embate tem início “uma mudança nos critérios de validação daqueles que exercem a crítica literária”, elege-se como critérios fundamentais a “competência” e a “especialização” universitária.

Henriqueta Lisboa, como poetisa e professora universitária, atende, desta forma, às exigências para o exercício da atividade crítica. Atividade que passa a exercer proficuamente tendo como espaço de divulgação para os seus textos os advindos com a “Nova crítica”, ou seja, o espaço do suplemento literário e do livro, conforme mostraremos no próximo capítulo. Além disso, ela que foi duramente criticada, conforme mostramos no capítulo anterior, pela crítica opinativa, balizada pelo critério do “não gostei”, exercida pelo expoente da crítica de

rodapé- Álvaro Lins, se posicionará a favor da crítica preocupada em compreender a obra literária de forma reflexiva e teórica assentada na leitura textual.

.

III CAPÍTULO – HENRIQUETA ENSAISTA: A POESIA PELA POETISA

O principal é que o poeta não se prenda a modismos, nem limite a liberdade de opção.

(LISBOA, entrevista concedida a Edla Van Steen, 1984, p.7).

3.1 O lugar de onde fala a ensaísta

Os poetas modernos, em sua grande maioria, se valeram da linguagem, tornando-a o meio para o exercício crítico. Henriqueta Lisboa também atuou como ensaísta, sintonizada com as discussões do seu tempo sobre arte, literatura e principalmente poesia. Nas suas incursões teóricas e analíticas, revela dispor de um acervo de conhecimentos, bem como um domínio da prosa-poética.

No prefácio para a coletânea de ensaios de Henriqueta Lisboa, intitulada *Vivência poética* (1979), o padre Lauro Palú, um dos estudiosos da obra da escritora, aponta três caminhos para se conhecer a produção da poetisa ensaísta. São eles: a poesia, os ensaios e os ensaios autoexegéticos. Concordamos com o destaque dado pelo estudioso aos ensaios de Henriqueta e consideramos os textos críticos da poetisa uma produção significativa da crítica no século XX, que permanece, no entanto, sem receber a atenção merecida por parte dos estudiosos.

Os ensaios de Henriqueta Lisboa revelam a intelectual sensível e percuciente em relação às discussões literárias e às obras de escritores nacionais e estrangeiros do seu tempo. É importante registrarmos que estudiosos, apesar de não realizarem análises detidas dos livros de ensaios de Henriqueta, citam os ensaios da escritora mineira, ressaltando o valor das obras no trato do fenômeno poético. Um exemplo é Alfredo Bosi na sua *História Concisa da Literatura Brasileira* (1997), que inclui o livro *Convívio Poético* (1955) entre os estudos críticos considerados importantes para a história da poesia brasileira.

Ao todo, constituem a ensaística da escritora: *Alphonsus de Guimaraens* (1945); *Convívio Poético* (1955); *Vigília Poética* (1968); e *Vivência Poética* (1979). As palavras “convívio”, “vigília” e “vivência” presente nos títulos dos três últimos livros de ensaios indicam que Henriqueta aborda a poesia, o fazer poético de outrem e, mais ainda, sobre o seu próprio instrumento de trabalho, a partir da sua experiência: “...situarei a poesia num contexto

de convicções e ideais, antes de deter-me a respeito de minhas experiências.” (LISBOA, 1979, p.11).

A ênfase dada por Henriqueta à experiência lembra-nos a reflexão de Paul Valéry (2007) sobre a relação entre poesia e pensamento no texto “Poesia e Pensamento abstrato”. A oposição que sempre se estabeleceu entre *poesia* e *pensamento* é a grande preocupação do ensaio do escritor francês que se propõe a tratar da questão a partir de sua experiência enquanto crítico, poeta e, naturalmente, leitor:

[...] acho mais útil contar aquilo por que passamos do que simular um conhecimento independente de qualquer pessoa e uma observação sem observador. Na verdade, não existe teoria que não seja um fragmento cuidadosamente preparado de alguma autobiografia. (VALÉRY, 2007, p.196).

Para o poeta francês é a experiência que mais credibiliza o crítico, chegando a afirmar: “Mas todos os poetas verdadeiros são necessariamente críticos de primeira ordem.” (p.208). Valéry busca desfazer a ideia de que “as análises e o trabalho do intelecto, os esforços de vontade e de exatidão em que o espírito participa não concordam com a simplicidade de origem, essa superabundância de expressões, essa graça e essa fantasia que distinguem a poesia” (p.193). Esta oposição associa o pensamento ao esforço intelectual consciente, à presença da objetividade, à razão, e a poesia à imaginação e simplicidade – o que parece remeter a uma certa ideia de *inspiração*, também refutada por Valéry:

Como os vestígios do esforço, as repetições, as correções, a quantidade de tempo, os dias ruins e os desgostos desapareceram, apagados pela suprema volta do espírito para sua obra, algumas pessoas, vendo apenas a perfeição do resultado, considera-la-ão o resultado de uma espécie de prodígio, denominado por elas de INSPIRAÇÃO. Fazem, portanto, do poeta, uma espécie de *médium* momentâneo. (p. 207).

Henriqueta Lisboa comunga com as ideias de Valéry, de quem ela foi leitora assídua, conforme atestam as citações, referências bibliográficas nas suas coletâneas de ensaios e a maneira como a estudiosa expõe a sua forma de ver o trabalho crítico com a poesia. Em um depoimento de Henriqueta sobre uma conversa a respeito dos seus ensaios com o escritor Mário Casassanta, a poetisa mineira expõe a sua defesa sobre a importância da pesquisa e da reflexão nos seus ensaios ao tratar da poesia:

Eu começava a escrever ensaios e ele se mostrava inquieto e temeroso de que os incursos teorizantes pudessem ser prejudiciais à poesia. Defendi-me de seus argumentos asseverando que a poesia tem aspectos profundos que só se revelam através da pesquisa e da reflexão. Não o convenci nem ele a mim. (LISBOA, 1979, p.111).

No diálogo com críticos do seu tempo como Casassanta, Henriqueta Lisboa se mobiliza a pensar sobre a poesia em geral e sobre a sua própria poética como leitora que, sem a pretensão de esgotar o objeto, analisa, reflete, e, conforme suas próprias palavras, “supervisiona a obra de vários ângulos.” (LISBOA, 1955, p.24).

O interesse pelo estudo dos aspectos teóricos da poesia desperta em Henriqueta a reflexão sobre várias questões, segundo palavras da ensaísta, relativas à poética. O que é poesia? Qual a essência da poesia? O que é poesia pura? A relação entre poesia e prosa, poesia e beleza, poesia e técnica, poesia e ritmo, poesia e realidade; distinção entre conteúdo e forma; concepção de estilo.

A discussão destas questões é realizada de maneira sistematizada no livro *Convívio Poético* (1955) e encontra-se retomada nos seus vários ensaios³². Tal discussão revela o conhecimento de Henriqueta de autores e obras de referência no exterior e no Brasil sobre as especificidades da poesia.³³

A partir de um traço característico dos seus ensaios que é a capacidade de selecionar, organizar e sintetizar as ideias de forma a tornar a discussão vigorosa e ao mesmo tempo leve e envolvente, Henriqueta apresenta, em ensaio escrito na década de 1950, as atitudes assumidas pelo leitor diante da poesia. E elege aquela que para ela deve ser a atitude daquele que apresenta “certo espírito crítico”:

A primeira atitude é do racionalista, quer dizer, aquele que busca na poesia um sentido lógico, elementos intelectivos que a expliquem às claras sem percepção da sua natureza inefável, esquiva a toda análise.

³² Retomaremos o posicionamento de Henriqueta mais à frente quando trataremos a respeito das concepções da poetisa-ensaísta sobre poesia.

³³ Dentre as obras e os seus respectivos teóricos citados por Henriqueta Lisboa encontram-se: *Teoria da Literatura*, de Soares Amora (1944); *A poesia afro-brasileira*, de Roger Bastide (1943); *O conceito de poesia como expressão de cultura*, de Hernâni Cidade (1946); *Fundamentos da interpretação e da análise literária*, de Wolfgang Kayser (1948); *Prière et Poésie*, de Henri Brémond; *Frontières de la poésie*, de Jacques Maritain; *Variété*, de Paul Valéry; *Selected Essays*, de T. S. Eliot; *La Poesia*, de Benedetto Croce; *La poesia española* (1950) e *Poesia e estilo de Pablo Neruda* (1951), de Dámaso Alonso; *Teoría de la expresión poética*, de Carlos Bousoño (1952); *Poética*, de Aristóteles; *Poética*, de Hegel; *La Poesia*, Johannes Pfeiffer (1951); *Poesia ingenua y poesia sentimental*, de F. Schiller; *Filosofia del lenguaje*, de Karl Vossler (1943), entre outros.

A segunda atitude é a do hedonista, isto é, aquele que deseja encontrar na poesia um motivo de deleite para os sentidos ou para o espírito, sem preocupação de valor metafísico.

A terceira atitude é a do romântico, o que procura a poesia pelo que ela contém de sentimento, sem condicioná-la a outros delicados requisitos de sensibilidade e exatidão.

A quarta atitude é a do utilitarista que aspira para a poesia, com interesse imediato, uma finalidade que não a da própria essência poética, e imagina a arte social como se ela já não fosse social por si mesma.

A quinta atitude, em oposição à anterior, é a do abstracionista ou purista, aquele que deseja da poesia o exclusivamente estético, limitando, pela depuração excessiva de um ato vital, a condição humana do poeta.

Finalmente e raramente aparece uma sexta atitude, a que qualificaria de ideal, pelo fato de colher das atitudes mencionadas o que possuem de complementar [...] essa postura, imparcial e completa, é peculiar ao que nasce marcado de intuição para a arte e sabe exercê-la a par de certo espírito crítico [...] Exige despojamento de todo e qualquer preconceito. Exige um como estado de inocência iluminada, quase diria policiada, não passiva e pronta à aceitação, mas ativa, apta a participação, livre bastante para supervisionar a obra de vários ângulos a um tempo, e exata para apreciá-la de um jato na sua estrutura, na sua significação e no seu valor, quer dizer, na sua unidade. (LISBOA, 1955, p.24).

As palavras de Henriqueta indicam que, para a ensaísta, a crítica literária deve se centrar na obra, buscando a “unidade”. A perspectiva crítica adotada por Henriqueta valoriza a intuição, sem deixar, no entanto, de estar fortemente armada de erudição. Para a ensaísta, é o texto que dita o percurso crítico. Dessa forma, defende que é a obra literária que funda o método. É ela que o elege e não o contrário. Pode-se dizer que a proposta de abordagem crítica centrada na “apreensão da unidade textual” constitui ao lado da Estética, de Schiller, eixo motor do pensamento crítico de Henriqueta Lisboa.

É importante lembrarmos de que no período que a ensaísta começa a publicar seus ensaios, décadas de 1940 e 1950, estamos diante de um embate que coloca em cena dois modelos distintos de atitude crítica, assim como dois critérios de validade para o julgamento da obra literária. Interessa-nos perceber qual é a posição ocupada por Henriqueta nesse cenário e quais as implicações resultantes – do ponto de vista da legitimação – para a recepção de sua própria obra crítica.

Conforme já mencionamos, no capítulo anterior, no momento em que a poetisa-ensaísta inicia sua produção crítica, o campo da crítica literária atravessa um período de questionamento com relação à sua própria natureza e função. Uma fase de transição que passa da crítica não especializada, exercida então por profissionais de diversas áreas que escrevem para os jornais, ao surgimento dos primeiros críticos oriundos da universidade e ligados ao ensino de literatura.

Ora, os novos qualificativos para o exercício da crítica passam, de acordo com Süsskind (2002), pois, pela órbita da cátedra, ou do ensino de literatura. Embora o espaço de publicação permaneça o mesmo, ou seja, o do jornal e o da revista de circulação ampla, o lugar de fala do novo crítico de rodapé modifica-se: em vez do homem de letras cronista-jornalista, será o professor/ a professora quem será considerado (a) "dono de um bom discurso sobre literatura" (SÜSSEKIND, 2002, p. 22). Qual será o lugar de Henriqueta nesse movimento? A análise da postura assumida pela poetisa enquanto ensaísta seja em carta a amigos como Mário de Andrade, seja em depoimentos presente nos seus ensaios ou ainda no seu trabalho de interpretação, situa-se, a nosso ver, na confluência entre os dois modelos acima citados, apresentando característica de ambos.

Seus ensaios, ao aliarem erudição e tratamento formal dos temas, revelam-se marcadamente acadêmicos, no contexto da tradição europeia. Por outro lado, assim como a maioria dos intelectuais da sua geração, ela se dedicou também ao exercício da crítica jornalística e a escrever, ainda que não com a regularidade que marcava o trabalho dos críticos de rodapé, na imprensa, trazendo para os seus textos aspectos próprios desse suporte como a brevidade e a objetividade linguística.³⁴

Não seria, portanto, absurdo afirmar que o percurso ensaístico de Henriqueta Lisboa movimenta-se entre os dois pólos da crítica enquanto gênero: do impressionismo dos homens e mulheres de letras à abordagem teórica que será a marca da crítica acadêmica que começa neste período.

As interpretações de Henriqueta Lisboa – quase sempre intuitivas, impressionistas, ao mesmo tempo em que alicerçada em erudição – demonstram que a atividade crítica precisa fazer-se apenas e na medida em que a obra a solicita. A ensaísta mostra-se, assim, contrária à aplicação mecânica e instrumental do método crítico à obra. Observamos que para Henriqueta é a obra literária que direciona a leitura. Nesse sentido, fica evidente que embora o interesse pela obra revele uma aproximação da ensaísta com a proposta imanentista de abordagem textual, defendida na época por Afrânio Coutinho, percebemos algumas diferenças entre Henriqueta Lisboa e o crítico carioca. Dentre estas destacamos que nela prevalece a questão do gosto na seleção de autores e de obras a serem lidas e a ênfase na intuição durante o trabalho crítico, opondo-se a uma visão da crítica como ciência:

³⁴ Henriqueta publicou nos periódicos: 1) do Rio de Janeiro: *Colúmbia, Brasil Feminino, Revista da Semana, O Malho, Revista do livro, Revista brasileira, Jornal do Comércio*; 2) de Minas Gerais: *O Diário, Diário de Minas, Folha de Minas, Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, Diário da tarde, Estado de Minas, Suplemento Literário Minas Gerais*; 3) de São Paulo: *O Estado de São Paulo*.

Cada obra poética (segundo Lévi-Strauss) contém em si mesma suas variantes ordenadas sobre um eixo que pode ser representado em vertical, formado por níveis superpostos: fonológico, fonético, sintático, prosódico, semântico, etc. pois bem: podemos observar-lhe os sons elementares, os fonemas - som e articulação-, a contextura gramatical, a pronúncia, a transferência da significação para o significativo, e ainda o ritmo e outros aspectos. Porém a obra só será captada, na sua unidade e porventura na sua totalidade, se a análise objetiva for presidida pela intuição eidética, ou seja, a intuição relativa à essência das cousas, não a sua existência ou função. (LISBOA, 1979, p.12).

Henriqueta se movimenta, sempre, da parte para o todo e vice-versa. Ao mesmo tempo, articula diferentes disciplinas teóricas, sem sacrificar ou submeter a obra literária a nenhuma delas. História, sociologia, psicologia, filosofia, biografia e poética convivem lado a lado em suas leituras e são utilizadas pela ensaísta na medida de sua necessidade.

Em carta escrita a Mário de Andrade em 24 de julho de 1943, afirma:

O que você me diz das conquistas morais através da arte eu também tenho experimentado, não somente através do esforço pela realização artística mas igualmente através do esforço pela compreensão da obra alheia. Nesse ponto creio que a educação estética nos aproxima ainda mais da humanidade. Nossa purificação interior vem muito dessa procura, dessa exigência de pureza na obra alheia. Por mim, posso me sentir mais vaidosa mas não me sinto mais orgulhosa da minha arte, do que de ter chegado a compreender a arte alheia. A caminhada me parece mais árdua neste sentido pois não há alimentação de egoísmo. Veja se as suas melhores conquistas morais não vieram antes da crítica do que da criação. (LISBOA, *apud* SOUZA, 2010, p. 259).

As palavras de Henriqueta sobre a atividade crítica traz à tona o debate sobre o drama intelectual dos decênios de 1940 e 1950 sobre a necessidade do homem reumanizar-se ou humanizar-se cada vez mais e sempre a procura da definição de uma ética. (GONÇALVES, 1992). Para Henriqueta, a atividade crítica, mais do que a de criação, representa o meio para a reumanização do artista. Para tanto, ela concebe o trabalho crítico com base na crítica literária de meados dos anos 1940, encarando a atividade mais como uma missão do que uma profissão.

Em carta escrita a Mário de Andrade em 31 de dezembro de 1939, Henriqueta expõe a sua forma de ver o trabalho do crítico: "Sempre pensei que a missão do crítico fosse, acima de tudo, orientar, desbravar caminhos, adivinhar possibilidades. Não apenas explicar para o público, testemunhar compreensão, dar notas ao cabo de exames. (LISBOA *apud* SOUZA, 2010, p.78).

3.2 De que tratam as coletâneas de ensaios de Henriqueta?

O livro *Alphonsus de Guimaraens* é resultado da conferência literária “Vida e obra de Alphonsus de Guimaraens” escrita por Henriqueta Lisboa para ser lida no Rio de Janeiro a convite do Ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema, que promove a partir de 1936 uma série de conferências sob o título geral “Nossos Grandes Mortos”. Na apresentação do livro, Henriqueta lamenta não ter tido tempo para fugir “ao padrão conferência literária”, o que na opinião dela tornaria a obra “um estudo melhor”. A busca pela expressão livre, conjugando intuição e mobilidade do espírito é meta dos ensaios de Henriqueta. O primeiro livro já revela o que seria uma marca da ensaística henriquetiana, isto é, uma visão do ensaio “num sentido vivo que leva em conta, além da própria matéria artística, os costumes, a vida, o homem num sentido mais amplo.” (GONÇALVES, 1992, P.134).

A obra está dividida em três partes. Na primeira, Henriqueta faz um estudo sobre o simbolismo, focalizando a França como seu núcleo de irradiação pelo mundo. Em seguida, parte de Cruz e Sousa e chega a Alphonsus de Guimaraens, apontando o Brasil como um campo propício à floração da poesia espiritual simbolista. Na última parte, centra-se na figura de Alphonsus de Guimaraens, apresentando dados sobre a vida e “folheando”, segundo palavras da própria poetisa, um a um os livros do poeta.

Para os que desejam conhecer melhor a poesia de Alphonsus de Guimaraens, o livro representa uma obra importante a ser consultada, trazendo inclusive um levantamento bibliográfico sobre Alphonsus de Guimaraens até 1937.

Convívio Poético (1955), segundo livro de ensaios da poetisa, foi publicado aos 54 anos quando Henriqueta Lisboa já havia lançado oito livros de poesia. O livro encontra-se dividido em duas partes. Na primeira, são realizadas discussões acerca da definição e das características da poesia. Na segunda parte, a poetisa escreve sobre a obra dos autores brasileiros e estrangeiros (Cruz e Souza, Fagundes Varela, Álvares de Azevedo, Camilo Pessanha, Fernando Pessoa, João Alphonsus, Mário de Andrade, Carlos Drummond, Cecília Meireles, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral e Jorge Guillén).

Pelos títulos dos ensaios presentes na primeira parte do livro (“Definição de poesia”, “Essência da Poesia”, “Conceito de poesia”, “Poesia e prosa”, “características da poesia”, “Poesia beleza e estética”, “Poesia e lógica”, “Poesia e didática”, “Poesia e técnica”, “Poesia e ritmo”, “Condições da poesia”, “Conteúdo e forma na poesia”, “Poesia pura”, “Poesia

imagem da realidade”, “Infância e poesia”, “Conceito de estilo”) é possível perceber o interesse em revelar os “aspectos teóricos” da poesia, conforme declarou a poetisa-ensaísta a Mário Casassanta.

Outro aspecto das discussões presentes na primeira parte do livro que chama a atenção é o destaque dado a assuntos que ainda hoje são trazidos à baila no meio acadêmico como a relação entre poesia e ensino e a problemática do termo “poesia infantil”.

A obra *Vigília Poética* (1968) é constituída de dezenove ensaios. Nove destes podem ser caracterizados como predominantemente teóricos (“Formação do poeta”, “Expressão e comunicação”, “Entre mineiros”, “À margem do manuscrito holandês”, “Reflexões sobre a história”, “Romance com notícias folclóricas”, “Aspectos do movimento modernista”, “Poesia de Israel”, “Conceituação de poesia entre os franceses”) e o restante correspondem a estudos sobre as obras dos escritores: Mário de Andrade e João Guimarães Rosa (dois ensaios para cada um), Murilo Mendes, Vicente de Carvalho, Mário Matos, Camilo Pessanha, Ungaretti e Alfonso Reyes.

Nesta coletânea observamos o diálogo de Henriqueta com expoentes da crítica literária brasileira que nas décadas de 1950 e 1960 escrevem textos avaliando o Movimento Modernista como Wilson Martins, Sérgio Milliet, Graça Aranha, Sérgio Buarque de Holanda, Afrânio Coutinho e Mário da Silva Brito.³⁵

Henriqueta demonstra afinação com as perspectivas críticas veiculadas pelos estudiosos citados. Dentre estas, a apresentação de Mário de Andrade como a figura central do Modernismo, o “papa do Modernismo”, segundo Péricles Eugênio da Silva, e a fixação das origens da literatura moderna brasileira na cena paulistana, tendo a Semana de Arte Moderna de 1922 como o ponto culminante.

Na obra *Vivência poética* (1979), seu último livro de ensaios, Henriqueta Lisboa lança uma coletânea composta de doze textos. Destes, onze correspondem a estudos sobre a obra dos respectivos autores (Vicente Huidobro, Mário de Sá-Carneiro, Guimaraens Rosa, Severiano de Resende, Alphonsus de Guimaraens, Mário Casassanta, Abgar Renault, Emílio Moura, Guilhermino César e Jorge Guillén) e um, o texto que abre o livro, corresponde a um depoimento da poetisa - *Poesia: minha profissão de fé*- sobre a sua concepção de poesia e sobre as especificidades do seu fazer poético.

³⁵ Além desses autores, a revisão do movimento modernista foi a tônica nos decênios de 1950 e 1960 de outros estudos como: *A literatura no Brasil*, de Péricles da Silva Ramos (1955); *História da literatura brasileira*, de Nelson Werneck Sodré (1964) e *Apresentação da poesia brasileira*, de Manuel Bandeira (1954). A crítica deste período foi responsável pela seleção de autores e obras que a partir de então iriam compor o “cânone modernista”, tendo como referência a semana de 1922. (SILVA, 2009).

Nesses livros, observamos que Henriqueta Lisboa costuma tratar de um autor específico, buscando contextualizar o estilo de cada escritor. Ao contrário de outros críticos, sobretudo a partir do advento da crítica acadêmica, que buscam analisar determinados textos e autores dentro de uma problemática teórica ampla.

Além disso, nas abordagens críticas de Henriqueta Lisboa, quatro aspectos merecem ser registrados. O primeiro diz respeito ao amplo horizonte de leitura de autores e obras da escritora. A poetisa revela um interesse por autores e obras de diferentes épocas e estilos, entretanto percebemos uma preferência de Henriqueta Lisboa por escritores cujas obras enveredam pela reflexão ontológica/metafísica, estando a maioria dos escritores estudados entre simbolistas e modernistas. Ao se referir às suas preferências como poetisa, destaca Henriqueta:

[...] 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 (LISBOA, 1979, p.18-19).

A escolha das obras e dos autores a serem criticados, indica que Henriqueta se pautava por predileções, embora, conforme revela nas cartas trocadas com Carlos Drummond de Andrade, também recebia originais para a apreciação enviados por pessoas com pretensão a se tornar escritores, bem como exemplares de autores consagrados com quem costumava trocar correspondências, caso de Carlos Drummond de Andrade, dentre outros.

Na época em que Henriqueta organiza seus ensaios em coletâneas, era comum compilar e publicar em livros a crítica inicialmente produzida para jornais e revistas (BOLE, 1979). É importante destacarmos, no entanto, que muitos textos escritos por ela não foram incluídos nas coletâneas que organizou. Isto pode ser observado ao compararmos os títulos dos artigos e ensaios presentes no acervo da poetisa com os textos que compõe seus livros de ensaios³⁶.

³⁶ No acervo da escritora mineira na série Produção intelectual da titular, seções de Crítica, Artigo e Ensaio, encontram-se referências a textos escritos por Henriqueta Lisboa sobre a obra de vários artistas, dentre estes, pintores e escritores, que não constam nas suas coletâneas de ensaios. São textos curtos, a maioria se caracteriza como breves comentários: “CIRANDA do Tempo”. Belo Horizonte, 1965. 2 fls. (Crítica a *Ciranda do tempo* de Ubirassu Carneiro da Cunha.); “APRECIÇÃO de Henriqueta Lisboa”. s. l., 29 mar. 1976. 1 fl. (Crítica ao livro *Os Barreirais de Deus*, de Nauro Machado.); “ESPONTÂNEO e Musical, o livro...”. S.l., s.d. 1 fl. (Crítica ao livro *Arcas, arcazes e baús*, de Maria da Conceição Elói.); FOLHINHA de Ariel. s.l., s.d. 1 fl. (Crítica ao livro *O açude e sonetos da descoberta*, de Affonso Ávila.); FOLHINHA de Ariel. s.l., s.d. 1 fl. (Crítica ao livro *Invenção do Orfeu*, de Jorge de Lima.); “HÁ Mais um poeta...”. Belo Horizonte, 15 nov. 1978. 1 fl. (Crítica ao livro de Pe. Humberto Venuto.); “INTERFERÊNCIA e colisão”. s.l., s.d. 1 fl. (Considerações sobre a Poética de Ronald Claver.); “MARIA Pilar”. s.l., s.d. 1 fl. (Crítica aos poemas de Maria Pilar.); “Á MARGEM do Livro Exercício efêmero”. s.l., s.d. 2 fls. (Crítica a Exercício efêmero de Lúcia Aizim.); “ORLANDO Castaño”. Belo

Esse fato é importante porque chama a atenção para a instituição da crítica brasileira na época de Henriqueta, isto é, nas décadas de 1940 a 1970, onde apenas determinados autores e determinadas obras (a maioria pertencente ao cânone) “mereciam” ser lidos e poderiam compor as páginas das coletâneas de crítica literária.

O segundo aspecto que chama a atenção na ensaística de Henriqueta corresponde ao claro objetivo em priorizar a leitura do texto literário. Suas abordagens priorizam a análise dos elementos intrínsecos, sem perder de vista o contexto histórico dos escritores.

No ensaio “Álvares de Azevedo” presente na coletânea *Convívio Poético* (1955), Henriqueta considera que a crítica ainda não se voltou para o que ela chama de “fato literário em essência”, o que a seu ver compromete a avaliação sobre autores e obras:

Entre os nossos românticos, ocupa Álvares de Azevedo um lugar de privilégio. Mas como em geral acontece, tem mais renome pelas auras lendárias que o envolvem do que pela sua própria obra. Ainda não atingimos esse estágio cultural de genuíno interesse pelo fato literário em essência. E as curiosidades de superfície costumam promover a deturpação da idéia nas suas fontes. (LISBOA, 1955, p. 143).

Henriqueta constrói sua leitura do humor na poesia de Álvares de Azevedo se contrapondo explicitamente ao crítico Afrânio Peixoto: “Não me parece que tenha razão Afrânio Peixoto, quando tachou de insincero o “humour” de Álvares de Azevedo, embora reconheça traços de vários poetas europeus na sua obra.” (LISBOA, 1955, p.147).

Horizonte, 23 maio 1972. 1 fl. (Crítica às telas de Orlando Castaño.); “PALAVRAS de Henriqueta Lisboa”. Belo Horizonte, fev. 1976. 1 fl. (Crítica à escultura São Francisco, de Fausto Alvim.); “PALAVRAS de Henriqueta Lisboa”. s.l., s.d. 1 fl. (Crítica sobre o conto *O peixe e o pássaro* de Bartolomeu Campos Queiróz); “PALAVRAS de Henriqueta”. s.l., s.d. 1 fl. (Crítica à poesia de Bueno de Rivera.); “PALAVRAS de Henriqueta Lisboa sobre Os Motivos”. Belo Horizonte, 02 ago. 1975. 1 fl. (Crítica à poesia de José Mário Rodrigues.); “A POESIA de Lélia Coelho Frota...”. s.l., s.d. 1 fl. (Elogios à poesia de Lélia Coelho Frota.); “POESIA, preservação da infância”. Belo Horizonte, 16 abr. 1981. 1 fl. (Crítica à poesia de Bartolomeu Campos [Queiróz], especialmente ao seu livro *Coração não toma sol.*); “POESIA sem Fronteira”. Belo Horizonte, 27 jul. 1972. 1 fl. (Crítica ao livro *Poesia sem fronteira* de Hécio Veiga Costa.); “UMA POÉTICA de Sugestão”. Belo Horizonte, fev. 1974. 2 fls. (Crítica às obras *Exercício para o vôo* e *No país do crepúsculo*, de Sebastião Rezende.); “UBIRASÇÚ Carneiro da Cunha...”. Belo Horizonte, 26 set. 1962. 1 fl. (Crítica à obra *Poemas coagidos.*); “FIDELINO de Figueiredo”. s. l., s.d. 2 fls”; “ITINERÁRIO de Petrônio Bax.” Belo Horizonte, jul. 1973. 4 fls.; “A NASCENTE do Orvalho.” Belo Horizonte, ago. 1979. 1 fl. (Ensaio sobre a arte da pintora mineira Rosa Miranda.); “BÁRBARA Heliodora”. s.l. s.d. 2 fls. (Comentário sobre a importância histórica e a obra poética de Bárbara Heliodora); “UM LIVRO sobre Gabriela Mistral”. s.l., s.d. 2 fls. (Comentários sobre a tese de Marie-Lise Gazarian Gautier.); “MILENA: Texto Poético”. s.l., s.d. 1 fl. (Comentário sobre a poética de Antônio César Drummond Amorim focalizando a personagem Milena de seu livro: *De Milena, circo e sonhos.*); “SELMA Langerlof” s. l., s.d. 3 fls. (Reflexões sobre obra da escritora sueca Selma Lagerlof.).

Para fundamentar seu argumento a favor da legitimidade do humor de Álvares de Azevedo, a poetisa-ensaísta alia dados sobre a vida do poeta com traços característicos da sua poesia:

O dom do “humour”, inato neste jovem, sem ambiente adequado, quase sem tradição nas literaturas de língua portuguesa [sic], foi talvez o escolho de sua musa. Poucas vezes, na literatura nacional, tem sido tão forte o contraste entre a lucidez da inteligência e a sutileza emotiva, o pensamento lógico e a intuição virginal. Uma erudição impossível de ser assimilada tão cedo, junto a uma extrema inclinação para a ternura, não podiam coexistir sem choques para qualquer organismo. [...] Sem embargo, é legítimo o “humour” de Álvares de Azevedo, segundo as características indicadas por Bergson e também outras, mais sutis, denunciadas por Hoffding. O poeta descreve o mal com minúcias, afetando aprová-lo, procurando convencer que assim é que deveria ser [...]. (LISBOA, 1955, p.146).

E para ilustrar sua leitura, Henriqueta cita uma estrofe do poema “Um cadáver de poeta”:

Não há negá-lo – Não há doce lira
Nem sangue de poeta ou alma virgem
Que valha o talismã que no oiro vibra!
Nem música nem santas harmonias
Igualam o condão, êsse eletrismo,
A ardente vibração do som metálico...
(LISBOA, 1955, p.147).

A citação de poemas (ora na íntegra, ora fragmentado) é uma característica dos ensaios de Henriqueta, aspecto que demonstra uma influência dos estudos críticos que focalizam a textualidade no trabalho analítico.

O terceiro aspecto que consideramos importante na ensaística henriquetiana é o fato de a estudiosa manter-se fiel à sua formação literária na linha francesa, sem deixar de apresentar posições abertas em face das questões artísticas. Chama a atenção a perspicácia com que soube definir as tendências e os limites das discussões artístico-culturais do seu tempo, assumindo uma postura de equilíbrio. Segundo palavras da poetisa: “Nesse campo de forças contrárias, tenho buscado uma postura de equilíbrio para aproximar-me da poesia...” (*Vivência Poética*, 1979, p.11).

No ensaio “Aspectos do Movimento Modernista”, presente na coletânea *Vigília Poética* (1968), Henriqueta Lisboa realiza uma retrospectiva dos fatos e eventos principais que ocorreram durante a Semana de Arte Moderna de 1922 e que se seguiram, destacando as

contribuições do movimento aos poetas e críticos contemporâneos de 1940 e 1950. Sem a pretensão, segundo suas próprias palavras, de “ofuscar a importância dos elementos subversivos que constituem a própria essência da arte” (LISBOA, 1968, p.105), é possível apreender certo veio contestatório da crítica de Henriqueta Lisboa mais acirrado em relação à fase heróica do Modernismo. No primeiro parágrafo do ensaio Henriqueta já deixa explícita a sua defesa pelo passado: “[...] pode-se afirmar que todo evento artístico, parte integrante da história da civilização, condiciona-se, de certo modo, ao pretérito”. (LISBOA, 1968, p.105).

Criticada por não fazer uma poesia voltada para a realidade social do presente, Henriqueta defende que as bases do movimento modernista iniciado, segundo ela, em São Paulo e de lá “irradiado para todo o Brasil” (LISBOA, 1968, p.106) “representa, em sua fase definida, uma síntese entre o objetivo e o subjetivo, o real e o ideal, o clássico e o romântico”. (LISBOA, 1968, p.107).

No mesmo artigo Henriqueta destaca o que para ela corresponde a uma “evolução da poesia”: “poesia mais discreta, equilibrada e límpida” (LISBOA, 1968, p.118). Além dessas três características, ela registra como ganhos para a poesia:

A gravidade substitui o pitoresco, a fluência da linguagem sobrepõe-se à vivacidade das expansões, as arestas se vão polindo, ampliam-se as emoções, multiplicam-se os assuntos já agora em função de universalidade, ora em sentido místico, ora metafísico, ora simplesmente humano. O motivo perene assume superioridade sobre o contingente, não apenas nos autores mencionados como em outros que surgem no cenário das letras, sucessivamente. Por mais originais que sejam, estes pagam tributo às experiências do modernismo, gozam da liberdade de expressão assegurada aos artistas.

Nos ensaios de Henriqueta Lisboa, é possível perceber a posição segundo a qual a poesia modernista não pode ser considerada com base em um único padrão. O fato de muitos poetas e poetisas modernos enveredarem por caminhos diferentes é visto como legítimo e como consequência da liberdade de expressão, sem por isso deixar de ser modernos: “Poetas contemporâneos como Augusto Frederico Schmidt, Cecília Meireles, Tasso da Silveira e Murilo Araújo, cuja feição espiritualista diverge das inquietudes típicas do movimento, recebem os influxos de ordem formal da nova poesia.” (LISBOA, 1968, p.119).

Ao tratar da “Poesia pura”, no ensaio homônimo, Henriqueta alerta para o perigo da busca pelo ideal de poesia fechada em uma “dimensão absolutamente autônoma”, expressão utilizada cerca de cinquenta anos depois do ensaio henriquetiano pelo crítico italiano

Berardinelli (2007), e que em Henriqueta, embora seja dito com outras palavras, encontra-se na mesma direção: “Mas nem por isso está isenta de perigos, pela proximidade dessa outra pureza feita de abstenção: rondam-na os perigos do hermetismo, da desumanização, do silêncio total.” (LISBOA, 1955, p.81).

No livro *Da poesia à prosa* (2007), Berardinelli realiza um estudo sobre a obra clássica da lírica moderna, intitulada *Estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich, cuja primeira edição é de 1956. Em seu estudo, o crítico italiano aponta para a limitação da descrição efetuada por Friedrich ao considerar uma linhagem exclusiva da lírica, isto é, a de matriz francesa, como modelo da melhor poesia escrita no século XX:

[...] Mais que uma autêntica reconstrução da poesia moderna, trata-se de uma espécie de reformulação sistemática (e relativamente tardia) da poética da poesia pura e do hermetismo. As dinâmicas “heterônomas” da literatura contemporânea são subestimadas. O repertório analítico dos procedimentos estilísticos é bastante exaustivo. Mas quase sempre está dissociado do conjunto da obra de cada autor e da relação entre transformações formais e autoconsciência histórico-cultural. (...). (p.21).

Berardinelli (2007) chega a afirmar que mesmo as vanguardas novecentistas, consideradas inimigas do purismo estético, como o Futurismo e o Surrealismo, “desaguaram no mesmo leito da “poesia pura”, ainda que por outras vias: com a rejeição violenta da convenção estilística, do público, da discursividade, da representação, da narração” (p.15).

Ao contrário de Friedrich, para Henriqueta Lisboa, embora fundamente seu pensamento sobre poesia na “linhagem francesa”, ressaltada pelo estudioso alemão, a “obra de arte é uma adesão ao real, aquém ou além do humano, fora do psicológico, embora nem sempre alheio a ele...” (*Vivência Poética*, 1979, p.16).

A poetisa mineira encontra-se assim no grupo de escritores modernos que, segundo Berardinelli:

A par ou em alternância com a tendência à pureza, à autonomia metafórica e à abstração, muitos poetas do século XX mantêm uma relação mais aberta e mais livre com as formas poéticas tradicionais e com os clássicos da própria língua. Não para criar, como ocorre em alguns casos, um neoclassicismo restaurador, mas para repor em uso ou para remodelar os mais diversos modos de comunicação literária em versos. (2007, p.32-33).

O quarto aspecto que chama a atenção nos ensaios de Henriqueta Lisboa é o fato de que mesmo escrito em prosa, o discurso da poetisa apresenta-se marcado por uma linguagem em

que a poetisa-ensaísta faz uso de recursos expressivos, distanciando-se do modelo retórico tão forte em nossa tradição. No ensaio "Poesia e prosa", declara que para ela a poesia se faz presente também na prosa: "Os poetas escrevem geralmente em verso. Êsse [sic] fato rotineiro nos habituou à idéia [sic] de que a poesia se encontra no verso. A verdade é que ela se encontra igualmente na prosa". (LISBOA, 1955, p.27). A ensaísta conclui seu texto se utilizando de uma linguagem metafórica e mostra uma visão flexível diante da relação entre poesia e prosa: "A questão depende da atitude do escritor em face da obra: atitude lírica ou cerebral. Apenas. O nosso rio de águas profundas, como todo rio, tem duas margens. Depois de tantas conjecturas para essa descoberta, doce é a perspectiva da outra margem..." (LISBOA, 1955, p.31). Dessa forma, a poetisa-ensaísta percebe que os limites que distinguem os tipos de composição não podem ser vistos de maneira rígida e mais, é preciso que o escritor busque outras possibilidades, dando ênfase à liberdade de expressão.

3.3 O olhar de Henriqueta sobre sua poética: *Pousada do ser e os ensaios autoexegéticos*³⁷

Como Henriqueta Lisboa descreve o seu processo de criação? O que é poesia para ela? Qual a representação que tem do poeta³⁸? São algumas das perguntas que motivaram a discussão neste tópico.

3.3.1 O processo de criação

Em um de seus primeiros ensaios, publicados em 1931 e, sugestivamente intitulado "A louca aspiração", Henriqueta Lisboa escreve sobre o canto que deseja realizar:

Quero cantar um canto novo com as palavras de sempre. Quero atiral-as [sic] umas contra as outras no labirinto [sic] das idéias [sic] – estas mesmas palavras de todos os dias – e com ellas [sic] fazer uma jóia rara, como de fragmentos de ouro bruto faz o joalheiro uma custódia.³⁹ (LISBOA, 1931, p.17).

³⁷ Estamos utilizando a acepção de ensaio autoexegético com base na classificação apresentada pelo Pe. Lauro Palu no prefácio a edição de 1979 do livro *Vivência Poética*, de Henriqueta Lisboa. Segundo ele, a ensaística autoexegética de Henriqueta está constituída pelos seguintes textos: primeira parte de Convívio poético; os dois primeiros textos de Vigília poética ("Formação do poeta" e "Expressão e Comunicação") e o depoimento inicial de *Vivência poética* ("Poesia: minha profissão de fé").

³⁸ Ao tratar da poesia e do fazer poético de um modo geral, Henriqueta Lisboa utiliza a palavra "poeta". O termo "poetisa" só é empregado nos ensaios em que ela se refere à produção de autoria feminina.

³⁹ Registro ortográfico com base no texto da autora.

Ainda neste mesmo ensaio, Henriqueta revela os lugares de origem do seu canto:

Terei fechado os ouvidos ao silêncio quando em noites de mysterio [sic] ele [sic] baixou a mim para ensinar-me a langer o sagrado instrumento? Terei fugido a solidão quando ao cair das horas elle [sic] me envolveu na sua carícia para inspirar-me as melodias das melodias imorredoura [sic]? Terei esbanjado o perfume do meu coração, terei gasto a minha espiritualidade em pensamentos vazios, terei afugentado os meus sonhos como um bando de borboletas tontas? ⁴⁰

É no silêncio, na noite, na solidão, no sentimento, na espiritualidade e nos sonhos que a poetisa encontra a matéria para o seu canto, na busca por falar do mistério que está sempre presente em nossas vidas, da pureza poética que repudia a fala lógica e os prosaísmos, da luta entre o humano e o divino e das intuições que conduzem a vida e a sua poesia. (PEIXOTO, 1997). Para Henriqueta, o poeta precisa estar sempre atento porque a vida está marcada pelo mistério:

Na morte, não. Na vida.
Está na vida o mistério.
Em cada afirmação ou
abstinência.
na malícia
das plausíveis revelações.
No suborno
das silenciosas palavras. (LISBOA, “O mistério” *In: Obras Completas*, 1985, p.164).

No ensaio “Poesia: minha profissão de fé”, Henriqueta afirma que “não há normas preconcebidas para a criação poética, nem previsões circunstanciais. Sabe o poeta confusamente, que deve estar atento, que algo existe a ser desvendado, a qualquer instante”. (LISBOA, 1979, p.12). Apesar disso, trata-se de um árduo trabalho, “porque em verdade o poema continua a ser feito, entre uma e outra atividade diversa, continua a ser lapidado, experimentado sílaba a sílaba, investigado a vários prismas, do fundamento à ressonância”. (LISBOA, 1979, p.12).

No poema “Visibilidade”, o fazer poético aparece como um inventar, fazer que enquanto se faz, inventa o por fazer e o modo de fazer:

Visibilidade

Não me engana o visível.

⁴⁰ Registro ortográfico com base no texto da autora.

Mas eu me engano com o que vejo.
 Grave fantasma a vista
 era uma nuvem sorrateira.

O visível acarreta disfarce.
 Repto de distância e de agouro
 nunca se mostra tal e qual.
 Aparecerá diferente
 em estágio vindouro
 quando de fato se desvende.

Recio 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. (LISBOA, 1982, p.67).

Neste poema, a poetisa destaca que o ver está para além das aparências. O artista, assim como aquele que desfruta da arte, não vê apenas com os olhos, mas principalmente com a imaginação. O trabalho do poeta está em saber recriar a realidade a fim de inventar outra que será enxergada a partir de novos aspectos. Assim como destacou HEGEL (1980, p.18), na criação poética, "não é a representação em si, mas a fantasia, o que torna poético, qualquer conteúdo". Além disso, o fazer poético compreende uma experiência subjetiva muito mais do que qualquer determinação exterior ("Recio o visível a meu desejo"), constituindo-se, conforme já havia apontado o poeta Fernando Pessoa, como invenção.⁴¹

O poema aponta também que, para Henriqueta, inspirada em Schiller, a arte manifesta a busca humana pela plenitude, o que não significa o abandono do mundo, mas a sua transformação. Em todas as suas extensões, a criação artística é nesse sentido o caminho da realização do homem e da transformação da natureza como suporte da liberdade humana por meio "dos valores estéticos do fazer, operar, depurar, revelar o desconhecido, organizar o desconexo" (LISBOA, 1979, p.16).

Henriqueta nos seus escritos revela uma compreensão peculiar da relação entre arte e sociedade, a qual nem sempre foi respeitada por críticos de sua época. Para ela as artes constituem-se como uma visão mais direta da realidade, capaz de fazer ver aquilo que as pessoas em geral não são capazes de enxergar. Nesse sentido, os artistas são considerados

⁴¹ A criação poética como invenção é tematizada nos poemas "Isto" e "Autopsicografia", de Fernando Pessoa.

“reveladores”, uma vez que são capazes de mostrar aspectos da natureza que comumente não são observados, alcançando uma experiência genuína da realidade. Essa experiência alcançada pelo poeta é, segundo Henriqueta, fruto da criatura humana que o artista é:

Indivíduo com raízes no grupo social, representativo de uma parcela social, o poeta fala em nome da mesma parcela, mas fala antes de tudo em nome da criatura humana que é, impossibilitado, por certo, de captar todas as veemências do mundo; fala à sua maneira particular, atendendo ao foro íntimo e de acordo com as suas convicções estéticas, sem demais compromissos ou modismos. (LISBOA, 1979, p.18).

Nas palavras de Henriqueta fica claro que, para ela, o poeta/a poetisa não é um ser onipotente, pelo contrário, como qualquer outro indivíduo, está sujeito a determinações do espaço e do tempo históricos, como também está condicionado ao fator individual que é a sua personalidade, a sua maneira particular de falar, as suas concepções e convicções estéticas. Estes dois compromissos do escritor corresponderiam à sua responsabilidade pessoal e social. Fora estes dois compromissos, o poeta/a poetisa não pode se deixar subjugar por outros ditames.

Para Henriqueta, a poesia deve ser considerada como um exercício de “liberdade” no sentido empregado por Schiller. O ato criador corresponde a uma “atitude volitiva” em que o poeta/a poetisa pode “se reportar a argumentos antigos, desde que o faça em termos de atualidade, transportando-o do real para o ideal e deste para o imaginário.” (LISBOA, 1979, P.17).

É inegável que as determinações históricas e sociais incidem sobre a poesia, como em toda manifestação artística, no entanto, não há como estabelecer previamente de que forma isto se dará. Na visão da poetisa, a literatura não é espelho da interioridade do artista, nem do mundo social. O poeta/a poetisa expressa na obra o que o espírito foi capaz de captar e transformar das emoções sentidas e das experiências vividas. A poesia não é confissão e o poema não resulta da contemplação do “eu” a si próprio. Não consiste em trazer para arte uma sinceridade autobiográfica, mas sim exercício de criação, invenção. Segundo suas próprias palavras:

O que interessa, no caso, não é a verdade subjetiva, ou suposta verdade transmitida pela obra, e sim a verdade da obra, que reside na estrutura, submetida e solidificada a critério de cânones inerentes, segundo os princípios da arte e da técnica, não necessariamente susceptíveis de influências de ordem psicológica ou biológica. (LISBOA, 1979, P.16).

A poetisa define a arte como um esforço criador resultado de um duplo mistério: o da personalidade do artista e o da realidade que tocou seu coração. Segundo palavras da própria Henriqueta:

Parece-nos moralmente explicável essa conjugação de forças díspares em virtude da percepção desinteressada que tem o artista do mundo e, ao mesmo tempo, da sua simpatia por todos os aspectos do cosmos. Também se explicaria, na ordem metafísica, pela aceitação da doutrina escolástica expendida por Maritain. Ao passo que enaltece o artista apontando-o como um “homem que vê mais profundamente que os outros e descobre no real irradiações espirituais que os outros aí não sabem discernir. (LISBOA, 1955, p.36).

Assim, a poetisa embora tenha buscado fazer uma poesia voltada para o ontológico, compreendia que a criação poética não se desvinculava jamais do seu tempo:

Força é reconhecer: nenhum poeta sobrevive se se distancia do tempo em que vive. O que se alienar, trairá seu coração e sua consciência. Mesmo sem alusão direta a circunstâncias, o poeta se acusa como ser comunitário. Pois a crispação de uma sensibilidade ferida será mais evidente do que a denúncia ou notação de eventos. A evolução de um estilo, da brandura para a energia, da expansividade para o rigor, do lírico para o dramático, pode revelar sintomas inequívocos de uma participação adentro da esfera vivencial, incluindo perplexidade, dissidência ou repúdio. A máquina, por suposto, é foco de atenção em nossos dias. Mas para que se manifeste certa atitude diante dessa cousa avassaladora, não é necessário que o vocábulo máquina figure explicitamente num texto literário. (LISBOA, Henriqueta, 1979, p.18).

As palavras de Henriqueta apontam que para a poetisa a criação poética é antes de tudo histórica. Esta concepção lembra-nos o que escreve Octavio Paz (2009, p.52) sobre o dizer poético:

O poeta fala das coisas que são suas e de seu mundo, mesmo quando nos fala de outros mundos; as imagens noturnas são compostas de fragmentos das diurnas, recriadas conforme outra lei. O poeta não escapa à história, inclusive quando a nega ou a ignora. Suas experiências mais secretas ou pessoais se transformam em palavras sociais, históricas. Ao mesmo tempo, e com essas mesmas palavras, o poeta diz outra coisa; revela o homem. Essa revelação é o significado último de todo poema e quase nunca é dita de modo explícito, mas é o fundamento de todo dizer poético. (PAZ, 2009, p.55).

A criação poética é para Paz uma operação revolucionária por natureza capaz de transformar o mundo, uma vez que a linguagem poética se impregna de história, mas ao absorvê-la a ultrapassa, na poética, pela oposição ao signo dado, ao dizível estabelecido.

3.3.2 O que é poesia para Henriqueta

A concepção de poesia de Henriqueta Lisboa está embasada no diálogo da poetisa com filósofos, críticos literários e poetas considerados fundamentais para os estudos sobre lírica no mundo ocidental. Além de Otávio Paz, conforme mostramos, destacamos aqui as reflexões de Hegel, que tem suas concepções acerca da natureza do poema lírico ecoando nos ensaios henriquetianos, e de Theodor Adorno, embora não tenhamos encontrado referência a este autor nas obras de Henriqueta, observamos uma aproximação entre os dois na forma de ver a relação entre lírica e sociedade. A explicação para a aproximação pode estar no fato de que tanto a ensaísta mineira e o teórico alemão, partiram de Hegel e apesar das diferenças epistemológicas, defendem a "universalidade do conteúdo lírico". Além disso, Henriqueta Lisboa e Adorno teorizaram sobre a poesia lírica em meio ao avanço do impacto do capitalismo industrial na realidade social do século XX.

No último volume da *Estética*, intitulado *Poesia* e que se divide em três partes (I – Diferença entre a obra de arte poética e a obra de arte prosaica; II – A expressão poética; III – Os diferentes gêneros poéticos), Hegel trata a respeito da natureza e da função da poesia.

Ao refletir sobre o conteúdo da poesia lírica, Hegel afirma que

O conteúdo da poesia lírica é, pois, a maneira como a alma com seus juízos subjectivos, alegrias e admirações, dores e sensações, toma consciência de si mesma no âmago deste conteúdo. Graças a tal caráter de particularidade e de individualidade que constitui a base da poesia lírica, o conteúdo pode oferecer uma grande variedade e ligar-se a todos os assuntos da vida social [...] (p. 221-222).

Logo, é o indivíduo com as suas representações mentais e sentimentos íntimos que constituirá o centro da poesia lírica. Ao abordar os caracteres particulares da poesia lírica, Hegel afirma: "O que se exprime, na verdadeira obra lírica, é a totalidade da vida interior do indivíduo." (HEGEL, 1980, p.244). Segundo esta mesma perspectiva, Henriqueta afirma no ensaio "Essência da poesia": "Tôda [sic] expressão artística redundante de superabundância de vida interior [...]" (LISBOA, 1955, p.15).

A influência do pensamento de Hegel revela-se também no destaque dado por Henriqueta à intuição como reflexo do próprio espírito. Para ela, a poesia “é peculiar ao que nasce marcado de intuição” (LISBOA, 1979, p.12):

Existe, em sentido essencial, a poesia comum ao gênero humano, aura de inspiração que o eleva acima de si próprio: participando virtualmente das atividades e atitudes compatíveis com a nobreza, ela preside a todos os mistérios do universo e é, como a vida mesma, indefinível. (LISBOA, 1955, p.12).

A relação entre poesia e inspiração advém desde a Grécia Antiga, estando associada à ação de uma Musa (do latim *in-spirare*, soprar para dentro) que era frequentemente invocada, por exemplo, por Homero na sua *Odisseia*, para soprar ao poeta as palavras do segredo. Nas palavras de Henriqueta é a “aura de inspiração”, isto é, a sensação sobrenatural que só os poetas possuem. Dessa forma, a criação poética para Henriqueta se aproxima da perspectiva clássica como “mistério”, “segredo”. No entanto, em Henriqueta em vez do alto, a inspiração viria do interior, das profundezas do eu criador: “Sinto-a como aura que se irradia do ser, que preside às melhores atitudes, e que se concretiza no poema, na criação plástica, na composição musical. Considero-a, desta forma, elemento fundamental e substancial da existência humana.” (*Vivência Poética*, p.12).

Outro aspecto, que chama a atenção nos ensaios de Henriqueta, diz respeito à categoria da totalidade subjetiva, apresentada por Hegel na *Estética*. Assim como para o filósofo alemão, para a poetisa mineira a poesia lírica é constituída como expressão da subjetividade. Segundo as palavras de Hegel (1980, p.224), ao referir-se ao conteúdo da lírica: “O conteúdo permanece puramente subjetivo e tem origem ou ponto de apoio no pensamento íntimo do próprio poeta.”. Entretanto, Henriqueta deixa claro que “A poesia não é fenômeno de ordem sentimental. De fato. Se o sentimento procede da obra de arte, esta o supera ao representá-lo. E só o faz com eficácia quando se torna independente de compromissos e injunções.” (LISBOA, 1955, p.74). Na concepção da poetisa:

O que o poema revela é sempre menos do que conserva o poeta em sua potencialidade. Toda expressão artística redundando de superabundância de vida interior, o que explica a insatisfação do artista abandonando a obra, apenas realizada por novas tentativas. (LISBOA, 1955, p.15).

O poema torna-se uma revelação da interioridade do poeta, isto é, não é um espelho da natureza, mas uma segunda natureza, representação. No ensaio “Poesia, imagem da realidade” deparamo-nos com as seguintes palavras da poetisa: “A poesia não é cópia, porém imagem da

realidade. Imagem quer dizer “reprodução no espírito, de uma sensação, na ausência da causa que a produziu. E não apenas “reflexo de um projeto no espelho.” (LISBOA, 1955, p.83).

No ensaio intitulado “Essência da Poesia”, Henriqueta declara:

Nas auras do mistério reside a poesia, a equilibrar-se entre o obscuro e o revelado, a palavra e o silêncio. Fecundo silêncio significativo como a palavra mesma, limitando-a e prolongando-a na sua fluidez psicológica, aureolando-a, esfumando-lhe a densidade e o contorno, protegendo-a da claridade crua, repetindo-lhe o eco em tremores tênues. (LISBOA, 1955, p.18.).

O próprio título do ensaio já aponta para uma perspectiva clássica, empreendida por filósofos como Hegel, cujo discurso sobre poesia visava à qualidade ontológica, ou seja, a busca pela substância íntima das coisas, as essências. Há também nas palavras da poetisa ecos do “Sturm und Drang” (“tempestade e ímpeto”) que revela o poeta possesso, inspirado, vidente, aquele que conhece o lado oculto das coisas e dos seres, que desposa o mistério, penetra no absoluto e reinventa a realidade. Nessa perspectiva, o ato criador define-se pela “verdade interior daquele que o cria” (LISBOA, 1955, p.46).

Percebemos ainda que para Henriqueta Lisboa, assim como para Hegel, a poesia encontra-se num patamar superior, sublime: “[...] não será ela a coação do eterno dentro do efêmero?” (LISBOA, 1955, p.14).

Apesar do caráter superior, a poesia para a ensaísta, ao contrário do idealismo hegeliano, nasce dos vínculos, na maioria das vezes, conflituosos do Eu com o mundo, é nisto que, a nosso ver, ela se aproxima de Adorno:

Não sei precisar o instante em que cessou o divertimento e principiou a gravidade do ofício. É que me surpreendo, ainda hoje, com a graça do jogo, em meio à cogitação do mistério da vida e da morte, diante dos conflitos entre a pessoa e o mundo, principalmente diante das provações da poesia aos impactos do século. (LISBOA, 1979, p. 11).

É em meio à realidade conflitiva histórico-social que o poeta/a poetisa encontra os temas e motivos da poesia. É nesse sentido que Henriqueta Lisboa mesmo fazendo uma poesia voltada para “a essência do ser, a substância 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 a alma e Deus, à caminhada da alma à procura de Deus” (*Vivência poética*, p. 18-19), concebe que a poesia “[...] está na sensibilidade, nos sentidos, na lucidez, no sonho que precedeu à criação, no êxtase do instante criador, na conjunção de tôdas

[sic] as potências e faculdades do ser, no ser humano integral afetado pela existência" (LISBOA, 1955, p.73).

Conforme lembra-nos Ginzburg (2003), em Adorno, a Teoria da Literatura constantemente se articula com a discussão rigorosa de problemas da vida política de seu tempo. Um dos pontos em que essa articulação ganha força é sua concepção de poesia lírica. Enquanto em Hegel encontramos uma base metafísica para a elaboração teórica, em Adorno, a base é histórica. Essa diferença tem consequências enormes para a atribuição de um papel para a poesia na crítica da desumanização promovida pelo capitalismo industrial e por experiências de barbárie.

A comparação entre Hegel e Adorno permite observar que no primeiro existe uma concepção de lírica centrada na categoria da *totalidade*, enquanto no segundo encontramos caminhos para compreender a fragmentação formal e a ruptura com as convenções tradicionais como elementos voltados para uma crítica das formas desumanizadoras de experiência social do século XX.

No ensaio sobre lírica e sociedade, Adorno ressalta que o conteúdo da poesia “não é somente a expressão de motivações e experiências individuais” (p.66). Segundo ele, as experiências individuais apenas se tornam artísticas quando, “precisamente em virtude da especificação de sua forma estética, adquirem participação no universal” (p.66). Destaca Adorno que a universalidade do poema não significa expressão daquilo que todos vivenciam: “A universalidade não é [...] a da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar.” (p.66). Pelo contrário:

O mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciado desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. (ADORNO, 2003, p.66).

Segundo Adorno, a relação entre lírica e sociedade pressupõe que as composições líricas

[...] não são abusivamente tomadas como objetos de demonstração de teses sociológicas, mas sim quando sua referência ao social revela nelas próprias algo de essencial, algo de fundamento de sua qualidade. A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. (ADORNO, 2003, p. 66).

A perspectiva de Henriqueta sobre a relação entre lírica e social aproxima-se da visão de Adorno. No livro de ensaios *Vivência poética* (1979), a ensaísta expressa com clareza sobre a relação do poeta moderno com o tempo em que vive:

Nada impede que um poeta moderno se reporte a argumentos antigos, por exemplo – o anjo – símbolo estável desde que o faça em termos de atualidade, transportando-o do real para o ideal e deste para o imaginário. [...] Força é reconhecer: nenhum poeta sobrevive se se distancia do tempo que vive. O que se alienar trairá seu coração e sua consciência. Mesmo sem alusão direta a circunstâncias, o poeta se acusa como ser comunitário. Pois a crispação de uma sensibilidade ferida será mais evidente do que a denúncia ou notação de eventos. [...] A máquina, por suposto, é foco de atenção em nossos dias. Mas para que se manifeste certa atitude diante dessa coisa avassaladora, não é necessário que o vocabulário máquina figure explicitamente num texto literário. (LISBOA, 1979, p.17 - 18).

Em Henriqueta, o caráter universal da poesia encontra-se atrelado ao elemento humano, na sua visão, expresso na e pela linguagem: “Porém não há dúvida: a poesia arranca das raízes mais profundas da língua, é sua mesma fonte perene e sua força restauradora, pois exprime o que há em nós de humano – o antigo e o nôvo [sic].” (LISBOA, 1968, p. 18).

É possível perceber nas palavras de Henriqueta Lisboa a procura por construir um significado capaz de fundamentar o mundo e dar um sentido a sua existência em busca do ideal artístico e humano de perfeição.

Essa procura de significados para a existência do ser humano é, a nosso ver, assumida pelo sujeito poético em *Pousada do ser*: “e os sentidos humanos já não captam/o sentido da vida” (“Os valores”, p.30); “Sem mais palavras que o desvendem/ no seu reduto de proscrito/ o pensamento está suspenso” (*Metamorfose*, p.37).

Pousada do Ser (1982) traz uma coletânea de tinta e dois poemas escritos nas décadas de 1970 e 1980. Verificamos traços indicadores de uma profunda tristeza, aliada ao desencanto e à melancolia. Ao contrário dos outros livros da poetisa, nos quais predominam as paisagens indefiníveis, nebulosas e as atmosferas crepusculares, percebemos em *Pousada do Ser* um olhar que busca uma apreensão mais focalizada do mundo ao seu redor. É possível identificar a crítica ora direta, ora velada às transformações histórico-sociais do tempo presente. Observamos também que ao falar de assuntos delicados como a morte, a poetisa mineira não utiliza imagens idílicas comumente empregadas em obras anteriores (árvore, pássaro, flor), mas recorre a imagens que sugerem a sensação de sufocamento, de segura e de aniquilamento.

O título do livro – *Pousada do Ser* - se mostra muito sugestivo e, conforme apontou Duarte (1996, p.89), pode ser interpretado como uma alusão ao mundo que nos cerca ou ao próprio corpo onde a alma transitoriamente habita, sendo as duas interpretações complementares. Na entrevista concedida a Carmelo Virgillo (1985), provavelmente a última concedida por Henriqueta Lisboa, o livro foi declaradamente definido como despedida, fim da palavra poética: “Encerrei minha carreira literária com a publicação de *Pousada do Ser* e não pretendo escrever nenhuma obra mais. Esta é uma resolução melancólica para mim, no entanto aceitável como sinal de prudência”. (LISBOA *apud* VIRGILLO, 1985, p.8).

O livro simboliza dessa forma a palavra que antecede o silêncio. Para Stainer, “na maior parte da poesia moderna, o silêncio representa as exigências do ideal; falar é dizer menos.” (STAINER, 1988, p.68). Na busca por compreender o ser e as coisas no mundo ao seu redor, o eu lírico em *Pousada do Ser* acaba surpreendido muitas vezes pela força do silêncio: o que dizer? Como dizer? Será possível? O livro representa, assim, a eterna busca do sujeito lírico permeando o Mundo e o Ser.

Sintonizada com a proposta da arte modernista, a poesia henriquetiana opõe-se ao acirramento do individualismo e do racionalismo, princípios fundamentais que definem a estrutura da modernidade. A melancolia e a fragmentação do sujeito lírico, apontadas como características da poesia henriquetiana, seriam resultados do impasse vivenciado pelo sujeito-lírico entre ver e mover o mundo, bem como pelo fato de não encontrar na matéria histórica totalidade capaz de torná-lo pleno de sua existência. Para alcançar a completude e a perfeição, restam-lhe dois caminhos: a arte, a poesia, cuja construção expressiva na maioria das vezes aponta muito mais para a incompletude, para a impossibilidade de dizer; a busca pelo espiritual, pelo transcendente, representada na visão utópica da busca da unidade primeva. E por este viés, estaria a sua forma de resistência simbólica ao discurso e às práticas dominantes. Tal questão é tematizada em vários poemas, como se verifica, por exemplo, em “Assombro”:

Assombro

Século de assombro – este século.

De violência em progresso.

E os outros séculos?

Cada ser ao sentir o peso do mundo

não terá dito: século de assombro?

O assombro seca a própria sombra

de tanto secar a existência:

Sequidão de corações e mentes
 Secura de corpo nos ossos
 Legião de cegos e de inaptos
 Asfixia de túneis e masmorras
 Mantos e esgares de hipocrisia
 Sevícia para fins de anuência
 Acúmulo de monstros e monturos
 ____Assombro acunha.

Porém acima de qualquer assombro
 aquele assombro vindo de antanho
 para atravessar o século
 de ponta a ponta – flecha escusa – e ser
 perene assombro dos mortais
 ____ a morte. (*Pousada do Ser*, p.31-32).

Neste poema, o sujeito poético se refere à fadiga e à secura “de corações e mentes” no espaço e tempo presentes, delimitados no poema pelo uso do aposto: “Século de assombro – este século”. O tempo presente é nomeado como “século de assombro”. Os dois primeiros versos do poema apontam a violência como causa do assombro vivenciado pelo eu poético. Mas ainda na primeira estrofe o problema apontado é visto por uma perspectiva ampliada e ao mesmo tempo contemporânea, pois o sujeito poético questiona se a sensação de assombro não seria própria do existir, estando presente nos outros séculos: “E os outros séculos?/ Cada ser ao sentir o peso do mundo/ não terá dito: século de assombro?”

Percebemos assim o jeito particular de Henriqueta Lisboa de refletir sobre a existência, isto é, ao abordar os problemas sociais não fica presa ao aqui /agora, mas discute a partir de uma perspectiva existencial de grande alcance. Há uma permanente interrogação sobre as coisas, o Ser e o mundo. Além disso, ao se questionar sobre o passado, o eu poético revela não que está preso ao modelo linear de temporalidade em que predominava a simetria passado, presente, futuro, mas, ao contrário, suspeita que o tempo é um espiral que aproxima ou distancia elementos atuais do passado e do futuro. Em vários poemas de *Pousada do Ser*, a temporalidade passa a ser vista como uma estrutura descontínua, “o destecer”: Da textura estendida/ Do núcleo à barra do horizonte/ O destecer demora./ Mas sub-repticiamente / A trama cede fio a fio” (“Rompimento”, p.47).

Composto em terceira pessoa, o poema "Assombro" revela um sujeito que se corporifica através da diferença em relação à violência, ao assombro (“Acúmulo de monstros e monturos”).

Sobre a violência do mundo moderno assim se refere Henriqueta Lisboa no prólogo da *Antologia Escolar de Poemas para a juventude*, que ela organizou na década de 1960:

No mundo de violências que é o nosso, a poesia representa não apenas uma compensação de amor e enlevo diante da natureza; encarna, igualmente, um exemplo de concentração de forças de resistência ao dispersivo e ao contraditório humano. (1966, p.8).

Nas palavras de Henriqueta, diante da violência do mundo moderno, a poesia aparece como uma forma de resistência à realidade social estabelecida. É dessa resistência que Bosi (2004) fala no seu texto *Poesia-resistência*. Nele, o crítico estuda a dimensão estética do conceito de resistência (originário do campo ético) e com base em diferentes exemplos analisa de que maneira ocorre o potencial contraideológico da poesia.

O poema é composto por três estrofes nas quais não há regularidades nem de número de versos, nem de número de sílabas poéticas, nem de rimas. A poetisa adota o verso livre, característica do Modernismo, e muito presente em sua obra. Apesar de ainda se apresentar apegada ao vocabulário hermético (esgares, sevícia, anuência), marca de sua poesia. No que diz respeito às inovações formais e conteudísticas trazidas pelas vanguardas e cultivadas pelos modernistas brasileiros no início do século XX, Henriqueta Lisboa sempre se posicionou de maneira receptiva, consciente e independente, conforme podemos observar na entrevista concedida a José Afrânio Moreira Duarte: “Interessa-me vivamente toda renovação artística. Encontro nessa alguns pontos positivos: depuração, concentração, dinamismo. O tempo se encarregará de atenuar-lhe a agressividade. (LISBOA, *apud* DUARTE, 1996, p.97).

Da proposta modernista ela recolhe como aspectos significativos: a depuração, a concentração e o dinamismo, elementos que marcam a sua forma de conceber e fazer poesia. Ao mesmo tempo discorda do tom agressivo presente principalmente nas experiências inaugurais do Modernismo.

Voltando ao poema “Assombro”, percebemos que este é rico em sugestões sonoras. Em todos os livros de Henriqueta Lisboa a alusão à música, ao canto é uma marca que se faz presente ora como veio temático principal, ora por meio de imagens alusivas ao campo semântico da música, ora por meio do emprego recorrente de recursos sonoros. No poema em estudo evidencia-se a presença do verso bem ritmado e do efeito sonoro obtido pela repetição do fonema /s/ ao longo do poema acompanhado pelos fonemas nasais /n/ e /m/, que sugerem o sofrimento do sujeito lírico ao contemplar de maneira perplexa o mundo ao seu redor.

O assombro seca a própria sombra
 de tanto secar a existência:
 Sequidão de corações e mentes
 Secura de corpo nos ossos
 Legião de cegos e de inaptos
 Asfixia de túneis e masmorras
 Mantos e esgares de hipocrisia
 Sevícia para fins de anuência
 Acúmulo de monstros e monturos
 —Assombro acunha.

É possível notar também o destaque ao uso do verso partido, da ideia cindida, do uso do aposto para marcar algo explicativo. Todos estes recursos apontam para o silêncio entre versos ou elementos dos versos e sugerem a estranheza do sujeito poético perante a realidade, que se transforma na própria substância do seu dizer. O mundo, a realidade para o sujeito poético se mostra sombria, aterradora, muitas vezes difícil de ser dita. Na obra de Henriqueta, a vida, a morte e a poesia aparecem sempre como “mistérios” desafiadores à compreensão humana.

Outro elemento utilizado por Henriqueta Lisboa na caracterização do mundo ao seu redor é o jogo sonoro. Na segunda estrofe do poema a perplexidade do sujeito poético mobiliza todos os seus sentidos e faz com que ele misture as sensações percebidas. À visão, que seria o primeiro sentido mobilizado pelo ato de contemplar a realidade (O assombro seca a própria sombra/Legião de cegos e inaptos/ Mantos e esgares de hipocrisia), une-se ao tátil (Secura de corpo nos ossos) e ao olfato (asfixia de túneis e masmorras). A realidade no poema não aparece recriada por meio de um rigor objetivo, mas é representada por meio de percepções sensoriais, marca da poesia henriquetiana, que se caracteriza por evocações sugestivas e musicais.

Percebemos também na segunda estrofe que o sujeito poético faz um jogo com as palavras “assombro” e “sombra”. As letras da primeira palavra aparecem inseridas na segunda como se o terror da vida moderna, o assombro, fosse capaz de destruir inclusive o que não é palpável, o que está na penumbra como a sombra. Isto ocorre novamente na mesma estrofe entre as palavras “monstros” e “monturos”, sugerindo que o assombro amontoa terror e lixo.

As imagens presentes na segunda estrofe (“assombro”, “seca”, “sombra”, “secar”, “sequidão de corações e mentes”, “secura de corpo”, “legião de cegos e de inaptos”, “asfixia de túneis e masmorras”) apontam para um estado de esterilidade da humanidade, que se encontra, na perspectiva do sujeito poético, sem vida, sem sentimentos, incapaz. Diante dessa triste realidade, o sujeito poético é a testemunha das mazelas humanas.

O poema encerra-se com a apresentação da morte como o maior dos assombros humanos. A morte uma das temáticas principais da poetisa se faz presente mais uma vez.

Porém acima de qualquer assombro
aquele assombro vindo de antanho
para atravessar o século
de ponta a ponta – flecha escusa – e ser
perene assombro dos mortais
— a morte.

No entanto, ao contrário de outros poemas em que Henriqueta concebe a morte de maneira natural como em “De súbito cessou a vida”, de *A Face Lívida* (De súbito cessou a vida./Foram simples palavras breves./ Tudo continuou como estava.) ou muitas vezes desejada como em “Vem doce morte”, do livro *Flor da morte* (Vem, doce morte. Quando queiras. /Ao crepúsculo, no instante em que as nuvens/desfilam pálidos casulos/e o suspiro das árvores - secreto -/não é senão prenúncio/ de um delicado acontecimento.), no poema em estudo a morte aparece como o grande assombro. Há assim por parte do eu lírico a consciência da fragilidade humana diante da efemeridade da vida. A morte aqui não aparece como o meio para transcender às angústias que oprimem o ser. Ao contrário, a morte é a mais profunda das angústias humanas, está acima de qualquer assombro.

Para Fábio Lucas (1989), dois veios temáticos ocupam a produção poética de Henriqueta Lisboa. De um lado uma esfera intimista, em que as forças de Eros e Tanatos se digladiam em um prolongado jogo dialético. Daí a presença da morte, algo que ela tem em comum com os Simbolistas. Mas, a obstinação do tema na obra henriquetiana vem de uma intimidade contrariada, quase um sucedâneo do princípio do prazer. A morte aparece como um desafio. De outro lado, em nível de relacionamento com o mundo exterior, a poetisa transforma em matéria poética a busca pela liberdade e pela esperança, lamentando em muitos poemas a ausência dessas duas condições, consideradas essenciais ao Ser humano.

Em “Assombro” é possível perceber também a visão crítica de Henriqueta Lisboa a respeito da concepção do século XX como um mundo que caminhava de forma linear e ordenado para o progresso. Ao contrário, a imagem do seu tempo para a poetisa é a de desordem e violência em progresso.

Em outros poemas, o eu lírico tematiza o medo e o isolamento dos seres humanos na sociedade moderna, um exemplo é o texto “Os entraves”:

Os entraves

Tantos entraves traz a vida
 A cada passo um novo aviso
 Tranca a porta prepara a escora
 Daqui não saís assim não andas
 Aos abelhudos não se pode
 Mostrar sequer os próprios sonhos.
 E a porta se fecha por dentro
 De fora ninguém se permite.
 Alguém na rua chega à esquina
 De súbito esbarra no beco
 No morro na aura imprevisível:
 Há um rio que desborda à larga
 Depois da chuva interminável
 Há um queimor que provém da seca
 Fulmegando à flor da calçada
 Há um assalto na joalheria
 Com tiroteio dos brilhantes
 Para matar a quem se mata.
 O traseunte já se esquece
 Do número que procurava
 O único recurso é o regresso.
 Regressar para onde e quando?
 Neste instante fechou o trânsito
 E as máquinas não mais funcionam
 Senão através das buzinas.
 Então a cidade enlouquece
 A pesquisar de deu em deu
 Qual a razão entre as razões
 De tanta estatística à vista
 De tantos neurônios no cérebro
 De tantos cálculos no fígado
 De tamanhos pés pelas mãos.
 (*Pousada do Ser*, p.53-54).

Neste poema são apontados de forma dramática os obstáculos inerentes à vida (“tantos entraves traz a vida/ A cada passo um novo aviso”). O sujeito poético denuncia o medo e a falta de liberdade do ser humano (“Tranca a porta prepara a escora/Daqui não saís assim não andas”). O emprego dos verbos no imperativo acentua a condição de aprisionamento dos indivíduos. Não há liberdade nem mesmo para revelar os sonhos (“Aos abelhudos não se pode /Mostrar sequer os próprios sonhos.”). A imagem dos “abelhudos” é no poema uma clara referência à censura. Não seria absurda, a nosso ver, uma correspondência entre o poema e o Brasil Pós 1964. Além da imagem “dos abelhudos”, outras apontam para a impossibilidade de ação dos indivíduos: “E a porta se fecha por dentro/ De fora ninguém se permite./ Alguém na

rua chega à esquina/ De súbito esbarra no beco”). Vemos assim indivíduos controlados, condicionados a viver em uma ordem estabelecida, de onde é difícil achar a saída.

Os entraves vão sendo apresentados sucessivamente por acumulação, organizando uma cadeia de imagens:

Há um queimor que provém da seca
Fumegando à flor da calçada
Há um assalto na joalheria
Com tiroteio dos brilhantes
Para matar a quem se mata.
O traseunte já se esquece
Do número que procurava

Mais uma vez aparece a imagem da seca e do queimor que aniquila a vida, a beleza, as duas últimas simbolizadas pela imagem da flor.

O poema não apresenta divisão em estrofes, é um texto corrido como se quisesse mimetizar o ritmo alucinante da vida moderna. As pessoas estão perdidas nas ruas ou seria na própria vida? Gostariam de retornar, mas para onde? E quando? A imagem que se tem é a do caos, pessoas andando perdidas, máquinas que não funcionam (o símbolo da modernidade, o carro está parado), só resta o barulho enlouquecedor das buzinas:

O único recurso é o regresso.
Regressar para onde e quando?
Neste instante fechou o trânsito
E as máquinas não mais funcionam
Senão através das buzinas.
Então a cidade enlouquece

A linguagem do poema é bem próxima da linguagem simples, coloquial, apresentando inclusive expressões proverbiais (“deu em deu”, “pés pelas mãos”) como se pretendesse se aproximar de uma visão do mundo, não distanciada da que teria o homem comum.

Em outros poemas, o eu lírico se volta mais diretamente para o cotidiano, tematizando os impactos dos fatos cotidianos no Ser:

Em sobressalto

As notícias me sobressaltam. Dia a dia

cada vez mais terríveis.
Brotam da terra pelos poros
entram pela janela em silvos ásperos
fazem pilha no chão em letras tortas
caem das nuvens em mortalhas.
E já são outras realidades apostas

ao retoque dos memorandos
 às interpretações da ribalta
 ao sortilégio da casa dos contos
 ao ruminar dos bois – fuga e refúgio.
 Em confronto são dúbias
 precipitam-se acotovelam-se
 em contramarcha se repelem.
 Na deturpação do humano
 anunciam com alvoroço
 através de pinças de fogo
 em cartazes de gelo
 - O suicídio da multidão em nome de Deus
 - O império do vício em nome da Arte
 - O seqüestro do juiz em prol da Justiça
 - O arremesso de touros em via pública
 para a alegria dos que se salvam.

Recuso-me a acreditar nas notícias
 mas elas se impõem de cátedra
 com implacável desfaçatez
 talvez para convencer-nos
 de que somos todos culpados.
 Agem assim como tóxicos
 impunemente sorvidos
 nas delongas do tédio.

A busca de notícias é um mórbido
 Caminhar para a cruz.
 Sem embargo as procuro com empenho
 Na expectativa tantas vezes vã
 De que à noite se mudem
 Na reparação no contraveneno
 Das notícias colhidas pela manhã. (p.43-44).

Há explicitamente no poema a marca da tensão entre o mundo interior do eu lírico (“As notícias **me sobressaltam**”) e o mundo exterior (“Dia a dia/ cada vez mais terríveis.”). Diante dos fatos cotidianos o eu poético se sente perturbado.

Para se referir às notícias, são empregadas imagens pertencentes ao campo semântico da natureza (“**Brotam** da terra pelos poros/ entram pela janela em **silvos ásperos**/ fazem pilha no chão em letras tortas/ **caem das nuvens** em mortalhas.”; “ao **ruminar dos bois** – fuga e refúgio.”; “Das notícias **colhidas** pela manhã”), sugerindo, dessa forma, uma naturalização dos fatos, o que torna difícil fugir deles.

Há no poema uma crítica expressa às matérias das notícias (“E já são outras realidades apostas” / Em confronto são dúbias/ precipitam-se acotovelam-se / em contramarcha se repelem./ Na deturpação do humano”) e a forma como os fatos são comunicados (“anunciam

com alvoroço / através de pinças de fogo / em cartazes de gelo”). As notícias são superficiais, cruéis (“pinças de fogo) e sem sentimentos (“cartazes de gelo”).

Algumas notícias aparentemente absurdas são apresentadas pelo eu lírico:

- O suicídio da multidão em nome de Deus
- O império do vício em nome da Arte
- O seqüestro do juiz em prol da Justiça
- O arremesso de touros em via pública
para a alegria dos que se salvam.

É possível perceber inclusive, algo muito raro em Henriqueta, mas que aqui se faz presente, isto é, certa ironia a fim de acentuar o despropósito dos fatos narrados.

Mais uma vez aparece, implicitamente, uma crítica à passividade do ser humano, que simplesmente absorve o que se passa ao seu redor.

Recuso-me a acreditar nas notícias
mas elas se impõem de cátedra
com implacável desfaçatez
talvez para convencer-nos
de que somos todos culpados.
Agem assim como tóxicos
impunemente sorvidos
nas delongas do tédio.

Os poemas de Henriqueta revelam a sua leitura da existência marcada pela busca por alcançar a completude interior a fim de se atingir a integração universal: "No dia em que o homem tiver plenitude de vida interior capaz de integrá-lo no movimento universal, encontrará, simultaneamente, uma forma condigna para a sua arte. (LISBOA, 1955, p.51).

Observamos também no livro *Pousada do Ser* (1982) poemas em que a relação entre lírica e sociedade se faz "no que há de mais intrínseco" lá onde o poema lírico "captura realmente, em seus limites, as badaladas do tempo histórico. (ADORNO, 2003, p.74 e 78).

Dentre estes poemas destacamos "Verde":

Verde

É verde a vida que se escoa
dos alvéolos da primavera
É verde o fruto que não doa
verdor a quem desespera

Estala o verde do vergel
em longos talos dobradiços

para mesclar-se no aranzel
que vai do avesso à superfície

A lua verde com o susto
o logro o oposto a falência
o rosto verde à luz da lua
da demência.

(*Pousada do Ser*, p.77).

Comumente a cor verde está associada à esperança, ao despertar da vida, da juventude, fertilidade, frescura, ao sentimento de conforto e relaxamento, de calma e paz interior, que nos faz sentir equilibrados interiormente. No poema, a poetisa evoca, paralelo a estes, outras associações. Dentre estas, a precocidade que gera o egoísmo ("É verde o fruto que não doa/ verdor a quem desespera"); o sentimento de sobressalto, receio, frustração ("A lua verde com o susto/ o logro o oposto a falência"); desatino, alienação ("o rosto verde à luz da lua/ da demência."). Por meio dessas simbologias, o poema retrata a vida, a situação de desconforto, desarmonia do eu lírico.

Dessa forma, o poema realiza a combinação de lirismo e drama, traço característico da poesia de Henriqueta Lisboa, captando a vida, a relação do eu com o mundo sempre pelo viés da tensão, da fratura. Sua expressão por meio de uma linguagem simbólica aponta para a desarmonia vivida na sociedade moderna na busca, conforme palavras da própria poetisa, referindo-se a poesia de Alphonsus de Guimaraens, por

amenizar a agressividade materialista do século. Abeberem-se na limpidez dessa fonte não somente os delicados de alma, porém todos os que amam a beleza dentro de uma estrutura autêntica e viva, capaz por isso mesmo de resistir a versatilidade do tempo. (LISBOA, 1971, p.11).

Neste sentido, a poesia de Henriqueta Lisboa, mesmo quando não tematiza diretamente questões sociais, é social na perspectiva de Adorno, segundo a qual:

Não se trata de deduzir a lírica da sociedade; seu teor social é justamente o espontâneo, aquilo que não é simples consequência das relações vigentes em dado momento.[...] nessa resistência agem artisticamente, através do indivíduo e de sua espontaneidade, as forças objetivas que impelem para além de uma situação social limitada e limitante, na direção de uma situação social digna do homem. (ADORNO, 2003, p.73).

3.3.3 A representação que a poetisa-ensaísta faz do poeta ⁴²

No ensaio “Formação do Poeta” presente na obra *Vigília Poética* (1968) Henriqueta Lisboa discute como se dá a formação do poeta a partir da apresentação de um esquema dividido em oito preliminares. Quais sejam: 1) O Poeta nasce com uma especial intuição; 2) O poeta alimenta-se de sensibilidade; 3) O poeta caminha pela imaginação; 4) O poeta domina o sentimento; 5) O poeta aperfeiçoa-se com o artesanato; 6) O poeta joga com a inteligência; 7) O poeta enriquece com a cultura; 8) O poeta atinge a maturidade através de uma peculiar concepção de vida.

Percebemos no esquema proposto por Henriqueta que a imagem do poeta encontra-se fundamentada nas mesmas bases que alicerçam a sua concepção de poesia. O destaque dado à intuição é mais uma vez ressaltado, pois para a poetisa, o poeta já traz consigo ao nascer uma capacidade de intuir e é esta capacidade que o diferencia dos outros homens. Na visão henriquetiana, a sensibilidade é o elemento que impulsiona o fazer poético e, conseqüentemente, o poeta é um ser naturalmente sensível. No entanto, para a ensaísta, ser poeta implica também saber conter as emoções. Henriqueta percebe o fazer poético como um trabalho, ação fria sobre as emoções, os sentimentos. A poesia não é expressão do sujeito que fala de si mesmo nem tampouco ausência de sentimentos, mas processo de transformação realizado por um sujeito que tem uma consciência a respeito do seu tempo e se volta para o estético na busca de se dizer o indizível, "permitindo, de alguma forma, que se dê espaço à transcendência, fundando, assim o ser." (PEIXOTO, 2003, p.39).

A inteligência é outro elemento destacado na formação do poeta. Um aspecto em especial chama a nossa atenção nas palavras de Henriqueta Lisboa ao se referir à inteligência do poeta, diz respeito à distinção entre expressão e comunicação. Na visão de Henriqueta, semelhante à perspectiva de Jakobson, citado por ela, sobre função poética, quanto mais for dada ênfase à expressão, valorização do texto na sua elaboração, ou seja, no uso de combinação de palavras, figuras de linguagem, exploração dos sentidos e sentimentos, expressão do chamado *eu lírico*, dentre outros recursos, menos o poema comunicará.

Há ainda, nas palavras de Henriqueta, um destaque à cultura na formação do poeta. Não podemos deixar de ressaltar que a concepção da poetisa-ensaísta desvincula-se de uma visão de cultura exclusivamente como erudição, visão esta que predominava no período em que a escritora escreve seu ensaio, mas ao contrário, os domínios artísticos cultivados pela poetisa

⁴² Neste ensaio, Henriqueta não usa o vocábulo poetisa. Ao usar o termo “poeta”, ela se refere àqueles que conseguem transitar por um campo que não é privilégio do universo feminino e nem do masculino.

estendem-se a outras instâncias do sistema cultural, valorizando, por exemplo, as manifestações literárias de cunho popular.⁴³

Por último, Henriqueta Lisboa aponta a maturidade como fundamental na formação do poeta. Percebemos nas palavras da poetisa mineira mais uma vez a ênfase na liberdade estética do poeta, garantida, segundo ela, com a maturidade. Atingir a maturidade significa que o artista tem personalidade:

Assim é de supor-se que, na formação do poeta, possuidor de graça intuitiva, se equilibram sensibilidade, imaginação e sentimento aos influxos do artesanato, inteligência, cultura e personalidade. (...) A imaginação corresponde à representação construtiva; o sentimento corresponde à participação humana; a técnica envolve a consciência profissional; a inteligência move-se no terreno da autocrítica; a cultura testemunha o bom-senso; quanto à personalidade, denominador comum, equivale ao conjunto desses fenômenos e dessas experiências, em coroamento final. (LISBOA, 1968, p. 11-12).

Encontramos uma síntese da visão de Henriqueta sobre o poeta e a poesia no ensaio *Definição de poesia*, no qual a ensaísta comenta a imagem da "flor azul" criada por Novalis para representar a poesia, simbolizando a "nostalgia do homem pelo inexistente, de seus anseios de perfeição e sobrenatural." (LISBOA, 1955, p.12). No comentário, destaca também o papel privilegiado do poeta, trazendo a citação de Spilhagen que compara o poeta a um rouxinol:

"[...] Nêm [sic] todas as criaturas possuem o fino organismo necessário para receber êsse [sic] perfume; porém o rouxinol está embriagado por êle [sic], quando à claridade da lua ou no crepúsculo da manhã, canta e se lamenta e soluça, como o estão os homens extravagantes que antes e agora clamavam e clamam no céu sua dor, e ademais milhões de pessoas às quais nenhum Deus concedeu a faculdade de expressar o que sofrem..."

Talvez com base na lembrança desta imagem, Henriqueta constrói um poema intitulado "Beija-flor". Neste texto, é possível a leitura da representação do poeta através da imagem deste pássaro:

Beija-flor

Pequenino feixe de nervos

⁴³ Além do livro *Literatura Oral para a Infância e a Juventude: Lendas, contos e Fábulas Populares do Brasil*, Henriqueta escreveu o artigo *Folclore e literatura infantil*. Suplemento Literário Minas Gerais. Belo Horizonte, 2 de mar, 1974.

lépido sutil e grácil
em torno da corola esvoaça
Beija-flor todo equilíbrio
no seu trapézio invisível.

A abrir o leque de plumas
com estrias de safira
Beija-flor arrisca o jogo
no assédio à flor. Mas recua
rápida flecha sem pouso
a um balouço de arbusto.
Dramazinho melífluo:
coração em conflito
de premência e cautela

Beija-flor investe a custo
e sem perder o galeio
gira oscila dança paira
não desiste mal se atreve
em galanteios e escusas
antes de colher o inseto
que entre pétalas se oculta.
(*Pousada do Ser*, p.61-62).

O beija-flor é a imagem do poeta que se sente atraído pela flor/poesia e devota toda a sua existência a circundá-la. A sua ação caracteriza-se pela agilidade, habilidade, agudeza de espírito, delicadeza, graciosidade. Seus movimentos lembram uma dança circular em perfeito equilíbrio. Em Henriqueta, conforme observamos na pesquisa desenvolvida no mestrado, a dança em círculo remete ao desejo de se atingir a perfeição e a completude transcendental.

Segundo o dicionário de símbolos (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998), a dança representa, muitas vezes, uma manifestação explosiva do “instinto de vida”, aspirando rejeitar toda dualidade temporal para reencontrar, de um salto, a unidade primeira, em que corpos e almas, criador e criação, visível e invisível se encontram e se soldam, fora do tempo, num só êxtase. Era com este propósito que o rei Davi dançava (unidade com Deus) e, semelhante a ele, muitos povos primitivos (unidade com seus deuses).

Esta perspectiva de enfoque da dança é muito significativa para a compreensão da poesia de Henriqueta, pois, verificamos em seus poemas uma rejeição à dualidade temporal que separa vida/morte, concebendo o viver e o morrer como etapas que se sucedem continuamente no eterno ciclo da existência dos seres.

Em "O Círculo Mágico", Suzanne Langer (1980, p.199) apresenta reflexões importantes no que se refere à relação entre dança, misticismo e poder. Segundo a estudiosa, a dança "cria uma imagem de poderes inanimados e mesmo incorpóreos que preenchem uma esfera

incompleta, autônoma, um mundo”. Para ela, a dança significa acima de tudo: “[...] a ilusão de uma conquista da gravidade, isto é, uma libertação de forças reais que são normalmente conhecidas como controladoras do corpo do dançarino”.

No poema em estudo, verificamos que a dança representa este esforço do poeta em apreender a poesia, metaforizada na flor. Outra imagem significativa no poema é a do círculo. A evocação da imagem do círculo, além de recorrente nos poemas de Henriqueta, está imbricada na forma de ver a vida e a poesia. Isto porque, a referida figura geométrica é "símbolo de unidade e completude" (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1998), aspectos desejados pela poetisa, que anseia alcançar a perfeição. Além disso, a dança em círculo (*Reigen*) é, de acordo com Langer, a forma de dança mais antiga, sua origem estaria nos ancestrais animais. A autora destaca ainda que a dança em círculo simboliza uma das realidades mais importantes na vida dos homens primitivos, ou seja, "o reino sagrado", "o círculo mágico" cuja função principal é a de dividir a esfera da santidade da esfera profana. No "Reigen" fica o altar ou seu equivalente - o totem, o sacerdote, o fogo - ou talvez o urso abatido, ou o chefe morto a ser consagrado, em torno deste palco, no círculo mágico, os homens atravessam o abismo entre este mundo e o reino dos demônios, espíritos e deus." (LANGER, p.203).

Lembramos ainda que a referida tríade (fantasia, música e dança) evoca o próprio fazer poético através do qual na poesia de Henriqueta as lembranças aterradoras são transformadas por meio de associações ilógicas (fantasia), ritmos (dança) e melodias (música) em imagens de encanto e beleza. Assim, o poema na obra de Henriqueta Lisboa – ou, como referia-se a poetisa, o canto poético – é uma forma de restaurar a presença do objeto, desatrelando o sujeito lírico de sua cativa ligação.

Embora se cante a morte, a insatisfação, o desejo, o que fica é a criação do canto para além da ausência, pois, como diz Bosi (2000, p.50): “Suprir a ausência de pessoas, coisas e ações, chamando-as, exprimindo o sentimento que elas provocam, articulando o ponto de vista sobre elas – esta, a direção fundamental de nossa linguagem.” Henriqueta não apenas percebeu este aspecto da lírica como poetisa, mas também como ensaísta, principalmente ao ler a produção de autoria feminina.

Ao contrário de muitos críticos de sua época que consideraram a literatura realizada por mulheres “como sendo momentos de entretenimento” (ROCHA, 2012, p.104), percebemos nos textos de Henriqueta o interesse em apresentar as vozes das escritoras mulheres, que durante muito tempo estiveram silenciadas ou mesmo apagadas. Na visão da ensaísta mineira,

trata-se de uma poesia marcada pela insatisfação decorrente das condições sociais vivenciadas pelas poetisas. No capítulo que se segue discutiremos a respeito da leitura que a ensaísta mineira faz da produção escrita de autoria feminina a partir de ensaios sobre poetisas latino-americanas.

IV CAPÍTULO – HENRIQUETA NO DIÁLOGO COM AS SUAS CONTEMPORÂNEAS

Quanto a essa faculdade de sentir-se atraído por todas as tendências, todos os grupos, todas as escolas, a mim me parece alto espírito de tolerância. Aprendi com Rodó a amar a tolerância. (LISBOA, 1940, *apud* SOUZA, 2010, p.119).

4.1 O olhar de Henriqueta Lisboa sobre a vida e a poesia das “musas” latino-americanas

Neste capítulo pretendemos chamar a atenção para o interesse de Henriqueta Lisboa em ler e escrever sobre poetisas latino-americanas, algumas, ainda hoje, pouco estudadas no Brasil. É nosso objetivo destacar o pioneirismo da poetisa mineira ao assinalar o mérito da produção de autoria feminina em uma época em que a criação literária ainda era considerada por muitos como prerrogativa dos homens (TELLES, 2010, p. 403). Pioneirismo este fruto, a nosso ver, da “mobilidade intelectual” de Henriqueta (MARQUES, 2004) e da sua postura dialógica, características que a fizeram, como estamos mostrando desde o primeiro capítulo, buscar conhecer e dialogar com poetas e poetisas independente das diferenças de cada um no modo de pensar e de agir. Para a ensaísta mineira o importante é a poesia produzida.

Dentre os ensaios escritos por Henriqueta, pretendemos analisar aqui um dos primeiros textos da ensaísta, “Musa hispano-americana”, publicado em 1934, na *Revista da Semana*. Periódico do Rio de Janeiro editado no período de 1900 a 1962. Além desse texto, discutimos sobre três ensaios presentes na coletânea *Convívio Poético* (1955), dedicados respectivamente a Cecília Meireles (1901-1964), Alfonsina Storni (1892-1938) e Gabriela Mistral (1889-1957).

No texto publicado na *Revista da semana*, Henriqueta chama a atenção para vozes femininas que, na sua opinião, são “verdadeiramente bellas e inspiradas”. (LISBOA, 1934, p.32). São destacadas as poetisas: Delmira Agustini (1886-1914), Gabriela Mistral (1888-1957), Alfonsina Storni (1892-1938), Maria Eugênia Vaz Ferreira (1875-1924) e Juana de Ibarbourou (1895-1979). Além dessas, Henriqueta cita as poetisas Luisa Luisi, Maria Alicia Domingues e Margarita Abella Caprille, apontadas por Henriqueta como “nomes ilustres” “no quadro de honra da poesia feminina hispano-americana”. (LISBOA, 1934, p.32).

Na coletânea de ensaios *Convívio Poético* (1955), Henriqueta Lisboa escreve sobre três contemporâneas, que, na época, já representam nomes significativos da poesia latino-americana do século XX: Cecília Meireles (Brasil/Rio de Janeiro), Alfonsina Storni (Argentina) e Gabriela Mistral (Chile). Cada ensaio focaliza em singular o estilo poético de uma das poetisas.

4.1.2 As poetisas no ensaio "Musa hispano-americana"

No título do ensaio, as poetisas são designadas de "musas". O termo musa remete-nos à figura feminina da mitologia grega que representava a fonte de inspiração nas artes e nas ciências: Terpsícore (dança), Erato (poesia lírica), Euterpe (música), Polímnia (música sacra), Melpômene (tragédia), Tália (comédia), Calíope (Eloquência), Clio (História) e Urânia (Astronomia).

A palavra "musa" foi utilizada também em referência à mulher bela que inspirava e despertava o amor significado recorrente no imaginário do Romantismo e que aparece em alguns poemas de Henriqueta Lisboa, escritos no mesmo período em que publica o ensaio, conforme podemos observar no poema abaixo:

Singular

Em vez de amar singelamente
uma casa pequena com jardim,
uma varanda com pássaros,
uma janela em que ao sereno há uma bilha de barro
um pessegueiro, uma canção e um beijo
- o pessegueiro de seu pomar,
a canção popular
e o beijo que poderia alcançar -
a minha musa ama precisamente
o que não existe neste lugar.

(LISBOA, *Prisioneira da Noite*, 1935-1939, In: *Obras Completas*, p.59).

Nos dois usos, a “musa” é a mulher ideal, que está em um plano superior em relação à vida material, cotidiana. Elas inspiram os artistas e aspiram a uma existência sublime. Para Henriqueta, as poetisas comentadas por ela são “representativas personalidades”, que se diferenciam “das gerações em massa”. Percebemos, assim, que o emprego do termo "musa" no título do ensaio indica uma construção social sobre a mulher escritora que está baseada em

uma visão sobre a mulher recorrente nas primeiras décadas do século XX, ainda influenciada por uma compreensão pautada na natureza feminina como ser ideal, delicado e frágil. Apesar disso, ao contrário do pensamento da maioria dos críticos da época, que considerava as mulheres intelectualmente inferiores aos homens, e, portanto, sua forma de pensar e de escrever como menor (TELLES, 2010), Henriqueta ressalta o quanto as escritoras, cada uma a seu modo, compreendiam a sua época e com inteligência e sensibilidade escreviam sobre a realidade, na maioria das vezes adversa, que viviam:

O problema da mulher de hoje, particularmente dadas as suas características de delicadeza e fragilidade, em contraste com os horizontes subitamente abertos pelas reivindicações femininas apresenta dificuldades múltiplas, que só o tempo solucionará. Talvez para compensar o que perdeu em feminilidade, atirando-se ou sendo atirada à luta [sic], quando ainda os homens não compreendem [sic] claramente seus ideais [sic], levanta a voz em cânticos novos, poetizando a vida. (LISBOA, 1934, p.32).

As palavras de Henriqueta já revelam, embora o ensaio tenha sido publicado em 1934, a reflexão crítica sobre as condições difíceis enfrentadas pela mulher diante da postura assumida pelo masculino na sociedade. A ensaísta esboça assim seu caráter precursor no que tange à visão que colocou o feminino aquém da cultura.⁴⁴ Além disso, a ensaísta percebe que a poetisa foi capaz de produzir uma obra em que a crítica aos preconceitos e à segregação de uma sociedade patriarcal ocorre a partir da sutileza dos aspectos estéticos inovadores empregados nos poemas.

Henriqueta Lisboa inicia o ensaio "Musa hispano-americana", apresentando uma reflexão sobre o contexto sócio histórico das primeiras décadas do século XX:

Póde [sic] orgulhar-se a América hespanhola [sic] de possuir, no terreno da poesia, vozes femininas verdadeiramente belas e inspiradas, nesta hora de tão grande desharmonia [sic] universal. Creio mesmo que esta deharmonia [sic] igualitaria [sic] e violenta, invadindo todos os setores e arrastando na sua caudal as mais antigas conquistas de qualidade, quer dizer de carácter [sic], é que intensifica o desejo de um rythmo [sic] superior e total, que restabeleça o perdido equilíbrio e satisfaça a necessidade de paz e beleza do coração humano[...]

⁴⁴Consideramos importante registrar que Henriqueta Lisboa foi uma das primeiras estudiosas brasileira a escrever sobre as poetisas hispano-americanas. A sua contemporânea Cecília Meireles também escreveu um importante ensaio, intitulado "Expressão feminina da poesia na América", que, no entanto, foi proferido em 1956 e publicado em 1959 pelo MEC no volume *Três conferências sobre cultura hispano-americana*. Este fato revela o cunho precursor da ensaística henriquetiana.

Percebemos nas palavras de Henriqueta um certo desencanto em relação à realidade social das primeiras décadas do século XX. Observamos também que para ela a poesia está vinculada ao contexto histórico social, aos fatos sociais, filosóficos e científicos determinantes para a visão de mundo e da vida nos anos 1900, época de lutas sociais intensas, tentativas de revolução, e disseminação de novas ideias políticas e científicas. A escritura das poetisas é vista como consequência desta nova sociabilidade, advinda da modernidade, sinalizando para o vínculo da produção de autoria feminina com as transformações sociais de que as mulheres ativamente participaram e representaram em sua escritura. Além disso, a ensaísta vê na poesia o caminho para o se humano recuperar o equilíbrio, a paz e a beleza. Esta perspectiva, conforme já mostramos em capítulos anteriores, está presente em vários poemas de Henriqueta Lisboa, publicados ao longo de sua trajetória como escritora, constituindo-se como uma marca de sua poética.

Após a rápida reflexão sobre o contexto histórico social no qual ela e as outras poetisas estão inseridas, Henriqueta apresenta breves comentários sobre as poetisas latino-americanas, algumas cujo lirismo mostra-se diferente do cultivado pela poetisa mineira, enveredando-se pelo cunho erótico e sensual, pelo apego à matéria, pelo desespero, decorrentes do permanente sentimento de insatisfação:

Umas, ou pela ilusão de uma força que não existe ou pela sensação da altura que gera a vertigem, criam verdadeiras tragédias íntimas, levando aos outros corações o contagioso desespero. É a paixão da matéria, o deslumbramento da liberdade, o caos [sic] introspectivo. (LISBOA, 1934, p.32).

Apesar de não adotar a perspectiva lírica seguida pela maioria das poetisas estudadas, caso da uruguaia Delmira Agustini e da argentina Alfonsina Storni, Henriqueta salienta a importância da expressão lírica das poetisas: “Está neste caso Delmira Agustini, excelsa poetisa uruguaya [sic] [...]” (LISBOA, 1934, p.32).

A primeira poetisa comentada por Henriqueta em seu ensaio é Delmira Agustini, que, na opinião da escritora mineira:

Preparou assim o próprio sofrimento [sic], imprimindo aos seus cantos nocturnos [sic] e tempestuosos um cunho de originalidade impressionante. Dir-se-ia, na aparência [sic], que ella [sic] tinha prazer em turvar a água que lhe matava a sede. No fundo, os gestos desordenados se explicam pelo desgosto, pela amargura de saber antecipadamente que aquela água não lhe mataria a sede. O desejo do impossível, que resume toda a sua arte marcada de imagens febris, concretiza-se num soneto - "Lo inefable" - que se destaca no campo da poesia uruguaya [sic]. (LISBOA, 1934, p.32).

Com base nas considerações de Henriqueta, percebemos que a ensaísta conhece o estilo da poetisa uruguaia e, ao contrário da maioria dos críticos da época,⁴⁵ assinala o vanguardismo da poesia de Agustini cuja expressão do sofrimento não é vista como algo superficial, mas decorre da perspicácia em perceber a condição de insatisfação que marca a existência da poetisa e de tantas mulheres da sua época, privadas de quase tudo.

Delmira Agustini nasceu em Montevideu/Uruguai na data de 24 de outubro de 1886, filha de Santiago Agustini y María Murtfeldt. Os pais a chamavam carinhosamente de “la Nena”. Delmira pertencia a uma família de classe média alta e se educou como as moças desse tipo de sociedade. Teve aulas de francês, piano, pintura e desenho. (PAIXÃO; SILVA & SANTOS, 2012).

Desde menina, Delmira demonstrou sua sensibilidade e inteligência e teve todo o apoio de seus pais na formação de sua cultura. Aos cinco anos de idade, sabia ler e escrever corretamente e, ao completar os dez, já compunha versos e executava peças de difíceis partituras ao piano. Morreu tragicamente assassinada pelo ex-marido em 1914 com vinte e oito anos de idade. (PAIXÃO; SILVA & SANTOS, 2012).

A poetisa mineira compreendeu o sentimento de insatisfação presente nos versos de Delmira Agustini. A expressão "o desejo do impossível" que ela identifica na poetisa uruguaia também é uma marca da vida e da poesia de Henriqueta Lisboa, conforme ela mesma declara em carta a Mário de Andrade em 15 de setembro de 1940:

Penso agora na minha existenciazinha... Quando eu era pequena, Mário, e alguém me dizia que não tinha qualquer coisa que eu queria, costumava bater o pé: "mas eu quero sem ter!" A frase ficou célebre na família, ainda hoje caçoam comigo. Talvez não saibam que, mesmo sem bater o pé, continuo a ser aquela teimosa do impossível. Não é bem do impossível, mas do ideal... (LISBOA, *apud* SOUZA, 2010, p.119).

Este mesmo desejo do impossível está revelado no poema "A menina tonta", do livro *Pousada do Ser* (1982):

- Eu sonho por não poder
ter aquilo que mais quero;
quero aquilo que não tenho

⁴⁵ Segundo Galeano (1995, p.39), “Delmira Agustini escribía em trance. Había cantado a las filbres del amor sin pacatos disimulos, y había sido condenada por quienes castigan em las mujeres lo que em los hombres aplauden, porque la castidade es um deber femenino y el deseo, como la razón, um privilegio masculino.”

ainda que não valha nada
 por não poder alcançá-lo.
 Se o pudesse não quisera
 nem sonhara.
 (LISBOA, 1982, p.74).

A insatisfação aproxima a poesia de Henriqueta e de Delmira Agustini, no entanto, enquanto a poesia da escritora uruguaia, na visão henriquetiana, permanece presa à dor, ao sofrimento, a poetisa mineira encontrou na poesia a sublimação de sonhos irrealizáveis, transformando a dor da perda em sonho, em poesia. A este respeito é ilustrativo o poema “Canção de Rosemary”:

Canção de Rosemary

Enquanto raiava o dia
 entre rubis e arrebóis
 silenciosamente a sós
 a estrela se recolhi

Enquanto o jardim se abria
 em caules de ardente seiva
 a um recanto junto à relva
 uma rosa fenecia

Da fonte azul todavia
 de amargura inconsolada
 uma copiosa orvalhada
 toda a terra umedecia
 para preparar a via
 de uma nova madrugada
 em que a alma renasceria.
 (LISBOA, 1982, p.75).

Indicando uma superação da perda vivenciada, a morte é vista como renascimento. Viver e morrer são considerados etapas do eterno círculo da existência humana.

O segundo nome apresentado no ensaio por Henriqueta é o de Gabriela Mistral. Para a ensaísta, a poesia da escritora chilena está marcada por três aspectos: harmonia, ternura humana e misticismo:

Outro aspecto, bem diverso, oferece [sic] a poesia de Gabriela Mistral, eminente professora chilena que com seu livro "Desolación" conquistou a admiração intelectual [sic] da América do Sul. [...] Só esta unidade interior, esta harmonia integral da inspiração e da consciência [sic] poderiam, de facto, explicar o sentido da sua obra artística, impregnada de ternura humana e iluminada de misticismo [sic]. (LISBOA, 1934, p.32).

Henriqueta Lisboa foi uma admiradora da poesia de Gabriela Mistral. Leu, comentou e traduziu vários poemas da escritora chilena. Em 1942 Gabriela Mistral vai a Belo Horizonte a convite de Henriqueta Lisboa e profere duas palestras uma sobre o Chile e outra sobre *O Menino Poeta* (1943), que na época se encontrava no prelo. (LISBOA, 1969).

Há registros no Acervo dos Escritores Mineiros da UFMG que existiu entre Henriqueta Lisboa e a escritora Gabriela Mistral um “diálogo afetoso” por meio de cartas e de alguns encontros em colóquios e congressos de literatura.

A tradução, realizada por Henriqueta, de poemas de Gabriela Mistral para o português resultou no livro *Gabriela Mistral: poesias escolhidas*, publicado em 1969.⁴⁶ No livro encontramos um depoimento da tradutora sobre a sua admiração pela escritora chilena e sobre a amizade que existiu entre as duas: “Era o início de uma grande amizade. Nossa correspondência não foi assídua nem volumosa. Porém as vinte cartas que dela conservo são suficientes para testemunhar a ternura de seu coração”. (LISBOA, 1969, p.48).

A admiração de Henriqueta pela poetisa chilena fará com que escreva um ensaio bastante elogioso, revelando a sua predileção pela escritora dos Andes. Retomaremos sobre este ensaio mais adiante no tópico “Gabriela Mistral: energia e ternura”.

A terceira poetisa citada por Henriqueta é a argentina Alfonsina Storni. Sobre ela destaca a ensaísta:

- Alfonsina Storni, argentina, autora de vários livros de versos ‘La inquietud del rosal, ‘El dulce, ‘Irremediavelmente’, e ‘Languidez’ constitue um exemplo interessante pela impetuosidade de seu temperamento e pela variabilidade de seus motivos poéticos. Tarefa difícil seria a de classificar a quem se embriaga com uma gota de vinho... Superficial ou profunda? Sentimental ou irônica? Lyrica ou realista? Tudo isso a um tempo. Quer dizer: humana. Mais do que isto: mulher. (LISBOA, 1934, p. 32).

Nas suas palavras sobre Alfonsina Storni, Henriqueta Lisboa aponta a dificuldade que a maioria dos críticos literários sentiu para “classificar” com base nos modelos literários preestabelecido na época poetisas que romperam com os moldes tradicionais de criação e passaram a versar ousadamente temas interditos a seu sexo, caso de Storni. Observamos, também, na leitura de Henriqueta, a ênfase na escrita da autora argentina como própria de mulher pelo seu caráter paradoxal e de difícil classificação. Este posicionamento revela a

⁴⁶ MISTRAL, Gabriela. **Poesias escolhidas**. Trad. Henriqueta Lisboa. Rio de Janeiro: Delta, 1969.

visão patriarcal da crítica nas primeiras décadas do século XX em relação à produção de autoria feminina, baseada no discurso sobre “a natureza feminina”:

O discurso sobre a ‘natureza feminina’, que se formulou a partir do século XVIII e se impôs à sociedade burguesa em ascensão, definiu a mulher, quando maternal e delicada, como *força do bem*, mas, quando ‘usurpadora’ de atividades que não lhe eram culturalmente atribuídas, como *potência do mal*. Este discurso que naturalizou o feminino, colocou além ou aquém da cultura. Por esse mesmo caminho, a criação foi definida como prerrogativa dos homens, cabendo às mulheres apenas a reprodução da espécie e sua nutrição. (TELLES, 2010, p.403).

Alfonsina Storni, assim como Delmira Agustini, abalou a sociedade burguesa da sua época, fundada em binarismos “[...] pai/mãe, homem/mulher, superior/inferior, que relacionam em última instância a mulher com o outro, a terra, a natureza, o inferior a ser dominado ou guiado pela razão superior e cultura masculina” (TELLES, 2010, p.403).

A escritora argentina nasceu em vinte e dois de maio de 1892 em uma pequena cidade na Suíça, mas ao completar quatro anos, seus pais se mudaram para a Argentina, passando a morar em San Juan. Storni levou uma vida muito difícil fora do modelo da “boa moça” imposto à mulher da sua época. Aos vinte anos torna-se mãe solteira e assume sozinha a responsabilidade de criar seu filho. (STORNI, 1990).

Segundo relata seu filho Alejandro Storni (1990), para sustentar a família, a poetisa exerceu diversas atividades. Trabalhou como costureira, operária, atriz, professora e escritora. Além disso, participou da luta pelas reivindicações sociais, engajando-se ao Anarquismo.

Sua produção literária compreende diferentes gêneros: novela, conto, teatro, poesia e crítica. Mas assim como Henriqueta Lisboa, ficou conhecida pela poesia. A própria Storni fazia-se conhecer e ser reconhecida como poetisa, pois para ela, o gênero narrativo era considerado “objeto de trabalho”, e os poemas, “razão de viver” (STORNI *apud* ROCHA, 2013, p.49).

Segundo Rocha (2013, p.55), a poesia de Alfonsina Storni, “com forte tom sexual, atitudes públicas desafiadoras, irônica e imprevisível” gerou “polêmica no ambiente intelectual de sua época”. Um exemplo disso foi a recepção crítica desfavorável recebida pelo primeiro livro – *La inquietud del rosal* (1916) – “poucos exemplares são vendidos e o público a chamam de escritora imoral”.

Apesar das diferenças de personalidade e de estilo poético, Henriqueta demonstra admiração pela poetisa argentina, dedicando a ela, assim como fez com Gabriela Mistral e Cecília Meireles, um artigo completo. É importante destacarmos que as três poetisas são as únicas escritoras que foram incluídas em um livro de ensaios de Henriqueta Lisboa.

Outra poetisa citada por Henriqueta no ensaio “Musa hispano-americana” é Maria Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924):

[...] Uruguya, há pouco falecida, e cujas composições espalhadas em revistas foram selecionadas e publicadas em volume póstumo, com o título de ‘La islã de los cânticos’, alma solitária e pensativa, tinha a convicção de que nada existe na natureza ou na vida sem um motivo transcendente. Para Ella, portanto, o universo não podia ser representado senão de modo grandioso. É desta nobreza mesma que se reveste a sua arte, povoada de heróis e de estandartes. Dirigir-se à essência das cousas deve ter sido seu ideal. (LISBOA, 1934, p.32)

De acordo com Silva (2009), a poetisa uruguaia teve somente uma obra publicada La islã de los cânticos (1925), livro editado postumamente.

Os aspectos destacados por Henriqueta na descrição apresentada sobre a vida e a obra de Maria Eugenia Vaz Ferreira com destaque para a solidão como característica que marca a vida da poetisa e o interesse pela “essência das cousas”, como elemento principal da literatura realizada pela uruguaia, também serão apontados, anos depois, por Cecília Meireles no ensaio *Expressão feminina da poesia na América* (1959). Cecília refere-se à poetisa uruguaia como alguém que se sente “fora da vida, tal qual uma ilha” (MEIRELES, 1959, *apud* SILVA, 2009, p.159). Além disso, ao comentar sobre a poesia de Maria Eugenia, a escritora carioca destaca a recorrência de imagens transitórias em seus poemas: “Maria Eugenia fará seu brinde, que é uma delicada despedida. Brinda ao efêmero. Brinda a aparência fugaz deste mundo instantâneo” (MEIRELES, 1959, *apud* SILVA, 2009, p.159).

A última poetisa comentada por Henriqueta é, a também uruguaia, Juana de Ibarbourou:

[...] autora de ‘Las lenguas [sic] de diamante’, ‘El cântaro fresco’ e ‘Raiz salvaje’ [sic]. Musa delicada e sensual, amorosa da terra e do amor, por instinto e adivinhação da beleza [sic] pagã canta deliciosamente pela alegria de cantar sem ansias metaphysicas [sic] nem devaneios complexos.

Outro nome de destaque na literatura hispano-americana, Juana de Ibarborou nasceu em 1895 em Cerro Largo, Uruguai, tendo, segundo Queiroz (1961), iniciado a carreira literária em 1917. Apesar de sua poesia tratar de temáticas abordadas pelas suas contemporâneas, Agustini e Storni, como o amor e a insatisfação, o tom dos seus poemas é bem diferente. Conforme destaca Henriqueta e, posteriormente, reitera ensaístas como Queiroz (1961), a poesia de Ibarborou

não explora como a de Agustini o caráter trágico da união nem como a de Storni o ódio e o desprezo [sic] ao que se deseja. O ato amoroso é imperativo, mas a sua revelação pagã nô-lo [sic] apresenta em convívio com a natureza, como participante das contingências vegetais. Chegamos ao erotismo sem sofrermos contudo o abalo que sentimos diante do frenesi carnal de Delmira ou da dolosa entrega de Alfonsina. (QUEIROZ, 1961, p.18-19).

Fica claro no ensaio henriquetiano a reflexão sobre as escritoras, pautada na análise, como era recorrente na época, da diferença entre mulher/homem como um fato da natureza e não uma construção histórica e cultural, por outro lado, há nas palavras de Henriqueta presentes no ensaio o reconhecimento do valor literário da expressão lírica das poetisas. A ensaísta brasileira de maneira perspicaz percebeu aspectos estéticos do estilo de cada poetisa que hoje continuam sendo assinalados e considerados merecedores de estudo.

O interesse de Henriqueta pelas autoras latino-americanas demonstra a necessidade de rever discursos críticos sobre a escritora brasileira que ainda insistem em apontá-la como a “dama da literatura”, a “poetisa da morte”, atrelando-a ao campo do etéreo, do efêmero sem dar a devida atenção aos outros lugares transitados por Henriqueta como o da crítica literária, por exemplo, que até o presente não havia sido estudado. O ensaio de Henriqueta mostra que já nas primeiras décadas do século XX ela se manifestou sobre desafios enfrentados pela mulher escritora e sobre as particularidades da poesia produzida pelas contemporâneas.

4.1.3 As poetisas na coletânea *Convívio poético* (1955)

A propósito de tratar da poesia de suas contemporâneas, Henriqueta Lisboa focaliza aspectos da trajetória de vida das escritoras latino-americanas Cecília Meireles, Alfonsina Storni e Gabriela Mistral que, assim como muitas outras na história, foram mulheres inteligentes, sensíveis e capazes, mas que, devido estarem circunscritas dentro do universo

masculino/dominante, sofreram, umas mais outras menos, a incompreensão por não se submeterem as rígidas normas impostas pela sociedade partriactal.

É possível perceber nos ensaios que Henriqueta considera a produção escritural produzida por mulheres como produção de um sujeito biológico mulher, e que representa uma textualidade com certas características naturalizadas como próprias à mulher. Apesar disso, ao falar da poesia produzida por Cecília Meireles, por Alfonsina Storni e por Gabriela Mistral, Henriqueta, ao contrário de muitos críticos da época, deixa entrever a relação das escritoras com a vida, as angústias e frustrações, vendo a poesia que elas produziram não como confissão da vida que levavam, mas uma maneira de lidar com o sofrimento, o silêncio, a invisibilidade e a incompreensão de que eram vítimas. É assim que ela se refere, por exemplo, à poetisa Alfonsina Storni e a poesia produzida por ela: “Forte no sentido de encarar sem rebuços a realidade, transformou em motivos artísticos aquilo que a fazia sofrer [...]”.

Nos ensaios, Henriqueta mostra a interligação entre a poesia e a condição como cada escritora se porta na vida, sem, no entanto, cair no mero biografismo, característica dos primeiros estudos sobre as poetisas (ROCHA, 2013). Além disso, Os ensaios chamam a atenção pelo fato de dar destaque a mulheres escritoras em uma época em que elas eram “tradicionalmente vistas como expectadoras do teatro no qual se defrontavam seus mestres e senhores, os homens...” (DEL PRIORE, 2001, p. 217).

As quatro escritoras, incluindo Henriqueta Lisboa, embora oriundas de espaços distintos, em parte tiveram uma trajetória semelhante como intelectuais das letras. Todas as quatro formaram-se como professoras, atuaram no ensino básico, escreveram poesia e dedicaram-se à crítica literária.

Esta trajetória possibilitou que, cada uma a seu modo, refletisse sobre as condições socioculturais vivenciadas e procurassem ampliar os seus espaços relativos à condição como mulher e como escritora no mundo moderno.

As palavras tecidas por Henriqueta retratam mulheres surpreendentes que, assim como a poetisa mineira, mantiveram uma atitude reflexiva e de resistência de acordo com as condições sociais que viviam, escrevendo poesia e prosa onde ecoam as suas frustrações e os seus ideais. Para tornarem-se criadoras precisaram: “[...] matar o anjo do lar, a doce criatura que segura o espelho de aumento, e [...] enfrentar a sombra, o outro lado do anjo, o monstro da rebeldia ou da desobediência” (TELLES, 2010, p. 408). Leitoras do mundo moderno com olhares sobre a sociedade e sobre a poesia, que ora se aproximam, ora se afastam.

Passemos, então, a atenção ao olhar de Henriqueta sobre a vida e a poesia de Cecília Meireles, Alfonsina Storni e Gabriela Mistral, comentando os ensaios presentes na coletânea *Convívio Poético* (1955), dedicados a cada uma das poetisas.

4.1.3.1 Cecília Meireles: “do cotidiano ao indizível”

Henriqueta Lisboa e Cecília Meireles nasceram no mesmo ano, em 1901, e estrearam no universo das letras com a publicação de obras marcadas pela influência simbolista na linha de Alphonsus de Guimaraens e Cruz e Souza. Ambas dedicaram-se à carreira docente, escreveram ensaios tematizando sobre a relação entre literatura e ensino, assim como, sobre a poesia de escritoras latino-americanas e livros de poesia direcionados ao público infantil. Ao percorrer caminhos tão semelhantes, o encontro entre as poetisas era certo, o que teve início com a troca de correspondências que se estendeu entre os anos de 1931 a 1963.

Henriqueta Lisboa inicia seu ensaio sobre Cecília Meireles destacando que, em uma "visão panorâmica", a obra da poetisa carioca apresenta "uma grande harmonia" alicerçada em três bases: 1) unida através do tempo por uma concepção de vida de sabor mais ou menos ácido; 2) sentimento místico de beleza; 3) penetrante conhecimento dos valores artísticos.

Leitora assídua da produção ceciliana, Henriqueta demonstra conhecer o estilo da poetisa carioca e mais, ao contrário de grande parte da crítica brasileira, formula claramente as semelhanças e diferenças na comparação entre o seu estilo com o de Cecília Meireles. Em entrevista concedida a Santos (1968), ao ser perguntada sobre a afinidade entre a sua poesia e a de Cecília Meireles, Henriqueta destaca: "A nostalgia do espírito, a sensação do efêmero e a intuição de que a forma, reflexo do conteúdo, deve ser devidamente depurada. Por veredas diferentes, ela com sua linda voz musical, eu com timbre mais dramático, perseguimos ideais semelhante". (LISBOA, 1968).

Em Cecília Meireles prevalece, conforme palavras da própria Henriqueta, "uma serenidade lúcida" (p.179). Ao contrário da poetisa mineira, em cujos versos predomina a tensão retratada na "luta da impetuosidade versus a contenção, do arrebatamento versus o controle técnico, da espontaneidade versus o artesanato, da confissão versus pudor, do desejo versus o interdito." (LUCAS, 1980, p.8).

Além disso, diferente da maioria dos críticos⁴⁷ que destaca o caráter essencial e imanentista, ao referir-se à poesia de Cecília Meireles, assim como a de Henriqueta Lisboa, a

⁴⁷ Bosi (1994), em *História Concisa da Literatura Brasileira*, embora inclua Cecília Meireles e Henriqueta Lisboa no tópico do seu livro “Tendências contemporâneas”, destaca nas poetisas “o distanciamento do real”.

ensaísta mineira ressalta o aspecto humano da poesia ceciliana: "Longe de mostrar-se alheia à condição humana [...] Cecília costuma superar essa condição com nobreza e discrição, a que não deixam de associar-se leves tons de ironia". (p.180). Para a ensaísta a lírica da poetisa carioca está voltada também para as circunstâncias sociais e históricas que envolvem a vida das pessoas na sociedade. Este aspecto está sendo resgatado por estudiosos contemporâneos que, ao contrário de visões cristalizadas sobre a obra da escritora carioca, apontam novos vieses. Dentre estes, podemos destacar o estudo de Jacicarla Silva (2009) ⁴⁸que analisa a postura crítica revelada nos poemas de Cecília Meireles sobre as condições históricas sociais da mulher na sociedade patriarcal.

A linguagem ceciliana é outro aspecto que chama a atenção de Henriqueta pelo fato de valorizar as palavras cotidianas para que elas digam o indizível, sem preciosismo. Dessa forma, a ensaísta mineira concebe a expressão da escritora mineira de acordo com o projeto modernista defendido por expoentes como Oswald de Andrade que afirma no Manifesto da Poesia Pau-Brasil: "A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos." (ANDRADE, *apud* TELES, 1992, p.327).

Henriqueta chama a atenção ainda, de forma pioneira, para a afinidade da poesia ceciliana com o ascetismo oriental, evidente, segundo a ensaísta, na "sobriedade de atitudes", na "dignidade dos silêncios repentinos", no "desapego à matéria". (LISBOA, 1955, p.179). Anos depois, esta afinidade será recuperada por Alfredo Bosi (2001):

O sofrimento, que as mudanças contínuas infligem aos mortais, leva ao desejo e à intuição do nirvana, onde não há mudança. Por sua vez, a aceitação da pobreza e do absoluto despojamento é o caminho para compreender a divindade como o não-ser em face dos poderes do mundo. (BOSI, 2001, p.25).

São destacados ainda como veio da poesia ceciliana, o inconformismo, a melancolia, a efemeridade e a poesia como ato vital: "Tudo se transforma, tudo perece, tudo é efêmero. Morre a própria beleza; mas esta, no momento em que vive, é plenitude [...]" (p.180).

Sobre Cecília Meireles afirma: "[...] o poeta de *Solombra* parte de um certo distanciamento do real imediato e norteia os processos imagéticos para a sombra, o indefinido, quando não para o sentimento de ausência e do nada" (p.461). Em relação a Henriqueta Lisboa assinala: "[...] sutil tecedoras de imagens capazes de dar uma dimensão metafísica ao seu intimismo radical [...]" (p.463)".

⁴⁸ SILVA, Jacicarla Souza da. **Vozes Femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaias**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

Todos estes aspectos apontados por Henriqueta como características da expressão lírica ceciliana serão reafirmados em estudos posteriores. Dentre estes, está o texto de Darcy Damasceno, intitulado *Poesia do sensível e do imaginário*, cuja primeira edição é de 1958. Segundo Damasceno:

A consciência da fugacidade do tempo – mola mestra do lirismo ceciliano – aponta pela primeira vez em algumas peças do livro; a consideração da vida como sonho, a melancolia, um toque verlainiano na pintura de ambientes completam a caracterização da temática de *Nunca mais...* [...] O conjunto de seres e coisas que latejam, crescem, brilham, gravitam, se multiplicam e morrem, num constante fluir, perecer ou renovar-se, e, impressionando-nos os sentidos, configuram a realidade física, é gozosamente apreendido por Cecília Meireles [...] (DAMASCENO, 1993, p25 e 28).

Nesse sentido, é possível perceber no ensaio de Henriqueta Lisboa a sensibilidade e a perspicácia na identificação de aspectos da poesia de Cecília que posteriormente seriam estudadas como características da poetisa carioca.

Observamos também no ensaio a admiração de Henriqueta tanto pela obra quanto pelo comportamento de Cecília Meireles como escritora. Esta admiração é revelada nas cartas de Henriqueta enviadas a Cecília Meireles, conforme podemos observar na carta de 11 de junho de 1942⁴⁹:

Cecília,
estou com a alma e com os sentidos numa alta vibração poética,
sinto-me inundada de beleza diante de "Vaga Música", o estranho livro
maravilhoso e puro que você acaba de dar-nos.
Mas a sua dádiva é dessas que a gente não sabe como agradecer.

Percebemos no trecho citado, a demonstração de respeito e admiração diante da poesia da amiga. É o livro de poemas, considerado um presente dos deuses, o elemento mediador do diálogo de Henriqueta com Cecília Meireles, assim como o foi com Gabriela Mistral e com tantos outros poetas e poetisas com os quais a escritora mineira trocou livros e palavras.

4.1.3.2 Alfonsina Storni: “um destino de lutas”

Henriqueta Lisboa foi uma leitora assídua da poesia de língua espanhola, o que provavelmente se intensificou devido ao exercício profissional como professora de literatura

⁴⁹ Esta carta foi encontrada no site: fotos.estadao.com.br/cecilia-meireles-carta-de-henriqueta-lisboa-para-cecili...

hispano-americana. Além de apreciadora, dedicou-se a tradução e a crítica da poesia de vários autores, dentre estes Alfonsina Storni.

No artigo sobre a poesia de Storni deparamo-nos com vários elogios a personalidade e a poesia da escritora argentina: “Com que talento soube conciliar essa graça com os conceitos emitidos! Emitir conceitos sem prejuízo para a poesia é privilégio raro. Alfonsina Storni o possuiu”. (LISBOA, 1955, p.184).

Segundo a ensaísta mineira, a poesia de Storni caracteriza-se por paixões, atmosfera sombria, ironia, revolta e insatisfação. Estes aspectos serão reafirmados por críticos brasileiros nas décadas seguintes como no estudo da ensaísta Maria José de Queiroz, “A poesia de Juana de Ibarborou”, no qual a estudiosa faz uma comparação entre a poesia da uruguaia com o estilo poético de Delmira Agustini, Gabriela Mistral e Alfonsina Storni. Na comparação entre Ibarborou e Storni, Queiroz (1961) ressalta sobre a poetisa argentina:

[...] Alfonsina Storni, a insatisfeita, procura explicações e justificações para a existência. Como tôda [sic] tentativa no sentido de alcançar o amor representa nova derrota, frustrado o desejo de realização, restalhe a amarga certeza da própria impotência e seu desprezo [sic] ao homem [...] tinge-se de ódio a concepção de amor que pretende transmitir, mas, como mulher, não pode fugir a êle [sic]. Daí, o desequilíbrio entre o desejo do amor e a repulsa à criatura amada. (p.18).

Em seu estudo Queiroz (1961) vê na abordagem da temática do amor o elemento que aproxima a poesia de Ibarborou, Agustini, Mistral e Storni: “O esteio de tôda [sic] a cristalização emotiva é em tôdas [sic] elas o amor. Porque no amor a mulher encontra a salvação, nêle [sic] conciliando harmoniosamente erotismo e narcisismo.” (QUEIROZ, 1961, p.16). Evidencia-se nas palavras de Queiroz (1961) a visão recorrente em estudos críticos até meados do século XX de que seria característico da produção feminina tematizar sobre o amor.

No que tange à poesia de Alfonsina Storni, Henriqueta menciona mudanças, na produção da escritora argentina, consideradas paradoxos decorrentes do temperamento da poetisa:

Observados em conjunto, oferecem êsses [sic] poemas um caso de desarticulação, de dissociação entre as faculdades de um mesmo ser. Paradoxo estranho é o dessa alma, cujos ideais se entrechocam e cujo êrro [sic] fundamental foi querer fazer provisão de força nas fontes da própria fraqueza. Temperamento feminino – caprichoso e irrequieto, - em contraste

com uma inteligência lúcida, cuja acuidade e poder de crítica são notáveis, Alfonsina estava fadada a um destino de lutas. (LISBOA, 1955, p.182).

Ao ler poemas produzidos em diferentes momentos da vida de Storni, Henriqueta percebe a mudança significativa entre os primeiros livros publicados entre 1916 e 1925, e os publicados depois deste período. Mas não consegue exprimir de maneira precisa sobre as transformações, relacionadas à expressão lírica de Storni, definindo-as como paradoxos. Estas mudanças serão explicadas na contemporaneidade por estudiosos da poesia de Alfonsina Storni como fruto do amadurecimento da poetisa:

A poesia de Alfonsina Storni posterior a languidez dará voz ao sujeito feminino em seu livro de poesia intitulado *Ocre* [...] inicia-se um período vanguardista da poeta, considerado fonte de uma nova linguagem e construção de uma outra identidade [...] sua poesia agora estará marcada pelo fluir inexorável da criatividade poética. (ROCHA, 2013, p.90).

No estudo *A constituição da Subjetividade feminina em Alfonsina Storni: uma voz gritante na América*, Nildicéia Rocha, à luz da crítica feminista e das contribuições da Análise do Discurso, afirma que os livros *Poemas de Amor* e *Ocre* marcam o início na poesia de Storni de um pensar/ver/poetisar o mundo a partir da perspectiva de um sujeito mulher, “que se vê pensar e sentir o mundo pela consciência de si e do mundo que a cerca”. Uma leitura que não podemos exigir de Henriqueta, uma vez que ela vivia em uma época em que a mulher escritora era tida como “musa ou criatura, nunca criadora” (TELLES, 2010, 403).

A poesia de Alfonsina Storni desperta em Henriqueta fascínio pela força e pelas inovações apresentadas:

A técnica de que se serviu Alfonsina, sob aparência comum, é fortemente original. Estilo palpitante, nervoso, aberto em parêntesis, tecido em matizes, farto de pinceladas bruscas, acompanhando sempre as variações de sua sensibilidade. [...] Interrogações a cada momento, interjeições, apartes imprevistos marcam êsses [sic] versos de uma ardente mobilidade. (LISBOA, 1955, p.184).

Henriqueta destaca a presença de aspectos expressivos singulares na poesia de Storni e, assim, salienta o caráter precursor da expressão lírica da poetisa. A leitura henriquetiana focaliza nos elementos linguísticos os efeitos de sentido, apresentando o modo particular da poetisa estudada se exprimir literariamente. Percebemos que a ensaísta realiza uma leitura baseada na estilística, fundamentada nos trabalhos de K. Vossler (1972-1949), discípulo de

Benedetto Croce (1866-1952), Dámaso Alonso e Amado Alonso, autores citados por Henriqueta Lisboa nas referências bibliográficas do livro de ensaios *Convívio Poético* (1955).

4.1.3.3 Gabriela Mistral: “energia e ternura”

Gabriela Mistral, pseudônimo escolhido de Lucila Maria Del Perpetuo Socorro Godoy Alcayaga, nasceu em Vicunha em sete de abril de 1889 e faleceu em Nova Iorque em onze de janeiro de 1957. (EDWARDS, *apud* MISTRAL, 1969).

A vida da escritora chilena está marcada, segundo seus biógrafos, por três aspectos. O primeiro diz respeito às experiências dolorosas relacionadas à perda de entes queridos. Na infância é abandonada pelo pai e criada pela mãe e uma irmã mais velha; na juventude perde o namorado que comete suicídio; adulta perde o sobrinho, criado em seu lar como filho – Juan Miguel – cuja morte ficou envolta em mistério, embora os jornais tenham se referido a suicídio.

O segundo aspecto está relacionado à sua postura como educadora, atividade que começa a exercer desde os primeiros anos da adolescência, seguindo os passos da sua irmã mais velha, e se estende por outros países como no México onde colabora na reforma educacional.

O terceiro e último aspecto diz respeito à sua “vida errante”. “Esteve na Espanha, na Itália, em Portugal, Nos estados Unidos, no Brasil, no México, na América Central, nas Antilhas, em Porto Rico.” (EDWARDS, *apud* MISTRAL, 1969, p.31).

Para os críticos, estes aspectos influenciaram a poesia de Gabriela Mistral marcada pelo sentimento de um destino trágico; procura, através do amor, dos sentimentos maternos e da natureza, de uma espécie de essência imutável; ternura pelas crianças; obsessão da morte. Além desses elementos, a poesia de Mistral, sobretudo da maturidade, destaca-se pela presença constante do folclore e das tradições religiosas dos povos indígenas americanos. (EDWARDS, *apud* MISTRAL, 1969).

Gullberg, no discurso proferido por ocasião da entrega do Prêmio Nobel de Literatura a Gabriela Mistral, assim se refere à poetisa:

Fizestes uma viagem muito longa para ser recebida por discurso tão breve.
[...] Prestando homenagem à opulenta literatura ibero-americana é que nos dirigimos, hoje, à sua rainha, à poetisa de *Desolacion*, que se tornou a grande

cantora da misericórdia e da maternidade. (GULLBERG, 1945, *apud* MISTRAL, 1969).

Percebemos no trecho citado, uma certa idealização da imagem da poetisa (“cantora da misericórdia e da maternidade”). Esta Exaltação da figura de Gabriela Mistral marca o ensaio de Henriqueta Lisboa sobre a escritora: “[...] longe estava de supor que havia de encontrá-la um dia, criatura real e humana”. (LISBOA, 1969, p.47).

Henriqueta Lisboa e Gabriela Mistral mantiveram durante muitos anos intercâmbio intelectual, estabelecido por meio da troca de correspondências, troca de livros, estudos críticos acerca da poesia que cada uma escrevia e de encontros literários no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte.

A admiração de Henriqueta Lisboa pela poetisa chilena está presente nos seus depoimentos e ensaios. No livro *Gabriela Mistral: poesias escolhidas* (1969), traduzido para o português por Henriqueta, a escritora brasileira fala-nos da amizade que as uniu:

Admirava, desde menina, a poesia de Gabriela Mistral. Impressionavam-me, além dos belos e fortes poemas que haviam consagrado seu nome no cenário das letras hispano-americanas, as notícias em torno de sua nobre estatura moral [...]. (LISBOA, 1969, p.47).

Percebemos nas palavras de Henriqueta que a ensaísta coloca a poetisa chilena em um patamar elevado. No texto da ensaísta mineira evidencia-se uma linguagem simbólica, repleta de metáforas e comparações por meio da qual a figura da poetisa Gabriela Mistral é apresentada como excepcional:

Gabriela Mistral nos recorda uma figura de lenda, a figura impressionante de Hatto, o eremita de Selma Lagerloff. Porque conhecia a maldade do mundo, Hatto se refugiara no deserto com o fim de atrair, pelas penitências, a cólera de Deus sobre o pecado dos homens. Sêco [sic] e alto como uma velha árvore, levantava os braços em oração, clamando pela destruição da terra [...] Gabriela, que no fundo trazia uma trágica vocação, - desde que sentiu a fragilidade da criatura, principalmente da criança, escreveu cousas amantíssimas: “La oracion de la maestra”, “Poemas de las madres”, “canciones de cuna”. A ternura revelou-lhe o sentido construtivo de sua mesma poesia, alimentada de forças [sic] adversas.

A figura da poetisa chilena chega a ser comparada, em outra passagem, à imagem de uma santa – Santa Teresa, símbolo do indefectível amor oblato:

Encontra-se, talvez, em Santa Teresa, em amplo sentido, o seu paradigma. Para ambas a realidade é um estímulo: quanto mais rude, mais rica de consequências [sic]. Contudo, a expressão lírica de Gabriela é mais intensa, quer no primeiro livro, em que predominam as auras românticas, quer nos posteriores, em que imperam as notas clássicas na harmonia da construção, de clara fluidez.

Os comentários revelam a fascinação sentida por Henriqueta frente à figura da escritora chilena. A mesma linguagem simbólica é utilizada pela ensaísta ao referir-se às obras de Mistral:

Penetrado do real e sugerindo, todavia uma atmosfera de êxtase, o misticismo da autora contamina toda [sic] obra, aquecendo-a, dramatiza-a, como fogo na selva. As árvores queimam-se e, ao mesmo tempo, iluminam. O próprio incêndio impõe nova concepção de vida. Como Fênix, a alma renasce das cinzas para uma existência mais alta. (LISBOA, 1955, p.187-188).

O seu entusiasmo pela vida e pela obra de Mistral não impede, no entanto, Henriqueta de identificar com perspicácia traços do estilo de Mistral, que afirmam o caráter moderno da sua poesia:

Obra de irrecusável modernidade, absolutamente nova pela substância, tem o gosto [sic] das antigas raízes levadas pela água da chuva. Poder de síntese, firmeza de pensamento, emoção sublimada, todas [sic] as forças do espírito convergem para dar a essa obra, não apenas significação artística, mas também significação moral. (LISBOA, 1955, p.187-188).

Para Henriqueta, a poesia de Mistral, assim como a das suas contemporâneas, é fruto da relação da poetisa com a vida, com as vivências sociais:

A artista não pede ajuda às nuvens nem ao vento; marca a sua arte dos próprios passos, modelando-a como elemento plástico, aproximando-a da escritura e da pintura, imprime-lhe o ritmo de danças rituais religiosas e primitivas [...] Através de imagens concretas, por vezes [sic] impiedosamente cruas [...] (LISBOA, 1955, p.190).

Esta perspectiva de Henriqueta reconhece na poesia de Mistral a presença de assuntos significativos, contrária à ideia de que a poesia de autoria feminina só fala de afabilidades, fantasias, sonhos.

Henriqueta encerra o ensaio, afirmando que encontra na poesia da escritora chilena “as qualidades exigidas por Schiller para a obra de arte: energia e ternura”. (LISBOA, 1955,

p.191). Características buscadas durante toda a vida pela escritora brasileira para a sua poesia e que ela consegue vislumbrar na lírica de Gabriela Mistral, vendo no fazer poético da escritora chilena, que abordou sobre temas considerados por muitos críticos da época como menor – misticismo, maternidade, amor, morte – uma arte de grande valor.

Para encerrar a presente discussão, comentaremos o poema “Notícia mineira”, dedicado por Henriqueta a outra escritora amiga, Lúcia Machado de Almeida. A leitura do poema evoca-nos o esforço das escritoras que almejaram ampliar seus espaços de visibilidade e enfrentaram muitas dificuldades, como podemos ler na metáfora henriquetiana, “presa à terra pelos ares/ (nosso corpo oscila a influxos/ de sombra e de claridade)”:

Notícia mineira

Para Lúcia Machado de Almeida

No rio a draga flutua
presa à terra pelos ares
(Nosso corpo oscila a influxos
de sombra e de claridade)

Fios de aço em movimento
congregam líquido e solo
(Da levitação ao sólido
os sentidos ficam tensos)

Vai da balsa para a beira
nas peneiras vibratórias
o volume do minério
misto de pureza e escória

(Alcatruzes de alta espécie
trazem de águas mais profundas
convergência de mistérios
para que não haja dúvida)

O moinho mói os satélites
e deixa o diamante intacto
De um por mil eis a reserva
subtraída do cascalho

(Da provação à vitória
colhe pouco o ser humano
Mas o pouco é mais precioso
que a fartura do restante)

Desmonta-se a vida em parte
E a alma de luz transparece:
“o moinho mói os satélites
e deixa o diamante intacto”.

(*Pousada do ser*, 1982, p.85-86)

Segundo Coelho (1983), Lúcia Machado de Almeida nasceu na fazenda Nova Granja, município de Santa Luzia, Minas Gerais - MG, em 1910. A escritora escreveu vários livros direcionados ao público infanto-juvenil. Algumas obras abordam sobre cidades históricas de Minas Gerais e suas riquezas: *Lendas da terra de ouro*, *Passeio a Sabará*, *Passeio a Diamantina* e *Passeio a Ouro Preto*.

Na década de 1980, destacou-se pelos livros da coleção Vaga-Lume, publicados pela editora Ática, voltados ao público infanto-juvenil. A escritora morreu em 2004, aos 94 anos. (COELHO, 1983).

Na leitura do poema há um sentido primeiro, que logo salta aos olhos, uma clara referência ao trabalho de dragagem do rio para a exploração de diamantes, atividade econômica que marca a história do estado de Minas Gerais- MG desde o século XVIII. Para falar a/de Lúcia Machado de Almeida apresenta-se uma notícia sobre uma atividade exercida durante séculos em Minas. O que podemos ler como uma referência intertextual ao fato da escritora de Santa Luzia ter se dedicado à divulgação em suas obras de aspectos históricos e culturais de cidades mineiras.

Subjacente a esta leitura, percebemos uma alusão à vida do ser humano em geral e por que não pensarmos das escritoras com suas dificuldades e superações: “(Nosso corpo oscila a influxos/ de sombra e de claridade)”, conduzindo a análise à constatação de ser o próprio poema uma alegoria da situação enfrentada pela mulher escritora na sociedade moderna (Da provação à vitória/colhe pouco o ser humano/Mas o pouco é mais precioso/que a fartura do restante).

Para que a luz do diamante transpareça é necessária a separação da pedra preciosa do mineral que o acompanha, o satélite, de maneira análoga, para que a mulher tenha visibilidade, torna-se necessário romper, quebrar com as amarras do patriarcalismo que durante séculos tem impedido que brilhem.

Esta atitude foi assumida pelas poetisas estudadas por Henriqueta Lisboa. Não aceitaram a situação que previamente lhe impuseram, mesmo diante das dificuldades, superando assim, o estado de reclusão a que estavam condenadas. E, conforme destaca a poetisa Cecília Meireles, mesmo vivendo reclusas, as mulheres escritoras não deixaram que seu interior fosse silenciado e, assim, foram capazes de criar:

Reclusa em sua ignorância do mundo, guardiã da casa e dos filhos, seu vocabulário teria de organizar-se em horizontes próximos, fáceis de atingir pelos habitantes de seu modesto reino. Entregue à sua sorte assim prescrita, atravessou os tempos em cativo ou sacrário, quase incomunicável, como as prisioneiras e os deuses. Nem por isso as faculdades da alma deixaram de palpitar sob esses muros. (MEIRELES, 1959, apud SILVA, 2009, p.116).

Cecília Meireles, assim como Henriqueta Lisboa, embora consideradas ainda hoje por muitos críticos literários como poetisas do etéreo e do efêmero, mostram nos seus ensaios que também refletiram sobre questões relacionadas ao contexto social da sua época⁵⁰. É preciso que cada vez mais a crítica busque conhecer e estudar as obras das escritoras para além do que já está apresentado, cristalizado na historiografia literária. Os ensaios de Henriqueta, aqui abordados, são exemplos da relação da poetisa e ensaísta mineira sobre seu diálogo com seus pares-poetas/poetisas/críticos. Dessa forma, foi possível perceber que a ensaística henriquetiana representa um terreno muito rico que ainda tem muito a revelar.

⁵⁰ No livro *A farpa na lira: Cecília Meireles na Revolução de 30*. Rio de Janeiro: Record, 1996, a pesquisadora Valéria Lamego mostra a Cecília Meireles jornalista, engajada na luta contra o governo autoritário de Getúlio Vargas, na defesa do ensino laico e na reforma educacional, polemizando com setores conservadores da Igreja e da sociedade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] Henriqueta marcou o seu lugar, em nossas letras, num tom que tanto se distanciou da objetividade realista quanto da musicalidade ultra-simbolista e das tropelias lúdicas do modernismo. Vinha para descobrir pouco a pouco o seu próprio caminho. Só. Figura solitária. No seu recolhimento, mostrou-se logo uma artista laboriosa, determinada; nunca deixou de ser assim, ao longo de cinquenta anos, durante os quais não fez concessões a modas e paróquias. (Guilhermino César, *apud* VIRGILLO, 1992, p.120).

O interesse em estudar o percurso intelectual de Henriqueta Lisboa no que diz respeito aos lugares por ela ocupados como poetisa, educadora e crítica literária, bem como sobre sua produção escrita (correspondência, poesia, antologia, ensaio) foi mencionado no início deste trabalho como o aspecto que motivou a realização deste estudo.

Dessa forma, ao percorremos a vida e a obra da escritora Henriqueta Lisboa, cruzando, quando possível, os seus dizeres, os seus silêncios, com os dizeres do Outro, familiares, amigos e críticos, sobre os seus modos de ser, bem como sobre a sua obra, focalizamos as dificuldades vivenciadas pela escritora e as “táticas” (CERTEAU, 1994), empreendidas por ela para escrever e publicar as suas obras.

Percebemos que como poetisa, educadora e ensaísta Henriqueta precisou organizar resistência contra a exclusão, dominação ou marginalidade, recorrendo para tanto a diferentes “táticas”, dentre as quais destacamos o diálogo com expoentes da literatura e a “mobilidade intelectual” (MARQUES, 2004) na produção de diferentes gêneros literários.

Nas suas trocas epistolares com importantes nomes do meio literário, como Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, foi possível perceber a atuação de Henriqueta no cenário cultural brasileiro modernista.

A leitura das missivas mostrou que por um lado Henriqueta Lisboa alcançou da intelectualidade de sua época o respeito como “Grande dama da literatura”, pela sua postura “bem comportada”, mas, por outro lado, vivenciou muitas dificuldades para ser aceita por críticos literários de sua época, cuja maioria avaliava a sua obra a partir de dizeres estereotipados que a viam de maneira limitada como “poetisa simbolista”, “poetisa da morte”, “poetisa tímida e esquiva” e a sua lírica como “etérea”, “tons brandos”, “diáfana” cujos sentidos terminaram por comprometer a sua visibilidade e a da sua obra no cenário literário brasileiro.

Nas cartas trocadas com Mário de Andrade, Henriqueta Lisboa exprime-se quanto à sua preferência pela poesia de caráter universalista, sem, contudo, deixar de se preocupar com as inquietações do seu tempo. No capítulo e ao longo do trabalho comentamos vários poemas da escritora mineira que apontam para a busca de sentido existencial. Sua poesia parte da experiência cotidiana e a transcende mediante a imagem poética a uma dimensão maior, despertando no leitor a reflexão sobre a condição humana precária no mundo moderno. Seus textos demonstram aguda percepção do século XX e da necessidade de transformá-lo.

Chamamos a atenção para o fato de que ao fazer uma poesia de caráter universalista, Henriqueta, assim como outras poetisas do seu tempo, pode usar este espaço como forma de “resistência” (BOSI, 2000) a partir do qual podia escrever, assumindo-se como escritora, e romper com o silêncio a que estava condenada. Sem atacar diretamente questões particulares, que pudessem ir de encontro à moral e aos bons costumes aceitos, Henriqueta alcançou o “reconhecimento” como “Dama da literatura” e, paulatinamente, pôde lutar para ampliar os espaços de visibilidade para a sua obra.

No entanto, muitos críticos literários, a exemplo de Álvaro Lins, censuraram a perspectiva adotada por Henriqueta na sua poesia, considerando-a presa ao passado, à margem da proposta modernista.

Diante da incompreensão dos críticos, Henriqueta revela uma visão amadurecida em relação à postura da crítica literária de sua época. Aponta que o exercício da atividade crítica está condicionado a questões sociais e políticas que tendem a eleger certos autores e certas obras segundo critérios preestabelecidos. Muitos críticos avaliaram a produção henriquetiana a partir dos mesmos critérios e pressupostos de que se valeram para avaliar obras que já se encontravam no cânone. Não conseguindo “enquadrar” a poesia henriquetiana nos moldes já existentes, desconsideraram-na com apreciações negativas ou mantendo o silêncio sobre a poetisa e a sua obra.

Mário de Andrade, ao contrário da maioria dos críticos renomados de sua época, analisou a poesia de Henriqueta de maneira exigente, mas sem procurar cobrar dela aquilo que sociocultural e historicamente seria difícil para ela apresentar em seus versos. O escritor paulista percebeu que a produção literária de Henriqueta era fruto da ordem dentro da qual e para a qual ela havia sido educada, mas nem por isso revelava-se esteticamente menor. Para Mário de Andrade, Henriqueta deveria reagir diante das críticas negativas dirigidas a ela.

A reação da poetisa se deu, a nosso ver, por meio da construção da imagem de si mesma como uma escritora com méritos, revelando no diálogo com poetas, poetisas e críticos de sua

época que conhecia em profundidade sobre poesia; conhecia a produção literária de seus contemporâneos; era capaz de escrever crítica literária. Discutimos sobre esta postura de Henriqueta ao analisarmos seu diálogo com Carlos Drummond de Andrade. Nas cartas trocadas entre os escritores mineiros foi possível perceber a reação de Henriqueta em relação ao lugar reservado à mulher-escritora socialmente marcado como secundário (PERROT, 2013).

Ao mostrar-se como uma poetisa que conhece sobre lírica, é capaz de fazer poesia e avaliar criticamente a poesia de seus contemporâneos, Henriqueta reage frente aos preceitos e as segregações da sociedade patriarcal em que estava inserida, segundo a qual a mulher-escritora só podia ocupar o lugar de coadjuvante enquanto que para o escritor era reservado o de protagonista. (TELLES, 2010). Nesta forma de reação de Henriqueta percebemos uma postura política, cujas ações revelaram-se como “táticas” (CERTEAU, 1994), por meio das quais almejou o reconhecimento baseado na sua capacidade como escritora.

Henriqueta Lisboa, assim como a maioria das escritoras de sua época, como também do século anterior, enveredou pelo magistério, tradicionalmente ponto de partida para a entrada oficial das mulheres de classe média e alta na vida pública, uma vez que possibilitou seu acesso ao mundo do trabalho. Como educadora atuou como inspetora no ensino secundário; dedicou-se à produção de obras para o público infanto-juvenil e lecionou no ensino superior.

Quanto à sua atuação no secundário, identificamos posições críticas da escritora sobre os rumos dados à educação nos anos de 1930 a 1940. Estas posições foram reveladas nas cartas, dirigidas a Mário de Andrade, nas quais Henriqueta expõe as suas discordâncias quanto ao exercício da inspeção, a realização dos exames e a má remuneração dos educadores.

Nas obras dirigidas às crianças e aos jovens (livro *O menino poeta* e as antologias) foi possível perceber que, embora Henriqueta não tenha pertencido à linhagem de mulheres escritoras militante-política, exerceu a militância a favor de uma transformação do humano pelo estético, influenciada principalmente pelas ideias de Schiller.

Como ensaísta, a escritora mineira define seu percurso de leitura a partir da sua experiência como poetisa, demonstrando afinidade com o escritor francês Valéry para quem a experiência credibiliza o crítico.

Para Henriqueta, a crítica literária deve centrar-se no texto, pois é a obra que direciona a leitura. Seu percurso de leitura segue da parte para o todo e vice-versa, articulando diferentes

disciplinas teóricas (História, Sociologia, Psicologia, Biografia) sem sacrificar ou submeter a obra literária a nenhuma delas.

Pontuamos quatro aspectos observados nas abordagens críticas de Henriqueta Lisboa: 1) o amplo horizonte de leitura da escritora, envolvendo autores e obras de diferentes épocas e estilos literários; 2) apreciação crítica centrada no texto literário; 3) fidelidade à sua formação literária na linha francesa, sem deixar de apresentar posições abertas em face das questões artísticas, opondo-se a atitude segundo a qual a poesia modernista só poderia ser considerada com base em um único padrão; 4) discurso marcado por uma linguagem rica em recursos expressivos, distanciando-se do modelo retórico tão forte em nossa tradição.

Nos ensaios de Henriqueta sobre a poesia produzida por escritoras latino-americanas, algumas com um estilo bem diferente do adotado pela poetisa mineira, percebemos o respeito e a admiração da ensaísta pela poesia de suas contemporâneas. Em nenhum momento a ensaísta posicionou-se de maneira a estigmatizar a produção literária das escritoras. Com perspicácia e sensibilidade Henriqueta chamou a atenção para aspectos expressivos que marcam a singularidade de cada poetisa. Muitos desses aspectos seriam reafirmados por outros críticos em estudos posteriores.

Diante dos aspectos destacados, a realização deste estudo reafirmou em nós a certeza de que é imprescindível direcionarmos nossa atenção para escritoras “esquecidas” da historiografia literária como Henriqueta Lisboa. Para tanto, objetiva-se reconhecer, levando em consideração as condições e injunções sociais, o esforço das escritoras para fazer da sua escrita o meio para conseguir vez e voz.

No caso de Henriqueta Lisboa, o acesso às suas correspondências, entrevistas, assim como a sua poesia, tão pouco conhecida ainda hoje, os seus ensaios, sobre os quais quase nada se disse, revelou-nos muito da sua “mobilidade intelectual” ao ocupar lugares importantes para mulher escritora no século XX: poetisa, educadora, ensaísta. Ao refletirmos sobre as palavras da escritora mineira, percebemos nelas o desejo de vencer as ordens; as opressões; o corpo subjugado que emblematiza a mulher; a violência que amedronta e aprisiona homens, mulheres e crianças, como nos revelam os versos de poemas do livro *O menino poeta e Pousada do ser*.

A multiplicidade de lugares ocupados pela escritora foi considerada, por nós, como resistência ao lugar fixo e aos dizeres autoritários do patriarcalismo, em busca do movimento criativo e participativo, fundamentais na atuação de Henriqueta, assim como de tantas outras escritoras do seu tempo.

Em virtude dos aspectos destacados, consideramos que esta tese pode contribuir para a revisão do adensamento das representações fixas e cristalizadas em relação à atuação da escritora no cenário cultural brasileiro do século XX.

REFERÊNCIAS

Obras de Henriqueta Lisboa

Poesia

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

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

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

_____. **O Menino Poeta – Obra Completa**. São Paulo: Peirópolis, 2008.

Ensaio

LISBOA, Henriqueta. A louca Aspiração. **Revista da Semana**. 28 de fevereiro de 1931.

_____. Musa hispano-americana. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 20 out. 1934.

_____. A vida Harmoniosa. **O Malho**, Rio de Janeiro, 4 out. 1935.

_____. Aquela voz no ermo da noite. **O Malho**, Rio de Janeiro, v.6, p. 17, 6 jun. 1935.

_____. Três poetas argentinos. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 18 mai. 1935.

_____. **Alphonsus de Guimaraens**. Rio de Janeiro: Agir, 1945 (Coleção nossos grandes mortos).

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

_____. Cecília Meireles. In: **Convívio Poético**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955.

_____. Alfonsina Storni. In: **Convívio Poético**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955.

_____. Gabriela Mistral. In: **Convívio Poético**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955.

_____. **Vigília Poética**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.

_____. A poesia de Alphonsus de Guimaraens: Permanência e atualidade. Minas Gerais **Suplemento Literário**. Ano v, n 26, 2 de Jan de 1971.

_____. **O peixe e o pássaro**. Acervo dos Escritores Mineiros – Arquivo Henriqueta Lisboa – Série Recortes (Sub-série HL n 270) na pasta n. 6, escrito em 1974.

_____. Poesia: Minha profissão de fé. In: **Vivência Poética**. Belo Horizonte: São Vicente, 1979.

_____. **Vivência Poética**: Belo Horizonte: São Vicente, 1979.

Tradução

LISBOA, Henriqueta (Trad.) In: MISTRAL, Gabriela. **Poesias Escolhidas**. Trad. de Henriqueta Lisboa. Rio de Janeiro: Delta, 1969.

Antologias

_____. **Antologia Poética para a infância e a juventude**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1961.

_____. **Antologia Poética para a infância e a juventude**. 2 ed. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

_____. **Literatura Oral para a Infância e a Juventude: Lendas, contos e Fábulas Populares do Brasil**. 3ed. São Paulo: Cultrix, 1970.

_____. **Literatura Oral para a Infância e a Juventude: Lendas, contos e Fábulas Populares do Brasil**. São Paulo: Peirópolis, 2002.

_____. **Antologia Escolar de Poemas para a Juventude**. 4 ed. São Paulo: Ediouro, S/d.

_____. **Antologia de Poemas Portugueses para a Juventude**. São Paulo: Peirópolis, 2005.

Entrevistas, discursos, depoimentos

LISBOA, Henriqueta. Henriqueta Lisboa e o papel da mulher intelectual na sociedade. **Vamos Ler**. Rio de Janeiro, 11 de setembro de 1941. (Entrevista sobre o Ofício da poesia). Coletada no Acervo dos Escritores Mineiros, Inventário do Acervo de Henriqueta Lisboa. Série produção intelectual do titular.

_____. Entrevista concedida a Ângelo Osvaldo de Araújo Santos, em 1968. Disponível em <www.letras.ufmg.br/henriqueta_lisboa/midia/entrevista02.htm> acesso em 20 de ago, 2012.

_____. Discurso de Henriqueta Lisboa na solenidade de premiação da Academia Brasileira de Letras. In: **Suplemento Literário Minas Gerais**. Belo Horizonte. V.19, n 929, 1984, p.12.

_____. Henriqueta Lisboa: a grande dama da poesia brasileira. **Diário de Minas**. Belo Horizonte, 5 de jul. 1970 (Entrevista concedida a José Afrânio Moreira Duarte). In: DUARTE, José Afrânio. **Henriqueta Lisboa: poesia plena**. São Paulo: Editora do escritor, 1996.

_____. Depoimento. In: MISTRAL, Gabriela. **Poesias Escolhidas**. Trad. de Henriqueta Lisboa. Rio de Janeiro: Delta, 1969.

_____. Comunicação lírica de Henriqueta Lisboa. **A Cigarra**, Rio de Janeiro, out. 1971. P. 96 (Entrevista concedida a Ednalva e coletada no Acervo de Escritores Mineiros, Inventário do Acervo de Henriqueta Lisboa. Série produção intelectual do titular).

_____. Poesia - vocação desde a infância. **Jornal de letras**, Rio de Janeiro, jul. 1978. P.3 (Entrevista concedida a Stella Leonardos. Coletada no Acervo de Escritores Mineiros, Inventário do Acervo de Henriqueta Lisboa. Série produção intelectual do titular).

_____. Henriqueta Lisboa: unida aos homens e a Deus pela poesia. O Estado de São Paulo. São Paulo, 5 mai. 1984. **Suplemento Literário Minas Gerais**. Belo Horizonte, jul. 1984. P. 6-7 (Entrevista concedida a Edla Van Steen).

_____. A criação poética como reflexo no espelho. Minas Gerais Belo Horizonte, 17 ago. 1985. **Suplemento Literário Minas Gerais**, p.8 (Entrevista concedida a Carmelo Virgillo).

Obras sobre Henriqueta Lisboa

ANDRADE, Carlos Drummond de. Um poeta conta-nos da morte. In: **Passeios na Ilha**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1952.

ANDRADE, Mário de. Coração Magoado. In: MOURÃO, Rui (Org.). **Suplemento Literário Minas Gerais**. Belo Horizonte, 21 fev. ano v, n. 182, 1970, p. 3.

AGUIAR, Melânia Silva de. Henriqueta Lisboa: memória do vivido/ imaginação do transcendente. In: **Revista SCRIPTA**. V.1, n1, Belo Horizonte: PUC Minas, 1997.

CÉSAR, Ana Cristina. Literatura e mulher: essa palavra de luxo In: **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática, 1999.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)**. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.

CURY, Maria Zilda Ferreira. **A biblioteca como metáfora**. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). **Presença de Henriqueta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

DUARTE, José Afrânio. **Henriqueta Lisboa: poesia plena**. São Paulo: Editora do escritor, 1996.

DUARTE, Constância Lima. Henriqueta Lisboa: uma biografia intelectual. In: BRANDÃO, Izabel & MUZART, Zahidé (Orgs.). **Refazendo Nós**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003a.

_____(Org.) **Remate de Males**. Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Henriqueta Lisboa. Campinas: Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, n.23, 2003b.

_____. & PAIVA, Kelen Benfenatti. **A mulher de letras: no rastro de uma história.** Disponível em: <www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/10/a-mulher-de-letras.pdf>. Acesso em 10 de março de 2010.

_____. Os anos de 1930 e a literatura de autoria feminina. In: WERKEMA, Andréa Sirihal *et al* (Org.). **Literatura Brasileira: 1930.** Belo Horizonte: UFMG, 2012.

GUIMARÃES FILHO, Alphonsus de. Através de uma poesia. In: MOURÃO, Rui. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, 21 de fev. n. 182, 1970.

_____. Poesia Infantil. **Folha da Manhã.** São Paulo, 26 de out. 1944.

IONTA, Marilda Aparecida. **As cores da amizade na escrita epistolar de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade** (TESE). Defendida em 2004 na UNICAMP. Disponível em < libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000314338 > Acesso em 5 de fevereiro de 2011.

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

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

LUCAS, Fábio. Henriqueta Lisboa. Prefácio. In: **A Face Visível.** Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1973.

_____. A Poética de Henriqueta Lisboa. In: LISBOA, Henriqueta. **Casa de Pedra: poemas escolhidos.** São Paulo: Ática, 1979.

_____. Lembrança de Henriqueta. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo. (Org.), **Presença de Henriqueta**, 1992.

MACHADO, Adriana Rodrigues. **A lírica essencial de Henriqueta Lisboa.** Porto Alegre/UFRGS. 2009. (Dissertação de Mestrado). Disponível em < <http://hdl.handle.net/10183/17678> > Acesso em fev. de 2012.

MARQUES, Reinaldo. Henriqueta Lisboa: tradução e mediação cultural. **Revista SCRIPTA** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e do Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros da PUC-Minas, v. 8, n. 15, p.205-212, 2004.

MARTINS, Wilson. A mulher no seu lugar. Rio de Janeiro, **Jornal do Brasil** (Caderno B), 19 de Janeiro de 1980, p. 11.

_____. **A crítica literária no Brasil.** V. 1 Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

MILLIET, Sérgio. Sobre a *Face Lívida* In: **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 15 de nov. 1945.

_____. Flor da Morte e lembrança de Rilke. In: **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 25 de fev. 1950.

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

OLIVEIRA, Marly. **Sobre o Ofício da Poesia**. Rio de Janeiro, 11 de setembro de 1941. Acervo dos Escritores Mineiros/UFMG.

PAIVA, Kelen Benfenatti. **Histórias de vida e amizade: as cartas de Mário, Drummond e Cecília Para Henriqueta Lisboa**. Belo Horizonte. 2006. (Dissertação de Mestrado). Disponível em < www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/.../disserta__o_total_1_.pdf?> Acesso em fev. de 2010.

PEIXOTO, Sérgio Alves. Henriqueta Lisboa e a poesia pura. In **Revista SCRIPTA**. v.1, n1, Belo Horizonte: PUC Minas, 1997.

RESENDE, Márcia Eliza. **A lírica de Henriqueta Lisboa e a dialética do transcendente**. 1984. 118f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade de Brasília, Brasília.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Depoimento**. Disponível em < www.affonsoromano.com.br/blog > acesso em fev. de 2011.

SCHÜLER, Donaldo. O poder Silencioso. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). **Presença de Henriqueta**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

SOUZA, Ana Lúcia Maria de. **A morte na poesia de Henriqueta Lisboa: entre a dor da perda e o desejo de satisfação absoluta**. 120 f. 2000a. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira)- CCHLA- Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

SOUZA, Ana Lúcia Maria de. Uma viagem ao universo infantil com Henriqueta Lisboa. In: PINHEIRO, Hélder. (Org.). **Poemas para crianças: reflexões, experiências, sugestões**. São Paulo: Duas Cidades, 2000b.

SOUZA, Eneida Maria de (Org.). **Correspondência Mário de Andrade & Henriqueta Lisboa**. São Paulo: Peirópolis/EDUSP, 2010.

_____. A dona ausente: Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa. In: GALVÃO, Walnice Nogueira & GOTLIB, Nádia Batella (Orgs). **Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SANTOS, Oswald de Araújo. Entrevista, 1968. Disponível em < WWW.letras.ufmg.br/henriquetalisboa/midia/entrevista02.htm> acesso em 20 ago. 2012.

STEEN, Edla Van. Entrevista. In: **Suplemento Literário de Minas Gerais**. Belo Horizonte. V 19, n.929, 1984, p. 6-7.

VIRGILLO, CARMELLO. **Henriqueta Lisboa: bibliografia analítico-descritiva (1925-1990)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

_____. A Criação Poética como um Reflexo no Espelho. Entrevista. . In: **Suplemento Literário de Minas Gerais**. Belo Horizonte. N.985, 1985.

Geral

AYALA, M. e AYALA, M. I. N. **Cultura popular no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1995.

ABREU, J. A educação secundária no Brasil (ensaio de identificação de suas características principais). **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**. Rio de Janeiro: MEC/CILEME, v. 86, n. 212, p.39-84, jan/abr 2005. Disponível em <WWW.inep.gov.br> Acesso em jun. de 2010.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: **Notas de literatura I**. Trad. Jorge M. B Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico).

AGUSTINI, Delmira. **Poesias Completas**. 3 ed. Buenos Aires: Editora Losada, 1962.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Uma Pedra no Meio do Caminho: biografia de um poema**. Rio de Janeiro: editora do Autor, 1967.

_____. Como comecei a escrever. In: **Para Gostar de Ler – Crônicas**. Volume 4. São Paulo: Ática, 1979.

ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. 11. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

ARROYO, Leonardo. **Literatura Infantil brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1990.

BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da Poesia Brasileira**. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, 1946.

BARTHES, Roland. **O rumor da Língua**. Trad. A. Gonçalves. Lisboa, Portugal: Edições 70, 1987.

_____. **Crítica e Verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

BOLLE, Adélia Bezerra de Meneses. **A Obra Crítica de Álvaro Lins e sua Função Histórica**. Rio de Janeiro/Petropolis: Vozes, 1979.

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. In: **A economia das trocas simbólicas**. Introd., org. e sel. Sergio Miceli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **História Concisa da literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: GOUVÊA, Leila V. B. (Org.). **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2007.

BUENO, Alexei. **Uma História da Poesia Brasileira**. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial, 2007.

CAMPOS, Haroldo de. Drummond, mestre de coisas. In: **Coleção Fortuna Crítica**. Seleção de textos de Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CANDIDO, Antonio. Inquietudes na poesia de Drummond. In **Vários escritos**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. CANDIDO, Antonio. Crítica impressionista. In: **Remate de males**, 1999.

CARPEAUX, Otto Maria. **Pequena Bibliografia Crítica de literatura Brasileira**. São Paulo: MEC, 1951.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano: 1. Arte de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 2 ed. Trad. Vera da Costa Silva, et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário Crítico da literatura infantil e juvenil brasileira**. São Paulo: Quíron, 1983.

_____. **Literatura infantil: teoria, análise e didática**. São Paulo: Moderna, 2000.

_____. O erotismo na literatura feminina do início do século XX - da submissão ao desafio ao cânone. Disponível em < www.hottopos.com/vdletras3/nelly.htm >. Acesso em 11 de jun de 2011.

COUTINHO, Afrânio. **Notas de Teoria Literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. **Literatura infantil teoria e prática**. 18ed. São Paulo: Ática, 2003.

DEL PRIORE, Mary (Org.) **História das mulheres no Brasil**. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. História das Mulheres: as vozes do silêncio. In: FREITAS, M. C. (Org). **Historiografia Brasileira em Perspectiva**. 4 ed. São Paulo: Contexto, 2001.

DURVAL, Carlos. **Poetas do Modernismo - Antologia crítica**. v. 5. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1956.

EDWARDS, Jorge. Vida e Obra de Gabriela Mistral. In: MISTRAL, Gabriela. **Poesias Escolhidas**. Trad. de Henriqueta Lisboa. Rio de Janeiro: Delta, 1969.

ELLIOT, T. S. a **Essência da Poesia: estudos e ensaios**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. **A ordem do discurso**. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: edições Loyola, 2004.

_____. Outros espaços (Conferência). In: FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização de Manoel Barros da Motta. Trad. de Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Fonte Universitária, 2009.

FOFANO, Debora Klippel. **Beleza e liberdade em Schiller: o jogo das formas vivas**. Fortaleza, 2011. (Dissertação de Mestrado) Disponível em < <https://pt-br.facebook.com/debora.fofano> > Acesso em fevereiro de 2013.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Trad. do texto: Marise M. Curioni. Trad. das poesias: Dora F. da Silva. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GALEANO, Eduardo. **Mujeres**. Madri: Alianza Cien, 1995.

GALVÃO, Walnice Nogueira & GOTLIB, Nádia Batella (Orgs). **Prezado senhor, prezada senhora: estudos sobre cartas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GENS, Rosa Maria de. Mulheres escrevem para criança (1890-1930). In: BRANDÃO, Izabel & MUZART, Zahidé (Orgs). **Refazendo Nós**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003.

GINZBURG, Jaime. **Theodor Adorno e a poesia em tempos sombrios**. Alea vol.5 no.1 Rio de Janeiro Jan./Jul 2003.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Sérgio Milliet, Crítico de Arte**. São Paulo: EDUSP, 1992.

GRIECO, Agrippino. **Evolução da Poesia Brasileira**. São Paulo: José Olympio, 1947.

GULLBERG, Hjalmar. Discurso de recepção por ocasião da entrega do Prêmio Nobel de Literatura a Gabriela Mistral. In: MISTRAL, Gabriela. **Poesias escolhidas**. Trad. Henriqueta Lisboa. Rio de Janeiro: Delta, 1969.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

HEGEL. **Estética –Poesia**. Trad. Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de & ARAÚJO, Lucia Nascimento. **Ensaístas Brasileiras: mulheres que escreveram sobre literatura e artes de 1860 a 1991**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

JAKOBSON, Roman. Linguística e Poética. In: **Linguística e Comunicação**. Trad. I. Blikstein; J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1989.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: A Crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

LAMEGO, Valéria. **A farpa na lira: Cecília Meireles na Revolução de 30**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

LANGER, Susanne K. **Sentimento e Forma**. Trad. Ana Maria Goldberger Coelho, e J Guinsburg, São Paulo: Perspectiva, 1980.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Trad. Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. 5 ed. Campinas/ São Paulo: UNICAMP, 2003.

LINHARES, Temistocles. **Diálogos sobre a poesia brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

LINS, Álvaro. **Teoria literária**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1965.

LOBO, Luíza. **Crítica sem juízo**. São Paulo: Francisco Alves, 1993.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. In: DEL PRIORE, Mary (org.) **História das mulheres no Brasil**. 9ed. São Paulo: Contexto, 2010.

LUCA, Tania Regina, **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.

LUFT, Celso Pedro. **Dicionário de Literatura Portuguesa e Brasileira**. Porto Alegre: Globo, 1967.

MALARD, Letícia. **Ensino e Literatura no 2º grau**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

MALATIAN, Teresa. Narrador, registro e arquivo. In: PINSKY, Carla Bassanezi & LUCA, Tania Regina, **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. O gênero lírico na literatura infantil. In: MELLO, Ana Maria Lisboa de; TURCHI, Maria Zaira & SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Literatura Infanto-Juvenil: Prosa & Poesia**. Goiânia: UFG, 1995.

MENESES, Adélia Bezerra. **Do Poder da Palavra: Ensaios de Literatura e Psicanálise**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

MISTRAL, Gabriela. **Poesias escolhidas**. Trad. Henriqueta Lisboa. Rio de Janeiro: Delta, 1969.

MONTERO, Rosa. **História de Mulheres: a louca da casa**. Trad. Joana Angélica D'avila Melo. Rio de Janeiro: Pocket Ouro, 2008.

MORAES, Marcos Antonio de. **Orgulho de jamais aconselhar: a epistolografia de Mário de Andrade**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2007.

_____. Edição da correspondência reunida de Mário de Andrade: Histórico e alguns pressupostos. **Revista patrimônio e memória**. UNESP/ São Paulo, v.4, n. 2. P. 115 – 128, jun. 2009.

MOURÃO, Rui (org.). **Suplemento Literário Minas Gerais**. Belo Horizonte 21 fev., Ano v, nº 182, 1970.

MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. Mulheres, trabalho e Educação: marcas de uma prática política. In: SWAIN, Tania Navarro & MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. **Mulheres em Ação: Práticas discursivas, práticas políticas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2005.

NINA, Cláudia. **Literatura nos Jornais: a crítica literária dos rodapés às resenhas**. São Paulo: Summus, 2007.

PAIXÃO, Roberto Carlos B. da Silva; SILVA, Tânia M. da Conceição Meneses & SANTOS, Vera Lúcia Maia. **Delmira Agustini: poeta, anjo e mulher: uma voz hispano-americana**. VI Colóquio Internacional – educação e Contemporaneidade. São Cristovão-SE/ Brasil, set. 2012. Disponível em: <www.educonufs.com.br/cdvicoloquio/eixo-12PDF/45> Acesso em 12 de junho de 2013.

PAZ, Octavio. **Signos em Rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PEIXOTO, Sérgio Alves. Henriqueta Lisboa e a poesia pura. In: **SCRIPTA**. Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 37-42.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a Letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: FAPESP, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leila B. **Texto, Crítica e Escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PERROT, Michelle. **Minha História das mulheres**. Trad. Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2013.

PINHEIRO, Hélder. Vozes femininas da poesia lírica na sala de aula. In: **Anais do III Encontro Nacional sobre Literatura Infanto-Juvenil e Ensino**. Campina Grande: UFCG, 2010. p. 252-261.

QUEIROZ, Maria José de. **A poesia de Juana de Ibarbourou**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade de Minas Gerais, 1961.

ROCHA, Nildicéia Aparecida. **A constituição da Subjetividade feminina em Alfonsina Storni: uma voz gritante na América**. São Paulo: UNESP, 2013.

SCHILLER, Friedrich. **A Educação Estética do Homem**. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989.

_____. **Sobre Poesia Ingênua e Sentimental**. Trad. Teresa Rodrigues Cadete. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003. (Estudos Gerais /Série Universitária).

SCOTT, Jean. História das mulheres. In: BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 2011.

SILVA, Jacicarla Souza da. **Vozes Femininas da poesia latino-americana: Cecília e as poetisas uruguaias**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

SILVA, Anderson Pires da. **Mário e Oswald: uma história privada do Modernismo**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

SOUZA, Rosa Fátima de. **História da organização do trabalho escolar e do currículo no século XX: ensino primário e secundário no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2008.

STEINER, George. O poeta e o silêncio. In: STEINER, George. **Linguagem e silêncio: ensaios sobre a crise da palavra**. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 55-74.

STORNI, Alejandro Alfonso. Alfonsina Storni: entre dos primaveras. (Prefácio). In: **Alfonsina Storni: Poesias – 50º Aniversário**. Buenos Aires: SELA, 1990.

SUPLEMENTO LITERÁRIO MINAS GERAIS. Belo Horizonte, 21 fev. 1970. Edição especial dedicada a Henriqueta Lisboa.

SUPLEMENTO LITERÁRIO MINAS GERAIS. Belo Horizonte, 22-29 dez. 1979. Edição especial dedicada a Henriqueta Lisboa.

SUPLEMENTO LITERÁRIO MINAS GERAIS. Belo Horizonte, 21 jul. 1984. Edição especial dedicada a Henriqueta Lisboa.

SÜSSEKIND, Flora. **Papéis Colados**. 2 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

SWAIN, Tania Navarro & MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. **Mulheres em Ação: Práticas discursivas, práticas políticas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2005.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (org.) **História das mulheres no Brasil**. 9 ed. São Paulo: Contexto, 2010.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. 11. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

TONON, Elisa Helena. Configurações do presente: as antologias de poesia e a crítica **Revista Fronteiras**. N.5, ago. 2010. Disponível em <www4.pucsp.br/revistafronteiras/.../n5/.../30_08_2010_antologia.pdf> Acesso em abril de 2012.

TURCHI, Maria Zaira. Tendências da Poesia Infanto-Juvenil Brasileira In: MELLO, Ana Maria Lisboa de; TURCHI, Maria Zaira & SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Literatura Infanto-Juvenil: Prosa & Poesia**. Goiânia: UFG, 1995.

VALÈRY, Paul. Poesia e Pensamento abstrato. In: **Variedades**. Trad. Maiza Martins Siqueira. São Paulo: Luminuras, 2007.

VIEIRA, Regina Souza. **A Prosa à Luz da Poesia em Carlos Drummond de Andrade**. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2002.

WERKEMA, Andréa Sirihal *et al* (Org). **Literatura Brasileira: 1930**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

ZILBERMAN, Regina & LAJOLO, Marisa. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1998.

Pesquisa on-line

Acervo de Escritores Mineiros da UFMG:

<https://www.ufmg.br/aem/inicial/inicial.htm>

Suplemento Literário Minas Gerais:

< <http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/>>

O Malho -

<<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria/verevistas.php>>

<<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital>>

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=116300&pasta=ano_193&pesq=>

Revista da Semana

<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/revista-semana/025909>