

**DAIANA SANTOS MACHADO**

**ESPECTROS, MITOS E HISTÓRIAS DE  
MINAS EM *MADRINHA LUA*, DE  
HENRIQUETA LISBOA**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
MONTES CLAROS  
Agosto/ 2015**

**DAIANA SANTOS MACHADO**

**ESPECTROS, MITOS E HISTÓRIAS DE  
MINAS EM *MADRINHA LUA*, DE  
HENRIQUETA LISBOA**

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

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Literatura de Minas Gerais.

Orientador(a): Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ilca Vieira de Oliveira

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS  
MONTES CLAROS  
Agosto/ 2015**

Machado, Daiana Santos.

M149e Espectros, mitos e histórias de Minas em *Madrinha Lua*, de Henriqueta Lisboa [manuscrito] / Daiana Santos Machado. – Montes Claros, 2015.

116 f. il.

Bibliografia: f. 107-116.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2015.

Orientadora: Profa. Dra. Ilca Vieira de Oliveira.

1. Literatura brasileira. 2. Literatura – Minas Gerais (MG). 3. Lisboa, Henriqueta – 1901 – 1985 - *Madrinha Lua*. I. Oliveira, Ilca Vieira de. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título.



Dissertação de Mestrado, intitulada **"ESPECTROS, MITOS E HISTÓRIAS DE MINAS EM MADRINHA LUA, DE HENRIQUETA LISBOA"**, de autoria da mestranda em Letras - Estudos Literários **Daiana Santos Machado**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Ilca Vieira de Oliveira – Orientadora – (Unimontes)

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Maria do Rosário Alves Pereira – (CEFET- MG)

Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Ivana Ferrante Rebello e Almeida – (Unimontes)

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira  
COORDENADOR DO MESTRADO EM  
LETRAS / ESTUDOS LITERÁRIOS  
UNIMONTES  
Masp: 1124820-0

**Professor. Dr. Elcio Lucas de Oliveira**

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

**Montes Claros, 31 de Agosto de 2015.**

*Ao ser supremo que me pouso o olhar:*

*Deus*

*Aos personagens que compõem minha  
história: minha família*

*À memória que me trouxe à tona os  
espectros aqui mencionados;*

*Ao mito desmitificado;*

*Ao pairar da Lua, que tantas vezes me  
iluminou ao escrever.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus que mesmo quando pensei em desistir pelas dificuldades advindas me deu força e capacidade para seguir.

Ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGL), da Unimontes, que me possibilitou alcançar esse grande objetivo: tornar-me mestre.

À minha orientadora, a Prof<sup>a</sup> Dra. Ilca Vieira de Oliveira, pelo conhecimento compartilhado comigo.

Aos membros da banca, por aceitarem lerem meu trabalho e com ele contribuírem.

Aos demais professores do PPGL que, durante todo o percurso do Mestrado, fizeram-se prontos para colaborarem com meus estudos.

Agradeço à CAPES pelo auxílio recebido, que me permitiu realizar esta pesquisa com maior tranquilidade.

A Wesley Rocha, pela revisão cuidadosa de meu texto.

Aos meus pais, Roberto e Elenilda, pelo apoio incondicional, inclusive nos momentos mais difíceis. Aos meus irmãos, Gleicie e Jelvis, pelas palavras de incentivo que me concederam e toda a minha família pelas orações.

Aos amigos, pelo estímulo e pela compreensão das inúmeras vezes que tive de me fazer ausente.

A todos os colegas do Mestrado; os companheiros de jornada e aqueles que acabaram tornando-se meus amigos pessoais. Em especial, Thiago L., por motivar-me a iniciar esta Pós-graduação, e a Sônia, com quem compartilhei as maiores dificuldades e com quem dividi muito do percurso feito nesta pesquisa.

Agradeço também a todos aqueles que de alguma maneira contribuíram para a realização dessa pesquisa e torceram por mim. A todos vocês o meu muito obrigada!

*Ó poesia de Ouro Preto!  
Em cada beco ver sombras  
que já desapareceram.  
Em cada sino ouvir sons,  
badaladas de outros tempos.  
Em cada arranco do solo,  
batida de pedra e cal  
ver a eternidade em paz.*

(Henriqueta Lisboa, “Poesia de Ouro Preto”)

## RESUMO

Esta dissertação discute o livro de poesia *Madrinha Lua*, de Henriqueta Lisboa, buscando ver como nele se inscrevem as cidades históricas de Minas Gerais e personagens importantes do passado desses lugares. Nossa leitura parte da discussão dessas cidades como monumentos do passado, que são, porém, revelados pelo olhar poético como feitos de sombras que os remetem a uma dimensão oculta; e, do mesmo modo quanto a esses personagens, que são trabalhados pela poetisa, não como mitos históricos (tal como nos discurso oficial), mas como espectros que denunciam um passado não redimido. Para desenvolver tal discussão, analisamos os poemas a partir de diálogo com outros poetas, como Mário de Andrade, Cecília Meireles e Carlos Drummond e com o apoio teórico de autores como Walter Benjamin, Michel de Certeau, Giorgio Agamben, Gilbert Durand e Jacques Le Goff. Tais análises são relacionadas, ainda, às descrições das cidades e às biografias dos personagens históricos retratados nos poemas. Esta pesquisa busca ver, assim, como a poesia, em sua especificidade, retrata o mundo concreto como um mundo outro, oculto, em que muitos segredos estão inscritos. Esse mundo pode ser vislumbrado apenas pela imaginação poética.

**PALAVRAS- CHAVE:** Literatura Brasileira; Literatura de Minas Gerais; Henriqueta Lisboa; espectros; mitos.

## RESUMEN

Esta disertación discute el libro de poesía “*Madrinha Lua*”, de Henriqueta Lisboa, buscando a reflejar cómo en él se inscribe las ciudades históricas de Minas Gerais y personajes importantes del pasado de estos lugares. Nuestra lectura tiene como punto de partida la discusión de estas ciudades como monumentos del pasado, que son, sin embargo, revelados por la mirada poética como hechos de sombras que los remeten a una dimensión oculta; y, de la misma manera sucede a esos personajes, que son trabajados por la poetisa, no como mitos históricos (como en el discurso oficial), sino como espectros que reportan un pasado rescatado. Para desarrollar esa discusión, analizamos los poemas y el diálogo con otros poetas, como Mário de Andrade, Cecília Meireles y Carlos Drummond y con el apoyo teórico de autores como Walter Benjamin, Michel de Certeau, Giorgio Agamben, Gilbert Durand y Jacques Le Goff. Estos análisis están relacionados también con las descripciones de ciudades y biografías de personajes históricos retratados en los poemas. Esta pesquisa trata de ver, como la poesía, en su especificidad, retrata el mundo real como otro mundo, oculto, en el que se escriben muchos secretos. Ese mundo puede vislumbrarse solamente por la imaginación poética

**PALABRAS-CLAVE:** Literatura Brasileña; Literatura de Minas Gerais; Henriqueta Lisboa; espectros; mitos.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Retrato de Henriqueta Lisboa feito por Lisete Meinberg.....	15
Figura 2: Foto de Henriqueta Lisboa.....	17
Figura 3: Capa e contracapa do livro <i>Madrinha Lua</i> .....	41
Figura 4: Estátua de Tiradentes, Ouro Preto.....	48
Figura 5: <i>Tiradentes Enforcado</i> , de Alberto Delpino.....	54
Figura 6: <i>Tiradentes Esquartejado</i> , de Pedro Américo.....	55
Figura 7: Imagem do artista Aleijadinho.....	63
Figura 8: Vista Panorâmica da entrada do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo.....	72
Figura 9: Adro dos Profetas – Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo.....	75
Figura 10: <i>Os Doze Profetas</i> .....	78
Figura 11: Profeta Daniel.....	80
Figura 12: Imagem da cidade de Ouro Preto, vista de cima.....	91
Figura 13: Praça Tiradentes, em Ouro Preto.....	92
Figura 14: Igreja de São Francisco de Assis e Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Mariana.....	97

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1. HENRIQUETA LISBOA: ENTRE POESIA, CRÍTICA E CARTAS.....</b>	<b>13</b>
1.1. Vida e poesia de Henriqueta Lisboa.....	14
1.2. Henriqueta Lisboa e o Modernismo.....	25
1.3. Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade: entre cartas e viagens.....	30
<b>CAPÍTULO 2. SOB O SIGNO DA LUA: ALEIJADINHO E TIRADENTES.....</b>	<b>40</b>
2.1. Da aparição da lua em <i>Madrinha Lua</i> .....	41
2.2. O fantasma por trás do mito.....	46
2.3. O personagem Tiradentes.....	50
2.4. O artista Aleijadinho.....	61
<b>CAPÍTULO 3. AS CIDADES HISTÓRICAS MINEIRAS E OS ESPECTROS QUE SOBRE ELAS PAIRAM.....</b>	<b>84</b>
3.1. Ouro Preto, cidade fantasmagórica.....	85
3.2. Viagem mística: religiosidade e transcendência.....	93
3.3. A viagem pelo espaço e pelo tempo.....	100
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>107</b>

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação realiza um estudo sobre o livro *Madrinha Lua*, de Henriqueta Lisboa, destacando o modo como a poetisa tematiza as cidades históricas mineiras (Ouro Preto, Mariana e Congonhas do Campo), para além de seus monumentos, e os personagens históricos a elas relacionados (Tiradentes, Aleijadinho, Chico Rei, Dom Silvério), por trás da figura mítica com que eles se apresentam no discurso histórico oficial. Assim, a poetisa exploraria a imagem das cidades a partir de suas ruínas, transcendendo o espaço físico e tomando-o como um espaço imaginário. O mesmo se sucederia com a evocação dos personagens históricos retratados, que são tomados como espectros que rondam o cenário e denunciam um passado não redimido.

*Madrinha Lua* (1952) compõe-se de notável riqueza poética e cultural, trazendo-nos um pouco do passado de Minas Gerais e de suas personalidades importantes, a partir de um olhar que os ficcionaliza mais do que reafirma suas imagens já assimiladas na História. Desse modo, o discurso apresenta-se em sua especificidade, enquanto capaz de revelar um mundo perdido e de dar voz aos mortos que, porém, permanecem vivos na memória coletiva.

Utilizamos, nesta pesquisa, principalmente a edição de *Madrinha Lua* de 1980, que não apresenta modificações em relação à primeira, publicada em 1952. Composto inicialmente por 11 poemas, o livro receberá o acréscimo de mais dois, na edição contida nas *Obras Completas* da autora (1985). Demos ênfase, neste estudo, aos poemas que remetem a personagens ou fatos históricos ocorridos em Minas Gerais e às cidades que a poetisa percorreu em sua viagem lírica. Assim, receberam maior ênfase as composições: “Romance de Aleijadinho”, “Visão dos Profetas”, “Louvação de Daniel”, “Vida, Paixão e morte de Tiradentes”, “Poesia de Ouro Preto”, “Viagem de Dom Silvério”, “Elegia de Mariana” e “Romance do Cavaleiro de Prata”. Esses poemas permitiram que nossa abordagem se aprofundasse na discussão das questões suscitadas por esta pesquisa: de como a poesia vai além dos mitos históricos, buscando ver por detrás deles os sujeitos (os fantasmas), com seus dilemas e dramas próprios; e ver, ademais dos monumentos, as ruínas que evocam uma visão das cidades em seu lado oculto, para além do que os monumentos podem testemunhar. Outros poemas do livro

não foram analisados, porque as questões que eles nos suscitam podem ser exploradas nos poemas já selecionados ou por eles não se ajustarem às temáticas discutidas.

Nessa pesquisa, além da leitura de um grande número de textos teóricos e críticos situados entre os campos da Literatura, História, Artes e Filosofia, fizeram-se necessárias consultas por materiais biográficos que colaborassem com a pesquisa, tendo sido, por isso, imprescindível percorrer bibliotecas várias, como o Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, Belo Horizonte, e as cidades históricas retratadas nos poemas: Ouro Preto, Mariana e Congonhas do Campo.

Esta dissertação compõe-se de três capítulos. No primeiro, fazemos uma breve apresentação da vida e do percurso literário de Henriqueta Lisboa. Em seguida, discutimos a percepção de alguns críticos sobre a poesia da autora e tentamos situar a sua poética em relação à tradição modernista e às diversas correntes que compõem o cenário literário dos anos 1920 a 1950. Dentro dessa proposta crítica, são analisadas, ainda, as possíveis ressonâncias de leitura da poetisa e os principais escritores, em destaque Mário de Andrade, com quem Henriqueta Lisboa mantinha diálogo literário.

Iniciamos o segundo capítulo analisando os significados que o signo da lua assume, em *Madrinha Lua*, já que é sob seu influxo que os poemas do livro se apresentam. Refletimos, em seguida, sobre o modo como a história e a poesia se aproximam ou se contrapõem no referido livro, principalmente no que se refere à tematização da vida dos personagens históricos Tiradentes e Aleijadinho. Nesse debate, recorreremos a uma discussão teórica sobre mito e fantasma, relacionando aquele ao discurso histórico oficial e este ao discurso poético. Essa discussão se dá a partir das teorias de José Murilo de Carvalho, Karen Armstrong e Gilbert Durand, quanto ao mito; e Michel de Certeau e Giorgio Agamben, sobre o fantasma.

No terceiro e último capítulo, analisamos o percurso poético de Henriqueta Lisboa pelas cidades históricas mineiras, relacionando seu olhar ao do viajante. No primeiro tópico, destacamos seu poema sobre Ouro Preto, em que a poetisa nos apresenta uma cidade fantasmagórica, permeada de sombras e espectros, a despertar quando o olhar sobre ela se aprofunda, buscando ver seu lado oculto. Em seguida, refletimos sobre a viagem transcendental que se opera quando esse olhar, voltado para Mariana, convoca o passado do lugar a se manifestar e este, então, se apresenta como um espaço místico e sublime, elevado a uma dimensão eterna. Por fim, enfatizamos como a poetisa explora a

dinâmica social dessas cidades, apontando para personagens cuja vida daria testemunho das transformações sociais que vão se operando no tempo.

Com seus poemas, Henriqueta Lisboa retrata personagens e cidades históricas que povoam o imaginário histórico dando-lhes nova vida por meio da palavra poética. Sua poesia, dessa maneira, além de operar um resgate histórico, apresenta-se em seu caráter meditativo/ reflexivo, fazendo-nos pensar a história de uma maneira diferente.

**Capítulo 1**

**HENRIQUETA LISBOA:**  
**entre poesia, crítica e cartas**

## 1.1. Vida e poesia de Henriqueta Lisboa

Henriqueta Lisboa nasceu no dia 15 de julho de 1901, em Lambari, no sul de Minas Gerais. Seus pais, o farmacêutico João de Almeida Lisboa e Maria de Vilhena Lisboa, eram de descendência espanhola e portuguesa. Henriqueta realizou seus estudos primários no Grupo Escolar Dr. João Braulito Júnior, em Lambari, e o Curso Normal no Colégio Sion, na cidade de Campanha (também no sul de Minas). Já no período em que frequentava o colégio compunha seus versos, inspirando-se em autores clássicos, como Camões e Santo Agostinho, e românticos, como Fagundes Varela.

Em 1924, seu pai foi eleito deputado federal, mudando-se com a família para o Rio de Janeiro. Nessa cidade, Henriqueta Lisboa publica, em 1925, *Fogo Fátuo* (livro que ela não inclui nas compilações de sua obra) e, em 1929, *Enternecimento*, recebendo por este o Prêmio de Poesia Olavo Bilac, outorgado pela Academia Brasileira de Letras. Em 1935, retorna a Minas Gerais, assumindo o cargo de inspetora federal de ensino secundário da cidade de Belo Horizonte. Em 1943, assume a cadeira de Literatura Hispano-americana e Literatura Brasileira da Universidade Católica de Minas Gerais. E, em 1951, começa a lecionar História da Literatura na Escola de Biblioteconomia de Minas Gerais.

Após esse retorno ao seu Estado de origem, a autora passa a escrever cada vez mais e com maior aprimoramento, inclusive trabalhos críticos, entre os quais se destacam as coletâneas de ensaios *Alphonsus de Guimaraens* (1945), *Convívio Poético* (1955) e *Vigília Poética* (1968). Entre seus livros de poesia mais lembrados estão: o já citado *Enternecimento* (1929), *Prisioneira da Noite* (1941), *A Flor da Morte* (1949), *Madrinha lua* (1952), *Azul Profundo* (1955), *Montanha viva: Caraça* (1959), *Reverberações* (1976) e *Pousada do Ser* (1982). A autora foi, também, uma destacada escritora de literatura infantil, em que se ressalta o livro *O menino poeta* (1943); e uma tradutora exímia, com a conversão para o Português de cantos de Dante, de romances de Marcel Proust e coletâneas de poemas de Gabriela Mistral e Jorge Guillén.

Ao longo de sua carreira literária, Henriqueta Lisboa foi agraciada com diversos prêmios importantes, como o Prêmio Othon Bezerra de Mello da Academia Mineira de Letras, em 1949, e o Prêmio da Câmara Brasileira do Livro, por *Madrinha Lua*, em 1952. Recebe, ainda, o Prêmio Brasília de Literatura, pelo conjunto de sua obra, em

1971, e o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras, também pelo conjunto da obra, em 1984. Dentre as homenagens que recebe estão a Medalha de Honra da Inconfidência de Minas Gerais, em 1955, o título de “Cidadã Honorária de Belo Horizonte”, em 1972, e o Diploma de Mérito Poético do Governo do Estado de Minas Gerais, comemorativo dos 50 anos de sua poesia, em 1979. Henriqueta Lisboa faleceu em Belo Horizonte, no dia 9 de outubro de 1985, aos 84 anos.<sup>1</sup>

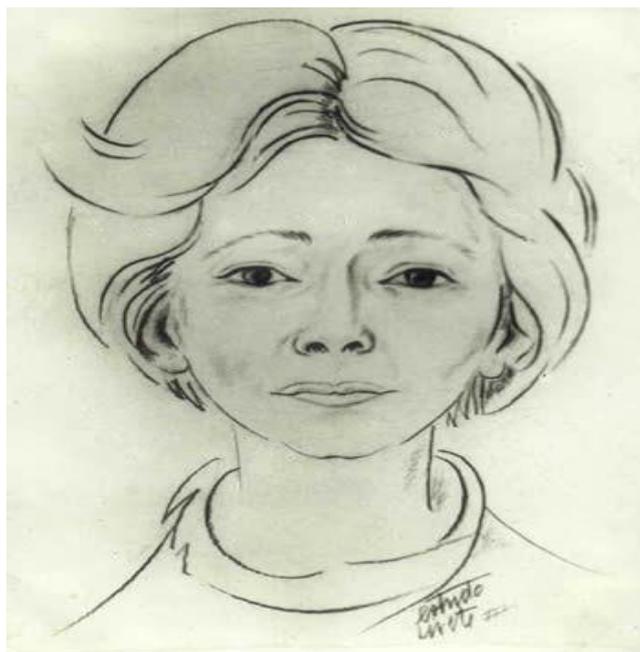


Figura 1: Retrato de Henriqueta Lisboa feito por Lisete Meimberg.

Fonte: AHL/AEM/CELC/UFMG.

Disponível em: [https://www.ufmg.br/aem/henriqueta/imagens\\_bio/desenho.htm](https://www.ufmg.br/aem/henriqueta/imagens_bio/desenho.htm)

Acesso em: 13 de março de 2014.

Os prêmios e homenagens acima elencados, além de tantos outros, mostram o lugar de Henriqueta Lisboa no espaço literário e cultural do seu tempo, de modo a se poder tomá-la como mulher privilegiada, por ter ultrapassado os limites domésticos a que as mulheres em geral, nesse período, estavam submetidas, e ter inscrito seu nome como poetisa e intelectual de referência no país. O fato de ter sido a primeira mulher eleita para a Academia Mineira de Letras o ressalta de modo evidente. Como afirma Eneida Maria de Souza a respeito desse lugar ocupado pela autora: “Como escritora vivendo no meio intelectual dominado por homens, sua posição firme e audaciosa

---

<sup>1</sup> As informações inseridas nessa pequena nota biográfica foram colhidas em: LOBO FILHO, 1966, p. 15-18; e em: [http://vidaslusofonas.pt/henriqueta\\_lisboa.htm](http://vidaslusofonas.pt/henriqueta_lisboa.htm) (acesso em 05 de abril de 2014).

rompeu barreiras e respondeu de forma lúcida às críticas à sua poesia” (SOUZA, 2010, p. 34).

Apresentamos, a seguir, um trecho de entrevista que Henriqueta Lisboa concedeu ao jornal *O Estado de São Paulo*, em 1984, no qual comenta a recepção de sua obra no início de sua carreira, dando destaque a essa sua condição de “mulher poeta”:

Mulher, além de mineira, escritora aparecida há cinqüenta anos, as condições não me seriam favoráveis; e foi preciso perseverança para prosseguir no trabalho, ou melhor, na força de vocação. Todavia tive gratas compensações: a crítica me apoiou desde o início, os colegas de ofício me têm dado apreço, fui a primeira mulher eleita para a Academia Mineira de Letras, tenho sido distinguida com títulos de meu Estado e tenho recebido prêmios de nível nacional [...] Se houve preconceitos, eles já não existem (LISBOA *apud* PAIVA, 2006, p. 118).

Henriqueta revela, nesse fragmento, que houve esforço de sua parte por superar esse estigma que existia em relação ao lugar social da mulher e afirmar-se como poetisa. Apesar de ter passado por dificuldades com a crítica em relação a essa questão, a poetisa as superou, como sugere no final de sua fala. Talvez pelo fato de ter surgido como escritora num momento de revolução no campo intelectual e das letras no Brasil (o Modernismo), o olhar sobre sua obra foi pouco marcado por preconceitos desse tipo, voltando-se mais para suas qualidades intrínsecas.

É interessante, porém, notar como os primeiros críticos da autora não viam a questão da feminilidade como alheia a essas qualidades literárias. Como nos mostra Adriana Rodrigues Machado (2013), em comentário a uma crítica produzida por autor identificado apenas como “M” (publicada em jornal no ano de 1922), a poesia de Henriqueta se destacava das demais marcadas pela emergência de uma voz feminina. Citamos abaixo, um trecho desse texto recuperado pela pesquisadora:

[...] Os seus versos, alguns cheios de encantadora simplicidade, iluminam-se de um suave panteísmo, que é como um prolongamento dessa “divina surpresa”, que nos fere, e impele o artista a enamorar-se, no primeiro instante de vida emocional, da natureza, do firmamento, do espaço, da luz, que o abençoa. [...] (“M”, 1922, *apud* MACHADO, 2013, p. 31)

Segundo Adriana Machado, a expressão “divina surpresa”, no trecho supracitado, estaria relacionada à temática escolhida pela poetisa mineira, temática essa que, fugindo

da vulgaridade (do ameno), se destoaria do que o crítico via como uma tendência dos “cultores do sexo frágil”: a de naufragarem na mediocridade.

Por isso se justifica o prazer que nos domina quando lemos versos bons de poetisas estreantes. [...] É essa divina surpresa que, a todo o momento, transparece na arte de Henriqueta Lisboa e protege o seu espírito da vulgaridade dos temas, em que naufraga a mediocridade. (“M”, 1922, *apud* MACHADO, 2013, p. 31)



Figura 2: Foto de Henriqueta Lisboa  
Fonte: Acervo de Escritores Mineiros/UFGM  
Disponível em: [https://www.ufmg.br/aem/henriqueta/imagens\\_bio/1934.htm](https://www.ufmg.br/aem/henriqueta/imagens_bio/1934.htm)  
Acesso em: 13 de março de 2014.

Essa relação entre feminilidade e qualidade literária (a Henriqueta Lisboa mulher e poetisa ao mesmo tempo) foi destacada também por Paschoal Rangel, em sua elogiosa apresentação da autora, intitulada *Essa Mineiríssima Henriqueta* (1987). Entretanto, esse tom elogioso, eleva a mulher e pouco enaltece a poetisa atribuindo-lhe características mais de fêmea do que propriamente de “poeta”. Nota-se também, como o título já sugere a referência à presença de Minas como dado demarcador da personalidade literária de Henriqueta Lisboa. Vejamos, a esse respeito, o trecho abaixo:

Quem é ela? Fêmea espantada inquietíssima silenciosa, toda sobre-si e tão sobre-o-mundo, sobre o céu, a terra, o homem. Tão poeta! Mineiríssima

Henriqueta, de antiga árvore ibérica, que deixou lembranças de Portugal pegadas no seu nome: Henriqueta Lisboa. Quem é essa mulher? Ninguém sabe, como “ninguém sabe Minas. Só mineiros sabem, e não dizem nem a si mesmos...” “Minas é cimo e fundo.” Assim, Henriqueta. E quanto! (RANGEL, 1987, p.15)

Podemos observar, nesse trecho, um movimento ambivalente, que vai do olhar sobre a Henriqueta poetisa para a figura feminina que a partir dela se desvela. Quando pergunta sobre a poetisa, Rangel lembra-se da Henriqueta mulher, com seu jeito inquieto e silencioso, ao mesmo tempo. Retorna ao que encontraremos como uma característica de sua poesia, o voo do espírito sobre o mundo físico, que estaria relacionado, como sugere o crítico, à origem ibérica e mineira da autora. Depara-se, enfim, com a impossibilidade de definir Henriqueta Lisboa, tanto como mulher quanto como poetisa, já que, como uma típica mineira, ela vai ao alto e ao fundo (dimensões contrastantes) num mesmo movimento, impedindo que se a fixe num lugar único.

Rangel, ainda no mesmo estudo, melhor aprofunda esse olhar sobre a personalidade literária da autora aludindo a constantes temáticas e formais que encontraremos como determinantes em *Madrinha Lua*:

Ela [Henriqueta Lisboa] que parece tão em-si, de repente é história, é geografia, Mariana, Caraça, Ouro Preto, Aleijadinho, Bárbara Heliadora, o arcebispo Dom Silvério, é epopéia lírica, romanceiro, é vibração religiosa, é infância, é metafísica, “pousada do ser”; é lucidez, é erudição, é agudez crítica, é enigma (“reverberações”), visão onírica, é cimo e fundo, lavras e céu, isto e aquilo. (RANGEL, 1987, p. 15)

O crítico enfatiza, nesse fragmento, além da percepção aguçada para a história, a espiritualidade e a mística como traços característicos tanto da personalidade quanto da escrita poética de Henriqueta Lisboa. A mineiridade da autora estaria manifesta nesses aspectos chave, como também no interesse que ela mantinha pelas cidades e personagens históricos de Minas Gerais. A relação com a arte barroca é outra característica apontada por Rangel como própria da obra da poetisa: “Nela [em Henriqueta] está presente outra tendência, outro conjunto de sensibilidades; sua mineiridade fundamental a liga ao barroco do século XVIII” (RANGEL, 1987, p. 17).

Podemos voltar a alguns críticos que escreveram sobre a poesia de Henriqueta Lisboa e ver como eles também percebem as constantes temáticas e formais de sua

poesia, tendo como nosso horizonte, especialmente, essa relação da autora com o tema das cidades e dos personagens históricos de Minas Gerais. Buscaremos, na visão do conjunto da obra, aspectos que serão determinantes para nossa leitura dos poemas de *Madrinha Lua*.

Começemos por Mário de Andrade, que, além de crítico renomado, foi um grande conselheiro literário de Henriqueta Lisboa, tendo exercido sobre ela uma forte influência. No texto “Coração Magoado”, de 1941, o poeta-crítico ressalta como a poesia de Henriqueta Lisboa está ancorada num lirismo que se alimenta tanto da dor quanto da alegria, sendo densa e suave ao mesmo tempo: “esse lirismo que a excetua, uma carícia simples, dor recôndita em sorriso leve e a frase contida – coisas raras na poesia nacional” (ANDRADE, 2012, p. 216). Mas, é a “noturnidade” o que Mário vê como mais específico da poética de Lisboa, percebendo-a nas imagens de aspecto lunar e no tom íntimo e confessional que assume. Mário também destaca, já quanto à forma, uma forte junção entre intensidade da emoção e “contenção antipalavrosa e sintética, realizadas num dizer simples mas clássico, firme e marmóreo” (ANDRADE, 2012, p. 214). Aponta, ainda, para uma das constantes negativas mais denunciadas pela crítica da obra de Henriqueta: a presença de certo didatismo. Em carta enviada à autora, em 17 de abril de 1940, Mário já a aconselhava sobre esse ponto, dizendo que ela precisava “evitar o lado didático-religioso o mais possível” (ANDRADE, 1991, p. 14).

O crítico Sérgio Milliet, mais voltado para questões associadas ao fazer poético e à construção do poema, vê Henriqueta Lisboa como “um dos poetas mais puros do Brasil” pela riqueza expressiva e comunicativa de sua linguagem:

Henriqueta Lisboa é hoje um dos poetas mais puros do Brasil. A forma límpida, cristal sem jaça de sua poesia, a agudeza das imagens, a densidade das palavras, a segurança do ritmo, sua humildade, constituem sua força expressiva e comunicativa. (MILLIET. In: LISBOA, 1985, p. 559)

Nas palavras de Sérgio Milliet, o que se pode inferir é que a poesia de Henriqueta Lisboa perpassa do simples ato de escrever poesia à expressividade e nobreza de cada palavra usada pela autora.

Na crônica “Henriqueta Lisboa: lírica”, composta em 22 de abril de 1959 e publicada em *Andorinha Andorinha* (1966), Manuel Bandeira também enfatiza o uso

rigoroso das palavras por parte de Henriqueta, relacionando-o à profundidade e à perfeição, que caracterizam a lírica da poetisa mineira:

Já disseram da poesia de Henriqueta que ela se caracteriza por uma constante perfeição. Mas essa perfeição não é fruto de fácil virtuosidade: é perfeição de natureza ascética, adquirida à força de difíceis exercícios espirituais, de rigorosa economia vocabular. (BANDEIRA, 1986, p. 183)

Manuel Bandeira exalta a sensibilidade da poetisa na escolha das palavras, bem como enfatiza ser essa uma habilidade quase virtuosa de poucos poetas.

Com um olhar mais crítico, Péricles Eugênio da Silva Ramos (2004) vê essa “dileção pela palavra nobre ou rara”, na poesia de Henriqueta Lisboa, como certo “preciosismo”, inclusive a artificializar um pouco a expressão. Mas, ressalva dizendo que nos momentos de equilíbrio, em que assume uma “dicção mais policializada”, a linguagem da poetisa se torna “cálida como ricos perfumes”. O autor cita como exemplo desses momentos de alta qualidade os versos de *Madrinha Lua*, segundo ele perpassados por um “luar almíscar, um capitoso aroma de angélicas que floriram noutros séculos” (RAMOS, 2004, p. 194).

Blanca Lobo Filho, por sua vez, destaca na escrita de Henriqueta Lisboa a força de um sentimentalismo que vem do modo íntimo e confessional com que, em seus poemas, o eu lírico se expressa. Sentimentalismo esse relacionado ao campo do afeto, da emoção, que atinge o leitor sim, mas não sem aquela dificuldade de compreensão própria de uma poética voltada para o mistério místico:

Embora os poemas toquem as emoções e afetem a imaginação com facilidade, muitas vezes não são compreendidos logo à primeira leitura. Esta primeira leitura proporciona ao leitor a qualidade misteriosa, mística, encantada dos poemas, oferece um sabor de beleza e cria um desejo de releitura. Somente sucessivas leituras, porém, revelam a beleza plena e delicada e a profundidade de pensamento inerente aos versos. Exige-se justamente esforço de compreensão. [...] seus versos insinuam mais que insistem, sugerem mais do que atitudes e idéias. (LOBO, 1966, p. 165)

Esse caráter sugestivo dos versos de Henriqueta Lisboa fundamenta o estilo sutil de sua escrita; uma “sutileza pura”, como assinala Blanca Lobo, presente no pensamento e na linguagem da autora:

É possível isolar vários pontos que os críticos habitualmente concordam em considerar como força da poesia de Henriqueta Lisboa. Incluem eles, seu lirismo, sua fraseologia incisiva, sua “pureza e perfeição de estilo”, sua profunda visão da morte e simultaneamente a positiva atitude para com a vida, e, por fim, a maturidade, a sutileza pura, de seu pensamento e percepções. (LOBO, 1966, p. 165)

Numa direção parecida, o crítico Oscar Mendes enfatiza a relação entre êxtase contemplativo e condensação expressiva como aspectos a fundamentarem a perfeição técnica da escrita de Henriqueta Lisboa: “Cada novo livro de Henriqueta Lisboa mostra a que grau de perfeição técnica vai atingindo a sua poesia, cuja economia de palavras e cuja condensação forte de emoção tem algo de êxtase contemplativo e de definitiva fixação cristalina” (MENDES, 1985, p. 560).

Essa relação entre êxtase contemplativo e fixação cristalina, que marca o plano expressivo, traduz o que aparece como a “essência” da poética de Henriqueta Lisboa no plano temático, conforme a visão de Oscar Mendes: a elevação da alma a Deus, a busca por uma dimensão religiosa ou mística. Sobre o modo como se manifesta essa elevação, o crítico assinala:

Uma alma arisca, arredia, que faz confidências em voz subordinada, que murmura humildemente as suas preces e exprime resignadamente a tristeza dos sonhos irrealizados, mas ativa de sua solidão, contente talvez de ser diferente, de poder fugir do mundo para elevar o espírito até Deus. (MENDES, 1970, p. 96)

Não temos aqui a intenção de questionar se a poesia da autora é de cunho religioso ou não, mas seus poemas são reconhecidos pela melancolia de alma, pela súplica e tom confessional dirigido ao divino.

Sobre a presença do religioso na poesia de Henriqueta Lisboa, Blanca Lobo Filho (1973, p. 12) afirma que ela se dá, não pela recorrência aos seus aspectos exteriores (relativos ao dogma), mas sim como experiência íntima e individual, encontro com Deus ou Nossa Senhora. Teríamos, então, na poesia da autora, a inscrição da fé católica numa dimensão mais propriamente *mística*. O místico, tal como definido por Henrique C. de Lima Vaz (2000), como “experiência pessoal e frutiva com o sagrado”.

Esse substrato místico pode ser identificado em muitos poemas em que a voz do eu lírico se dirige a Deus, interpelando-o quanto à morte, ao amor, à passagem do

tempo. Como assinala Fábio Lucas (2001, p. 7-16), essa recursão ao sagrado se dá principalmente em torno da tensão entre a vida e a morte. E, no dizer do crítico, o tom assumido pelo eu lírico é quase sempre mais tensional do que propriamente evocativo; a poetisa não tomaria Deus e a Religião como solução, mas sim como problemas, assumindo perante eles uma atitude desafiadora e inconformada (LUCAS, 2001, p. 14). Aqui, poderíamos lembrar a relação de Henriqueta Lisboa com o barroco setecentista mineiro, presente, segundo Fábio Lucas, nessas tensões e no forte maneirismo dramático com que a autora as modula (LUCAS, 2001, p. 9). O crítico acrescenta o embate entre exaltação erótica e os sentimentos de abandono e solidão como parte dessa poética marcada por uma expressividade dramática (LUCAS, 2001, p. 14).

O tema do amor é, ainda para Fábio Lucas (2001, p. 14), participante dessa rede de conflitos na poesia de Henriqueta Lisboa. O amor não correspondido, que não se concretiza a não ser pela mediação da ausência; o amor feito de renúncia, que não ousa se enunciar e que se revela apenas pelo peso do silêncio. “De silêncio se tecem as palavras do Amado nas confidências do crepúsculo, nos segredos da lágrima”, diz Donald Schüller, em ensaio sobre a autora (SCHÜLER, 1992, p. 54).

É interessante, aliás, notar que o silêncio opera como recurso expressivo, na poética de Henriqueta Lisboa. Ivan Junqueira o viu como “o agente retórico responsável pelo passo ‘do real ao inefável’” (JUNQUEIRA, 2005, p. 467), compondo, junto da musicalidade, “a partitura da linguagem”. O poeta-crítico identifica esse silêncio nas “pausas, hiatos, zeugmas, elipses, ambiguidades e reticências” muito presentes na poesia da autora mineira. E seria expressão de uma busca por exprimir o inexprimível, dizer o indizível, uma busca de transcendência *pela* linguagem e *na* linguagem. Busca que é de caráter místico, para voltarmos a uma dos campos expressivos que mais dominam na poesia de Lisboa. A mística, seguindo a teorização impetrada por Michel de Certeau (1982, p. 157), como uma “maneira de falar”, uma linguagem, supondo a luta com as palavras, a luta por exprimir o inexprimível. O silêncio participa dessa luta, na superação do domínio material da linguagem, levando-a além de seu próprio limite:

A musicalidade e o inefável da dicção poética de Henriqueta Lisboa devem quase tudo a esse diáfano demiurgo: o silêncio. E muitas de suas virtudes – em particular as da limpidez formal e da austeridade expressiva – parecem advir de sua ladina e invisível participação, tanto assim que a própria autora o confessa quando se refere ao “suborno das silenciosas palavras” ou “à

mudez que precede ao balbucio do pensamento”. Por isso mesmo, sua poesia se confunde com o afã de exprimir o indizível, de ultrapassar os limites léxico-semânticos da palavra e, afinal, como queria Rilke, de penetrar a essência da poesia, cujo limbo escatológico estaria para além das possibilidades da palavra. (JUNQUEIRA, 2005, p. 467-468)

Mas, é principalmente o tema da morte o que mais estaria relacionado a esse silêncio enquanto elemento expressivo, na poesia de Lisboa. Paschoal Rangel o vê inscrito sob vários registros, “desde o lingüístico ou estilístico até o psicanalítico, ideológico ou mitológico” (RANGEL, 1992, p. 87). O crítico prefere destacar o registro filosófico. Na poesia de Henriqueta Lisboa, segundo ele, a morte apareceria como fechamento do mistério da vida à nossa compreensão. O silêncio da morte como o absoluto do mistério. “O mistério se fecha no morto. Enclausura-se. Incomunica-se. Como repetir a experiência da morte de alguém? O homem morre. E o mistério se esgota nele” (RANGEL, 1992, p. 89).

Esses temas estão presentes em *Madrinha Lua*, nosso objeto de estudo, de modo muito significativo. A morte, o silêncio, o inefável dão contornos à perquirição da história, que se mostra desgastada pela ação do tempo. Personagens apontados pela história oficial como mitológicos ou heroicos (Aleijadinho, Chico Rei, Bárbara Heliadora, Fernão Dias, Dom Silvério) tornam-se espectros e os monumentos físicos (Os Profetas de Aleijadinho em Congonhas, a Casa dos Contos em Ouro Preto, as igrejas, as ruelas e os casarões) se convertem em ruínas. O que eles dizem do ocorrido é apenas em forma de murmúrio. Num cenário de mistério, com uma atmosfera bastante mística, esses personagens e esses monumentos (suas vozes) são como vultos a percorrerem as cidades, na noite, combinando o abstrato e o concreto, relacionando o passado e o presente.

Em meio a vultos que pergavam  
e confidências que se enleiam,  
com mãos trêmulas o crepúsculo  
afaga teus ombros curvos,  
doce Mariana melancólica.

(LISBOA, 1985, p. 232)

*Madrinha Lua*, como afirma Alphunsus de Guimaraens Filho, se destaca em nosso patrimônio poético, à medida que exalta a nível muito alto o patrimônio histórico

de Minas Gerais. Em carta enviada à autora, em 12 de fevereiro de 1981, o poeta assinala:

Que mais lhe poderei dizer de “Madrinha Lua”? Todos os seus admiradores – numerosos como são – já fizeram justiça a esse pequeno livro admirável, e admirável em tudo, seja aos temas escolhidos, seja nas poesias primorosas que resultaram dessa escolha. Não se sabe, entre poemas tão nobre e seguramente realizados, que deles nos será lícito separar. São no seu total, de notável unidade e cada um mais pleno e belo. Não cabe destacar este ou aquele, mas sim louvá-los no seu conjunto, agora acrescidos de dois excelentes companheiros. “Madrinha Lua” é, em suma, obra que se impõe e se destaca em nosso patrimônio poético.<sup>2</sup>

Diante desses apontamentos sobre a poética de Henriqueta Lisboa, o que se observa é uma escritora que sabe fazer poesia na sua melhor forma, envolvida com temáticas que mais lhe detêm a atenção, como a da história de personagens e cidades e lugares de Minas Gerais (a autora escreveu, também, um livro de poemas sobre Caraça, intitulado *Montanha Viva: Caraça* [1959]).

No que tange ao fazer poético sobre esses temas, lembramos que, pela mesma época (os anos 1950), outros grandes poetas, como Carlos Drummond de Andrade (a seção “Selo de Minas”, em *Claro Enigma* [1951]), Manuel Bandeira (em poema de *Opus 10* [1952]), Cecília Meireles (*Romanceiro da Inconfidência* [1953]) e Murilo Mendes (*Contemplação de Ouro Preto* [1954]), publicaram livros de poesia ou poemas sobre as cidades históricas mineiras. Mas, cada um de uma maneira muito própria, com um olhar diferente. A originalidade da escrita de Henriqueta Lisboa se afirma também nesses poemas sobre as cidades à medida que a autora insere o que é próprio de seu universo de expressão na visão da história e dos espaços tematizados. Pode-se dizer que, em *Madrinha Lua*, a poetisa encontra uma forma de integrar passado e presente, reafirmando o tempo, os personagens e a história de Minas Gerais, tomando-os nos interstícios entre a vida e a morte, o mistério que é impenetrável, mas não mudo; o mistério que murmura pela voz dos espectros e das ruínas.

---

<sup>2</sup> Cópia da carta manuscrita de Alphonsus Guimaraens Filho destinada a Henriqueta Lisboa em 12 de fevereiro de 1981. Disponível no Acervo dos Escritores Mineiros (AEM) no Arquivo de Henriqueta Lisboa (AHL).

## 1.2. Henriqueta Lisboa e o Modernismo

Como vimos em relação a *Madrinha Lua*, muito do trabalho poético de Henriqueta Lisboa estava em consonância com o de autores ligados ao Modernismo, como Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Murilo Mendes e Carlos Drummond. Mas, o modo como a poesia da autora mineira se situa nessa tradição de maior relevância na literatura brasileira na primeira metade do século XX, a tradição modernista, merece mais discussões.

Quando falamos em Modernismo no Brasil, sempre lembramos a Semana da Arte Moderna, que ocorreu durante as noites de 13,15 e 17 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo. Não só a literatura, mas também a pintura, a música e a escultura estavam envolvidas nesse evento, que pode ser considerado o primeiro grande momento de renovação de nossas artes frente à condição de dependência que mantinha em relação à Europa. Dependência essa que à época se exprimia, especialmente, na rigidez de formas e no tom acadêmico do Parnasianismo brasileiro, inscrito sob a égide do Neoclassicismo importado da França.

Os modernistas, liderados por Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira, moviam-se por um forte desejo de libertação. Desejo esse que, no âmbito da poesia, conforme Péricles Eugênio da Silva Ramos, assim se manifestava:

O que se desejava, em geral, era a libertação da poesia das fórmulas e dos temas acadêmicos, para que se fizesse *atual*. Isso redundaria na procura de novos assuntos ou na destruição dos assuntos poéticos, em novos princípios de composição do poema e em novas formas de expressão. Mas o denominador comum era mesmo o desejo de libertação. (RAMOS, 2004, p. 45) [grifo do autor]

Essa liberdade requerida resultou em obras impregnadas de versos livres, brancos, e com um tom jocoso, de piada e crítica aos padrões burgueses e aristocráticos que sustentavam o ideal de arte e literatura combatido. Também a tematização do espaço ganhou novos vetores, com paisagens e ambientes mais urbanos do que bucólicos, o movimento no lugar do estado contemplativo, retratando, assim, a vida brasileira do momento, marcada pelo influxo da industrialização e do comércio.

A partir dos anos 1930, o Modernismo vai adquirindo novas constantes temáticas e formais, mostrando-se mais diverso e plural. Podemos, aliás, vê-lo como dividido em três gerações ou fases, como faz Péricles Eugênio da Silva Ramos:

1) a primeira, também chamada de Modernismo (*stricto sensu*), vai de 1922 até por volta de 1930: é a fase de ruptura com os modelos anteriores; 2) a segunda estende-se de 1930 até 1945: os temas, antes circunscritos de modo geral à ambiência brasileira, voltam-se para o homem e seus problemas como ser individual ou social: pode-se falar em fase de *extensão de campos* (ou, em certa designação, *pós-modernismo*); 3) a terceira, a partir de 1945, traz a marca da disciplina e pesquisa no que diz com a expressão: trata-se da *fase esteticista* (ou, na primitiva designação de Tristão de Athayde, *neomodernismo*). A essas fases correspondem gerações, que influem umas sobre as outras: as de 22, 30 e 45. (RAMOS, 2004, p. 44)

Seria difícil situar Henriqueta Lisboa próxima da primeira geração modernista, pois, como viu Ivan Junqueira (2005, p. 466), ela pouco sofreu o influxo das ideias e doutrinas estético-formais reivindicadas pelos autores ligados à “Semana de 1922”. O mais adequado seria a relacionarmos com a segunda geração<sup>3</sup>, não apenas por razões cronológicas – o livro com o qual a autora se apresenta mais firmemente no cenário literário brasileiro, *Enterneçamento*, é de 1929 – mas também pelas características de sua poesia. O místico e o espiritual, o questionamento da existência, o conflito entre a vida e a morte e o tema do amor renunciado, mais o tom íntimo e confessional, a profundidade, a atmosfera de noturnidade, além do uso nobre e austero da linguagem, ligam a poesia de Henriqueta Lisboa à de poetisas como Cecília Meireles, Emílio Moura, Jorge de Lima e Carlos Drummond, que, segundo o consenso da crítica, pertencem à geração de 1930. Alfredo Bosi, em *História concisa da literatura brasileira*, apontou para a circulação, nesses anos, de um “projeto de uma lírica essencial, comum a quase toda a poesia pós-modernista”, projeto que seria representado pelos autores acima elencados (BOSI, 1994, p. 463).

Na avaliação de João Luiz Lafetá, o Modernismo atinge, durante esse decênio de 1930, “sua fase áurea de maturidade e equilíbrio, superando os modismos e os cacoetes

---

<sup>3</sup> Destacamos o uso da expressão *pós-modernismo* por diversos autores (entre eles a própria Henriqueta Lisboa) em referência a essa segunda geração. Ressaltamos que se trata de um “pós-modernismo 1922”, e não de um pós-modernismo como o que conhecemos hoje, referente à literatura e às artes em geral situadas a partir de 1970 e correspondentes a um novo momento histórico, a Pós-modernidade ou Ultra-modernidade (ou mesmo, o Capitalismo Tardio, segundo Fredric Jameson [1997]).

dos anos 1920, abandonando o que era contingência ou necessidade do período de combate estético” (LAFETÁ, 2004, p. 66). Mesmo Mário de Andrade e Oswald de Andrade, representantes da geração marcada pelo desejo de ruptura com o passado, assumirão uma postura menos radical, agregando a contribuição do passado à visão de uma arte tão situada no presente. Voltam-se, aliás, nesse momento, para a valorização da tradição, tomando-a como parte importante da cultura nacional. Essa valorização se dá, sobretudo, pela integração da “estética barroca como expressão do elemento arcaico, da tradição e do traço de nacionalidade”, como aponta Eneida Maria de Souza (2004, p. 38).

A contribuição de Henriqueta Lisboa ao Modernismo se inscreve, justamente, nesse senso de maturidade a que se referia Lafetá, tendo a autora como referência para sua escrita, não os modernistas de primeira hora, mas tradições poéticas do passado. Essa posição refratária ao novo das vanguardas, podemos ver como próxima da de outros autores mineiros surgidos nesse período, o final dos anos 1920 e início dos 1930, como Emílio Moura, a quem Fábio Lucas relaciona a autora:

Como Emílio Moura, a poeta não embarcou na revolução literária do lado de seu aspecto mais caricato e desafiador, que foi a prática do poema prosaico ou simplesmente anedótico. O Modernismo de Henriqueta Lisboa cifra-se pela compostura. Mas o seu verso livre, ponto de honra da nova escola, é tão fluido e natural que se pode admitir lhe seja imanente, um modo peculiar de manifestar-se de modo poético (LUCAS, 2001, p. 12).

A origem mineira desses autores forneceria à sua poesia um imaginário menos marcado pela urbanidade e pelo senso vanguardista, trazendo-a para mais próximo de elementos do imaginário mineiro, como a atmosfera noturna e espiritualizada, o olhar mais decoroso e introvertido para o mundo. Moura e Drummond, inclusive, surgem dentro de um grupo formado em Minas Gerais, nos anos 1920, que deixará uma contribuição significativa para o Modernismo brasileiro, preparando a poética de caráter mais “essencialista” (conforme a expressão de Alfredo Bosi) que marcará a geração de 1930. Além de Emílio Moura e Carlos Drummond de Andrade, integravam esse grupo: Abgar Renault, Gustavo Capanema, Gabriel Passos, Pedro Nava, João Alphonsus, Aníbal Machado, Martins de Almeida, Mário Casasanta e Gregoriano Canedo.

Em Belo Horizonte, tais jovens (vindos do interior do Estado, a fim de completarem seus estudos) se juntam e mobilizam a vida cultural da cidade, com sua

participação no jornal *Diário da Manhã* e em seu periódico, o *A Revista*. Movidos por um desejo de renovação da literatura próximo do manifestado pelos modernistas de São Paulo, esses jovens autores propunham uma escrita literária que conjugasse o senso iconoclasta modernista com elementos da tradição. Conforme Maria Zilda Ferreira Cury:

No caso específico do grupo mineiro, nota-se, muitas vezes, a permanência da tradição que mistura tendência: desde influências do Classicismo, Romantismo, até Simbolismo e Parnasianismo. Talvez seja até o caso de atenuar as classificações, falando antes de tendências tradicionais que se prolongavam, se atenuavam, ou se atualizavam ao lado de outras mais efetivamente modernizadoras. Se a ruptura, então, foi um traço marcante e essencial do Modernismo brasileiro – como de resto o foi das vanguardas que tingiram o panorama do princípio do século – a releitura da tradição e o redimensionamento de seus valores não o foram menos, sobretudo do Modernismo mineiro. Pode-se, então, compreender a faceta tradicional que o caracterizou, em parte. (CURY, 1998, p. 98)

Maria Zilda Cury comenta sobre a valorização do patrimônio cultural de Minas como parte desse interesse pelo passado no grupo formado em Belo Horizonte. Valorização essa que é redimensionada e intensificada com a visita dos modernistas paulistas (Mário e Oswald de Andrade, Godofredo Telles, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade Filho, acompanhados do suíço Blaise Cendrars) às cidades históricas mineiras, em 1924. Ao mesmo tempo em que vieram buscar elementos da tradição colonial brasileira a fim de comporem sua visão (crítica) de nossa história, esses autores trouxeram parte de seu espírito renovador, fazendo com que suas propostas chegassem até o grupo de Belo Horizonte e nele repercutissem. Segundo Maria Zilda Cury, esse contato entre os dois grupos foi significativo para ambos. “O roteiro de Minas se incorpora à experiência dos paulistas numa dimensão mais consciente da realidade brasileira”, diz a autora (CURY, 1998, p. 83). Enquanto que “a poesia dos mineiros também se imbuíu do mesmo clima nacionalista” (CURY, 1998, p. 83).

Nessa busca de afinidades entre Henriqueta Lisboa e outros poetas do momento (principalmente no diálogo entre modernismo e tradição), podemos lembrar, ainda, do grupo *Festa*, originado no Rio de Janeiro e organizado em torno da revista de mesmo nome. Era formado por Andrade Muricy, Murilo Araújo, Adonias Filho, Tasso da Silveira e Cecília Meireles, que reivindicavam, sobretudo, um elo com o passado pelo diálogo com o Simbolismo, a que atribuía um papel maior e pioneiro no processo de

renovação da arte brasileira (Cf.: ARAÚJO, 2011, p. 97-109). De acordo com Péricles Eugênio da Silva Ramos, esse grupo se identificava como uma terceira corrente dentro do modernismo, de feição mais espiritual e religiosa, ancorada na ideologia católica. Contrastava, assim, com a tendência a um “dinamismo objetivo”, representada por Graça Aranha, e com a do “primitivismo paulista” (RAMOS, 2004, p. 114).

Esse diálogo entre Modernismo e Simbolismo está presente também na poética de Henriqueta Lisboa. Como assinala Fábio Lucas, a poesia da autora pode ser lida como o estuário dessas duas tendências. Sobre a presença do Simbolismo na obra de Lisboa, o crítico esclarece:

Infere-se que seu processo de formação incorpora efusiva convivência com o repertório dos ‘poetas malditos’ da França, assim como os ecos no Brasil, recolhidos especialmente na obra de Alphonsus de Guimaraens, sobre quem, aliás, a escrever um ensaio de interpretação. (LUCAS. In: LISBOA, 2001, p. 8)

Fábio Lucas a aproxima de Cecília Meireles, afirmando que ambas teriam percorrido um caminho paralelo (isso em relação ao modernismo em geral), justamente pela ressonância do Simbolismo em suas escritas. A obra de Henriqueta Lisboa, especialmente, dialoga muito com a de Alphonsus de Guimaraens, poeta mineiro que também se dedicara a uma escrita voltada para temáticas como a religiosidade, a morte e o amor. Encontramos, nos poemas desse autor, a nostalgia de um tempo e de um espaço eterizados na memória, lutando para sobreviver no presente. A relação com o passado envolvida, pois, em uma atmosfera mística e espiritualizada, que encontraremos depois em *Madrinha Lua*, nosso objeto de estudo.

A emergência de um substrato simbolista na obra de Henriqueta (como também na de Cecília Meireles) se exerceria, principalmente, pela presença do religioso. Ambas estavam mais próximas de uma perspectiva mística do que propriamente religiosa. A elevação mística é um tema recorrente na poesia dessas poetisas, como na de outros poetas da geração de 1930 (entre eles, Murilo Mendes e Jorge de Lima) e surge como elemento de “manutenção de uma estética simbolista” no modernismo, conforme Pablo Simpson (2012, p. 158). Essa colocação reforça ainda mais a posição de Henriqueta Lisboa junto dessa segunda fase de nosso Modernismo, pela convergência de temas e perspectivas dos autores nela situados.

Para finalizarmos esse tópico, podemos concluir que a poesia de Henriqueta Lisboa dialoga com diversas tendências dentro da tradição modernista brasileira. Como vimos, seu trabalho estava em consonância com vários movimentos literários e de pensamento que procuravam uma relação entre o passado e o presente, a renovação estética e a tradição. Entre esses diálogos, está o com o passado cultural de Minas Gerais e a poesia simbolista. No tópico seguinte, enfatizamos a relação de Henriqueta Lisboa com Mário de Andrade, relevante para abordarmos com maior precisão o trabalho da poetisa sobre a história e as cidades mineiras.

## **1.2. Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade: entre cartas e viagens**

Mário de Andrade e Henriqueta Lisboa mantiveram uma forte amizade, durante anos. Tal fato se comprova pelas correspondências trocadas pelos dois, entre 1939 e 1945 (ano da morte do escritor modernista), nas quais se revela uma intimidade muito grande e uma liberdade para se expressarem um com o outro de modo franco, inclusive sobre questões literárias.

Podemos perceber nessas cartas o grau de envolvimento entre o modernista paulista e a autora mineira como o de amigos que, apesar da distância física, tinham muito que contribuir um com o outro. Um envolvimento que Mário chamou de “reencontro de almas”, referindo-se, certamente, ao primeiro contato entre os dois, quando de sua viagem a Belo Horizonte em 1939. Na carta citada a seguir, de 27 de agosto de 1940, Mário de Andrade celebra essa amizade na forma de versos<sup>4</sup>:

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 suas cartas de Amiga,  
me confessam seus dramas:  
foi a realidade do meu ser

---

<sup>4</sup> Esta carta, como outras em forma de versos por nós citadas, estão presentes na edição das correspondências enviadas por Mário a Henriqueta Lisboa, publicada em 1991. Na citação das cartas em texto em prosa, utilizaremos a edição de 2010, organizada por Eneida Maria de Souza, em que figuram, além das cartas de Mário de Andrade, as de Henriqueta.

de passarinho.  
(ANDRADE, 1991, p. xl)

Trata-se de uma amizade que o escritor preza tanto que vemo-lo resguardado no cuidado em manter-se correspondendo com Henriqueta Lisboa e de não perdê-la como confidente. Veja-se, a seguir, fragmento de carta em que isso se verifica:

Agora, lhe quero tão desabusado bem, sou tão seu íntimo que não dura muito lhe estarei fazendo confidências descaradas, descansando meu pensamento fraco e tantas vezes horrível nas suas mãos perdoadeiras de mulher. Só temo é que fuja assustada, não fuja. (ANDRADE, 1991, p. xxxii)

As confidências e o tom de cumplicidade vão ganhando intensidade. A amizade vai crescendo e com ela a admiração e a confiança do poeta para com a poetisa. Uma confiança, segundo ele, estabelecida por um padrão de seleção rigoroso. Isso se vê muito bem neste trecho da carta de 20/09/1941:

Dona Henriqueta,  
Resoluções que tomei e você aprovará  
de coração grande: beber  
menos,  
não me desperdiçar  
por demais em conversas de bar,  
não me entregar desleixadamente  
a qualquer camaradagem  
de última hora  
(Ando fazendo um recenseamento  
de amigos  
para decidir uma norma  
mais profunda de convívios.  
Você, está claro, já coloquei  
Você  
num dos nichos, do altar-mor).  
(ANDRADE, 1991, p. xlii)

Essa relação de confiança de Mário para com Henriqueta se faz presente, também, na confissão que o escritor faz de seus próprios defeitos, frustrações e sentimentos de culpa:

Me sinto triste. Triste, não: tristonho, aborrecido de mim, achando que não dou um jeito na minha vida. Afinal das contas ando trabalhando muito, lendo

alguma coisa, estudando um bocado. Ando bem “direitinho” até, não faço exageros mais, nem dou escândalo. Mas não tenho força, não tenho força! Eu não tenho coragem pra ser o literato que eu sou! Eu devia era mandar o meu ganha-pão plantar batatas, me arranjar de qualquer jeito, não ter duzentos reis pra bonde, andar de roupa gasta no corpo, mas estar escrevendo um romance, preparando o meu curso do ano que vem. Isso que eu devia fazer. (ANDRADE, 2010, p. 202)

Porém, a amizade entre os dois poetas interessa mais pelo que diz respeito à criação literária. Como afirma Eneida Maria de Souza, essa “convivência epistolar” muito contribuiu:

para o aprimoramento estético da autora, ao serem sugeridos reparos e correções que resultaram em ganho literário. Considerada por ele “fora das correntes gerais que interessam atualmente à crítica nacional”, por fugir das tendências modernistas e realizar uma obra que se situava dentro dos parâmetros religiosos e universais, Henriqueta pôde sentir que as sensatas opiniões de Mário confirmavam o privilégio de se ter um leitor especial de poesia. (SOUZA, 2010, p. 23)

Mário era mesmo, para Henriqueta, uma espécie de mestre, um “rabino”, como ela sugere ao aludi-lo ao personagem bíblico Gamaliel I (mestre de São Paulo), em carta de 05/03/1940: “Mas uma cousa me reconforta: saber que, depois da prova Gamaliel, os meus versos são bem permitidos...” (LISBOA, 2010, p. 84).

Nessa posição de leitor da poesia de Henriqueta, Mário demonstrava o veio crítico que lhe era característico, reprovando aspectos relevantes da poética da autora:

Acho que você precisa evitar o lado didático-religioso o mais possível. Ou faça um livro especial, de clara intenção didático-religiosa – um pragmatismo. D’áí estaria certo, embora alheio ao íntimo, ao puro conceito de poesia. E não quero que estas minhas considerações de forma alguma prejudiquem a sua crença, a sua religião que acho linda e legítima. Apenas, tenho pra mim que o único lado em que a crença, a política, a humanidade, a pátria, a nação, interferem no domínio da poesia pura, é o lado da exaltação do desvairo, o misticismo. (ANDRADE, 2010, p. 92)

Como podemos perceber pelo fragmento acima, Mário de Andrade, com frequência, ressaltava aspectos estéticos dos poemas de Henriqueta: o tom poético assumido, a relação das palavras com o contexto, a ausência de um sentido nacionalista. Mantinha-se, ademais, muito reticente quanto ao caráter didático da poesia da autora mineira, chegando a compará-la, em outra carta, a uma professora de catecismo: “Toda

última estrofe é inaceitável, aula-de-catecismo flor de laranja. Si você conservar isso brigo com você até a quarta geração” (ANDRADE, 1991, p. 9).

As respostas de Henriqueta Lisboa a essas críticas do amigo iam de uma posição espantada à de afirmação de seu próprio universo de expressão. A primeira atitude, vemos inscrita neste trecho da carta de 28/04/1940:

Agora a questão que reputo mais grave: originalidade recalçada. Terei deixado de ser sincera quando, por exemplo, ampliei uma experiência pessoal, transfigurando-a numa visão de universo? Dependerá de mim vencer esta questão ou mesmo conhecê-la até o âmago? (LISBOA, 2010, p. 96)

Exemplo de uma resposta mais deliberadamente marcada pelo desejo de defender-se pode ser visto na carta que ela envia em 20/02/1944:

Você diz que não pertença às linhas gerais da crítica da poesia nossa, nem dos seus problemas e intenções. Pois é isso. Os meus problemas são até muito humanos, são meus como de todos aqueles que apelam para as forças morais em face da esfinge, quando não logram decifrá-la. Sinto-me criatura de Deus antes de tudo, muito antes de ser brasileira. E com isso não sei se haverá metal brasileiro na minha poesia – Estarei no meio da raça como estrangeira? (LISBOA, 2010, p. 279)

Aqui, como podemos ver, ela afirma-se como destoando do projeto nacionalista do modernismo. Assim, como também nos mostra Eneida Maria Souza, Henriqueta Lisboa mantinha uma posição ambivalente em relação às inferências de Mário de Andrade: de um lado, ela acatava “as sugestões de ordem estética”, enquanto, por outro, destoava “de seu programa estético-ideológico” (SOUZA, 2010, p. 22).

A importância dada por Henriqueta às sugestões estéticas de Mário se exemplifica numa situação em que estão em jogo, justamente, poemas que constituirão nosso *corpus* de leitura. Em correspondência datada de 16/06/1942, Mário orienta a poetisa sobre composições que, a seu ver, deveriam ser retirados do livro que ela à época escrevia, *O Menino Poeta*. Trata-se dos poemas “Poesia de Ouro Preto”, “Romance do Aleijadinho” e “História de Chico Rei”. Essas composições serão, de fato, guardadas pela poetisa, aparecendo, dez anos depois, em *Madrinha Lua*, nosso objeto de estudo. Temos, abaixo, trecho da carta em que o escritor paulista lhe faz esse conselho:

Não consegui acertar direito com os 42 poemas que você diz serem o livro. Contei os que separara e eram 44. Mas lá estavam, no que eu ia separando carta por carta, a “Poesia de Ouro Preto” e o “Romance do Aleijadinho” que logo reconheci não pertencerem a êle (*sic*) por me parecerem muito “marmanjos” demais. Mas, e a “História de Chico-Rei” pertence? Fiquei indeciso, pois é + ou – do espírito dos outros, embora com certo infantilismo mais evidente de concepção e expressão (ANDRADE, 2010, p. 209).

Vale ressaltar que a temática desses poemas sobre os quais Mário aconselha Henriqueta (a cidade de Ouro Preto e o patrimônio histórico e cultural de Minas Gerais) era, já de há muito, foco do seu empenho crítico. Mário de Andrade visitou as cidades históricas mineiras pela primeira vez em junho de 1919, com o intuito de conhecer o poeta Alphonsus de Guimaraens. Nesse momento desperta o seu interesse pela obra e pela figura de Aleijadinho, bem como de tudo que, em Minas, representava o patrimônio histórico nacional. Numa segunda viagem a Minas, em 1924, Mário e seus companheiros modernistas buscavam de modo mais deliberado elementos que contribuíssem para a construção de uma imagem ou de uma identidade nacional, tanto do ponto de vista histórico quanto do artístico. O autor viaja pelo Estado a estudar e contemplar as construções históricas e religiosas das cidades mais antigas, reunindo suas impressões em muitos trabalhos escritos posteriormente.

Em carta a Carlos Drummond de Andrade, datada de 19/01/1927, Mário de Andrade demonstra todo o seu interesse pela figura de Aleijadinho, pedindo ao poeta-amigo que consiga para ele um folheto sobre o artista barroco. No fragmento que transcrevemos abaixo, Mário frisa: “Não tem pressa mas tem importância”:

Tenho um favor pra pedir pra você. Você vai fazer o impossível pra ver se me arranja aí um livro ou folheto sobre o “Aleijadinho” dum fulano chamado Rodrigo José Ferreira Bretas, aparecido talvez por 1858. Primeiro vá ai na Biblioteca Pública ver o que é. Não tem pressa mas tem importância. Com paciência talvez você descubra algum exemplar. Pergunte para todos os conhecidos. (ANDRADE, 2002, p. 267)

Da admiração de Mário de Andrade pela figura do Aleijadinho resulta o texto “O Aleijadinho”, publicado em 1935. Nesse ensaio, o escritor ressalta as obras do escultor nas cidades históricas mineiras, agregando importantes considerações sobre o Barroco.

Faz-se importante recordar que, no período logo posterior, no ano de 1937, essa valorização da cultura nacional por esses diversos intelectuais brasileiros resultou na

criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Mário de Andrade, além de Carlos Drummond (ambos, funcionários do governo Getúlio Vargas), é figura importante nesse processo:

Em 1928, após as viagens a Minas Gerais em 1919 e 24, Mário de Andrade aporta, no primeiro grande ensaio sobre o tema, encomendado por Rodrigo Melo Franco de Andrade para número especial sobre Minas Gerais em O Jornal, que o Aleijadinho “não teve o estrangeiro que... lhe desse gênio.”. Dez anos depois no segundo número da *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rodrigo, neto de Bretas, publica um estudo baseado em fontes primárias inéditas que amplia o conhecimento da atuação do Aleijadinho... De 1936 a 1945, Mário de Andrade realizou diversos trabalhos para o Serviço. (MASSI; OHATA, 2011, p. 307)

Entre as ações mais relevantes desse órgão federal está a promoção da cidade de Ouro Preto à condição de Patrimônio Histórico Nacional, em 1938 (em 1980, a cidade será elevada ao *status* de Patrimônio Histórico Mundial, pela UNESCO). Ainda em 1938, teremos a publicação de *Guia de Ouro Preto*, de Manuel Bandeira.

No momento em que Henriqueta Lisboa publica *Madrinha Lua* (os anos 1950), outros escritores modernistas também estavam produzindo trabalhos sobre Aleijadinho e as cidades mineiras. Como parte dessa retomada ao patrimônio histórico nacional, à arte barroca e ao Aleijadinho, o *Correio da Manhã* publica, em 15 de janeiro de 1950, com o título “Os poetas brasileiros e o Aleijadinho”, os seguintes poemas: “Vertigem da arte”, de Augusto de Lima JR., “Ouro Preto”, de Manuel Bandeira; “Ocaso”, de Oswald de Andrade, “ Força ao Aleijadinho”, de Murilo Mendes, “Anjos do Aleijadinho”, de Alphonsus Guimaraens Filho e “O vôo sobre as igrejas”, de Carlos Drummond de Andrade. A seguir, destacamos os versos de “Ocaso”, de Oswald de Andrade, publicado na seção “Roteiro de Minas”, no livro *Pau- Brasil* (1925):

No anfiteatro de montanhas  
Os profetas do Aleijadinho  
Monumentalizam a paisagem  
As cúpulas brancas dos Passos  
E os cocares revirados das palmeiras  
São degraus da arte de meu país  
Onde ninguém mais subiu  
Bíblia de pedra-sabão  
Banhada no ouro de Minas.

(ANDRADE, 1991, p. 69)

Nesses versos, percebe-se a preocupação do poeta em exaltar as obras “Sete Passos da Paixão”, de Aleijadinho, presentes em Congonhas do Campo (MG), como forma de demonstrar a riqueza artística e cultural de nosso país.

Esses dados históricos e bibliográficos reforçam a visão dos escritores modernistas como “guardiões do acervo artístico e cultural brasileiro constituído pelo barroco colonial” (Cf.: SOUZA, 2004, p. 39). O momento em que esse interesse pela arte colonial mineira se transforma em um projeto de promoção do passado como ponto de partida para a construção da identidade nacional pode ser identificado como o da viagem que os modernistas fizeram a Minas, em 1924 <sup>5</sup>. Mário de Andrade, porém, continuará a viajar para o Estado, buscando completar suas pesquisas.

Pode-se dizer que o olhar assumido por Mário de Andrade, nessas suas andanças pelas cidades mineiras, inscreve-se dentro de um regime mais próximo do representado pelo viajante do que pelo turista. O viajante, conforme a expressão de Cecília Meireles (1999, p. 101), como aquele que guarda as paisagens que vê na memória, isto é, dentro de si mesmo; enquanto que o turista retém-nas numa máquina fotográfica, ficando elas fora do indivíduo. A autora afirma, ainda:

O viajante é criatura menos feliz que o turista, de movimentos mais vagarosos, é todo enredado em afetos, querendo morar em cada coisa, descer à origem de tudo, amar loucamente cada aspecto do caminho, desde as pedras mais toscas às mais sublimadas almas do passado, do presente e até do futuro – um futuro que ele nem conhecerá. (MEIRELES, 1999, p. 101)

Michel Onfray, em seu livro *Teoria da viagem: poética da geografia* (2009) nos destaca que a busca é o que diferencia o viajante do turista, porque aquele “não cessa de buscar e às vezes encontra, enquanto o outro [o turista] nada busca e, portanto, nada obtém” <sup>6</sup> (ONFRAY, 2009, p. 75). É bem o caso de Mário de Andrade que, como vimos, mantém-se na procura de um entendimento do patrimônio histórico e cultural do país, manifesto em suas muitas viagens por diversos lugares.

---

<sup>5</sup> Sabe-se do percurso dos modernistas que estes passaram rapidamente pela Zona da Mata mineira, Juiz de Fora e Barbacena e que chegam à cidade de São João Del Rei na noite do dia 16 de abril, onde permanecem até sexta-feira da paixão. De sexta-feira até domingo de Páscoa os viajantes ficam em Tiradentes, de onde se dirigem para Belo Horizonte após o término da Semana Santa. Em 22 de abril chegam à capital mineira para conhecer localidades próximas como o Barreiro, Sabará.

<sup>6</sup> Faz-se pertinente ressaltar *O flâneur* de Edmund White. Este representaria uma pessoa que perambula pela cidade sem objetivo inicialmente definido mas que se atém à história dos locais por onde passa.

O viajante é, ainda, aquele que evidencia o que de admirável encontra em um lugar: os monumentos, sua arquitetura, as crenças e valores de seus habitantes e até mesmo a própria cidade. Essa personificação da cidade pode ser vista em Henriqueta Lisboa, na caracterização do lugar como “um ser total de osso e carne”, com “nervos, músculos e sangue: o sangue de seus habitantes, os nervos de seus habitantes a própria força e fraqueza”, como ela expressa em *Belo Horizonte Bem Querer* (LISBOA, 1972, p.73). Mariana é, também, dessa maneira recriada pela autora em *Madrinha Lua*. Porém, com ainda mais elevação, ascendendo à posição de “Rainha sagrada”:

Serás Mariana uma Rainha  
sagrada para sempre à chama  
desse “Candor Lucis Aeternae”  
— pergaminho de privilégio  
para teus foros de cristã.

E no “Áureo Trono Episcopal”  
em sintonia de homenagem  
ao Bispo Dom Manuel da Cruz  
vencerás a imaginação  
das cores das formas dos sons.

(LISBOA, 1985, p. 230)

O olhar do viajante em Henriqueta Lisboa pode ser verificado, também, numa carta que ela envia a Mário de Andrade, no compartilhamento com ele desse interesse pelas cidades de Minas. Após viagem a Araxá, para descanso, a poetisa escreve ao amigo relatando-lhe imagens e esculturas sacras encontradas no lugar (*Cf.*: LISBOA, 2010, p. 199). As obras de arte eram de Bento Antônio da Boa Morte e teriam sido criadas pelos idos de 1824. Henriqueta comenta dessas obras a Mário de um modo a fazer pensar que seriam do universo de conhecimento íntimo dele. Isso prova o interesse compartilhado por ambos pela história e as cidades mineiras.

Como se pode perceber por uma leitura mesmo que não aprofundada, na poesia de Mário de Andrade, como na de Henriqueta, a cidade é retratada como mais que um simples espaço geográfico, aparecendo, principalmente, como um espaço “existencial”, metonimizando, assim, a experiência com o mundo. É o caso, por exemplo, de “Noturno de Belo Horizonte”, do livro *Clã do Jabuti* (1927), que abaixo citamos:

O bloco fantasiado de histórias mineiras  
Move-se na avenida de seis renques de árvores...  
O Sol explode em fogaréus...  
O dia normal é frio sem nuvens, de brilhos vidrilhos...  
Não é dia! Não tem Sol explodindo no céu!  
É o delírio noturno de Belo Horizonte...  
Não nos esqueçamos da cor local...  
Itacolomi... Diário de Minas... Bonde do Calafate...  
E o silêncio... sio... sio... quiriri...

Os seres e as coisas se aplainam no sono.  
Três horas.  
A cidade oblíqua  
Depois de dançar os trabalhos do dia.  
Faz muito que dormiu.

(...)  
Seu corpo respira leve o aclave vagarento das ladeiras...  
Não se escuta sequer o ruído das estrelas caminhando...  
Mas os poros abertos da cidade  
Aspiram com sensualidade com delícia  
O ar da terra elevada.  
Ar arejado batido nas pedras dos morros,  
Varado através da água trançada nas cachoeiras,  
Ar que brota nas fontes com as águas  
Por toda a parte de Minas Gerais.

(ANDRADE, 2005, p. 189)

No poema, o olhar do viajante percorre a cidade enquanto ela dorme, sendo enlaçado principalmente pelo que se manifesta apenas na noite. Esse universo subterrâneo que de repente desperta reporta o poeta às histórias mineiras, que falam não somente de seu próprio Estado (“Itacolomi... Diário de Minas... Bonde do Calafate...”), mas também do mundo. Na verdade, a experiência com a cidade se converte em uma experiência cósmica, num amálgama entre o silêncio das ruas e o silêncio do céu (as “ladeiras” e as “estrelas caminhando”), o corpo da cidade como um corpo vivo, que se sensualiza ao respirar o ar das montanhas. Há, também, uma espécie de visão dessa noite como a de gênese da natureza que constitui o Estado, nas referências ao fogo (“O Sol explode em fogaréus”), à terra, metonimizada na imagem da Pedra do Itacolomi, ao ar (“Ar arejado batido nas pedras dos morros”) e à água (“as fontes com águas/ Por toda a parte de Minas Gerais”).

Terá Henriqueta Lisboa, igualmente, um olhar bastante cósmico sobre a cidade de Belo Horizonte, mostrando-se, aqui também, próxima do amigo Mário de Andrade:

“Minas Gerais, este ponto/ de alfinete no teu mapa/ vai mudar-se numa estrela” (LISBOA, 1972, 12), diz a poetisa numa estrofe de *Belo Horizonte Bem Querer*.

Assim, na escrita de Henriqueta Lisboa como na de Mário, a cidade é vista como um espaço aberto a universos imaginários, que brotam no lugar da cidade tida como oficial (a cidade diurna, a cidade inscrita pela História através de seus monumentos e nomes ilustres). Essa relação entre cidade oficial (com seus mitos e marcos) e cidade subterrânea (com seus fantasmas e ruínas) destacaremos melhor nos próximos capítulos.

**Capítulo 2**  
**SOB O SIGNO DA LUA:**  
**Aleijadinho e Tiradentes**

## 2.1. Da aparição da lua em *Madrinha Lua*

Podemos começar este capítulo indagando elementos extratextuais de *Madrinha Lua*, como a capa e o título, da edição de 1980. Chama a atenção em ambos o jogo entre luz e sombra, uma espécie de espelhamento que provoca sentidos vários, relacionáveis tanto ao plano da cidade (a cidade oficial e a cidade oculta), como ao da História (o passado e o presente) e ao da escrita (a palavra e o símbolo):

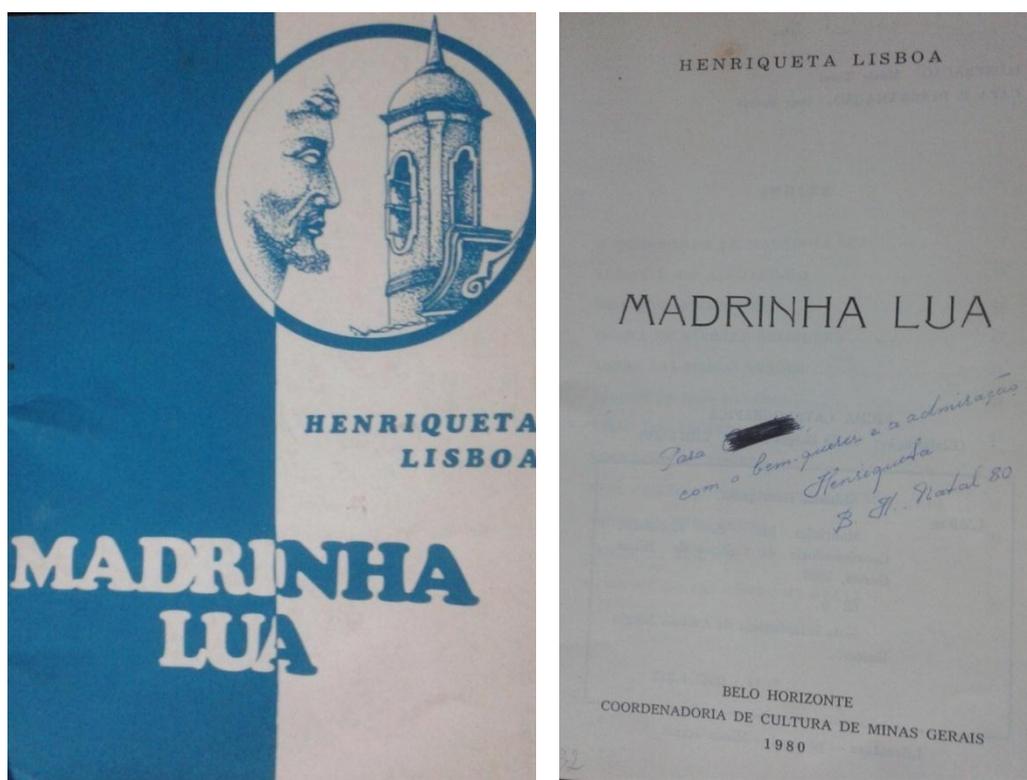


Figura 3: Capa e contracapa do livro de *Madrinha Lua* com dedicatória  
Fonte: Acervo pessoal da autora

Quanto à capa, temos em seu primeiro plano a imagem de uma figura humana em forma estatuária em posição de espelhamento com a torre da Igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto. Ambos aparecem envoltos por um anel que lembra a lua, impresso também em cores claras e escuras. A cidade oficial está representada nesses monumentos, enquanto que a cidade oculta se insinua nesse luar que a envolve com suas luzes e sombras. Também o passado se inscreve nesse regime claro/ escuro, abrindo-se a uma iluminação que vem da imaginação: a dialética entre passado oficial (construído pela História) e passado oculto (resgatado pela poesia).

O símbolo da lua (presente na capa, como no título) pode ser entendido como elemento estruturante dessas dialéticas. A lua é símbolo de diversas coisas, entre elas da ambivalência entre vida e morte. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

A lua é também o *primeiro morto*. Durante três noites, em cada mês lunar, ela está como morta, ela desapareceu... Depois reaparece e cresce em brilho. Da mesma forma, considera-se que os mortos adquirem *uma nova modalidade de existência*. A lua é para o homem o símbolo desta passagem da vida à morte e da morte à vida; ela é até considerada entre muitos povos, como o lugar dessa passagem, a exemplo dos lugares subterrâneos. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 561-562)

A escrita poética aparecerá sob o signo da lua nesse sentido em que ela simboliza a luz que dá nova vida àqueles que passaram pela morte. Pela poesia, os mortos ganham “uma nova modalidade de existência”, fantasmática, trazendo de volta um passado que continua a ser denunciado e a denunciar-nos.

A lua, enquanto melhor vislumbrada na noite, traz também esse signo dentro de sua simbologia. O luar é, aliás, um símbolo comum aos poetas noturnos, caracterizados por um olhar mais contemplativo e reflexivo sobre o mundo, um olhar alimentado pela escuridão e pelo silêncio. Este astro paira pela noite, despertando da morte os espectros adormecidos na memória. É que a noite aparece também, em nosso imaginário popular, como o momento em que despertam os espíritos ou o de melhor ambiência poética para a sua evocação. Para não falarmos da lua cheia, propiciadora de um cenário de horror e ou, noutro ponto extremo, de possibilidade de contato com as forças supremas.

Podemos inferir, ainda, do título do livro aqui em estudo, que a lua, além de denotar semanticamente o aspecto feminino presente no livro (sem contar que todos os poemas se perpassam pelo olhar da poetisa que é mulher), ainda tem sentidos relativos à palavra “madrinha”, que nos remete à “madre – mãe”. O termo madrinha designa também, alguém que geralmente faz o papel de companheira e amiga; uma espécie de segunda mãe e, sobretudo, alguém que é inspiração (modelo) para a conduta de vida do amadrinhado. A lua é colocada, então, nesse lugar de inspiradora da recursão ao passado, feita nos poemas do livro. Uma recursão aos domínios mais íntimos da história.

Antes de partirmos para a discussão de questões relacionadas a mitos e monumentos, fantasmas e ruínas (o mote principal deste capítulo), façamos uma breve

explanação a respeito do gênero literário predominante nos poemas de *Madrinha Lua*. O crítico Paschoal Rangel (1996, *apud* MACHADO, 2013, p. 113) define o livro como um “romanceiro”, destacando seu estilo de “poesia popular”. Segundo o crítico, os temas trabalhados nesse gênero se relacionam “com as histórias que o povo conta”, as histórias de caráter oral, o que pode ser observado no livro de Henriqueta.

De acordo com Sílvia Paraense (1999, p. 12-15), o gênero romanceiro remonta à tradição medieval e designa *um conjunto de romances*, que são formas poéticas de origem popular ou uma narrativa de origem erudita. Neles se combina um teor épico com um teor lírico, adquirindo o poema, assim, certa flutuação estilística. Esse caráter híbrido viria de sua situação histórica específica. De acordo com Ramón Menéndez Pidal (*apud* PARAENSE, 1999, p. 17), entre os séculos XII e XIV, o hábito de declamar apenas os fragmentos de cantos épicos antigos, completando-os pela imaginação e pela expressão subjetiva, fez surgir os primeiros romances, de assunto heroico:

Ao ser retomado o episódio fragmentário, seja através da memória, da fantasia ou da recitação de vários indivíduos e gerações, esquecem-se pormenores objetivos sem interesse em um fragmento breve, e, em troca, se desenvolvem-se ou se acrescentam elementos subjetivos e sentimentais: o poema muda de natureza, e em vez do estilo épico, em que predominam as imagens objetivas e a narração, ora adota o estilo épico-lírico, que esboça a cena em traços fugazes de efetiva emoção; ora o estilo dramático-lírico, em que predominam os elementos dialógicos; em ambos os casos, o relato desaparece em grande parte ou por completo, para deixar lugar à intuição rápida e viva de uma situação dramática. (PIDAL, 1952, *apud* PARAENSE, 1999, p. 17)

Nos séculos XV e XVI, o romanceiro tradicional passa a ser cultivado, também, pelas cortes reais, atingindo, desse modo, todas as classes. Ocorre, aí, a sua incorporação às classes cultas e, conseqüentemente, ao campo erudito da cultura. Nesse processo, perde seu caráter de poesia cantada, passando a ser também lida e declamada (*Cf.*: PARAENSE, 1999, p. 19).

Ao lado dessa mescla de linguagens e estilos, há no romanceiro a mistura, também, de fatos históricos e lendários, numa aproximação entre tradição, História e lenda (*Cf.*: PARAENSE, 1999, p. 18). É, por conseguinte, pela fusão do que é real com o que é ficcional que esse gênero se constitui; e isso, como vimos, a partir de um viés épico-lírico, ou seja, pela exaltação de heróis envoltos pela poesia.

Uma referência importante para Henriqueta Lisboa na exploração desse gênero foi, certamente, o *Romancero gitano*, de Federico García Lorca. Inclusive, o poema “Poesia de Ouro Preto” tem como epígrafe o verso “¡Oh ciudad de los gitanos!”, do livro do poeta espanhol.

Na literatura brasileira, a grande referência de trabalho literário dentro desse gênero é o *Romanceiro da Inconfidência* (1953), de Cecília Meireles. Esse livro dialoga com *Madrinha Lua* tanto no plano temático (os personagens e as cidades históricas de Minas Gerais estão presentes nos dois) quanto no da forma (pela mescla de estilos épico, lírico e dramático). A nosso ver, o que permite essa aproximação entre os dois livros de modo mais claro é, principalmente, o diálogo entre tradição popular e tradição erudita, presente em ambos. Como assinala Sílvia Paraense:

o Romanceiro ceciliano incorporará as versões divulgadas pela tradição oral acerca da vida histórica nacional, como ocorre com o romanceiro ibérico. Dele incorporará também, formalmente, a predominância da métrica em redondilhas e das rimas toantes nos versos pares. Fará uso de personagens populares como testemunhas, narradoras e comentadoras dos eventos. Simultaneamente, o Poema prende-se à tradição erudita, o que é atestado pelo assunto, pesquisados nos registros da História; pela linguagem, que mantém a elevação própria do poema culto, a despeito de sua aparente simplicidade; pelas combinações métricas e estrábicas, numa demonstração do esmero técnico já ressaltado por Manuel Bandeira. (PARAENSE, 1999, p. 23)

Esses elementos presentes no *Romanceiro da Inconfidência* podem ser visualizados, igualmente, em *Madrinha Lua*, configurando, também neste livro, o jogo entre tradição popular e erudita de que fala a crítica no fragmento acima. A esse respeito, destacamos: o diálogo com as histórias orais da vida de personagens históricos como Aleijadinho, Tiradentes, Dom Silvério e Bárbara Heliodora, mas devidos de pesquisa cuidadosa nos registros oficiais e não-oficiais da História; a presença de vozes situadas no tempo do acontecido, operando, também, como testemunhas ou comentadoras dos eventos; o uso da redondilha maior, com variações diversas, e a irregularidade das rimas, aproximando os poemas da tradição oral. Mas, a linguagem bastante culta, num registro de escrita que demonstra o cuidado rigoroso com a linguagem (como é próprio de toda a poética de Henriqueta Lisboa) dá o tom erudito desses poemas. Citamos estes versos sobre o Bispo Dom Silvério, a fim de exemplificar todo o exposto neste parágrafo:

### **Viagem de Dom Silvério**

Filho de Dona Porcina  
Quem te viu e quem te vê!  
De aprendiz de sapateiro  
Para a celeste oficina.

Querosene aos bruxuleios  
Pingando na negra ardósia.  
No porvir quantas auroras  
Manando ao correr da pena.

Congonhas, adeus.  
Brumado às vistas.

Adeus, Colégio  
De Matozinhos.

Na minha terra  
Noite alta a lua  
Com os Profetas  
Confabula.

Jardim dos Passos,  
Nas vossas moitas  
Guardai as minhas  
Lágrimas muitas.

(LISBOA, 1980, p. 35-36)

É interessante notar como as variações entre o popular e o erudito, nesses versos, respondem principalmente a uma dinâmica de vozes que se alternam na narração da história de Dom Silvério. Vozes que aparecem situadas no tempo do acontecimento e que recuperam o que a História oficial não poderia considerar (por não influir na mitificação do personagem): o mundo interior de um sujeito dividido entre sua condição pobre e a vocação para as letras (universo distante do seu), o momento de escrita de textos religiosos próximo do de confabulação dos Profetas de Aleijadinho, as lágrimas secretas pelo que não pôde ser revelado. Como podemos ver pela 5ª estrofe, a lua aparece como signo do que ilumina esse mundo mergulhado em segredos, trazendo os fantasmas do passado ao presente da leitura. Ilca Vieira de Oliveira aponta para essa manifestação do fantasmático, no *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, na reinvenção da vida dos personagens e fatos ocorridos:

No tecido ficcional tem-se a materialização dos personagens e dos fatos ocorridos. Entretanto, como sabemos mesmo com o uso de documentos, de textos ficcionais e de narrativas orais, o ficcionista não consegue dar conta da totalidade do passado. As personagens do passado, que a autora chamaria de “fantasmas”, e o contexto cultural representados são imagens recriadas pelo processo inventivo do discurso ficcional. (OLIVEIRA, 2012, p. 119)

Ainda segundo a estudiosa, ao lado dessa recursão criativa dos fantasmas da história, há, por parte de Cecília Meireles, um resgate simbólico de vozes que teriam sido silenciadas pelo discurso oficial (OLIVEIRA, 2012, p. 119). Essa análise se inscreve no centro da discussão que desenvolvemos, neste estudo, acerca de *Madrinha Lua*. Podemos dizer que, tal como a autora do *Romanceiro da Inconfidência*, Henriqueta Lisboa busca, com sua escrita, resgatar os fantasmas sob os mitos, dar nova vida a personagens históricos ricos em sentidos, mas que foram petrificados pela idealização de suas imagens como mitos nacionais.

## **2.2. O fantasma por trás do mito**

Como já dissemos, Henriqueta Lisboa retoma, nos poemas de *Madrinha Lua*, alguns personagens presentes de modo significativo no imaginário histórico nacional, especialmente no que envolve as cidades históricas mineiras, como Aleijadinho e Tiradentes. Tais personagens aparecem inscritos, no discurso histórico oficial, como mitos ou heróis, pelos importantes papéis que desempenharam no principal centro econômico e social da Colônia, durante a segunda metade do século XVIII (as Capitânicas do Ouro em Minas Gerais). O primeiro por seu trabalho artístico e cultural; o segundo por seu papel num dos principais eventos políticos de luta pela Independência em relação à Coroa Portuguesa, a Inconfidência Mineira.

Como nos mostra José Murilo de Carvalho (1990, p. 71), Tiradentes foi visto, durante os primeiros anos da República, como “mártir da liberdade brasileira”, construindo-se, assim, a partir da figura dele, a imagem de um sujeito que dá a vida por sua Pátria. Guiomar de Grammont (2008, p. 158) assinala o mesmo em relação a Aleijadinho, que teria sido elevado pelo modernismo ao lugar de “herói fundador da nacionalidade”.

Ao tomarmos esses dois personagens como “heróis” dentro do discurso histórico, o fazemos a partir da perspectiva de José Murilo de Carvalho:

Heróis são símbolos poderosos, encarnações de idéias e aspirações, pontos de referência, fulcros de identificação coletiva. São, por isso, instrumentos eficazes para atingir a cabeça e o coração dos cidadãos a serviço da legitimação de regimes políticos. Não há regime que não promova o culto de seus heróis e não possua seu panteão cívico. (CARVALHO, 1990, p. 55)

Antes, porém, de debater esse esforço de mitificação de Tiradentes nos discursos da História, Carvalho aponta para a necessidade de se problematizar o mito em seu próprio lugar de emergência, a saber, “o imaginário que se manifesta na tradição escrita e oral, na produção artística, nos rituais” (CARVALHO, 1990, p. 58). É o que pretendemos desenvolver, nestas próximas linhas.

Em *Breve História do mito*, Karen Armstrong define mitos como “histórias universais e atemporais que moldam e espelham nossas vidas, exploram nossos desejos, nossos medos, nossas esperanças. São narrativas que refletem a condição humana e nos ajudam a compreender quem somos” (ARMSTRONG, 2005, p. 8). A autora afirma, ainda, que os mitos têm a função de reflexão, isto é, eles são, não apenas uma história que nos contam por contar, e sim uma lição de como nos comportar (ARMSTRONG, 2005, p. 9). O mito, dessa maneira, simboliza algo em que devemos nos inspirar, operando como uma espécie de “guia de comportamento”:

Se não aplicarmos o mito a nossa situação e não o tornarmos uma realidade em nossa vida, ele seguirá sendo tão incompreensível e remoto quanto as regras de um jogo de tabuleiro, que frequentemente parecem confusas e cansativas até o momento em que começamos a jogar. (ARMSTRONG, 2005, p. 15)

Será importante, para nossas análises futuras, entender essa ideia do mito como “guia de comportamento”, já que, com esse seu aspecto, ele enseja um diálogo com a história, dela se alimentando e sobre ela influenciando. Um mito pode, aliás, adquirir componentes misturados a fatos reais, características humanas e, ainda, envolver pessoas que realmente existiram. Portanto, personagens históricos podem se transformar em mitos, sobretudo, se eles tiverem uma simbologia importante para a sociedade em

cujo imaginário se inscrevem. Nesse sentido, como assinala Gilbert Durand (2002, p. 356), o mito importa principalmente pelos “sentidos simbólicos” que incorpora.

Temos, ainda, sobre essa dimensão semântica do mito, a sua relação com o campo do imaginário. Segundo Enivalda Nunes Freitas e Souza, imaginário seria: “tudo que diz respeito ao trajeto antropológico do homem, e este permeia o modo de ser e de agir das culturas, considerando os valores subjetivos (individualidade) e os valores objetivos (a coletividade) em uma postura que abole a universalização das verdades” (SOUZA, 2010, p. 80). Para a autora, imaginário e valores, estariam, assim, interligados de maneira a construir um pensamento coletivo. E o mito se inscreveria nesse imaginário como a encarnação desses valores subjetivos e objetivos, imprimindo um ideal a ser seguido individualmente e coletivamente.

Em *Madrinha Lua*, Henriqueta Lisboa se volta para as vidas de alguns dos personagens mais lembrados no imaginário coletivo de Minas, porém numa direção inversa ao do discurso oficial que os revestiu de uma carga de idealidade e heroísmo. Ela destece-os do lugar estático e petrificado (como exemplificamos com a estátua abaixo) que ganharam com essa mitificação de suas imagens, e infunde-lhes vida nova, recuperando ou recriando dados não divulgados de suas biografias. Esses personagens transcendem o lugar de mito e tornam-se poeticamente *espectros*, que pairam sobre a cidade, refundindo passado e presente.



Figura 4: Estátua de Tiradentes, Ouro Preto

Fonte: <http://historiasylvio.blogspot.com.br/2015/04/dia-da-conjuracao-mineira.htm>.

Acesso em: 15 de julho de 2015.

Poderíamos relacionar o mito, no discurso da História, à figura da estátua colocada num espaço de circulação pública para demarcação da memória coletiva. A ideia de erguer um monumento à memória de uma pessoa tem, na nossa sociedade, o sentido de marcar o legado deixado por ela, na história do lugar. A estátua pode ser considerada no sentido em que lhe toma Jacques Le Goff: “um monumento funerário destinado a perpetuar a recordação de uma pessoa no domínio em que a memória é particularmente valorizada: a morte” (LE GOFF, 2013, p. 486). Trata-se, assim, de petrificar o morto numa imagem sem vida, sem movimentos e sem voz. Ou, mais precisamente, de petrificando-o nessa imagem sem vida, mantê-lo no domínio da eternidade, isto é, da vida eterna, que é equivalente à morte.

É, assim, o inverso do que ocorre com a ideia de fantasma, ou, para dizermos com Michel de Certeau, com os “espíritos do lugar”. Estes, estando nos limites entre a vida e a morte,

têm papéis de atores na cidade não por causa do que fazem ou do que dizem, mas porque sua estranheza é muda e sua existência subtraída da atualidade. Seu retiro faz falar – gera relatos – e permite agir – “autoriza”, por sua ambiguidade, espaços de operações. (CERTEAU, 2008, p. 192)

Esses relatos de que fala Certeau não entram nos discursos oficiais, mas alimentam um imaginário clandestino que se forma de boca em boca e que a literatura recolhe em sua recriação do passado. Cidades como Ouro Preto, Mariana e Congonhas têm em seu imaginário muito da presença desses relatos, com histórias de segredos envolvendo seus remotos habitantes, inclusive os mais ilustres.

O fantasma pode ser definido como algo que continua se movendo entre nós, mesmo depois de morto. Produto da fantasia ou ser realmente existente, ele nos reenvia a um mundo secreto, de sentidos sutis. Ao contrário da estátua, o fantasma é uma imagem sem concreção, que não se inscreve num regime de petrificação.

O filósofo Giorgio Agamben retorna à Grécia Antiga e à Idade Média na busca por compreender a presença do fantasma na cultura ocidental. Ele encontra, em discursos medievais, a ideia de “espírito fantástico”, que define como: “sujeito da sensação, dos sonhos, da adivinhação e dos influxos divinos, sob cujo signo se cumpre a exaltação da fantasia como mediadora entre o corpóreo e o incorpóreo, entre o racional e o irracional, entre o humano e o divino” (AGAMBEN, 2007, p. 161).

Estando, pois, num *entre-lugar*, o fantasma é o que habita a história sem habitar, trazendo sobre ela um olhar que a desvela em suas contradições e, assim, perturba a ordem instituída (à qual servem, inclusive, os mitos). Ainda segundo o filósofo, esses espectros são animados por um sopro quente (o *pneuma*) que vivifica e sensibiliza o corpo (AGAMBEN, 2007, p. 158). Esse sopro é, também, o que dá voz a esse espectro (AGAMBEN, 2007, p. 158).

Como tentaremos mostrar nos próximos tópicos, nos poemas de *Madrinha Lua* os personagens históricos são desvelados de sua idealidade e revelados em seus aspectos contraditórios. Henriqueta Lisboa faz “falar” por detrás do mito histórico a figura humana e fantasmagórica que resta oculta, seja nos relatos não-oficiais que alimentam o imaginário popular, seja na força criativa da poesia, que ficcionaliza o que não se sabe ao certo. Veremos, também, que ao deixar o morto falar, ela o traz de volta à vida, perturbando nossos sentidos pela estranheza de sua voz.

### **2.3. O Personagem Tiradentes**

Para uma melhor análise do poema “Vida, paixão e morte de Tiradentes”, de *Madrinha Lua*, relembremos, primeiro, quem foi esse personagem histórico e seu importante papel na história de Minas Gerais.

A Inconfidência Mineira, também conhecida como Conjuração Mineira, foi o movimento de revolta contra a Coroa Portuguesa, projetado mas não concretizado, cujo marco temporal é o ano de 1789. Surge em pleno ciclo do ouro, na então Capitania de Minas Gerais, no Brasil, tendo como reivindicações principais a execução da derrama e o fim do domínio português, com a Independência da Capitania (e não de toda a Colônia) e a implantação de uma República.

Entre os principais participantes do movimento estavam: os poetas Cláudio Manuel da Costa, Alvarenga Peixoto e Tomás Antônio Gonzaga, os padres José da Silva e Oliveira Rolim e Manuel Rodrigues da Costa, o contratador Domingos de Abreu Vieira e o alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes. O grupo se reunia, sempre, às escondidas, na casa de Cláudio Manuel da Costa ou de Tomás Antônio Gonzaga especialmente. Nessas reuniões, eles discutiam os planos e as leis para o novo

regime, chegando até a já terem esboçada a bandeira com a qual seria representada a sua República.

Em troca do perdão de suas dívidas, Joaquim Silvério dos Reis, até então um dos conjurados, envia uma carta ao Governo de Minas denunciando o movimento. Este é, então, desmantelado pelo governo, e os réus são acusados de crime de “lesa majestade” e inconfidência (que quer dizer “infidelidade ao rei”). Grande parte dos participantes do movimento é condenada à morte (é o caso de Tiradentes e Alvarenga Peixoto) ou a degredo perpétuo (Tomás Antônio Gonzaga). O poeta Cláudio Manuel da Costa morre na prisão por suicídio, de acordo com o discurso oficial, mas há muitas dúvidas sobre a verdade dessa justificativa.

A Inconfidência Mineira é considerada um dos mais importantes movimentos sociais da história do Brasil, uma vez que significou a luta de um conjunto de “letrados” pela liberdade perante a opressão do domínio português. Tiradentes se torna o símbolo do movimento, tendo, inclusive, uma morte trágica (sua execução foi aos olhos de uma multidão consternada), com seu corpo esquartejado e sua cabeça colocada em exposição na principal praça de Vila Rica.

Segundo José Murilo de Carvalho (1990, p. 65), ainda não é muito claro, para a historiografia brasileira, o verdadeiro papel desempenhado por Tiradentes na Inconfidência. Entre os estudos mais antigos e os mais recentes, há, de fato, visões por demais discrepantes que vão da visão do alferes como líder (BARBOSA, s.d.) a mero seguidor do movimento (JARDIM, 1989), de herói corajoso (o único a assumir seu envolvimento na conjuração) a “bode expiatório” para a demonstração de força da Coroa Portuguesa (MAXWELL, 2001), de revolucionário convicto a um louco e leviano (NORBERTO, 1948, *apud* CARVALHO, 1990, p. 64).

Mas, a representação de Tiradentes como herói nacional é projetada, principalmente, na segunda metade do século XIX, quando passa a servir de símbolo para os anseios republicanos. Já aparecia, porém, ao lado da de Tomás Antônio Gonzaga, em obras literárias de autores como Antônio Ferreira de Souza, Bernardo Guimarães e Castro Alves (*Cf.*: CARVALHO, 1990, p. 60).

Em peça de Castro Alves, aparece já a sua imagem pintada em analogia com a de Cristo (que, como veremos, dominará o imaginário coletivo sobre o inconfidente):

Ei-lo, o gigante da praça,  
O Cristo da multidão!  
É Tiradentes quem passa...  
Deixem passar o Titão.

(ALVES, *apud* CARVALHO, 1990, p. 60)

A memória de Tiradentes, evocada pelos republicanos, terá de rivalizar, primeiro, com a de Dom Pedro I, reivindicada pelos monarquistas, traduzindo o conflito entre as duas correntes políticas da época. Um capítulo que merece menção nessa luta pela imagem símbolo da nação é a publicação do *História da Conjuração Mineira*, de Joaquim Norberto de Souza Silva, em 1873. A partir de documentos como os *Autos da Devassa* e o depoimento de Raimundo de Penaforte (o confessor dos inconfidentes), o autor, que era chefe da Secretaria do Estado do Império, desconstrói a imagem de Tiradentes como líder revolucionário, atribuindo-lhe um lugar secundário na Conjuração Mineira. Entre as revelações de maior impacto, no livro de Joaquim Norberto, estão as que apontam para uma transformação da personalidade de Tiradentes devido ao tempo da prisão, aos subsequentes interrogatórios e ao trabalho psicológico dos frades franciscanos sobre sua cabeça. De rebelde patriota passara Tiradentes a resignado místico, segundo Joaquim Norberto. Os protestos por parte dos republicanos ante essa visão de Tiradentes foram muitos. Porém, como assinala Carvalho, tanto os protestadores quanto Norberto estavam equivocados ao acharem que ela desqualificaria a imagem de Tiradentes perante o povo:

A partir das revelações de Norberto e, quem sabe, da própria tradição oral, as representações plásticas e literárias de Tiradentes, e mesmo as exaltações políticas, passaram a utilizar cada vez mais a simbologia religiosa e a aproximá-lo da figura de Cristo. (CARVALHO, 1990, p. 64)

Como lembra o historiador, essa relação da imagem de Tiradentes com a figura de Cristo denuncia um apelo à tradição cristã do povo e à construção da ideia de um “Cristo cívico” (CARVALHO, 1990, p. 67). Faz-se pertinente aprofundarmos melhor essa relação, apoiando-nos em outros textos e em pinturas ou gravuras, já que ela será explorada, também, por Henriqueta Lisboa, no poema que analisaremos mais à frente.

Entre os pontos em que se ancora essa alusão, temos a visão do percurso que fez Tiradentes até o lugar da forca, no dia de sua morte, como comparável à via sacra de Cristo a caminho da cruz. Dessa alusão fala Maria Arminda do Nascimento Arruda: “O

caminho do inconfidente assemelha-se aos passos dolorosos de Jesus. Tiradentes, reeditando a paixão de Cristo, saiu, igualmente, da experiência da morte para a imanência da vida” (ARRUDA, 1990, p. 113). Nesse caminho para a morte, Tiradentes teria tido um gesto de humildade e capacidade de perdoar próxima da de Cristo: trata-se do momento em que ele beija os pés do carrasco:

Vendo ao carrasco, que entrava a pôr-lhe as cordas, assim que o conheceu, lhe beijou os pés com tanta humildade, que, sendo ele do número dos que afetam dureza, e crueldade, chegou a comover-se, e deixou escapar uma lágrima. Ao despir-se para receber a alva despiu também a camisa, e disse assim: — Nosso Senhor morreu nu por meus pecados. Marchou a grande distância da cadeia ao lugar da forca sem apartar os olhos do crucifixo, à exceção de duas vezes, que os pôs no céu. (SILVA, 1948, T. 2, p. 255)

Há, também, a visão ancorada na ideia de “nobreza de alma”, já que Tiradentes, representando a lição de Cristo de que se deve amar até mesmo os inimigos, poupou de condenar Tomás Gonzaga (que teria lhe denunciado ao governador), em seu depoimento: “Pois bem, essa inacreditável nobreza de Tiradentes, de inocentar até seu inimigo, nobreza que nenhum outro conjurado teve” (BARBOSA, s.d. p. 43).

E significando um gesto ainda maior, segundo esses discursos, estaria o fato de ter Tiradentes assumido sozinho a responsabilidade pelo movimento: “Tiradentes, então, confessou que ‘é verdade que se premeditava o levante, que ele respondente confessa ter sido quem ideou tudo’, sem comprometer assim mais ninguém” (BARBOSA, s.d. p. 57). Teria sofrido Tiradentes toda acusação, sem apontar mais ninguém como culpado, pagando com a própria vida o seu ato de heroicidade. Um ato de sacrifício pelos companheiros de luta, que será estendido à ideia de sacrifício por toda a pátria.

Também a figura física de Tiradentes foi apresentada como próxima da de Cristo, em muitos quadros, gravuras e estátuas produzidas em sua homenagem. José Murilo de Carvalho assinala que nenhum retrato que temos de Tiradentes foi feito por quem o conheceu pessoalmente. Foi com base em descrição de Joaquim Norberto a partir de declaração de Alvarenga Peixoto, retirada dos *Autos*, que a maior parte das imagens que o retratam foram feitas (Cf.: CARVALHO, 1990, p. 65).

Segundo o estudioso Márcio de Vasconcellos Serelle, a imagem de um Tiradentes de barba e cabelos longos, de olhar ao mesmo tempo sereno e altivo, teria sido esboçada a fim de estabelecer essa semelhança com Cristo (SERELLE, 2002, p.196). Essa

associação, ainda segundo o historiador, suscitaria o imaginário religioso, facilitando sua aceitação pela sociedade. Sobre esse ponto, Serelle ainda declara:

Ora, unir Tiradentes ao mito cristão seria um modo de definir um herói entre o humano e o sublime; uma maneira de reafirmar as características terrestres do alferes – personagem real localizada na história do Brasil – e as qualidades que o fariam superior aos outros homens. Ambas as histórias de martírio mostravam, enfim, uma lição do passado para a reflexão do presente. No plano entre o histórico e o mítico a simbologia se firmaria no imaginário nacional. (SERELLE, 2002, p.198)

Vejamos esta imagem, tida como o retrato oficial de Tiradentes. Trata-se do quadro *Tiradentes enforcado*, de Alberto Delpino, em que o inconfidente aparece tal como descrito acima por Serelle, tendo ao fundo a bandeira da República que seria fundada após a Conjuração Mineira.



Figura 5: *Tiradentes enforcado*, de Alberto Delpino.  
Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Alberto\\_Delpino#/media/File:Tiradentes.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Alberto_Delpino#/media/File:Tiradentes.jpg)  
Acesso em: 15 de fevereiro de 2015.

O quadro *Tiradentes esquartejado* (1893), de Pedro Américo, leva ainda mais longe essa associação, apresentando o corpo de Tiradentes em pedaços sobre o cadafalso imitando um altar ou o Calvário com a cruz de fundo. A cabeça situa-se no alto, tendo o crucifixo ao lado, sugerindo, como assinala José Murilo de Carvalho (1990, p. 65), uma “semelhança entre os dois dramas”.

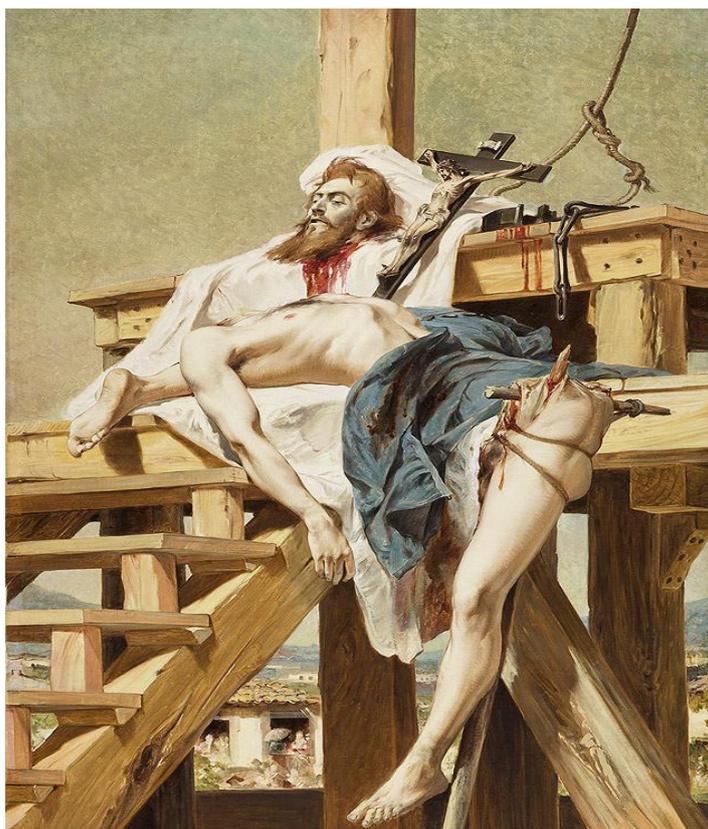


Figura 6: *Tiradentes esquartejado*, de Pedro Américo.  
Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/11/1544763-pinacoteca- expoe- pintura-historica-de-tiradentes-esquartejado.shtml>  
Acesso em: 16 de julho de 2015.

Essa representação de Tiradentes associada a Cristo ganha a iconografia política dos anos finais do Oitocentos, não só nas telas, mas também em publicações satíricas. Tiradentes aparece diversas vezes retratado em cenas bíblicas na *Revista Ilustrada* da última década do Oitocentos, enquanto as alusões ao "Jesus Nazareno" continuariam na imprensa da época.

Como nos informa José Murilo de Carvalho, essa associação de Tiradentes a Cristo serviu para a sua consolidação como símbolo da República. Mas, outros fatores teriam contribuído para que ele, e não outro personagem histórico, fosse elevado a esse

lugar de herói nacional, durante os anos de fundação do novo regime. Entre esses fatores estariam, segundo Carvalho (1990, p.68), o geográfico, já que Minas Gerais situa-se no já então centro político do país (formado pelas três Capitânicas: a de Minas, a de São Paulo e do Rio de Janeiro), o fato de a Conjuração Mineira, que ele representa, não ter se concretizado e, assim, não ter havido derramamento de sangue (“A violência revolucionária permaneceu potencial”, diz o historiador, [CARVALHO, 1990, p. 68]), e o lugar de vítima, representando Tiradentes o sacrifício em nome da pátria, e, como já vimos, com um teor místico muito forte. Conclui o historiador a esse respeito:

Tudo isso calava profundamente no sentimento popular, marcado pela religiosidade cristã. Na figura de Tiradentes todos podiam identificar-se, ele operava a unidade mística dos cidadãos, o sentimento de participação, de união em torno de um ideal, fosse ele a liberdade, a independência ou a república. Era o totem cívico. Não antagonizava ninguém, não dividia as pessoas e as classes sociais, não dividia o país, não separava o presente do passado nem do futuro. Pelo contrário, ligava a república à independência e a projetava para o ideal de crescente liberdade futura. A liberdade ainda que tardia. (CARVALHO, 1990, p. 68)

Como ainda aponta Carvalho, para que Tiradentes pudesse servir a esses propósitos todos, foi preciso idealizá-lo. O fato de não ter nenhum retrato e nenhuma descrição sua registrada pela história o teria facilitado. Essa idealização suscitou o sujeito que existia por detrás do mito, parecendo Tiradentes mais sublime do que humano. Em *Madrinha Lua*, Henriqueta Lisboa resgatará e reafirmará o mito, retratando Tiradentes a partir de um olhar que nos faz questioná-lo em relação ao que sabemos por todos esses discursos, reafirmando a sua retratação como herói. Numa sequência de fatos, a poetisa retoma a vida de Joaquim José da Silva Xavier desde o seu nascimento, imprimindo novos aspectos sobre sua vida.

“Vida, paixão e morte de Tiradentes” é o título deste poema; título esse que já alude à ideia de uma vida que transcorre como a água de um rio que passa e não volta atrás (simbolizando o tempo):

Entre rios e cascalhos  
nasceu.

No berço das águas  
cinco estrelas claras.

Ó infante, depressa,  
as margaridas te esperam para a ciranda,  
madrinha lua te espera para as vigílias.

Pejavam-se as nuvens, as nuvens fugiam,  
cruzavam as tardes borboletas lentas.  
Na sombra, setas oblíquas.

Antonio da Encarnação Xavier  
não deixes teu menino crescer.  
Ele não terá pouso certo,  
será chamado o corta-vento,  
exalará o hálito da revolta,  
perecerá de morte infamante.

Talos e vergôntes ríspidas cresciam.  
Seivosas touceiras com frutos cresciam.

Mãe morta. Pai morto. Campo limpo.  
O caminho do louco está livre.

A terra pertence ao louco,  
a terra é um punhado de poeira na palma da mão do louco,  
por entre abismos levita o louco,  
as serras são trabalhadas pelo louco,  
os rios são dirigidos pelo louco,  
a imagem de Santíssima Trindade acena ao louco,  
a brasa de Isaías queima os lábios do louco,  
vai pelo mundo o louco apregoando verdades!

As verdades como pedras  
chovem pelo monte abaixo.  
Cravejada de sementes  
ergue-se a planície grávida.

Veio a tempestade, o incêndio,  
a derrubada dos troncos.  
Vai-se consumando aos poucos  
o holocausto do cordeiro.

— Agora sei. Nenhum pouso  
me prometia sossego:  
as paredes da masmorra  
não me poderão conter.

Nos socavões e nas grotas  
dorme o ouro da madrugada.  
Minhas algemas são de ouro  
para servirem de aldrava.

Sinos de cristal ardente  
acordarão a distância  
com os fios desse enredo

para daqui a cem anos.  
Céu azul, vejo-te ainda  
nas orvalhadas da noite,  
através da pura gota  
que meus olhos chorariam.

Do roxo de minhas pálpebras  
não tarda a nascer a rosa  
em cujo pequeno cálix  
mal cabe meu sangue todo.

Aurora da cor do sangue,  
quantas rosas eu não dera  
para que raíasses antes  
que meu suspiro morresse.

(LISBOA, 1980, p. 47-49)

Narrada de forma poética, a vida de Tiradentes vai transcorrendo como água e perpassando pela história. Em todo o poema, há o uso de termos vinculados a esse elemento natural, dando, ainda, movimento ao poema. O seu nascimento surge, porém, sob o signo do Cruzeiro do Sul (“cinco estrelas claras” na qual a construção da palavra cruzeiro se dá pelo termo cruz, que por sua vez nos lembra Cristo. Aliás, foi também uma estrela clara que apontou para os reis magos o caminho para encontrar Jesus, ao nascer). E seu batismo sob o signo da lua, que aparece, aliás, como sua “madrinha” (metonimizando o sentido do livro como um todo). Na primeira imagem vemos a alusão ao destino de Tiradentes, convertido após a morte em “mártir”, já que o Cruzeiro do sul tem, entre nossas simbologias, o sentido de sinal de Cristo no céu do Hemisfério Sul. As estrofes seguintes também apontarão para esses sentidos, na evocação do nome de “Antonio da Encarnação Xavier”, a quem o sujeito lírico suplica que “não deixe o menino crescer” para que ele não passe pelo que está prescrito. É interessante notar, ao final do poema, como, ao dar voz a Tiradentes, esse destino sublime (sob o signo do Cruzeiro do Sul) aparece como trágico, dele lamentando o fantasma do personagem:

Aurora da cor do sangue,  
quantas rosas eu não dera  
para que raíasses antes  
que meu suspiro morresse.

(LISBOA, 1980, p. 47-49)

Quanto à lua como madrinha de Tiradentes, lembramos que essa imagem aparece em referência às vigílias que o personagem faria. As vigílias, talvez, de conspiração junto aos outros inconfidentes, de oração a Deus na prisão e de lamúria após a morte, como sugerirá aquela última estrofe da composição. Lembramos que a lua é símbolo da passagem da vida para a morte e da morte para a vida, remetendo ao plano de inscrição dos espectros.

Após a descrição do nascimento de Tiradentes, o poema retrata sua vida como seguindo no embalo das águas e, assim, atravessando o tempo. Mas, conforme o poema, é Tiradentes quem ditará o curso do rio (“Os rios são dirigidos pelo louco”), apregoando verdades pelo mundo. E o que acontecem com essas verdades? “As verdades como pedras/ chovem pelo monte abaixo” (LISBOA, 1980, p. 48). As verdades o levam a um lugar de sofrimento.

Em cada estrofe, o sentido metafórico da água se intensifica, a ponto de ela ir derrubando tudo por onde passa. Nesse movimento violento é que a vida do alferes vai-se embora:

Veio a tempestade, o incêndio,  
a derrubada dos troncos.  
Vai-se consumando aos poucos  
o holocausto do cordeiro.

(LISBOA, 1980, p. 48)

A imagem da tempestade, mistura de água, vento e fogo (raios), se completa à das pedras rolando terra abaixo, na construção da ideia de uma morte trágica, de dimensões até cósmicas. A referência ao “holocausto do cordeiro” dialoga diretamente com a visão que dominou, nos discursos da história, de Tiradentes como próximo de Cristo. A alusão de Tiradentes como um louco corrobora a essa dele como um mártir, idealista e sonhador que também se assemelha a imagem de Cristo.

Essa caracterização de Tiradentes como um louco enaltece a visão dele como herói reafirmando o mito, entretanto o humaniza relativamente também, ao aproximá-lo com a figura do líder cristão. Por trás do feito heroico do personagem, há a busca da liberdade movida por sentimentos e ideais que não podem ser definidos claramente. Essa caracterização aponta, ainda, para a imagem do alferes como aquele que, com um ato de insanidade ou de afronta, arrisca a própria vida por um ideal que era, na visão de

muitas pessoas daquela época, utópico. A loucura de Tiradentes, nesse sentido, lembraria Dom Quixote (referência em termos de diálogo entre o mundo moderno emergente e o medieval, para o qual o personagem de Miguel de Cervantes se volta).

“Filho de pais mortos”, como se não mais tivesse por quem temer, nem a quem desapontar, Tiradentes encontra o caminho livre para lutar pelos ideais que acredita. Afinal, a terra e o rio a ele pertencem, podendo ele explorá-los de acordo com seu juízo. Além disso, a Santíssima Trindade acompanha e acena com um gesto de reverência ao louco, abençoando-o em sua busca.

Nas últimas seis estrofes, Tiradentes toma a voz e, como um fantasma, fala em nome de si próprio sobre esse destino trágico a que teria sido conduzido. Na primeira dessas estrofes, remete a uma falta de conhecimento (“Agora sei”) acerca de seu destino ou, talvez, a uma falta de consciência do sentido de sua própria busca, quando vivo. É interessante pensarmos como o morto representa aquele que realmente sabe (tendo ele experimentado já a morte) e, no caso do fantasma, aquele que pode realmente testemunhar sobre o vivido e o não vivido. E o que o fantasma de Tiradentes diz, enfim, saber é que ele não teria sossego, nenhum lugar o conteria. Podemos interpretar esses versos como se referindo à vida de Tiradentes, tal como descrita na primeira parte do poema, como a da daquele que caminha movido por uma “loucura santa”. Mas, também à falta de sossego que aplaca o morto e não o deixa descansar na morte. Seu espírito vaga, ultrapassando as fronteiras do tempo (“paredes”). A “imagem da masmorra” reforça esse sentido, já que a ideia de uma prisão subterrânea não deixa de lembrar o espaço-tempo da morte.

A estrofe seguinte também nos conduz a esses duplos sentidos. O “ouro da madrugada”, a dormir nos socavões e nas grotas, remete-nos à conjuntura própria do movimento da Inconfidência, lembrando-nos da luta pelo ouro, com a população mineira escondendo-o da Coroa, para que ele não fosse cobrado. Mas, remete também aos espíritos que habitam esses espaços ocultos à visão dos homens. A expressão “aldrava”, no último verso dessa estrofe, terá tanto o sentido de uma tranca pela qual se abrirá a porta dos tempos, quanto (tendo essa palavra o sentido, ainda, de clava com a qual se bate à porta) o de batida à porta do tempo por parte do fantasma que se enuncia. Essa significação repercutirá, a nosso ver, na estrofe seguinte, na referência aos “sinos de cristal ardente” que acordarão a distância “para daqui a cem anos”, ou seja,

despertarão o futuro com seu barulho. Podemos lembrar, aqui, da simbologia do sino na cultura cristã: o barulho do sino como estabelecendo uma comunicação entre a terra e o céu, mas também com o mundo subterrâneo (o mundo em que habitam os espectros).

E do que falam esses sinos, do que nos fala esse fantasma que por eles se anuncia? Como sugerirá a última estrofe, o fantasma de Tiradentes aponta para um futuro de sofrimento (“aurora de sangue”) que seu gesto sacrificial (“meu suspiro”) não poderá anteparar. O fantasma de Tiradentes anuncia, assim, uma época de atrocidades, que não estaria deslocada daquela em que vivia Henriqueta Lisboa quando escreveu o poema: os anos 1940 (lembramos que esse poema é enviado a Mário de Andrade em 1942, por carta, junto dos que comporiam o livro *O Menino Poeta*), período em que eclode a Segunda Grande Guerra e em que, no Brasil, se vivia sob o julgo da Ditadura de Getúlio Vargas.

Buscamos, na análise acima, seguir de perto as palavras do poema, mas vendo nelas os sentidos mais entranhados. Assim, pudemos ver na voz que narra a vida de Tiradentes, na primeira parte, a emergência de discursos que, recolhidos em fontes diversas, apontam para uma imagem do personagem: próxima de Cristo (de acordo com o discurso dominante na história), e também de um louco, visionário (de acordo com os relatos não-oficiais). Ao tomar a voz do poema e dizer em nome de si mesmo, na segunda parte, temos a figura de Tiradentes aludindo ao próprio drama: à errância que o põs em marcha contra o poder do mais forte (em vida) e a vagar por espaços subterrâneos (em morte). Pode-se dizer, aliás, que é no *entre-lugar* entre a morte e a vida que esse personagem se inscreve. E, assim, em duas dimensões da história: a oficial e a não-oficial, tendo, nesta, uma função mais desventurada: a de chamar nossa atenção para a violência e a dor que persistem como predicados da história. Esses sentidos são desentranhados por um esforço de interpretação que, conforme acreditamos, o poema nos possibilita.

## **2.4. O artista Aleijadinho**

Alguns questionamentos surgem quando se trata de percorrer a vida de Antônio Francisco Lisboa. Existira realmente um artífice com esse nome? E todas as obras

atribuídas a ele eram realmente suas? É com esse modelo de problematização que muitos autores, como Guiomar de Grammont, em *Aleijadinho e o Aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial* (2008), direcionam seus estudos sobre a vida e a obra desse artista. Trata-se, mais, segundo a autora, de desconstruir o mito por sobre o personagem, visando conhecê-lo em sua dimensão mais humana, para além dos sentidos construídos na História com vistas à sua idealização. Grammont apresenta Aleijadinho como “um constructo dos discursos que repercutem na história” (GRAMMONT, 2008, p.39), chamando nossa atenção para, aqui também, a existência de um sujeito por detrás do mito. Na introdução de seu livro, a autora já esclarece seu objetivo quanto a essa construção da imagem de Aleijadinho:

Esta não é a história de um personagem. É a história de uma imagem que se desdobra em outra e outra. Não é uma biografia; é a desconstrução de não apenas uma de várias ilusões biográficas que se sucedem na história da arte brasileira. “Ilusão biográfica”, expressão tomada aqui no sentido cunhado por Bourdieu: a ilusória unidade de uma identidade específica, aparentemente sem contradições, mas que não passa de uma máscara sob a qual se oculta uma miríade de fragmentos e versões. (GRAMMONT, 2008, p. 33)

Grammont compara, ainda, esse ato de desconstruir um mito com o de uma criança a desmontar “um brinquedo: sem o objetivo de dar-lhe alguma nova unidade” (GRAMMONT, 2008, p. 33).

Já de início, temos questionamentos sobre a existência desse artista: “Aleijadinho existe”? Ao que ela responde: “Essa pergunta aparentemente tão ingênua poderia iniciar este livro, como uma criança teria perguntado se existe Deus ou Papai Noel. A resposta seria “sim, o Aleijadinho existe, mas não é um. Existem vários Aleijadinhos sucedendo-se na história” (GRAMMONT, 2008, p. 34).

Sobre esses “Aleijadinhos” de que nos fala a escritora, começemos por relacionar as várias construções, ao longo do tempo, da imagem desse personagem, convertido em signo de expressão da nossa nacionalidade.

Ainda não se sabe ao certo a data definitiva de nascimento de Aleijadinho, mas sua existência, embora muitas vezes questionada <sup>7</sup>, foi comprovada pelos relatos de

---

<sup>7</sup> Além do questionamento sobre a existência do artista, logo em seguida comprovada por relatos baseado em fatos reais questionou-se se seria um mesmo artista o feitor de tantas obras de artes, algumas atribuídas a ele sem nenhuma prova de veracidade, uma vez que constava nos recibos de pagamento pelas

moradores antigos da cidade de Vila Rica e com o testemunho da própria nora do artista, que teria conhecido o homem e com ele convivido.

Filho do arquiteto português Manuel Francisco Lisboa e da escrava Izabel, Antônio Francisco Lisboa sempre se destacou em seus trabalhos artísticos e desenvolveu grandes obras. Teve um filho com Narcisa Rodrigues da Conceição, ao qual deu o nome do avô do menino: Manuel Francisco Lisboa. Esse filho mais tarde se casaria com Joana, mulher que cuidará do artista nos seus últimos anos de vida. Entende-se que ele teve grande estima por Joana, que foi para ele mais que uma filha.

Em texto publicado por Rodrigo José Ferreira Bretas em 1858, no *Correio Oficial de Minas*, vemos esta descrição da fisionomia e do gênio de Aleijadinho:

Antônio Francisco era pardo escuro, tinha voz forte, a fala arrebatada, e o gênio agastado: a estatura era baixa, o corpo cheio e mal – configurado, o rosto e a cabeça redondos, e esta volumosa, o cabelo preto e anelado, o da barba cerrado e basto, a testa larga, o nariz regular e um tanto pontiagudo, os beijos grossos, as orelhas grandes e o pescoço curto. (BRETAS, 2013, p.38)

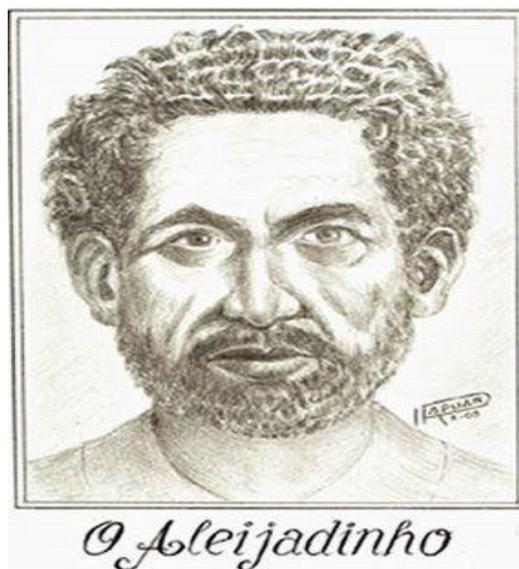


Figura 7: Imagem do artista Aleijadinho.  
Fonte: <http://www.starnews2001.com.br/aleijadinho.html>  
Acesso em: 20 de fevereiro de 2015.

Tais descrições, no entanto, são do artista ainda sadio, sem as evoluções das mudanças provocadas em seu corpo pela doença que o deformaria pelo resto de sua

---

artes feitas assinaturas distintas. Outra dúvida é se realmente as obras seriam exclusivas do artista, já que este trabalhava com seus escravos e estes o ajudavam muito, chegando às vezes fazer grande parte do serviço. Esses apontamentos foram ressaltados ao longo do estudo de Grammont (2008).

vida. Doença essa que, em relação ao artista, é questionada até os dias de hoje. Muitos foram os estudos sobre a moléstia que o afetou: supõe-se que seja lepra, ou doença venérea contagiosa, ou porfiria, ou doença de zamparina, entre outras. Contudo, a que mais se aproxima dos relatos de Rodrigo José Ferreira Bretas sobre os sintomas da doença que afetava o artífice é a lepra ou Mal de Hansen.

A lepra nos leva a pensar na vida do escultor também como artista e nos permite tomá-lo com sentimento de admiração, pelos esforços que ele teria feito para continuar a produzir sua arte, mesmo com a moléstia o aplacando. Nota-se que, na história, não se remete ao artista com o termo “leproso” no sentido pejorativo e sim como aquele que adquiriu a lepra e com ela sofreu durante anos. Essa imagem o dignifica um pouco, tirando o sentido de humilhação relacionada à doença. É uma imagem bem mais **conveniente**, que o coloca como obrador supremo de sua arte acima até da cruel doença.

O estigma da lepra é, como sabemos, de cunho até bíblico. Se refletirmos sobre a imagem de Aleijadinho com a passagem do leproso na bíblia, temos a representação de um ser que passa por provações, permitidas por Deus, mas que não desiste da vida e ao Senhor eleva suas súplicas em ato de humildade e reverência e sua arte em ato de louvor. O leproso, amaldiçoado em sua doença, é abençoado no milagre de sua produção artística.

Em *Madrinha Lua*, Henriqueta Lisboa dialoga com esses dados da biografia de Aleijadinho, porém de uma maneira poética, unindo dados reais e fictícios em sua construção da imagem do artista. O principal a destacar no poema a que, aqui, referimos, “Romance do Aleijadinho”, é o caráter humano que ela extrai da imagem mítica do personagem. Aquele que, embora, cheios de dons, considerado o maior artista plástico barroco do Brasil, também é um ser que clama e sofre por seu destino.

Esse modo de proceder da poetisa, na construção da imagem de Aleijadinho, estaria próximo do que Roland Barthes chamou de *biografema*: a construção da imagem fragmentária do sujeito, desapojada do estereótipo da totalidade e sem tomar esse relato de vida como registro de fidelidade (Cf.: SOUZA, 2000, p. 45). Trata-se de construir uma imagem da vida do sujeito a partir de rastros deixados na história, a partir, assim, de um “inventário de sombras” recolhidas no tecido da escrita poética.

Essas sombras são, no poema de Henriqueta Lisboa, as vozes que emergem num diálogo tenso e dramático com a voz de Aleijadinho no momento de sua morte:

## Romance do Aleijadinho

Antônio Francisco Lisboa  
no catre de paralítico  
Antônio Francisco Lisboa  
está nos últimos dias.

— Sobre meu corpo, ó Senhor,  
põe teus divinos pés.  
Ao penitente perdoa  
ira, luxúria e soberba.

Os grossos lábios murmuram  
secos, gretados de terra.  
Tateiam os olhos cegos  
as moedas falsas da luz.  
Estende os braços, estende-os,  
não tem mãos para sentir  
a carnadura de estrelas  
de sua pedra vencida.  
E anseia substâncias plásticas  
sob dedos renascidos.

— Mais que volutas, rosáceas,  
mais do que as flamas e as curvas  
flexuosas dos meus delírios,  
em segredo amei as virgens  
de leves túnicas brancas,  
formas essenciais do sonho  
que fez de meu corpo uma alma.  
E mais do que os rijos músculos  
desses guerreiros que atroam  
nuvens e ares com trombetas,  
amei a graça e a doçura  
dos anjos, dos ruflos de asas,  
a delicadeza em flor  
das crianças que não me amaram.

Queda um momento perplexo:  
de um lado o mar infinito  
de vagas que se desdobram,  
verdes, verdes, sempre verdes,  
e os seus passos firmes de homem  
caminhando, caminhando  
sobre as ondas caminhando.

À esquerda a floresta, o abismo:  
fulvas serpentes se enroscam  
nos troncos dóceis dos cedros

atravancando a passagem.  
E recorda as vezes tantas  
em que seus pés se enredaram.

— Filtros, filtros de cardina,  
filtros, prodigiosos filtros!  
Do catre imundo e revoltado  
Joana Lopes se aproxima:  
— Que queres tu, Pai Antônio?

— Para onde foi teu marido,  
filho ingrato que gerei?  
— O mundo levou teu filho  
mas uma filha te deu.

— Januário, onde está Januário?  
É meu escravo ou não é?  
— Januário de tantas mágoas  
descansa no cemitério.

— Ganhei dinheiro às carradas  
e minha arca está vazia.  
— Eras amigo dos pobres,  
são pobres os teus amigos.

— Quero a Bíblia, a minha Bíblia!

Mãos compassivas depõem  
no peito coberto de úlceras,  
restos do sagrado livro.  
— Sobre meu corpo, ó Senhor,  
põe teus divinos pés.

O moribundo sem força  
move os lábios num sussurro.

E da distância dos séculos  
anjos e virgens o escutam.

(LISBOA, 1980, p. 19-21)

O poema traz à cena o momento de agonia de Aleijadinho perante a morte, este sentimento pode ser percebido através da musicalidade do poema, proposto pelas interrogações e súplicas. Todos esses recursos imagéticos corroboram para o sentido do poema, configurando o que Walter Benjamin viu como próprio do drama barroco, com o qual o poema claramente dialoga: a morte trágica como moldura. Trata-se de representar a vida moldando-a a partir da morte. É o ponto no qual se inscreve, segundo o filósofo, o herói trágico:

ele estremece ante o poder da morte, mas como algo que lhe é familiar, próprio e destinado. A sua vida desenvolve-se a partir da morte, que não é o seu fim, mas a sua forma, pois a existência trágica só chega à sua realização porque os limites, os da vida na linguagem e os da vida do corpo, lhe são dados *ab initio* e lhe são inerentes. (BENJAMIN, 2013, p. 116)

Ao recuperar o nome de batismo do personagem (Antônio Francisco Lisboa), a autora busca revelar o homem por trás do artista, ou, para dizermos de modo mais próprio à nossa pesquisa, o fantasma por trás do mito. Observe-se, quanto a isso, o fato de o poema buscar captar Aleijadinho justamente no limiar entre a vida e a morte.

Ao longo da composição, alternam-se diversas vozes: a do sujeito lírico (uma espécie de narrador onisciente), a do próprio Aleijadinho, e a de Joana Lopes (nora do artista). Há, ainda, a evocação de Januário, antigo escravo de Aleijadinho.

Na segunda estrofe, após a apresentação da cena na primeira, já temos a voz de Aleijadinho. Ele suplica a Deus que pise sobre ele com seus pés divinos. A imagem do corpo surge relacionada ao que a doença teria feito com ele, e a evocação dos pés de Deus sobre esse corpo remete, para nós, a três sentidos: humildade por parte do moribundo (lembrando a passagem bíblica em que Jesus lava os pés de seus discípulos); humilhação (pisar como referência ao castigo pelos pecados); e a condição do próprio artista, despossuído de suas mãos e tendo os pés como instrumento até de sua arte. Na construção da imagem de Aleijadinho, por muitos relatos, ressalta-se o fato de que o artífice não tinha os dedos da mão. Outros dizem até que ele não possuía as mãos e usava suas ferramentas no antebraço; discursos de caráter mais lendários, falam até que ele esculpia com os pés.

Nessa mesma segunda estrofe, temos o próprio Aleijadinho referindo-se aos seus pecados e suplicando a Deus o perdão por eles. O poema trás à tona, assim, o drama do “homem barroco”, que lembra Gregório de Matos a interpelar o Senhor para que o perdoe. O poeta assume, assim, sua maldade e sua vaidade.

Sobre os três pecados enunciados por Aleijadinho, nessa composição, pode-se inferir que eles estivessem relacionados diretamente à vida do artista. O primeiro, pelo fato do artista ser descrito, nas biografias e nos estudos a ele destinados, como um homem de poucas palavras, de cara fechada, e rancoroso, tomado, muitas vezes, pelos

sentimentos de ira e de vingança <sup>8</sup>. Quanto ao segundo, a luxúria, sabe-se que Aleijadinho teve uma vida muito libertina e boêmia, inclusive muitos relatos apontam, como causadoras da sífilis que o acometia, as suas experiências sexuais. O último pecado, a soberba, remete à figura de Aleijadinho como um artista consciente de seus dons, mas que fazia a arte apenas à sua maneira, com ou sem consentimento de outros artistas que o acompanhavam nas obras. Assim, Aleijadinho seria soberbo no que tange ao trato com sua obra, essa dotada de particularidades que lhes distinguia entre os outros artistas plásticos.

Outra passagem biográfica e que sugere traços do gênero dramático (há um diálogo tenso nessas estrofes), no poema de Henriqueta Lisboa, é aquela em que o personagem evoca a memória de seu antigo escravo Januário. Este já está morto, como revela a voz de Joana. Assim, podemos ver que Aleijadinho agoniza acompanhado de seus fantasmas:

— Januário, onde está Januário?  
É meu escravo ou não é?  
— Januário de tantas mágoas  
descansa no cemitério.

(LISBOA, 1980, p. 21)

Aleijadinho, de acordo com suas biografias, teria tido três escravos: Maurício e Agostinho, ambos entalhadores, e Januário, responsável pelo seu transporte. Há poucos registros de mais dois escravos Ana e Justino, o último teria lhe abandonado. Com Januário passara mais tempo nos seus últimos anos de vida, devido à debilidade que o impedia de movimentar-se. Presume-se, por esses versos acima, que o escravo veio a falecer antes de seu dono e que, embora tantas mágoas houvesse entre servo e escravo, o artista ainda o tinha em alta conta.

Nos versos abaixo, vemos bastante do descontentamento do artista quanto à vida que levou:

---

<sup>8</sup> Exemplifiquemos um acesso de ira do artista com o caso da obra de Aleijadinho dedicada a São Jorge (já mencionada por Bretas e contada em relatos populares). O artista teria sido convocado pelo governador de Minas a comparecer no palácio para tratar de uma encomenda de São Jorge e, ao chegar lá, foi recebido por Antônio Romão, chefe de gabinete, de maneira irônica. Este teria comentado em alta voz “Feio Homem”. Como uma maneira de vingar a ofensa recebida, Aleijadinho faz a estátua do santo popular com o rosto do chefe de gabinete.

— Ganhei dinheiro às carradas  
e minha arca está vazia.  
— Eras amigo dos pobres,  
São pobres os teus amigos.

(LISBOA, 1980, p. 19-21)

Embora tenha feito muitos trabalhos artísticos remunerados, Aleijadinho não acumulou tantas riquezas, talvez porque as dividia com seus amigos, pobres, em grande maioria. Sente-se pelas palavras empregadas por Henriqueta Lisboa, um Aleijadinho descontente com o final de sua vida: vida libertina, sem tantas riquezas, doente, agonizando quase sozinho. Tantas obras, tantos feitos, mas a arca se encontra vazia. Seria essa arca sua própria vida? Uma vida de vazio? Não sabemos ao certo, e não faremos julgamentos; mas seria o grande artista lembrado só pelas suas obras, ou teria amigos e pessoas que o admiravam além do seu sucesso artístico? Parece-nos que a palavra “pobres” empregada em “são pobres os teus amigos” refere-se, não só à pobreza material de quem ao redor dele vivia, mas também simbólica: a sua memória ficaria apenas entre seus amigos pobres? Seriam esses pobres, de riqueza, ou “de espírito” também? O poema nos deixa indagações sobre a maneira como o artista conduziu sua vida.

Henriqueta Lisboa confere, por fim, ao personagem, os últimos suspiros de vida: “O moribundo sem força/ move os lábios num sussurro”. Aleijadinho morreu no ano de 1814, sendo o conjunto de sua obra só reconhecido muito tempo depois. Mas eternizou-se historicamente, e atualmente, ele é considerado o mais importante artista plástico do barroco mineiro. Como se advertisse que a lembrança da vida e da obra do artista atravessaria o tempo, a poetisa profere: “E da distância dos séculos/ Anjos e virgens o escutam”.

Se nos detivermos na palavra “séculos” e no verbo “escutam”, conjugado no presente, podemos inferir que a poetisa menciona a presença permanente de Aleijadinho em nosso imaginário coletivo, vencendo o tempo e projetando sua imagem ao futuro, fazendo-se ouvir por séculos e séculos.

Esse imaginário em torno de Aleijadinho concebe-o como um sujeito à frente de seu tempo como artista e como homem. Como afirma Grammont, “Aleijadinhos há muitos, não apenas nos museus e nas casas dos colecionadores, mas também na morada

de uma nacionalidade constituída de imaginários diversos ao longo dos últimos séculos” (GRAMMONT, 2008, p. 33). Em nossa cultura, Aleijadinho figura, principalmente como herói mítico, integrando realidades díspares e heterogêneas: “Aleijadinho é uma imagem que foi reinventada para adequar-se aos objetivos políticos de cada época” (GRAMMONT, 2008, p. 37).

Segundo Grammont, a visão dominante de Aleijadinho é a advinda dos trabalhos de valorização da arte barroca de Minas por parte de escritores modernistas. A autora discute as reflexões de Mário de Andrade e sua importância na constituição dessa imagem de Aleijadinho como expressão da nacionalidade brasileira: “Mário ressemantiza o adjetivo “primitivo” para dar conta da dupla significação: herói fundador, mito que, com sua criação, instaura um mundo, inaugura uma realidade, além de ser o gênio autodidata” (GRAMMONT, 2008, p. 41).

José Augusto Avancini ressalta, também, o olhar de Mário de Andrade sobre a figura de Aleijadinho como mítica e o trabalho do crítico em torno desse artista:

Para Mário de Andrade, a figura do Aleijadinho, desde 1919-1920, é a figura do herói fundador da nacionalidade, tema que nunca abandonou e que burilou ao longo do tempo, em particular com o ensaio de 1928 e de posteriores referências à obra e à personalidade do gênio mineiro. Desde então nos parece claro que nosso crítico vai consolidando uma primeira intuição, comprovada da análise das matérias, encaminhando-o para a construção do paradigma “Aleijadinho”. Para tanto, utilizou-se muito do conceito de gênio. (AVANCINI *apud* GRAMMONT, 2008, p. 158)

No projeto artístico e político desse movimento de redescobrimto das “raízes brasileiras”, projeta-se a imagem de Aleijadinho como “herói alquímico”, representando elementos de nossa constituição étnica, histórica e cultural. A arte de Aleijadinho constituiria um modelo de realização da unidade de nossa miscigenação étnica e expressaria nossa atitude perante os valores impostos de fora: pela Colônia, no plano social e histórico, e pelo arquétipo europeu no plano artístico. Sobre essa questão, Dalton Sala aponta:

Pois é no Aleijadinho que se concentra o *páthos* [*sic*] do “barroco brasileiro”. Além de mestiço, o que testemunha a melhoria das raças pela miscigenação (uma forma inversa de preconceito) e explica o exuberante gênio criativo nacional, também nele coincide [*sic*] a autonomia política e autonomia cultural. (SALA, *apud* GRAMMONT, 2008, p. 118)

Em relação ao tema da autonomia política e cultural da Colônia, destacamos a figura central dos dois personagens enfatizados neste capítulo (Tiradentes e Aleijadinho). Assim, temos, de um lado, a Inconfidência Mineira metonimizada na figura de Tiradentes, que tramava a liberdade política da região junto com outros revoltosos; e, do outro, Aleijadinho, que desenhava a liberdade cultural do país em sua distorção do modelo europeu de escultura e arquitetura <sup>9</sup>.

Maria Alzira Brum Lemos, em seu livro *Aleijadinho: homem barroco, artista mineiro*, ressalta uma possível relação de conhecimento entre esses dois personagens históricos:

Morando em Vila Rica entre 1785-1789, época em que se articulou a Inconfidência Mineira, o artista certamente conheceu e manteve algum tipo de convívio com envolvidos no movimento, visto que se tratava de personalidades importantes da cidade como juizes, padres, militares e poetas. (...) Seria natural, portanto, se ele compartilhasse das idéias dos inconfidentes, apoiasse sua causa e inclusive participasse ativamente do movimento que impulsionaram. Pelo menos desde uma perspectiva contemporânea, segundo a qual um artista de expressão do Aleijadinho estaria, com certeza, inclinado a idéias “do bem”, mais avançadas ou melhores para a sociedade. (LEMOS, 2008, p. 95)

Alguns críticos, como a própria Brum Lemos e outros que traremos mais à frente, constroem um discurso de que a obra de Aleijadinho presente em Congonhas do Campo, intitulada *Sete Passos da Paixão*, estaria relacionada ao Movimento da Inconfidência:

---

<sup>9</sup> Alberto Manguel esclarece esse caráter de originalidade do barroco mineiro como relacionado às condições de produção locais: “Na região de Minas Gerais, em particular, o estilo barroco assumiu aspectos distintamente originais: primeiro, sem modelos oficiais ou artesãos qualificados, durante a chegada caótica dos colonizadores da corrida em busca do ouro no início do século XVIII, e depois, alguns anos mais tarde, com o nascimento de arquitetos e artistas locais que, familiarizados com a terra, eram capazes de selecionar e adaptar os elementos mais adequados a um lugar que não era a Europa. Os arquitetos de Portugal haviam descoberto o seu material ideal na madeira dourada, assim como os franceses o encontraram na pedra e os italianos, no mármore. Mas, nos morros de Minas Gerais, os materiais dos artistas se diversificaram: havia o ouro que as antigas lendas europeias tinham prometido aos exploradores do Novo Mundo; havia a madeira, não o pau-brasil duro, vermelho como a pele do diabo, que dera ao país o seu nome, mas o cedro brasileiro cuja maciez se prestava ao entalhe intrincado; e havia aquele peculiar agregado compacto de talco, a mais macia de todas as pedras, conhecida como pedra-sabão, usada outrora na antiga China e na Mesopotâmia” (MANGUEL, 2001, p. 226).

As figuras dos Passos da Paixão poderiam ser uma metáfora da situação de opressão em que vivia Vila Rica na época do Aleijadinho. Mas também poderiam representar a opressão romana sobre os judeus na época de Jesus. O fato de as figuras estarem trajadas com roupas e adereços do século XVIII não significa necessariamente uma menção à época em que se foram realizadas. Representá-las dessa forma era um recurso do barroco, uma forma de dizer que aquelas cenas bíblicas tinham validade e atualidade. (LEMOS, 2008, p. 101)

De acordo também com Mayara Maciel, em seu livro *Aleijadinho, um artista muito especial* (2009), a Inconfidência Mineira serviu de inspiração para Aleijadinho na composição dessa obra de Congonhas do Campo. Sobre a relação da arte do mestre com a Inconfidência, ela ressalta:

Partindo desta idéia, jornalistas e historiadores traçam perfis e fazem comparativos entre os conspiradores e as esculturas. As analogias são tecidas a partir de componentes estéticos, históricos, artísticos, religiosos, literários e populares. A possibilidade dos profetas de Aleijadinho serem alguns dos revolucionários da Inconfidência Mineira configura mais uma lacuna da obra do artista, pois não sabemos. Qual o parâmetro para a escolha dos profetas? Por que Baruc está na seleção, se seguindo a ordem canônica deveríamos ter Miqueias? A falta de registro documental alimenta as diversas especulações. (MACIEL, 2009, p. 107)

Também o poeta e cronista Carlos Drummond de Andrade discutiu o assunto, em sua crônica “Colóquio das Estátuas”, texto que comporia mais tarde o livro *Passeios na Ilha* (1952), publicado no mesmo ano em que sairia *Madrinha Lua*. Vejamos, a seguir, fragmentos dessa crônica:

Sobre o vale profundo, onde flui o rio Maranhão, sobre os campos de congonha, sobre a fita da estrada de ferro, na paz das minas exauridas, conversam entre si os profetas.

Aí onde os pôs a mão genial de Antônio Francisco, em perfeita comunhão com o adro, o santuário, a paisagem toda – magníficos, terríveis, graves e eternos. (DRUMMOND, 2011, p. 57)



Figura 8: Vista panorâmica da entrada do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos em Congonhas do Campo.

Fonte: Arquivo pessoal da autora <sup>10</sup>

Nesse trecho, nota-se a descrição dos arredores da igreja em que se encontram os Profetas de Aleijadinho. Congonhas do Campo é uma das principais cidades que aportam o trabalho do escultor barroco, descrito por Drummond como genial. Em perfeita comunhão, estão ali os profetas. Não estáticos como estátuas que não podem manifestar-se; ao contrário, eles conversam entre si. Atemo-nos a essa informação e nos questionamos como seria essa conversa, como se a posição deles, a maneira como se portam, já seriam por si só, uma comunicação com o mundo.

Mas de que falam? Responde-nos Drummond: “Eles falam de coisas do mundo que, na linguagem das Escrituras, se vão formando um símbolo” (DRUMMOND, 2011, p.57). Que símbolo é esse que representam? Seria somente o religioso, o barroco? Novamente nos informa o escritor:

As barbas barrocas de uns, planejadas pelo vento que corre as gerais, lembram serpentes vingativas, a se enovelarem; no rosto glabro e outros, a sabedoria ganha nova majestade; e os doze, em assembleia meditativa, robustos, não obstante a fragilidade do saponito em que se moldaram e que os devotos vão cobiçosamente lanhando – os doze consideram o estado dos negócios do homem, a turbação crescente das almas, e reprovam, e advertem (DRUMMOND, 2011, p. 57)

Ora, profetas deveriam espalhar imagem de paz, não “lembrarem serpentes vingativas”; deveriam considerar as leis de Deus, não “negócios do homem”; aconselharem, não “reprovarem”. Qual seria, então, a finalidade desses profetas? Na visão de Carlos Drummond, ensinar-nos algo: “Na sua intemporalidade, são sempre atuais os profetas. Em qualquer tempo, em qualquer situação da história, há que recolher-lhes a lição.” (DRUMMOND, 2011, p. 57). E que lição seria essa? Acaso seria manterem-se imóveis diante do momento histórico que vivenciava Minas Gerais? Não, os profetas fazem mais do que isso. Eles:

---

<sup>10</sup> As fotos de arquivo pessoal que integram este trabalho foram feitas a partir de viagens feitas para pesquisa de material, nas cidades tematizadas em *Madrinha Lua*: Ouro Preto, Congonhas e Mariana. Elas traduzem, de algum modo, a nossa tentativa de obter também, sob a perspectiva do viajante, um olhar poético sobre essas cidades.

confabulam, numa reunião fantástica, batida pelos ares de Minas. Onde mais poderíamos conceber reunião igual, senão em terra mineira, que é o paradoxo mesmo, tão mística que transforma em alfaias e púlpitos e genuflexórios a febre grosseira do diamante, do ouro e das pedras de cor? No seio de uma gente que está ilhada entre cones de hematita, e contudo mantém com o Universo uma larga e filosófica intercomunicação, preocupando-se, como nenhuma outra, com as dores do mundo, no desejo de interpretá-las e leni-las? Um povo que é pastoril e sábio, amante das virtudes simples, da misericórdia, da liberdade – um povo sempre contra os tiranos, e levando o sentimento do bom e do justo a uma espécie de loucura organizada, explosiva e contagiosa, como o revelam suas revoluções liberais? (DRUMMOND, 2011, p. 58)

Podemos estabelecer ainda, um diálogo entre Carlos Drummond e Henriqueta Lisboa, a partir do poema “Visão dos Profetas”, de *Madrinha Lua*, no qual a poetisa alude ao ato dos Profetas de confabularem, como aparece na crônica de Drummond. Além disso, há uma aproximação na maneira como os dois poetas descrevem a obra de Aleijadinho e tudo que a rodeia: o adro, a igreja, o ouro, Minas Gerais. Vejamos o poema na íntegra:

### **Visão dos Profetas**

Os Profetas estavam juntos  
no adro da igreja. E confabulavam.  
A tarde, perturbada a fundo,  
cobria de nuvens a face.

Traçavam rudes desenhos  
na fímbria do esquivo horizonte  
com seus emaranhados ramos,  
a selva e o Velho Testamento.

O rio, com suas líquidas  
camândulas em soluço, fluía  
por entre os desvãos da colina  
pálida como um corpo virgem.

As raras palmeiras em torno  
como guerreiros, erguendo  
com donaire os finos torsos  
amparavam o firmamento.

Urgia misericórdia  
como se confusos augúrios  
redundassem daquele encontro  
de homens egressos do túmulo.

O mesmo pavor causavam  
outrora nas estradas bíblicas  
suas palavras que eram outras  
tantas espadas de fogo,  
seus gestos de que pendiam  
vulcões acesos pelos ares,  
seus carros que deixavam sulcos  
de maldição e os campos áridos.

Porém não lhes servia a língua  
para o açoite — com que volúpia  
dantes! — nem fremiam ao vento  
suas túnicas inconsúteis.

Orla de pérola a envolvê-los  
naquela estranheza de Lázaro,  
dos pedestais soerguam-se  
límpidos luars nostálgicos.

Por entre os matizes de Deus  
nos labores da pedra, tinham  
a serenidade perfeita  
dos acontecidos destinos.

Tal como barcos que através  
de largos mares bravios  
ao ancoradouro regressam  
carregados de especiarias,

estavam plácidos os Profetas  
e haviam um mundo de sombras  
ao derredor de suas frentes  
sob a poeira de ouro dos séculos.

(LISBOA, 1980, p. 39-41)



Figura 9: Adro dos profetas – Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo.

Fonte: Arquivo pessoal da autora

O poema situa juntos os profetas e os mostra reunidos, a confabularem. O cenário é de conflito: a tarde aparece perturbada pelo movimento das nuvens, que traçam desenhos grosseiros, como emaranhados ramos. Seria o emaranhado da história, seus caminhos cruzados e tortos?

O rio, que aparece na terceira estrofe, segue impassível a tudo. Mas, em seu entorno as palmeiras se erguem como metáfora dos guerreiros em posição de combate. Os profetas, egressos da morte (sendo, assim, como fantasmas), ecoam suas palavras de augúrio, prescrevendo, então, acontecimentos terríveis. São palavras de pavor, como as que apregoavam nos tempos bíblicos. Palavras que o eu lírico compara a espadas de fogo, tal como o faz com os gestos desses profetas, que relaciona a “vulcões acesos pelos ares”. A imagem do fogo, nessas passagens, remetem a um cenário de destruição, catástrofes, a se anunciar. Os profetas preveem, assim, algo como o fim dos tempos, num discurso próximo do apocalíptico. Mas, o fogo pode significar, também, purificação. E é esse duplo sentido que vemos inscrito na referência a Lázaro, na nona estrofe: de ressurreição. O sentido de passagem da vida para a morte vinha enunciado na previsão da catástrofe e é completado, agora (como por um paradoxo), com o sentido de passagem da morte para vida, na referência à ressurreição. É, pois, no *entre-lugar* entre a vida e a morte, o âmbito da história (feita, como diz Benjamin [2012, p. 246], de uma catástrofe única), que o olhar dos Profetas de Aleijadinho se inscreve. Após uma viagem ao passado (“tal como barcos que através/ de largos mares bravios/ ao ancoradouro regressam”), esses profetas percebem nos “acontecidos destinos” as sombras de nosso futuro.

Para voltarmos a Benjamin, podemos relacionar essa viagem de que regressam os Profetas de Aleijadinho com a imagem do “Anjo da História”, descrita pelo filósofo a partir do quadro de Paul Klee. De acordo com Benjamin, esse anjo:

parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele

irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a essa *tempestade* que chamamos progresso. (BENJAMIN, 2012, p. 246) [grifos nossos]

A ideia de progresso pode não estar contida no poema de Henriqueta Lisboa, mas a de um olhar trágico sobre a história, como a do anjo descrito por Benjamin, nele se inscreve de modo muito forte. Os profetas, como esse anjo, têm o olhar voltado para o passado, mas são compelidos para o futuro por uma tempestade que faz moverem-se os céus e a terra, o espaço e o tempo. Acordar os mortos, trazê-los de volta à vida, talvez pudesse interromper essa marcha da história. Mas, a catástrofe se anuncia, e os “carros” dirigidos por eles já deixam seus “sulcos de maldição e os campos áridos”.

Não seria implausível ver na descrição de Benjamin, como no poema de Henriqueta Lisboa, as impressões deixadas pela destruição da Segunda Grande Guerra. Ressalte-se que o texto do filósofo judeu-alemão foi escrito pouco antes de seu suicídio, durante a fuga das tropas alemãs. E o poema de Henriqueta foi produzido nos anos subsequentes à guerra.

Na crônica de Drummond, também, os profetas ganham vida e movimento e são inseridos dentro do contexto de sua produção pelo mestre escultor do Setecentos, já que se preocupam com os problemas que os rodeiam, amam a liberdade e são contra os tiranos. Drummond percebe, assim, uma identificação moral entre os Profetas de Aleijadinho e o espaço mineiro. Os profetas seriam expressão da alma do povo do lugar, o povo mineiro, e seu senso de luta contra os tiranos (senso esse cujo arquétipo é a Inconfidência Mineira):

São mineiros esses profetas. Mineiros na patética e concentrada postura em que os armou o mineiro Aleijadinho; mineiros na visão ampla da terra, seus males, guerras, crimes, tristezas e anelos; mineiros no julgar friamente e no curar com bálsamo; no pessimismo; na iluminação íntima; sim, mineiros de há cento e cinquenta anos e de agora, taciturno, crepusculares, messiânicos e melancólicos. (DRUMMOND, 2011, p. 59)

A partir deste texto de Carlos Drummond, concordamos com a suposição feita por jornalistas e pesquisadores de que os Profetas compostos por Aleijadinho, em um período dividido por etapas que vão de 1757 a 1857, remetem, de algum modo, ao movimento da Inconfidência Mineira, ocorrido em 1789. Ainda que seja pela composição do adro, na maneira como estão organizados os Profetas, ou ainda pela

presença de detalhes significativos nas estátuas, como discutiremos nos próximos parágrafos.



Figura 10: *Os Doze Profetas*.

Fonte: [http://www.germinaliteratura.com.br/destarte\\_eniosqueff\\_nov06\\_2.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/destarte_eniosqueff_nov06_2.htm)

Acesso em: 10 de maio de 2015.

Sobre essa suposta associação entre os Profetas e os inconfidentes, Mayara Maciel nos traz a informação de que Jeremias seria Cláudio Manuel da Costa, Baruc seria Tomás Antonio Gonzaga, tendo Aleijadinho retirado Miqueias do seu conjunto profético para que, desse modo, ambos os poetas fossem eternizados próximos um do outro. Faz-se importante destacar, ainda, a existência de uma relação de amizade entre Aleijadinho e Cláudio Manuel da Costa, integrante da liderança da Inconfidência, com quem mantinha confidências, relação esta, já elucidada por alguns autores, a exemplo Brum Lemos, e trabalhada até no cinema <sup>11</sup>.

Ainda sobre a associação entre os Profetas e os inconfidentes, Maciel afirma que o profeta Daniel representaria o Capitão Maximiano. Embora este oficial não tenha tido

---

<sup>11</sup> Dois filmes feitos sobre a vida de Aleijadinho afirmam a mesma coisa. Um deles é o curta-metragem “O Aleijadinho” de Joaquim Pedro de Andrade, de 1978. E o outro, o longa: “O Aleijadinho: Paixão, Glória e Suplício”, do diretor Geraldo Santos Pereira, produzido em 2000. O segundo mostra, inclusive, uma cena de diálogo entre o escultor e o poeta sobre os rumos da opressão ao movimento.

notável desempenho e participação no movimento da Inconfidência Mineira, é um dos profetas destacados, por se encontrar em um local de acesso privilegiado, logo após a escada e em frente às portas da igreja. É possível inferir, assim, o cuidado de Aleijadinho com este Profeta, além de notável perfeição com suas características físicas, desde o rosto até proximidades dos seus pés, em que se percebe um desenho de um leão, que o torna inconfundível, entre os Profetas. Apesar de no mundo animal o felino sugerir medo, devido à sua valentia e força, na passagem bíblica destinada ao profeta (mais especificamente no livro de Daniel, capítulo 6, versículo 16-23 do Novo Testamento, intitulado “Daniel na cova dos leões”), o leão não faz mal ao profeta por este ser um homem protegido por Deus. A seguir a referida passagem bíblica:

Então o rei ordenou que trouxessem a Daniel, e lançaram-no na cova dos leões. E, falando o rei, disse a Daniel: O teu Deus, a quem tu continuamente serves, ele te livrará.

E foi trazida uma pedra e posta sobre a boca da cova; e o rei a selou com o seu anel e com o anel dos seus senhores, para que não se mudasse a sentença acerca de Daniel.

Então o rei se dirigiu para o seu palácio, e passou a noite em jejum, e não deixou trazer à sua presença instrumentos de música; e fugiu dele o sono.

Pela manhã, ao romper do dia, levantou-se o rei, e foi com pressa à cova dos leões.

E, chegando-se à cova, chamou por Daniel com voz triste; e disse o rei a Daniel: Daniel, servo do Deus vivo, dar-se-ia o caso que o teu Deus, a quem tu continuamente serves, tenha podido livrar-te dos leões?

Então Daniel falou ao rei: Ó rei, vive para sempre!

O meu Deus enviou o seu anjo, e fechou a boca dos leões, para que não me fizessem dano, porque foi achada em mim inocência diante dele; e também contra ti, ó rei, não tenho cometido delito algum.

Então o rei muito se alegrou em si mesmo, e mandou tirar a Daniel da cova. Assim foi tirado Daniel da cova, e nenhum dano se achou nele, porque crera no seu Deus. (BIBLIA SAGRADA, 2000, p. 834)



Figura 11: Profeta Daniel  
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Daniel tem notável atenção, não só do artista Aleijadinho em sua obra de arte, mas também da poetisa Henriqueta Lisboa, que dedica ao Profeta um poema em especial, em *Madrinha Lua*:

### **Louvação de Daniel**

Como és belo, ó Daniel  
dos bíblicos arcanos  
aos vagares do pouso  
de Congonhas do Campo.

Sob o céu constelado,  
pela chuva batido,  
prisioneiro da pedra  
como dantes cativo,  
todavia talhado  
para sobrançarias.

Príncipe em terra estranha,  
como outrora imperaste  
sobre reis, por teu ânimo

e donaire de porte,  
pela divina graça  
permaneces magnífico  
para as eternidades.

Mais que aos outros profetas  
o Aleijadinho amou-te,  
recompondo-te a essência  
na harmonia do todo.  
Dentre os blocos de pedra  
pelo rolar dos tempos  
receberás o orvalho  
da estrela. Sol e azul  
te saudarão primeiro.  
Pássaros da distância  
com preferência clara  
pousarão no teu ombro.

Leão que outrora domaste  
(mas com que destemor  
numa estreita caverna!)  
com submissa volúpia  
bebe-te hoje os olhares  
aos reflexos da lua.

Pensativa cabeça  
sem orgulho, que sábia  
posição escolheste  
para ser e não ser!  
Decifrador de enigmas  
pelos desígnios do alto,  
que em ti mesmo encontravas  
as raízes da vida.

Não foi em vão, Daniel,  
que salvaste Suzana,  
cavalheiro perfeito  
pelas dobras do manto.

Giro em torno de ti,  
Daniel, desapareço.  
Prenunciando o Messias  
contínuas de pedra  
pelas noites e os dias  
passageiros e eternos.

(LISBOA, 1980, p. 43-45)

Não nos resta dúvida de que a poetisa entendera que Daniel fora o profeta mais lisonjeado pelo artista. Ela mesma o afirma nestes versos: “Mais que aos outros profetas/ o Aleijadinho amou-te,/ recompondo-te a essência/ na harmonia do todo”

(LISBOA, 1980, p.44). Destaca, ainda, nesse verso, sua posição favorável no adro e a possível intenção do artista ao fazê-lo ao colocá-lo no centro, na harmonia, visível a todos. Essa centralidade do lugar ocupado por Daniel possibilita que ele seja contemplado pelos homens, situados no chão, e pelos astros, anjos ou mesmo Deus, situados nos céus: “Sol e azul/ te saudarão primeiro./ Pássaros da distância com preferência clara/ pousarão no teu ombro”. E, como não poderia faltar, temos também o olhar da lua, símbolo principal no livro aqui estudado: “Bebe-te hoje os olhares/ aos reflexos da lua” (LISBOA, 1980, p. 44).

A lua é o astro de luz mais intensa, devido à sua proximidade com a Terra. A luz da lua paira sobre a noite, envolvendo não só os poetas em seu momento de reflexão, como também os profetas que ali se encontram “presos” ao chão. Dela recebem luz, que os faz transcender na eternidade:

Sob o céu estrelado,  
pela chuva batido,  
prisioneiro da pedra  
como dantes cativo,  
todavia talhado  
para sobrançarias.

(LISBOA, 1980, p. 43)

Em todo o livro, em diversas passagens citadas e mesmo nesses versos, percebemos a poesia lírica de Henriqueta Lisboa, poesia essa que sugere subjetividade, meditação e permite ao personagem, tido como mito, transcender à eternidade. Essa transcendência se dá no momento de maior reflexão, sugerido pelo silêncio: a noite, sob o pairar da lua.

Voltando a falar dos demais Profetas que comporiam o adro e relacionando-os aos membros da Inconfidência, temos que Oséias corresponderia a José Álvares Maciel, Jonas associar-se-ia à figura do padre José da Silva Rolim, Joel a José de Sá. Abdias retrataria Francisco de Paula Freire de Andrade, o profeta Habacuc corresponderia ao vigário Carlos Correia de Toledo e Naum a Luis Vieira Silva.

Dois Profetas teriam, também, importante destaque: Jonas, cuja estátua, na opinião de Brum Lemos, “estaria representada por um homem de pescoço deslocado, como de um enforcado, os olhos de um morto, a língua para fora e os dentes aparecendo, como se estivesse asfíxiado” (LEMOS, 2008, p.120). Jonas representaria,

assim, para Lemos, Tiradentes. Para Maciel, por sua vez, o profeta que simbolizaria o “mártir da Inconfidência” seria Isaías, que é anfitrião e dá as boas vindas aos visitantes que vão a Congonhas, em visita aos doze profetas:

De acordo com a teoria dos profetas inconfidentes, a escultura de Isaías esconde a identidade do mártir Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, apontado como líder da revolução e punido com o castigo máximo. A teoria é fundamentada em análises que utilizam desde a aparência da escultura até os escritos do pergaminho que se desenrola sob a perna do profeta. Estes elementos são interpretados como se tivessem ligação com o papel de divulgador exercido por Tiradentes no movimento. O texto em latim “Cum Seraphim Dominum celebrassent, a Saphico Admota est labris fórcipe pruna méis”, que traduzindo para o português significa: “Depois que os serafins celebram o senhor, foi encostada, por um serafim. Uma brasa, aos meus lábios, por meio de um tenaz”( Is. 6. 6-7), trata-se da passagem bíblica no momento em que Isaías recebeu o chamado de Deus. A partir daí, o profeta começou a exercer sua vocação de levar aos outros homens as profecias que lhe eram reveladas. Traçando um paralelo entre as escrituras sagradas e o movimento mineiro, encontramos Tiradentes, apontado como líder, sobretudo por realizar o trabalho de “relações públicas” da insurreição, pois era ele o encarregado de difundir o ideal revolucionário, aumentando a rede apoiadora entre a aristocracia mineira... Se trabalharmos com a hipótese de que Aleijadinho teria mesmo feito de Isaías uma representação de Tiradentes, a barba, a fisionomia sofrida e envelhecida reafirmariam o caráter messiânico que a história tanto empresta ao revolucionário. (MACIEL, 2009, p. 108-110)

Percebe-se, pela descrição de Maciel, que a figura imagética de Tiradentes seria retratada pelo artista Aleijadinho em forma de protesto. Podendo-se, assim, inferir que o artista se envolvia com questões sociais, políticas e religiosas, sempre contribuindo com sua arte para a formação da cultura e da história de Minas Gerais.

Ainda conforme Mayara Maciel (2009, p. 110), nessa associação dos Profetas com os inconfidentes, Amós é o único que, segundo consenso entre os escritores e pesquisadores do tema, retrataria a identidade do próprio Aleijadinho. Faz-se importante ressaltar que não há comprovação por meio de documentos sobre a relação dos Profetas ao movimento da Inconfidência Mineira. Entretanto, é mérito relevante dessa obra ocultar tantos mistérios, talento e representatividade juntos.

**Capítulo 3**

**AS CIDADES HISTÓRICAS MINEIRAS E  
OS ESPECTROS QUE SOBRE ELAS  
PAIRAM**

### 3.1. Ouro Preto, cidade fantasmagórica

Dentre as constantes trabalhadas por Henriqueta Lisboa, em *Madrinha Lua*, a identificação com os lugares tematizados, as cidades históricas de Minas Gerais, é uma das mais fortes. No caso da autora, há uma particular eleição por esses espaços por ser ela própria mineira e muito identificada ao imaginário cultural do Estado. É o que podemos perceber por depoimento dela própria a Antônio Sérgio Bueno, publicado na introdução do livro *Madrinha Lua*: “A terra natal, por seu turno, sempre me foi um manancial de sortilégios. Ainda nos bancos escolares me debruçava sobre *Histórias da terra Mineira* de Carlos Góes, com elevo maior do que sobre os contos de fadas e príncipes” (LISBOA, 1980, p. 7).

Comprometida com suas raízes, a poetisa faz de *Madrinha Lua* um registro dessa sua identificação com o imaginário e a cultura mineira. Ela afirma essa identidade destacando as cidades de Ouro Preto, Mariana e Congonhas, que compõem a região vista como berço do Estado (em outro momento, homenageando Belo Horizonte e Caraça). Mas, deve haver outros fatores envolvidos nessa escolha de Henriqueta Lisboa por tomar as cidades históricas mineiras como tema de sua poesia. É interessante lembrar, quanto a isso, que outros poetas, na mesma época (entre 1950 a 1955), publicam livros de poesia ou poemas dedicados a essas mesmas cidades, especialmente Ouro Preto. É o caso de Carlos Drummond de Andrade (em *Claro enigma* [1951]), Manuel Bandeira (em *Opus 10* [1952]), Cecília Meireles (*Romanceiro da Inconfidência* [1953]) e Murilo Mendes (*Contemplação de Ouro Preto* [1954]).

Faz-se importante destacar que o olhar desses poetas para tais cidades se inscrevia menos numa lógica provinciana, de “comprometimento com problemas e temas locais”, como assinalado por Helena Bomeny (1994, p. 17) a respeito da *mineiridade* desses autores, e mais numa lógica “universalista”, de preocupação com o homem, seus rastros na história, e com a nação, seu patrimônio cultural e histórico. Mas, essa preocupação com o patrimônio nacional é diferente da dos poetas modernistas da primeira geração (Mário e Oswald de Andrade). Drummond, Bandeira, Cecília e Murilo Mendes se voltam para as cidades históricas de Minas, nesses anos 1950, não com o intuito de valorizá-las como signo de nossa independência cultural e política em relação à Europa,

mas, principalmente, de resgatar a memória e o passado, numa época em que o tempo presente se impunha cada vez mais (era este um dos *topos* da modernidade).

Essa valorização do patrimônio histórico nacional era uma das tônicas do governo Getúlio Vargas, principalmente por meio da atuação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), projetado por Mário de Andrade e cuja chefia estava a cargo de Carlos Drummond. Exemplo dessa valorização é a elevação de Ouro Preto a título de Patrimônio Histórico Nacional, com o subsequente tombamento dos conjuntos arquitetônicos do lugar.

Segundo José Murilo de Carvalho (1998, p. 258), o SPHAN se movia pela “ideia de continuidade nacional, de construção de uma memória exaltadora do passado e justificadora do presente” e estava vinculada ao projeto político do governo Vargas de estabelecer uma ligação com o povo por meio da cultura: “A falta de participação política foi compensada por intensa atividade na área cultural. A cultura passou a substituir a representação política no papel de ligar a política ao povo” (CARVALHO, 1998, p. 258).

Mas, como afirma Ilca Vieira de Oliveira a respeito do *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, esse retorno ao passado colonial, especialmente à Minas do século XVIII, tinha a ver, também, com uma postura crítica em relação ao cenário histórico-social da época, no Brasil. Redescobrir o passado tinha o sentido de projetar o futuro num presente de instabilidades políticas e sociais:

Nos anos de 1950, no Brasil, a “vivência dos regimes democráticos do pós-guerra, associada a projetos de desenvolvimento industrial autônomo, acentuaram o viés da singularidade brasileira, mas com um aprofundamento do sentido social”. Temos, então, nesse momento uma literatura que procura colocar em cena as diferenças sociais, e a recuperação da identidade se dá pela reinterpretação do passado e a compreensão do presente, que vão delimitar os caminhos para o futuro. (OLIVEIRA, 2012, p. 29)

Outro ponto que deve ser destacado é a relação entre o espaço físico dessas cidades e o projeto lírico desses poetas, tal como explorada por Wesley Thales Rocha em relação aos poemas da série “Selo de Minas” de *Claro enigma*, de Drummond, e *Contemplação de Ouro Preto*, de Murilo Mendes. O crítico percebe uma consonância entre essa tematização das cidades históricas mineiras e o retorno a formas poéticas de

caráter mais classicizante, próprias desses livros e em contraste com a poética anterior desses autores. Assim, segundo Rocha:

Vemos que, nesses dois livros, a escolha da cidade de Ouro Preto como espaço de vislumbre e de registro em poesia, além de se apresentar como um projeto político de valorização do Patrimônio Histórico Nacional, mantém uma relação precisa com o projeto lírico dos autores: dotar a palavra poética de maior concreção, não usá-la somente como nome, mas também, como matéria plástica e escultural, e promover a aproximação entre a poesia modernista e a tradição clássica, rompida em 1922, dando ao *eu* lírico maior controle sobre as imagens e sobre o discurso que produz. (ROCHA, 2010, p. 6-7).

Não seria implausível pensarmos também assim em relação a *Madrinha Lua*. A diferença é que essa poética mais próxima da tradição clássica sempre foi um dos predicados da obra de Henriqueta Lisboa. Mas, quanto à maior concreção da palavra poética, ela é também muito forte nos poemas de *Madrinha Lua*. Referindo-se a um espaço cuja materialidade se impõe aos olhos, a poetisa detém mais a moldar a visão dos objetos e dos cenários sobre os quais escreve. É o que veremos melhor quando analisarmos os poemas, neste capítulo.

Henriqueta Lisboa, como os demais poetas mencionados acima, descreve esses cenários e esses objetos vendo-os mais do que como monumentos em que o passado se inscreve de modo estático. Seu olhar entrevê entre os espaços da cidade sombras e fantasmas que trazem para o presente o passado vivo, ainda em movimento.

O monumento, segundo Le Goff (2013, p. 488), é uma herança legada a nós pelo passado, fazendo-nos estar em contato com ele. É, assim, tudo que o pode evocar, perpetuar e recordar. Mas, uma política pública de valorização desses monumentos a partir de uma perspectiva museológica converte-os em “patrimônio” extraindo deles toda estranheza, tudo que não sirva aos “interesses nacionais”, como assinala Michel de Certeau (2008, p. 190). É preciso, segundo essa perspectiva, esconder as ruínas, que remetem a um passado perdido e não redimido, e a uma cidade desconhecida, que não cabe nos discursos oficiais: “Essas velharias que parecem dormir, casas desfiguradas, fábricas desativadas, cacos de histórias naufragadas, elas ainda hoje formam as ruínas de uma cidade desconhecida, estranha” (CERTEAU, 2008, p. 190).

A poesia (é o caso de *Madrinha Lua*, como veremos) devolve a estranheza a esses espaços. Ela convoca os fantasmas a contarem as histórias não contadas e vislumbra,

por trás dos monumentos, as ruínas, denunciando a ação do tempo no espaço, mas também na memória coletiva. Com a ruína, diz-nos Benjamin, “a história transferiu-se de forma sensível para o palco. Assim configurada, a história não se revela como processo de uma vida eterna, mas antes como o progredir de um inevitável declínio” (BENJAMIN, 2013, p. 189). As ruínas denunciam um passado perdido, que não é possível resgatar a não ser pela imaginação. Por isso, segundo a expressão de Benjamin, elas “sobem ao palco”, encenam a história (a ficcionalizam e a dramatizam).

Desse modo, a poesia opera numa direção única, que não podia ser acompanhada por institutos como o SPHAN em sua política de valorização das cidades históricas mineiras. O gesto da poesia é muito mais radical, à medida que é encantatório e crítico, ao mesmo tempo.

Em *Teoria da viagem*, Michel Onfray aponta o viajante como próximo da figura do poeta, justamente por este pôr-se à disposição desse mundo desconhecido que por ele se manifesta. O viajante, na figura do poeta, é tocado pela graça de um espaço que se metamorfoseia em impulsos e emoções:

Na escola da poesia, há uma familiaridade com o acaso objetivo como André Breton e aos surrealistas: tornar-se disponível aos acontecimentos para suscitar e solicitar o advento, colocar-se à disposição do mundo para que advenha um sinal e surja uma epifania pagã, abrir-se ao real para penetrá-lo à maneira de um fruto decidido a dar-se, convencido da necessidade de oferecer-se. Assim, disposto, esse viajante tocado pela graça põe seu corpo à disposição do inefável e do indizível que, metamorfoseados em impulsos e emoções, se transformam em sentido e resultam em palavras, imagens, ícones, desenhos, cores, traços – em rastro que transfigura a efervescência de uma experiência em incandescência expressiva. (ONFRAY, 2009, p. 62)

Essas reflexões preliminares se fazem importantes para a nossa leitura do poema “Poesia de Ouro Preto”, de *Madrinha Lua*. Nessa composição, Henriqueta Lisboa percorre a cidade recolhendo vestígios de um passado ainda vivo e remetendo a uma cidade oculta e captável pela imaginação:

### **Poesia de Ouro Preto**

(*!Oh ciudad de los gitanos!*)  
Federico García Lorca

Ó cidade de Ouro Preto

boa da gente morar!  
Numa casa com mirantes  
entre malvas e gerânios,  
ter os olhos de Marília  
para cismar e cismar.

Numa casa com mirantes  
pintada de azul-anil  
sobre a rua de escadinhas  
que é um leque em poeira, de sândalo,  
passar na janela o dia  
vendo a vida que não anda.

E de noite vendo a lua  
como uma camélia opaca,  
flor sem perfume, de jaspe,  
abrir o baú de folha  
que é lembrança de família,  
baú onde criam mofo  
cartas velhas e retrato  
de um ingrato namorado.  
Numa casa com mirantes  
lá da alcova, atento o ouvido  
escutando as serenatas  
de clarineta e violão,  
evocar tempos perdidos  
quando a Ponte dos Suspiros  
— hoje povoada de sapos —  
era a ponte dos encontros  
dos noivos que não casaram.

Também ouvir as desoras  
(risca fogo, bate casco  
nas calçadas, a galope,  
sem destino, sem descanso)  
aquele cavalo bravo  
que deu martírio e deu morte  
crua a Felipe dos Santos.

Depois, de manhã bem cedo  
ir à igreja das Mercês,  
das Mercês e dos Perdões,  
ficar ajoelhada no adro  
na contemplação feliz  
das volutas e dos frisos  
e, embora sem ter rezado,  
voltar para casa leve,  
coração de passarinho  
navegando com delícia  
os rios de ar da montanha.

Com o lusco-fusco e o sereno  
pôr agasalho de lã,

voltar o mesmo caminho  
para assistir à novena.  
Ver de novo hoje como ontem  
a escura Casa dos Contos  
onde mora a alma penada  
de Cláudio Manuel, coitado.

Pisar com carinho as ruas  
que o Aleijadinho pisou  
marcando-as com sua força,  
como se essas ruas fossem  
lotes de pedra-sabão.

E quando houver procissão,  
chegar perto de São Jorge  
para ver a carantonha  
do alferes que se presume.  
E enquanto das casas nobres  
vem almíscar de alfazema  
por entre colchas de seda  
e franjas pela sacadas,  
seguir de cabeça baixa.  
na mão uma vela acesa.

Ó poesia de Ouro Preto  
cofre forte com segredo!  
Poder olhar de soslaio,  
meio escondida no mato  
com verdes nódoas de musgo,  
a casa em que se reuniam  
em volta da mesa grande  
os homens da capa preta.  
Numa parede — há quem diga —  
existe uma cruz de sangue  
com que jurou Tiradentes,  
uma cruz que se ilumina  
no dia vinte e um de abril.

Ó poesia de Ouro Preto!  
Em cada beco ver sombras  
que já desapareceram.  
Em cada sino ouvir sons,  
badaladas de outros tempos.  
Em cada arranco de solo,  
batida de pedra e cal  
ver a eternidade em paz.  
Ó cidade de Ouro Preto  
boa da gente morar!  
E esperar a hora da morte  
sem nenhum medo nem pena  
— quando nada mais espera.

(LISBOA, 1980, p. 51-54)



Figura 12: Imagem da cidade de Ouro Preto vista de cima  
Fonte: <http://aventurasbr.com/destinos/OuroPreto.aspx>  
Acesso em: 20 de junho de 2015

Esse poema se inscreve na lógica do viajante, como já sugere a epígrafe com o verso de Federico García Lorca (“¡Oh ciudad de los gitanos!”): a cidade dos ciganos, a cidade dos peregrinos, os que vagam pelo mundo concreto, mas também os que vagam pelo mundo de sombras, como se dirá em versos seguintes. Mas, o poema de Henriqueta evoca Ouro Preto como uma cidade “boa da gente morar”. Há, aqui, um paradoxo, já que a ideia de morar supõe a de fixar residência, opondo-se, assim, à errância inscrita na epígrafe pela figura dos ciganos. Há, porém, uma consonância entre essas duas ideias, já que, distinguindo o viajante do turista, vemos que aquele se identifica tão fortemente com o lugar que visita que se sente parte dele. Isso é tanto que o sujeito lírico diz, nos quinto e sexto versos da estrofe, desejar “ter os olhos de Marília/ para cismar e cismar”. Ter, então, os olhos em que a cidade se inscreve, em sua referência ao passado, e os olhos que estão nela também inscritos, em sua história. Supõe-se, assim, uma identificação absoluta entre sujeito e objeto: um se imbrica no outro. O verbo cismar reforça esse sentido, remetendo ao estado contemplativo, feito dessa mesma imbricação entre o observador e o objeto ou o espaço observado.

Essa contemplação se exerce de um ponto de vista amplo, ou, para dizermos com Gaston Bachelard (2008, p. 189), a partir de um lugar que busca ver a cidade em sua “imensidão íntima”, como sugere o verso “Numa casa com mirantes”, recorrente em todo o poema. Trata-se, nas palavras do filósofo, de uma contemplação que “determina uma atitude tão especial, um estado de alma tão particular que o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito” (BACHELARD, 2008, p. 189).

Mas, no poema de Henriqueta, o “mundo próximo” não é abandonado pelo sujeito lírico, como se poderia supor pela citação acima. Na verdade, o “mundo distante” se converte em “mundo próximo” e o “mundo próximo” em “mundo distante”. Este passa ante a janela, mostrando-se na “vida que não anda”; se expõe, na noite, na lua envolvida por sombras; nas histórias perdidas, inscritas em cartas e retratos; nas “serenatas de clarineta e violão” que invadem os ouvidos; nas histórias de amores perdidos, que a Ponte dos Suspiros possibilita evocar; e nas madrugadas em que despertam a vozes dos fantasmas dos revoltosos do passado (“Felipe dos Santos”).



Figura 13: Praça Tiradentes, em Ouro Preto.

Fonte: <http://www.mundodastribos.com/lugares-turisticos-em-ouro-preto.html>

Acesso em: 20 de junho de 2015.

Interessante notar que essa conversão entre o “mundo próximo” e o “mundo distante” se faz pela abertura dos cinco sentidos: a visão (“vendo a lua/ como uma camélia opaca”); a audição (“atento o ouvido/ escutando as serenatas/ de clarineta e

violão”); o olfato (“E enquanto das casas nobres/ vem almíscar de alfazema”); o paladar (“navegando com delícia”); e o tato (“Pisar com carinho”). Michel Onfray (2009, p. 49) comenta a viagem como “ocasião para ampliar os cinco sentidos”. É bem o que ocorre com o sujeito lírico desse poema, que, assim, tem uma experiência mais integral com a cidade que visita.

O itinerário pela cidade se toma, também, de um sentido religioso. A cidade de Ouro Preto, em suas igrejas compostas por imagens que possibilitam sentir-se o mais próximo dos céus, é propícia para uma “contemplação feliz”, de integração do sujeito com a imensidão do universo (“imensidão íntima”), como sugere estes versos: “navegando com delícia/ os rios de ar da montanha”.

Essa evocação do “mundo distante” traz, também, para o presente, os fantasmas do passado, que denunciam a barbárie da história: “Ver de novo hoje como ontem/ a escura Casa dos Contos/ onde mora a alma penada/ de Cláudio Manuel, coitado”. A referência a Tiradentes, na nona estrofe, também relembra o fim cruel que tiveram os Inconfidentes. Uma cruz de sangue, presente na casa onde se reuniam os conjurados e com a qual teria jurado Tiradentes, seria signo de um passado não redimido. Tanto que a cidade é descrita, em versos acima, como um “cofre forte com segredo”, com os seus mistérios e segredos, indicando que ela guarda muitas histórias não contadas, um passado desconhecido.

“As sombras que já desapareceram”, evocadas na estrofe seguinte, e os sinos que recobrem as “badaladas de outros tempos” apontam para um passado se fazendo presente. Fica o desejo, ao fim, de que os tempos se redimam e a eternidade se vislumbra em paz. A cidade aparece, ainda, como espaço propício a se ter uma morte tranquila.

### **3.2. Viagem mística: religiosidade e transcendência**

Como vimos, no primeiro capítulo, um dos temas mais recorrentes na obra de Henriqueta Lisboa, e que não poderia deixar de estar presente em sua viagem poética pelas cidades históricas de Minas Gerais, é a religiosidade. Conforme Melânia Silva Aguiar, uma das tônicas da poética da autora mineira, em relação a esse tema ou aos

outros, é a sua expressão pelo “anseio da essência, eliminados os espaços, finitos e os tempos datados, o episódio e o circunstancial, o acidental, portanto” (AGUIAR, 2003, p. 28). Assim, podemos dizer, partindo de Aguiar (2003, p. 28), que essa viagem pela cidade permeada de motivos religiosos em sua arquitetura e paisagem converte-se em “impulso ou motivação inicial” para a transubstanciação ou transporte para “o plano das realidades eternas”. É interessante vermos com cuidado, quando analisarmos o poema, como isso processa, já que se trata de um espaço de forte concreção, mas a partir do qual se experimenta a transcendência.

A nosso ver, o que possibilita essa experiência é a magia da poesia, que se projeta com a magia do lugar configurando um espaço outro, permeado de objetos e histórias não vistos aos olhos nus, mas apenas aos olhos tocados pela imaginação poética e por um forte sentimento de alcance do divino. Octavio Paz aponta para um domínio comum à poesia e à religião, que seria relativo ao plano da *revelação*. Mas, a poesia é um discurso ainda mais radical, pois se sustenta a si mesma; não é, como na religião, a revelação de uma dimensão alheia:

Poesía y religión son revelación. Pero la palabra poética se pasa de la autoridad divina. La imagen se sustenta en sí misma, sin que le sea necesario recurrir ni a la demostración racional ni a la instancia de un poder sobrenatural: es la revelación de sí mismo que el hombre se hace a sí mismo. La palabra religiosa, por el contrario, pretende revelarnos un misterio que es, por definición, ajeno a nosotros.<sup>12</sup> (PAZ, 1999, p. 178-179)

Henriqueta Lisboa, no poema “Elegia de Mariana” (texto que integra apenas a edição do livro junto às *Obras completas*), mostra como a cidade retratada se apresenta (revelação poética e revelação mística) como uma cidade outra, feita de um passado que os monumentos evocam, mas não dão conta de presentificar sem a abertura poética e mística do observador. É uma cidade outra, mas não alheia; uma Mariana transcendente que existe dentro da Mariana concreta.

---

<sup>12</sup> “Poesia e religião são revelação. Mas a palavra poética vai além da autoridade divina. A imagem se sustenta em si mesma, sem que a ela seja necessário recorrer nem à demonstração racional nem à instância de um poder sobrenatural: é a revelação de si mesmo se faz a si mesmo. A palavra religiosa, ao contrário, pretende nos revelar um mistério que é, por definição, alheio a nós” (PAZ, 1999, p. 178-179). [tradução nossa]

## **Elegia de Mariana**

Doce Mariana melancólica,  
a evocação do teu passado  
é um novo Ribeirão do Carmo  
a propiciar centelhas de ouro,  
em redundâncias e reflexos  
do ouro que dava e sobejava  
ao lume das correntes de água  
quando as primeiras descobertas  
eram fascínio para os povos.

Vejo-te ainda como outrora  
encravada no coração  
das Minas-do-Ouro, o porte ardente  
das montanhas que serpenteiam  
em torno de planície e vale  
acenando para os de longe,  
defendendo seu patrimônio  
da gana dos faiscadores,  
prometendo mundos e fundos  
para a alforria do futuro  
na gangorra do perde-ganha.

Retorno à Fonte das Saudades:  
a mesma lua a antiga lua  
inaugura a noite em que as Fadas  
de tanto sonho pelo azul  
pairam nos ares vêm baixando  
em revoada de transparência  
para o mergulho à flor do lago  
entre lucilações e espumas.  
Logo erguida nas próprias asas  
Fada formosa entre as demais  
abraça a lira e apura o canto:

Serás Mariana uma Rainha  
sagrada para sempre à chama  
desse “Candor Lucis Aeternae”  
— pergaminho de privilégio  
para teus foros de cristã.

E no “Áureo Trono Episcopal”  
em sintonia de homenagem  
ao Bispo Dom Manuel da Cruz  
vencerás a imaginação  
das cores das formas dos sons.

Tal cerimônia se inicia:  
São flautas pífanos clarins  
são claras vozes de cristal

cantando antífonas e salmos.  
São arcos e jardins suspensos  
dosséis portando girassóis.  
São cavalos ajaezados  
de ouro e veludo carmesim.  
São figuras de alegoria  
ornadas de plumas e franjas  
de diamantes e de topázios.  
Uma delas ostenta à frente  
um rubi que desfere fogo.

Vai desfolhando-se a Folhinha  
a marcar um dia e mais outro.  
É sexta-feira da Quaresma.  
Ressoa meia-noite em ponto.  
Já vem vindo em lento cortejo  
a Procissão do Miserere.  
Não se abram portas nem janelas  
que a rua pertence aos defuntos.  
Almas em grau de penitência,  
envoltas em manto e capuz  
carregando velas de cera  
pisando áscuas de fogo fátuo,  
exprobam os sete segredos  
por que finalmente se salvem.

Guia espiritual da Província  
Mariana do primeiro ofício:  
Fé Esperança e Caridade  
foram teus dons para que sejam  
remissíveis os teus pecados.

Salvem-se do tempo teus templos  
teus palácios de amplas varandas  
tuas pratarias avoengas  
as messes do teu Seminário  
tuas Irmãs da Providência.  
Salvem-se os exemplos mais altos  
do servo de Deus Dom Viçoso  
de braços abertos em pátio  
pelo sinal que te abençoe.

Teu ouro, oculto nas gavetas  
para surpresas de rivais  
à hora da avaliação do peso  
no confronto diante do Reino,  
além da doação de arrobas  
sobrou para beneficiar  
a florescência do Barroco  
no revestimento de entalhes.

Ouro de maior relevância  
extraído das minas de alma

entre as brumas da solidão  
pulsa na pena de teus poetas:  
Cláudio desbrava seus penhascos  
mais rudes que os da natureza  
— pastor apascentando musas.  
Alphonsus diante do oratório  
mais celestial do que terrestre  
desfia o rosário de pérolas.

A saudade punge e conforta.

Em meio a vultos que pervagam  
e confidências que se enleiam,  
com mãos trêmulas o crepúsculo  
afaga teus ombros recurvos,  
doce Mariana melancólica.

(LISBOA, 1985, p. 229-232)



Figura 14: Igreja de São Francisco de Assis e Igreja de Nossa Senhora do Carmo, em Mariana.

Fonte: Foto de Sônia Pereira Dias

A cidade de Mariana é evidenciada, nesse poema, por aspectos que lhe são particulares: a melancolia, a nostalgia, o místico e o religioso, proporcionados pelas igrejas (as principais compondo foto acima) que mais atribuem à cidade esse caráter religioso, os casarões, as praças, isto é, no espaço físico da cidade. Mas, esses elementos se converterão em matéria para a poesia da autora configurar Mariana numa dimensão outra, partindo do mundo concreto, e indo para além dele.

Já no título, com a palavra “elegia” (que remete a luto e tristeza), a poetisa aponta para o lado melancólico da cidade de Mariana. A “doce Mariana melancólica” faz lembrar um passado perdido, feito de fascínio e muitas riquezas. A evocação desse passado, no poema, não remete à mesma Mariana antiga, como se poderia supor. Faz advir, na verdade, um “novo Ribeirão do Carmo”, feito de “centelhas de ouro” que, embora lembre (“redundâncias e reflexos”) as riquezas que os primeiros desbravadores vinham buscar, são, na verdade, constituidores de uma paisagem transcendente.

Ver a cidade antiga, que sobreviveu ao tempo, é ver um lugar que alcançou a dimensão da eternidade e que se “inaugura” vivo e novo na imaginação. A poetisa evoca, por meio da imagem da fada a descer dos céus e mergulhar no lago, a cidade como elevada ao alto e tendo o alto de si próximo.

Mas, a fada desce ao plano terreno principalmente para participar da cerimônia de coroação de Mariana como “Rainha sagrada”. A cidade, assim, vence “a imaginação das cores das formas dos sons”, alcançando um plano acima do imaginado, o sublime. A cerimônia se faz num cenário místico e altamente poético: flautas, pífanos, clarins e vozes de cristal cantam antífonas e salmos; arcos e jardins suspensos enfeitam o lugar; cavalos de ouro e veludo passeiam; figuras ornadas de plumas e franjas, de diamantes e de topázios (e uma até de rubi que desfere fogo) assistem à sagração.

Coroadas a cidade “Rainha sagrada”, elevada ao plano do eterno, seus antigos moradores voltam a habitar nela. Os defuntos (os fantasmas) tomam as ruas, apontadas como seu espaço próprio. Personagens históricos de maior enlevo que na Mariana do passado moraram ocupam lugar de destaque. Dom Viçoso, o antigo bispo, é visto no altar a abençoar os fiéis. Os antigos descobridores do ouro que ajudaram a construir a cidade voltam a “beneficiar” o lugar com o ouro que sobrou. “Ouro de maior relevância/extraído das minas da alma” são as palavras dos poetas Cláudio Manuel da Costa e Alphonsus de Guimarães, que voltam a habitar a cidade.

No fim do poema, a poetisa afirma que “a saudade punge e conforta”, referindo-se, talvez, ao que seu olhar melancólico, mas tocado pela magia do lugar que exala poesia e religiosidade, foi capaz de provocar em sua imaginação. A cidade volta a se mostrar terrena, no crepúsculo que se anuncia “em meio a vultos e confidências”. Podemos, quanto a esse verso, ressaltar que os espectros rondam tanto a cidade imanente como a transcendente, sendo eles o vestígio de um passado que só a

imaginação pode evocar, fazendo com que a cidade antiga apareça-nos como uma outra, mais rica e sublime.

Há, também, enquanto permeado de um sentido mágico, o poema “Romance do Cavaleiro de Prata”. Esse personagem, cuja referência não se pode identificar com exatidão, caminha por Vila Rica e sua presença é retratada como um vulto a galopar sob a luz da lua:

Meu Cavalheiro de Prata  
Cavaleiro Cavalheiro  
daqueles tempos fidalgos  
de destemor fio a prumo!  
Evoco teu vulto esgalgo  
teus trajes veludo e seda  
fulgurando carmesim  
tua altaneira postura  
sobre o corcel que em jaezes  
de prata galopa à lua  
no entressonho dos jasmíns.

(LISBOA,1980, p. 59)

O cavaleiro vem de tempos fidalgos e é retratado como um fantasma envolvido numa atmosfera mística, pela descrição de suas vestimentas, do cavalo que galopa, pela referência à lua a iluminar seu caminho, um caminho feitos de flores perfumadas (“jasmíns”). Esse cavaleiro será apresentado, em versos seguintes, como um Peregrino vindo da França, aludindo, talvez, aos personagens que figuram como protagonistas do gênero romanceiro que, como vimos no primeiro capítulo, é explorado por Henriqueta Lisboa nesse seu livro. A figura desse cavaleiro evoca, assim, os tempos medievais, cuja aura de tempo onírico e místico se inscreve na paisagem de Vila Rica. Haveria, dessa maneira, um transporte de tempos e culturas, operado por esse cavaleiro, a darem à cidade de Ouro Preto uma atmosfera de transcendência que alimenta o imaginário do lugar como “espaço lendário”:

De vez em quando Ouro Preto  
(já se passou mais de século)  
noite afora se extasia  
vendo formas invisíveis:  
Vem do Bairro das Cabeças  
em alor de maravilha  
todo azul à flor do luar

– rediviva palidez  
para além do que é lendário –  
o Cavaleiro da Ronda  
no corcel de pêlo branco  
sempre com jaez de prata.

(LISBOA, 1980, p. 62)

Esse Cavaleiro de Prata será o “Protetor” da cidade, protegendo as criaturas indefesas que, porventura, pelas ladeiras desertas caminharem. A magia da poesia se junta, aqui, à magia do imaginário popular, permeando a cidade de um sentido transcendente que faz superar até os perigos do mundo real.

### **3.3. A viagem pelo espaço e pelo tempo**

O tema da viagem não se inscreve, em *Madrinha Lua*, apenas pela figura do poeta-viajante, que percorre as cidades e converte o que delas apreende em poesia. Aparece, também, expresso em personagens que encarnam a errância, percorrem as cidades movidas pelo impulso de levar aos outros sua mensagem, seja ela de revolta (é o caso de Tiradentes), seja ela artística (Aleijadinho), seja ela uma mensagem religiosa e, também, de respeito às diferenças raciais e sociais (Chico Rei e Dom Silvério).

Trata-se, aqui, de com a própria vida impulsionar uma nova compreensão do mundo. A viagem se torna, assim, metáfora da transformação histórica, social e cultural, pelos deslocamentos que nela se operam. A viagem desses personagens é também pelo tempo. Aparecem, nos poemas, como espectros, despertando nossa consciência para o passado de nosso presente. Eles realizam uma viagem do século XVIII até o século XX, como “espectros” que transitam no espaço da cidade.

Essa questão de personagens que viajam dando-nos uma lição das transformações sociais que se operam na história pode ser vista nos poemas “História de Chico Rei” e “Viagem de Dom Silvério”. O primeiro retrata o personagem lendário, que era rei em sua tribo, no Reino do Congo, e que foi capturado por traficantes de escravos portugueses e trazido para o Brasil com sua corte, em 1740. Trabalhando como escravo, conseguiu junto com seu filho, comprar sua liberdade. Adquiriu uma mina e foi comprando escravos, tornando-se monarca, em Vila Rica, com o assentimento do

governador. À sua figura seria associada a Igreja de Santa Efigênia, que conteria a primeira irmandade de negros livres em Vila Rica, e a Igreja de Nossa Senhora do Rosário, construída por ele e seu grupo.

No poema de Henriqueta Lisboa, vemos destacadas as mudanças de *status* por que teria passado esse personagem: de rei, no Congo, a escravo, no Brasil, e de novo monarca, na Capitania de Minas Gerais. É a roda da vida, a girar, como mostram estes versos:

Francisco Rei Africano  
em Vila Rica é um escravo,  
não um escravo comum.

Mais do que todos trabalha,  
não tem lazer, não tem vícios;  
faz aos vinténs um pecúlio.

Forra o filho, o filho ao pai,  
forram ambos um patrício  
e vão forrando outros mais.

Novo Estado constituem  
os negros vindos da costa.  
São talvez mais de mil súditos  
com Francisco no posto.

Das minas da Encardilheira  
mãos negras arrancam ouro  
Santa Ifigência padroeira  
já tem igreja no morro

A igreja de Santa Ifigênia  
era pobre, pobre, pobre.

(...)

Santa Ifigênia do morro  
ficou rica, rica, rica.

(LISBOA, 1980, p.23)

Em todo o poema perpassa um ideal de liberdade e de dignidade de um sujeito e de um povo. A viagem da África ao Brasil despiu o personagem de seu lugar de rei; mas, o tempo lhe preparou um novo reino e o legou para a história como um dos personagens mais lendários da vida colonial brasileira.

Próximo desse poema, pela temática, temos a composição “Viagem de Dom Silvério”, que homenageia Silvério Gomes Pimenta, o primeiro bispo negro da Igreja Católica, que atuou na Arquidiocese de Mariana, Minas Gerais. Além de clérigo, Dom Silvério era professor, orador sacro e poeta, tendo sido o primeiro padre eleito para a Academia Brasileira de Letras, em 1919. Nasceu em 1840, em Congonhas do Campo, ficando órfão de pai, ainda novo. Para ajudar a sustentar a mãe os quatro irmãos, foi, na infância, aprendiz de sapateiro. Foi para o seminário aos 14 anos e ordenado padre aos 22, sendo conduzido pelo padrinho Dom Viçoso. É lembrado, sobretudo, por sua escrita de cartas pastorais, sermões e orações. Silvério Gomes Pimenta morreu em 30 de agosto de 1922. Vejamos como o poema de Henriqueta Lisboa se volta para a vida desse personagem histórico, destacando a mudança de *status* pela qual ele passou, superando sua origem pobre e sua condição de negro:

### **Viagem de Dom Silvério**

Filho de Dona Porcina  
quem te viu e quem te vê!  
De aprendiz de sapateiro  
para a celeste oficina.

Querosene aos bruxuleios  
pingado na negra ardósia.  
No porvir quantas auroras  
manando ao correr da pena.

Congonhas, adeus.  
Brumado as vistas.

Adeus, Colégio  
de Matozinhos.

Na minha terra  
noite alta a lua  
com os Profetas  
confabula.

Jardim dos Passos,  
nas vossas moitas  
guardai as minhas  
lágrimas muitas.

Então os zéfiros  
cantando passam:  
Viva Silvério

com sua raça!

Silvério goza  
sobressaltado.  
Cavalo trota  
com calma.

Poeiras e nuvens  
girando giram:  
para o futuro  
toca ligeiro!

— Cavalinho, não te afrouxes,  
não te pises nessas pedras.  
Cavalinho, Dom Viçoso  
teme pelas tuas pernas.

As borboletas  
— com que cirandas —  
em comitiva  
para Mariana  
tecem coroas  
sobre o menino  
que se adivinha  
num trono de ouro.

— Serás Padre, serás Bispo,  
mais do que bispo, Arcebispo.

Baixa a cabeça  
o menino negro  
no espelho do poço  
procurando o rosto.

Súbito o cavalo  
como cego estaca:  
essa luz estranha  
às bordas do poço  
vem da madrugada  
com reflexos ou  
do puro diamante  
que leva no dorso?

(LISBOA, 1980, p. 35-37)

Todo o poema se constrói tendo a viagem como metáfora da vida do personagem, o que se deduz já do título. O poema, além de recriar uma viagem física de Dom Silvério, desenha a vida do personagem, desde seu nascimento, sua ascendência, sua classe social e seu reconhecimento como clérigo e letrado, já na idade adulta.

As cidades de Brumado (Brumadinho), Matozinhos e Congonhas são mencionadas no poema, indicando os lugares onde esteve, morou ou passou Dom Silvério. A poetisa destacará Congonhas, cidade onde nasceu o personagem e onde estão os Profetas de Aleijadinho, que confabulam o destino do menino.

Vemos que o poema adota uma dinâmica de esboço da vida de Dom Silvério dialetizando sua infância de menino pobre com seu futuro de clérigo renomado, destacando a mudança de condição social que se operará na vida do personagem: “De aprendiz de sapateiro/ para a celeste oficina”. O poema desloca-se de um tempo a outro, do passado ao futuro e do futuro de volta ao passado, assumindo o sentido de viagem no tempo. Na segunda estrofe, nota-se essa mesma estrutura quando o sujeito lírico justapõe a visão de Dom Silvério com o “querosene aos bruxuleios” e, no porvir, as auroras em que ele se dedica à “celeste oficina”. Essa última expressão tanto pode se referir ao exercício do prelado como o da escrita.

A viagem é, também, no plano espacial, com deslocamentos por diversos lugares da região. O poema descreve a passagem de Dom Silvério entre várias cidades, até chegar a Mariana, onde ele é coroado como Padre, Bispo e Arcebispo. A viagem se dá sobre o lombo do cavalo, que trota, se agita, no embalo das mudanças que vão se operando nessa caminhada; e sob o signo da lua, que abençoa o destino do menino. A lua aparece aqui, como no poema sobre Tiradentes, como madrinha do personagem, já que ilumina seu caminho e conspira, junto com as estátuas, a seu favor. A lua, com suas constantes mudanças de fase, é símbolo, entre outras coisas, de transformação.

Nessa caminhada, o vento (“os zéfiros”) vai soprando o tempo adiante. Assim, como as poeiras e as nuvens vão movendo-o para o futuro. Esse futuro é o de transformação na ordem social, com um negro chegando a um posto tão alto na sociedade, rompendo, assim, as amarras que caracterizavam a sociedade escravagista.

Podemos destacar, ainda, o penúltimo verso do poema, em que o menino “baixa a cabeça”, mas não em sinal de humilhação, mas sim para procurar se ver, se reconhecer “no espelho do poço”. Ele vê então a “luz estranha” que o ilumina em sua caminhada. É uma luz que reflete o diamante que leva no dorso? Pergunta o sujeito lírico. O diamante da fé ou remetendo à lua, sua madrinha? Não sabemos, pois o poema assim termina.

Nota-se, então, que as cidades são evocadas, por Henriqueta Lisboa, a partir da dinâmica histórica que as caracteriza também no plano social, com as mudanças que vão

se operando na sociedade e, assim, na vida das pessoas. A cidade, portanto, se torna um espaço com vida, por ser habitada, não pelos mortos, mas pelos vivos, inclusive os espectros.

## CONCLUSÃO

Neste trabalho sobre os poemas de *Madrinha Lua*, procuramos contribuir com uma leitura que captasse o olhar que a poetisa Henriqueta Lisboa lança sobre as cidades históricas mineiras em seu modo peculiar. É esse, como tentamos mostrar, um olhar que se volta para o universo oculto, de espectros e sombras, que configuram um espaço outro, permeado de histórias perdidas, que o discurso oficial não consegue narrar. A poetisa parte da cidade concreta (física), mas vai além dela, chegando à visão de uma cidade imaginária, em que os personagens históricos ganham nova vida e os monumentos dão espaço às ruínas, que mostram um passado não redimido ou a ser transcendido pela magia da poesia.

Partimos de uma discussão sobre as particularidades da escrita poética de Henriqueta Lisboa, num diálogo com alguns dos críticos que sobre a obra da autora escreveram. Vimos, nesse diálogo, que a poesia de Lisboa se distingue pelo trato rigoroso com a palavra, numa busca pela perfeição; ao mesmo tempo, a poetisa reveste sua linguagem de um sentido transcendente, pelo uso da sonoridade harmônica e pela intervenção do silêncio a apontar para o indizível, o místico.

Quanto ao plano temático, pudemos ver que a busca por um contato com o plano divino, o diálogo com o sagrado e a tensão entre a morte e a vida são recorrentes na obra de Henriqueta Lisboa. Em *Madrinha Lua*, essas constantes apresentam-se em diálogo com a história: a morte na evocação dos fantasmas do passado; a tensão entre vida e morte, na interpelação do tempo, que deixa sua marca inscrita nas ruínas, e na evocação dos personagens históricos, que retornam da morte e falam-nos de suas vidas; e o contato com o plano místico, na superação da cidade concreta, que é elevada a uma dimensão encantatória e sublime.

No diálogo com Mário de Andrade, através das cartas que ele e Henriqueta Lisboa trocavam, pudemos perceber como o tema da viagem era importante para os dois. Mário, que foi um mestre para Henriqueta, tinha um interesse especial pelo

passado colonial brasileiro inscrito no patrimônio artístico e cultural de Minas Gerais. Esse interesse será visível, também, na autora que aqui estudamos, tanto por sua predileção pelos temas de sua terra natal quanto pela busca por compreender o passado mineiro como interligado ao presente. Vimos que a essa questão também se voltaram outros poetas, entre os mesmos anos em que Lisboa escrevia os poemas de *Madrinha Lua*. Esse olhar voltado para as raízes mineiras tinha o sentido de resgatar um passado que nos dizia respeito, inclusive quanto ao presente.

Na abordagem dos personagens históricos destacados por Lisboa em seu livro, pudemos ver como ela vai além da sua tematização como heróis e mitos, explorando-os como espectros que rondam as cidades e a memória coletiva, denunciando, assim, um passado não resgatado. Isso se opera, principalmente, quando a poetisa dá voz a esses espectros e eles falam em nome de si próprios sobre o que os movia em sua luta contra a tirania (Tiradentes) e em sua arte (Aleijadinho). Henriqueta Lisboa ainda mostra os Profetas de Aleijadinho a confabularem sobre a história. As estátuas presentes em Congonhas do Campo refletiriam sobre um passado que se repetirá no futuro, em muitas catástrofes e conflitos comparáveis aos que se descrevem no Apocalipse.

No terceiro capítulo, demos ênfase ao tema da viagem, buscando ver como a poetisa percorre as cidades históricas de Minas Gerais com um olhar que as transforma em espaço permeado por espectros e sombras que remetem a um mundo oculto. O passado retorna não redimido, com alusão até a histórias perdidas, mas compondo uma cidade outra, que se inaugura pelo olhar da poetisa. Vimos, ainda, no último tópico, que a viagem pela cidade faz lembrar pessoas que deram a ela novos significados, compondo, com seu testemunho de vida, um cenário de mudanças na própria sociedade de então (como é o caso de Chico Rei e Dom Silvério).

Desejamos que nossa abordagem tenha alcançado seus objetivos e mostrado a riqueza de sentidos inscritos nos poemas de *Madrinha Lua*. E esperamos que ela possa contribuir para os estudos vindouros de poesia, especialmente de obras poéticas voltadas para os temas da cidade e da história, ao propor que a palavra poética não opera a partir dos signos codificados pela História oficial (mito, monumento), mas sim do que se situa nos interstícios entre o visível e o oculto, o concreto e o abstrato.

Ficamos, ao fim, com o sentimento de dever cumprido e a felicidade pela oportunidade de estudar um livro importante, que tanto nos tem instigado e, assim, nos

ensinado. Acreditamos que outros leitores e até pesquisadores poderão ver neste trabalho uma motivação para aprofundarem ainda mais a reflexão sobre *Madrinha Lua* (livro tão pouco estudado), levando-o a mais e mais leitores.

## REFERÊNCIAS

### **Bibliografia de Henriqueta Lisboa:**

LISBOA, Henriqueta. *Enternecimento* (1929). In: *Obras Completas I: Poesia Geral*. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

LISBOA, Henriqueta. *Prisioneira da noite* (1941). In: *Obras Completas I: Poesia Geral*. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

LISBOA, Henriqueta. *O menino poeta* (1943). In: *Obras Completas I: Poesia Geral*. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

LISBOA, Henriqueta. *Alphonsus de Guimaraens*. Rio de Janeiro: Agir, 1945.

LISBOA, Henriqueta. *Flor da morte* (1949). In: *Obras Completas I: Poesia Geral*. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

LISBOA, Henriqueta. *Convívio poético*. Belo Horizonte: Secretaria da Educação de Minas Gerais, 1955.

LISBOA, Henriqueta. *Vigília poética*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1968.

LISBOA, Henriqueta. *Belo Horizonte bem querer*. Belo Horizonte: Eddal, 1972.

LISBOA, Henriqueta. *Vivência poética: ensaios*. Belo Horizonte, 1979.

LISBOA, Henriqueta. *Madrinha Lua*. Coordenadoria de Cultura de Minas Gerais. Belo Horizonte, 1980.

LISBOA, Henriqueta. *Madrinha Lua* (1952). In: *Obras Completas I: Poesia Geral*. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

## Bibliografia sobre Henriqueta Lisboa

AGUIAR, Melânia Silva de. “Henriqueta Lisboa: memória do vivido/imaginação do transcendente”. In: *Scripta* (PUCMG). Belo Horizonte, v. 6, n. 12, 1º sem., 2003, p. 27-36.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Henriqueta Lisboa”. In: *Passeios na Ilha*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ANDRADE, Mário de. “Coração Magoado”. In: *Empalhador de Passarinho*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 2012, p. 213-216.

ANDRADE, Mário de. *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Organização de Abigail de Oliveira Carvalho. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

ANDRADE, Mário de; LISBOA, Henriqueta. *Correspondência*. Organização, introdução e notas de Eneida Maria de Souza; transcrição dos manuscritos Maria Sílvia Ianni Barsalini. São Paulo: Editora Peirópolis; EDUSP, 2010.

BANDEIRA, Manuel. “Henriqueta Lisboa”: lírica. In: BANDEIRA, Manuel. *Andorinha, Andorinha*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, p. 183.

BERNIS, Yeda Prates. Depoimento. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira. SOUZA, Eneida Maria de. MIRANDA, Wander Melo. (Orgs.). *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992, p. 11-15.

BUENO, Antônio Sérgio “Duas sombras pairam sobre Ouro Preto”. In: LISBOA, Henriqueta. *Madrinha Lua*. Belo Horizonte: Coordenadoria de Cultura de Minas Gerais, 1980, p.11-12.

BUENO, Antônio Sérgio. “Sinfronismo feminino”. In: LISBOA, Henriqueta. *Madrinha Lua*. Belo Horizonte: Coordenadoria de Cultura de Minas Gerais, 1980, p.15-16.

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

DUARTE, José Afrânio Moreira. *Henriqueta Lisboa: poesia plena-ensaio*. São Paulo: Do escritor, 1996.

IONTA, Marilda. *As cores da amizade: cartas de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2007.

JUNQUEIRA, Ivan. “Entre a música e o silêncio”. In: *Ensaio Escolhidos – volume 1: de poesia e poetas*. São Paulo: A Girafa Editora, 2005, p. 466-468.

LEÃO, Ângela Vaz. *Henriqueta Lisboa: a poesia transcodificada*. In: *Scripta* (PUC Minas). Belo Horizonte, v. 7, n. 13, dez., 2003, p. 409-422.

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

LIMA, Alceu Amoroso. “Ouro Preto, resistência ao efêmero”. In: LISBOA, Henriqueta. *Madrinha Lua*. Belo Horizonte: Coordenadoria de Cultura de Minas Gerais, 1980, p. 9-10.

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

LOBO FILHO, Blanca. *A Poesia de Henriqueta Lisboa*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1966.

LUCAS, Fábio. *Lira cinqüentenária: Henriqueta Lisboa*. *Revista Colóquio*. Lisboa, n. 52, nov., 1979.

LUCAS, Fábio. “A poesia de Henriqueta Lisboa”. In: LISBOA, Henriqueta. *Obras Completas I: Poesia Geral*. São Paulo: Duas Cidades, 1985, p. 7-15.

LUCAS, Fábio. “Dimensões da lírica de Henriqueta Lisboa”. In: LISBOA, Henriqueta. *Melhores Poemas*. São Paulo: Global Editora, 2001, p. 7-16.

MACHADO, Adriana Rodrigues. *A lírica Essencial de Henriqueta Lisboa*. 2009. 105 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

MACHADO, Adriana Rodrigues. *Rosa plena: a sagração da poesia em Henriqueta Lisboa*. 2013. 311 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

MARQUES, Reinaldo. “Henriqueta Lisboa e o ofício da tradução”. In: MARQUES, Reinaldo; FARIAS, Maria Eneida Victor (Orgs.). *Henriqueta Lisboa: poesia traduzida*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001, p. 18-33.

MENDES, Oscar. “A lírica de Henriqueta Lisboa”. In: *O Diário*. Belo Horizonte, 22 de Janeiro de 1959.

MENDES, Oscar. “Cada novo livro de Henriqueta Lisboa”. In: *Obras Completas I: Poesia Geral*. São Paulo: Duas Cidades, 1985, p. 559.

MENDES, Oscar. *Poetas de Minas*. Belo Horizonte: Imp. Publicações, 1970.

MILIET, Sérgio. “Algumas opiniões sobre a poesia de Henriqueta Lisboa”. In: LISBOA, Henriqueta. *Obras Completas I: Poesia Geral*. São Paulo: Duas Cidades, 1985, p. 559.

OLIVEIRA, Ilca Vieira de. *Henriqueta Lisboa & Mário de Andrade: Um diálogo sobre os “Três poemas da terra”*. In: Cartografias da Poesia Moderna e Contemporânea. Anais do II Encontro Nacional do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL). Goiás, 2012, p. 55-57.

OLIVEIRA, J. Lourenço de. *Poesia e Henriqueta*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1984.

PAIVA, Kelen Benfenatti. *Histórias de vida e amizade: as cartas de Mário, Drummond e Cecília para Henriqueta Lisboa*. 2006. 187 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

PEIXOTO, Sérgio Alves. *Henriqueta Lisboa e a poesia pura*. In: *Scripta* (PUC Minas). Belo Horizonte, v. 6, n. 12, jan., 2003, p. 37-42.

RAMOS, Maria Luiza. “A elaboração do negativo na poesia de Henriqueta Lisboa” In: CARVALHO, Abigail de Oliveira *et. al. Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002, p. 71-84.

RANGEL, Paschoal. *Essa Mineiríssima Henriqueta*. Belo Horizonte: O Lutador, 1987.

RANGEL, Paschoal. “Henriqueta Lisboa e o tema da morte: perspectivas filosóficas”. In: CARVALHO, Abigail de Oliveira; SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Presença de Henriqueta*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992, p. 85-91.

SCHÜLER, Donald. “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, p. 51-57.

SOUZA, Eneida Maria de. “A dona Ausente”. In: ANDRADE, Mário de; LISBOA, Henriqueta. *Correspondência*. Organização, introdução e notas de Eneida Maria de Souza; transcrição dos manuscritos Maria Silvia Ianni Barsalini. São Paulo: Editora Peirópolis; EDUSP, 2010.

VIRGÍLIO, Carmelo. *Henriqueta Lisboa: bibliografia analítico-descritiva (1925-1990)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

### **Bibliografia geral**

ADORNO, Theodor W. “Lírica e Sociedade”. In: BENJAMIM, Walter *et. al. Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ANDRADE, Carlos Drummond de; ANDRADE, Mário de. *Carlos & Mário: Correspondência Completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. Organizada por Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Colóquio das Estátuas”. In: *Passeios na Ilha*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 57-59.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Contemplação de Ouro Preto”. In: *Passeios na Ilha*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 71-81.

ANDRADE, Mário de. *O Aleijadinho* In: *Aspectos das artes plásticas no Brasil*, 3 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1984, p.11-42.

ANDRADE, Mário de. “Noturno de Belo Horizonte”. In: *Poesias Completas*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005, p. 179-189.

ANDRADE, Oswald de. “Roteiro de Minas”. In: *Pau- Brasil*. 4. ed. São Paulo: Globo, 1991, p. 171-189.

ARAÚJO, Cláudia Beatriz Carneiro. “Festa e o modernismo”. In: *Linguagem: estudos e pesquisas*. Catalão - GO, vol. 15, n. 1, p. 97-109, jan./ jun., 2011.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

AUTOS DA DEVASSA DA INCONFIDÊNCIA MINEIRA. 2.ed. Brasília: Câmara dos deputados. Belo Horizonte: Imprensa Nacional, v.11, n.21, 1998.

ÁVILLA, Affonso. *Catas de Aluvião: do pensar e do ser em Minas*. Rio de Janeiro: Graphia, 2000.

ÁVILLA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

BARBOSA, Waldemar de Almeida. *A verdade sobre Tiradentes*. Belo Horizonte: Instituto de História, Letras e Arte, s.d.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed.

revista. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252.

BOMENY, Helena. “A mineiridade dos modernistas”. In: *Guardiões da razão: modernistas mineiros*. Rio de Janeiro: Editora UFRK: Tempo Brasileiro, 1994, p. 15-29.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRETAS, Rodrigo José Ferreira. *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.

BUENO, Antônio Sérgio. *O modernismo em Belo Horizonte: década de vinte*. Belo Horizonte: PROED; UFMG, 1982.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Escudos de teoria e história literária*. 5 ed. São Paulo: Companhia Editoria Nacional, 1976.

CANDIDO, Antonio. “Sobre poesia”. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 1943.

CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARVALHO, José Murilo de. *Pontos e Bordados: escritos de história e política*. Belo Horizonte: Editora: UFMG, 1998.

CERTEAU, Michel de. *La fable mystique: XVIe-XVIIe siècle*. Paris: Gallimard, 1982.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce. *A invenção do cotidiano 2: Morar, cozinhar*. Tradução de Ephraim F. Alves e Lúcia Endlich Orth. 8. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

CHIAMP, Irleamar. *Barroco e Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CHIAVENATO, Júlio José. *As várias faces da inconfidência*. São Paulo: Contexto, 1989.

CUNHA, Eneida Leal. *Estampas do imaginário: Literatura, história e identidade cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes Modernistas: o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

DIAS, Fernando Correia. *O movimento modernista em Minas: uma interpretação sociológica*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1971.

DULCI, Otávio Soares. “As elites mineiras e a conciliação: a mineiridade como ideologia”. In: *Ciências Sociais Hoje*. São Paulo: Cortez, 1984.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

DURAND, Gilbert. “O universo do símbolo”. In: ALLEAU, René. *A ciência dos símbolos*. Lisboa: Edições 70, 1976.

GOMES, Ângela de Castro (Org.). *Minas e os fundamentos do Brasil Moderno*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GHEERBRANT, Alain; CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 11. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

GOIDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. São Paulo: Ática, 2002.

GRAMMONT, Guiomar de. *Aleijadinho e o Aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra Completa*. São Paulo: s.ed, 1960.

HAMBURGER, Kate. *A lógica da Criação Literária*. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória - arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 1997.

JARDIM, Márcio. *A Inconfidência Mineira: uma síntese factual*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército. 1989.

LAFETÁ, João Luiz. “Estética e Ideologia: o Modernismo em 30”. In: *A dimensão da Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Duas cidades, Ed. 34, 2004, p. 55-71.

LEFEBVRE, Henri. “A cidade e o urbano”. In: *Espaço e Política*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p.79-88.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão et. al. 3. Ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LE MOS, Maria Alzira Brum. *Aleijadinho: Homem barroco, artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2008.

LIMA, Alceu Amoroso. “Ouro preto, resistência ao efêmero”. In: LISBOA, Henriqueta. *Madrinha Lua*. Coordenadoria de Cultura de Minas Gerais. Belo Horizonte. 1980, p. 9-10.

- LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa. (Org.) *O imaginário da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- LUCAS, Fábio. *Do Barroco ao Moderno*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- LUCAS, Fábio. *Luzes e trevas: Minas Gerais no século XVIII*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- LUCAS, Fábio. *Mineiranças*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.
- MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O Enigma do Aleijadinho e Outros Estudos Mineiros*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco Mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MACIEL, Mayara. *Aleijadinho: um artista muito especial*. Belo Horizonte: Intituto Muito Especial, 2009.
- MANGUEL, Alberto. “Aleijadinho” In: *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 219-245.
- MASSI, Augusto; OHATA, Milton. Notas de Edição – “Colóquio das estátuas”. In: ANDRADE, Carlos Drummond. *Passeios na Ilha*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 306-315.
- MAXWELL, Kenneth R. *A Devassa da devassa: a Inconfidência Mineira, Brasil – Portugal, 1750-1808*. Tradução de João Maia. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- MEIRELES, Cecília. *O Romanciero da Inconfidência: Vivência poética, ensaios*. Belo Horizonte, São Paulo, 1979.
- MEIRELES, Cecília. Roma, turistas e viajantes. In: AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. *Cecília Meireles: crônicas de viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 101-104.
- MICELI, Paulo. *O mito do herói nacional*. São Paulo: Contexto, 1988.
- OLIVEIRA, Ilca Vieira de. “As viagens de Manuel Bandeira pela cidade de Ouro Preto”. In: *Revista Guavira Letras: o texto poético, comparativismo, fontes primárias e outras semioses*. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/ Campus Três Lagoas, n. 10, 2010, p. 41-49.
- OLIVEIRA, Ilca Vieira de. *Os fios e os bordados: Imagens de Gonzaga na ficção literária brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem: poética da geografia*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&M, 2009.

- PARAENSE, Sílvia. *Cecília Meireles: mito e poesia*. 1999. 208 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós- Graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 1999.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PAZ, Octavio. *La casa de la presencia: poesia e historia*. 2. ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg; Círculo de Lectores, 1999.
- PEIXOTO, Sérgio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira: do Barroco ao Simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999.
- PEREYR, Roberval. *A unidade primordial da lírica moderna*. Feira de Santana: UEFS/ Universidade Estadual de Feira de Santana, 2000.
- PROENÇA, FILHO, Domício (Org.). *A poesia dos Inconfidentes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “O Modernismo na poesia”. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. São Paulo Global, 2004, p. 49-229.
- ROCHA, Wesley Thales de Almeida. “Ouro Preto e a nova poética de Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade”. In: *Revista Eutomia*, ano III. Vol. 1, Recife, julho/ 2010.
- SANTIAGO, Silviano. “A permanência do Discurso da tradição no Modernismo.” In: *Nas malhas da letra*. São Paulo: Cia das Letras, 1989, p. 94-123.
- SERELLE, Márcio de Vasconcellos. *Os versos ou a história: A formação da Inconfidência Mineira no imaginário do Oitocentos*. 2002. 230 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *História da Conjuração Mineira*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1948. T. 1 e 2.
- SIMPSON, Pablo. “A poesia essencial e o sublime nos anos 1930”. In: *Ipotesi*. Juiz de Fora, vol. 16, jul./ dez., 2012, p. 158
- SOUZA, Eneida Maria de. “Notas sobre a crítica biográfica”. In: PEREIRA, Maria Antonieta; REIS, Eliana Lourenço de L. (Orgs.) *Literatura e Estudos Culturais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000, p. 43-50.
- SOUZA, Eneida Maria de. “Construções de um Brasil moderno”. In: *Revista Literatura e Sociedade*, n. 7, São Paulo, 2014, p. 37-45.
- SOUZA, Enivalda Nunes Freitas e. “Igreja de Ouro Preto”, de Dora Ferreira da Silva: mitocrítica de um herói assombrado”. In: *Revista da Anpoll*, n. 28, Jul./Dez., 2010, p. 75-102.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Unb, 2003.

VAZ, Henrique C. de Lima. *Experiência mística e filosofia na tradição ocidental*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

VIEIRA, José Crux Rodrigues. *Tiradentes: A inconfidência diante da História*. Belo Horizonte, 2º Clichê Comunicação & Design LTDA, 1993.

#### **Referências bíblicas:**

BIBLIA SAGRADA. A.T. *Daniel*. 1º ed. São Paulo: Editora Geográfica, 2000. cap. 6, p. 834.

BIBLIA SAGRADA. N.T. *Mateus*. 1º ed. São Paulo: Editora Geográfica, 2000. cap. 22, p. 30.

#### **Meio eletrônico/ Sites:**

Acervo de Escritores Mineiros. Desenvolvido por Elisson Cavalieri de Oliveira. Apresenta os acervos de Henriqueta Lisboa, Murilo Rubião, Abgar Renault, Cyro dos Anjos, Oswaldo França Júnior e algumas coleções especiais. Disponível em: <[www.lettras.ufmg.br/aem](http://www.lettras.ufmg.br/aem)>. Acesso em: 20 jan. 2014.

MELLO, Ana Maria de. Apresentação\_ Teorias e leituras do imaginário. Letras de hoje, Porto Alegre, v.44, n.4, p.5-6, out/dez, 2002. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/ojs/index.php/fale>. Acesso em: 12 jul.2014.