

ROSANA RODRIGUES DA SILVA

A FACE VELADA: ESTUDO SOBRE A POESIA
RELIGIOSA NO MODERNISMO BRASILEIRO.



1910001166



ROSANA RODRIGUES DA SILVA

***A FACE VELADA: ESTUDO SOBRE A POESIA
RELIGIOSA NO MODERNISMO BRASILEIRO.***



ROSANA RODRIGUES DA SILVA

**A FACE VELADA: ESTUDO SOBRE A POESIA
RELIGIOSA NO MODERNISMO BRASILEIRO**

Tese apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade
Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho",
Câmpus de São José do Rio Preto, para a
obtenção do título de Doutor em Letras (Área
de concentração: Literatura Brasileira).

Orientador: Prof. Dr. *Antônio Manoel dos Santos Silva*

São José do Rio Preto
2003

1.1166/03



7B869-1.09
5586f

80 206000

Silva, Rosana Rodrigues da.

A face velada: estudo sobre a poesia religiosa no Modernismo brasileiro/ Rosana Rodrigues da Silva – São José do Rio Preto : [s.n.], 2003.

263 f. ; 30 cm.

Orientador: Antônio Manoel dos Santos Silva

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira. 2. Poesia brasileira - História e crítica. 3. Poesia religiosa brasileira. 4. Modernismo (Literatura) - Brasil. 5. Meireles, Cecília, 1901-1964. 6. Moraes, Vinícius de, 1913-1980. 7. Lima, Jorge de, 1895-1953. 8. Mendes, Murilo, 1901-1975. I. Silva, Antônio Manoel dos Santos. II. Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 869.0(81)-1.09



ROSANA RODRIGUES DA SILVA

**A FACE VELADA: ESTUDO SOBRE A POESIA
RELIGIOSA NO MODERNISMO BRASILEIRO.**

Comissão julgadora

TESE PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR

Presidente e Orientador:
2º Examinador
3º Examinador
4º Examinador
5º Examinador



DADOS CURRICULARES

ROSANA RODRIGUES DA SILVA

NASCIMENTO	14/ 09/ 1971 – ILHA SOLTEIRA/ SP
FILIAÇÃO	José Ferreira da Silva Sobrinho Ana Batista de Oliveira F. da Silva
1989/1992	Curso de Graduação em Letras Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP
1993/1994	Professora de Língua Portuguesa (Educação Básica II do Estado de São Paulo).
1995/1997	Curso de Pós-Graduação em Letras, nível Mestrado, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
1999/2002	Aprovação em concurso público de Educação Básica II do Estado de São Paulo. Professora contratada das Faculdades Integradas Rui Barbosa (Andradina - SP)
1999/2002	Curso de Pós-Graduação em Letras, nível Doutorado, no IBILCE, câmpus de São José do Rio Preto

*A meus pais, José e Ana, pais
dedicados que sempre facilitam o meu
percurso.*



Agradeço a Deus e a todas as pessoas que me incentivaram ou de algum modo colaboraram para a realização deste trabalho.

De modo especial, agradeço:

*Ao Prof. Dr. **Antônio Manoel dos Santos Silva**, pela dedicada orientação, pela forma acolhedora e corajosa como aceitou a mim e a este desafio.*

*Ao Prof. Dr. **Carlos Daglian**, pela gentil realização do Abstract e pelas valiosas observações.*

*À Prof. Dra. **Vera Márcia P. S. V. Milanesi**, pelas sugestões enriquecedoras.*

*Ao meu marido, **Cícero**, que sempre me incentivou a dar continuidade à pesquisa.*

*Ao meu **pai**, pelo acompanhamento nas infindáveis e cansativas viagens.*

*À minha **mãe**, mãe também de minha filha no decorrer destes anos.*

*À minha filha, **Ana Cecília**, e às minhas irmãs, **Rosângela** e **Andréa**, sempre amigas e prestativas.*

***"A sabedoria de um homem ilumina a sua
face e abrande a dureza de seu rosto"
(Eclesiastes)***



SUMÁRIO:

<i>Introdução</i>	08
1 <i>A criação poética e religiosa</i>	13
2 <i>Breve panorama da temática religiosa na literatura brasileira</i>	24
3 <i>A poesia religiosa no Modernismo</i>	41
4 <i>A matéria poética religiosa</i>	60
4. 1. <i>As imagens de Deus</i>	69
4. 2. <i>O poeta religioso</i>	90
4. 3. <i>Os caminhos de acesso a Deus</i>	104
4.3.1. <i>A graça recebida</i>	105
4.3.2. <i>A graça alcançada pelo exercício da virtude</i>	113
4.3.3. <i>A Musa inspiradora: a presença feminina</i>	122
4.3.4. <i>Os santos, as almas e o templo sagrado</i>	144
5. <i>O poema como prece</i>	164
6. <i>A multivocidade e a fantasia ditatorial</i>	182
7. <i>Verbo e revelação na poesia moderna</i>	206
<i>Conclusão</i>	244
<i>Bibliografia Consultada</i>	260

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a poesia de vertente religiosa, desenvolvida nas décadas de 30 a 50, visando a construir um quadro de referências relevantes que possam contribuir para a compreensão dessa face meio escondida da literatura brasileira.

A crítica, constantemente, tem tratado com reservas — senão com os constrangimentos característicos de uma cultura laica — a questão da religiosidade na literatura moderna. Muitas vezes, comentários superficiais não conseguem responder às questões complexas, inclusive do ponto de vista estético, que emergem da poesia metafísica e religiosa na obra de autores modernos. Em muitos desses autores, a inspiração bíblica constitui fato inegável, pois se cristaliza na substância dos textos poéticos, como se pode observar nas obras de Jorge de Lima e de Murilo Mendes, onde a influência cristã é bastante evidente. Outros poetas já não apresentam tão claramente a inspiração religiosa, ou não são conhecidos pelo público por essa característica, como são os casos de Cecília Meireles e de Vinícius de Moraes.

A dimensão temática da poesia de autores como Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles e Vinícius de Moraes revela, embora de forma diferenciada, tematizando-as ou problematizando-as, as preocupações com o sobrenatural, com a transcendência e com a vida religiosa, preocupações essas que se resolvem de maneira particular na expressão de cada poeta. Para compreender essa diferença, há que se considerarem as idiossincrasias de cada espírito lírico e as opções estéticas, através das quais cada um expõe a sua fé.

Assim, guardadas as suas particularidades estilísticas, muitos aspectos da religiosidade de cada um deles são coincidentes, o que, somado ao período de realização dessa poética, possibilita um estudo comparativo, que aqui incidirá sobre as seguintes obras: *O visionário* (1930) de Murilo Mendes; *A túnica inconsútil* (1938), de Jorge de Lima; *Tempo e eternidade* (1935), publicada por esses dois autores no ano em que se converteram ao catolicismo; *Mar Absoluto e outros poemas* (1945), de Cecília Meireles e *O sentimento do sublime*, de Vinícius de Moraes, livro que inclui *O caminho para a distância* (1933), *Forma e exegese* (1935) e *Ariana, a mulher*, (1936).

Essa tarefa inicia-se pela tentativa de discorrer sobre os fundamentos conceituais que envolvem a arte poética religiosa. Busca-se reconhecer na temática sacra dos cantos primitivos a relação com esse fazer artístico, ao mesmo tempo em que se discute a relação entre artista e natureza e a relação que une e separa o artista romântico e simbolista,

no modo como ambos se integram à natureza e no modo como influenciam os modernos.

Ainda com o objetivo de buscar conceitos que definam a poesia de vertente religiosa, investiga-se o sentido de resistência que torna esse fazer poético capaz de permanecer num meio hostil. A análise do contexto romântico e simbolista traz subsídios para que, numa etapa posterior, seja possível tratar da figura do poeta religioso, descobrindo diferentes atitudes líricas que marcam esse artista: compor com fé e inspiração, tomado pelo gênio criador, ou compor com técnica e distanciamento, submetido a uma regulação intelectual.

Em sequência, faz-se um retorno aos estilos de época que antecederam ao Modernismo, revisando alguns nomes importantes dos períodos em evolução e exemplificando com alguns poemas, a fim de recuperar o seguimento da tradição religiosa em nossa literatura.

A retomada da crítica sobre o Modernismo permitirá, depois, reunir afirmações que elucidem os princípios estéticos desse movimento, seus objetivos, suas diferentes posturas e as necessidades que lhe deram origem, a fim de reconhecer tendências e nomes representativos da vertente religiosa moderna. A revisão da crítica, pertinente aos autores selecionados, possibilitará compreender aspectos gerais de suas obras, de sua provável evolução, de sua importância e participação no Modernismo, tornando possível antecipar, de modo relevante, algumas

características, aparentemente comuns, que definem a produção religiosa dos poetas modernos.

Pretende-se, em seguida, com o estudo da matéria poética, compreender o simbolismo do imaginário humano religioso, traduzido nas manifestações sagradas, tendo por apoio obras de crítica, teoria, filosofia, psicologia e antropologia que possibilitaram estudar a matéria religiosa sob o ponto de vista literário, referente às seguintes questões: as imagens de Deus; a figura do poeta religioso; os caminhos de acesso à divindade; a graça divina; a imagem da Musa e seu simbolismo feminino; a visão de santos, de almas e do templo sagrado.

Nas imagens de Deus, são examinadas algumas de suas possibilidades conceituais apresentadas nos poemas: como agente ordenador ou um artífice inteligente; como Natureza do mundo; como criador do mundo; como garantia do bem; como providência; como criador da ordem moral; como ser múltiplo ou como ser único.

Por meio da análise de aspectos formais, busca-se compreender a estruturação da poesia religiosa moderna. O texto poético é aproximado do texto bíblico através da análise do poema como prece, considerando sua forma salmódica e a recorrência a paráfrases do evangelho e de parábolas. Ainda na análise da estrutura poética, estuda-se a multivocidade, compreendida como a presença de vozes diferenciadas no texto, e a fantasia ditatorial, responsável pela visão fantástica em alguns poemas, tornados obscuros.



A última etapa desta pesquisa consistirá em se apresentarem conclusões das análises dos poemas, realizadas nos capítulos antecedentes, tanto com relação à matéria poética, quanto à estrutura dos poemas, de modo que se possibilite perceber as características marcantes da religiosidade de cada autor estudado. No encerramento final, essas características são aproximadas ou distanciadas, o que permite concluir a qualidade comum que marca a poesia religiosa moderna e dar uma resposta ao objetivo principal deste trabalho.



A CRIAÇÃO POÉTICA E RELIGIOSA

A análise dos fundamentos das artes poéticas, individuais e grupais, revela os motivos que levaram alguns poetas a entenderem a arte de fazer versos como uma atividade de caráter religioso. Com seriedade e devoção, muitos autores fizeram da poesia expressão da verdade, diferente em grau e natureza da verdade filosófica que se funda no conceito de *mimesis* e identificada à verdade absoluta, superior à verdade filosófica, e que se funda no conceito de revelação.

Nos primitivos cantos, surgidos na metade do terceiro milênio A. C., é possível reconhecer aspectos que configuram de forma semelhante a produção poética religiosa na modernidade.

Segundo a tese de Bowra (s. d., p. 288), os poemas narrativos ou hinos sobre temas teológicos e fatos cosmogônicos, os chamados cantos primitivos, constituem a forma fundamental da poesia, pois possibilitaram o seu desenvolvimento e os fundamentos de sua técnica. O canto é “uma arte das palavras intensificada”, enquanto as palavras são o principal instrumento que o homem possui para estabelecer uma relação com o desconhecido” (BOWRA, s. d., p. 55). Os

temas sagrados desempenham, portanto, papel importante no canto primitivo, uma vez que o homem dessa época esforça-se para compreender os mistérios do mundo que o cerca. Por meio do canto, a humanidade reanima seus poderes ou descobre poderes novos, pelos quais a “vida se nutre, se renova e ganha em plenitude” (BOWRA, s. d., p. 299). No canto primitivo as palavras, a música e o movimento formam uma ação rítmica que transcende as limitações daquele momento vivido e seduz a imaginação para outra esfera. Da mesma forma simbólica, essa transcendência se faz presente na poesia religiosa da modernidade pela mobilização do sagrado, ou seja, pela tentativa de compreensão e aproximação daquilo que é inacessível e inefável.

A vertente religiosa em poesia apresenta-se como uma fala simbólica que realiza o retorno ao canto primitivo. Expressa, portanto, não apenas a subjetividade lírica, mas uma preocupação coletiva¹. Mesmo que seus poetas pareçam imersos num lirismo confessional, a poesia religiosa utiliza-se de imagens comuns a toda a humanidade, deixando transparecer a necessidade de uma época: a busca de uma unidade ou de uma garantia de unidade que a consciência laica não pode encontrar.

É evidente o caráter de utilidade nesse fazer artístico. A arte que visa à sacralidade torna-se, portanto, o discurso apelativo do homem que pretende ser ouvido e compreendido, missionário que deseja aproximar-se e também aproximar os homens de Deus.

¹ Cf. Adorno, T. *Conferência sobre lírica e sociedade*, 1975, p. 201-202



Em sua *Estética*, Hegel (1964, p. 38) assinala que a palavra poética é capaz de “apreender os interesses e movimentos espirituais sob seu aspecto mais vivo”, evocando “à consciência a potência da vida espiritual”, (o reino das representações, ações, façanhas, destinos humanos); por isso através da poesia “o homem sacia a sua sede de conhecer, o seu desejo de instruir”. A compreensão e a expressão dos mistérios que cercam a divindade são pólos possíveis de serem interpretados na necessidade que move a vertente religiosa da poesia moderna. Ainda que esse veio poético seja uma forma de resistência, uma vez que se mostra como um canto inverso ao da tribo domesticada, é possível reconhecer no mesmo o desejo de instruir. Poetas declaradamente religiosos, como Jorge de Lima e Murilo Mendes, apresentam certa espiritualidade aliada a empenho, um empenho que advém do desejo, por eles expresso, de conhecer os mistérios divinos e de pregar o catolicismo em versos.

O poeta pregador realiza uma obra que deve ser uma extensão da criação divina. Pretende, com isso, recuperar a fala do Verbo — a linguagem do início dos tempos, apresentada no *Gênesis* — quando Deus, nomeando, cria. A postura assumida por esses poetas assemelha-se à visão do artista romântico, como um gênio criador que complementa os projetos da criação divina ou como um herói predestinado (profeta-vate) a cumprir sua missão no mundo.

A poesia religiosa moderna afasta-se, portanto, de uma concepção de criação poética que teria sua origem no classicismo francês, na antigüidade influenciada pelos teóricos do aristotelismo, para aproximar-se de uma concepção de literatura baseada nos princípios característicos da literatura romântica.

A definição dessa poesia deve ser investigada na segunda metade do século XVIII, momento em que a literatura liberta-se do princípio da imitação relativo ao mundo empírico. Nesse período ocorre:

a substituição da metáfora do poema como imitação, um espelho da natureza, pela do poema como heterocosmo, uma segunda natureza, criada pelo poeta num ato análogo à criação do mundo por Deus (AGUIAR e SILVA, 1979, p. 141).

Foi justamente no contexto do Romantismo que a religião sobressaiu-se como elemento indispensável à reforma literária. Antonio Candido (1981, p. 17) observou que a religiosidade dos românticos opunha-se ao “temário pagão dos neoclássicos” e ao “passado colonial”. Para a crítica do período, a literatura não seria possível sem religião. Tomada como devoção e até como um vago espiritualismo “quase panteísta”, a religiosidade inspirou quase todos os poetas românticos.

Inspirados desse modo, os autores no Romantismo sentem-se como criadores de um outro universo, revelado pela visão prometéica do artista que, nos dizeres de Aguiar e Silva (1979, p. 169), “reinventa a realidade”. Reinvenção essa explicada pelo poeta Jean-Claude Renard:

c'est également pourquoi le poème peut se présenter à la fois comme message parce qu'il envente une autre réalité et comme vérité parce que cette autre réalité est aussi une manière de parler autrement du réel (1970, p. 60).

Os poetas românticos trouxeram um sentido absoluto à arte que, em sua nova função, deve criar um mundo e não mais apenas descrevê-lo ou exprimi-lo. O artista torna-se o vidente que conhece o sentido oculto das coisas e dos seres, que compreende o absoluto e torna-se capaz de recriar a realidade circundante.

Os românticos, incapazes de resolver seus conflitos com a sociedade, buscam um espaço exótico, recriando "a Idade Média gótica e embruxada" (BOSI, 1989, p. 102-103). Movido pelo desejo de evasão, de reconquistar o paraíso perdido, o poeta soluciona seu estranhamento no mundo e recupera grandes mitos, como o da nação e do herói.

O desejo de conquistas e mudanças trouxe para o autor romântico a figura de Prometeu. O crítico Aguiar e Silva recorre ao mito prometéico para explicar o inconformismo na criação artística romântica:

do Romantismo alemão até o Modernismo, a criação poética tende progressivamente a ser entendida como uma aventura prometéica, luciferina, muitas vezes, estuante de revolta e desespero (1979, p. 141-142).

A liberdade e a rebeldia perante os modelos da realidade são definidoras do ato criador. A figura de Prometeu, que cobiçava o fogo divino, representa a aventura criadora do artista. O poeta sente-se como um "ente de privilégio", capaz de fixar na obra uma essência misteriosa.

Sua arte dimana de um *furor divinus* e sua fonte inspiradora é Eros, “princípio do entusiasmo criador” (AGUIAR e SILVA, 1979, p. 161).

O Romantismo sobrevaloriza, com isso, o gênio criador do poeta, tecendo um mito trágico em torno do seu destino: “o poeta é o divino exilado, o grande solitário, o torturado incompreendido pelas multidões, o louco, o maldito” (AGUIAR e SILVA, 1979, p. 174).

A idéia que o artista romântico cria de si mesmo é a de um ser predestinado a cumprir sua sentença no mundo. O conceito de missão foi a contribuição típica do Romantismo para caracterizar a figura do escritor. O “furor poético” provém dessa visão dos artistas românticos que se julgavam donos de sentimentos ou verdades superiores a dos outros homens. O conceito de missão está entre as novas atitudes dos românticos que se afastam cada vez mais do “equilíbrio neoclássico, em benefício de um desequilíbrio novo, condicionado pela nova situação do artista em relação à palavra” (CANDIDO, 1981, p. 28).

A nova postura do artista romântico marcou o período, atribuindo ao movimento papel fundamental na literatura brasileira. Com efeito, o estudo do Romantismo tem sido considerado imprescindível pela crítica, para que se compreenda a evolução da literatura nacional.

Segundo Afrânio Coutinho (1995, p. 177), foi a partir do Romantismo que tem início no Brasil uma literatura própria, no conteúdo e na forma. Antonio Candido (1981, p. 155), por sua vez, assinala que as manifestações que sucedem ao Romantismo seguem o percurso iniciado

pelos românticos, como o Simbolismo e várias correntes modernistas. Para Aguiar e Silva (1979, p. 165), a arte romântica desenvolveu papel fundamental na evolução dos valores estéticos do Ocidente, haja vista “os princípios românticos desenvolvidos pelo Simbolismo e pelo Surrealismo”. Anna Balakian (1969, p. 29) observa que foi a partir do movimento romântico que a poesia se apropriou do místico, como uma espécie de sucedâneo da religião. O crítico Afrânio Coutinho (1995, p. 216-217) afirma que o próprio Simbolismo foi uma continuação do Romantismo, uma vez que os simbolistas preocuparam-se com os estados de alma, com a religião do eu, e — tal como os românticos — expressaram em seu conteúdo “forte nota individualista”. Visto à luz da cultura européia, o Simbolismo reage às correntes analíticas dos meados do século, assim como o Romantismo reagira à Ilustração:

Ambos os movimentos exprimem o desgosto das soluções racionalistas e mecânicas e nestas reconhecem o correlato da burguesia industrial em ascensão; ambos recusam-se a limitar a arte do objeto, à técnica de produzi-lo, a seu aspecto palpável; ambos, enfim, esperam ir além do empírico e tocar, com a sonda da poesia, um fundo comum que susteria os fenômenos, chama-se Natureza, Absoluto, Deus ou Nada” (BOSI, 1989, p. 295).

O movimento romântico e o simbolista manifestam o mesmo desconforto do artista face a um mundo condicionado pela razão. Em busca de um sentido para o mundo em que vive, o simbolista, assim como o homem moderno, procura a si mesmo, “aflito pela consciência de haver-se perdido” (SCHÜLER, 1970, p. 47). Assim, opondo-se ao racional, tais

movimentos tendem a espiritualizar-se. Com isso, experimenta-se religiosidade nos textos desses períodos até mesmo quando não se cristaliza em versos a temática sacra.

Donaldo Schöler (1970, p. 50) observa que na atitude anticristã dos simbolistas, no repúdio do mundo sensorial, estão inequívocas raízes cristãs. Da mesma forma, Andrade Muricy (1952, p. 35) observou que, no período simbolista, “o catolicismo tradicional, radicado na sensibilidade brasileira, mantinha-se como um *arrière fonds* da consciência filosófica”. Assim, românticos e simbolistas participam da formação de uma vertente metafísica e religiosa no Modernismo que segue os mesmos ideais de busca e contentamento espiritual.

Entretanto, se ambos rejeitam uma arte pautada na razão, por outro lado, os dois movimentos divergem na forma como relacionam o homem à natureza e no modo como tratam a palavra poética.

Os românticos pouco se preocupavam com a palavra. Inspirados pelas musas, concebem um discurso “vivo, agreste como a própria natureza”, sem que houvesse fiscalização vigilante da palavra, o que seria obstáculo à espontaneidade criadora (SCHÜLER, 1970, p. 60-61). Já o poeta simbolista não recusa a palavra rara, arcaica ou estrangeira, mas recusa a palavra comum, para carregá-la de “sugestividade irracional” e torná-la um símbolo independente que “vale pelo que sugere” (SCHÜLER, 1970, p. 66). No tratamento da palavra poética, portanto, os românticos são menos vigilantes e mais

espontâneos, já os simbolistas são menos espontâneos e mais preocupados em carregar o vocábulo de sugestividade e imprecisão.

Frederico Schiller (s. d., p. 15-17) discute a relação entre artista e natureza, atribuindo ao poeta o compromisso de representar a humanidade ideal, identificada com a natureza verdadeira. O poeta poderá ser considerado ingênuo se for um guardião que possui a unidade e a simplicidade da natureza e que, por isso, não necessita imitá-la, confundindo-se com a mesma. Ao contrário do ingênuo, o poeta sentimental não possui uma natureza harmoniosa e, por isso, busca-a de forma idealista, vingando “a natureza verdadeira”, ultrajada pela sociedade moderna”. Os poetas — nostalgicamente, descontentes com a realidade — realizam uma poesia reflexiva, filosófica e idealizadora.

Contudo, ingenuidade e sentimentalidade são modos de sentir distintos que existiram entre os gregos e também coexistem entre os modernos; não são exclusivos de uma época. Às vezes, o poeta está satisfeito com a realidade que o rodeia; outras vezes, sua reflexão contrapõe à realidade um idealismo perfeito. As duas atitudes devem despertar no leitor diferentes reações. O poeta ingênuo cria um estado de harmonia, já o poeta sentimental provoca momentos de tensão e conflito. Nesse sentido, no que se refere à recepção, o poeta sentimental supera o ingênuo, pois pode proporcionar o “infinito das idéias”, oferecer o “ilimitado de seu pensamento” (SCHILLER, s. d., p. 15-17).



O filósofo conclui que as duas formas de interpretação do mundo correm riscos: a ingênua, os de parecer vulgar e a sentimental, os de cair no exagero idealista que prescinde da realidade. Ambas correm o risco de transgredir a lei suprema da poesia que é a de “expressar a sua vez o ideal e o real, de evocar uma realidade idealizadora” (s. d., p. 27). Assim, para Schiller, nem o idealista e nem o realista encarnam o ideal perfeito da humanidade, pois somente é completo o homem que considera ao mesmo tempo experiência e razão (s.d., p. 35).

A atitude sentimental dos autores religiosos evidencia a busca da compreensão divina ou a busca de si mesmo, integrado à natureza. Com isso, a poesia moderna e religiosa, enraizada na lírica romântica e simbolista, pode ser interpretada como busca de uma sentimentalidade que pretende a integração do artista com e na natureza, também compreendida como visão de Deus. O poeta anseia, em última instância, por uma busca divina que pode auxiliá-lo a libertar-se das amarras de um mundo pecaminoso e indutor; por isso, o poeta religioso também deseja elevar-se ao topo de uma montanha para ver de cima os estragos da criação; também ele anseia pela onisciência e vidência de um mundo que possa ser a constituição de um mundo intelegível.

É comum na vertente religiosa da lírica moderna a presença do poeta como um ser privilegiado, alguém a quem foi dado o poder divino de ver o universal, contemplar o Absoluto, tal como se reconhece nas literaturas românticas e simbolistas. Nesta feição prometéica do

artista, busca-se conceituar a função criadora do poeta religioso moderno. Entretanto, a aproximação desse autor à figura do poeta possesso não deve dar margens para que se compreenda a poesia religiosa da modernidade como resultado de um *furor divinus*. Os poetas religiosos, ou de experiência religiosa, como Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles e Vinícius de Moraes, não podem ser definidos somente como artistas privilegiados, fadados a dizerem a língua dos deuses ou movidos pelo inconsciente; pois são, sobretudo, autores de “consciências críticas”.

Como tem concluído boa parte da crítica literária, a criação poética se relaciona ao mesmo tempo com o intelecto do artista e com o seu dinamismo inconsciente². Ainda que seja difícil estabelecer de forma precisa os limites e o grau dessa interação, pode-se afirmar que os poetas citados exemplificam a simultaneidade presente no ato de inventar e de executar. A feição religiosa, neles presenciada, é fruto de um trabalho que responde a imposições sociais e culturais e, ao fazê-lo, resulta numa religiosidade nova, radical, que explora os limites da fé na literatura.

² É possível encontrar a visão conciliadora da intuição com o trabalho artístico nas formulações de vários teóricos, entre eles M. Dufrenne, V. Aguiar e Silva e Emil Staiger.



BREVE PANORAMA DA TEMÁTICA RELIGIOSA NA LITERATURA BRASILEIRA

Uma leitura, ainda que panorâmica, dos principais autores e obras nacionais, é capaz de evidenciar o percurso das preocupações metafísicas e religiosas que atravessam o quadro da literatura brasileira.

Afrânio Coutinho (1970, p. 279) assinala que o início das letras no Brasil já possuía raízes espirituais, haja vista a influência do trabalho de Anchieta nas atividades culturais da colônia. Conforme o crítico, o humanismo espiritualista dos padres jesuítas, juntamente com outras ordens religiosas, foram os elementos formadores das letras no Brasil, durante os três primeiros séculos de nossa história.

José de Anchieta (1534-1597), embora tenha se formado em Portugal, escreveu toda a sua obra no Brasil, onde viveu por mais de quarenta anos; por esse motivo alguns estudiosos o consideram o fundador da literatura brasileira. Seus poemas, escritos em castelhano e latim, tinham cunho fundamentalmente religioso.

O crítico Luiz Roncari (1995, p. 64) divide a obra do jesuíta em dois grandes blocos: um de obras que funcionam como instrumento

de catequese e outro, cujos textos exprimem sua vida contemplativa, voltada para o amor divino e para o fortalecimento da própria fé. No primeiro bloco, estão os sermões, os autos, o epistolário, a gramática do tupi e parte da poesia. Já no segundo, encontram-se poemas ao sabor dos modelos clássicos e outros inspirados nas manifestações medievais e contemporâneas da mística espanhola.

Alfredo Bosi (1989, p. 23) reconhece a tradição medieval e espanhola na poesia do jesuíta, mas considera que o “vetor afetivo de Anchieta é a consolação pelo amor divino”, como é possível constatar no poema *Em Deus meu criador*.

Não há cousa segura.
Tudo quanto se vê
se vai passando.
A vida não tem dura.
O bem se vai gastando.
Toda criatura
passa voando
.....
Contente assim, minh'alma,
do doce amor de Deus
toda ferida,
o mundo deixa em calma,
buscando a outra vida,
na qual deseja ser
absorvida.

Anchieta expressa uma visão de mundo ainda alheia ao Renascimento, pois mostra-se indiferente à valorização dos bens terrenos e desejoso da proteção divina.

Gregório de Matos Guerra (1623-1696), ao contrário de Anchieta, apresenta contradições que revelam a imagem do homem em conflito: ansioso pelo perdão divino, mas tentado pelos prazeres terrenos. Para esse poeta barroco, Deus será "tanto mais digno de suas qualidades, quanto mais piedoso em relação às fraquezas humanas" (CANDIDO, CASTELLO, 1992, p. 16), tal como se pode reconhecer no poema *Buscando a Cristo*:

A vós correndo vou, braços sagrados,
Nessa cruz sacrossanta descobertos,
Que, para receber-me, estais abertos,
E, por não castigar-me, estais cravados.

A vós, divinos olhos eclipsados
De tanto sangue e lágrimas abertos,
Pois, para perdoar-me, estais despertos,
E, por não condenar-me, estais fechados.

A vós, pregados pés, por não deixar-me,
A vós, sangue vertido, para ungir-me,
A vós, cabeça baixa, p'ra chamar-me.

A vós, lado patente, quero unir-me,
A vós, cravos preciosos, quero atar-me,
Para ficar unido, atado e firme.

O poeta, sabendo-se pecador, encontra consolo no perdão divino. Deus, onipotente e piedoso, deverá estar sempre pronto a perdoar. A poesia religiosa de Gregório diferencia-se daquela submissa e sempre penitente de Anchieta.

Poeta nem sempre devoto, Gregório de Matos alterna a contrição religiosa com a sátira irreverente. A obscenidade e o idealismo, nesse poeta repleto de contrariedades, são compreensíveis, diante da

“ambigüidade da vida moral que servia de fundo à educação ibérico-jesuítica” (BOSI, 1989, p. 42).

Influenciados pelo racionalismo filosófico, de acordo com os ideais do século XVIII, os árcades propunham uma literatura mais simples e natural. Enquanto os autores barrocos se ocupavam, sobretudo, com problemas religiosos (devoção, pecado, salvação), os árcades preocuparam-se com assuntos mais imediatos e concretos.

Segundo Candido (1981, p. 83), os árcades serão “mais laicos, mais políticos e mais otimistas”. No temário, é possível reconhecer assuntos religiosos, mas não de uma religião “devocional”, como observa o crítico; são temas sentimentais e bíblicos, ao modo daqueles que seriam prezados pelos românticos como “experiência afetiva”. No contexto árcade, apenas os sermões de Monte Alverne (1784-1858) — verdadeiro pré-romântico, mestre dos jovens que efetuaram a reforma literária no decênio de 1830 — podem exemplificar a temática religiosa com devoção. Monte Alverne manifestou em sua prosa doutrinária um “cristianismo cheio de sentimentalidade e senso histórico” (BOSI, 1989, p. 152).

O árcade Frei Santa Rita Durão (1722-1784), embora religioso, não transpôs para seus versos a intensidade da fé que cultivava. O autor do poema épico, *Caramuru*, apresenta certa preocupação religiosa, denunciada na conversão dos indígenas ao

catolicismo, mas o desejo de revelar seus valores patrióticos, reconhecidos no modo como exalta o colonizador português, sobrepõe-se à qualquer outra preocupação. A importância de *Caramuru* está na imagem idealizada do indígena que repercutiu entre os escritores do romantismo brasileiro e no modo como seu autor “pensa a colonização das Terras do Novo Mundo” (RONCARI, 1995, p. 204).

O movimento árcade no Brasil, ainda que apresente ideais campestres aliados a certo veio religioso, não apresenta poetas devotos. Tomás Antônio Gonzaga (1744-1810?) e Cláudio Manuel da Costa (1729-1789) seguem o estilo árcade sem manifestar devoção ou verdadeiro entusiasmo religioso. Ao árcade bastou para cumprir sua missão literária “a fatura de um quadro onde as linhas da natureza ora contrastem ora emoldurem uma tênue história sentimental” (BOSI, 1989, p. 80). As líras de Gonzaga expressam essa história, abstendo-se do sentimento religioso :

Pintam Marília, os poetas
a um menino vendado,
com uma aljava de setas,
arco empunhado na mão;
ligeiras asas nos ombros,
o tenro corpo despido,
e de Amor ou de Cupido
são os nomes que lhe dão.
(*Lira II, de Marília de Dirceu*)

No período romântico, a visão religiosa acentua-se em obras de diversos poetas, variando entre devoção e “vaga religiosidade”. Há no

Romantismo a religião como fé específica, como crença e devoção, e a religião como experiência afetiva, assim definida:

posição afetiva, abertura da sensibilidade para o mundo e as coisas através de um espiritualismo mais ou menos indefinido, que é propriamente a religiosidade, característica do romantismo (CANDIDO, 1981, p. 17).

Devoto e extremamente religioso foi o poeta inaugurador do movimento romântico no Brasil, Gonçalves de Magalhães (1811 – 1882). O poeta foi um artista “sensível aos reveses de sua vida e ao bálsamo da religião” (AMORA, 1969, p. 133).

Na apresentação de *Suspiros Poéticos e Saudades*, obra que marca o início do Romantismo no Brasil, o poeta revela-se consciente de uma nova arte poética, ao mesmo tempo em que explica a correspondência profunda de sua poesia com sua religião:

A Poesia, este aroma da alma, deve de contínuo subir ao senhor; som acorde da inteligência; deve santificar as virtudes e amaldiçoar os vícios. O poeta, empunhando a lira da Razão, cumpre-lhe vibrar as cordas eternas do Santo, do Justo e do Belo. (. . .) o poeta sem religião, e sem moral, é como o veneno derramado na fonte, onde morrem quantos aí procuram aplacar a sede. Ora, nossa religião, nossa moral, é aquela que nos ensinou o Filho de Deus, aquela que civilizou o mundo moderno, aquela que ilumina a Europa, e a América: e só este bálsamo devem verter os cânticos dos poetas brasileiros. (apud CANDIDO e CASTELLO, 1992, p. 170)

Como se vê, o poeta romântico atribui à poesia uma função salvadora, capaz de responder aos desígnios de Deus. A religiosidade

Como experiência afetiva, a visão religiosa pode ser encontrada até mesmo nos versos melancólicos e mórbidos de Álvares de Azevedo (1831- 1852). O poeta, corporificador de várias tendências, desenvolveu um “individualismo dramático” (CANDIDO e CASTELLO, 1992, p. 180). Álvares de Azevedo, influenciado pelos versos satânicos de Byron, expressa sua sina de poeta maldito:

Meu Deus! E assim fizeste a criatura?
 Amassaste no lodo o peito humano?
 Ó poeta, silêncio! É este o homem?
 A feitura de Deus! A imagem dele!
 O rei da criação! ...
 Que verme infame!
 Não Deus, porém Satan no peito vácuo
 Uma corda prendeu-te — o egoísmo!
 Oh! miséria, meu Deus! E que miséria!
(Um cadáver de poeta)

Num espiritualismo panteísta, carregado pelo triste fado, o poeta busca compreender Deus na extensão da natureza:

Eu creio, amigo, que a existência inteira
 É um mistério talvez; — mas n'alma sinto
 De noite e dia respirando flores,
 Sentindo as brisas, recordando aromas
 (...)
 E Deus! — eu creio nele como a alma
 Que pensa e ama nessas almas todas,
 Que as ergue para o céu e que lhes verte,
 Como orvalho noturno em seus ardores,
 O amor, sombra do céu, reflexo puro
 Da auréola das virgens de seu peito!
 (...)
 E crer em Deus como alma animadora
 Que não criou somente a natureza,
 Mas que ainda relenta em seu bafejo,
 Ainda influi-lhe no seu sequioso seio
 De amor e vida a eternal centelha!

Por isso, ó meu amigo, à meia noite
 Eu deito-me na relva umedecida,
 Contemplo o azul do céu, amo as estrelas,
 Respiro aromas, e o arquejante peito
 Parece remoçar em tanta vida,
 Parece-me alentar-se em tanta mágoa,
 Tanta melancolia, e nos meus sonhos,
 Filho de amor e Deus, eu amo e creio!
 (Panteísmo)

Somente nos sonhos o poeta ama e crê. Assim como suas donzelas surgem em vagas imagens e sempre inatingíveis, sua fé também não se concretiza. Não há nele a figura do religioso, mas sim a do pecador atormentado.

Extremamente devoto foi o romântico Junqueira Freire (1832 – 1855). Autor de uma única obra, *Inspirações do Claustro*, o poeta deixou a experiência monacal marcar sua poesia. Sua obra revela intensa contradição entre o sentimento religioso, o apelo para a morte e o erotismo (CANDIDO e CASTELLO, 1992, p. 32).

Eu também, como tu, antevi dourados dias
 Nesse dia fatal:
 Eu também, como tu, sonhei contente
 Uma ventura igual.

Eu também ideei a linda imagem
 Da placidez da vida:
 Eu também desejei o claustro estéril
 Como feliz guarida.

(. . .)

mas eu não tive os dias de ventura
 dos sonhos que sonhei:
 mas eu não tive o plácido sossego
 que tanto procurei.

(. . .)

Tive as paixões que a solidão formava
 Crescendo-me no peito.
 Tive, em lugar das rosas que esperava,

Espinhos no meu leito.
 Tive a calúnia tétrica vestida
 Por mãos a Deus sagradas.
 Tive a calúnia — que mais livre abrange
 Ó Deus! Vossas moradas!
 Iludimo-nos todos! — Concebemos
 Um paraíso eterno:
 E quando nele sôfrego tocamos,
 Achamos um inferno.

Virgem formosa entre visão fantástica
 Que tão real parece!
 Mas quando a mão chega a tocá-la quase,
 Lá vai, lá se esvaece!
 (*À profissão de Frei João das Mercês Ramos*)

A paz da clausura é interrompida pelos impulsos amorosos que atormentam o poeta. O homem que deseja seguir sua fé contrasta-se com o homem tentado a viver paixões. O autor romântico necessita inspirar-se também no desejo amoroso.

Fagundes Varela (1841-1875) foi poeta de “alma emotivamente religiosa” (BOSI, 1989, p. 132). Considerado o “maior dentre os menores”, Varela explorou todos os temas românticos, mas foi, sobretudo, sensível ao tema patriótico de filiação liberal. O melhor do poeta se encontra em seu lirismo bucólico e não na poesia religiosa da obra *Anchieta* ou *Evangelho nas Selvas*, tida como um poema monótono e sem interesse (BOSI, 1989, p. 132). Em seus *Cantos religiosos*, o poeta cristão alia-se ao romântico que pretende seu retorno à natureza:

Perdão, Senhor meu Deus! Busco-te embalde
 Na natureza inteira! O dia, a noite,
 O tempo, as estações mudos sucedem-se,
 Mas eu sinto-te o sopro dentro d'alma!
 Da consciência ao fundo te contemplo!

E movo-me por ti, por ti respiro,
 Ouço-te a voz que o cérebro me anima,
 E em ti me alegre, e canto, e penso!

Da natureza inteira que aviventas
 Todos os elos a teu ser se prendem,
 Tudo parte de ti e a ti se volta;
 Presente em toda a parte, e em parte alguma,
 Íntima fibra, espírito infinito,
 Moves potente a criação inteira!
 Dás a vida e a morte, o olvido e a glória!

Se não posso adorar-te face à face,
 Oh! basta-me sentir-te sempre, e sempre!

Eu creio em ti! Eu sofro, e o sofrimento
 Como ligeira nuvem se esvaece
 Quando murmuro teu sagrado nome!
 Eu creio em ti! E vejo além dos mundos,
 Minha essência imortal brilhante e livre,
 Longe dos erros, perto da verdade,
 Branca dessa brancura imaculada
 Que os gênios inspirados nesta vida
 Em vão tentaram descobrir no mármore!
 (*Voz do poeta*)

O poeta busca reconhecer a presença de Deus na natureza exterior, sentida como sua extensão, fruto da emanção divina. No entanto, percebe que Deus é um “espírito infinito”, uma força criadora que transcende o mundo que criou e que não deve ser buscada, mas sentida num exercício de ascese, capaz de revelar ao poeta sua essência imortal, próxima da verdade e do sentimento divino.

Castro Alves (1847-1871) foi um artista de vocação cósmica que expressou certa visão pendular, traduzida formalmente pelas antíteses (CANDIDO e CASTELLO, 1992, p. 70). O poeta evoca imagens da morte e da vida, da terra e do céu, da treva e da luz, do cativo e da redenção. Em sua poesia, o sentimento de injustiça concretiza-se em

imagens inspiradas na natureza, na divindade e na história (BOSI, 1989, p. 133). Por vezes, a indignação alia-se à experiência religiosa, revelando imagens de inconformismo do poeta diante dos desígnios divinos. Em outros versos, o poeta alcança, através da contemplação da natureza, a iluminação necessária ao acesso à divindade:

*Virá o dia da felicidade e justiça
para todos.*

Isaías

Às vezes quando à tarde, nas tardes brasileiras,
A cisma e a sombra descem das altas cordilheiras;
Quando a viola acorda na choça o sertanejo
E a linda lavadeira cantando deixa o brejo,
E a noite — a freira santa — no órgão das florestas
Um salmo preludia nos troncos, nas giestas;
Se acaso solitário passo pelas picadas,
Que torcem-se escamosas nas lapas escarpadas,
Encosto sobre as pedras a minha carabina,
Junto a meu cão, que dorme nas sarças da colina
E, como uma harpa eólia entregue ao tom dos ventos,
— Estranhas melodias, estranhos pensamentos,
Vibram-me as cordas d'alma enquanto absorto cismo,
Senhor! vendo tua sombra curvada sobre o abismo,
Colher a prece alada, o canto que esvoaça
E a lágrima que orvalha o lírio da desgraça.
Então num santo êxtase, escuto a terra e os céus,
E o vácuo se povoa de tua sombra, ó Deus!
Ouço o cantar dos astros no mar do firmamento;
No mar das matas virgens ouço o cantar do vento,
Aromas que s'elevam, raios de luz que descem,
Estrelas que despontam, gritos que se esvaecem,
Tudo me traz um canto de imensa poesia,
Como a primícia augusta da grande profecia;
Tudo me diz que o Eterno, na idade prometida,
Há de beijar na face a terra arrependida.
E, desse beijo santo, desse ósculo sublime
Que lava a iniquidade, a escravidão e o crime,
Hão de nascer virentes nos campos das idades,
Amores, esperanças, glórias e liberdades!
Então num santo êxtase, escuto a terra e os céus,
O vácuo se povoa de tua sombra, ó Deus!

(...)

(O *Vidente*)

O poeta acalma-se na visão conciliadora de Deus e da natureza. A descrição pitoresca forma imagens de simplicidade e acalento, enquanto o sentimento de Deus povoa o espaço de uma terra arrependida, para torná-la abençoada e livre das injustiças sociais.

A partir de 1870, o tema da Abolição e da República foram o fulcro das opções ideológicas do homem culto brasileiro. A análise dos processos sociais desencadeados nesse período fará ver as raízes nacionais de uma nova literatura. O escritor desse momento esforça-se para retratar impessoalmente os objetos e as pessoas. Sua sede de objetividade responde aos métodos científicos cada vez mais exatos nas últimas décadas do século (BOSI, 1989, p. 185-186).

Os autores do Realismo, sob a influência das idéias antiespiritualistas, desprestigiaram a religião. Os padres passaram a compor o quadro dos grandes vilões. As obras realistas e naturalistas apresentam o homem não à mercê de Deus, mas sentenciado pelo seu destino, respondendo às teorias do determinismo e evolucionismo, extenuantes da época.

Opondo-se às idéias das ciências positivas, os simbolistas buscaram inspirações religiosas, embora nem sempre as fontes de inspiração tivessem uma origem comum.

Apesar de uma “névoa inteira de misticismo” envolver a produção simbolista, seus autores ora pendiam para o panteísmo, ora

para uma exaltação antropocêntrica e ora se aproximavam do cristianismo (MURICY, 1952, p. 185-186). Entretanto, poucos foram integralmente católicos, pois sentiram que não era um momento propício, devido ao “ambiente de laicismo integral que inibia a simples menção do nome de Deus”. Iniciava-se o período de esterilidade espiritual que fora preparado pela supressão das disciplinas filosóficas e literárias do currículo do ensino secundário (MURICY, 1952, p. 186). Assim, a estética simbolista apresenta poetas místicos de feição religiosa ou não. É possível reconhecer uma poesia religiosa, de essência católica, em obras de poetas como: Severiano de Resende, Silveira Neto, Emílio Kemp, Galdino de Castro, Durval de Moraes e Eduardo Guimaraens.

O simbolista Cruz e Sousa (1861-1898) teve formação naturalista que ocasionou a influência parnasiana na forma e na idéia de sua arte poética. Todavia, o poeta parnasiano busca expressar-se com clareza, sem transcendência; já Cruz e Sousa “dará à palavra a tarefa de reproduzir a sua própria tensão” e alcançar “os limites expressionais do verbo” (BOSI, 1989, p. 306). O pessimismo e o materialismo combinam-se na produção desse poeta. Seus poemas transmitem vaga espiritualidade e até certo satanismo, herança de Baudelaire.

Certa noite soturna, solitária,
Vi uns olhos estranhos que surgiam
Do fundo horror da terra funerária
Onde as visões sonâmbulas dormiam ...

Nunca tais olhos divisei acaso
 Com meus olhos mortais, alucinados ...
 Nunca da terra neste leito raso
 Outros olhos eu vi transfigurados.

A luz que os revestia e alimentava
 Tinha o fulgor das ardentias vagas,
 Um demônio noctâmbulo espiava
 De dentro deles como de ígneas plagas.

(...)

Só os olhos eu via, só os olhos
 nas cavernas da treva destacando:
 faróis de augúrio nos ferais escolhos,
 sempre, tenazes, para mim olhando ...

(...)

(*Olhos do sonho*)

No caminho inverso ao de Mallarmé, poeta do anulamento e do vazio (BOSI, 1989, p. 309), Cruz e Sousa vale-se de todos os recursos lingüísticos para sugerir o seu desejo do transcendente. Em seus *Últimos Sonetos*, o autor apresenta imagens de raízes religiosas, mas não de uma devoção católica tradicional com hábitos e liturgias definidas:

Do Cristianismo Cruz e Sousa incorpora o Amor como alfa e ômega da conduta humana. Mas não é à união com a Pessoa divina, que conduz o seu roteiro espiritual. O termo da viagem ele o entrevê na liberação dos sentidos, 'cárcere das almas', e, portanto, de toda dor: algo semelhante ao Nirvana búdico a que tendia a opção irracionalista dos românticos alemães e de Schopenhauer (BOSI, 1989, p. 311).

Roger Bastide (apud MURICY, 1952, p. 125-128) constatou que, com Mallarmé, o simbolismo é "um trabalho da inteligência para encarnar em palavras a pureza do inefável"; já com Cruz e Sousa é uma "experiência sofrida e vivida do símbolo no interior de uma busca espiritual" que caminha para o "misticismo cristão".

Alphonsus de Guimaraens (1870-1921), por sua vez, exprime uma religiosidade que viveu interiormente. O poeta, ao transformar a “religião numa experiência estética profunda”, adotou a moda simbolista da poesia litúrgica e tornou-se “o único a exprimir uma religiosidade que não parece receita de escola” (CANDIDO e CASTELLO, 1992, p. 305). Sua poesia tematizou apenas a morte da amada e centrou nesse único tema as várias esferas do seu universo semântico: a natureza, a arte e a crença religiosa (BOSI, 1989, p. 313). Sua obra possui atmosfera de sonho e mistério, criando um misticismo tênue, esbatido pela ternura e pela melancolia.

Mãos que os lírios invejam, mão eleitas
Para aliviar de Cristo os sofrimentos,
Cujas veias azuis parecem fitas
Da mesma essência astral dos olhos bentos;

Mãos de sonho e de crença, mãos afeitas
A guiar do moribundo os passos lentos,
E em séculos de fé, rosas desfeitas
Em hinos sobre as torres dos conventos;

Mãos a bordar o santo Escapulário,
Que revelastes, para quem padece,
O inefável consolo do Rosário:

Mãos ungidas no sangue da Coroa,
Deixai tombar sobre a minha Alma em prece
A bênção que redime e que perdoa!

Para esse poeta terno e melancólico, a figura de Deus é misericordiosa, mas o consolo divino é sempre dado pela fé. A devoção nunca se esvai em alardes de rebeldia ou de sofrimento.

A literatura moderna, embora marcada pelos desejos de inovações e rupturas, apresenta uma vertente que dará continuidade ao projeto que vê a arte literária como uma forma de manifestação religiosa. Essa vertente retoma na modernidade questões religiosas que nunca deixaram de existir em nossa literatura, seguindo, portanto, a tradição literária.

A modernidade é altamente rica em poetas religiosos, do que fazem provas as obras poéticas de Murilo Mendes, Jorge de Lima, Cecília Meireles e Vinícius de Moraes. Assim, embora marcadamente revolucionário, o Modernismo dá exemplos vigorosíssimos de consciência poética e alto estilo de linguagem em sua literatura religiosa, representação mais rica possível de exemplos gloriosos de nossa arte poética. Lembremos Mário Faustino:

A poesia religiosa, mística ou não — repetimos — é mesmo, uma das áreas mais ricas da poesia universal. (s.d., p. 222)



A POESIA RELIGIOSA NO MODERNISMO

A crítica literária do Modernismo, no que se refere ao empenho inicial de seus primeiros autores, apresenta diferentes posturas. Alguns críticos têm assinalado que o movimento surgiu da necessidade de adequar a literatura brasileira às vanguardas européias. Outra parte da crítica tem afirmado que o impulso primeiro desses artistas foi a busca de uma identidade nacional pelo mergulho na tradição. De fato, o início do Modernismo no Brasil está marcado pelo desejo de atualização da literatura, como também pelo anseio de realizar uma arte nacional. Nesse último, a nacionalidade dar-se-ia tanto pelo resgate de nossas origens — presente na cultura folclórica, africana e indígena — quanto pelo seguimento da corrente espiritualista, através do qual o grupo da revista *Festa* pôde resgatar a tradição no Modernismo. Portanto, o início desse movimento não se deu apenas em clima de contestação à estética vigente, mas também pelo culto à tradição literária.

Afrânio Coutinho (1970, p. 289) esclarece que em 1922, ao mesmo tempo em que o grupo modernista fortalecia-se com a publicação de *Paulicéia desvairada*, de Mário de Andrade, a corrente espiritualista

viu-se revigorada com o lançamento de obras significativas para a nova fase de renovação espiritual e católica.

Analisado dessa forma, o Modernismo não pode ser definido apenas por atitudes combativas e irracionais. A literatura moderna, ainda que possibilitada pelas transformações conquistadas pelos modernistas, formou diretrizes bastante heterogêneas e muito distantes daquilo que se fez, corajosamente ou não, em sua fase heróica.

A palavra Modernismo abrange, em nossa literatura, três fatos relacionados que englobam um movimento, uma estética e um período:

O movimento surgiu em São Paulo com a famosa Semana de Arte Moderna, em 1922, e se ramificou depois pelo resto do País, tendo como finalidade principal superar a literatura vigente, formada pelos restos do Naturalismo, do Parnasianismo e do Simbolismo. Correspondeu a ele uma teoria estética, nem sempre claramente delineada e muito menos unificada, mas que visava a orientar e definir uma renovação, formulando em novos termos o conceito de literatura e de escritor. Estes fatos tiveram seu momento mais dinâmico e agressivo até mais ou menos 1930, abrindo-se a partir daí uma nova etapa de maturação, cujo término se tem localizado cada vez mais no ano de 1945. (CANDIDO e CASTELLO, 1992, p. 7)

A compreensão do Modernismo, tal como expõem os autores, mostra que o movimento foi mais amplo do que se costuma afirmar. Portanto, não pode ser pensando apenas como um episódio literário, mas como movimento cultural, estético e literário, ao mesmo tempo. Ampliando seu domínio, compreende-se melhor as diversas tendências que surgem posteriormente à chamada fase heróica. A

vertente religiosa pode ser mais facilmente explicada como parte de um movimento cultural que revelou preocupações do homem com sua dimensão metafísica.

Questões dessa natureza são evidenciadas na fase madura para qual evolui o Modernismo:

o Modernismo vem de 1922 até o presente, apenas com fases diferentes: a 1ª, como se expôs, foi a de ruptura com os moldes consagrados e logo em seguida retração de assuntos à órbita nacionalista (embora não exclusivamente); a segunda, a partir de 30, passa a preocupar-se com o homem, em si ou como ser social, partilhada em várias diretrizes, de que aos poucos se vai excluindo o humorismo: social ou política (Carlos Drummond de Andrade), religiosa (Jorge de Lima, Murilo Mendes), de interiorização (Cecília Meireles), etc. A expressão se faz mais densa do que na primeira fase, levando até ao hermetismo nalguns casos. O que se procura é exprimir a verdade humana ou social de cada poeta, não se perdendo a ausência de personalidade definida. (COUTINHO, 1970, p. 160)

A busca por uma expressão mais densa da verdade humana e social de cada artista, aliada ao desejo de afastar-se do humorismo de 22, impulsionou os autores de 30/50 à criação de novas formas de reflexão, idealismo e prática religiosa (BOSI, 1989, p. 492). Essa nova geração assinala um divisor de águas na literatura brasileira, a partir do qual virão “os frutos de um decênio excepcionalmente rico” (CANDIDO e CASTELLO, 1992, p. 23).

O início de uma poesia anti-humorista, voltada para a inquietude de ordem metafísica, foi marcado, segundo os críticos, pela obra de Augusto Frederico Schmidt, *Pássaro Cego* (1930). A poesia de vertente religiosa teria grande voga até 1945, praticada por diferentes poetas, dos mais variados estilos.

Contudo, temas sociais e políticos foram, igualmente, fontes de inspiração para alguns autores desse período. Entre as novas dimensões temáticas destacam-se: “a política em Drummond e em Murilo Mendes; a religiosa, no mesmo Murilo, em Jorge de Lima, em Augusto Frederico Schmidt, em Cecília Meireles” (BOSI, 1989, p. 491). Buscou-se, ao lado das novas temáticas, uma linguagem essencial, “afim às experiências metafísicas e herméticas”, que pode ser encontrada na primeira fase de Vinícius de Moraes, em Cecília Meireles, em Henriqueta Lisboa, entre outros.

A variedade na poesia moderna encontra sua justificativa nas diferentes respostas que os autores da metade do século XX têm apresentado aos desafios socioculturais (BOSI, 1989, p. 492).

O discurso poético choca-se com o social, recusa-se a cair no utilitarismo consumista da modernidade. Assim, quer “nostálgica, crítica ou utópica”, a poesia moderna percorreu, muitas vezes, as “fontes não contaminadas”, como o mito, o rito e o sonho (BOSI, 1977, p. 144). Daí a presença de textos poéticos modernos que resultam num “canto oposto à língua da tribo”, num discurso que deve se opor ao discurso usual para sobreviver num meio hostil e tornar-se historicamente possível.

Em resposta a um ingrato presente, os poetas modernos buscaram a ressacralização da memória mais profunda da comunidade. O retorno a um passado mítico é possível pelas portas do imaginário. O

poeta procura descobrir no espaço recriado uma resposta ao desencantamento do mundo.

A poesia mítica resiste, resgatando o sujeito da sociedade de consumo e proporcionando-lhe plenitude espiritual. Resistindo, o poeta religioso evoca a memória de outras vidas, recorre ao passado como forma de retornar a um tempo perdido, onde fosse possível ver-se liberto do utilitarismo dominante.

Erza Pound assim entende o retorno a uma arte esquecida:

um homem que sinta o divórcio entre sua arte e a vida pode naturalmente tentar ressuscitar uma moda esquecida, um estímulo qualquer ou se julgar ver nela algum elemento que falte à arte contemporânea e que seja capaz de unir essa arte a seu sustentáculo, a vida. (1976, p. 19).

Os poetas religiosos da modernidade parecem sentir esse divórcio de que fala Pound. A saída encontrada por eles pode estar na evocação de uma forma primária. A vertente religiosa na poesia moderna assume, a certa altura, a configuração de uma resistência, o projeto de uma lírica essencial.

Participam desse projeto, cada um a seu modo, poetas que têm escrito desde a década de 30, ou desde fins da década anterior, e que, apesar de menos conhecidos pelo público médio, devem figurar ao lado de um Drummond, de um Jorge de Lima e de uma Cecília Meireles, como vozes originais da literatura brasileira contemporânea (BOSI, 1989, p. 518).

Augusto Frederico Schmidt (1906-1965) revelou-se um poeta marcadamente religioso. Seguidor do grupo de *Festa* e do catolicismo, leitor da bíblia e dos poetas católicos franceses, Schmidt rejeitou o pitoresco cultivado no período. O poeta apresenta um “temperamento romântico entregue ao impulso da sua mensagem religiosa” (BOSI, 1989, p. 512).

Abandonaria os meus tristes e inúteis livros.

Abandonaria o meu quarto,

Abandonaria a minha casa,

Abandonaria a minha terra

E os meus parentes e amigos.

(. . .)

Como uma grande criança eu te seguiria, Senhor.

Eu iria contigo, se te lembrasses de passar ao alcance dos meus
[olhos.

Iria contigo para outros países.

Iria contigo para outros contatos.

Porque as raízes que me prendem aqui não são fundas,

Sou como o arbusto tenro que o vento arranca do seio da terra.

(*Libertação*)

A mensagem do abandono e entrega perpassa por toda a poesia de Schmidt, compondo uma visão estóica e ao mesmo tempo fervorosa, mas que demonstra uma tensão que se resolve na elocução retórica altissonante. Em *Mar Desconhecido* (1942), obra madura da poesia de Schmidt, há uma “expressão mais limpa e precisa” em poemas religiosos de “sopro ecumênico”, com notas de “simpatia humana e sentimento de transitoriedade” (COUTINHO, 1970, p. 162-165).

Da poesia de Schmidt procede o verso livre amplo e melodioso, com um toque bíblico, cheio de ressonâncias, marcado pela repetição quase obsessiva (CANDIDO e CASTELLO, 1992, p. 220):

Meu Deus, eu te agradeço a alegria desta hora
 Meu Deus, eu te agradeço esta música que estou ouvindo,
 Que está no meu ser, meu coração e no meu espírito.
 Meu Deus, eu te agradeço este canto perfeito e claro
 Que está saindo da minha alma nesta hora luminosa.

Meu Deus, eu te agradeço esta alegria,
 Este ritmo fecundo, esta harmonia transfiguradora
 Que está revelando aos meus olhos a beleza sonora deste
 [mundo.

(...)

Meu Deus, eu te agradeço me teres dado esta quieta alegria.
 Meu coração está cheio de sons de sinos.
 Ouço sinos cantando a glória, a beleza, o esplendor do mundo.
 Ouço sinos sonoros cantando a doce alegria da vida quieta.

Meu Deus, eu te agradeço os sinais de que te encontrei
 Na piedade dos pequeninos seres humildes,
 Na compreensão das delicadas flores.

Meu Deus, eu te agradeço o nascimento desta mansa lua,
 Nos céus tão frios deste princípio de noite.

(Poema)

O poeta reitera seus versos na evocação constante, [*Meu Deus, eu te agradeço*]. Entregue a um humanismo religioso e unificador, o sujeito lírico agradece por tudo aquilo que julga ser presente de Deus. A mensagem de paz no poema soa como um recado a ser compreendido interiormente, absorvido como numa prece.

Ao lado de Augusto Frederico Schmidt figuraram importantes nomes da literatura moderna brasileira de inspiração religiosa. A modernidade trouxe, sem dúvida, o retorno a questões

metafísicas, a reflexões sobre o transcendente, temas cujo teor remonta à literatura romântica e simbolista do início e fim do século XIX. Entre os poetas modernos que incorporaram a religiosidade na forma ou na temática, é possível citar: Henriqueta Lisboa, Emílio Moura, Alphonsus de Guimaraens Filho, Marcos Konder Reis, José Paulo Moreira da Fonseca, Renata Pallottini, Walmir Ayala e Joaquim Cardozo.

Ao lado desses autores, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles e Vinícius de Moraes destacam-se como nomes representativos da poesia moderna e que produziram, cada um a seu modo, uma arte plena de valores e ideais religiosos, retomando a tradição romântica e simbolista.

Considerado um autor de múltiplas dimensões, Jorge de Lima (1893-1953) é identificado pela crítica como um poeta regional, negro, bíblico e hermético (BOSI, 1989, p. 506). A parceria com o amigo Murilo Mendes, no projeto de “restaurar a poesia em Cristo”, trouxe para sua arte a dimensão religiosa que o fez seguir pelos caminhos do misticismo.

As preocupações religiosas estão presentes em toda a poesia de Jorge de Lima. Toda a obra jorgiana é reveladora de questões que buscam solucionar-se através da fé cristã, do contato com o povo e com a família:

pode-se observar, em toda a poesia de Jorge, antes e depois dos três livros engajados — *Tempo e Eternidade*, *A Túnica Inconsútil* e *Anunciação e Encontro de Mira-Celi* — a presença de preocupações religiosas, sempre dirigidas rumo à solução católica, à igreja de sua família e de seu povo. (FAUSTINO, s. d., p. 222-223)

Sua religiosidade, mística e terrena, não deixa de ecoar as vozes afro-nordestinas, evidenciando um artista preocupado com a terra e com os homens, preocupação lembrada por Álvaro Lins:

A poesia do Sr. Jorge de Lima, sendo religiosa, não perde, no entanto, o seu contato nem com a terra nem com os homens. Noto nela mesmo um mínimo de angelitude. É no tempo que a sua poesia se desenvolve. Apenas, como o tempo do poeta tem uma infinita continuidade, ele toca os limites exteriores do eterno. E a sua poesia se torna uma espécie de monólogo em face da Divindade. Ou um diálogo em que o poeta permanece como uma espécie de intermediário entre Deus e os homens. De qualquer modo uma forma de oração (LINS. Correio da Manhã, 3/10/1947)

Já Luís Santa Cruz prefere explicar as conotações teológicas na obra jorgiana, diferenciando dois estilos de espiritualidade. Segundo o crítico, numa primeira fase, é clara a “geografia física” da meninice do poeta:

a contemplação dos seus horizontes infantis, da Serra da Barriga, ou das torres da igreja de União dos Palmares, cidade alagoana onde o poeta nasceu e viveu parte da infância. (1990, p. 132-133).

Posterior a essa “catolicidade provinciana e popular” — com seu *Flos Sanctorum* peculiar e sua hagiografia — o crítico reconhece um estilo modificado por uma catolicidade “moderna, metropolitana,

romanizada, teológica e litúrgica”, um estilo influenciado pelas conferências teológicas sobre o Corpo Místico e pelos mistérios sacramentais e litúrgicos, dos quais o poeta passou a participar ativamente durante sua permanência no Rio de Janeiro.

Contudo, Luís Santa Cruz assinala que nenhum outro autor, antes de Jorge de Lima, alcançou a expressão de uma catolicidade popular:

nenhum deles cantou propriamente a alma religiosa e popular do Brasil, consistindo nisso a indiscutível originalidade do poeta de *Poemas* e *Poemas escolhidos*. O regionalismo modernista de Jorge de Lima foi antes de tudo religioso e popular. (1997, p. 132).

Assim, embora preso às suas raízes, o poeta desenvolveu um alto grau de espiritualidade, caminhando do “regionalismo para o espiritualismo católico e deste para uma visão órfica da poesia” (MERQUIOR, 1990, p. 289-291).

Com tom apocalíptico, epicamente bíblico, “como se cunhasse versículos sagrados”, o poeta Jorge de Lima abraçou a “seara mística”, convertido ao Catolicismo (MASSAUD, 1989, p. 145).

A evolução de sua arte poética é justificada com naturalidade por Jorge de Lima. Após *Poemas Escolhidos* (1932), o autor, insatisfeito com sua poesia, inclinou-se para uma arte de fundo místico, como ele próprio declarou:

E como não tinha compromissos de escola, senti-me inteiramente à vontade para empreender a desejada renovação, já havendo compreendido que o plano mais elevado para isso seria uma poesia que se restaurasse em Cristo, que é a mais alta Poesia, a mais alta verdade, o nosso destino mesmo, e tivesse, não uma tradição regional ou nacional, mas sim a mais humana e universal das tradições, que é a bíblica. (LIMA, *O jornal*, 29/07/1945)

A religiosidade na obra de Murilo Mendes (1901-1975) divide espaço com uma temática cósmica, social e mística. A crítica costuma comentar o hibridismo na produção muriliana, poesia anti-lírica sob influências surrealistas e simbolistas. Segundo Bosi, o sentido geral da obra do poeta está em sua linguagem religiosa:

Místico, ele perfura a crosta das instituições e dos costumes culturais para morder o cerne da linguagem religiosa, que é sempre ligação do homem com a totalidade. Esse o sentido geral de sua obra, a que só escapa o ciclo de poemas humorísticos anteriores a 30, que fazem giro piadístico de um Brasil morno e provinciano e ecoam a maneira inicial de Mário e Oswald de Andrade. (1989, p. 501)

Na visão de Laís Corrêa de Araújo, a religiosidade não alienou Murilo Mendes dos problemas de ordem geral; não conseguiu desengajá-lo da “solidariedade ética e histórica em face dos dramas humanos”. Desde os versos de *Poemas* (1930) estava implícito que:

a poesia não representaria para Murilo Mendes instrumento de alienação, de fuga, de desvinculação ética do homem para com o homem, uma sublimação em que a religiosidade se tornasse forma apassivadora com que o eu do poeta se protegesse, se escudasse ante uma realidade que o rejeita ou não compreende. (1972, p. 32)

Entretanto, a poesia comprometida com o drama humano não revelou o mesmo compromisso com relação ao movimento literário de sua época. O não-engajamento imediato do poeta nas hostes modernistas constitui fato surpreendente, pois nesse período o poeta, já marcado pela “atitude de alerta intelectual e de consciência crítica”, tinha 21 anos — “idade psicologicamente propícia às contestações” (ARAÚJO, 1972, p. 23). O tributo de Murilo Mendes à chamada fase heróica do Modernismo ocorreu através do volume *História do Brasil* (1932). Nele, apesar do exercício de história parodística e do seu elemento cômico, não há uma “vinculação mais visceral com a ideologia das chamadas correntes nacionalistas do Modernismo”, o que resultou numa experiência “pouco ajustada à personalidade do poeta.” (ARAÚJO, 1972, p. 26-27).

A opção de Murilo Mendes por uma diretriz espiritualista ocasionou uma linguagem que remete às raízes do Simbolismo, haja vista o conteúdo místico, a musicalidade dos versos, a evanescência das imagens poéticas. Contudo, a estética muriliana altera-se diante da fé cristã redescoberta:

É bem diversa a posição de Murilo Mendes em relação à fé, ao cristianismo redescoberto, ao pretexto de uma poesia de impulsão religiosa. O seu messianismo é conturbado, caótico, pouco ortodoxo, angustiado e angustiante, vibrando nos sentidos, como parte indivisível de seu corpo (ARAÚJO, 1972, p. 33)

Há na obra muriliana uma religiosidade de impulso dionisíaco que faz o poeta, ousadamente, questionar dogmas fundamentais do Cristianismo. De sua fé cristã, Murilo Mendes desenvolve a visão de Cristo-homem e da poesia como martírio e agente messiânico (MERQUIOR, 1995, p. 14-15).

A dualidade dramática do poeta religioso é, igualmente, notada por Manuel Bandeira:

Poesia bem de católico, terrivelmente cômico do pecado original e ao mesmo tempo como que feliz de todas as suas fraquezas pelo que elas implicam de amor — um fulgurante amor não só pelos seus semelhantes como por todas as criaturas e coisas da Criação. (...). E — coisa curiosa — poesia e catolicismo dialéticos. Sente-o o próprio poeta quando num poema qualifica o seu lirismo de dialético. Com efeito, a cada passo vemos na poesia de Murilo Mendes uma conciliação dos contrários. (1995, p. 36).

A justificativa para essa dualidade na obra muriliana pode ser encontrada nas palavras do poeta:

Todas as contradições se resolvem no espírito do poeta. O poeta é ao mesmo tempo um ser simples e complicado, humilde e orgulhoso, casto e sensual, equilibrado e louco. (MENDES, 1995, p. 165)

Cecília Meireles (1901- 1964) apresenta religiosidade difusa em sua poesia. Segundo Walmir Ayala (1965, p. 24), “não há propriamente religiosidade” na obra da autora, mas um misticismo do mais alto teor, “quase imposição carnal do êxtase pela ressurreição sem

termo". De fato, a poeta revela em seus textos líricos uma força superior que a todos une e a crença de uma vida espiritual permitida pós-morte.

Conforme a crítica, a obra ceciliana não apresenta nenhuma mudança de rumo, mas sim um aumento de sua interioridade. O longo espaço de tempo que há entre a primeira publicação, *Baladas para El-Rei* (1925), e a segunda, *Viagem* (1939), não significa um divisor de águas, pois:

não é outra a poesia que Cecília Meireles passa a oferecer, é a mesma, transformada pelo amadurecimento de suas diretrizes principais propostas desde sempre. (ZAGURY, 1973, p. 31).

A poesia ceciliana, portanto, não caminha evoluindo no tema e na forma para outro tipo de expressão. A autora amplia seu universo temático, tendo como referente a mesma perscrutação do invisível e a mesma espiritualidade que marcou suas obras iniciais. A palavra que caracterizaria mais precisamente a poesia ceciliana, "herdeira de um sólido neoplatonismo cristão", seria mística (ZAGURY, 1973, p. 23).

Darcy Damasceno assim justifica a temática espiritualista na obra ceciliana:

A aproximação entre Cecília Meireles e os jovens congregados em torno de Tasso da Silveira e Andrade Murici, embora não implicando compromisso de ordem doutrinária, delineava a feição espiritual de sua arte, inspirada em elevado misticismo, e acentuava a comunhão de juízos literários, expressa na admiração por Cruz e Sousa e os poetas simbolistas. (1994, p. 21)

Do mesmo modo, Walmir Ayala reconhece que a autora, que nunca se desligou do Simbolismo em essência, não pode ser considerada poeta de proa do Modernismo como agressão e transformação:

o retrato que Cecília se propõe é o da simplicidade — quer deixar as pistas para o preenchimento dos vazios que a sua renúncia à participação populosa e feérica tem deixado no seio das gentes. Seu retrato em versos é uma complementação do que se encarcerou por necessidade e missão. Ainda do Simbolismo lhe veio a atitude anti-racional e mística. (1994, p. 21-24).

Contudo, o simbolismo na obra ceciliana é muito mais filosófico do que estético, pois a poeta realizou uma lírica que:

não era muito modernista em pleno modernismo. Recusou muito declaradamente o anedótico do cotidiano — a felicidade foi ter recusado, igualmente, as retóricas abstralizantes; se nem sempre, quase sempre. Era — e é — uma poesia filosófica, mas nunca uma filosofia expressa em versos didáticos. Simplesmente uma poesia impregnada do sentido da vida. (MERQUIOR, 1994, p. 70)

A lírica de Cecília Meireles destaca-se no Modernismo brasileiro por sua tendência a desvelar a Natureza, por fazer da intuição o seu guia nos caminhos do desconhecido, tornando o sujeito lírico o mediador de um “processo de desvelamento do universo, através da linguagem” (MELLO, 1997, p. 79).

Ao analisar a poesia ceciliana, torna-se impossível não reconhecer, ao lado do sentimento de exílio, a ânsia de libertação do mundo terreno rumo ao transcendente. A busca pelo Absoluto, por meio de uma atitude contemplativa e estudiosa do universo, denuncia a visão

religiosa da autora. Seu misticismo, portanto, está presente tanto nos momentos em que é tematizado (flos sanctorum, oratórios, cânticos), quanto na forma como a artista faz da sua poesia reflexão sobre a existência.

A produção artística de Vinícius de Moraes (1913-1980), embora consagrada na música popular e nos poemas lírico-amorosos, apresenta uma trajetória poética marcada por densa atmosfera lírica e religiosa. O poeta Vinícius estreou na literatura nacional, em 1933, com a publicação de uma obra impregnada de misticismo e religiosidade, *O caminho para a distância*, cujo conteúdo destoa do restante de sua produção poética.

No período de sua estréia, já é notável a presença de Murilo Mendes, Jorge de Lima e de Cecília Meireles no meio literário. Como lembra Renata Pallotini, os “caminhos estavam abertos, o terreno preparado” e a “poesia brasileira estava desejando ser menos ‘modernista’ para ser mais moderna” (1998, p. 115).

Vinícius, incentivado pelos amigos Augusto Frederico Schmidt e Otávio de Faria, mostrava-se contrário à temática dos modernistas. O poeta foi “um escritor-ponte entre o Modernismo que se consolidara e aquela geração nostálgica, que em 45, empreenderia uma longa viagem de volta” (PORTELLA, 1998, 135).



Movido pela “urgência de sua biografia”, o poeta altera o lirismo religioso de sua obra inicial:

Os primeiros livros de Vinícius também foram escritos sob o signo da religiosidade neo-simbolista que marcou o roteiro de Schmidt; mas a urgência biográfica logo deslocou o eixo dos temas desse poeta lírico por excelência para a intimidade dos afetos e para a vivência erótica. (BOSI, 1989, p. 514)

Apesar da conversão ser muito mais freqüente, como ocorreu com Murilo Mendes e Jorge de Lima que se converteram ao catolicismo, Vinícius de Moraes tornou-se o “desconvertido”, “o poeta que abandonou a fé, ou a quem a fé abandonou” (FERREIRA, 1998, p. 93). Contudo, a segunda fase de sua poesia não constitui uma oposição à primeira, pois o espírito religioso permaneceu subjacente na complexidade da fase “materialista”, no idealismo que se manifesta no “constante enervamento” da expressão poética do autor (FERREIRA, 1998, p. 97).

Antonio Candido reconhece nos primeiros livros do poeta um autor cristão empenhado em captar os mistérios do mundo:

Os seus primeiros livros — *Caminho para a Distância* (1933) e *Forma e Exegese* (1935) — são afogados no longo verso retórico usado pelos poetas cristãos daquele tempo, com uma vontade quase cansativa de espichar o assunto e um certo complexo de antena, ou seja, o esforço de captar algo misterioso fora de órbita normal. Mas Vinícius captou essa falação para transformá-la num sentimento muito pessoal das coisas inexplicáveis, que acabou por dessacralizar, tirando-as da metafísica para criar uma física extremamente humana e comunicativa. (1998, p. 113)

A poesia de Vinícius evoluiu com variedade, revelando a força criadora do poeta, artista de diversificados estilos:

porque ele tem o fôlego dos românticos, a espiritualidade dos simbolistas, a perícia dos parnasianos (sem refugar, como estes, as sutilezas barrocas), e finalmente, homem bem do seu tempo, a liberdade, a licença, o esplêndido cinismo dos modernos (BANDEIRA, 1998, p. 80).

A fase religiosa de Vinícius de Moraes deixa entrever um eu poético consciente do pecado e ansioso pela absolvição. O artista revela-se como um ser privilegiado, comprometido com o “infinito que ninguém sonda e ninguém compreende” (RESENDE, 1998, p. 85). O jovem poeta estreou com um livro:

a começar pelo título, embriagado pela vertigem das grandes abstrações e das grandes alturas. Com invocações ao Espírito e à Verdade — tudo com maiúsculas — o poeta reivindica um lugar privilegiado, como ser assinalado e meio esotérico, compassivo para com os homens, mas certamente acima de todos os homens. (RESENDE, 1998, p. 85)

A julgar pela visão dos críticos aqui citados, parte da poesia de Vinícius de Moraes, toda a poesia de Jorge de Lima, de Murilo Mendes e de Cecília Meireles compõem o quadro de obras de uma mesma vertente no Modernismo: a religiosa ou metafísica-religiosa. As expressões usadas pela crítica, ao referir-se a esses autores, são quase sempre coincidentes, confirmando desde logo traços específicos dessa vertente. Para Jorge de Lima tem-se falado em

regionalismo e espiritualismo católico; catolicismo sincrético; hermetismo; poesia afro-nordestina; misticismo religioso; catolicidade provinciana e popular; poesia órfica; poesia com pretensões bíblicas, proféticas, carismáticas e apocalípticas; influências de poetas franceses e exploração de temas bíblicos. No caso de Murilo Mendes, tem-se destacado a religiosidade de acento metafísico; a opção essencialista; a idéia essencial de Deus; a ânsia pelo absoluto; a nostalgia do infinito; a inflexão surrealista e religiosa; o veio barroquismo; a visão apocalíptica; a poética visionária; o choque do super-real; a musa erótica; o eros cosmogônico; a poesia orgiástica e libertária. A poesia religiosa de Vinícius tem sido definida enquanto poesia confessional; romântica retardatária; lirismo de origem simbolista; lirismo barroco, de tensão entre carne e espírito, sempre com ênfase dramática. Enquanto na crítica da poesia ceciliana são freqüentes as expressões: lirismo tradicional; misticismo lírico; corrente espiritualista; poesia do inconsciente; surrealismo; estoicismo; poesia musical; poesia filosófica; neoplatonismo; ânsia do Absoluto e religião oriental.

Aparentemente comuns, esses termos devem diferenciar e caracterizar os variados níveis de religiosidade na obra de cada poeta.



A MATÉRIA POÉTICA RELIGIOSA

Os poetas da vertente religiosa-metafísica recuperam em seus textos imagens bíblicas que compõem um todo simbólico. Os símbolos são imagens comuns a todos os homens e que têm um poder comunicativo potencialmente ilimitado (FRYE, 1973, p. 120). As imagens poéticas religiosas traduzem conceitos e vivências, experimentados pela humanidade.

O poema “imita a natureza em seu processo cíclico”, incorporando no ritmo da arte as “repetições que ocorrem no mundo da natureza” (FRYE, 1973, p. 107). As imagens poéticas na arte religiosa participam desse princípio do retorno, na medida em que buscam recuperar a força dinamizadora do mundo natural e desvelar o improvável mundo humano.

Frye estudou alguns princípios estruturais da literatura ocidental, no contexto de sua herança clássica e cristã, e pôde diferenciar importantes fases na criação literária. A fase arquetípica apresenta a arte literária como um “mito que une ritual e sonho”. Seus limites não possuem uma referência no mundo concreto, mas naquilo que pode ser concebível,

no “mundo do desejo realizado, liberto de ansiedades e frustrações”. Contrariamente, a fase anagógica proporciona uma literatura que busca “imitar o sonho total do homem”. Seus símbolos arquetípicos já não são as formas desejadas pelo ser humano — como a cidade, o jardim, a busca, o casamento —, mas são as formas da natureza e de um homem infinito (FRYE, 1973, p. 120).

Na fase anagógica, os poetas vivenciam um período de criação, onde somente a fé religiosa, “ou algo tão infinito em seu alcance”, poderá ser convertido em objetivo externo. Na anagogia, os “poetas são mais felizes como servos da religião do que da política, porque a perspectiva transcendental e apocalíptica da religião surge como emancipadora da mente imaginativa” (FRYE, 1973, p. 126).

Contudo, mesmo se convertendo em objeto artístico, o fenômeno religioso não se apresenta nunca como um fenômeno puro. Isso porque não há um fenômeno único e exclusivamente religioso, por ser a religião fenômeno humano e, ao mesmo tempo, social, lingüístico e econômico (ELIADE, 1974, p. 2). O sagrado se manifesta sempre em uma situação histórica determinada. Todas as experiências místicas são coagidas pelo momento histórico (ELIADE, 1974, p. 25).

São inúmeros e diferenciados os fatos sagrados. Ritos, mitos, objetos, símbolos, homens, animais, plantas, lugares — todas as formas são passíveis de constituir uma hierofania, de expressar uma experiência do sagrado, uma vez que a sacralidade pode estar em tudo.

O que define e caracteriza o sagrado está na dicotomia sagrado-profano, pois sempre tem havido — no marco de qualquer religião — objetos e seres sagrados em oposição a objetos e seres profanos (ELIADE, 1974, p. 23).

A apreensão do sagrado, em um mundo moderno e profano, caracteriza a poesia de vertente religiosa e metafísica no Modernismo. Os aspectos temáticos que fundamentam essa matéria poética estendem-se a diferentes configurações da imagem de Deus até aos caminhos ou modos de acesso a Ele. O estudo das hierofanias, empreendido por Eliade, auxilia na recomposição das imagens divinas. A hierofania cósmica (o céu, as águas, o sol, a terra, as pedras) pode revelar as formas como Deus se manifesta ao homem terreno. Os caminhos até Ele podem ser recuperados pelas hierofanias tópicas, no estudo do espaço e do tempo sagrados.

A aura de sacralidade que envolve os textos religiosos é marcada tanto por um vago espiritualismo do artista, quanto pelo seu comprometimento com uma crença. Os poetas dessa vertente tornam poetizável todo o universo perceptível e mesmo aquele apenas intuído. Contudo, o principal componente da poesia religiosa é a imagem da divindade, a forma como Deus comparece nos textos poéticos.

Como agente ordenador ou criador do mundo, como a própria natureza, como garantia do bem ou da ordem moral — transfigurado num único ou em vários — a figura de Deus define a

religiosidade de cada poeta. A criação do mundo, da humanidade e da própria poesia será mostrada no modo da criatura sentir ou compreender seu Criador.

O autor religioso tende a atribuir aos seus poemas a função de recuperar a essência de sua própria arte; por isso quer fazer do texto que produz não apenas reflexo da fé religiosa, mas revelar sua função salvadora.

A própria poesia é, portanto, matéria poética religiosa. Jorge de Lima, em *Tempo e Eternidade*, com veneração, faz da poesia oferenda ao Senhor:

Mel silvestre tirei das plantas,
Sal tirei das águas, luz tirei do céu.
Escutai, meus irmãos: poesia tirei de tudo
Para oferecer ao Senhor.
(Distribuição da poesia)

O poeta volta-se para sua arte, questionando sua presença e serventia. Com isso, afirma a importância e a sacralidade do ato poético:

Porque a poesia está muito alta
Acima de vós, mundo muito pequeno!
(A poesia está muito acima)

Nesses momentos, a figura do próprio poeta torna-se matéria de seu poema. Ele mesmo compreende-se como parte do

universo contemplado. Como ser maldito ou como ser abençoado, o poeta tematiza-se, comprometendo sua arte à vivência religiosa. A seu modo, o poeta falará com Deus.

Senhor Jesus, o século está podre
Onde é que vou buscar poesia?"
Devo despir-me de todos os mantos,
os belos mantos que o mundo me deu.
Devo despir o manto da poesia.
Devo despir o manto mais puro.
Senhor Jesus, o século está doente,
o século está rico, o século está gordo.
Devo despir-me do que é belo,
Devo despir-me da poesia,
Devo despir-me do manto mais puro
que o tempo me deu, que a vida me dá.
(*Adeus poesia*)

A preocupação do poeta se faz poesia. Assim, a Natureza inspiradora poderá ser Deus ou a falta dele; poderá vir do sentimento de estranheza, tal como do sujeito poético que estranha um tempo doente, um "século podre". O artista busca a explicação que o fará compreender o elo entre sua arte e seu mundo.

A matéria poética é formada por aquele sentimento que a Natureza inspira no poeta, não uma "natureza naturada" (imagens de campos, rios e montanhas), mas uma Natureza que se revela através das coisas (DUFRENNE, 1969, p. 173).

A matéria religiosa de Murilo Mendes não se desliga de um conteúdo humano e de um tempo finito. O livro *O Visionário* serve para mostrar que a conversão do poeta não ocasiona mudanças estruturais,

pois não o leva a aceitar, “pela renúncia ou sublimação, o desconcerto deste mundo” (ARAÚJO, 1972, p. 35).

O poeta religioso tematiza o imediato, a matéria, tudo o que atrai a carne e perece no mundo terreno, com um propósito metafísico, como faz Murilo Mendes:

A madrugada de amor do primeiro homem
 O retrato da minha mãe com um ano de idade
 O filme descritivo do meu nascimento
 A tarde da morte da última mulher
 O desabamento das montanhas, o estancar dos rios
 O descerrar das cortinas da eternidade
 O encontro com Eva penteando os cabelos
 O aperto de mão aos meus ascendentes
 O fim da idéia de propriedade, carne e tempo
 E a permanência no absoluto e no imutável.

(*Poema essencialista*)

A matéria da poesia deve vir da recordação, da emoção, do belo, do passado remoto, do simbolizado, da comunhão, do absoluto. O poeta contempla o imutável, valorizando somente um tempo estático, com um significado emocional, como “o retrato da mãe com um ano de idade”.

A matéria poética de *Mar absoluto*, de Cecília Meireles, é formada pelo simbolismo marítimo que cerca o universo de um sujeito lírico perscrutador de um mundo de essências, na busca de um significado para a realidade que há por trás de um universo aparente.

Não é este mar que reboa nas minhas vidraças,
 mas outro, que se parece com ele
 como se parecem os vultos dos sonhos dormidos.

E entre água e estrela estudo a solidão

E recorro minha herança de cordas e âncoras,
e encontro tudo sobre-humano.
E este mar visível levanta para mim
uma face espantosa.

E retrai-se, ao dizer-me o que preciso.
E é logo uma pequena concha fervilhante,
nódoa líquida e instável,
célula azul sumindo-se
no reino de um outro mar:
ah! Do Mar Absoluto.
(*Mar absoluto*)

O mar majestoso do mundo físico, admirado no ir e vir de suas ondas, não é apenas aquilo que parece ser. O Mar Absoluto figura um mundo de essência e de Unidade, portanto, de manifestação divina. A imagem do mar, arquétipo de criação, é escolhida para diferenciar dois mundos: o do Absoluto e o do Relativo, o da Essência e o da Aparência.

A recorrência às imagens do mar como matéria poética na obra ceciliana pode ser explicada pelo fato da poeta ter sido educada pela avó materna de origem insular, da ilha São Miguel (Açores), o que possibilitou à autora incorporar a linguagem náutica à sua lírica, formando uma “constelação de símbolos aquáticos” (MELLO, 1994, p. 35-36).

Com *Mar Absoluto*, a poeta atinge o símbolo maior de sua temática, pela “extinção da precariedade”, pelo “toque divinatório” e pela “integração no Absoluto” (AYALA, 1965, p. 26).

A autora expressa em sua cosmovisão uma crença baseada no Oriente. A imagem de Deus estende-se, na obra ceciliana, por símbolos de infinitude que compreendem a experiência religiosa e afetiva

da artista. Sua matéria poética desenvolve uma religiosidade que se traduz no autoentendimento, na descoberta ou construção do Si mesmo.

A matéria poética, na poesia religiosa de Vinícius de Moraes, perscruta o mesmo espaço inefável presente na obra ceciliana, embora de forma mais tensa e dramática. O sentimento do pecador faz do sujeito poético um ser angustiado que pressente o mistério do mundo, como nos versos que abrem *O Caminho para a Distância*:

O ar está cheio de murmúrios misteriosos
E na névoa clara das coisas há um vago sentido de
[espiritualização...]
Tudo está cheio de ruídos sonolentos
Que vêm do céu, que vêm do chão
E que esmagam o infinito do meu desespero.
(Místico)

O eu poético busca compreender a natureza para entender a si mesmo. Assim, observando as manifestações de Deus, entende a sua própria essência. O poeta integra-se à natureza como uma forma de amenizar sua angústia, tal como é possível reconhecer no poema *Introspecção*:

Nuvens lentas passavam
Quando eu olhei o céu.
Eu senti na minha alma a dor do céu
Que nunca poderá ser sempre calmo.

Quando eu olhei a árvore perdida
Não vi ninhos nem pássaros

Eu senti na minha alma a dor da árvore
Esgalhada e sozinha

Sem pássaros cantando nos seus ninhos.

Quando eu olhei minha alma

Vi a treva.

Eu senti no céu e na árvore perdida

A dor da treva que vive na minha alma.

A matéria poética de Vinícius desenvolve-se na busca da compreensão dos mistérios que afligem substancialmente o mundo. A descoberta desse mistério é capaz de libertar o sujeito lírico de sua prisão terrena, de seu mundo de trevas. A treva sentida traduz o sentimento de ausência de Deus, pois a presença do divino costuma ser evidenciada pela visão da luz. A escuridão em que vive o eu poético é esta eterna errância, explicada como sentimento do pecador que anseia pela liberdade.

O poeta que deseja integrar-se à natureza, o poeta sentimental, jamais criará obras que ofereçam figurações concretas plenamente satisfatórias de seus ideais (SCHILLER, s. d., p. 46). É, portanto, explicável que a matéria poética dos autores religiosos não se fixe num mundo concreto, mas que busque apresentar-se por meio de uma contemplação interior e ilimitada do universo que o artista idealiza ou pressente. A forma como o poeta busca a natureza e integra-se à mesma revela um artista que parece ter a missão de revelar uma natureza que transcende aquela do mundo real.

Os poetas religiosos exprimem a busca de uma integração à natureza, restaurando uma harmonia perdida em algum momento da história da humanidade. A busca empreendida cristaliza-se no estado de

tensão e conflito vivenciado pelos criadores de uma arte nostálgica e messiânica, na medida em que pode ser considerada tanto um retorno às fontes primordiais, quanto um exercício espiritual libertador do homem.

4. 1 **As imagens de Deus**

Os poetas buscam evocar o sagrado nas hierofanias cósmicas que trazem aos poemas diferentes formas de Deus. O céu, a terra, o mar, a pedra podem simbolizar a presença divina.

A visão de um Deus celeste é recuperada na oração mais popular do mundo, dirigida ao Pai nosso que está no céu (ELIADE, 1974, p. 65). O Cristianismo atende a essa visão, aceitando um Deus Todo-Poderoso, sob a forma da Trindade e, ao mesmo tempo, como um ser único.

O monoteísmo foi sempre uma das primeiras idéias desenvolvidas pelos seres humanos para explicar o mistério e a tragédia da vida (ARMSTRONG, 2001, p. 35). O Deus, de essência única, é lembrado por três expressões: Pai, Filho e Espírito Santo. Os homens têm experimentado Deus como transcendente (o Pai, oculto em luz inacessível), como criativo (o *Logos*) e como imanente (o Espírito Santo). Os termos que o designam têm valor simbólico porque buscam traduzir a

inefável realidade em imagens compreensíveis. São, portanto, termos insuficientes para designar a natureza divina que está muito além de uma conceitualização (ARMSTRONG, 2001, p. 125).

No sentimento religioso muçulmano, os nomes de Deus são recitados, contados em contas de rosário e cantados como um mantra, o que permite aos fiéis a compreensão de um Deus que não pode ser contido pelas categorias do homem e que não pode ser evocado por meio de definições simplistas (ARMSTRONG, 2001, p. 158).

Embora sejam variadas as imagens de Deus que surgem nos poemas religiosos, os motivos bíblicos expressam constantemente passagens do *Gênesis*, do *Êxodo*, do *Apocalipse*, compondo a imagem de um Deus Todo-Poderoso.

Muito comum na obra de Jorge de Lima são as imagens do juízo final, relacionadas ao julgamento do homem pecador. É recuperada, nesse sentido, a figura de um Deus aterrorizante, do *Antigo Testamento*, capaz de castigar a humanidade.

As escrituras judaicas descrevem um Deus brutal, sequioso de guerra e autocontraditório que exterminava populações inteiras em sua paixão por justiça. Antes da vinda de Cristo, Deus parecia uma divindade feroz e primitiva que ficava intervindo irracionalmente nos assuntos humanos e com pouca misericórdia pelos não favoritos (ARMSTRONG, 2001, p. 31).

O poema *Davi caindo*, de Jorge de Lima, traz imagens perturbadoras do homem, da morte e da carne, evidenciando o temor do eu poético diante da “ira santa”:

Sequei o mar, matei os peixes,
Venho do vício, da lama escura,
Quero de braços cair no chão,
Tirar meus olhos, deixar que o fogo
Venha lambar meu coração,
Que valerm os olhos
na escuridão?
Sequei o mar, matei o mundo,
aves do céu
comei meu crânio.
Minha palavra caiu nas pedras.
Sou vosso mudo, Senhor meu Deus.
Vento violento
Secai meus tímpanos,
eu tenho medo da ira santa.
Deixai somente dentro de mim
a primitiva Dor que reinou.
Vento de Deus, sopraí minha Dor,
As chamas do inferno ardem, Senhor.
Vento de Deus, sopraí minha Dor,
As chamas do inferno ardem, Senhor.

O homem que vem da “lama escura” sente o ardor das “chamas do inferno”, pois é pecador consciente da queda, da escuridão em que se encontra, no sacrifício por seus pecados.

As imagens da escuridão relacionam-se ao simbolismo nictomórfico que valoriza negativamente o negro e o escuro (DURAND, 1997, p. 90-91). As trevas nefastas opõem-se à imagem da luz e do dia, formando o espaço noturno da queda do homem.

O poeta revela-se como um pecador consciente que sofre com o castigo da queda infligida por um Deus impiedoso.

Quando não, o poeta recupera na visão de Cristo imagens de Deus, como o Pai amado, misericordioso:

O mundo precisava de amor:
na véspera de Vossa Morte nos deixastes um legado:
a Hóstia para matar fome e sede.
E vossa Missão terminada subistes para a direita do Pai
E Lhe mostrastes as cicatrizes que Vos deixamos no corpo.
Pai Amado, eu que sou a realização de Vosso Pensamento,
Dai-me complacências.
Senhor, minha fé é diminuta: aumentai-a .
(*Confissões, lamentações e esperança a caminho de Damasco*)

O poeta se vê como realização do pensamento divino. Sua criação deve-se à essa força inteligente. Sem a intervenção de Deus, toda matéria jaz sem ordem e sem medida. O Deus demiurgo cria, igualmente, estrelas e astros como seres divinos e eternos, dotados de almas inteligentes, articuladas com a inteligência da Alma do mundo (REALE, 1994, p. 142). Esse Deus surge no poema, na medida em que o eu poético o sente como *logos* criador, capaz de ensinar os seus desígnios.

De que ponto sopra o vento das instabilidades?
Que cansaço de contemplar as pátrias!
Quero o antecedente, quero o fim.
Quero ser ensinado por Deus.
Ciência não me satisfaz.
Mundo não me satisfaz.
Diabo não me distrai.
Quero ser ensinado por Deus.
Os apoios terrestres são frágeis.
As montanhas são fracas demais.
Dai-me a vossa Mão para sair do vácuo.
Deus me degole do mundo.
Carne não me satisfaz.
Não conheço coisas necessárias.
Quero ser ensinado por Deus.
Tudo é casual nesse charco.
Quero ser ensinado por Deus.
(*Quero ser ensinado por Deus*)

A natureza, o conhecimento da ciência e a experiência de mundo não são capazes de satisfazer o desejo de sabedoria da qual é tomado o homem religioso. Somente os ensinamentos divinos podem satisfazê-lo. Deus, portanto, não é apenas o Criador, mas o Sábio, Clarividente e Onisciente que tudo conhece e vê.

Na poesia jorgiana, a imagem de Deus estende-se à do Espírito Santo:

Queima-me Língua de Fogo!
Sopra depois sobre as achas incendiadas
e espalha-as pelo mundo
para que tua chama se propague!

(...)

Espírito violento e dulcíssimo,
e recompõe-me quando quiseres
e cega-me para que os prodígios de Deus se realizem,
e ilumina-me para que tua glória se irradie!

Espírito, tu que és a boca de todas as sentenças,
toca-me para que os meus irmãos desconhecidos e longínquos e
[estranhos,
compreendam a minha fala para todos os ouvidos que criares!

(...)

Dá-me tua fecundidade sobrenatural,
tua heroicidade e tua Luz!

Unge-me teu sacerdote,
teu soldado, teu vinho, teu pão,
tua semente, tuas perspectivas!

Espírito Paráclito, dedo da direita do Pai,
soergue as minhas pálpebras descidas e sopra sobre elas o teu
[hálito e tua essência!

(...)

Espírito Paráclito, tu que és o único pássaro que desce sobre
[mim na minha noite untuosa,
fura os meus olhos para que eu veja mais,
para que eu penetre a unidade que tu és,
a liberdade que tu és,
a multiplicidade que tu és,
para eu subir de minha pequenez e me abater em ti!

(Espírito Paráclito)

No poema, a vinda do Espírito Paráclito é evocada pelo poeta que pretende ser tocado por sua divindade. Na bíblia, o Espírito Santo vem num sopro violento, em forma de uma língua de fogo, para manifestar-se aos seguidores de Cristo, fazendo-os falar em outras línguas e ter visões proféticas³.

O dom da profecia é pedido pelo sujeito poético que deseja uma língua que faça seus “irmãos desconhecidos, longínquos e estranhos” compreenderem a sua fala. A iluminação para irradiar a glória de Deus é trazida pelo Espírito Paráclito, “dedo da direita do Pai”, portanto, sua parte e extensão que se manifesta em forma de Pássaro e de Luz, uno e múltiplo. A luz, imaterial e indefinível, é tida como símbolo perfeito de Deus, pois pode representar sua realidade no mundo. A luz que transfigurara a humanidade de Cristo no monte Tabor era a presença do próprio Deus (ARMSTRONG, 2001, p. 258). A montanha do Sinai também estava envolta em uma fumaça porque Javé, Deus de Moisés, havia descido em meio ao fogo.

O poeta clama ao Espírito de Deus que o ilumine para que possa subir com ele. A imagem do pássaro é evocada como um símbolo divino que pode fazer ascender o sujeito poético. O simbolismo do pássaro retrata-o, em geral, como ave mensageira, alma ou como a própria divindade (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1995, p. 688-689).

³ *A vinda do Espírito Santo, Atos dos Apóstolos, (2: 1-2)*

Os símbolos ascensionais trazem a idéia de completude junto à divindade. O céu revela diretamente sua transcendência, sua força e sua sacralidade. A mera contemplação da abóbada celeste provoca na consciência primitiva uma experiência religiosa (ELIADE, 1974, p.65). O simbolismo da transcendência do céu se deduz da simples consideração de sua altura infinita. As regiões superiores inacessíveis ao homem, as zonas siderais, adquirem os prestígios divinos do transcendente, por isso deuses supremos têm sua morada no céu (ELIADE, 1974, p. 66).

O Deus urânico, Todo-Poderoso, de Jorge de Lima é também evocado na poesia muriliana. Em *Tempo e eternidade*, de Murilo Mendes, persistem as visões da queda do homem e da ira divina:

Cairá a grande Babilônia, meu corpo,
Cairá ao peso de suas taras,
Cairá ao peso de seus erros e visões no tempo.
Cairá porque Satã soprou sobre ele.
Cairá porque sustentou a esfera sobre si.
Contemplarei ainda um pouco o mundo efêmero
Até que Deus faça volver tudo à poeira primitiva.

E seja transformada a face da Criação.
Ouçamos os clarins e oboés da eterna música.
Entremos na cidade do amor
Que para nos receber se preparou: uma noiva,
Sem herança das ascendências carais e do tempo.
Não há mais lua nem sol.
Vem Cristo Jesus, todos te esperam. Sim!
(*Fim e princípio*)

Deus, como ordenador do mundo, capaz de restaurar a ordem moral, não permite a existência de uma cidade marcada pela luxúria. O poema retoma da bíblia a passagem do *Apocalipse* de João

que narra a queda de Babilônia que se tornou morada de demônios, abrigo dos espíritos impuros.

A angústia do eu poético traz imagens de um mundo diabólico. A figura de Satã, pouco presente no *Velho Testamento*, constitui o antagonista cósmico de Deus (THOMAS, 1991, p. 381-382).

Na bíblia, a sociedade demoníaca é representada pelo Egito e por Babilônia, cujos governantes são identificados com animais monstruosos (FRYE, 1973, p. 150). A visão da cidade, no poema, revela um espaço profano e maldito, pois foi soprado pelo espírito do mal.

A imagem da queda e do pecado, presente na primeira estrofe, é seguida de imagens transformadas em renovação. Soará a música da cidade do amor, a “nova Jerusalém”, na imagem da pureza da noiva, sem ascendências carnis, sem o terror temporal, a cidade reordenada por Deus. O tempo é suspenso, “não há mais lua nem sol”. A abolição do tempo é possível no presente mítico em que o mundo é destruído para ser recriado. Repetem-se, portanto, as imagens de um amanhã apocalíptico.

Do mesmo modo, no poema *O Profeta, de Tempo e eternidade*, Murilo Mendes revela um Deus pregador do bem e da moral que interfere na existência humana:

A Virgem deverá gerar o Filho
Que é seu Pai desde toda a eternidade.
A sombra de Deus se alastrará pelas eras futuras.
O homem caminhará guiado por uma estrela de fogo.
Haverá música para o pobre e açoites para o rico.

O poeta celebrará sua relação com o Eterno.
 Muito mecânicos sentirão nostalgia do Egito.
 A serpente de asas será desterrada na lua.
 A última mulher será igual a Eva.
 E o julgador, arrastando na sua marcha as constelações,
 Reverterá todas as coisas ao seu princípio.

A ordem virá com a proclamação de uma nova era, onde “haverá música para os pobres e açoites para o rico”. O mal, simbolizado pela serpente, será desterrado na lua e o mundo será mais justo.

O símbolo do uróboro, fim e princípio se unindo, revela-se nas imagens do texto poético. A virgem, que gera o filho, gera o pai. A última mulher será igual à primeira. Tudo retornará ao seu princípio. A presença de um tempo cósmico faz prova do horror a um tempo histórico, à permanência do homem preso à história e à sua condição humana, da qual somente a fé poderá libertar.

A fé constitui uma liberdade criadora, capaz de emancipar o homem da lei natural e de fazê-lo participar do estatuto ontológico do Universo (ELIADE, 1993, p. 173). O homem cristão e moderno é um ser desiludido que sofre as influências do progresso e da história, ao ver abandonado o paraíso dos arquétipos e da repetição.

A poesia muriliana expressa o conflito desse homem cristão e moderno, por isso a interferência de Deus no mundo causa rebeldia, como no poema *Novíssimo Prometeu*, do livro *O Visionário*:

Eu quis ascender o espírito da vida,
 Quis refundir meu próprio molde,
 Quis conhecer a verdade dos seres, dos elementos;

Me rebelei contra Deus,
 Contra o papa, os banqueiros, a escola antiga,
 Contra minha família, contra meu amor,
 Depois contra o trabalho,
 Depois contra a preguiça,
 Depois contra mim mesmo,
 Contra minhas três dimensões:

Então o ditador do mundo
 Mandou me prender no Pão de Açúcar:
 Vêm esquadrilhas de aviões
 Bicar o meu pobre fígado.
 Vomito bilis em quantidade,
 Contemplo lá embaixo as filhas do mar
 Vestidas de maiô, cantando sambas,
 Vejo madrugadas e tardes nascerem
 — Pureza e simplicidade da vida! —
 mas não posso pedir perdão.

O poeta integra sua modernidade a um simbolismo arcaico. Rebelado contra Deus e o mundo, por ambicionar conhecer os desígnios divinos e os mistérios de sua criação, o poeta torna-se um Prometeu, recuperando o personagem mítico que teve seu fígado devorado como castigo à sua ambição. As imagens da modernidade (o Pão de Açúcar, as esquadrilhas de aviões) tornam irônicos os versos que descrevem a angústia do homem inconformado.

No poema muriliano, as grandes potências confluem para a visão do mal. A consciência do mundo em que vive traz ao sujeito poético a angústia que nem a fé poderá amenizar. Seu desespero nasce da busca irrealizável pela harmonia do universo, pela tentativa de compreender e aceitar a interferência divina:

Intimaremos Deus
 A não repetir a piada da Criação
 Salvaremos os que deviam nascer depois
 E se Deus ficar firme

Anunciaremos à Virgem Maria
Que nunca mais deverá nascer ninguém.
(*O poeta nocaute*)

Rebelado, o sujeito poético exaspera-se diante da constatação de sua impotência no mundo, por isso deseja o extermínio definitivo de sua raça. À figura de Deus, criador do universo, contrapõe-se a imagem do poeta exigindo o fim da criação.

Alternam-se, em *O visionário*, a visão de um Deus ordenador do mundo e justiceiro, nesse caso apreciado e louvado pelo poeta, e a presença de um Deus misterioso e impiedoso que interfere na existência humana. Dessa imagem, provém um sujeito poético revoltado que lamenta a criação do homem e sua posição no mundo. É dessa alternância que nascem imagens de angústia e desespero e, ao mesmo tempo, de humor e ironia. A idéia de ter sido criado à imagem e semelhança de Deus, mas de não poder interferir na criação divina, causa no poeta o conflito do pecador consciente e indignado com sua condição.

Contrariamente à poética de Murilo Mendes, a poesia de Cecília Meireles não apresenta a angústia do pecado. As imagens de *Mar Absoluto* revelam a presença de um Deus transfigurado em símbolos de infinitude, sentidos na extensão da natureza.

Da consciência da ineficácia dos poderes de um Deus único origina o misticismo da poeta que tende a buscar na natureza e em seus grandes arquétipos as respostas para suas preocupações filosóficas:



E que deus me dará força tão poderosa
para assim resistir toda a vida desperta
e com os deuses conter a tempestade certa?
(Vigilância)

A indagação do sujeito lírico revela a perturbação de um ser confuso diante dos mistérios que não compreende e de um Deus que não reconhece como Todo-Poderoso. Na busca de uma resposta, o sujeito poético adquire nos textos a forma de um ser espiritual, capaz de sair de si mesmo. Com isso, a poeta revela uma concepção oriental no modo como busca entender os mistérios divinos.

Se, para o Ocidente cristão, o homem depende da graça de Deus ou da Igreja; para os orientais, o homem deve ser o único meio eficaz de sua própria evolução superior. O homem ocidental reconhece-se infinitamente pequeno perto da graça de Deus; já o homem oriental busca na evolução de seu espírito a graça divina (JUNG, 1989, p. 5-7).

Deus não é visto no Oriente como um ser acrescentado ao mundo que o homem conhece. A divindade apenas pode ser revelada ao religioso oriental através de uma experiência que não pode ser expressa por palavras ou conceitos (ARMSTRONG, 2001, p. 42). Assim, a experiência mística torna-se a única prova digna de confiança.

Nos poemas de Cecília Meireles, a experiência se dá pela atitude lírica de um sujeito que evolui na busca de sua espiritualidade. Sua auto-reflexão leva-o à construção do Si- mesmo.

Venho de caminhar por estas ruas.
Tristeza e mágoa. Mágoa e tristeza.
Tenho vergonha dos meus sonhos de beleza.

Caminham sombras duas a duas,
felizes só de serem infelizes,
e sem dizerem, boca minha, o que tu dizes ...

De não saberem, simples e nuas,
coisas da alma e do pensamento,
e que tudo foi pó e que tudo é do vento ...

Felizes com as misérias suas,
como eu não poderia ser com a glória,
porque tenho intuições, porque tenho memória...

Porque abraçada nos braços meus,
porque, obediente à minha solidão,
vivo construindo apenas Deus ...
(*Transeunte*)

A construção de Deus remete à construção do sujeito lírico.

Sua formação deve-se à sua caminhada pelo mundo que o faz amadurecer por meio de provações, tornando-o um ser espiritualizado que recusa os “sonhos de beleza” de um mundo sedutor. As intuições e memórias de outras vidas auxiliam-no em sua experiência mística. Intuitivo, o sujeito poético mostra um Deus construído dentro de si mesmo.

Desse modo, na poesia ceciliana, Deus não surge como foi concebido pela tradição judaico-cristã, mas como presença divina que se estende à natureza. No mundo natural, a poeta busca a contemplação divina. Integrando-se a ele, aproxima-se de Deus. No budismo, como na visão pagã, os deuses, a natureza e a humanidade estão unidos em simpatia (ARMSTRONG, 2001, p. 43-44). Portanto, a contemplação da

natureza torna-se a esperança de libertação do sofrimento e de alcance do nirvana.

O mar é a natureza escolhida pela poeta para representar a divindade. Em todos os seus livros, Cecília expressou as “diversas atitudes de sua passagem pelo mar, símbolo que determina, para ela, a “integração no Absoluto” (AYALA, 1965, p. 34-35). O simbolismo divino do mar pode ser explicado por sua expressão da eternidade, daquilo que não possui começo e nem fim e vive de um movimento titânico (AYALA, 1965, p. 34-35).

A figura do mar sempre foi bastante almejada pelos poetas. O mar fascina por ser, ao mesmo tempo, uma imensidade multiplicada, una e eterna, com a aparência imóvel do instante. Sua superfície funciona como um espelho que “duplica a profundidade ascendente do céu e incorpora os elementos da alteridade superior”; por isso o mar possui uma magnitude, cujo significado poderá ser a “forma metafórica do infinito e do inefável” (PRADO, 1993, p. 340-341).

O mar majestoso é constantemente recuperado pela poeta que o torna síntese de sua consciência criadora e metáfora do Absoluto que nunca se extingue e que pode proporcionar aos seres a espiritualidade.

O significado de regeneração espiritual das águas presentifica-se no ritual do batismo e estende-se às tradições de dilúvios

que vinculam a idéia de uma reabsorção da humanidade na água à instauração de uma nova era (ELIADE, 1974, p. 230).

O mar contemplado, antes de tudo, é água, “água de todas as possibilidades”, onde o sujeito lírico irá buscar sua evolução. Esse mar basta por si mesmo e modifica-se para o contínuo de sua eternidade:

Não precisa do destino fixo da terra,
ele que, ao mesmo tempo,
é o dançarino e sua dança.

Tem um reino de metamorfose, para experiência:
seu corpo é o seu próprio jogo,
e sua eternidade lúdica
não apenas gratuita: mas perfeita”.
(*Mar Absoluto*)

O abismo marinho converte-se em grandiosidade que seduz:

Deus-Mar, tranqüilo, e inquieto, e preso e livre, antigo
e sempre novo — indiferente e suscetível!

Em cada praia deste mundo te celebram
os que te amaram por naufrágios e vitórias,

e religiosos se renderam, convencidos,
à lição tácita dos símbolos marítimos.
(*Périplo*)

O Deus-Mar, contraditório em si mesmo, é tranqüilo e inquieto, preso e livre, antigo e novo, indiferente e suscetível; mas é sempre celebrado por suas lições tácitas. Os povos se rendem aos ensinamentos de seus símbolos marítimos. Seu dom profético, de grande oráculo, traz as respostas às indagações humanas. Com isso, a poeta

retoma a simbologia do poder profético que emana das águas, presente desde a Antigüidade que já via o oceano como uma “casa da sabedoria” (ELIADE, 1974, p. 236).

A julgar pelas imagens evocadas de um Mar divino, é possível reconhecer um sentimento vago de Deus na obra ceciliana:

que é da presença passageira e esquiva
das heranças dos poetas, malogradas:
a estrela, o passarinho, a sensitiva,
a água que nunca volta, a bem-amada,
a saudade de Deus, vaga e inativa ...?
(*Museu*)

No questionamento das coisas que se perderam, a poeta inclui a saudade de Deus, “vaga e inativa”. A saudade dita desse modo não constitui um sentimento de ausência, mas apenas a negação da existência desse Deus, resumida na breve lembrança do que um dia pôde existir. A vagueza e a inatividade não qualificam o Deus que a poeta distingue, mas sim a saudade perdida. Daí a confirmação de uma crença que nunca foi profunda e da incompreensão diante do mistério divino.

Por outro lado, em outros poemas, a poeta surge à mercê de um Deus ordenador do mundo que controla o destino das pessoas:

Quando o tempo em seu abraço
quebra meu corpo, e tem pena,
quanto mais me despedaço,
mais fico inteira e serena.
Por meu dom, divino faço
tudo a que Deus me condena.
(*Canção*)

A figura de Deus, como ordenador do mundo, não é sentida de modo positivo pela poeta que o associa à condenação, à infelicidade de um destino malogrado.

Em *Mar Absoluto*, o Deus que acalma e ensina a poeta está presente nos símbolos marítimos e relaciona-se à crença espiritualista e oriental cultivada pela autora.

As configurações divinas na poesia de *O sentimento do Sublime*, de Vinícius de Moraes, retomam passagens do *Antigo Testamento*, recuperadas nas imagens da queda da humanidade e do pecado. Um Deus irado acompanha os poemas da obra:

Em busca dos irmãos que tinham ido
eu parti com pouco ouro e muita bênção
sob o olhar dos pais aflitos.
Eu encontrei os meus irmãos
que a ira do Senhor transformou em pedra
mas ainda não encontrei o velho mendigo
que ficava na encruzilhada do bom e do mau caminho
e que se parecia com Jesus de Nazaré ...
(*O terceiro filho*)

A figura bíblica de José que parte em busca de seus irmãos é retomada no poema, assim como a imagem de um Deus impiedoso e parcial, capaz de vingar-se daqueles que contrariam suas leis. A imagem divina do castigo deve-se à consciência do pecado que acompanha o poeta.

A aflição de saber-se pecador traz o medo das trevas no poema *Ânsia*. O desespero da fuga humana, contrariamente à

tranqüilidade repousante dos símbolos ascencionais, ilustra a consciência de um mundo pecaminoso:

A carne fugiu
Desapareceu devagar, sombria, indistinta
Mas na boca ficou o beijo morto.

A carne desapareceu na treva
E eu senti que desaparecia na dor
Que eu tinha a dor em mim como tivera a carne
Na violência da posse.
(Ânsia)

A fuga da carne e o gosto do beijo simbolizam a morte que chega e angustia o poeta. O consolo é buscado no exterior, mas o esforço é em vão, pois tudo ao redor incorpora angústia e medo:

No desespero das árvores paradas busquei consolação
E no silêncio das folhas que caíam senti o ódio
Nos ruídos do mar ouvi o grito de revolta
E de pavor fugi.
(Ânsia)

O eu poético de Vinícius sente a natureza e sente-se *na* natureza. Assim, no silêncio das folhas sente o ódio e nos ruídos do mar sente a revolta. Por essa transferência, ele próprio busca inutilmente amenizar sua dor, mas apenas consegue se sentir aniquilado ante o mundo real. Resta-lhe a fuga eterna, já recuperada em outros poemas, na figura do judeu errante.

Assim perdido e assustado, o sujeito lírico busca na imagem de Deus o consolo divino:

Nada mais existe para mim
Só talvez tu, Senhor.
Mas eu sinto em mim o aniquilamento...

Dá-me apenas a aurora, Senhor
Já que eu não poderei jamais ver a luz do dia.
(*Ânsia*)

Imerso na treva, a aurora é o consolo divino, a saída para o
sujeito poético escapar do mundo prisioneiro em que se encontra.

Na visão de um Deus justiceiro, a luta, o sangue, a morte e a
lama são símbolos de força, coragem e sacrifício em prol da redenção.

Num instante foi o sangue, o horror, a morte na lama do chão.
— Segue, disse a voz. E o homem seguiu, impávido pisando o
[sangue do chão, vibrando, na luta.
No ódio do monstro que vinha
Abatendo com o peito a miséria que vivia na terra
O homem sentiu a própria grandeza
E gritou que o heroísmo é das almas incompreendidas.
(...)

Ele avançou.
Sem temer ele olhou a morte que vinha
E viu na morte o sentido da vitória do Espírito.
No horror do choque tremendo
Aberto em feridas o peito
O homem gritou que a traição é da alma covarde
E que o forte que luta é como o raio que fere
E que deixa no espaço o estrondo de sua vinda.

No sangue e na lama
O corpo sem vida tombou
Mas nos olhos do homem caído
Havia ainda a luz do sacrifício que redime
E no grande Espírito que adejava o mar e o monte
Mil vozes clamavam que a vitória do homem forte tombado na
[luta
Era o novo Evangelho para o homem da paz que lavra no
[campo.

(*Sacrifício*)

O poeta defende a guerra, como símbolo de coragem e
sacrifício humano, para a conquista da liberdade. O novo evangelho é,

portanto, comparado a essa bravura libertadora. O homem humilde e trabalhador deve encontrar a redenção pelo espírito de luta. Nesse caso, a expressão de sua fé está na coragem e força para mudanças. Seu Deus identifica-se com a ordem moral e com a justiça.

Contudo, o Deus ordenador do bem pode evoluir, de modo mais dramático na poesia de Vinícius, para um Deus sequioso de guerra. A descoberta de um mundo pleno do pecado leva o poeta a clamar por esse Deus impiedoso do *Antigo Testamento*:

Senhor, eu não compreendo os teus sagrados desígnios.
Jeová — tu chamaste à luta os homens fortes
Tua mão lançou pragas contra os ímpios
Tua voz incitou ao sacrifício da vida as multidões.
Jesus — tu pregaste a parábola suave
Tu apanhaste na face humildemente
E carregaste ao Gólgota o madeiro.
Senhor eu não compreendo, teus desígnios.

Senhor, antes de seres Jesus a humanidade era forte
Os homens bons ouviam a doçura de tua voz
Os maus sentiam a dureza da tua cólera.
E depois, depois que passaste pelo mundo
Teu doce ensinamento foi esquecido
Tua existência foi negada
Veio a treva, veio o horror, veio o pecado
Ressuscitou Sodoma.

(...)

Senhor! Concita os fortes ao combate
Sopra nas multidões inquietas o sopro da luta
Precipita-nos no horror da avalanche suprema.
Dá ao homem que sofre a paz da guerra
Dá à terra cadáveres heróicos
Dá sangue quente ao chão!

Senhor! Tu que criaste a humanidade.
Dize-lhe que o sacrifício será a redenção do mundo
E que os fracos hão de perecer nas mãos dos fortes.
Dá-lhe a morte no campo de batalha
Dá-lhe as grandes avançadas furiosas
Dá-lhe a guerra, Senhor!

(A grande voz)

A idéia da luta que redime está presente no poema, assim como a apologia da guerra como meio de fortalecimento e libertação da humanidade. Jeová, Deus do *Antigo Testamento*, diferencia-se do Pai misericordioso. O *Novo Testamento* apresenta o espírito benévolo de Jesus que revela um Deus plácido, bom e excelente, possibilitando aos homens cruzar o fosso que os separava do Todo-Poderoso (ARMSTRONG, 2001, p. 117).

A configuração de Deus comum a Jorge de Lima, Murilo Mendes e Vinícius de Moraes é aquela que apresenta a forma divina como uma realidade inteiramente exterior que possibilita aos poetas a projeção do humano no divino — uma vez que o homem é feito à imagem e semelhança de Deus — e que possibilita, paradoxalmente, a diferenciação do humano e do divino. Os poetas reconhecem-se fracos, mortais, diminutos e inferiores ao Deus Todo-Poderoso. Essa alteridade, criadora do homem e do universo, identifica-se nos textos desses poetas, sobretudo, com a própria ordem moral e com o próprio Bem do mundo. O Deus criador do universo, do qual dependem todas as coisas, é também sustentáculo da prática do bem e da ética. Daí o relacionarem à idéia de justiça e igualdade para todos. O cristão deve praticar essa justiça; exercer o bem para ser beneficiado por ele.

Tanto Jorge de Lima, quanto Murilo Mendes e Vinícius de Moraes referem-se a um Deus que ordena o mundo para o seguimento

dessa moral, mas que, ao fazê-lo, interfere na liberdade humana. A incompreensão e rebeldia diante dos desígnios divinos, apresentadas por Murilo Mendes, podem ser explicadas pela recusa a essa interferência.

Diferentemente dos demais poetas, a poesia ceciliana revela a busca de um Deus que não constitui uma realidade exterior, mas que pode se revelar através da experiência mística. A natureza e os símbolos marítimos são os sustentáculos dessa epifania. Por meio deles, a poeta constrói seu Deus, ao mesmo tempo em que encontra as respostas para suas interrogações. O Deus único, do monoteísmo, não constitui uma presença muito recorrida nos poemas da autora, mas as poucas vezes em que é citado surge de modo vago e indefinido. O sagrado na poesia ceciliana reconforta mais nos momentos em que se manifesta presente em símbolos de infinitude, na ascese espiritualista e na contemplação mística, provenientes do mergulho reflexivo em que se detém a poeta.

4. 2 O poeta religioso

O poeta religioso exerce nos textos poéticos a função de um ser missionário, cumpridor dos desígnios divinos. A figura do homem cristão, empenhado em pregar as leis de Deus, caracteriza uma das facetas do autor religioso.



Pregar a palavra divina constitui temática bastante interiorizada e deflagrada em literatura, haja vista *Os Sermões* do Padre Vieira. Em seu famoso *Sermão da Sexagésima*, o autor reflete e questiona sobre a culpa da palavra de Deus não frutificar no coração dos fiéis.

Na busca de uma resposta para essa questão, Vieira analisa os atos do pregador, do ouvinte e de Deus, para concluir que a falha é do pregador:

Sabeis, cristãos, por que não faz fruto a palavra de Deus? Por culpa dos pregadores. Sabeis, pregadores, por que não faz fruto a palavra de Deus? Por culpa nossa. (VIEIRA, 1995, p. 151)

Assim constatado, Vieira inicia a análise de cinco circunstâncias que, segundo ele, podem ser a causa do mau uso da palavra divina: a pessoa que prega; a ciência do pregador; a matéria tratada; o estilo seguido e o tom de voz de quem faz o sermão.

O orador deve ser um exemplo do conteúdo que enuncia, pois deve pregar obras aos olhos e não somente aos ouvidos; deve tratar de uma matéria única, sem desviar-se do assunto; deve convencer os fiéis, por meio de um discurso claro, sem malabarismo de idéias, num tom de voz que faça tremer o mundo. Entretanto, o próprio Vieira afirma que a culpa do pouco fruto da palavra de Deus não está somente na pessoa, no estilo, na matéria, na ciência e na voz do pregador. A culpa pela falha da palavra divina estaria, segundo Vieira, no uso das palavras e não da

verdadeira Palavra de Deus. A busca da Verdade coincide com a busca do Verbo do início dos tempos, a palavra divina e criadora.

O poeta Jorge de Lima apresenta-se como um pregador que busca a Palavra essencial:

Desarrumar as terras do mundo,
Poeta, podes fazer.
Arrumar sem limites de pátria!
Poeta, podes fazer.
Derramar azeite no mar,
plantar flores no topo dos montes,
plantar trigo nos vales do mundo.
Poeta, podes fazer.
Abrandar tufões dos espaços,
Acabar com os tiranos do mundo.
Poeta, podes fazer.
Extinguir a palavra de Deus,
afastar a Verdade da Terra.
Poeta, não podes fazer.
(Poeta, poeta, não podes)

Tal como Vieira, Jorge de Lima convida o poeta a cumprir com a Verdade da palavra de Deus. O poeta é, portanto, também um pregador que semeia o evangelho e que se preocupa com aqueles que dividem com ele essa missão. O poeta necessita pregar a comunhão, a solidariedade, a oferenda; a fim de unir todos os seres e extinguir a linha divisória de tantos países e pátrias. O poeta deve semear a paz e dar continuidade a palavra de Deus, sem jamais afastar a Verdade dos homens. Com este tom de crença divina e de cumprimento de sua missão, Jorge de Lima prega sua fé na obra *Tempo e Eternidade*:



Aceito as grandes palavras eficazes
e os caminhos que Deus pôs diante de mim.
(Aceito as Grandes Palavras)

O poeta religioso coloca-se como um missionário da fé, mas também como um ser estranho a este mundo, fadado a cumprir sua sentença.

Na obra posterior a *Tempo e Eternidade*, em *A Túnica Inconsútil*, Jorge de Lima retoma as mesmas imagens poéticas para revelar a aura de mistério que caracteriza a figura do poeta. A leitura dessa obra proporciona a imagem dos homens que “caminham para a salvação em Cristo e reconhecem na poesia a voz e a lanterna, signos da palavra verdadeira” (BOSI, 1989, p. 509). O eu poético de *A túnica Inconsútil* busca a palavra essencial, a única plena da verdade.

O poeta, portador dessa palavra, vê a si mesmo como ser sobrenatural, incomum:

Antes de tudo era um anjo de Deus.
E sem pedir foi enviado ao mundo.
Nasceu sem querer numa hora amarga
com os estigmas e os delitos dos pais
Depois de sugar seios mercenários
Nasceram-lhe dentes de roedor,
De carniceiro e de mastigador.
Apesar disso era manso sem saber por quê
E já era homem antes da virilidade.
Homem feito foi convidado
A solenizar a sua festa nupcial
e a transmitir sua posteridade.
Deu filhos e deu poemas ao mundo
Que os não compreendeu nem os aceitou.
(A vida incomum do poeta)

Na identificação do poeta como vate, sua fala qualifica-se como a “fala de Deus”, num tom oracular (MERQUIOR, 1990, p. 292).

A poesia e a profecia formam campos que, não poucas vezes, confundiram-se. Na Grécia arcaica, o poeta e o adivinho têm em comum o dom da vidência. Ambos eram considerados capazes de ver as partes do tempo inacessíveis aos mortais. O poeta, tal como um profeta, lê passado e futuro, “partes integrantes da circularidade do cosmo, do eterno presente, do qual só se afastam aparentemente, para decifrá-lo naquilo que ele oculta” (WISNIK, 1995, p. 284).

A idéia de ser um enviado de Deus que vem ao mundo para cumprir uma sentença parece ser a que impera nos poemas religiosos, ao lado da sensação de estranhamento, de inadequação ao mundo terreno, como mostra Murilo Mendes no poema *Vocação do Poeta*, de *Tempo e Eternidade*:

Não nasci no começo deste século:
Nasci no plano do eterno,
Nasci de mil vidas superpostas,
Nasci de mil ternuras desdobradas.
Vim para conhecer o mal e o bem
E para separar o mal do bem.

O artista religioso, nos poemas de Murilo Mendes, apresenta-se de forma diferenciada daquela encontrada na poesia de Jorge de Lima. Enquanto, neste último, o poeta é um ser privilegiado pelo dom divino, naquele primeiro o poeta distancia-se da imagem do pregador envaidecido com sua missão. A posição de Murilo Mendes em relação à

fé cristã é, conforme a própria crítica revela, bastante singularizada. O homem religioso, que há em Murilo Mendes, é pouco ortodoxo e muito angustiado diante dos desígnios divinos.

— Eu fui criado à tua imagem e semelhança.
 Mas não me deixaste o poder de multiplicar o pão do pobre.
 Nem a neta de Madalena para me amar
 O segredo que faz andar o morto e faz o cego ver.
 Deixaste-me de ti somente o escárnio que te deram,
 Deixaste-me o demônio que te tentou no deserto,
 Deixaste-me a fraqueza que sentiste no horto,
 E o eco do teu grande grito de abandono:
 Por isso serei angustiado e só até a consumação dos meus dias.

(...)

Prefiro o inferno definitivo à dúvida provisória.
 Falaste-me pelos teus profetas e pelo Espírito Santo,
 Mas a última e essencial palavra está contigo.
 Todas as tuas obras dão testemunho de ti,
 Mas ninguém sabe o que tu queres de nós.

(...)

(*Novíssimo Job*)

A angústia parece originar-se de um conflito e de duas carências: o conflito se dá entre a crença na revelação ("ser feito à imagem e à semelhança") e a compreensão de que essa verdade não se concretiza no plano humano, em sua plenitude; as carências são a ignorância dos desígnios sagrados e a impotência humana diante do mal. *infelicitoso*

Saber que a palavra essencial, o Verbo do início dos tempos, não se harmoniza com a palavra revelada causa uma angústia terrível, capaz de fazer o sujeito poético preferir o inferno à dúvida daquele instante. A palavra de Deus constitui um mistério, enquanto a finitude e a impotência humana são certezas.

A tentativa de compreender a palavra divina e a condição humana neste universo gera questões sem respostas. Daí a atitude indagadora do poeta que não prega; “exclama e interroga”, cultivando o “escândalo evangélico das perguntas subversivas, da perplexidade libertadora” (MERQUIOR, 1990, p. 147):

O Deus meu e de todos,
Que tenho feito até hoje no mundo,
Senão te invocar para que surjas,
Senão me desesperar porque sou pó?
(Salmo Nº 2)

O poeta, feito à imagem do “santo e do demônio”, fruto do Bem e do Mal, constitui-se de forças polares e opostas.

Sou ligado pela herança do espírito e do sangue
Ao mártir, ao assassino, ao anarquista,
Sou ligado
Aos casais na terra e no ar,
Ao vendeiro da esquina,
Ao padre, ao mendigo, à mulher da vida,
Ao mecânico, ao poeta, ao soldado,
Ao santo e ao demônio,
Construídos à minha imagem e semelhança.
(Solidariedade)

Assim mais humanizado, o sujeito poético volta-se para as fraquezas humanas. O sentimento que dele se apodera revela impotência, desprezo, maldição, rejeição e resistência de um ser inconsolável:

Eu sou terrivelmente do mundo
Meus demônios são daqui

As estrelas não me consolam
 Não me falam da harmonia do universo.
 (O poeta nocaute)

A descrença no futuro dos homens e em Deus faz do sujeito lírico um rebelde que deseja anular-se para revogar uma obra divina:

Talvez eu não exista
 Esteja atropelando meninas, poemas, automóveis
 Porque sou um sinaleiro.
 Represento os desânimos espalhados duma geração
 Muita coisa sofro pelos outros
 Eu mesmo nem sofro às vezes
 Os transatlânticos são belíssimos
 Mas não distraem o homem da preocupação da eternidade.
 (...)
 Intimaremos Deus
 A não repetir a piada da Criação
 Salvaremos os que deviam nascer depois
 E se Deus ficar firme
 Anunciaremos à Virgem Maria
 Que nunca mais deverá nascer ninguém.
 (O poeta nocaute)

O sentimento de impotência desse sujeito aumenta sua rebeldia. O poeta angustiado enxerga o progresso do mundo, mas não consegue ver Deus presente no mesmo.

A mesma angústia do pecador, gerada pela consciência do fim, encontra-se na poesia de *O Sentimento do Sublime*, de Vinícius de Moraes, formando uma poesia não raro melancólica e dramática. Há na obra posterior à fase religiosa do poeta um “conflito psico-religioso”, gerado pela consciência de “uma fé perdida ou abjurada pela inserção de valores julgados mais consentâneos com o momento histórico” (MOISÉS, 1989, p.380).

Os poemas da obra revelam a figura de um poeta que
carrega o fardo de uma missão:

A vida do poeta tem um ritmo diferente
É um conjunto de dor angustiante.
O poeta é o destinado do sofrimento
Do sofrimento que lhe clareia a visão da beleza
E a sua alma é uma parcela do infinito distante
O infinito que ninguém sonda e ninguém compreende.

Ele é o eterno errante dos caminhos
Que vai, pisando a terra e olhando o céu
Preso pelos extremos inatingíveis
Clareando como um raio de sol a paisagem da vida.

(*O Poeta*)

A sensação de estranhamento faz do poeta um “eterno errante dos caminhos”, destinado a sofrer. Recupera, com isso, a visão do artista amaldiçoado, herdada dos românticos e simbolistas. Vinícius ressuscita a figura do judeu errante, já tematizada por Castro Alves:

Hei de seguir eternamente a estrada
Que há tanto tempo venho já seguindo
Sem me importar com a noite que vem vindo
Como uma pavorosa alma penada.

Sem fé na redenção, sem crença em nada
Fugitivo que a dor vem perseguindo
Busco eu também a paz onde, sorrindo
Será também minha alma uma alvorada.

Onde é ela? Talvez nem mesmo exista ...
Ninguém sabe onde fica ... Certo, dista
Muitas e muitas léguas de caminho ...

Não importa. O que importa é ir em fora
Pela ilusão de procurar a aurora
Sofrendo a dor de caminhar sozinho.

(*Judeu errante*)

Solitário, o poeta faz de seu percurso uma provação. Sua busca pela alvorada representa a busca por uma paz não encontrada em sua alma. Assim inquieto e angustiado, o poeta assume a figura de um personagem que carrega uma maldição e que deve cumprir seu destino trágico:

Quantos somos, não sei... Somos um, talvez dois, três, talvez,
[quatro; cinco, talvez nada
Talvez a multiplicação de cinco em cinco mil e cujos restos
[encheriam doze terras
Quantos, não sei... Só sei que somos muitos — o desespero
[da dízima infinita
E que somos belos deuses mas somos trágicos.
Viemos de longe... quem sabe no sono de Deus tenhamos
[aparecido como espectros
Da boca ardente dos vulcões ou da órbita cega dos lagos
[desaparecidos
Quem sabe tenhamos germinado misteriosamente do sono
[cauterizado das batalhas
Ou do ventre das baleias quem sabe tenhamos surgido?
Viemos de longe – trazemos em nós o orgulho do anjo rebelado
Do que criou e fez nascer o fogo da ilimitada e altíssima
[misericórdia
Trazemos em nós o orgulho de sermos úlceras no eterno corpo
[de Jó
E não púrpura e ouro no corpo efêmero de Faraó.
(Os malditos)

Vinícius de Moraes, assim como Murilo Mendes, apresenta esta dualidade que define a condição do poeta ora como um ente iluminado e divino, ora como um “anjo rebelado”. O poeta maldito deve errar pelos caminhos, a fim de cumprir sua sentença na terra:

Nós percorríamos como estranhas larvas a forma patética dos
[astros
Assistimos ao mistério da revelação dos Trópicos e dos Signos



Como, não sei . . . Éramos a primeira manifestação da divindade
Éramos o primeiro ovo se fecundando à cálida centelha.
(*Os malditos*)

Tal como Jorge de Lima e Murilo Mendes, a figura do poeta na poesia de Vinícius de Moraes se origina num tempo primitivo, tempo de formação do mundo. O poeta constitui "a primeira manifestação da divindade", mas que não deixa de carregar o peso de sua maldição, a herança do "anjo rebelado". Nem a origem divina pode livrá-lo do sentimento do pecado ou da estranheza face a um mundo hostil:

Eu sou o Incriado de Deus, o que não teve a sua alma e
[semelhança
Eu sou o que surgiu da terra e a quem não coube outra dor
[senão a terra
Eu sou a carne louca que freme ante a adolescência impúbere e
[explode sobre a imagem criada
Eu sou o demônio do bem e o destinado do mal mas eu nada
[sou.
(*O Incriado*)

O lado humano desperta no poeta a consciência dramática de saber-se rejeitado por Deus.

A oscilação entre mundo terreno e mundo divino, presente na poesia de Vinícius, é encontrada na poesia ceciliana, também marcada pelo estranhamento do sujeito lírico:

Quem me deseja ouvir netas paragens
onde todos somos estrangeiros?
(*Contemplação*)



Na forma de um ser espiritual, o eu poético revela-se perdido no mundo terreno. Por isso seu percurso será sempre ascendente, num movimento que revela o caminho da mística. A poeta cria a figura de um sujeito que se apresenta nos poemas como alma solitária. O significado religioso da alma corresponde à consciência da psique universal do homem perdido em um mundo físico (BALAKIAN, 1969 ,p. 143).

A poeta estranha o mundo dos homens e sente-se compromissada com outras vidas:

Transportam meus ombros secular compromisso.
Vigílias do olhar não me pertencem;
Trabalho dos meus braços
É sobrenatural obrigação.
(Compromisso)

Para responder ao próprio destino, é necessário se apresentar como um ser instruído, místico:

Esta sou eu — a inúmera.
Que tem de ser pagã como as árvores
E, como um druida, mística.
Com a vocação do mar, e com seus símbolos.
Com o entendimento tácito,
instintivo,
das raízes, das nuvens,
dos bichos e dos arroios caminheiros.
(Compromisso)

O compromisso da poeta está em seguir sua vocação mística e, por meio dela, compreender tacitamente e instintivamente os desígnios da natureza, dos mais uterinos, como as raízes, aos mais etéreos, como as nuvens. Para isso, deve ser pagã como as árvores que

representam a síntese da natureza e da vida. A poeta, desse modo, ignora a fé cristã para praticar seu misticismo.

A figura mística do sujeito lírico alia-se à imagem do poeta sofredor, encarregado de suportar nos ombros o peso do mundo:

Faro do planeta e do firmamento,
bússola enamorada da eternidade,
um sentimento lancinante de horizontes,
um poder de abraçar, de envolver
as coisas sofredoras,
e levá-las nos ombros, como os anhos e as cruzes.

E somos um bando sonâmbulo
passeando com felicidade
por lugares sem sol nem lua.
(*Compromisso*)

O sentimento nostálgico do porvir, o “infinito anelo” que Bosi (1989, p. 103) reconhece nos românticos, define as imagens do infinito, da eternidade e do horizonte, “lugares sem sol e nem lua”, espaço por onde excursiona o eu poético.

O modo como se compreende no mundo faz esse sujeito questionar sua existência:

Quem sou eu, a que está nesta varanda,
em frente deste mar, sob as estrelas
vendo vultos andarem?
(*Distância*)

Pergunto a Deus se estou viva,
se estou sonhando ou acordada.
Lábio de Deus! — Sensitiva
Tocada.
(*Noite*)

As questões evocadas na obra ceciliana demonstram a figura de uma poeta preocupada com temas metafísicos e que se lança à reflexão que visa compreender o mundo, a vida humana e, sobretudo, a verdadeira essência das coisas. Daí o sentido de uma poesia, como nota Afrânio Coutinho, “densa, pensada e sofrida a um tempo” (1970, p. 117).

O poeta religioso ou de experiência religiosa, intencionalmente ou não, prega sua crença e aconselha a humanidade. Com isso, ele mesmo é um missionário incansável.

A fé religiosa, expressa nos poemas, não anula o trabalho dos autores com a palavra religiosa. A arte poética, movida pela fé, não se resume numa arte dilacerada e improvisada.

A poesia religiosa exprime-se melhor quando por meio de um poeta artesão que conhece as receitas de sua arte e realiza-a com técnica e disciplina. A poesia sacra é, antes de tudo, uma homenagem de um bom artesão a Deus e não “a invenção anárquica suscitada por algum demônio interior ou forma suspeita” (DUFRENNE, 1969, p. 130).

Ao contrário do que se julga, o exercício da religião prefere os declamadores aos improvisadores, pois o poeta artesão sente-se depositário de uma verdade. Para ele, a arte poética está relacionada à verdadeira expressão divina.

Seja porque invoque as coisas, seja porque evoque os atos exemplares do Deus, ou do ancestral, fixa o ser; o que foi dito, está dito de uma vez por todas. (DUFRENNE, 1969, p. 124)

Poetas religiosos (como Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles e Vinícius de Moraes) são artesãos, na medida em que dominam a técnica de fazer versos. Ainda que não se trate de poetas apolíneos, a análise dos aspectos formais de seus poemas possibilita evidenciar o trabalho consciente na assimilação do texto bíblico para compor o texto poético.

4. 3. Os caminhos de acesso a Deus

Os caminhos ou os modos de acesso que levam à visão ou à participação da divindade são retomados, diferentemente, pelos poetas religiosos. As vias poderão ser diretas — sem interferências de figuras sobrenaturais ou de instituições religiosas — ou indireta — através de mediadores como a Musa, a presença feminina, os santos, as almas e o templo sagrado. O acesso se faz ora por iniciativa de Deus, como graça divina dada ao poeta, ora por meio de exercícios de virtudes que possibilitam ao poeta o alcance da graça.

Nos diferentes modos de acesso à divindade, pelo exercício da palavra cristã ou pela reflexão filosófica, os poetas acabam tornando a própria poesia uma arte dialógica que permite o acesso a Deus; ainda que

nela se tenha, como em Murilo Mendes e em Vinícius de Moraes, um diálogo sofrido, um acesso penoso, contraditório em si mesmo, mas que serve, dentro daquela função humanizadora da arte poética, para atenuar a angústia presente nos móveis profundos do homem religioso da modernidade.

4.3.1. A graça recebida

Fascinação e temor são duas atitudes que marcam a reação da humanidade diante da visão do sagrado. Nela, tem-se um profundo choque que vem do medo e, paradoxalmente, de uma atração irresistível. O profeta Isaías, na bíblia judaico-cristã, experimentou a sensação do numinoso que baixava sobre os homens escolhidos. Isaías, dominado pela santidade transcendente de Javé, tinha consciência de sua impureza e sofria com a visão divina. Esse profeta não era nenhum Buda experimentando a iluminação que trazia tranquilidade e felicidade, ao contrário, estava tomado de terror mortal (ARMSTRONG, 2001, p. 52). Seu contato com Deus lhe vem como uma graça que aterroriza e fascina.

Os autores religiosos, recebedores da graça divina, não a sentem muito diferentemente do profeta bíblico. A visão do sagrado fascina e angustia o poeta, tornando-o um ser em conflito.



Na poesia de Jorge de Lima, a graça recebida confunde-se com o dom de sua poesia. O poeta põe-se como um profeta bíblico escolhido para revelar os ensinamentos sagrados. Sua graça não lhe é dada como em uma iluminação mística, mas é recebida numa obediência à figura de Deus. O poeta é alguém que está em presença divina, mas seu contato resulta não em reflexão, mas em ação consagrada.

No poema *O manto do poeta*, a poesia relaciona-se ao manto sagrado, pelo qual foi agraciado o poeta.

E o manto do poeta lhe foi dado frente a frente
e investido pelas próprias mãos do Senhor.
E o manto era talar e por fora tinha cordas de harpa
para transmitir a todas as gerações.
o som de seus gestos e de seu andar.
E era belíssimo o manto do poeta
e era obra de grande engenho:
e era fio de escarlata com o número de suas tribos,
com os sete dias da criação e a simbologia de suas musas.

A túnica inconsútil, que dá título à obra, constitui a graça recebida do Senhor, a bênção divina, mas também a metáfora da arte do poeta, o dom inextinguível e necessário ao seu ofício de falar à divindade:

E Deus vendo que o manto ajustava-se à sua criatura,
achou tudo muito bom e soprou-lhe de novo nos olhos
e lhe prometeu sua túnica inconsútil.
Em vão a mulher de Putifar lhe puxará o manto
quando ele decifrar os sonhos de Faraó.
Mas ele depositará o seu manto para a sua Musa pisar.
Mas enxugará com ele as lágrimas dos pobres ou os pés de
[seus discípulos
Ou retirará a sua cinta para enxotar os cínicos
Ou o enfunará como uma vela imensa que o levará pela rota de
[Elias.

O poeta dignifica seu ofício, por meio da imagem do sopro de Deus em seus olhos. O sopro ou espírito divino, segundo Isaías, representa sabedoria e discernimento, espírito de conselho e de fortaleza, espírito de ciência e de temor a Deus (apud CHEVALIER, GHEERBRANT, 1995, p. 851). O sopro, símbolo de criação no *Gênesis*, constitui a concessão divina dada ao poeta:

Quando Deus iniciou a criação do céu e da terra, a terra era deserta e vazia, e havia treva na superfície do abismo; o sopro de Deus pairava na superfície das águas. (Gênesis: 1-1)

Valendo-se dessa passagem bíblica, Jorge de Lima irá dizer que “os mais puros poemas brotam de nossos sopros”⁴, revelando, com isso, a aproximação entre criação divina e criação poética. O poema seria puro graças à sua origem através do sopro, ato mimético e próximo do ato divino, como no poema *O Manto do poeta*.

Assim divinizado e dignificado, o poeta poderá resistir às tentações; poderá rejeitar a mulher de Putifar e decifrar os sonhos de Faraó. Essa passagem bíblica, retomada em outros poemas como em *Aos anjos decaídos*, faz referência ao episódio em que José no Egito conseguiu se libertar da escravidão, interpretando sonhos. José, preso devido às calúnias da mulher de Putifar, foi o único que soube interpretar os sonhos do Faraó, prevendo sete anos de fartura e sete de miséria. O poeta assume, portanto, a figura de José. Seu manto servirá apenas à

⁴ Poema 56. In: *Anunciação e encontro de Mira-Celi*.

sua Musa, para consolar os fracos e oprimidos, para enxotar os cínicos ou como tocha para seguir o caminho de Elias.

O eu poético jorgiano sente-se como um escolhido de Deus, com sua vida marcada pelo estigma da criação poética e da graça divina.

Quero dobrar os meus joelhos e o meu espírito.
A graça me concedeu o gosto da Vida,
a vida que eu nomeio não é daqui.
As mágicas que a Graça do Senhor faz são poesia
Vi dos centauros caírem cascos, saírem asas.
Das asas saírem vôos.
Os vôos eram fora do mundo.
(*Os vôos eram fora do tempo*)

A crença no poder de Deus torna o poeta mais divinizado, capaz de salvar o mundo terreno, limitado no tempo. As asas, símbolo de ascensão, constituem graças de Deus, poderes que somente o Senhor pode dar ao homem prisioneiro do mundo terreno. "As mágicas que a Graça do Senhor faz são poesia", afirma o poeta. Daí, a sacralidade que envolve a arte poética e a missão divinizada do artista. Fazer poesia é ser agraciado por Deus; é realizar milagres, como dar asas ao homem centauro, aprisionado por seus cascos. O centauro, metade homem e metade cavalo, simboliza o ser preso ao tempo. A figura do cavalo, símbolo do tempo que corre, revela a eterna errância da humanidade (DURAND, 1997, p. 78). O homem, que se livra dos seus cascos, livra-se de sua figura humana; adquire asas para alcançar a transcendência.

A graça nos poemas de Murilo Mendes é recebida de modo penoso. Os desígnios divinos nem sempre são compreensíveis e nem sempre são recebidos como um presente de Deus pelo poeta. Muitas vezes, a fé religiosa na poesia muriliana revela-se como uma penosa construção humana, carregada de imperfeições e que, por isso mesmo, possibilita revolta e contestações.

A consciência de sua fraqueza não lhe permite a posse da graça divina. Ao contrário, o poeta é levado ao conhecimento trágico de sua posição no mundo, por isso rebela-se com a graça não recebida:

Os elementos não me pertencem,
 Não posso consolar
 Nem ser consolado;
 Não posso soprar em ninguém
 O espírito da vida
 Nem ordenar o crescimento das crianças
 Nem oferecer uma aurora boreal à minha amada
 Nem mudar a direção do seu olhar,
 Nem mudar _ ai de mim! _ a direção do mundo.
 (Alta tensão)

Despertado pela visão trágica de seu irreparável alheamento, o poeta chora sua limitação humana.

No desejo de compreender a origem de sua angústia existencial, estendida ao seu conflito religioso, o sujeito desdobra-se em um outro, revelando-se múltiplo. Seu lamento, em *Choro do poeta atual*, deflagra o movimento agônico que conduz sua poesia:

Deram-me um corpo, só um!
 Para suportar calado

Tantas almas desunidas
Que esbarram umas nas outras,
De tantas idades diversas;
Uma nasceu muito antes
De eu aparecer no mundo,
Outra nasceu com este corpo,
Outra está nascendo agora,
Há outras, nem sei direito,
São minhas filhas naturais,
Deliram dentro de mim,
Querem mudar de lugar,
Cada uma quer uma coisa,
Nunca mais tenho sossego.
Ó Deus, se existis, juntai
Minhas almas desencontradas.

O pedido do poeta mostra não apenas o desejo da graça divina, mas a busca de auxílio para a compreensão de um espírito perturbado, confuso em sua multiplicidade inexata. A perturbação chega ao ápice de questionar a existência divina. Se Deus existe deve trazer ao poeta o conforto espiritual tão ausente e tão buscado. O desencontro dessas almas que afligem seu íntimo não é, nesse caso, fruto de sua rebeldia, mas algo anterior à mesma. O desencontro das almas revela que o eu poético não se sente agraciado por Deus.

Os questionamentos de Murilo Mendes remontam à idéia aristotélica que percebe no mundo sensível a presença do inteligível (Cf. CHAUÍ, 1994, p. 253). Daí sua constante permanência no mundo real e moderno. Murilo, no poema *Choro do poeta atual*, deixa bastante evidente sua visão de poeta preso à modernidade. O poeta rebelado não se submete às leis antigas do povo de Deus. O poeta pretende-se atual; não transpõe níveis para um universo mítico, onde possa diferenciar a

verdadeira essência das coisas. Pretende no aqui, momentâneo e físico, a percepção do que julga verdadeiro.

A graça divina não constitui, portanto, um elemento doado e tranquilizador para o poeta. São raros os momentos em que o mundo é expresso como digno de salvação:

Poeta, cobre-te de cinzas, volta à inocência,
 Impede que se derrame o cálice da ira de Deus
 Tu que és a testemunha sustenta o candelabro,
 Monta o cavalo branco e reconstrói o altar
 Onde se transforma pão e vinho,
 Indica à turba as profecias que se hão de cumprir,
 Revela aos presos olhando através das grades
 Que o mundo será mudado pelo fogo do Espírito Santo,
 Descerra os véus da Criação, mostra a face do Cristo.
 (A testemunha)

O poeta, que deve cobrir-se de cinzas para voltar à inocência e impedir a ira divina, torna-se a “testemunha” escolhida por Deus. Nesse poema, o poeta rebelde cede espaço ao sujeito agraciado, ao profeta escolhido para reconstruir os estragos da humanidade e revelar a face de Cristo aos seus seguidores.

No livro *O Visionário*, a tensão poética está na angústia indissolúvel de um sujeito que não compreende o Deus que adora; não compreende como pode ser ignorado por Ele e como essa poderosa divindade pode deixar suas questões sem respostas e não atender às suas solicitações. Já em *Tempo e Eternidade*, o autor surge mais tocado pela graça divina. A divindade lhe aparece para atravessar com ele o mundo em pânico:

Até que tu, impaciente, rebentas a grade do sacrário; e me
estendes os braços: e posso atravessar contigo o mundo em
pânico.

E o arco-de-Deus se levanta sobre mim, criação transformada.

(*A Graça*)

Agora, o poeta é o escolhido, "da raça do Eterno"⁵. Assim
contagiado pela graça de Deus, torna-se possuidor de um novo olhar:

Meu novo olhar é o de quem transpõe as musas de passagem
E não se detém mais nas ancas, nas nucas e nas coxas,
Mas se dilata à vista da musa bela e serena,
A que me conduzirá ao amor essencial.
Meu novo olhar é o de quem assistiu à paixão e morte do Amigo,
Poeta para toda a eternidade segundo a ordem de Jesus Cristo,
E aquele que mudou a direção do meu olhar;
É o de quem já vê se desenrolar sua própria paixão e morte,
Esperando a integração do próprio ser definitivo
Sob o olhar fixo e incompreensível de Deus.

(*Meu Novo Olhar*)

Com Murilo Mendes, nos momentos de iluminação em que
se reconhece um poeta enviado do Senhor, a graça divina surge como
meio de salvar a humanidade e consolar aqueles que dela necessitam.

Para outros autores religiosos, o acesso ao mundo divino
não é recebido como bênção de Deus, mas é conquistado por meio do
exercício das virtudes. A caminhada mística empreendida na poesia
ceciliana e na de Vinícius de Moraes pode ser interpretada como um
exercício de acesso à graça divina.

4. 3. 2 A graça alcançada pelo exercício da virtude

A busca da graça de Deus, por meio de um exercício duro da virtude ou da reflexão que leva à virtude, é a que melhor define o caminho de acesso à divindade na poesia de Cecília Meireles e de Vinícius de Moraes. Nesse modo de acesso direto, a graça alcançada iguala-se a um exercício também de libertação humana.

Do mesmo modo que Buda necessitou preparar-se com uma série de exercícios espirituais, a fim de alcançar a iluminação (ARMSTRONG, 2001, p. 52), certos poetas religiosos buscam a visão do sagrado por meio de exercícios ritualísticos ou de reflexão. As verdades últimas, a idéia de Deus, são captadas intuitivamente por meio das disciplinas mentais da meditação.

Na poesia ceciliana, o eu poético conhece as ilusões de um mundo passageiro, por isso sente a necessidade de realizar um exercício de reflexão no espaço contemplado de seu poema, a fim de que lhe seja possível reconhecer a verdade que há por trás das coisas aparentes:

É preciso que exista, enfim, uma hora clara,
depois que os corpos se resignam sob as pedras
como máscaras metidas no chão.

Por entre as raízes, talvez se veja, de olhos fechados,
Como nunca se pôde ver, em pleno mundo,
Cegos que andamos de iluminação.

⁵ presente no poema *Filiação*, de *Tempo e eternidade*.

Perguntareis: "Mas era aquilo, o teu silêncio?"
 Perguntareis: "Mas era assim, teu coração?"

Ah, seremos apenas imagens inúteis, deitadas no barro,
 Do mesmo modo solitárias, silenciosas,
 Com a cabeça encostada à sua própria recordação.
 (Futuro)

A iluminação deve vir no momento de hora clara, após o repouso dos corpos sobre a pedra. A luz e a pedra, símbolos de ascensão e presença da divindade, possibilitam ao sujeito lírico, de olhos fechados, alcançar a verdade. O exercício espiritual, em que se tem maior contato com Deus, será também o momento de reconhecer e discernir coisas inúteis e frágeis do eterno e verdadeiro. Na busca do encontro místico, a poeta se constrói; adquire sua consciência de ser iluminado na reflexão revelada no poema.

Em toda a obra *Mar Absoluto*, é reconhecível o exercício de sondagem filosófica que auxilia numa ascese espiritual. Poemas como *Contemplação*, *Compromisso*, *Sugestão* e os chamados *Motivos da Rosa* propõem de modo reflexivo uma meditação sobre os valores da vida e da morte empreendendo uma viagem de autoconhecimento para o eu lírico:

Então, é comigo que falam,
 sou eu que devo ir.
 Porque não há mais ninguém,
 não, não haverá mais ninguém ,
 tão decidido a amar e a obedecer a seus mortos.
 (...)
 Para adiante! Pelo mar largo!
 Livrando o corpo da lição frágil da areia!
 Ao mar! — Disciplina humana para a empresa da vida!
 (*Mar Absoluto*)

Opondo-se ao mar, está a areia, com sua “lição frágil”. O mar, “disciplina humana para empresa da vida”, torna-se o símbolo da aprendizagem; opõe-se à terra e à areia. Ambas são rejeitadas pelo sujeito lírico que deseja a “ilusão grande do mar”.

Em função do mar, vão se definindo na obra instâncias metafóricas. De um poema a outro, a poeta constrói uma rede de temas e metáforas que organizam, por analogia ou por oposição, a cosmografia ceciliana em torno do simbolismo marítimo. Corais, pérolas, peixes, ondas, sereias, caramujo, marinheiro, conchas, o brumoso navio, a sonolenta vela, o barqueiro Caronte — todos esses elementos formam conteúdos de um Mar majestoso e continente. Os poemas da obra revelam o semantismo do mar, transformado em um espaço onírico, nebuloso, no continente adequado para um universo mítico. O grande mar profundo e hermético seduz porque abriga o mistério. Na Oceania é muito freqüente a crença de que os mortos acompanham o sol pelo oceano, navegando em barcas (ELIADE, 1974, p. 169). No reino do mar Absoluto, o eu poético busca seus mortos e apreende a sua verdade.

Graças à metáfora, o mar adquire uma configuração precisa, ascendendo da categoria mineral à animal ou vegetal:

correndo como um touro azul por sua própria sombra
e arremetendo com bravura contra ninguém,
e sendo depois a pura sombra de si mesmo
por si mesmo vencido. É o seu grande exercício

(. . .)

Baralha seus altos contrastes:
cavalo épico, anêmona suave,

entrega-se todo, despreza tudo,
sustenta no seu próprio ritmo
jardins, estrelas, caudas, antenas, olhos,
mas é desfolhado, cego, nu, dono apenas de si,
da sua terminante grandeza despojada.

(*Mar Absoluto*)

Como “touro azul”, como “cavalo épico” e “anêmona suave”, o mar torna-se Absoluto. Entregando-se todo e desprezando tudo, o mar sustenta o ritmo circular da onda que se entrega e depois se recolhe. Nas formas que contém, o mar sustenta caudas, antenas e olhos daqueles seres que o habitam, bem como os jardins de seu reino vegetal. Também as estrelas são elementos desse grande mar que reflete o céu em sua superfície. Entretanto, o mar independe de todos os elementos que sustenta, pois existe sem eles. Assim é o mar “desfolhado, cego, nu”, mas senhor de sua própria grandeza .

E retrai-se, ao dizer-me o que preciso.
E é logo uma pequena concha fervilhante,
nódoa, líquida e instável,
célula azul sumindo-se
no reino de um outro mar:
ah! do Mar Absoluto.

(*Mar Absoluto*)

A contemplação da metamorfose constante do mar grandioso em “pequena concha fervilhante” transporta o sujeito lírico para a compreensão de uma outra realidade, de um espaço espiritual e inefável do eu. No ir e vir das ondas, na imagem do mar que vence a si mesmo, o sujeito poético compreende o grande exercício marítimo. A

metáfora engrandecedora do mar lhe fornece a magia de algo divino e sobrenatural. O Mar, "água de todas as possibilidades", enquanto arquétipo da criação, forma o próprio eu poético:

Não se esquece que é água, ao desdobrar suas visões:
 águas de todas as possibilidades,
 mas sem fraqueza nenhuma.

E assim como água fala-me.
 Atira-me búzios, como lembrança de sua voz,
 e estrelas eriçadas, como convite ao meu destino.

Não me chama para que siga por cima dele,
 nem por dentro de si:
 mas para que me converta nele mesmo. É o seu máximo dom.

Aceita-me apenas convertida em sua natureza:
 plástica, fluida, disponível,
 igual a ele, em constante solilóquio,
 sem exigências de princípio e fim,
 desprendida de terra e céu.
(Mar absoluto)

A contemplação do mar majestoso é capaz de transformar o eu poético. A descoberta de uma verdade superior ao ilusório e aparente mundo dos mortais realiza-se através do entendimento tácito do Mar Absoluto. Assim, a poeta apresenta-se como um ser místico, capaz de diferenciar dois mundos, tal como Platão distingue no mito da caverna: um mundo da essência e outro da aparência.

A contemplação na poesia ceciliana constitui o exercício tácito que auxilia a poeta no conhecimento das origens, do mundo e de sua presença no universo:

Não acuso. Nem perdão.
Nada sei. De nada.
Contemplo.
(*Contemplação*)

O conhecimento de si mesma e a descoberta da verdade do universo que a rodeia constituem a grande missão dessa autora, como a própria pode revelar em suas entrevistas. Para Cecília Meireles, escrever poesia é “construir-se interiormente e espiritualmente” e não apenas criar um poema⁶.

A meditação e o recolhimento lírico na poesia ceciliana remontam à teoria de Plotino. O filósofo, em vez de buscar no mundo exterior uma explicação objetiva, exortava seus discípulos a recolher-se dentro de si mesmos e iniciar sua exploração nas profundezas da psique. Para encontrar a verdade sob a aparência do mundo real, a alma necessita remodelar-se; passar por um período de purificação e empenhar-se na atitude contemplativa, tal como aconselhava Platão. O indivíduo deveria olhar além do mundo sensível e até mesmo além das limitações do intelecto (ARMSTRONG, 2001, p. 111).

O exercício para o alcance da graça divina que se confunde com a descoberta da verdade, tal como é possível observar na poesia ceciliana, realiza-se pela experiência mística do sujeito poético na poesia introspectiva de Vinícius de Moraes. Por meio da atitude contemplativa, o

⁶ apud AYALA, W. Correio da manhã, 30 de nov., 1958.

eu poético desvela a natureza divina. Para receber o sagrado, ele deve passar pelo acercamento que todo ato religioso requer.

O poeta sentimental idealiza a paz junto à presença divina, num exercício de contemplação e adoração:

Através do tenuíssimo de névoa que o céu cobre
Eu sinto a luz desesperadamente
Bater no fosco da bruma que a suspende.
As grandes nuvens brancas e paradas —
Suspensa e paradas
Como aves solícitas de luz —
Ritmam interiormente o movimento da luz:
Dão ao lago do céu
A beleza plácida dos grandes blocos de gelo.

No olhar aberto que eu ponho nas coisas do alto
Há todo um amor à divindade.
No coração aberto que eu tenho para as coisas do alto
Há todo um amor ao mundo.
No espírito que eu tenho embebido das coisas do alto
Há toda uma compreensão.

(Místico)

A adoração se faz pela abertura total do corpo e da alma (olhar, coração e espírito). O “amor à divindade”, ao “mundo” e a “compreensão” do sujeito lírico são capazes de transformá-lo e tornar possível seu acesso ao sagrado. A contemplação do céu é o caminho direto para que o sujeito lírico possa alcançar a graça divina. O céu — alto, elevado e infinito — constitui sempre uma hierofania do sagrado por excelência.

Eliade (1974, p. 137-138) observa que em todas as visões e em todos os êxtases místicos se inclui uma subida ao céu. Qualquer que seja o conjunto religioso em que se encontre, ou o nome se tenha dado,

(rito de iniciação, êxtase místico, visão onírica, mito escatológico ou lenda heróica, etc) a ascensão ao céu significa sempre transcender a condição humana rumo ao sagrado.

Também a caminhada mística torna-se um meio de transformação para o alcance da graça divina. O eu poético transpõe um caminho que pode espiritualizá-lo, possibilitando-lhe o acesso ao Senhor :

Eu, Senhor, pobre massa sem seiva
Eu caminhei
Nem senti a derrota tremenda
Do que era mau em mim.
A luz cresceu, cresceu interiormente
E toda me envolveu.

A ti, Senhor, gritei que estava puro
E na natureza ouvi a tua voz.
Pássaros cantaram no céu
Eu olhei para o céu e cantei e cantei.
Senti a alegria da vida
Que vivia nas flores pequenas
Senti a beleza da vida
Que morava na luz e morava no céu
E cantei e cantei.

A minha voz subirá até ti, Senhor
E tu me deste a paz
Eu te peço, Senhor
Guarda meu coração no teu coração
Que ele é puro e simples
Guarda a minha alma na tua alma
Que ela é bela, Senhor.
Guarda o meu espírito no teu espírito
Porque ele é a minha luz
E porque só a ti ele exalta e ama.
(Purificação)

O reconhecimento primeiro do sujeito poético que se percebe humano, “pobre massa sem seiva”, é o passo inicial da caminhada mística. O percurso empreendido lhe traz a derrota do mal que

havia nele. A luz divina cresceu em seu espírito, envolvendo-o com a graça de Deus. Envolvido dessa forma, o poeta deseja-se “guardado” pelo Senhor, totalmente unido em coração, alma e espírito. A contemplação da natureza possibilita ao sujeito lírico sentir a intimidade de Deus. Os pássaros e flores, a beleza e alegria da vida formam a força encantatória e transcendente da presença divina. Assim, a graça se manifesta na união do poeta com Deus, num êxtase que concilia devoção e amor.

Muitos dos poemas da fase religiosa de Vinícius refletem a busca de uma harmonia perdida, de forma idealista. Assim compõe um exercício de virtude como meio de união à divindade, o que pode ser observado nos poemas: *A floresta*, *Purificação*, *Velha história*, *Ânsia*, *Introspecção*, *O único caminho*, *Místico*, *Ariana*, *a Mulher*, etc.

Contudo, convém lembrar que nem sempre as imagens da poesia de Vinícius de Moraes encerram a visão consoladora do amor divino. Algumas delas poderão mostrar aflição e temor de um sujeito transformado pela maldição, como em *O escravo*, *A legião dos Úrias*, *O Incrariado*, *A queda*, *Os malditos*, entre outros. Quando imagens aterrorizantes remeterem à queda humana, à herança do pecado, ao medo da morte, o exercício ascético não alcança a graça desejada.

4. 3. 3 A Musa inspiradora: a presença feminina

A evocação de uma Musa ou do feminino nos poemas religiosos apresenta-se como uma forma de acesso indireto a Deus ou à sabedoria divina. Figura evocada para dar a narração fiel de um acontecimento, tal como nos textos homéricos, a Musa adquire importância suprema nos poemas religiosos como fonte inspiradora e reveladora de mistérios. Na poesia religiosa moderna, a metáfora da Musa relaciona-se à memória que tornará presente um passado desconhecido. Sua importância singulariza-se, na medida em que faz o elo de ligação do artista com Deus.

Não apenas a Musa, mas também as formas femininas de certos símbolos arquetípicos, como a água e a terra, conduzem o poeta, de modo indireto, ao caminho da divindade.

A evocação da Musa pode trazer a presença de Eros, o que torna variável a simbologia do feminino. Quando erotizada, a mulher significa a perdição do poeta, como em *Canção de Davi na Janela*, de Jorge de Lima:

não sou mais poeta,
troco meu trono,
pelos dois peitos
se olho o mundo vejo os dois peitos.

A figura feminina surge, na obra jorgiana, como um elemento passivo, através do qual o poeta recupera o Verbo do início dos tempos.

Amada, deixei a porta aberta para vires.
 Plantei árvores longas para te dar sombra.
 Apressa-te, querida minha,
 fechei os olhos para esperar-te.
 Só os abrirei quando chegares,
 ó perfeitíssima entre as mulheres.
 Fecharei depois a minha porta
 para o silêncio de Deus nos envolver
 Amada minha, traze a eternidade para nós.
 Traze a estrela que me prometeste.
 Traze tuas sobranceiras como asas.

(. . .)

Vem como estás, vem molhada das fontes.
 Vem como estás, recoberta de folhas.
 Vem do meu barro, amada minha, vem.
 Vem, virgem através do tempo, vem.
 Vem, louca através da ordem, vem.
 Vem cantando através da dor, vem.
 Vem com o primeiro pecado, vem.

Vem que tu que foste gerada para mim.
 A porta está aberta, amada vem.
(Amada vem)

A porta aberta à espera da amada, a súplica e a reiteração da ordem ("vem amada") evidenciam a necessidade de união do sujeito poético à sua Musa. Unidos, com portas fechadas, estarão envoltos pelo silêncio de Deus. A amada surge como uma figura mítica que vem virgem do barro para unir-se ao poeta. O feminino constitui um elemento essencial para a criação artística:

Do princípio do mundo venha a Bem-Amada.
 Venha úmida do primeiro dia venha.
 Venha da vontade de Deus a Bem-Amada,
 Venha do primeiro sono a Bem-Amada, venha.
(A distância da Bem-Amada)

A evocação da Bem-Amada remete ao diálogo sensual e sagrado do *Cântico dos Cânticos*. Essa criação de Deus atrai o poeta:

Os peitos da Bem-Amada nelas criaram leite
e as suas coxas se arredondaram nas luas novas,
sob os sinais do céu.
Se a quiseres toma-a Senhor.
Foste Tu que a criaste.
(*O sacrifício da Bem-Amada*)

Maternal e sensual, a Bem-Amada deve nutrir e seduzir, mas não deixará de ser obra do Senhor. A criação divina é oferecida a Deus num ato de sacrifício pela sua grandiosidade.

As imagens da Musa na obra jorgiana delineiam uma forte presença feminina, cuja evocação aproxima o poeta da divindade, iluminando-o para a descoberta dos mistérios divinos.

Não te chamo Eva,
não te dou nenhum nome de mulher nascida,
nem de fada, nem de deusa, nem de musa, nem de sibila, nem
[de terras,
nem de astros, nem de flores.
Mas te chamo a que desceu do luar para causar as marés
e influir nas coisas oscilantes.
(. . .)
O teu nome deve estar nos lábios dos meninos que nasceram
[mudos,
nos areais movediços e silenciosos que já foram o fundo do mar,
no ar lavado que sucede às grandes borrascas,
na palavra dos anacoretas que te viram sonhando
e morreram quando despertaram,
no traço que os raios descrevem e que ninguém jamais leu.
Em todos esses movimentos há apenas sílabas do teu nome
[secular
que coisas primitivas escutaram e não transmitiram às gerações.
Esperemos, amigo, que searas gratuitas nasçam de novo,

e os animais da criação se reconciliem sob o mesmo arco-íris;
então ouvireis o nome da que não chamo Eva
nem lhe dou nenhum nome de mulher nascida.
(*O Nome da Musa*)

A esta mulher que não deve receber nome nenhum, mas que se define pelo efeito que tem sobre as pessoas e sobre a terra, o poeta chama de Musa. Seu “nome secular”, impossível de ser aprendido, designa a figura mítica da mulher primigênia.

Assim, eu irei louvar e me prostrar diante
da musa de certas reintegrações — musa única.
E por isso revelarei também esta musa de sabedoria.
E a revelarei a todos.
E muitos serão os que primeiro a poderão contemplar.
Porque esta musa sempre existiu e grandes foram sempre
os poderes e as reintegrações que de toda ela provêm.
As almas desfalecidas pelo temor e pelas turbacões
da vida a ignoram, mas eu acompanhei desde o primeiro
lodo a indisciplina de sua sabedoria e a multiplicidade
[de seus caminhos;
eu vi com os meus olhos os prodígios da musa e a posso revelar
[a todos.
Ela é uma fonte de propiciação, de sementeiras, de beleza, de
[renovação.
Eu vos anuncio a minha musa.
(*Um anjo de tentação baixou junto ao poeta*)

O poeta anuncia a entidade divina que irá modificar o mundo e salvar a humanidade. Todos os seres deverão conhecê-la para que possam ser modificados e recuperados por ela:

Em verdade, ó querida musa minha, eu te revelarei às sete
[maravilhas;
e elas se cobrirão de areias;
e depois te revelarei a Pilatos para que ele lave os pés de
[Iscairiotas;
eu te revelarei a Salomão que tinha mil concubinas

para que ele fique viúvo e adore o teu Deus;
eu te revelarei a Davi e ele comporá novos salmos e esquecerá
[a esposa de Urias;
e enfim te revelarei aos homens comuns
para que eles se transfigurem.
Nada mais direi sobre a musa que preside o desejo de criação
[do poeta
e preside a certos dons de sabedoria infusa que ainda lhe vêm
da saudade infinita e inextinguível dos dois anjos opostos.
Mas, eu, imitação malograda de Cristo,
ser incontentável e *boxeur* caído em todos os milenares
[encontros com Deus.
me soerguerei ainda para correr ao começo das coisas;
e te revelarei, musa minha,
à primeira serpente para que ela,
com a corda de Judas, se enforque na árvore da ciência do Bem
[e do Mal.
(Um anjo de tentação baixou junto ao poeta)

Aquela que “preside o desejo de criação do poeta” e “preside a certos dons de sabedoria infusa” é a Musa salvadora. Portanto, a arte do poeta é fruto da inspiração de uma entidade feminina e divina. A Musa, restauradora e messiânica, servirá aos propósitos do sujeito poético, mesmo sendo ele uma “imitação malograda de Cristo”. A figura da Musa é mais divina do que o poeta, humano e frágil.

Na obra *A túnica inconsútil*, Jorge de Lima tematiza o feminino, presente desde o *Antigo Testamento* até o fim dos tempos, quando a mulher será a última a cerrar “as longas pestanas” para abri-las de novo no começo da vida:

quem subiu primeiro para a Arca foi a mulher de Noé
que levou casais de flores e abelhas,
e bordou quarenta dias e quarenta noites o catálogo geral da
[posteridade una;
as filhas da mulher salva das águas
conceberam debaixo dos capinzais do rio; e da raça de Esaú
houve mulheres lindas cabeludas nos seios, nos sexos e nas
[axilas

para que se resguardassem os lugares preferidos pela
[perpetuação;
e por isso a mulher será a última a expirar no último dia
e fechar as longas pestanas dos seus olhos amados;
as escravas egípcias e Sara, Tamar e a mulher de Lot e a mulher
[de Isaac
e a filha de Batuel e a nora de Abimelec e a viúva de Elon a de
[luto recente
nunca ficaram estéreis e pariram gerações como as estrelas no
[céu;
a filha mais nova de Labão era belíssima e Diná filha de Jacó
foi violada para perpetuar o exemplo dos violadores;
e aí termina o catálogo geral de Jacó e de Esaú; mas a mulher
[de Noé
que teceu quarenta dias e quarenta noites chuvosos, disse
que Onã é maldito porque se rebelou contra a lei e Sodoma foi
[queimada
porque a mulher tinha sido demitida;
e eis que as mulheres escravas sempre ficaram rainhas,
e sempre os cânticos da terra acumulados no mundo
[deflagraram na boca
dos moços denominados poetas;
(. . .)
(Sabereis que corri atrás da estrela)

A mulher é reconhecida como a presença materna encarregada de perpetuar a humanidade e que, por isso mesmo, constitui um símbolo sagrado. Assim enaltecida por sua capacidade de criação, o feminino constitui um elemento desencadeador para a arte poética.

A presença feminina em *A Túnica Inconsútil* reitera-se do mesmo modo em *Anunciação* e *Encontro de Mira-Céli*. Nessa obra, a Musa é “como a Beatriz de Dante”, uma vez que poderá, ou não, ser uma “mulher de carne e osso, na medida em que pode aparecer como símbolo de Graça” (BOSI, 1989, p. 509). Mira-Céli é a “doce musa sonâmbula”, uma “personagem-persona” que encarna o conceito “jorgedelimiano da poesia como gnose” (MERQUIOR, 1990, p.291). Unindo graça e

conhecimento, o feminino forma nos textos do poeta o *logos* de sua religiosidade e de sua poesia.

Com Murilo Mendes, a metáfora da Musa se relaciona ao eterno:

Tu és a relação entre o poeta e Deus.
 Tu prefiguras uma imagem do Eterno
 Porque a todo o instante organizas o mundo,
 Sem ti minha poesia se extinguirá,
 Sem ti eu ficaria mirando as construções do tempo.
 Tu assistes aos movimentos da minha alma,
 E aumentas minha sede do ilimitado.
 Um dia, quando o Eterno me der a grande força,
 Prenderei tua cabeça entre as constelações
 A fim de orientar os poetas futuros.
 (A Musa)

A Musa, imagem do Eterno que organiza o mundo, como revela Murilo Mendes, é recuperada como uma personagem bíblica. A mãe e a esposa divina devem preparar “a alma para a visita do Esposo”.

Meu espírito anseia pela vinda da esposa,
 Meu espírito anseia pela glória da Igreja,
 Meu espírito anseia pelas núpcias eternas
 Com a Musa preparada por mil gerações.
 Eu hei de me precipitar em Deus como um rio,
 Porque não me contenho nos limites do mundo.
 (...)
 Para que resolver o problema da máquina
 Se minha alma sobrevoa a própria poesia?
 Só quero repousar na imensidade de Deus.
 (Salmo Nº 1)

A esposa tão esperada é a “Musa preparada por mil gerações”. Urgem, para o poeta, as “núpcias eternas” com a Bem-Amada, pois somente essa o conduzirá à eternidade. O mundo humano e

maquinal não importa. O poeta, princípio ativo de sua união com o divino, deseja o repouso na imensidade de Deus, o pouso na poesia que ele sobrevoa. Deseja, com isso, a eterna aliança que une corpo ao espírito, humano ao sagrado, poeta à Poesia.

Em *O visionário*, a Musa é representada por diversos nomes de mulheres que podem parecer sedutoras e perturbar o poeta, trazendo-lhe grandes inquietações.

Há dez dias que Clotilde
— Uma das musas queridas —
anda aborrecendo o poeta.
Aparece carinhosa,
De repente vira as costas,
Diz várias coisas amargas,
Bate impaciente com o pé.
Então o poeta aporrinhado
Joga álcool e ateia fogo
Nas vestes da musa.
A musa descabelada
Sai cantando pela rua.
Súbito o corpo grande se estende no chão.

Diversas musas sobressalentes
Desandam a entoar meus cânticos de dor.
Clotilde ressuscitará no terceiro dia,
Clotilde e o poeta farão as pazes.
Música! Bebidas! Venham todos à função.
(*O Poeta Assassina a Musa*)

A Musa, responsável pela inspiração do poeta, poderá não corresponder às suas expectativas. O poeta se impacienta com essa figura que não consegue inspirá-lo e queima-a. O assassinato da musa simboliza aqueles momentos em que o artista luta com sua arte.

Em *O Visionário*, por meio de poemas narrativos, o poeta descreve a história de diferentes mulheres: a moça julgada por seus

pecados; a mãe do primeiro filho; a menina em quatro idades; a história das duas irmãs; a órfã que adota a humanidade; a mulher vista do alto de uma pirâmide; a namorada de Lázaro; a noiva; a mulher no deserto; a filha do caos, etc. As repetições de nomes (como Carmem, Maria, Jandira, Dulce, Clotilde, Marta, Maria, etc) revelam uma só presença feminina que “ora opõe-se e ora une-se às aspirações religiosas”, pois a tensão entre o profano e o sagrado dá o significado último da poesia muriliana (BOSI, 1989, p. 504).

O poeta mergulha no universo feminino para explicar o mundo e explicar-se, para compreender a forma que mais o aproxima de Deus, como arquétipo de criação e perpetuamento.

Eu vejo em ti as épocas que já viveste
e as épocas que ainda tens para viver
(...)
Mulher, tu és a convergência de dois mundos
Quando te olho a extensão do tempo se desdobra ante mim
(*Mulher vista do Alto de uma pirâmide*)

O feminino gera inquietações no poeta, impelindo-o a investigar essa presença.

Vi a menina crescendo
na sombra de sua mãe.
Vi a mãe dela sumindo,
O corpo da outra aumentando,
Vi a posição dos corpos
Mudando sempre no espaço,
O tempo desenrolando
Olhares e movimentos,
Vontades, curvas e cheiros,
Ora da filha bonita,
Ora da mãe consumida,
Com tantas afinidades

Vindas, sem se perceber,
De formas bem semelhantes:
Não sei onde a mãe acaba
Nem onde a filha começa.
(*Formas Alternadas*)

As preocupações despertadas no poeta evidenciam-se nas questões sobre origem, herança, descendências e gerações futuras.

O mundo começava nos seios de Jandira.
Depois surgiram outras peça de criação:
Surgiram os cabelos para cobrir o corpo,
(Às vezes o braço esquerdo desaparecia no caos).
E surgiram os olhos para vigiar o resto do corpo.
E surgiram sereias da garganta de Jandira:
O ar inteirinho ficou rodeado de sons
Mais palpáveis do que pássaros.
E as antenas das mãos de Jandira
Captavam objetos animados, inanimados,
Dominavam a rosa, o peixe, a máquina.
E os mortos acordavam nos caminhos visíveis do ar
Quando Jandira penteava a cabeleira...

Depois o mundo desvendou-se completamente,
Foi-se levantando, armado de anúncios luminosos.
E Jandira apareceu inteiriça,
De cabeça aos pés.
Todas as partes do mecanismo tinham importância.
E a moça apareceu com o cortejo do seu pai,
De sua mãe, de seus irmãos.
Eles é que obedecem aos sinais de Jandira
Crescendo na vida em graça, beleza e violência.
Os namorados passavam, cheiravam os seios de Jandira
E eram precipitados nas delícias do inferno.
Eles jogavam por causa de Jandira,
Deixavam noivas, esposas, mães, irmãs
Por causa de Jandira.

(...)
(*Jandira*)

O mundo começando nos seios de Jandira desvela a formação do mundo pela revelação de uma mulher arquetípica. Jandira surge inteiriça para dominar a vida, os homens e os seres, no momento

em que o mundo desvenda-se completamente. A imagem de Jandira, engrandecida no poema, forma uma mulher descomunal de vasta cabeleira, de corpo vivo e de aparência atraente que pode governar o mundo. Contudo, ela é *Eros* gravitando na força de sua imagem e retomando a figura da eterna pecadora, daquela que tentou o homem e o fez perder sua imortalidade. A Musa torna-se, portanto, a perdição do homem, a “Grande Fêmea sedutoramente destrutiva” (MERQUIOR, 1990, p. 140).

Os símbolos femininos na poesia muriliana podem expressar uma agressividade erótica por meio de figuras que surgem “quase que fisicamente aos olhos e aos sentidos do leitor” (ARAÚJO, 1972, p. 34). No poema *Jandira*, o deslumbramento sensual contrapõe-se ao êxtase cristão, “acentuando o conflito e as dissonâncias intrínsecas que singularizam a expressão do poeta” (ARAÚJO, 1972, p. 34).

Contudo, imagens da pedra ou da maternidade das águas podem conciliar a paz repousante à visão da mulher:

Estou esquecido das determinações do século.
Adeus máquinas que móis minha tristeza:
Vou voltar para o seio da minha mulher pedra,
Ou então para mamãe água.
(*A madrugada*)

A figura feminina revela-se, portanto, como uma presença tentadora e purificadora, sagrada e profana, formando o *Eros* e o *Logos*

criador, capazes de fornecer ao poeta o material necessário para a criação de sua arte:

A mulher do fim do mundo
Dá de comer às roseiras,
Dá de beber às estátuas,
Dá de sonhar aos poetas
(*Metade Pássaro*)

A Musa, nos textos religiosos de Murilo Mendes e de Jorge de Lima, exerce papel semelhante, pois em ambos configura o próprio princípio poético, o elemento fecundado pelo Verbo divino e gerador de poesia. Não se trata, porém, de um ser ativo, mas de uma abstração do repouso na forma de uma alegoria da arte poética. A Musa converte-se num princípio cristão, um elemento mediador evocado pelo poeta.

Na poesia religiosa de Vinícius de Moraes, o feminino mostra-se por meio de uma figura humanizada, mas que vai, aos poucos, relacionando-se à figura da Musa, como no poema *A que há de vir*.

Aquela que dormirá comigo todas as luas
É a desejada de minha alma.
Ela me dará o amor da sua carne.

Ela abandonará pai, mãe, filho, esposo
E virá a mim com os peitos e virá a mim com os lábios
Ela é a querida da minha alma.

(...)

Ela é a minha poesia e a minha mocidade
É a mulher que se guardou para o amado de sua alma
Que ela sentia vir porque ia ser dela e ela dele.

Ela é o amor vivendo de si mesmo.
É a que dormirá comigo todas as luas

E a quem eu protegerei contra os males do mundo.

Ela é a anunciada da minha poesia
Que eu sinto vindo a mim com os lábios e com os peitos
E que será minha, só minha, como a força é do forte e a poesia é
[do poeta.

As alusões à figura feminina associada à poesia são reveladoras da necessidade do poeta de integrar-se à sua arte. Assim, a mulher sedutora é sentida dentro do poeta, intrínseca à sua condição, pois anuncia sua arte, sua própria força e juventude.

Muitas vezes, o feminino relaciona-se à idéia do pecado. A mulher que castra e tortura o homem é recuperada nos versos que trazem um sujeito poético vencido por uma figura sedutora e aterrorizante.

Alfredo Bosi lembra que “Vinícius será talvez, depois de Bandeira, o mais intenso poeta erótico da poesia brasileira moderna” (1989, p. 514). O sensualismo do poeta, conforme o crítico, contrasta-se com as “reservas de uma educação jesuítica”. De fato, imagens da sedução feminina surgem ao lado de imagens do pecado e da queda.

Esta visão da mulher que castiga, amaldiçoa e escraviza é representada no poema *A Legião dos Úrias*. Nele, a lua é a grande princesa que escraviza e amaldiçoa os cavaleiros Úrias:

Quando a meia-noite surge nas estradas vertiginosas das
[montanhas
Uns após outros, beirando os grotões enlaurados sobre cavalos
[lívidos
Passam olhos brilhantes de rostos invisíveis na noite
Que fixam o vento gelado sem estremecimento.
São os prisioneiros da Lua. Às vezes, se a tempestade
Apaga no céu a languidez da grande princesa

Dizem os camponeses ouvir os uivos tétricos e distantes
Dos Cavaleiros Úrias que pingam sangue das partes
[amaldiçoadas.

Tal como em uma narração mítica, o poeta compõe a lenda dos Úrias, seres atormentados e escravizados por uma presença dominadora e sobrenatural. Com isso, retoma o mito de Lilit. A figura mitológica, devoradora e demoníaca que tentou seduzir Adão, é comparada à Lua negra, ao inconsciente e aos impulsos obscuros (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1995, p. 548).

No imaginário humano, a lua está indissoluvelmente ligada à feminilidade, à temporalidade e à morte. Por essa assimilação ao destino, a lua negra é considerada o primeiro morto ou o país dos mortos. Numerosas divindades lunares são funerárias. Em algumas culturas, (no folclore hindu, grego, armênio e entre alguns índios brasileiros), acredita-se que na face invisível da lua há uma boca enorme que serve para aspirar todo o sangue derramado sobre a terra. Essa lua de influência maligna também está presente na bíblia. O evangelho de São Mateus utiliza o verbo “ser lunático” quando alude a uma possessão demoníaca (DURAND, 1997, p. 102-103).

A lua desempenha diferentes papéis na evolução poética de Vinícius de Moraes, passando gradativamente de companheira de entrevistas amorosas para parceira de uma “estranha e promíscua ligação sexual” (FERREIRA, 1998, p. 94).

Em *A legião dos Úrias*, a lua constitui um símbolo encontrado pelo poeta para evidenciar a atração da zona do instinto, a fatalidade que arrasta o artista ao seu destino — “que era o de ser um extraordinário poeta da ‘carne’ e da ‘memória’” (FERREIRA, 1998, p. 94). O poema recupera essa figura malévola e aterrorizante, capaz de dominar o homem e de prendê-lo a um destino assustador:

São os escravos da Lua. Vieram também de ventres brancos e
[puros
Tiveram também olhos azuis e cachos louros sobre a fronte ...
Mas um dia a grande princesa os fez enlouquecidos, e eles
[foram escurecendo
Em muitos ventres que eram também brancos mas que eram
[impuros.
E desde então nas noites claras eles aparecem
Sobre cavalos lívidos que conhecem todos os caminhos
E vão pelas fazendas arrancando o sexo das meninas e das
[mães sozinhas
E das éguas e das vacas que dormem afastadas dos machos
[fortes.

A poesia religiosa de Vinícius de Moraes evolui de um pressentimento religioso de *O Caminho para a distância* para um elevado misticismo em *Forma e Exegese*. É possível reconhecer nos poemas a presença gradativa de um poeta cada vez mais misterioso e sentencioso que pretende fixar sua verdade num tom profético e lendário. No entanto, o sentimento do pecado o acompanha e o angustia.

Em *Ariana, a Mulher*, o poeta narra um rito de passagem, revelando o desejo de recolhimento do sujeito poético. Após ver-se caído no ventre da vegetação, esse sujeito clama por Ariana, aquela que poderá

salvá-lo. O poeta busca pela amada na terra, recuperando imagens arquetípicas da maternidade:

Baixei à terra de joelhos e a boca colada ao seu seio disse muito
[docemente — Sou eu, Ariana ...
Mas eis que um grande pássaro azul desce e canta aos meus
[ouvidos — eu sou Ariana!

Ariana está em toda parte, mas não é encontrada pelo sujeito lírico que continua sua peregrinação, clamando pela “branca amada, salva das águas e a quem fora prometido o trono do mundo”. Ariana vai se desvendando, por meio dos epítetos, como uma divindade. Por fim, surge na imagem de um grande pássaro azul.

Após muito procurar por sua Bem-Amada, o eu poético chega a uma floresta. O simbolismo da floresta revela a interação com a divindade, a visão de um santuário natural, o que explica a presença desse símbolo em ritos iniciáticos (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1995, p. 439). Muitos místicos fazem retiros nas florestas, escolhidas como templo sagrado. A imagem do poeta que descansa na floresta mostra sua experiência mística com a terra:

Assim, coberto de bênçãos, cheguei a uma floresta e me sentei
[às suas bordas — os regatos cantavam límpidos
Tive o desejo súbito da sombra, da humildade dos galhos e do
[repouso das folhas secas
E me aprofundei na espessura funda cheia de ruídos e
[onde o mistério passava sonhando
E foi como se eu tivesse procurado e sido atendido — vi
[orquídeas que eram camas doces para a fadiga
Vi rosas selvagens cheias de orvalho, de perfume eterno e boas

[para matar a sede
 E vi palmas gigantescas que eram leques para afastar o calor da
 [carne.
 Descansei — por um momento senti vertiginosamente o húmus
 [fecundo da terra
 A pureza e a ternura da vida nos lírios altivos como falos
 A liberdade das lianas prisioneiras, a serenidade das quedas se
 [despenhando.
 E mais do que nunca o nome da Amada me veio e eu murmurei
 [o apelo — Eu te amo, Ariana!
 E o sono da Amada me desceu aos olhos e eles cerraram a
 [visão de Ariana
 E meu coração pôs-se a bater pausadamente doze vezes o sinal
 [cabalístico de Ariana.

O desejo de retorno ao seio da Mãe-Terra possui forma sexual e digestiva (DURAND, 1997, p. 237). *Eros* tinge de desejo o próprio destino e a figura da morte. Em torno da morte e da queda formou-se uma constelação feminina e erótica. Por isso, o retorno do sujeito poético será à terra, numa alegoria do desejo do sono da morte. O sono acolhedor atrai o sujeito que sente o “húmus fecundo da terra” e a “pureza dos lírios como falos”.

O poema valoriza a imagem acolhedora da floresta. Em vez de técnicas ascensionais rumo à transcendência, de fuga e vôos, o eu poético busca o recolhimento, pela técnica da escavação, da descida lenta a um espaço interior e quente. A terra se torna berço mágico e benfazejo porque é o lugar do último repouso (DURAND, 1997, p. 237).

Enquanto as águas estão no começo e no final de todo acontecimento cósmico, a terra está no começo e no final de toda a vida (ELIADE, 1974, p. 26-27). Toda manifestação biológica se deve à fecundidade da terra, por isso ela é o Grande ventre materno.

A presença das cores no poema auxilia a imagem desse recolhimento no seio maternal. As cores, enquanto símbolos ascensionais, reduzem-se a algumas brancuras azuladas e douradas; mas quando integram imagens da descida se desenvolvem sob vários prismas. O verde possui papel terapêutico, assimilado ao repouso, à profundidade materna (DURAND, 1997, p. 220). O verde da floresta acalma o eu poético e eterniza seu repouso no seio da Mãe-Terra.

O sujeito lírico cumpre um ritual; parte em busca do mistério íntimo que, ao final do poema, será revelado como um sonho:

Depois que um gigantesco relógio se precisou na fixidez do
[sonho, tomou forma e se situou na minha frente, parado sobre a
Meia-Noite
Vi que estava só e que era eu mesmo e reconheci velhos objetos
[amigos.
Mas passando sobre o rosto a mão gelada senti que chorava as
[puríssimas lágrimas de Ariana
E que o meu espírito e o meu coração eram para sempre da
[branca e sereníssima Ariana
No silêncio profundo daquela casa cheia da Montanha em torno.

A imagem da casa revela que mesmo num referencial concreto há mistério, há “montanha em torno”. Assim, no próprio poeta existe Ariana. Seu descanso, seu contato íntimo e profundo com a terra, na união com a Bem-Amada, traduz sua experiência mística.

Em todo o poema, é possível reconhecer as chamadas estruturas místicas do imaginário humano, nas quais se presencia uma vontade de união e certo gosto pela intimidade secreta (DURAND, 1997, p. 269).

A presença feminina, na poesia ceciliana, não recupera a figura de uma musa inspiradora. O meio que o sujeito poético encontra para relacionar-se com a divindade não se faz pela metáfora da Musa. A mediação com o divino dar-se-á através de imagens arquetípicas da criação e do transcendente.

Em *Mar Absoluto*, a maternidade da Terra e das Águas revela um universo feminino que a autora busca querer retratar sempre como superior a um masculino. As imagens de uma natureza maternal e protetora transportam o sujeito lírico para um mundo eufêmico. O eterno feminino e o sentimento da natureza “caminham lado a lado em literatura” (DURAND, 1997, p. 233).

A presença da avó materna e de uma natureza acolhedora transmitem a visão de um universo de volúpia, felicidade e sabedoria, consagradas como essência do universo poético ceciliano:

E minha avó cantava e cosia. Cantava
canções de mar e de arvoredo, em língua antiga.
E eu sempre acreditei que havia música em seus dedos
e palavras de amor em minha roupa escritas

Minha vida começa num vergel colorido,
por onde as noites eram só de luar e estrelas.
Levai-me aonde quiserdes! _ aprendi com as primaveras
a deixar-me cortar e a voltar sempre inteira.

(Desenho)

A lição tácita da natureza está na transposição dos obstáculos, com o fortalecimento do sujeito lírico que apreende a

recompor-se após obras malogradas do destino. A contemplação da natureza propicia-lhe as grandes aprendizagens. Assim, sua reflexão realiza-se por meio de um tácito entendimento do mundo natural:

Não te aflijas com a pétala que voa:
também é ser, deixar de ser assim.

Rosas verás, só de cinza franzida,
mortas intactas pelo teu jardim.

Eu digo aroma até nos meus espinhos,
ao longe, o vento vai falando de mim.

E por perder-me é que me vão lembrando,
por desfolhar-me é que não tenho fim.
(4º Motivo da Rosa)

O universo feminino representado pelo sentimento da natureza torna o sujeito lírico capaz de desvendar na própria finitude a lógica da existência que há no mundo terreno. A imagem das rosas já mortas que permanecem no jardim trazem a epifania da vida. Assim como o “não ser” é, a morte não impede que as rosas continuem a existir. Logo, não é necessário afligir-se com nada; nem com os bens que se julga perdidos, pois há “aromas até nos espinhos”.

Contudo, é principalmente como uma aprendiz dos símbolos aquáticos que a poeta aceita a lição do universo feminino. A espiritualidade humana deve ser buscada, sobretudo, no mar. Feminino e maternal, o mar é arquétipo da descida e do retorno às fontes originais da felicidade (DURAND, 1997, p. 225). Nele, a poeta encontra as potências necessárias à sua renovação:

Sou moradora das areias,
de altas espumas: os navios
passam pelas minhas janelas
como o sangue nas minhas veias,
como os peixinhos nos rios ...

Não têm velas e têm velas;
e o mar tem e não tem sereias;
e eu navego e estou parada,
vejo mundos e estou cega,
porque isto é mal de família,
ser de areia, de água, de ilha ...
E até sem barco navega
quem para o mar foi fadada.

Deus te proteja, Cecília,
Que tudo é mar — e mais nada.
(*Beira-Mar*)

As constantes imagens da água em *Mar Absoluto* trazem à poeta a embriaguez do devaneio. De acordo com Bachelard, “quem é marcado pela água guarda uma fidelidade à sua alma” (1988, p. 61).

Pode-se mesmo afirmar que a leitura da obra ceciliana deve ser realizada em *anima*. Esse tipo de leitura põe o leitor num estado de devaneio contínuo, entregando-o à tranqüilidade da descida para a profundidade do repouso, longe das preocupações, das ambições e dos projetos (BACHELARD, 1988, p. 60-61). A *anima*, à essência do feminino, pertencem as imagens serenas de uma contemplação desinteressada e afetuosa na poesia ceciliana.

A necessidade de ver-se protegido num espaço acolhedor, revelada no simbolismo maternal da Terra e do Mar, apresenta-se também no desejo de transcendência do sujeito lírico. A vontade de percorrer o céu e o infinito, de perseguir pássaros, de alcançar altas

montanhas traz, para os poemas, os símbolos ascensionais. Enquanto o simbolismo marítimo é formado, sobretudo, pelas imagens da água, da barca e dos peixes; o transcendente é reconhecido nos símbolos aéreos, nas nuvens, estrelas, céu, ar e pássaros.

Visões da maternidade e do transcendente auxiliam para a reflexão lírica. O pássaro que mergulha nas águas e voa no céu, imagem bastante recorrente na obra ceciliana, simboliza uma influência celeste e, ao mesmo tempo, uma aquática; assim como a chuva e o orvalho. A união do celeste e do aquático conquista, no trabalho poético com os símbolos realizado pela autora, seu grau máximo de significação da divindade. A água (símbolo de criação), mergulhada pelo pássaro (influência celeste), torna-se mais divina. O universo maternal e o transcendente são próprios do mundo divino.

Os símbolos ascensionais buscam a recuperação de uma potência perdida pela queda (DURAND, 1997, p. 127). O simbolismo da asa constitui uma experiência imaginária dos elementos aéreos que rumam a um espaço metafísico, para além da materialidade do tempo.

Enriquecido pela transcendência, o eu poético será superior a si mesmo e aos outros seres. Assim, contrário a um universo masculino e dominador, busca divinizar-se e divinizar o mundo que contempla, mostrando-o de forma singular, mais maternal e mais feminina.

Como já foi possível afirmar em outro trabalho⁷, a poeta com imagens recorrentes da criação e na quase ausência de arquétipos masculinos manifesta sua recusa a temáticas do racionalismo, criando um canto liberto das circunstâncias da realidade opressora.

4. 3. 4 Os santos, as almas e o templo sagrado.

As visões de santos, de almas e a consagração do templo formam outros modos de mediação, através dos quais o poeta, indiretamente, resgata a presença divina. Servindo-se de figuras sobrenaturais e de rituais iniciáticos na formação de suas imagens poéticas, os autores emprestam aos poemas um caráter mágico-religioso, semelhante ao dos textos bíblicos.

A religião nunca se desvincilhou da magia. O uso de talismãs e amuletos usados pela igreja medieval, bem como as superstições e os rituais de iniciação, confirmam a crença em poderes sobrenaturais, desvinculados da idéia de Deus. Fanáticos religiosos faziam uso de certos procedimentos e sacramentos, baseados em crenças primitivas com significado sobrenatural.

⁷ *A contemplação em Viagem*. Porto Alegre, 1997, 176p. Dissertação, (Mestrado em Literatura Brasileira).

A reza em latim foi, por muito tempo, um componente comum no tratamento mágico das doenças (THOMAS, 1991, p. 157). Assim, a palavra religiosa é tida como força mágica. A prece, durante os cultos, evocava forças encantatórias, podendo tornar-se uma profecia. Já os salmos, cantados em conjunto, e as orações públicas podiam ajudar os membros da sociedade a interromperem a defesa de seus interesses privados e se concentrarem em problemas da comunidade (THOMAS, 1991, p. 131).

A oração, como ritual mágico capaz de proporcionar os benefícios ao homem crente, encontra no templo maior alcance de sua evocação. O templo, lugar sagrado por excelência, assemelha-se ao paraíso. O templo ou a cidade sagrada são considerados pontos de união do céu, da terra e do inferno (ELIADE, 1974, p. 157). A igreja, morada de Deus, constitui um condutor da mensagem divina, por isso é um espaço transcendente, oposto ao espaço profano.

O homem religioso estava igualmente à vontade na sinagoga, templo, igreja e mesquita, pois todos esses espaços proporcionavam-lhe a válida apreensão de Deus (ELIADE, 1974, p. 244). Neles, as visões não são fins em si, mas meios para uma inefável experiência religiosa. Os cristãos visualizam a Virgem, anjos, almas e santos de um modo geral.

O altar, o templo, o monumento funerário ou o palácio são transformações do lugar sagrado; são microcosmos que estão no centro

do universo e constituem uma imagem do mundo (ELIADE, 1974, p. 45). Qualquer visita à igreja torna-se uma peregrinação que determina a condição do homem no cosmo. O espaço do templo sagrado faz o homem reviver a nostalgia do paraíso, o desejo de estar no coração do mundo, de superar em si mesmo a condição humana e recobrar a condição divina, aquela anterior à queda (ELIADE, 1974, p. 165). Os mitos e ritos arcaicos, referentes ao espaço e ao tempo sagrados, evidenciam recordações nostálgicas de um paraíso terrestre e de uma “eternidade experimental a que o homem segue crendo que pode consentir” (ELIADE, 1974, p. 193).

Jorge de Lima, no poema *O poeta no templo*, retoma o sentido do Templo narrado no *Evangelho Segundo João*⁸. Quando Jesus chega ao Templo de Jerusalém e encontra-o ocupado por vendedores e cambistas, irrita-se com a presença desses negociantes na casa do Pai e expulsa-os. Questionado sobre sua atitude, Jesus afirma aos judeus que pode reerguer em três dias o templo que levava anos para ser construído. A reconstrução, afirmada por Jesus, refere-se ao seu corpo ressuscitado. Assim, no evangelho, a humanidade de Jesus é o lugar da presença e manifestação de Deus no meio dos homens. Do mesmo modo, no poema, o Templo é o corpo de Cristo:

O poeta no Templo é um ser velocíssimo
e ele próprio é um templo que penetra outro templo.
O poeta se enfurece mesmo dentro do Templo

⁸ em *A purificação do templo* (João: 2-3)

porque vê os mercadores dentro da casa do Pai.
O poeta se impacienta dentro da casa do Pai
Quando ouve as lamentações dos que esperavam Deus.

A construção do templo em Jerusalém e a instalação da arca da aliança tornam o local o espaço para o repouso de Deus. O templo é, portanto, um centro sagrado, um ponto de contato entre Deus e os homens, bem como a própria presença divina.

O poeta nunca repousa quando penetra o Templo:
Ele se senta com Cristo à direita do Pai,
Ele desce aos infernos e ressurge dos mortos.
Ele fala palavras que são palavras do Pai.
Ele fala palavras que são palavras do Filho.
Todos os seus pensamentos são pensamentos do Espírito.

O poeta que entra no Templo torna-se um ser divinizado. Seguindo sua missão, ele fala palavras do Pai e do Filho, pois o Filho é também o Pai. O conceito de Cristo une os mundos divino, humano, animal, vegetal e mineral; pois “Cristo é Deus e o Homem”, o “Cordeiro de Deus”, a “árvore da vida”, a “pedra que os edificadores rejeitaram” e o “templo reconstruído”, idêntico a seu corpo ressuscitado (FRYE, 1973, p. 143).

O poeta no Templo tem dimensões crescentes,
desdobra-se vários milhões de vezes,
vem de Ur para Roma; e em Roma:

Tu és pedra! E ele se transforma em pedra
e adormece na pedra e sobe na escada ao Céu.

O poeta no Templo come gafanhoto e mel
E anuncia às nações o Pastor dos pastores.
O poeta no Templo tem a visão de Patmos:

da cidade sem Templo, porque o Templo é o Senhor
e o cordeiro é sua lâmpada iluminando o mundo.

O poeta torna-se um apóstolo de Cristo, pois deve pregar sua vinda e desdobrar-se em outras vidas; pode vir da Palestina para Roma e transformar-se em pedra. O adormecimento na pedra é visto como um símbolo de divinização. A pedra constitui presença divina ou, pelo menos, suporte de influência espiritual (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1995, p. 697). No livro de *Josué*, é narrada a construção no monte Ebal de um altar, tal como foi escrito no livro de Moisés, com pedras brutas, que não haviam sido lavradas por nenhuma ferramenta⁹.

A passagem bíblica que apresenta Jacob repousado sobre uma pedra, no momento em que tem a visão de Javé no topo de uma escada, revela a hierofania da pedra ou sua transfiguração pela presença divina (ELIADE, 1974, p. 267).

Na poesia jorgiana, a igreja constitui um espaço sagrado que está acima dos homens que a freqüentam ou que a dirigem:

Pobres de espírito os que julgam a Lei pelos homens da lei,
a igreja pelos homens da Igreja.
(*Os que virão nos Camelos*)

O templo deve ser edificado pelo poeta para fortalecer sua fé. Edificá-lo faz reviver os mesmos ritos, com holocaustos, incensos e perfumes, do *Velho Testamento*:

⁹ Cf. Bíblia, (Josué 8-9).

Quero edificar o templo, o grande templo, quero materiais.
 Quero fazer o altar para os holocaustos e os incensos.
 E queimarei os perfumes inúteis nas narinas de Deus,
 Nos cabelos dos arcanjos, no hálito de todos os eleitos.
(A Poesia está muito acima)

A construção do altar equivale à integração simbólica do tempo, à sua materialização no corpo mesmo do altar. Na construção de um altar, repete-se a cosmogonia. Todas as construções sagradas representam simbolicamente o universo inteiro. Seus pisos ou terraços são idênticos aos céus ou níveis cósmicos (ELIADE, 1974, p. 154). Por isso, o poeta quer traçar nos muros da casa do Senhor exemplos do céu:

Na sétima lua edifiquei a porta grande da casa do Senhor
 e mandei traçar nos muros exteriores os exemplos do céu.
(O Tormento)

Na poesia jorgiana, além da edificação do templo, a visão de anjos possibilita o acesso à divindade. No poema *Ao som da sétima trombeta*, são recuperadas imagens do juízo final:

E terra e inferno
 Mandaram ao grande juízo
 Todos os seus espíritos.
 Anjos que tendes poder sobre o fogo
 Livrai-me da chuva de cinza e de enxofre.
 Trompas tocai
 Para que eu não ouça
 Os perigos convites.

O eu poético teme o fim, clama por sua salvação aos anjos. Deseja-se livre da cinza e do enxofre. No *Apocalipse* de João, quando o sétimo anjo tocar sua trombeta, o reino será do Senhor e do seu Cristo:

O sétimo anjo tocou sua trombeta. Ressoaram altas vozes, no céu, dizendo: O reino do mundo é agora de nosso Senhor e do seu Cristo; ele reinará pelos séculos dos séculos(...). É o tempo do julgamento dos mortos, tempo da recompensa para teus servos, os profetas, os santos e os que temem o teu nome, pequenos e grandes, tempo da destruição para os que destroem a terra. Abriu-se então o templo de Deus, que está no céu, e a arca da sua aliança apareceu em seu templo. Então houve relâmpagos, vozes, trovões, um terremoto e forte tempestade de granizo. (Apocalipse 10: 11).

O texto bíblico revela que o tempo do juízo final será o tempo dos julgamentos, da destruição para alguns e da recompensa para outros. Será, portanto, um tempo de recomeço para os seguidores de Deus. O fim comporta imagens escatológicas e cosmogônicas, por isso todo fim propõe um recomeço (ELIADE, 1993,p. 66).

Quando se escoarem sete eras
a nossa visão se exterminará
depois das sete eras, tu construirás
sete babéis, sete confusões, sete pirâmides, sete estepes
e sete guerras de cem anos.
O teu nome ninguém pronunciará
(...)
não precisarás de ponteiros para marcar o tempo
nem das noites que te dão o sono.
Nem da morte, nem da morte, nem da morte.
Nem dos sacramentos, nem dos arrependimentos.
A luz te iluminará.
Sicut erat in principio.
(Ao som da sétima trombeta)

A visão das sete eras, no poema, traz a visão do tempo das guerras e da destruição. Após a passagem do fim, virá a Luz que se opõe à treva, simbolizando esperança, transcendência e divindade. O tempo deixa de ser histórico, pois não serão necessários “ponteiros para marcar o tempo”. Para o homem religioso, não há um tempo presente, histórico, mas um tempo sagrado, equiparado à eternidade. O tempo cósmico, modelo de todos os outros tempos, é fundado no poema. Será o tempo do recomeço, tempo em que a luz habitará a terra. O recomeço é acolhedor; é a renovação prenunciada pela visão do anjo.

Contudo, essa figura sagrada também se revela demoníaca, como nas imagens dos anjos decaídos:

Anjos decaídos, eu admiro as vossas mágicas: — desde aquela
[da primeira serpente que conversou com Eva, até vossa
promessa de multiplicação de peixes e de pães para as massas
[de hoje, através dos ditadores.
Eu vos admiro as grandes mágicas, Lúcifer e Belzebu ou outros
[geniais mágicos do Inferno.
E eu vos adoraria se maior do que vós diabos, Cristo não fosse o
[mágico que eu amo.

(Aos anjos decaídos)

A figura dos santos em Jorge de Lima constitui outra forma de acesso indireto à divindade. Em *Poema do Cristão*, do livro *A Túnica Inconsútil*, o sujeito poético sente-se contemplado pela graça divina porque o sangue de Cristo jorrou sobre seus olhos; julga-se o escolhido para possuir “a luz eterna nos olhos”. O poeta refere-se a São Cristóvão e a Santo Tomás para mostrar o alcance de sua fé cristã:

E tendo a luz eterna nos olhos, sou o maior mágico:
 ressuscito na boca dos tigres, sou palhaço, sou alfa e ômega,
 peixe, cordeiro, comedor de gafanhotos, sou ridículo, sou
 tentado e perdoado, sou derrubado no chão e glorificado, tenho
 mantos de púrpura e de estamenha, sou burríssimo como São
 Cristóvão e sapientíssimo como Santo Tomás.
 (...)

A força e o conhecimento são adquiridos pelo poeta cristão para o exercício de sua fé. A força foi buscada na imagem de São Cristóvão, o santo protetor do menino Jesus que o carregou durante uma travessia; já a sabedoria é representada pela imagem de Santo Tomás, filósofo da cristandade que reconstituiu a filosofia aristotélica, segundo paradigmas cristãos.

Murilo Mendes, em *O visionário*, retoma passagens bíblicas de histórias de santos, da anunciação da vinda de Cristo, da história de patriarcas e de apóstolos. Na obra religiosa do poeta, reaparece a “simbologia rica das escrituras” que “projetam-se na história e compõem quadros de dimensões apocalípticas” (BOSI, 1989, p. 502-503).

A presença de anjos e santos é prenunciadora de transformações futuras, como o nascimento, a morte e a salvação eterna:

O sopro do anjo vai traz
 O instante que está nascendo:
 O marido deu um grito,
 O filho os braços levanta,
 Sopra o anjo com mais força,
 A moça não vê mais nada,
 Mas Deus a viu, e levou.
 No outro mundo já estão

Julgando a moça morena.
(*Mulher em todos os tempos*)

Diviso ao longe um anjo carregando minha alma para o
[purgatório.
Desde já o terribilíssimo clarim do último tempo soa,
E meu corpo ressuscita glorioso e incorruptível.
(*Abstração da perspectiva*)

Mas um anjo de asas unindo o universo de ponta a ponta
Levará tuas palavras até o fim do tempo e por toda a eternidade.
(*Salmo Nº 4*)

O anjo vem, assim como na bíblia, para anunciar o fim dos
tempos, para anunciar uma nova era e para salvar aqueles que crêem:

Manda-me de novo teu anjo
A fim de lavar as minhas chagas,
(*Novíssimo Jacob*)

A mesma função atribuída aos anjos na poesia muriliana é
encontrada na figura do santo. Como anunciador e protetor, essa figura é
condutora dos fiéis religiosos ao caminho da graça divina :

Então o santo chegou
Nos arredores de Assis,
Tira uma gaita do bolso,
Leva na boca ferida,
As flores vêm caminhando
Com os besouros nas corolas
Fazendo um grande zunzum;
Os rouxinóis escutaram
O convite pro concerto,
(...)
Chegam bem perto do santo,
Com Santa Clara na frente,
Dilacerando violões;
Os olhos da santa mexem
Com tanta graça e expressão,
Que o poder do santo aumenta,

Ele sopra com mais jeito
 Na sua gaita encantada,
 Trabalhadores do campo
 Carregam com as baterias,
 Também adotam o concerto;
 Vai um leproso na frente,
 O santo tem uma pena,
 A força dele cresceu,
 O sopro tocou na lepra,
 Então a lepra sumiu;
 A multidão vai na frente
 E a gaita na frente dele;
 (...)

(O Concerto)

Os santos vêm para conduzir, curar e salvar a humanidade.

Essas figuras que compõem modos de acesso indireto na obra de Murilo Mendes não são evocadas com a mesma seriedade como são na obra de Jorge de Lima. O poeta de *O Visionário* apresenta-se cada vez mais obscuro e mais humorístico, desvencilhando-se de preocupações sérias, embora também retome passagens bíblicas. Seus anjos e santos compartilham desse humor, denunciando ironia em sua fé religiosa.

Com maior seriedade, mas com menos frequência, Cecília Meireles descreveu histórias de santos em sua poesia. Em *Mar Absoluto*, tem-se apenas no poema *Blasfêmia* a exposição narrativa de um sujeito poético empenhado em pedir proteção e cura para a Senhora da Várzea:

Senhora da Várzea,
 Senhora da Serra!
 pelos teus santuários,
 com cinza na testa,
 irei arrastando
 os joelhos e a reza;
 subindo e descendo
 ladeiras de pedra,

sustentando andores,
 carregando velas,
 para me livrares,
 Senhora, da lepra!
 Senhora da Várzea,
 Senhora da Serra!
 Terás mais altares,
 sinos de mais bronze,
 mais flores, mais festas,
 mais círios, mais rendas,
 e de ouro coberta
 brilharás, Senhora
 de fazer inveja
 a todas as santas
 que há na glória eterna!

Ao longo do poema, o sujeito poético evoca a santa, num ritual religioso. Ajoelhado, subindo e descendo a ladeira de pedra, o eu poético realiza a penitência, na espera de sua cura. Contudo, rebela-se ao não ver realizado o seu pedido. Nem o sacrifício e nem as promessas poderão lhe salvar.

Vejo com os meus olhos
 como degenera
 a carne que tive.
 Por que me desprezas,
 Senhora da Várzea?
 Do mal que me cerca,
 por que não me livras,
 Senhora da Serra?

Ah! santa insensível,
 Não sofres, não pecas!
 Senhora da Várzea!
 Senhora da Serra!
 Devolve o ouro e a prata
 das minhas ofertas!
 Que o vento arrebente
 portas e janelas
 das tuas igrejas!
 E fiquem nas trevas
 ou sejam levados
 pelas labaredas
 altares queimados

e naves desertas!
 Caiam no teu peito
 mais agudas setas!
 Arda em brasa o ramo
 que nas mãos carregas!

Blasfemando, o sujeito de enunciação revela sua revolta e a ineficácia de sua fé. Com isso, a poeta dá amostras da religiosidade que espera milagres que venham de um exterior evocado. À essa atitude religiosa que busca na promessa de bens materiais o alcance de suas graças, a poeta se opõe. No amadurecimento interior do sujeito que se modifica rumo à transcendência espiritual, a poeta vê o milagre divino.

O acesso indireto ao sagrado se faz, antes, por meio da alma. A presença de familiares já mortos e a visão de reencarnações são freqüentes nos poemas de *Mar Absoluto*:

À suave morta, que dizem os figurinos abertos
 e seu espelho e seu perfume e seus anéis?

(Olhos fechados. Narina imóvel.)

Que podem dizer os poetas? E agora os santos que me
 [importam?
 E os amigos? Por onde os rostos verdadeiros, e os infiéis?

(Olhos fechados. Memória dormida.)

(...)

A suave morta é areia onde asa nenhuma bate sombra.
 Areia cega às nuvens e às estrela. Tão perdida ...

Digam-lhe o que quiserem. Chorem. Amem-na. É agora ausente
 Por completo, como aprendeu. Tão perdida...

(Olhos fechados: e instruída).
 (Suave Morta)

A morte vem posta como o caminho para que a pessoa se torne mais instruída dos desígnios divinos, portanto, mais próxima de Deus. A figura do barqueiro Caronte, como condutor da alma, intensifica a relação do sujeito lírico com o reino dos mortos:

Caronte, juntos agora remaremos:
eu com a música, tu com os remos.

Meus pais, meus avós, meus irmãos,
já também vieram pelas tuas mãos.

Mas eu sempre fui a mais marinheira:
trata-me como tua companheira.

Fala-me das coisas que estão por aqui,
das águas, das névoas, dos peixes, de ti.
Que mundo tão suave! Que barca tão calma!
Meu corpo não viste: sou alma.
(Caronte)

A presença da barca condutora ao mundo dos mortos auxilia nessa função de busca pelo transcendente. A barca é símbolo da travessia realizada pelos mortos para o Além (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1995, p. 121). Assim, Caronte não é apenas o condutor mas o elo de comunicação com esse suave mundo. A serenidade sentida no novo espaço deflagra o acolhimento através do qual o sujeito lírico sente a morte que chega. Embora Bachelard (apud CHEVALIER, GHEERBRANT, 1995, p. 122) tenha afirmado que a barca de Caronte vai apenas para os infernos, significando sempre um símbolo que permanecerá ligado à infelicidade dos homens, na poesia ceciliana a barca de Caronte é um berço benfazejo, “tão calmo”, que desperta tranqüilidade para o sujeito lírico, como se nota nos versos finais do

poema. Essa nova significação para o barqueiro Caronte se dá graças à inversão do simbolismo da morte. A morte, na poesia ceciliana, não significa um fim em si, mas o recomeço de uma outra etapa num espaço liberto das aflições humanas. Portanto, a mudança do corpo marca a transposição de mundos efetuada pelo sujeito lírico em forma de alma.

É dado à alma humana saber mais do que o limitado e finito corpo. O corpo apenas sabe de sua existência, mas é a alma que tudo sabe e conhece inclusive os mistérios que rodeiam o espaço entre o nascimento e a morte.

As palavras aí estão, uma por uma:
porém minha alma sabe mais.
(Interpretação)

O sujeito lírico busca reconhecer na forma imaterial da alma a sua própria representação e a direção de sua vida terrena:

Assim é ela.
Entre pássaros e flores,
é preciso procurar aprender suas mãos:
inclinam-se, giram, passam,
pertencem a outros enredos,
têm ofícios longe da terra.

Perguntam-me por ela.
Tão triste responder!
(...)
Ela vai sempre na frente.
Sozinha. Com um silêncio de bússola e deusa.
Livre de encontros, paradas, limites
anda leve como as borboletas
e segura como o sol no céu.
E é diante de suas mãos que se sente
esta miséria taciturna,
a obrigação do horizonte,
o curto espaço entre o nascimento e a morte.

Choro porque ela está por estar — assim perto e entre nós,
e comigo, — sem mim.
Sua presença animando e enganando minha forma,
não me deixando ver até onde sou ela,
e desde onde a outra que a acompanha,
sabendo-a e sem a saber.

(...)

(*Retrato Obscuro*)

A alma guia solitária o eu poético, configurando-se na presença de um ser leve que anima e direciona a matéria no mundo, seguramente, como uma bússola em sua vida. Assim divina, a alma é portadora das respostas que cercam os mistérios da vida humana.

Através da concepção que empresta à alma maiores poderes e maior sapiência do que ao corpo físico, a poeta retoma a teoria platônica das Idéias. O sentido religioso dessa teoria está em mostrar que o processo cognoscitivo é apresentado como força de ascensão que conduz à contemplação mística (REALE, 1994, p. 45). Segundo Platão, as coisas captadas com os olhos do corpo são formas físicas; as coisas captadas com o olho da alma são formas não-físicas. O ver da inteligência capta formas inteligíveis que são essências puras. As idéias são as essências eternas do bem, do verdadeiro, do belo, do justo que a inteligência consegue fixar ou ver (REALE, 1994, p. 63). A contemplação das idéias é alcançada pelo eu poético ceciliano que compreende o mundo do inteligível, aquele que transcende a matéria sensível.

As almas dos homens, criada por um Deus demiurgo, são a dimensão inteligível e imaterial do homem, capazes de alcançar a contemplação das idéias. No entanto, quando apoiam-se sobre as

percepções sensíveis, as almas erram e confundem-se; somente quando a alma se eleva sobre os sentidos e se recolhe para não errar mais, consegue encontrar nas Idéias puras e no Inteligível o seu objeto adequado; descobre ser lhes afim e, pensando as coisas imutáveis, permanece imutável (REALE, 1994, p. 186).

A visão da alma, como um ser errante, perdido em seu percurso está presente na poesia de Vinícius de Moraes.

Almas que povoais o caminho de luz
 Que, longas, passeais nas noites lindas
 Que andais suspensas a caminhar no sentido da luz
 O que buscais, almas irmãs da minha?
 (...)
 Sou bem melhor que vós, almas acorrentadas
 Porque eu também estou acorrentado
 E nem vos passa, talvez a idéia do auxílio.
 Eu estou acorrentado à noite murmurosa
 E não me libertais...
 Sou bem melhor que vós, almas cheias de humildade.
 Solta ao mundo, a minha alma jamais irá viver convosco.

Eu sei que ela já tem o seu lugar
 Bem junto ao trono da divindade
 Para a verdadeira adoração.

Tem o lugar dos escolhidos
 Dos que sofreram, dos que viveram e dos que compreenderam.
 (Místico)

A contemplação de um mundo inteligível e a “verdadeira adoração” são alcançadas pelo sujeito poético. Ao contrário de suas irmãs, seduzidas pelo ilusório e mutável mundo dos sentidos, a alma do poeta não erra pelos caminhos de um mundo sensível. Sua contemplação mística garante-lhe o lugar junto à divindade.

Também a visão de um espaço sagrado proporciona ao sujeito poético o acesso ao divino. No poema *Floresta*, a entrada do sujeito poético num espaço místico proporciona-lhe a vivência de um rito iniciático. A floresta, santuário em estado natural, constitui o espaço sagrado, onde esse sujeito passará por um processo de iniciação:

Sobre o dorso possante do cavalo
Banhado pela luz do sol nascente
Eu penetrei o atalho, na floresta.
Tudo era força ali, tudo era força
Força ascensional da natureza.

(...)

A cachoeira, Senhor! A cachoeira!
Era ela. Meu Deus, que majestade!
Desmontei. Sobre a borda da montanha
Vendo a água lançando-se em peitadas
Em contorções, em doidos torvelinhos
Sobre o rio dormente e marulhoso
Eu tive a estranha sensação da morte

Em cima o rio vinha espumefante
Apertando entre as pedras pardacentas
Rápido e se sacudindo em branca espuma.
De repente era o vácuo embaixo, o nada
A queda célere e desamparada
A vertigem do abismo, o horror supremo
A água caindo, apavorada, cega
Como querendo se agarrar nas pedras
Mas caindo, caindo, na voragem
E toda se estilhaçando, espumefante.

Lá fiquei longo tempo sobre a rocha
Ouvindo o grande grito que subia
Cheio, eu também, de gritos interiores.
Lá fiquei, só Deus sabe quanto tempo
Sufocando no peito o sofrimento
Caudal de dor atroz e inapagável
Bem mais forte e selvagem do que a outra.
Feita ela toda de esperança
De não poder sentir a natureza
Com o espírito em Deus que a fez tão bela.

Quando voltei, já vinha o sol mais alto
E alta vinha a tristeza no meu peito.
Eu caminhei. De novo veio o vento
Os pássaros cantaram novamente
De novo o aroma rude da floresta

De novo o vento. Mas eu nada via.
Eu era um ser qualquer que ali andava
Que vinha para o ponto de onde viera
Sem sentido, sem luz, sem esperança
Sobre o dorso cansado de um cavalo.

A visão da queda da cachoeira remete à visão da queda do homem. O movimento para baixo é um movimento trágico, “a roda da fortuna caindo da inocência na culpa, e da culpa na catástrofe” (FRYE, 1973, p. 162). A cascata é símbolo da impermanência, pois num rio jamais é a mesma água que corre, como observara Heráclito (apud CHEVALIER, GHEERBRANT, 1995, p. 160). Assim, a cachoeira pode significar o movimento contínuo, a mudança incessante dos seres. Contudo, a angústia que brota da visão da cachoeira evidencia o medo do sujeito que teme a corrida do tempo. Para a psicanálise moderna, a floresta, por seu enraizamento profundo e por sua obscuridade, simboliza o inconsciente. Os terrores da floresta, tal como os pânicos seriam inspirados, segundo Jung, pelo medo das revelações do inconsciente (apud CHEVALIER, GHEERBRANT, 1995, p. 439).

A floresta expressa a ambivalência que há no templo. Embora acessível, o labirinto que nela se forma dificulta o acesso ao centro. Portanto, a entrada na floresta tem o valor de uma iniciação que garante a sacralidade e a imortalidade (ELIADE, 1974, p. 163-164).

Na floresta, o sujeito poético percorre um caminho que o iniciará na visão de uma realidade oculta. A metáfora do caminho é inseparável de toda a literatura da demanda, quer explicitamente ou não

(FRYE, 1973, p. 145). O percurso traçado é uma busca do sentido de espiritualização. Na tradição mística, os elementos negativos podem constituir um princípio de regeneração. A visão que assusta e aterroriza compõe um ritual de passagem para que esse sujeito possa evoluir. Assim, seu percurso sobre o dorso cansado de um cavalo é um ritual que o iniciará em sua iluminação. O simbolismo do cavalo, como presságio da morte, estende-se por todo folclore europeu. O cavalo também instrui o homem, pois ensina-lhe os segredos do caminho, conduzindo-o de maneira justa. Nesse sentido, o cavalo pode ser o possuído, adepto dos divinos mistérios, que se abdica para que a personalidade de um Espírito superior se manifeste através dele (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1995, p. 205). No poema, o cavalo constitui o guia instruído que acompanha o eu poético pelo percurso que deve seguir.

Os modos de acesso a Deus, ou a visão do sagrado, na poesia de Vinícius de Moraes, não se realizam como na obra de Jorge de Lima ou de Murilo Mendes, pela celebração da sua igreja, pela exaltação de anjos e santos, mas pela integração do sujeito poético num espaço sagrado e de sua compreensão como ser privilegiado, capaz de alcançar a divindade. Em consonância com as imagens evocadas na poesia ceciliana, Vinícius de Moraes apresenta uma visão mística e reflexiva acerca dos desígnios divinos e de sua própria espiritualidade.

O POEMA COMO PRECE

A matéria poética que caracteriza o poema religioso, do mesmo modo, determina a sua forma. Essa matéria do poeta inspirado pelas imagens de Deus se casa com uma atitude reflexiva, em poemas longos que dialogam entre si. Ainda que se admita que “sentido e forma são idênticos na poesia” (HAMBURGER, 1986, p. 179), — uma vez que não se pode distinguir no poema realizado se é a forma que produz sentido ou se é esse que comanda a forma — a análise dos aspectos formais, separadamente dos temáticos, possibilita uma exploração mais lúcida da estrutura da religiosidade nos autores selecionados.

Os poemas, por vezes, podem apresentar-se como prece, à semelhança de salmos e orações, ou ainda de forma narrativa, como nas parábolas e nos episódios da vida dos patriarcas, presentes no *Antigo Testamento*. A multivocidade, entendida como várias vozes no texto, também constitui um recurso de estruturação do poema religioso. Do mesmo modo, a chamada fantasia ditatorial auxilia na composição da estrutura, na medida em que constrói um mundo imaginário, onde a fantasia impera de forma dissonante.

O poema religioso assemelha-se a um texto bíblico. Os salmos de Davi, os livros de orações e de canções e outros livros bíblicos apresentam a forma de poemas líricos, uma vez que se encontram em primeira pessoa, no enunciado de um “eu” que implora, reza e confessa a sua fé. Entretanto, esses textos não pertencem ao gênero lírico; pois não é o conteúdo dos salmos que irá determinar o gênero, mas o sujeito de enunciação. No texto litúrgico, o sujeito que enuncia é pragmático, um eu congregacional, “orientado objetivamente assim como o sujeito de enunciação histórico ou teórico” (HAMBURGER, 1986, p. 172). Contudo, se incluído num livro de poesia, um texto religioso passa a constituir uma expressão artística de um homem devoto. Um salmo ou canção, embora aparentemente do gênero lírico, devem estar fora do contexto litúrgico para que possam ser considerados poesia lírica. O contexto em que o leitor encontra o poema não é casual; incide diretamente em sua compreensão.

Os poemas religiosos de Murilo Mendes, Jorge de Lima, Vinícius de Moraes e Cecília Meireles apresentam um sujeito de enunciação, num contexto de expressão artística, que realiza preces, convites a reflexões, movido pela fé religiosa e inspirado em textos bíblicos.

Uma das inspirações desses autores é a forma de salmos. Segundo consta na bíblia, os salmos são hinos de louvores construídos quase sempre no mesmo plano. Um simples invitatório ou uma simples

exclamação abre o salmo. Ora o salmista interpela-se a si mesmo, ora apela à comunidade, a alguns de seus membros ou nações, à natureza ou aos liturgos celestes. O corpo do poema desenvolverá os motivos de louvor, enquanto o fim retoma a introdução, resumindo os motivos e expondo as fórmulas de bênçãos ou augúrios, com possibilidades de variantes¹⁰.

A forma salmódica é recuperada na poesia de Murilo Mendes, como faz exemplo o poema *Salmo Nº3*:

Eu te proclamo grande, admirável,
 Não porque fizeste o sol para presidir o dia
 E as estrelas para presidirem a noite;
 Não porque fizeste a terra e tudo que se contém nela,
 Frutos do campo, flores, cinemas e locomotivas;
 Não porque fizeste o mar e tudo o que se contém nele,
 Seus animais, suas plantas, seus submarinos, suas sereias:
 Eu te proclamo grande e admirável eternamente
 Porque te fazes minúsculo na eucaristia,
 Tanto assim que qualquer um, mesmo frágil, te contém.

Os salmos de louvor podem ser celebrações gerais dos atributos majestáticos de Deus, de seu poder criador manifesto na criação visível (ALTER, KERMODE, 1997, p. 267). O salmo de Murilo Mendes inicia-se com a proclamação de Deus, seguida da exposição dos motivos desse louvor, tal como no saltério bíblico. O eu poético encerra, retomando no oitavo verso, a proclamação: “eu te proclamo grande e

¹⁰ Cf. Salmos. Introdução. Bíblia, p. 698.

admirável eternamente”. Completa o louvor com a explicação da grandeza de Deus. Com isso, não deixa de dar caráter sábio e didático ao poema. Caráter esse presente nos textos bíblicos. O paralelismo sintático, presente no segundo, quarto e sexto versos, [“não porque fizeste” ...], completa o semantismo da oração. Deus é proclamado porque fez o sol, a terra e o mar, mas, sobretudo, porque se fez “minúsculo na eucaristia”. O paralelismo, característica preponderante do versículo bíblico (ALTER, KERMODE, 1997, p. 654), auxilia o acréscimo semântico e a ordenação do texto em consonância com a fé religiosa. A repetição intensifica o significado religioso do poema.

A exaltação de Deus se deve às criações oferecidas ao homem, desde as mais simples, como uma flor, até à mais complexa, como o mar. Deve-se, sobretudo, pela transformação do corpo de Cristo no pão. A operação divina que o poeta proclama é a magnitude da eucaristia que permite a todos, mesmo aos frágeis, unir-se a Cristo pela transubstanciação da hóstia.

A criação do mundo torna-se “arquetipo de todo gesto criador humano, seja qual for seu plano de referência” (ELIADE, 1992, p. 44). A criação divina que seduz o poeta leva-o a criar poesia. Sua arte apresenta imagens que funcionam como signos de uma liturgia cósmica.

Jorge de Lima apropria-se de certos episódios bíblicos, recuperando a estrutura e a temática do texto religioso, como faz no poema *A morte dos reis*:

Naquele tempo o rei mandou buscar os vasos sagrados
E deu de beber às suas concubinas.
E na parede da sala, mão de esqueleto surgiu,
Vinda de outros planos, de outro tempo, vinda da eternidade,
E escreveu em palavras de fogo que o rei ia morrer.
E o rei ficou com o rosto mudado tremendo de medo:
Os joelhos batendo um no outro.
E compreenderam agoureiros e adivinhos da corte
Que o espírito de Deus aderira ao âmago das taças,
Das figuras sagradas,
E que as mãos materiais que não sabem orações
Atraem as danações,
As terríveis danações que habitam outras realidades,
Outras tiranias muito fortes, muito fortes e eternas.

Nesse poema, Jorge de Lima recupera o episódio *A escrita na parede*¹¹. Nele, é narrado o momento em que o profeta Daniel, extraordinário interpretador de enigmas e sonhos, consegue desvendar o mistério de uma escrita. O rei Baltasar, durante um banquete, mandou trazer os utensílios de ouro e prata, “os vasos sagrados”, do templo de Jerusalém, para que todos os presentes neles degustassem vinho e louvassem os deuses do paganismo. Foi quando do nada surgiu uma mão de homem que escreveu no gesso da parede palavras indecifráveis. Daniel, tendo sido chamado para decifrá-las, previu nas escritas a morte do rei.

A narrativa do poema, iniciada pela expressão “naquele tempo”, transporta o leitor às origens, uma época em que os mistérios

estão ainda por descobrir. A linguagem bíblica traz representações simbólicas em que subsistem vestígios de uma antiga mitologia, com seres sobrenaturais e com acontecimentos maravilhosos.

A repetição de elementos, como a conjunção “e” no início dos versos, [“E deu de beber.../ E na parede da sala.../E o rei ficou.../ E compreenderam ...”], prolonga o discurso religioso, dando um tom litúrgico ao enunciado, pois o que foi dito, assim se realizou. A parataxe acaba instaurando um discurso profético, em que o sujeito enunciador configura-se porta voz de um mistério.

Os textos bíblicos são identificados, de modo geral, com uma visão histórica dos fatos. Em toda narrativa, como também em boa parte da poesia bíblica, o domínio no qual a invenção literária e a imaginação religiosa estão unidas é a história, pois todas essas narrativas são apresentadas como relatos verdadeiros de coisas que ocorreram no tempo histórico (ALTER, KERMODE, 1997, p. 29). Daí as narrativas bíblicas estarem repletas de dados históricos e localizações geográficas. A recuperação de acontecimentos inusitados na história, por meio da narrativa bíblica, consagra episódios que jamais deverão ser esquecidos.

O gênero narrativo nem sempre trará clareza no significado. O mistério presente nessas narrativas, as chamadas reticências dos escritores hebreus, levou Auerbach a falar da narrativa hebraica como um texto “cheio de significado” (apud ALTER, KERMODE, 1997, p. 36). Os

¹¹ *A Bíblia*. (Daniel, 4:5) .



pronunciamentos de Daniel são intencionalmente velados, como se para evitar que os leitores penetrassem totalmente nas visões apocalípticas (ALTER, KERMODE, 1997, p. 376). A narrativa velada constitui um recurso bastante apropriado aos poemas religiosos, pois atende à idéia de uma palavra poética que não deve se submeter às condições utilitarista de uma fala prosaica.

A obscuridade do significado também é encontrada nos versos de Jorge de Lima. No poema *Ode da Comunhão dos Santos*, o poeta parafraseia o *Evangelho de São João* para enunciar um mistério:

In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum.

Eu vejo a tua Igreja desde o princípio, Deus Altíssimo.

Amo como cristão e como poeta possuir esta idade remota, e ter presenciado os dias em que Tu pairavas sobre o limo verde das águas ainda mornas pelo fogo dos céus.

A minha memória sobrenatural de poeta e de cristão se recorda do grandes dias do princípio, quando eu existia apenas no Teu Verbo que já derramava sobre as águas primevas, a voz imortal que pronunciaste pela boca dos Teus patriarcas, pela boca de Teus profetas, pela voz do Teu Filho Unigênito. Depois, a Tua voz se calou para renascer na minha boca e nos grandes silêncios de Tua solidão que é mais sonora que as trombetas da terra.

(...)

O poema narrativo, uma ode de forma extensa, é um louvor aos Santos da Igreja. O poeta missionário, capaz de transpor os séculos, presencia a criação do mundo. Sua fala inicial em latim recupera o mesmo início do *Evangelho de São João*.

Evocadas como uma fala mágica e religiosa, as palavras buscam recuperar o ato de criação, como no *Gênesis* — quando Deus cria, nomeando através do Verbo.

O poeta é aquele que teve o privilégio de acompanhar a criação do mundo; possui uma idade remota, evidenciada no verso: “Deus pairava sobre o limo verde das águas”. A sua “memória sobrenatural de poeta e de cristão” torna possível recordar os grandes dias do princípio, quando o eu poético existia apenas no Verbo divino. Sua recordação não é única ou individual, mas uma reminiscência de toda a humanidade:

Eu me lembro de Tuas mãos modelando o meu corpo; e o barro de minha estátua se transformando em carne, ossos e pensamento. Eu me lembro de quando tiraste de mim uma companheira, e de nó dois — o filho para reproduzirmos a Tua Trindade e sermos Tua justa semelhança. Teu exterior me seduz quando vejo Eva ou vejo o meu filho ou vejo o meu amigo, e o glorifico e Te agradeço porque me sinto enxertado e crescendo em Tua própria substância trina e una.

O poeta recorda as passagens dos homens, tal como no *Evangelho*. Recorda-se quando enxergou a nudez de sua carne e manchou a criação com o pecado e, em seguida, crucificou Cristo. A narrativa cede espaço aos versos evocadores. Por meio deles, o poeta clama a imagens das igrejas Triunfante, Militante e Padecente, para que lhe concedam a salvação.

Todo o poema, recuperando passagens bíblicas e evocando uma fala religiosa, funciona como um rito de passagem, em que o sujeito

poético busca tornar-se um iniciado capaz de desvendar os desígnios divinos. A saída de Ur a caminho de Damasco é um meio para esse sujeito sentir a hereditariedade de Deus e entrar em comunhão com os homens, com os santos e com as santas cristãs. Em seu clamor, o poeta convida todos os povos para a reconciliação na grande ceia. Apresenta a imagem de Cristo desde a origem: militando, padecendo e triunfando.

Através da bênção em latim, o poeta resgata aquela bênção originária mais próxima do verbo divino. Purifica-se e salva-se pelo *benedictio*. Orando, dirige-se à Virgem e opera transformações. Assim, almeja alcançar, por meio dos versos, um encontro com Deus. Seu texto assume um alto teor religioso, na medida em que pretende ser um evangelho. Assim como no início Deus era Verbo e sua vontade se fazia por meio da palavra, é por meio dessa que o poeta pretende-se mais próximo de Deus.

Pregando a louvação da Santíssima trindade, a comunhão das três igrejas, o autor sugere que todos poetas devem ser militantes e não apenas padecentes para o triunfo da Igreja. Com isso, prega a união, reafirmando e completando o significado da túnica inconsútil.

O poeta encerra o poema, preconizando um fim. Todos compreendiam, nesse fim suposto, o número sete e todos adoraram o Pai, o Filho e o Espírito Santo, com seu amor infinito pelas três igrejas incorporadas à sua Essência, Eternidade e Doxa. O número sete simboliza a conclusão do mundo e a totalidade humana, mas devido à

sua própria completude, o sete pode significar também o início de uma mudança. Com isso, simboliza a totalidade em movimento ou dinamismo total, a chave do Apocalipse (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1995, p. 826). Portanto, por meio desse número mágico, o poeta preconiza uma renovação positiva.

Ao retomar o *Evangelho* de João, o poeta confere à sua poesia esse poder mágico, divinatório, de construção de um mundo melhor, mais humano, por meio da palavra religiosa que se faz libertadora. Muitos especialistas modernos consideram o *Apocalipse* de João uma apresentação cíclica de visões que repetem, ou recapitulam, a mesma mensagem bíblica de perseguição, destruição iminente dos maus e recompensa dos justos (ALTER, KERMODE, 1997, p. 565). De forma similar, Jorge de Lima recria o evangelho, tornando seu poema, estruturalmente, um texto profético.

A estrutura do texto religioso é alcançada pelo poeta de *O Visionário* através da narração de histórias de santos, de relatos proféticos, de evangelhos, anunciando a vinda de Cristo.

Murilo Mendes, de forma geral, criou poemas narrativos que descrevem passagens bíblicas, parafraseando episódios do *Velho* e do *Novo Testamento*. No poema *Anunciação*, o poeta retoma a visita do anjo que anunciará a vinda de Cristo para Maria:

O anjo pousa de leve
No quarto onde a moça pura
Remenda a roupa dos pobres.
Nasceu uma claridade
Naquele quarto modesto:
A máquina de costurar
Costura raios de luz;
Não se sabe mais se o anjo
É ele mesmo, ou Maria.

A tarde levanta o corpo,
Suspende a respiração,
E o espírito murmurou:
— O Senhor manda saudar
A mais pura das mulheres,
Formosa entre as criaturas,
Mais santa do que mulher.
Deus te escolheu pra nascer.

No teu seio o Salvador.
Serás recebida um dia
Na frente dos serafins,
Também serás traspassada
Com espada de sete dores.
A noite já está nascendo,
Adeus, minha amiga, adeus. —

Maria não se perturba,
Inclina o corpo sereno:
— Espere um pouco, meu anjo,
Não esqueça deste recado.
Eu sou a ancila de Deus,
Tudo o que Ele ordenar
Me esforçarei por cumprir.

Meu corpo nas mãos de Deus,
Minha alma nas mãos de Deus
São menos do que a costura
Aqui nestas pobres mãos. —

O anjo levanta os braços,
Vai a moça estremeceu:
A sombra dele sumindo
Desenha uma cruz no chão.

O poema mostra a naturalidade e aceitação de Maria para o cumprimento de uma vontade divina. O texto funciona como um canto de louvor, em que o sujeito poético presencia a cena e relata-a na forma presente, atribuindo à palavra falada o poder de reconstituir o passado

escrito. O anúncio do nascimento de Jesus à Maria, conforme consta no *Evangelho segundo Lucas*, é recuperado pelo poeta que ordena as imagens de modo a enfocar a simplicidade e a bondade de Maria. No quarto modesto, remendando roupas dos pobres, a moça pura oferece seu corpo e sua alma para o cumprimento do desígnio divino. Neste poema, Murilo Mendes dá forma poética e popular, com o uso da redondilha, para o episódio narrativo do anúncio solene da vinda de Cristo.

Contrariamente à tendência dramática de Murilo Mendes, os poemas de *Mar Absoluto* apresentam a visão neoplatônica da poeta que diferencia o mundo humano de um espaço metafísico, salvando o sujeito lírico da inquietação:

Se me contemplo,
tantas me vejo,
que não entendo
quem sou, no tempo
do pensamento.

Vou desprendendo
elos que tenho,
alças, enredos ...
E é tudo imenso ...

Formas, desenho
que tive, e esqueço!
Falas, desejo
e movimento
— a que tremendo,
vago segredo
ides, sem medo?!
Sombras conheço:
não lhes ordeno.
Como procedo
meu sonho inteiro,

e após me perco,
sem mais governo?!

(. . .)

Assim compreendo
o meu perfeito
acabamento.

Múltipla, venço
este tormento
do mundo eterno
que em mim carrego:
e, una, contemplo
o jogo inquieto
em que padeço.

E recupero
o meu alento
e assim vou sendo.

Ah, como dentro
de um prisioneiro
há espaço e jeito

para esse apego
a um deus supremo,
e o acerbo intento
do seu concerto
com a morte, o erro . . .

(Voltas do tempo
— sabido e aceito —
do seu desterro . . .).
(Auto-retrato)

O poema longo, com estrofes breves e versos curtos de quatro sílabas poéticas, juntamente com formas no presente e no gerúndio, cria um ritmo ágil que colabora para a visão do desdobramento lírico. As rimas finais e o acento marcado na 2ª e na 4ª sílabas causam o efeito do retorno na imagem das “voltas do tempo”. Por um ritmo ligeiro e circular, o sujeito lírico enuncia como deve ser e deixar de ser, como unir-se e multiplicar-se, ser um e ser muitos. O poema enunciado desse modo adquire a unidade e o ritmo de uma oração, na fala de alguém que

pretende ver explicadas sua multiplicidade e sua permanência num universo desconcertado e finito.

O uso do desdobramento lírico pode auxiliar o sujeito enunciator na compreensão de si mesmo e do universo. Não é no real presente que a poeta encontrará respostas às suas indagações, mas numa realidade metafísica. Contemplando-se, o sujeito lírico se reconhece múltiplo. No exercício do desdobramento, desprendendo-se de si mesmo, o eu poético abandona o universo humano de falas e desejos.

A estrutura da obra ceciliana pode explicitar seu fundamento religioso, em livros onde a autora narra a vida de santos: *Pequeno oratório de Santa Clara* (1955), *Romance de Santa Cecília* (1957), *Oratório de Santa Maria Egípcíaca* (1986)¹². Em *Cânticos* (1982)¹³, a poeta recupera o modelo do *Eclesiastes*, orientando e alertando para a inutilidade dos esforços do ser humano que pretende fugir de sua condição terrena. Enquanto nos *Cânticos dos Cânticos*, de Salomão, tem-se um autor preocupado em revelar o papel do amor carnal, descrevendo a união amorosa como modelo de todo amor humano, o *Eclesiastes* mostra como cada realidade humana comporta seu aspecto negativo e seus limites, a começar pelo contraste entre duração infinita e os instantes efêmeros. O livro prega que o homem deve viver moderadamente, pois

¹² Esta obra foi escrita alguns anos após a publicação de *Pequeno Oratório de Santa Clara* e do *Romance de Santa Cecília*, conforme Alexei Bueno, em *Introdução*, pela Editora Nova Fronteira, 1986.

¹³ 1982 é a data da primeira edição.

Deus oferece aos homens uma felicidade verdadeira que deve ser desfrutada sem apegos exagerados.

Nos *Cânticos*, Cecília Meireles faz uso da sapiencial bíblica, por meio de admoestações:

Não queiras ter Pátria.
 Não dividas a Terra.
 Não dividas o Céu.
 Não arranques pedaços do mar.
 Não queiras ter.
 Nasce bem alto,
 Que as coisas todas serão tuas.
 Que alcançarás todos os horizontes.
 Que o teu olhar, estando em toda parte
 Te ponha em tudo,
 Como Deus.
 (. . .)
 O que tu viste amargo,
 Doloroso,
 Difícil,
 O que tu viste breve,
 O que tu viste inútil
 Foi o que viram os teus olhos humanos,
 Esquecidos...
 Enganados...
 No momento da tua renúncia
 Estende sobre a vida
 Os teus olhos
 E tu verás o que vias:
 Mas tu verás melhor . . .

O mundo é considerado uma ordem baseada em um princípio de justiça distributiva. Conforme a humanidade se volta para o mundo, do mesmo modo dele irá receber. Assim, o mundo, no *Eclesiastes*, é essencialmente retribuidor no sentido do latim *retribuare*, “pagar, dar, recompensar” (ALTER, KERMODE, 1997, p. 284). Seguindo a mesma concepção, a poeta ordena ao leitor uma existência que negue o domínio da terra, céu e mar, para uma vida desapegada de bens

terrenos. Apenas desse modo, os olhos humanos, esquecidos e enganados, poderão ver melhor, o verdadeiro significado da vida. Nesse sentido, a poeta une à sabedoria do *Eclesiastes* a filosofia platônica. Seu poema funciona como uma oração que conclui pela inutilidade dos esforços humanos para fugir à sua condição.

Na poesia religiosa de Vinícius de Moraes, o lirismo reveste-se de uma forma narrativa, com versos longos de acentos bíblicos. O poema, com louvações ou súplicas, poderá assemelhar-se à oração, quando o poeta busca recompor um tempo de origem, mítico.

No tempo em que o Espírito habitava a terra
E em que os homens sentiam na carne a beleza da arte
Eu ainda não tinha aparecido.
Naquele tempo as pombas brincavam com as crianças
E os homens morriam na guerra cobertos de sangue.
Naquele tempo as mulheres davam de dia o trabalho da palha e
[da lã
E davam de noite, ao homem cansado, a volúpia amorosa do
[corpo.
(O único caminho)

A reiteração, “naquele tempo”, propicia à palavra poética o poder de uma fala sagrada, pois remete a um tempo remoto e religioso que se opõe ao profano. O recurso à reiteração da conjunção “e”, tal como nos poemas jorgianos, colabora para o texto adquirir sentido litúrgico. A idéia de um tempo mítico recuperado, tal como é possível reconhecer no *Antigo Testamento*, traz consigo a imagem de um outro estádio, anterior às modificações do homem, ou à profanação da história.

O poema como prece apresenta-se não somente na recuperação dos textos bíblicos, mas no sentimento religioso do sujeito poético que enuncia como se estivesse orando.

Para que cantarei nas montanhas sem eco
 As minhas louvações?
 A tristeza de não poder atingir o infinito
 Embargará de lágrimas a minha voz.
 Para que entoarei o salmo harmonioso
 Se tenho na alma um de-profundis?
 Minha voz jamais será clara como a voz das crianças
 Minha voz tem as inflexões dos brados de martírio
 Minha voz enrouqueceu no desespero...
 Para que cantarei
 Se em vez de belos cânticos serenos
 A solidão escutará gemidos?
 Antes ir. Ir pelas montanhas sem eco
 Pelas montanhas sem caminho
 Onde a voz fraca não irá.
 Antes ir — e abafar as louvações no peito
 Ir vazio de cantos pela vida
 Ir pelas montanhas sem eco e sem caminho, pelo silêncio
 Como o silêncio que caminha ...
 (Senhor, eu não sou digno)

O poema estrutura-se como um canto de louvor, mas, contrariamente ao saltério, o sujeito poético não faz as louvações pretendidas. No lugar do louvor, o sujeito de enunciação interroga-se sobre a eficácia de seu canto em suas palavras finitas. O “salmo harmonioso” e os “belos cânticos” se tornam “gemidos” na “voz fraca” do sujeito indigno.

Com Vinícius de Moraes, a poesia também é um meio de falar com Deus e de compreender-se a si próprio. A presença do poeta decadente mistura-se ao do poeta simbolista. O poeta vive a angústia, o conflito espiritual de saber-se pecador. Sua figura divide-se entre o poeta

amaldiçoado, ao molde dos românticos e simbolistas, mas também do poeta que busca a paz no reino do Senhor.

Reconhecer-se indigno do perdão divino e do alcance das palavras divinas faz do sujeito poético um ser consciente da ineficácia e impotência de sua voz.

A linguagem é tematizada nos poemas religiosos. A súplica, muitas vezes, questiona a eficácia da fala humana dirigida a Deus e a possibilidade de respostas (ALTER, KERMODE, 1997, p. 280).

A voz enrouquecida, marcada pelo desespero, não possui o dom necessário para “atingir o infinito”. A consciência dessa incapacidade opera no sujeito poético a crença no silêncio como meio possível de situá-lo e de torná-lo comunicável com Deus.

A variedade temática dos salmos é retirada das relações entre homem e Deus. Assim, anseio, dependência, desespero, exaltação tornam-se elementos de notáveis poemas de louvor dirigidos à divindade. A experiência religiosa alcança uma nova forma contemplativa e emotiva nesses poemas (ALTER, KERMODE, 1997, p. 280).

O poema como prece, ainda que não seja de fato uma oração, deixa transparecer a necessidade do autor religioso de realizar uma arte que o ponha em contato com o mundo divino e o faça transcender os meios prosaicos para aproximá-lo de Deus. Com isso, na forma de prece, o poema atende à função artística de ser mais do que aquilo que sua forma e substância permitem evidenciar.

A MULTIVOCIDADE E A FANTASIA DITATORIAL

Em poesia religiosa é freqüente a presença de diferentes vozes, bem como a presença do mistério, do estranhamento e da fantasia ditatorial. Isso se deve ao fato de que o poema religioso acaba sendo um diálogo do sujeito poético com seu Deus ou acaba realizando um desdobramento do sujeito de enunciação, quase sempre através de imagens que não se reduzem à uma comparação com a realidade imediata, justamente por sua temática de crença e fantasia.

A essência do homem é definida por duas dimensões dialógicas: sua relação com o outro e sua relação com Deus (ALTER, KERMODE, 197, p. 59). A multivocidade, no poema religioso, resulta desse dialogismo. A presença de várias vozes é reconhecida nos planos variados em que se tem ora a visão do sujeito poético, ora de um profeta, ora de um ser desdobrado.

O poeta religioso costuma questionar-se sobre o seu passado e dialogar com seus ancestrais, tal como é possível reconhecer na poesia de Jorge de Lima.

O poeta apresenta diálogos com sua origem, com vozes da África, intencionando compreender suas raízes e mesmo o seu presente, a relação possível entre um passado mítico e longínquo e um tempo de progresso, da máquina, do homem contemporâneo, como no poema *O clamor que não pára*:

— Que clamor é esse que não pára,
que vem de cima,
que não pára?
— Sabei: é o progresso que não pára.

— O progresso é lá debaixo,
esse clamor é de cima.
Que clamor é esse que não pára?

— Sabei: é a muralha do horizonte
que se vai desmoronando,
são as pirâmides do Egito
que o mar está solapando.
É o progresso que não pára.

A pergunta que ecoa é a grande dúvida que atormenta o eu poético. A voz que lhe responde vem de cima, realizando o diálogo com o transcendente. O dialogismo é presenciado na tentativa desse sujeito de compreender os mistérios do mundo, as vozes que o cercam e que constituem um mistério para ele.

A figura de Deus é o receptor mais evocado nos poemas religiosos. A busca por respostas, por auxílios e os pedidos devotos ocasionam a multivocidade em poemas como:

Se me perguntares que é que desejo,
eu Te responderei — Sabedoria,
para que não seja um homem seco e de uma só visão,

e possa conservar a poesia ao meu lado sem a ciência a abafar;
 e, se me perguntares que é que desejo por acréscimo,
 digo-Te que desejo sabedoria porque com Tua sabedoria,
 tudo me virá, depois!
 E a tudo poderei responder, e meus membros se multiplicarão
 e eu serei numeroso, depois!
 Se me deres sabedoria defenderei Teu Templo
 e enxergarei a Verdade dentro da confusão.
 E poderei ter respostas à que vier de Sabá,
 e farei desta Musa uma das Tuas musas
 entre as musas que Te glorificarão!
 Dá-me sabedoria para que a poesia tenha a Tua marca, Senhor!
 (*Sabedoria*)

O texto poético retoma o elogio à sapiência bíblica presente no livro da *Sabedoria*. O texto bíblico concebe a sabedoria como realidade misteriosa, personificada, que compartilha com Deus o governo do mundo, exercendo atividade criadora e função cósmica. Também no poema jorgiano, a Sabedoria constitui o guia do homem no mundo. A Musa que glorifica Deus e revela Poesia será permitida graças à Sabedoria do poeta. Esta graça divina se identifica com sua arte poética.

O poema religioso torna-se o espaço propício para o interrogamento de Deus e a realização dos pedidos do sujeito enunciador.

A multivocidade, com Murilo Mendes, está presente no diálogo com a Musa, na tentativa do poeta compreender a si mesmo e a sua poesia, por meio dessa figura inspiradora:

Tu és a relação entre o poeta e Deus.
 Tu prefiguras uma imagem do Eterno
 Porque a todo instante organizas o mundo,
 Sem ti minha poesia se extinguirá,
 Sem ti eu ficaria mirando as construções do tempo.
 (*A Musa*)

O diálogo é presenciado, da mesma forma, com Deus ou com alguma extensão de sua divindade, ["Santo, santo, santo és tu/ que me fizeste para te conhecer"]¹⁴, bem como através de imagens de sua "família sobrenatural"¹⁵. A recuperação de outras vidas traz o diálogo com a eternidade, sua família de outra dimensão e plano.

O próprio homem já pode ser entendido como um ser dialógico de Deus. A criação do homem à imagem divina propõe um diálogo ancestral entre criador e criatura.

Na obra *O Visionário*, Murilo Mendes realiza o diálogo dando voz aos personagens que constrói em seus poemas narrativos:

A mãe do primeiro filho
Carmem fica matutando
No seu corpo já passado.
— Até a volta, meu seio
De mil novecentos e doze
Adeus, minha perna linda
De mil novecentos e quinze.
(...)
(A mãe do primeiro filho)

Na poesia muriliana, o poeta nunca está sozinho. Seu diálogo é, freqüentemente, marcado pela ironia, por indagações sobre si mesmo e por cobranças sobre a ordem que falta no mundo de Deus.

Os diálogos estabelecidos por Murilo Mendes buscam recuperar partes do *Gênesis*, tamanha sua preocupação com a influência dum passado mítico no mundo atual.

¹⁴ Versos presentes no poema *Dupla Louvação*, de *Tempo e Eternidade*.

¹⁵ Expressão presente no poema *Comunicantes* de *Tempo e Eternidade*.

O *Gênesis* narra desde a criação do mundo, passando pela escolha do povo de Israel e seu estabelecimento em Canaã, até o cativeiro da Babilônia. As considerações presentes nesse livro indicam a vida-sobrevivência, a descendência, a fertilidade e a continuidade (ALTER, KERMODE, 1997, p. 55). Na obra muriliana, são recuperados elos que prendem as etapas da vida humana, desde a origem à morte, do nascimento à continuidade através dos descendentes. No anseio de vida eterna, o poeta incorporará, na forma de diálogo, um sujeito inquiridor.

O diálogo na poesia de Cecília Meireles dar-se-á com a divindade, consigo mesma e com um outro ser, representação de seu lado espiritual. A autocompreensão, que representa uma busca muito forte em sua poesia, é a base para o sujeito lírico refletir sobre o sentido de sua vida terrena e sua missão enquanto espírito de luz.

A autora também realiza o diálogo com sua família sobrenatural e com os mortos, como é possível reconhecer no poema *Elegia*, realizado em homenagem à avó falecida:

Na verdade, tu vens como eu te queria inventar:
E de braço dado desceremos por entre pedras e flores.
Posso levar-te ao colo, também,
Pois na verdade estás mais leve que uma criança.

— Tanta terra deixaste porém sobre o meu peito!
irás dizendo, sem queixa,
apenas como recordação.

(. . .)

E hoje era o teu dia de festa!
Meu presente é buscar-te.
Não para vires comigo:

Para te encontrares com os que, antes de mim,
 Vieste buscar outrora.
 Com menos palavras, apenas.
 Com o mesmo número de lágrimas
 Foi lição tua chorar pouco,
 Para sofrer mais.

Aprendi-a demasiadamente.
 Aqui estamos, hoje.
 Com este dia grave, de sol velado.
 De calor silencioso.
 Todas as estátuas ardendo.
 As folhas, sem um tremor.

Não tens fala, nem movimento nem corpo.
 E eu te reconheço.

Ah, mas a mim, a mim
 quem sabe se me poderás reconhecer!

No diálogo com o transcendente, Cecília Meireles busca o entendimento do indefinido, daquilo que não se pode compreender, apenas intuir. Daí o diálogo que soa como uma meditação.

Não tenho nada com as pessoas,
 tenho só contigo, meu Deus.

— Pássaro que pelo ar deslizas,
 que pensamentos são os teus?

Minha estrela vai perseguida
 e por entre círculos corre.

— Ó pássaro que vais morrendo,
 saberás que também se morre?

A que dorme vai caminhando,
 a outra, desperta e imóvel jaz.

— Aonde te disseram que voasses?
 Segue teu rumo e canta em paz.
 (*Suspiro*)

Por meio de dísticos, com perguntas e respostas, o poema realiza uma reflexão acerca da problemática da morte. A estrela que

dorme é aquela que caminha, enquanto a despertada é a que jaz. Com isso, a poeta valoriza o estático e o permanente como caminho de liberdade. A imagem do pássaro é freqüentemente retomada como símbolo divino na poesia ceciliana.

Assim como os poemas curtos do *Gênesis* exercem um papel importante no contexto em que se inserem, pois criam momentos de reflexão (ALTER, KERMODE, 1997, p. 59); os poemas curtos de Cecília Meireles funcionam como pontos de cristalização. Os textos bíblicos, em uma fórmula poderosa e compacta, sintetizam o que é relevante; condensam a idéia principal e erguem-na acima da incidental. Do mesmo modo, a poesia ceciliana põe em relevo um dado conceito para dele inferir uma sabedoria humana.

Enquanto na obra ceciliana, o universo é compreendido de forma harmoniosa; na poesia de Vinícius de Moraes, o sujeito poético desespera-se diante da incompreensão de seu mundo. De *O caminho para a distância*, até *Forma e Exegese*, o poeta aumenta o desespero de sua obra inicial, tornando-se mais dramático no diálogo com Deus:

É terrível, Senhor! Só a voz do prazer cresce nos ares.
Nem mais um gemido de dor, nem mais um clamor de heroísmo
Só a miséria da carne, e o mundo se desfazendo na lama da
[carne.

É terrível, Senhor. Desce teus olhos.
As almas sãs clamam a tua misericórdia.
Elas crêem em ti. Crêem na redenção do sacrifício.

Dize-lhes, Senhor, que és o Deus da Justiça e não da covardia
Dize-lhes que o espírito é da luta e não do crime.

Dize-lhes, Senhor, que não é tarde!

(...)

(A grande voz)

No saltério bíblico, os hinos dirigidos ao Senhor também podem estar associados a súplicas, em situação de angústia. Recuperando essa forma salmódica, o sujeito poético pede socorro por ele e pela humanidade, pelos justos merecedores do perdão divino. Assim como nos salmos o fiel que ora não é um ser solitário, pois se reconhece como parte do povo de Deus, o sujeito lírico roga pelas “almas sãs” que “crêem na redenção”. No saltério, o pedido de socorro se desenvolve, primeiramente, com a invocação do nome divino, seguido do pedido, e para concluir o fiel exprime expectativa e esperança no atendimento de sua prece. No poema, o sujeito lírico clama ao Senhor que lhe responda, que lhe aponte o caminho de uma possível salvação. Consciente do mundo do pecado em que vive o homem atual, o sujeito busca o diálogo com Deus e roga-lhe que responda aos seus irmãos, mostrando-lhes o caminho. A insistência do sujeito para que o Senhor responda ao seu apelo é marcada pela repetição do verbo, “Dize-lhes”. Elemento encantatório poderoso, muito presente nos textos do *Antigo Testamento*, a repetição de sons, palavras ou versos inteiros podem conferir ao texto religioso a potência necessária ao diálogo para a eficácia da voz do sujeito enunciator.

O diálogo, na poesia de Vinícius de Moraes, constitui também um meio do poeta transcender seu espaço. Na anunciação futura está o exercício que fortalece o sujeito poético:

Tu te abaterás sobre mim querendo domar-me mas eu te
[resistirei.
Porque a minha natureza é mais poderosa do que a tua.
Ao meu abraço procurarás condensar-te em força — eu te
[olharei apenas
Mansamente alisarei teu dorso frio e ao meu desejo hás de
[moldar-te
E ao sol te abrirás toda para as núpcias sagradas.
Hás de ser mulher para o homem
E em grandes brados erguidos para os teu seios de pedra
E escorrerá como um arrepio pelo teu corpo líquido um beijo
[para os meus olhos
Na poeira de luz que se levantará como incenso em ondas
Descerás teus cabelos cheios para ungir-me os pés.

No instante as libélulas voarão paradas e o canto dos pássaros
[vibrará suspenso.
E todas as árvores tomarão forma de corpos em aleluia.
Depois eu partirei como um animal de beleza, pelas montanhas
E teu pranto de saudade estará nos meus ouvidos em todas as
[caminhadas.

(A Queda)

Assim anunciado o futuro, referindo-se a um “tu” que se iguala à presença divina, o poeta prevê a certeza de sua vitória. O sentido que emana do texto poético iguala-se à uma profecia. O outro metafísico configura-se numa força misteriosa, com a qual o poeta dialoga. Por meio desse contato, ele busca transpor seu espaço humano para vivenciar um tempo apocalíptico, fora do tempo secular. O diálogo no poema é, portanto, um recurso eficaz para romper as barreiras que dividem diferentes mundos e para a inserção do sujeito poético no espaço-temporal de seu interlocutor.

O eu poético na obra religiosa de Vinícius de Moraes vivencia, tal como os patriarcas bíblicos, um contexto de exílio. No diálogo com o transcendente, o sujeito poético almeja integrar-se a um espaço acolhedor, simbolizado pela terra prometida. A multivocidade, nesse sentido, provém do apelo a outros caminhos e vozes que possam orientá-lo em sua condição humana.

A fantasia ditatorial constitui uma característica da lírica moderna, como também uma forma recorrente no lirismo religioso. Longe de ser uma nova técnica literária, a fantasia sempre se manifestou em literatura, por meio da imaginação e do senso de mistério, incitando a gama necessária para o processo poético. Os românticos tinham no inconsciente onírico e nos estados de sonho o momento ideal para a criação artística (AGUIAR e SILVA, 1979, p. 142). A fantasia tende, na literatura moderna, a tornar-se um pólo criador que deseja ultrapassar as barreiras impostas pelo real. Assim, livre de qualquer interferência que possa reduzi-la à categoria do mundo circundante, a fantasia torna-se ditatorial.

A lírica do século XX é marcada por uma obscuridade proveniente da supressão entre fantasia e realidade (FRIEDRICH, 1992, p. 202-203). A fantasia deixa de ser medida pela lógica; torna-se absoluta, num contexto independente que lhe permite medir-se só consigo mesma.



Nivelando o real e o irreal, a fantasia se mede pelo que produz, pelas imagens autônomas que ganham força no poema.

A religiosidade nos textos modernos alcança, ou pretende, uma imagem do absoluto. Imagem essa que o recurso à fantasia ditatorial poderá proporcionar. Os poemas, como extensão da obra divina, constituem uma fala absoluta que não pode ser definida pela transcendência vazia. A aniquilação total do “eu”, do mundo ou da subjetividade lírica não constitui recurso coerente para a realização do poema religioso.

A fantasia ditatorial constitui uma das origens das transformações e destruições do mundo real no texto literário. O mundo passa a ser criado quase que exclusivamente pela fantasia que ignora a realidade ou a aniquila. Nesse universo poético, o espaço é decomposto, permanecendo incoerente, enquanto o tempo assume uma função anormal. Por vezes, elementos separados no tempo são concentrados num único espaço, aumentando sua incoerência.

O espaço alógico, fruto da fantasia, está presente no poema narrativo *A graça* de Murilo Mendes:

Desaba uma chuva de pedras, uma enxurrada de estátuas de
ídeos caindo, manequins descoloridos, figuras vermelhas se
desencamando dos livros que encarnam as ações dos humanos.
E o meu corpo espera sereno o fim deste acontecimento, mas a
minha alma se debate porque o tempo rola, rola.
Até que tu, impaciente, rebentas a grade do sacrário; e me
estendes os braços: e posso atravessar contigo o mundo em
pânico.
E o arco-de-Deus se levanta sobre mim, criação transformada.

No poema, tudo figura como num sonho. Os espaços se cruzam, as figuras saem dos livros e entram no mundo humano do poeta que, desdobrado de seu corpo, integra um outro espaço através dos braços da divindade. Manuel Bandeira já observou que a abstração do espaço na poesia muriliana acaba por “abolir as perspectivas dos planos” que se confundem numa “super-realidade”, com a “tangência do invisível pelo visível” (1995, p. 36). O “mundo em pânico” é a denominação melhor desse espaço caótico, onde chovem “pedras”, “estátuas”, “ídolos”, “manequins”. O inverossímil desordena o espaço e o torna incoerente. A graça divina não se harmoniza com a chuva de pedras, da mesma forma como o corpo sereno contrasta com a alma que se debate.

A fantasia é capaz de proporcionar a urgência que faz do poema um despertar do inconsciente rumo à organização do caos. O sentimento religioso e a presença de Deus consentem ao poema a consonância com a ordem desejada, mesmo que essa seja alógica.

Na poesia de *Tempo e eternidade*, de Jorge de Lima, a fantasia impera, dominando a maior parte das imagens poéticas, graças à descida às fontes da memória e do inconsciente. As imagens no poema, *A planície e as flores carnívoras*, de Jorge de Lima, são reveladoras da fantasia reinante:

Era uma imensa planície sem começo, sem fim.
Nela corriam rios e cavalos, muitos cavalos brancos,
rios murmurejando, cavalos nitrindo doidos.

Uma velha tarde de mil séculos sem ocasos berrantes
 circundava a planície.
 Que doçura pacífica abrangia a planície!
 Que solidão amiga havia entre os ginetes!
 Como venciam os milênios essas bestas gigantes!
 Como nascia o silêncio de seus rinchos de fogo!
 E pairando no tempo uma voz sussurrava.
 Que voz era essa tão presente e tão forte?
 Não desejeis saber, a força humana não pode.

Mas no além da planície
 Uma noite existia abraçando a floresta,
 a floresta, Senhor, uma floresta morna
 Onde o teu inimigo semeou carnes brancas
 De princesas banidas, de mulheres raríssimas
 Fechando as pálpebras para mim.
 Quando deixei a floresta, Senhor,
 Na planície só havia grandes flores carnívoras.
 Os abutres tinham descido sobre os cavalos brancos.
 A noite tinha caído sobre o suor dos rios.

O espaço da planície, “sem fim e sem começo”, é um lugar sem dimensões. O tempo, “tarde de mil séculos”, forma um período que não se destina à vida humana. Portanto, a planície atemporal e infinita constitui um espaço paradisíaco, com sua “doçura pacífica” e com sua “solidão amiga”. Contudo, na sequência narrativa a que se presta o poema, as imagens acolhedoras cedem lugar para uma visão espantosa. O verso [“mas no além da planície”] marca o início dessa transformação, lembrando o poeta que no além existia uma noite e uma floresta, a floresta do inimigo de Deus. A partir daí, as imagens serão de trevas, de “flores carnívoras” e de “abutres” sobre os “cavalos brancos”. A imagem da queda da noite faz o sujeito lembrar da queda humana, de sua condição de mortal.

A fantasia deixa emergir no texto uma natureza viva que não é fundo descritivo, mas atuante na expressão poética. A planície se torna

um espaço antagônico ao jardim do Éden. Assim transformada, torna-se um mistério contínuo. O senso de mistério permanece na imagem do abutre que pressente a morte e desce sobre os cavalos da planície. A queda humana, a visão do pecado e da morte, é trazida pelo inconsciente do poeta. Avaliar esse inconsciente, descobrir suas terríveis verdades, ocasiona o medo e a fuga. O sujeito poético deixa a floresta; pretende não mais presenciar o cenário aterrorizante, noturno e devorador, como a própria mente humana pode ser em momentos de solidão e medo.

As imagens escatológicas, recuperadas pela descida da noite e dos abutres, evidenciam um cenário apocalíptico. O gênero apocalíptico costuma ser representado como se ocorresse em um sonho ou visão, à maneira da poesia onírica (ALTER, KERMODE, 1997, p. 414). É, portanto, explicável a relação entre apocalipse e fantasia. A fantasia ditatorial torna-se um meio de o poeta expressar, obscuramente, tal como no *Apocalipse*, a visão do fim dos tempos.

Em *O Visionário*, de Murilo Mendes, a visão apocalíptica é dada pela fantasia de uma outra realidade, incompreensível e incoerente, fragmentada no todo, como faz exemplo o poema *Metade Pássaro*:

A mulher do fim do mundo
Dá de comer às roseiras,
Dá de beber às estátuas,
Dá de sonhar aos poetas.

A mulher do fim do mundo
Chama a luz com um assobio,

Faz a virgem virar pedra,
Cura a tempestade
Desvia o curso dos sonhos,
Escreve cartas ao rio,
Me puxa do sono eterno
Para os teus braços que cantam.

As transformações da mulher do fim do mundo compõem o visionarismo do poeta. Tudo é fantasiado pelo sujeito poético, sem deixar de formar uma realidade, aquela onde o próprio irreal se configura. No texto, o poeta nivela a impossibilidade ao mesmo grau de uma coisa possível: as roseiras que comem, as estátuas que bebem, os poetas que sonham. No paralelismo sintático, recupera-se também o semântico. O paralelismo dos verbos (“comer”, “beber” e “sonhar”) identifica o semantismo dessas ações. O sonho do poeta é tão possível quanto a comida da roseira e a bebida da estátua. Se não há lógica para a rosa e a estátua, não haverá também para o poeta, proibido de sonhar.

A mulher do fim do mundo faz as coisas impossíveis; figura a imagem do fim dos tempos. Enquanto representação inversa de uma mulher geradora, que inicia e não finaliza, a mulher do fim do mundo “puxa” o sujeito poético do “sono eterno”. Assim ressuscitadora, ao contrário do sopro divino que traz a luz para as trevas, a mulher “chama a luz com um assobio”. Por meio da fantasia, o poema propõe uma inversão dos sentidos do poeta, eternizando momentos, na figura da estátua virgem, e modificando os cursos naturais. A fantasia que nele impera rompe com a ordem da verossimilhança, para mostrar como o irreal pode ter lógica, enquanto revelador das perturbações da mente humana.

Na obra *A túnica Inconsútil*, Jorge de Lima reordena o universo que compõe o texto poético, fantasiando-o em uma dimensão mítica, como no poema *Os treze dias a caminho do deserto*:

No sexto dia, a terra se fendeu e milhões de cabeças decepadas
[se incorporaram ao desfile;
E essas cabeças que tinham sido de grandes alucinados e de
[grandes precursores conservaram adiante delas as visões
nunca vistas e muitas coisas que apenas começavam a nascer;
e depois das cabeças vinha a nação dos videntes, dos tocantes
e dos ouvintes
Vendo, ouvindo e tocando seres que não vemos,
Gritos que se interromperam desde as primeiras gerações e
[pensamentos que se envolveram de nuvens;
Girândolas águias esvoaçavam sobre a procissão levando
[amazonas donzelas ou espalmando as asas para dar sombra
aos cansados;
(...)

É possível reconhecer no texto a fantasia ditatorial, nascida das imagens sobrepostas. O raro emprego de vírgulas, as enumerações caóticas, ao sabor do surrealismo, são responsáveis por imagens de fantasia imperiosa, em que o poeta imagina seus dias de peregrino no deserto.

Conforme consta na *Bíblia*, o deserto e a terra prometida se fundem. O deserto exemplifica o pleno potencial de uma vida de exílio. Como lugar onde tudo foi perdido, pode revelar também o espaço onde tudo será ganho. O *Levítico* vê o deserto como lacuna necessária entre diferentes culturas, entre passado e futuro, uma lacuna que deve ser transposta para que o povo possa receber a ordem simbólica redentora

A visão surrealista é evidenciada nas imagens oníricas desse sujeito. As nuvens expressivas, que narram, ocasionam essa visão. O cordeiro transformado em mulher nua para fugir ao ataque do lobo compõe uma mudança caótica que recupera traços surrealistas. O lobo, transformado, balança ao vento e o cordeiro, transformado em mulher, dança para um chefe árabe que corta-lhe a cabeça. A metáfora do cordeiro torna-se irredutível.

A fantasia ditatorial impede que as imagens visionárias se convertam em fragmentos de um mundo real. A fusão de diferentes níveis da realidade compõem aquilo que a realidade não comporta. As subordinações alógicas em “a mulher nua baila para um chefe árabe mas este corta-lhe a cabeça com uma espada” ilustram a dissonância. A sintaxe alógica e a falta de coerência discursiva tornam o poema obscuro. A tendência narrativa não está em acordo com aquilo que é narrado no texto poético, pois a simplicidade como a mensagem vem posta choca-se com a inextricabilidade do que está sendo dito.

A falta de lógica nesse poema, proveniente da visão surreal que adota o sujeito poético, é adequada à sua parábola. Enquanto “última parábola”, o texto traz um espaço apocalíptico, que ilustra um fantasmagórico fim do mundo. A fantasia reinante, na obra religiosa de Vinícius de Moraes, ganha mais força a cada poema.



Do mesmo modo, o poema *O Outro* é marcado pelo alogismo das imagens. O sujeito poético expressa o temor que o aflige, compondo, para tanto, a figura de um outro ser que se apossa dele :

Às vezes, na hora trêmula em que os espaços desmancham-se
[em neblina
E a gaze da noite se esgarça suspensa na bruma dormente
Eu sinto sobre o meu ser uma presença estranha que me faz
[despertar angustiado
E me faz debruçar à janela sondando os véus que se
[emaranham dentre as folhas
Fico ... e muita vez meus olhos se desprendem misteriosamente
[das minhas órbitas
E presos mim vão penetrando a noite e eu vou me sentindo
[encher da visão que os leva.
Vozes e imagens chegam a mim, mas eu inda sou e por isso não
[vejo
Vozes enfermas chegam a mim — são como vozes de mães e
[de irmãs chorando
Corpos nus de crianças, seios estrangulados, bocas oprimidas na
[última angústia
Mulheres passando atônitas, espectros confusos, diluídos como
[as visões lacrimosas.
E de repente eu sou arrancado como um grito e parto e penetro
[em meus olhos
E estou sobre o ponto mais alto, sobre o abismo que desce para
[aurora que sobe

(...)

Na solidão absoluta de mil léguas foi o meu corpo que eu vi
[acorrentado ao pântano infinito
Foi a minha boca que eu vi se abrindo a beijo da água ulcerada
[de flores leprosas.
Dormiam sapos sobre a podridão das vitórias moribundas
E vapores úmidos subiam fétidos como as exalações dos
[campos de guerra.
Eu estava só como o homem sem Deus no meio do tempo e
[sobre minha cabeça pairavam as aves da maldição e a
vastidão desolada era grande demais para os meus pobres
gritos de agonia.
De fora eu vi e senti medo — como que um ávido polvo me
[prendia da lama
Eu gritei para o miserável que erguesse os barcos e buscasse a
[música que estava no pântano e na pele desfeita das flores
intumescidas
Mas ele já nada parecia ouvir — era como o mau ladrão
[crucificado.
Oh, não estivesse ele tão longe de meus pés e eu o calcaria
[como um verme
Não fosse minha náusea e eu o iria matar no seu martírio

(...)

Mesmo que pereça eu o esmagarei como uma víbora e o
[afogarei na lama podre

E se eu voltar eu sei que as visões passadas não mais povoarão
[os meus olhos distantes

Eu sei que terei forças para comer a terra e ficar escorrendo em
[sangue como as árvores

Parado diante da beleza, agasalhando os príncipes e os
[monges, na contemplação da poesia eterna.

(O Outro)

O mal-estar decadentista do sujeito poético adquire através da fantasia ditatorial a dimensão de uma realidade adversa e aterrorizante. O mundo visto da janela se transforma num espaço surreal, com “corpos nus”, “seios estrangulados”, “espectros confusos”, etc. O sujeito poético, repentinamente, desdobra-se em um outro; vê-se arrancado de si mesmo e preso a um espaço assustador. O pântano com água ulcerada e com flores leprosas compõe a outra dimensão explorada pelo eu poético. A Natureza inimiga não lhe permite escapar. Imagens da lama, da carne, da podridão, da doença formam esse espaço de martírio em que se encontra o homem pecador. Apenas a realização de sua poesia eterna permite-lhe a salvação. As imagens trazidas pela fantasia servem para ilustrar o estado psíquico de uma mente perturbada. Nos poemas de Vinícius de Moraes, a fantasia retrata não o espaço exterior de uma suposta realidade, mas o estado anímico do sujeito poético.

Cecília Meireles apresenta uma visão fantástica, desvincilhada do mundo real e com menor dramaticidade, se comparada

a Vinícius de Moraes ou a Murilo Mendes. Conforme Bosi já assinalou, Cecília distancia-se do real imediato e “norteia os processos imagéticos para a sombra, o indefinido, quando não para o sentimento da ausência e do nada” (1989, p. 515). Com ela, a fantasia ganha o rumo do transponível, pois rompe as barreiras entre real e imaginário e põe em questão a idéia formada que se tem do real sentido. Sua religiosidade mostra mundos diversos ou planos diversos de um só mundo. O mundo onírico impregna, portanto, a composição da realidade diversa.

Como num sonho
aqui me vedes
água escorrendo
por estas redes
de noite e dia.
A minha fala
parece mesmo
vir do meu lábio
e anda na sala
suspensa em asas
de alegoria.

Sou tão visível
que não se estranha
o meu sorriso.
E com tamanha
Clareza pensa
que não preciso
dizer que vive
minha presença.

E estou de longe,
compadecida.
Minha vigília
é anfiteatro
que toda a vida
cerca, de frente.
Não há passado
nem há futuro.
Tudo que abarco
se faz presente.

Se me perguntam
pessoas, datas,

pequenas coisas
gratas e ingratas,
cifras e marcos
de quando e de onde,
— a minha fala
tão bem responde
que todos crêem
que estou na sala.

E ao meu sorriso
vós me sorris ...
Correspondência
do paraíso
da nossa ausência
desconhecida
e tão feliz!
(*Irrealidade*)

O sujeito lírico apresenta-se de forma distante, dividido entre realidade e sonho. A fantasia, nesse sentido, desempenha a função de fazer reviver um mundo oculto. Novamente, a fantasia traz para o poema o choque entre o conteúdo e a forma. A forma é simples, com um léxico simplificado, num poema com tendência narrativa, mas a mensagem exposta requer atenção dobrada. O sujeito expõe sua irrealidade, formando um contraponto com o mundo real. O simbolismo da água escorrendo faz reviver a imagem do tempo passando para um sujeito que se sente estranho no espaço terreno. Sem compreender-se, nitidamente, não consegue reconhecer a origem de sua fala, percebe-as como “suspensa em asas de alegoria”, representando idéias que não são do interior de um eu lírico. Desdobrado, esse sujeito tem dificuldade para reconhecer-se em sua forma concreta. Compreende-se longe e ausente e assim permanece, como numa vigília, a contemplar o teatro da vida. A irrealidade, portanto, está na vivência de um mundo real.

A distinção de mundos é freqüente na poesia ceciliana. Contudo, não se trata de uma visão que se finda em abstrações sem respostas, ou em ostracismo. Sua reflexão acerca-se de um mundo estereotipado e sentencioso, da qual a poeta recusa-se a tomar parte.

Em *Mar Absoluto*, tem-se a figura de um sujeito questionador da realidade aparente, através da configuração de um mar que metaforiza a busca pelo Absoluto:

Não é apenas este mar que reboa nas minhas vidraças,
Mas outro, que se parece com ele
Como se parecem os vultos dos sonhos dormidos.
E entre água e estrela estudo a solidão.

E recordo minha herança de cordas e âncoras,
E encontro tudo sobre-humano.
E este mar visível levanta para mim
Uma face espantosa.

E retrai-se, ao dizer-me o que preciso.
E é logo uma pequena concha fervilhante,
Nódoa líquida e instável,
Célula azul sumindo-se
No reino de um outro mar:
Ah! Do mar Absoluto.

(*Mar Absoluto*)

Por meio da fantasia se caracteriza um mar divino, vultoso, Absoluto. O mar contemplado, visível, é tão somente uma “pequena concha fervilhante”. As gotículas, “células azuis”, são o conteúdo que formam esse mar continente. O mar visível não é mais do que suas águas reunidas que vêm e vão, como “nódoa líquida e instável”. Esse mar representa um mundo visível, aparentemente grande, formado de pequenos átomos. O “outro mar” configura o reino do Absoluto, misterioso

e majestoso, capaz de trazer os ensinamentos necessários à humanidade. A fantasia ditatorial auxilia para a visão, mesmo que quase impossibilitada, do outro mar. O Absoluto não é visível, mas sentido; não é explicável, mas aceito; não é questionado, mas contemplado. O Absoluto está na descoberta do sujeito poético que, contemplando um mar visível, capta o sentido sagrado da vida.

A poesia religiosa do século XX parece orientar-se por esta questão com frequência, podendo mesmo nela se resumir: a busca do sentido religioso acaba deflagrando um conceito de poesia como criação, simulação do ato divino. Assim, restaurando o sentido demiúrgico, a poesia religiosa pretende uma linguagem carregada de um sentido mágico e incomunicável, para dizer, não os conteúdos de uma vida religiosa, mas a vivência de um sentimento religioso. Irredutíveis à realidade, muitos poemas religiosos pretendem participar do mistério divino, encobrendo-se de um poder encantatório.

A fantasia no poema religioso está profundamente relacionada ao sentido sagrado que se dá ao poema. A visão cosmogônica e escatológica, bem como a declaração do messianismo, transportam o leitor para um universo hermético. Do mesmo modo, os textos bíblicos não apresentam clareza de idéias, mas enunciam um conteúdo obscuro, enigmático, compreensível apenas por um leitor iniciado.

VERBO E REVELAÇÃO NA POESIA MODERNA

A religiosidade, em Jorge de Lima, caminhou do regionalismo para o catolicismo. Sua matéria poética, reveladora de um conflito religioso, permite reconhecer uma evolução do conteúdo místico regional à universalidade da temática católica. Declaradamente católico, poeta “restaurador da poesia em Cristo”, Jorge de Lima apresenta-se como um pregador que pretende semear a palavra divina. Convida os demais poetas a pregar a Verdade da palavra de Deus, seguindo a lição do Padre Vieira. Assim, o poeta é um semeador do evangelho, um missionário da fé que prega para unir todos os seres, a fim de que a palavra humana seja conciliadora e jamais a Verdade seja afastada dos homens.

Com este tom de crença divina e de cumprimento de sua missão, o poeta encerra a obra *Tempo e Eternidade*. Nela estão conciliadas, sem estarem por completo harmonizadas, a visão da modernidade com a de um passado miticizado. A modernidade está presente na imagem do progresso, enquanto a visão do passado manifesta-se no passado histórico de Jorge de Lima. O tempo que ecoa



nessa obra é um tempo suspenso, tanto que permite ao poeta religioso contemplar um passado mítico e um futuro apocalíptico em diferentes poemas.

Ao lado de uma temática universal, os poemas de *Tempo e Eternidade* apresentam um poeta de raízes africanas, lembradas na evocação de um tempo remoto, evidenciando, com isso, que o poeta místico e regional não se perdera de todo. As vozes que ecoam em seus poemas recuperam imagens de sua ancestralidade; trazem a visão de um passado longínquo, presente nas caravelas que percorrem o mar, nas imagens dos negros sujos de carvão. No questionamento do passado e do futuro, no diálogo com seres ancestrais, com as vozes da África, vozes misteriosas que o afligem, o poeta evoca o Criador. O sujeito poético costuma questionar-se sobre o seu passado e dialogar com seus ancestrais, com suas origens, a fim de compreender a relação possível do passado mítico e de um tempo de progresso.

Quando volta-se ao passado, o eu poético retoma imagens ancestrais. Recorda-se do mar, onde ficavam escravos mergulhados no sangue derramado em guerras e batalhas. Dessa forma, Jorge de Lima parece tornar-se um poeta ancestral. Ao mesmo tempo em que recorda, o poeta volta-se, igualmente, a narrativas do *Velho Testamento*. O poema acaba sendo o espaço para a suspensão do tempo, onde se detém o passado no congelamento do presente.



O sujeito poético jorgiano se apresenta consciente de sua impotência diante da podridão do século, dos apegos materiais que movem a humanidade. Entretanto, esse sujeito quer lutar; pregar a palavra de Deus, por isso apresenta-se como um escolhido e clama para que sua fé seja aumentada.

O desejo de unir-se ao divino vem do reconhecimento da distância que o afasta do mesmo. Consciente do pecado, o poeta reconhece-se longe de Deus. A herança do pecado original, carregada pela humanidade, foi-lhe transmitida por seus ancestrais; por isso o sujeito poético enuncia sua fé e seu desejo de unir-se definitivamente ao criador, para ver-se protegido dos males que o atormentam.

A religiosidade, na obra *A túnica Inconsútil*, pode ser explicada, em parte, pela escolha de seu título. A poesia de Jorge de Lima busca nessa obra ser inconsútil; ser una e eterna, como a túnica sagrada. Com isso, sua poesia torna-se uma unidade constante com Deus. O próprio poeta representa essa unidade, na medida em que se diz unido a todas as criaturas: ora como ser primitivo, conhecedor da origem da vida, e ora como um profeta capaz de revelar o fim dos tempos à humanidade.

A freqüente recorrência à bíblia, o verso evocado como uma oração, as citações bíblicas, a presença de santos, revelam o artista Jorge de Lima como um grande conhecedor da Bíblia. O poeta apropriou-se de parábolas, de evangelhos e de diferentes episódios bíblicos,

emprestando aos seus poemas a forma narrativa. Recuperados na forma e no tema, como em *A escrita na parede*, esses episódios propiciam ao leitor a visão profética. A retomada de elementos e as reiteraões, por meio de parataxes, auxiliam o significado do discurso profético, ao transportar o leitor para um tempo mítico. O recurso à paráfrase, presente nesses textos, também contribui para a consagração do poema como obra divina. A paráfrase, como na *Ode a comunhão dos santos*, recupera passagens bíblicas, velando o significado do texto poético. O verso inicial do poema, em latim, parafraseia o *Evangelho de São João* e busca, através dos versos evocadores das igrejas triunfantes, militantes e padecentes, a reconstituição do Verbo divino. Com isso, o poeta atribui o significado de um rito de passagem ao seu texto. Através dele, o sujeito poético entra em comunhão com a igreja, numa fala litúrgica que preconiza o fim dos tempos e torna-se uma fala libertadora. Assim, pela paráfrase, o poeta alcança o tom profético do discurso religioso.

Em seus poemas, o autor revela-se como um ser privilegiado que se senta com Cristo à direita do Pai, que desce aos infernos e ressurgue dos mortos, que fala palavras do Pai e do Filho. A julgar pela forma como se apresenta, o poeta se constitui um enviado de Deus, alguém divinizado que recupera a imagem de Cristo pregador.

O artista que se revela preocupado com o Verbo divino é também um ser fadado a cumprir uma sentença no mundo humano; por

isso vê-se como um homem incomum, um vate, um homem agraciado com uma fala que se iguala à fala divina.

A graça recebida identifica-se com o dom de sua poesia. O poeta apresenta-se na figura de um profeta bíblico que resiste às tentações e cuja graça está na sua consagração como poeta e devoto. A graça recebida é a túnica inconsútil de sua arte, metáfora de sua obra. Assim, a graça é o dom para fazer versos e, sobretudo, para dignificar o ato poético, anunciado pelo sopro divino.

As imagens aterrorizantes da morte, da carne, da queda humana denunciam o temor do sujeito poético. O pecador consciente teme a ira santa; teme um fim apocalíptico destruidor, por isso sofre com o castigo da queda infligida por um Deus impiedoso. Quando não há temor, o poeta recupera na visão de Cristo imagens de Deus, como Pai amado, misericordioso. Com isso, ameniza sua angústia e passa a reconhecer-se como realização do *logos* divino. Deus, como força inteligente, não aterroriza; é o Criador, o Sábio, o Clarividente e o Onisciente que poderá ensinar o poeta a vencer o mundo do pecado. Como artífice inteligente, a imagem de Deus estende-se a do Espírito Santo, um espírito de luz, em forma de pássaro, que não interfere na substância do mundo. No entanto, o poeta clama por sua interferência; clama porque deseja ascender com Ele à divindade e habitar o céu, espaço de um Deus Pai, Todo-Poderoso. O espírito de luz também habita o Verbo. As palavras do Pai são o Verbo divino e fecundo que, para o

poeta, nunca se finda; permanecerá vivo em sua poesia fecundada desde o instante de sua criação.

O autor crente que se diz privilegiado também se mostra humilde nos momentos em que reconhece que nada é perante Deus. Em tais situações, o poeta clama misericórdia e confessa sua inferioridade, implorando para que o Altíssimo aumente sua fé e o torne ainda mais fervoroso e sábio para poder cumprir as leis de Deus.

As visões de passagens bíblicas coincidem com as descidas às fontes do inconsciente. O espaço evocado pela fantasia ditatorial deixa emergir no poema uma natureza viva que não é fundo descritivo, mas atuante na expressão poética. A paisagem torna-se espaço antagônico ao jardim do Éden; compõe um cenário apocalíptico que vem apresentado como num sonho ou visão. Por meio desse recurso, o poeta constrói um plano mítico, com imagens sobrepostas, numa enumeração caótica, quase sem vírgulas. A presença de ritos iniciáticos, do sobrenatural e do mistério reinante, nos poemas jorgianos, é garantida por uma fantasia imperiosa que se torna um meio do poeta expressar obscuramente a visão do fim do mundo.

As imagens escatológicas são anunciadas pelo som das trombetas finais. O fogo que arde, o enxofre e a atmosfera cinzenta formam imagens associadas de modo direto à figura do demônio. As visões do juízo final confundem-se com imagens angustiantes do homem, da queda, da escuridão, das trevas nefastas. Embora essas visões façam

ecoar o desespero do homem pecador e temente, as imagens seguintes de paz e esperança prenunciam uma nova era. A visão cosmogônica alterna com a escatológica, para mostrar um recomeço conciliador e harmônico.

O poeta religioso torna-se um místico que divaga em imagens oníricas, ao sabor do surrealismo. Assim recorre à sua memória, com imagens de divindades místicas, com narrativas de lendas, como em *O grande circo místico*. Desse modo, o poeta que há em Jorge de Lima surge como um enviado, designado para vivificar a palavra divina numa só língua, a linguagem do Espírito, aquela que todos compreenderão quando se desfizerem as torres de Babel, quando se findarem as discórdias. Com esse intuito, o poeta oferece ao povo de Israel o manto sagrado de Cristo, a túnica inconsútil: a arte poética, indissolúvel e eterna.

A palavra humana parece ineficaz ao artista que não consegue responder, por meio da mesma, a muitas de suas dúvidas e inquietações; por isso o poeta afirma que as palavras nada significam no discurso dos homens públicos. Abandonando a figura de um homem comum, o sujeito poético enuncia tal como um profeta bíblico, convidando pecadores e assassinos para se purificarem em suas peregrinações em forma de ritos. O rito e as preces servem à figura do poeta-profeta para intensificar e dignificar seu poema. Com ele, a palavra poética deixa de ser ineficaz, como a fala humana, para adquirir um grau de eficiência mais próximo daquilo que o poeta sonha dizer.

Considerada um elo com o divino, a Musa do poeta apresenta-se como uma força mágica que possibilita o encontro com Deus, ao mesmo tempo em que é símbolo significativo de sua poesia. O feminino está presente no desejo de criação do poeta. Com o poder de criar, a figura feminina confunde-se com a própria imagem da divindade. Entretanto, à Musa divina poderá seguir uma outra erotizada que representa a queda do poeta, sua tentação e perdição. Contudo, de modo geral, a musa constitui nos poemas um elemento passivo para recuperar o Verbo do início dos tempos. É ela a Bem-Amada, a figura mística criadora de sua poesia. Figura maternal e, ao mesmo tempo sensual, a Musa deve proteger e seduzir o poeta, como também uni-lo à divindade. Ambivalente, mas fortemente evocada, ela ilumina o poeta para a descoberta dos valores divinos e, conseqüentemente, auxilia-o na suprema tarefa de salvar a humanidade. Assim restauradora e messiânica, a Musa serve aos propósitos do poeta.

A Bem-Amada corresponde à mulher primigênia, divina e secular. O feminino é freqüentemente representado na obra jorgiana, desde as mulheres do *Antigo Testamento* até às imagens femininas presentes nas visões do fim dos Tempos. O poeta busca o feminino, a fim de incorporar essa presença em sua obra. A genitora que perpetua a humanidade alcança a função divina.

Outro elemento sagrado, mediador entre os homens e Deus, é o templo. O espaço sagrado, ponto de contato com Deus, pode estar

representando, assim como a Musa, a própria presença divina. O templo é a morada de Deus e Ele mesmo. Estar no templo é ter acesso ao reino de Deus. A transfiguração da pedra pela presença divina é representada nos poemas. O espaço que está acima dos homens que a freqüentam ou que a dirigem é um espelho da cosmogonia que se repete a cada visita ao templo. Contemplando-o, o poeta quer edificar, na casa do Senhor, os exemplos do céu.

Os anjos e santos que também realizam o acesso à divindade são evocados pelo poeta. Nas imagens do juízo final, anjos surgem anunciando a salvação, ao som de suas trombetas. A imagem de santos, força humanizada e ao mesmo tempo santificada, faz o elo do humano ao divino. O poeta que deseja conhecimento, força e sapiência recorre à expressão de fé dos santos que são adorados por sua igreja.

As visões de Deus compõem na poesia de Jorge de Lima imagens impregnadas de um misticismo religioso. A religiosidade presente em *A túnica inconsútil* relaciona-se à visão ancestral recuperada por um inconsciente que aflora em momentos díspares. A fé religiosa parece ser o maior guia do poeta e o centro em que tudo se resume, como também constitui a força para sua criação poética, na medida em que é um ato libertador e, profundamente, preso ao social. O misticismo, em qualquer caso, advém de uma formação religiosa que não se prende apenas a um registro bíblico, mas se estende na crença de uma força mágica que se estabelece em sua arte e lhe dá forças para compor. O

que há de místico em Jorge de Lima pode ser compreendido tanto como fé religiosa, quanto uma força motriz que faz dele um poeta cristão, capaz de criar sob impulsos do inconsciente.

A expressão poética e religiosa de Murilo Mendes não se volta apenas para a recuperação de um tempo mítico, mas mostra e desprivilegia imagens da modernidade, com suas máquinas e fábricas. A evocação do progresso não é valorizada pelo poeta que a ele se refere de modo repugnante. Nos poemas de *Tempo e eternidade*, um arranha-céu não passa de um tijolo e toda máquina termina enferrujada. O poeta mostra como as invenções do homem se transformam e se perdem e como o progresso pode ser revelador do Apocalipse que se aproxima. A modernidade incomoda o artista, o que explica seu desejo de transportar-se para um passado mítico, onde estão seus irmãos de espírito, sua família sobrenatural. Com isso, Murilo Mendes faz dos poemas de *Tempo e eternidade* um espaço para o diálogo, para a reminiscência de outras gerações, num movimento prolongado em busca do imutável e do infinito.

Dessacralizando o mundo humano e moderno, o poeta recupera os valores eternos. O artista busca a eternidade em detrimento do tempo presente. O tempo que corre é o tempo que mata, o grande inimigo da humanidade. Com isso, embora pregador da palavra divina, o poeta Murilo Mendes figura, sobretudo, como um visionário rebelde. Sua rebeldia deve-se à sua incapacidade para compreender as contradições

do universo criado pelo Todo-Poderoso. O sujeito poético muriliano apresenta-se nos poemas de forma angustiada, dividido entre a adoração divina e a “prestação de contas” com Deus.

O desdobramento lírico é revelador de uma atitude do sujeito poético para livrar-se do fluir temporal e do conseqüente sentimento de fugacidade da vida. Além disso, desdobrando-se, esse mesmo sujeito encontra meios de compreender sua angústia existencial e seu conflito religioso.

Dentre os aspectos formais apresentados na análise da obra *Tempo e Eternidade*, podem ser reconhecidas características da modernidade, tal como a fantasia ditatorial e a multivocidade. Alguns poemas apresentam uma ruptura com a ordem preestabelecida do real, através de imagens que se desligam de um espaço real e verossímil, para buscar representar uma nova natureza, desordenada e inverossímil. Em outros, é possível reconhecer a variedade de vozes que ecoam apresentando diversidade de planos. Ora o eu poético expressa sua visão, ora deixa entrever uma outra voz, que poderá ser uma entidade divina ou sua Musa.

Na obra *O Visionário*, Murilo Mendes volta-se para a origem, a geração e a permanência, desenvolvendo um visionarismo revelador de um passado ancestral e de um devir sentenciado. A cosmogonia dá seqüência às imagens escatológicas. Após imagens aterrorizantes do fim,

há sempre o possível retorno às origens e a formação de um novo mundo, renovado pela fé e confiança na salvação do homem.

O poeta apresenta recordações de sua família sobrenatural, por meio das reminiscências da mãe e da infância, resgatando um mundo passado e fixo, preso a um álbum de retratos, como nos poemas *Pré-História* e *Gênese Pessoal*. Diferentemente das recordações de outros poetas modernos, como Manuel Bandeira ou Carlos Drummond de Andrade, as reminiscências de Murilo Mendes são postas por imagens surrealistas reveladoras de suas preocupações metafísicas e religiosas.

Meio a essas imagens estão as passagens bíblicas, desde visões apocalípticas à anunciação da vinda de Cristo. As histórias de santos, de patriarcas e apóstolos, juntamente com a recuperação do evangelho, parafraseando relatos do *Antigo Testamento*, trazem aos poemas o conteúdo rico da simbologia das escrituras, formando as imagens do sagrado na obra. A vinda de Cristo, bem como todas as transformações futuras, são anunciadas por anjos e santos, figuras condutoras do poeta religioso.

O sentido religioso dessas imagens é acentuado pela forma salmódica. Ao lado dos salmos, o uso do paralelismo, a retomada total ou parcial de versos, recupera a forma do versículo bíblico, construindo a expressão religiosa do texto poético. Através da forma salmódica, o poeta proclama e glorifica seu Deus.

O diálogo freqüente do sujeito poético ilustra sua necessidade de questionar e indagar por alguém. A voz dada aos personagens de seus poemas narrativos mostra que o poeta recupera pelo diálogo a necessidade de compreender suas origens e formas até a morte. As interrogações a Deus evidenciam um sujeito contestador que traz para o poema passagens do *Gênesis*, dialogando através das etapas da vida humana. Assim, movido pelo desejo de conhecer a influência do passado mítico no mundo atual, o poeta busca dialogar com Deus ou com seu outro. Pelo diálogo, o poeta desvenda os elos que prendem as etapas da sua precária vida humana. O nascimento, a morte, a descendência e a família formam questões que, no diálogo, o poeta busca responder incorporando a figura de um sujeito sobrenatural.

O espaço dessa compreensão pode ser alógico. Fruto da fantasia ditatorial, o espaço é revelado pela animação de objetos, no cruzamento de formas e sentidos. A presença de Deus, sentida pelo poeta, dar-se-á em consonância com esse espaço alógico e surreal. Nesses momentos, tem-se uma visão apocalíptica, um real fragmentado, transformado por imagens oníricas. Os espaços se cruzam, desordenados pela fantasia que nivela aquilo que pode acontecer e aquilo que jamais poderá tornar-se real. Imagens visionárias, como as roseiras que comem e as estátuas que bebem, contaminam o realismo de outras figuras. A fantasia ocasiona a desordem e a inversão de idéias, a fim de mostrar

como o irreal pode ter lógica nos momentos em que pode revelar as perturbações do inconsciente humano.

Nesse sentido, a análise do poema muriliano possibilita reconhecer a tentativa de autocompreensão, posta por um sujeito questionador. Assim, é no mundo aparente que ele busca compreender o inteligível. Daí sua permanência no mundo moderno. O aspecto social é tematizado em momentos em que o poeta questiona um tempo moderno e humano. A história não é reeditada, mas apreciada segundo uma visão que tudo pode e que obriga o leitor a acompanhar-lhe o desenlace. O poeta deseja suspender a história; incorporar o começo e o fim ao presente. A preocupação e a transformação do tempo num presente mítico demonstram o horror do poeta a um tempo histórico, associado ao homem e ao progresso, portanto, ao pecado e ao fim. A modernidade é o grande inimigo, enquanto as grandes potências confluem para a visão do mal.

O terror da finitude humana atrapalha o repouso na pedra. A consciência do fim, certamente, é o que mais atormenta a figura do poeta visionário. Daí sua rebeldia, seu estranhamento de si mesmo e do mundo. O poeta diz preferir revogar a obra de Deus, anular-se, a permanecer impotente e incompreendido. O sentido de impotência aumenta sua rebeldia e sua preocupação com a existência humana e com Deus. Por isso, o sujeito poético considera-se da terra que o rejeita eternamente.

Sua aflição acerba sua experiência religiosa. Em consonância com essa rebeldia, está a concepção que o poeta apresenta de Deus.

As imagens de Deus evocadas nos poemas murilianos revelam um Pai misericordioso e, com mais frequência, um Criador aterrorizante. A figura de um Deus ordenador da moral e do bem que não permite luxúria, nem prazer, é retomada constantemente na obra. Em *O Visionário*, figuram imagens de um Deus ordenador do mundo e justiceiro que é apreciado pelo poeta e de um Outro, misterioso e brutal, que, em visões apocalípticas, castiga o homem que habita um espaço profano e maldito, que pune aqueles que não seguem os seus desígnios e, com isso, interfere na existência da criatura humana. Dessas visões nascem imagens de angústia e desespero, de humor e ironia.

A idéia de justiça divina, em benefício dos pobres e dos oprimidos, é recuperada pelo poeta que mostra o castigo para os ricos e poderosos. Por essa forma de crença, Murilo Mendes corresponde à figura do cristão moderno, como ser desiludido que sofre influências do progresso e da história, ao ver abandonado o paraíso dos arquétipos e da repetição. Assim influenciado, o poeta rebela-se contra aquilo que entende como perdido. Seu desespero nasce da busca irrealizável pela harmonia do universo e pela tentativa de compreender e aceitar a interferência divina ou a impotência humana.

O poeta não é apenas um homem que faz louvores a Deus e se envaidece com sua missão. Sua posição em relação a fé cristã é

singularizada. Pouco ortodoxo, o poeta que há em Murilo Mendes angustia-se diante dos desígnios incompreensíveis de Deus. Sem alcançar seu deciframento e sem desvendar seus mistérios, o poeta sofre, interrogando-se e exclamando com perplexidade diante daquilo que não compreende. O poeta visionário se apresenta como um anjo rebelado, chegando a evocar a imagem do demônio. O poeta constitui-se, assim, de forças polares e opostas, pela figura do santo e do demônio, fruto do bem e do mal. Tal duplicidade resulta da inadequação do poeta ao seu mundo. Sentindo-se exilado, esquecido, ignorado, incapaz de salvar o mundo e a si próprio, o poeta angustia-se diante de um mundo moderno e pecador.

A atitude rebelde não lhe permite o acolhimento da graça divina de forma tranqüila ou prazerosa. A graça recebida de Deus é, para o artista, algo penoso e aterrorizante. Os desígnios divinos, incompreendidos, nem sempre são aceitáveis. Nem mesmo o desdobramento do sujeito poético, a compreensão de si mesmo no mundo sensível, pode amenizar sua angústia. A graça não constitui, portanto, na poesia muriliana, um elemento doado e edificante. São raros os momentos em que o poeta sente-se agraciado. Nisso se evidencia um dos pontos de tensão de sua poética: a expressão de um sujeito lírico que não compreende o Deus que adora.

A aflição que esse sujeito revelará na sua incansável busca da verdade muitas vezes encontrará como saída um humorismo que choca-se com a seriedade de outros textos poéticos. Poemas, como O

poeta assassina a Musa e Arte de desamar, aproximam *O Visionário* dos livros iniciais da carreira do poeta, tais como *Poesia* (1925-1974) ou *Bumba-meu-boi* (1930-1931). Contudo, os poemas da obra se diferenciam dos modernistas pela postura inquietante de um artista que busca respostas para sua angústia religiosa.

A idéia da vida limitada e do tempo que galopa sem cessar traz a angústia de não ser eterno, de não poder procriar, de não possuir os laços com a eternidade. Daí seu louvor às mulheres, a constante figuração do feminino como extensão do tempo e convergência de mundos. O elo divino, a Musa, surge na forma de um ente superior, sobrenatural e feminino, ao qual o poeta necessita unir-se a fim de alcançar sua paz espiritual.

A Musa invocada pelo poeta é capaz de organizar o mundo e de relacionar-se à eternidade. A figura da mãe e da esposa divinas, da Bem-Amada que salva o poeta e o conduz à divindade, é retomada através de diferentes formas e por vários nomes. Essa figura, quando erotizada, não acalenta o poeta, mas traz inquietações. Nesse momento, tem-se a figura da Eva tentadora, a fêmea agressiva e castradora que atormenta o homem cristão. Em alguns poemas, o poeta surge brigando com sua musa, lutando com ela e, conseqüentemente, com sua arte, numa tensão que parece traduzir a tensão própria do ofício do artista.

A presença feminina é definidora da religiosidade na obra muriliana. Isso porque o eterno feminino surge ao poeta como símbolo de

graça e, ao mesmo tempo, de perdição. Tal ambivalência é justificada pela própria polaridade que marca sua poesia, profana e sagrada. O poeta busca compreender o universo por meio da figura feminina. O feminino é significativo e simbólico em *O Visionário*, por ser a forma mais capaz de aproximá-lo de Deus. A mãe que gera, que nutre, é arquétipo de criação e também de perpetuamento da existência humana. O poeta investiga heranças, origens e gerações futuras, referindo-se sempre à figura feminina na tentativa de ver explicadas suas inquietações.

A mulher que tem o ventre “no corpinho do filho” é considerada um elemento mágico na poesia muriliana, uma força poderosa. Contemplar a figura feminina e acordar na mesma a potência criadora emociona o sujeito lírico, mas ao mesmo tempo causa-lhe a angústia. É preciso cantar o eterno feminino em poesia como forma de participar dessa criação.

Ao lado desse arquétipo maternal, a Musa figura também nos poemas murilianos como um princípio poético, um elemento fecundado pelo Verbo e, ao mesmo tempo, um princípio ativo de sua aliança com o divino.

Murilo Mendes revela um poeta tentado a conquistar a eternidade, recuperando em sua imagem a figura mítica de Prometeu, o eterno rebelado e castigado. O poeta, inconformado, sonha e é punido; por isso busca a superioridade divina na recorrência mítica, nas imagens de tempos aparentemente inconciliáveis: um tempo mítico, prometéico e

um tempo moderno, atual. Os mundos díspares que ele contempla se interseccionam para dar forma a um mundo visionário. O visionarismo de sua obra pode ser explicado pela insistência numa caminhada que o próprio poeta julga impossível. Errante, percorrendo mundos diversos, o sujeito que enuncia busca numa natureza exterior a cura para seus males. E por buscá-la no exterior, não dentro de si próprio, o poeta realiza a peregrinação por outros universos e mundos, dos quais, a julgar por sua rebeldia, permanecerá prisioneiro.

O visionarismo na obra muriliana não descarta o conteúdo moderno e mítico, formas conciliáveis em sua produção. Murilo Mendes, sem deixar de ser moderno, é religioso e visionário. Assim, imagens de fé e de pecado, de religião e de progresso, de modernidade e de passado, de medo e de ambição, do bem e do mal, convivem no poeta. Daí, uma poesia que explora contradições que, em sua essência, são complementares da expressão do humano fraco e pecador que há no artista religioso.

Com Cecília Meireles, o sentimento religioso virá como experiência afetiva e meio de compreensão dos seres. Algumas de suas obras tornam a temática religiosa mais evidente ao apresentar vida de santos e ao seguir modelos presentes em *Cânticos* ou no *Eclesiastes*. A mensagem da inutilidade dos esforços humanos e a advertência para as ilusões que acompanham a humanidade compõem uma constante na

poesia ceciliana. A poeta costuma evocar imagens oníricas e fugazes que fogem de uma representação do concreto, para expressar seu modo singular de entender o sentido da existência.

A imagem de Deus nos poemas surge por meio da transfiguração do sagrado em símbolos de infinitude, sentidos na extensão da natureza. Da consciência da ineficácia de um Deus único provém o espiritualismo da autora. Intuitiva, a poeta que se põe no texto mostra um Deus que está dentro de si mesma, um Deus diferenciado daquele que foi concebido pela tradição cristã — único e Todo-Poderoso. A figura do Pai Onipotente não auxilia o sujeito lírico na busca de respostas para as imperfeições da limitada vida humana; por isso a poeta busca na contemplação da natureza e na construção de si mesmo a sublimação necessária para o acalanto, a auto-redenção. No modo como busca compreender os mistérios divinos, a artista desenvolve uma concepção oriental que marca sua experiência religiosa.

A contemplação da natureza torna-se, portanto, o recurso necessário à libertação do sofrimento e ao alcance do nirvana.

Mar Absoluto apresenta poemas que revelam a necessidade da poeta de transcender para um outro espaço, mais acolhedor, livre dos castigos humanos. No desejo inconsciente, tem-se justificada a presença, nesse caso, das imagens de navios, marinheiros e ondas, formadores de um universo aquático que simboliza a fluidez do inconsciente, cujo arquétipo vem representado pela figura do Mar. Por outro lado, o universo

aéreo é evocado nas imagens de pássaros, céu e estrelas, revelando o desejo de transcendência, despertado no eu lírico. Mar e céu realizam uma analogia constante na obra, devido à capacidade que ambos possuem para acolher a luz, para ser luz ou para converterem-se em abismo. Céu e mar, em *Mar absoluto*, não se separam, o mar reflete o céu, por isso une-se a ele.

A presença do aéreo e do marítimo formam um simbolismo que unifica o transcendente e a criação. A imagem do Mar vai, aos poucos, delineando-se como uma força criadora, capaz de ensinar e de propiciar a redenção à humanidade. Assim valorizado, o retorno ao grande útero marinho coincide com a busca pelo transcendente ou com a subida aos céus protetores.

Como manifestação do sagrado, o Mar constitui um símbolo de integração no Absoluto. Sua hierofania se deve à sua grandiosidade e ao seu fascínio, à sua imensidade una e eterna. O mar adquire o significado do que não se extingue e do que é capaz de proporcionar à poeta sua espiritualidade. O abismo marinho funciona também como um grande oráculo, com poder profético, capaz de trazer respostas às indagações da autora.

A maternidade da água também é evocada, como extensão do simbolismo marítimo. Este grande arquétipo da vida, a água, assim como a terra, simboliza a criação, o que justifica uma série de imagens

aquáticas que recuperam o sentido sagrado da criação. A cosmografia retratada pela artista está no mar e em suas metáforas.

O sagrado que pode acalmar a poeta deve ser encontrado, portanto, nos símbolos marítimos. Através de seus ensinamentos, do poder que emana das águas, o mar traz o aprendizado e a evolução espiritual necessária ao sujeito lírico. A contemplação do mar grandioso transporta esse sujeito para a compreensão de outra realidade, de diferentes mundos, instigando-lhe a perscrutar um mundo de essência. É do Mar, portanto, desse símbolo de aprendizagem, que a poeta retira as lições para sua disciplina humana. Compreendendo-se, o sujeito lírico poderá alcançar a Idéia e descobrir o inteligível em Deus. Assim, a crença espiritualista da poeta orienta seus poemas para a visão do sagrado por meio de símbolos de infinitude.

O acesso ao sagrado, portanto, faz-se pelo empreendimento do sujeito poético que busca, por meio de exercício de reflexão, a graça divina. A fim de reconhecer verdades ocultas, o eu poético realiza uma sondagem filosófica que o auxilia em sua ascese espiritual. A graça alcançada define-se pelo conhecimento que a poeta atingirá de si mesma e a compreensão dos mistérios que cercam o seu universo. A meditação, o recolhimento do sujeito lírico, constitui uma retomada da teoria de Plotino. Isso porque, em vez de buscar explicações no mundo exterior, a poeta busca em seu íntimo a verdade que há nas profundezas da psique.

A figura do poeta que se apresenta na obra ceciliana pode ser definida como um sujeito lírico, na forma de alma, que oscila entre a permanência num espaço humano e o desejo de conhecer o espaço divino. O desejo incontrolável é posto pela necessidade desse sujeito de fugir do pungente estranhamento do universo humano. A poeta sente-se como um ser estranho a este mundo e, ao mesmo tempo, compromissada com outras vidas e com outras gerações. O peso do mundo, as angústias dos homens são assim por ela protagonizadas. Com isso, sua lírica expressa um sofrimento comum, uma angústia que não deve ser apenas a da artista. A poeta acaba assumindo o sentimento nostálgico do porvir; na medida em que se mostra como ser inquieto, indagador da existência. Preocupada dessa forma, Cecília Meireles realiza uma poesia de abordagem metafísica, atribuindo densidade filosófica à sua arte, ao mesmo tempo em que prega sua crença e aconselha aos homens.

Pela compreensão dos símbolos marítimos e pelo entendimento dos desígnios da natureza que contempla, o sujeito inquiridor busca uma resposta às suas indagações. A constituição de uma realidade metafísica, nos poemas, advém muitas vezes do exercício do desdobramento lírico. Por meio dele, o eu poético alcança a resposta desejada. Vendo-se assim duplo, poderá conhecer o mundo de modo mais abrangente e diferenciado. Nos momentos em que não se reconhece como ser concreto, esse sujeito sente-se fluído e leve como um pássaro de destino aéreo, solitário entre os homens e Deus. O

desdobramento permite revelar o tema do duplo, da sombra, do outro que oculta a natureza verdadeira do “eu”. Também pelo desdobramento, é possível dialogar com uma outra vida, representação de um ser espiritual. Portanto, o recurso ao desdobramento auxilia na compreensão do universo, na medida em que se alcançam respostas para uma realidade metafísica.

No diálogo consigo mesma ou com um ente invisível, com a natureza ou com o sobrenatural, com os mortos, a poeta busca um contato com um outro lado de seu finito mundo. Evocando um universo não declarado, não retratado, mas pincelado em um e outro poema, a obra faz-se como um convite para que o leitor filosofe, reflita e se encante com um significado singular da existência. A autora mostra que as palavras que nomeiam seres, um mundo referencial, pouco valem. O eu poético está sempre a revelar que a alma sabe mais e que todas as palavras são insuficientes para dizer a dor do poeta, a saudade de um espaço em que nunca se esteve, mas que intui e pressente. A figura do poeta, na obra ceciliana, mostra-se sempre distante, como se no espaço terreno fosse apenas um viajante perdido que não encontra o caminho de volta. Estranha a si mesma, errante e solitária, a poeta busca num mundo de essências, as respostas para as verdades que necessita conhecer. Como espírito de luz, busca intuir o inefável.

A fantasia faz reviver esse lado oculto, mas compreensível. Contrapondo o mundo sentido e o intuído, a poeta se compreende melhor

nesse último que, para ela, consiste no verdadeiro. Assim, suas reflexões lhe permitem concluir que a beleza exterior depende da interior e que paz e tranqüilidade são necessárias a todo universo.

Em suas críticas à humanidade, a artista valoriza um espaço sobre-humano. Seu mundo exterior se transforma. Os bichos, a flor, a onda, a lua, o ar da noite, a nuvem, a cigarra, o pássaro, enfim, toda a natureza, são sujeitos através dos quais a poeta medita e reflete, numa contemplação pura e religiosa.

Meditar também é recordar em seus poemas. A poeta clama por seus parentes distantes, tal como a “família sobrenatural” de Murilo Mendes. A memória, dessa forma, ganha um significado expressivo, pois é secular, permite recordações de vidas passadas, simbolizando a *alétheia* platônica. A busca pelas origens acaba ressuscitando arquétipos. A obra realiza o mergulho nas reminiscências. A evocação da memória traz a presença dos que já se foram. Assim, sensível à presença da morte, como nos poemas *Os presentes dos mortos* ou *Suave morta*, as recordações fazem reviver e causam o desejo de regresso para outras vidas. O poema *Elegia*, dedicado a avó falecida, traz a crença em um mundo pós-morte. Nele, o eu poético consegue dialogar com a alma da avó, realizando um exercício espiritual. A influência da avó materna é eminente na poesia ceciliana. A avó, de origem insular, trouxe para a formação da poeta o interesse e admiração pelas coisas marítimas. O

feminino revela-se nos poemas por meio de uma natureza acolhedora, de um universo de volúpia, felicidade e sabedoria.

A lição tácita da natureza fortalece o sujeito lírico. Assim contemplando-a, é possível apreender o feminino que dela emana e, por meio dele, desvendar o universo humano. Através de imagens do feminino, evidenciadas em arquétipos da criação, e por meio da quase ausência de arquétipos masculinos, a poeta manifesta sua recusa ao racionalismo, efetuando um canto liberto da submissão.

Também é quase ausente a recorrência às parábolas e a influência dos livros bíblicos na poesia de *Mar Absoluto*. Entretanto, são freqüentes as advertências à humanidade, através da sapiência bíblica, acrescentada a uma visão neoplatônica.

A imagem da alma ou de uma encarnação é suficiente para o caminho que leva à libertação. A poeta expressa, por meio do platonismo, a crença de uma alma mais próxima de Deus. A alma conhece os mistérios que rodeiam o espaço entre o nascimento e a morte. Somente ela pôde contemplar as Idéias do mundo intelegível, por isso é capaz de direcionar o sujeito lírico.

Com isso, esse sujeito se relaciona melhor com o reino dos mortos. A figura do barqueiro Caronte como libertador e a visão da morte como berço benfazejo evidenciam a inversão do simbolismo nictomórfico e revalorizam a simbologia da morte. Assim como um recomeço para

outra vida, um espaço libertador das aflições humanas, a morte torna-se passagem para um espaço acolhedor.

O mar metaforizado em *Mar Absoluto* reproduz um outro universo. Por meio da visão de um mundo intelegível, a poeta conhece a verdade dos seres. Assim, consegue discernir um mundo ilusório, da relatividade das coisas, de outro absoluto, que apresenta as grandes verdades ocultas. Observando as diferenças, a poeta estuda a relação e evidências do ser e do parecer. A oposição comprova a fragilidade da existência e as incertezas da condição do homem na terra. O desejo de respostas para suas aflições, a insistente reflexão rumo a um amadurecimento formam a essência religiosa de sua poesia. A viagem interior do sujeito poético, na busca do Si-mesmo, ou de sua individuação, demonstra uma postura da religiosidade oriental. A poeta diz sentir “vergonha de seus sonhos de beleza”. Assim resignada, crê que permanece no que se finda, assim como a imagem da rosa que mesmo desfolhada existe. No despedaçar-se, no finalizar-se, a poeta diz ganhar forças para ser mais inteira. A dor e o sofrimento são, para ela, meios de amadurecimento.

Seus poemas, intitulados *Motivo da rosa*, deixam entrever como a efêmera vida humana poderá parecer eterna. Nesses motivos, repete-se a idéia da rosa transformada em tempo, aroma e verso, para que a poesia perpetue a imagem da flor e para que a morte seja compreendida como continuidade da vida. Nesses poemas curtos, quase

epigramas, a poeta cristaliza suas reflexões, de forma compactuada, operando uma síntese esclarecedora e epifânica.

A fantasia ditatorial possibilita à poeta retratar um mundo oculto, desvencilhado do real aparente. Isso porque a artista trabalha o processo imagético para o indefinido, fugindo do universo circundante. Com isso, ela expõe diversos planos de um mundo espiritual e carnal. A atitude contemplativa da poeta acaba valorizando o silêncio. Tão importante quanto a música, o silêncio também favorece o diálogo com o divino. As visões de um pardal travesso, de um aquário, ou de um menino que quer dialogar com a estátua da fonte, engrandecem o momento e mostram o silêncio retratado, comunicando um mistério. Contemplar a natureza e meditar trazem ao sujeito poético as respostas necessárias para o entendimento divino e para a ascese espiritual.

A impregnância religiosa na poesia de *Mar Absoluto* traduz-se no orientalismo do sujeito poético que possui olhos fechados para a ilusão terrena e instruídos para a visão do inteligível. Justificam-se, nesse sentido, os constantes desdobramentos desse sujeito em busca do transcendente e a constante tematização do tempo. O tempo se faz personagem nos poemas, tempo que o eu lírico busca compreender e se familiarizar, numa atitude resignada que o fará transcendê-lo. Na conclusão lúcida de que a vida passa depressa e, ao mesmo tempo, devagar, a poeta reconhece que o tempo é vagaroso na longa duração dos instantes de dúvida e angústia.

A tentativa de compreender Deus, em *Mar Absoluto*, está estreitamente relacionada à tentativa de compreender a existência dos seres e a finitude do homem.

A temática dos poemas religiosos presentes no início da produção poética de Vinícius de Moraes se contrapõe à temática de sua produção posterior. A poesia religiosa de *O sentimento do Sublime* diferencia-se do lirismo amoroso de *Saudade do Cotidiano*. A temática da vida boêmia, a paixão pela música, pelo cinema, a exaltação da mulher, o humor e a reflexão sobre outras formas artísticas vão delineando a nova postura do poeta frente ao mundo, sua nova forma de traduzir a compreensão desse mundo em objeto de arte.

Na temática amorosa persistem certos laivos de erotismo e certo enervamento da expressão, já presentes no poeta religioso que desejava unir-se à sua Bem-Amada. No desejo de permanecer no eterno, de possuir a divindade, o poeta faz da palavra poética o instrumento de posse. Por isso, a presença do feminino, na imagem da Musa, tem significado particular em sua poesia. O poema torna-se o espaço propício para um êxtase religioso em busca da posse definitiva da Bem-Amada. Nesse sentido, a presença de Eros, princípio criador nos poemas, provém da necessidade de união ao sagrado, na posse da poesia, inaugurada e fecundada pelo Verbo. Presença essa bastante significativa que faz de Vinícius de Moraes um intenso poeta erótico.

Ao lado desse erotismo, convive no poeta religioso o terror da queda. O medo do castigo divino ocasiona a visão de um Deus irado, do *Antigo Testamento*. O Criador Onipotente é também impiedoso e justiceiro. Daí imagens de luta, de sangue, da morte, da lama, como símbolos de força, coragem e sacrifício em prol da redenção. A figura de Deus na poesia de Vinícius de Moraes traduz-se na visão de um Criador que está sempre a favor dos impotentes e dos oprimidos. Essa figura evolui dramaticamente para um Deus mais sequioso de guerra que percebe um mundo pecador e condenado.

A aflição de saber-se mortal causa o medo das trevas e o estranhamento no sujeito poético que sente-se inadaptado a um espaço terreno. A figura do poeta religioso traduz a angústia do pecador, revelando uma figura melancólica e dramática, destinada a cumprir um fado. Assim, ele é também o amaldiçoado, aquele que nem a fé poderá salvar.

A busca da graça divina é alcançada por meio de uma atitude contemplativa, capaz de revelar a verdadeira natureza das coisas. O poeta que se mostra nos poemas é um poeta sentimental que busca reconciliar-se consigo mesmo num exercício de contemplação e adoração divina, pela abertura total do corpo e da alma, realizando um percurso direto para o alcance da graça.

O sujeito poético contempla o céu, numa evidente hierofania do sagrado. Com isso, realiza sua caminhada mística, transpondo

caminhos para espiritualizar-se e unir-se à divindade, na realização de seu êxtase místico. Quando o sujeito poético não alcança a graça, tem-se apenas imagens da queda humana e do pecado, do sangue e da carne. Nesse caso não há graça, mas um sentimento de impotência e inferioridade que o atingem.

O poeta mostra-se bastante cômico do pecado, mas busca num tempo primordial conforto para suas inquietações. O sujeito poético, recordando imagens da origem, transporta-se para outras eras. Com isso, apresenta-se como um ser ancestral que percorre tempos diversos, tornando-se um “eterno errante”. A sensação de estranhamento o faz percorrer o mundo como em uma provação. O “fugir daqui” é o meio encontrado, por isso a fuga é eterna. Tal busca será o estímulo para seu fazer poético, como ele mesmo enuncia: “será a Verdade apenas um incentivo à caminhada/ ou será ela a própria caminhada?”¹⁶.

O contexto exílico, típico do *Antigo Testamento*, é ilustrado em boa parte dos poemas religiosos. O caminho percorrido pelo eu poético confunde-se com a resposta buscada. Ambos, quando alcançados, têm a função de orientá-lo para salvar-se do mundo humano.

Em sua fuga, aproxima-se da figura do judeu errante, que parte exilado, solitário e sem destino. Nesses momentos, o poeta assemelha-se aos autores românticos e simbolistas, em seu sentimento de estranheza e busca incessante. A necessidade de partir, de cruzar

¹⁶ Versos presentes no poema *Fim*, de *O caminho para a distância*.



fronteiras, de vagar por outras terras, sempre errante, faz do poeta um decadentista que sente-se exilado e amaldiçoado no mundo terreno. A tristeza que envolve seus poemas, como em *Tarde*, *Amargura*, *Solidão*, torna a dor um sentimento próprio do artista: “Meu sofrimento é o maior de todos os sentimentos”¹⁷. As lembranças do passado, as recordações de amigos, surgem por meio de um vocabulário indefinido que proporciona imagens vagas e nebulosas.

A visão da natureza exterior demonstra que o exterior incorpora a angústia e o medo do homem religioso. A natureza que o cerca é extensão de seus sentimentos e de sua angústia.

O caminho percorrido não é evocado por imagens de tranquilidade ou resignação. Em sua trajetória, o sujeito lírico apresenta-se solitário e angustiado. Seu percurso expressa o desejo de fuga de um espaço finito e incoerente. A visão da queda humana e a perda do sentido da existência traduzem o aniquilamento que perturba o poeta.

As louvações e súplicas, em versos longos de acentos bíblicos, apresentam-se na forma narrativa das parábolas. A reiteração do verso “naquele tempo” busca recompor um tempo de origem, mítico, anterior à profanação. A visão desse tempo deve ser propiciada por uma fala sagrada, marcada pela repetição. A prece no poema advém do sentimento religioso do sujeito poético que enuncia como se buscasse o alcance de uma fala superior à humana, uma fala transcendente.

¹⁷ Verso presente no poema *Solidão*, de *O caminho para a distância*.

A temática dos salmos — anseio, desespero, exaltação — é recorrida pelo sujeito que implora ao Senhor a compreensão divina. O diálogo, nessa poesia, busca a potência necessária à eficácia da voz humana do poeta. O sujeito que enuncia dialoga com um ser que o domina. Portanto, o diálogo se faz dramático, revelando as inquietações desse sujeito. Isso faz do poema uma súplica, um meio de falar com Deus, a fim de compreender o motivo da impotência dos homens.

O diálogo com Deus torna-se mais dramático no decorrer da poesia religiosa de Vinícius de Moraes. De prece e de louvor, o poema caminha para um insistente diálogo na voz de um sujeito que clama ao Pai para que seja ouvido e respondido. O apelo é a tentativa de transcender o mundo humano pelo diálogo. Na anunciação futura se fortalece o sentido profético. Com isso, o sujeito transpõe o espaço terreno e vivencia o porvir. A multivocidade surge como apelo para outros caminhos e para outras vozes que possam orientar esse sujeito na caminhada da vida. A evolução de um diálogo calmo para outro mais apelativo, com maior dramaticidade, explica a temática de sua poesia madura. Os temas do amor sensual e do cotidiano são conseqüências explicáveis de um diálogo frustrado com Deus. A frustração da espera de uma resposta divina, da visão de um Deus que não responde, parece não ter sido solucionada ou diminuída pela fé religiosa.

A fantasia ditatorial delinea o espaço percorrido pelo sujeito poético rumo à sua iniciação. A estranha força mágica que paira sobre o

sujeito pecador é revelada por meio de uma fantasia criadora. As transformações constantes do bem e do mal revelam a fantasia se apoderando das imagens poéticas, imagens de um passado remoto, na forma de lendas. As imagens surrealistas adequam-se ao sentido de mistério presente na parábola. A fantasia está diretamente relacionada à visão surrealista, a um mundo onírico, impregnado pela composição dessa realidade adversa. A imagem animada da floresta, dos rios, da cachoeira, enfim, de uma natureza assustadora ilustra o medo inconsciente do devir. A fantasia está nas imagens de iniciação do sujeito poético, no fragmentarismo do mundo real, sem sentido lógico, sem coerência discursiva. A forma dissonante também se apresenta na constituição do texto poético. O poema que pretende-se narrativo, ao buscar relatar um acontecimento, não alcança a clareza necessária.

O caminho para a distância, que intitula a primeira obra do poeta, está pleno do medo da retração, do juízo final e da condenação. Eis o que caracteriza a lógica da religiosidade em Vinícius de Moraes.

A caminhada retoma, com frequência, imagens do *Antigo Testamento*, partindo da visão de um Deus que castiga. O medo do castigo divino se confunde com o terror da morte e leva o sujeito poético ao sentimento do desespero. Sua caminhada é formada por ritos de passagem, retomados ao longo da obra. No poema *Na floresta*, soa dramática a passagem do sujeito lírico que se mostra consciente do

pecado, dividindo-se entre o mundo efêmero e o eterno. O estado anímico desse sujeito revela-se de forma caótica.

As imagens do espaço terreno estão freqüentemente associadas à imagem de um tempo profano, com a presença de uma figura de mulher fatal, dominadora, que tortura o poeta, fazendo-o recordar-se de sua herança de pecado. Contudo, o feminino pode estar representado também pela figura de uma Musa inspiradora e maternal. Tal imagem se aprofundará em *Ariana, a mulher*. A figura de Ariana, arquétipo do feminino, vem posta pelo simbolismo que associa a mulher à idéia do Bem e de Deus. Criadora e maternal, Ariana é a salvação buscada e encontrada pelo poeta no recolhimento à mãe Terra. O simbolismo feminino une-se ao terreno, para significar um grande Ventre Materno, expressando o contato íntimo do poeta com a terra.

Contrariamente a alguns poemas em que a figura da mulher retoma a imagem da fêmea pecadora, *Ariana* revela o feminino conciliado ao poeta. Há, portanto, uma oscilação da presença feminina na poesia religiosa de Vinícius de Moraes.

Em *Caminho para a distância* é quase ausente a temática do feminino, enquanto em *Forma e exegese* o tema é fortalecido pelas imagens das trevas que acompanham o percurso do sujeito lírico. Nessa obra, o feminino ganha um significado muito diferente do semantismo de *Ariana*, passando a simbolizar o tormento e a maldição do poeta.

Símbolo do pecado, o feminino figura em *Forma e exegese* como uma mulher erotizada e terrivelmente sedutora. As mesmas imagens de sedução feminina que atraem o poeta para a queda são responsáveis também pelas visões apocalípticas presentes na obra. A grande fêmea, castradora e agressiva, exterminará os homens. Esse arquétipo é ressuscitado por símbolos lunares que manifestam-se como divindades apocalípticas.

A Lua, que antes surgia nos poemas como companheira amiga de serenatas, evolui para uma parceira sexual e atormentadora. Em *Forma e exegese*, a Lua surge como símbolo feminino que escraviza e amaldiçoa os cavaleiros da terra.

Entretanto, o sujeito poético, atormentado pela sedução lunar, não deixa de voltar-se ainda mais para a imagem de Deus. Sentindo-se solitário e amaldiçoado, ele evoca o Senhor para salvá-lo, mesmo que não consiga compreender suas repostas.

O diálogo com almas errantes constitui um dos meios encontrados pelo eu poético para a mediação com o divino. Em contato com essas almas é possível libertar-se do mundo prisioneiro e reconhecer um espaço sagrado que dá acesso a Deus. Com isso, esse sujeito vivencia um rito de iniciação. A floresta mostra-se como um dos espaços acolhedores e mágicos, um santuário sagrado capaz de permitir o acesso ao mundo divino. Por ser sagrada, o acesso à floresta deve ser penoso, dificultado. Desse modo, conseguir entrar na floresta significa realizar um

rito de passagem. O caminho da floresta, percorrido pelo sujeito lírico, revela sua visão mística acerca da divindade.

Contemplando a queda da água de uma cachoeira na floresta, o eu lírico expressa a angústia sentida na queda do homem. O movimento para baixo remete à mudança constante dos seres e à passagem do tempo. Com isso, o medo é despertado no sujeito lírico pela contemplação da queda da cachoeira.

As visões, evocadas pelo poeta, revelam a angustia diante das imagens terríveis do fim. Daí, a passagem para um misticismo religioso, tal como ocorre no poema *Três respostas em face de Deus*. Nele, o poeta vai construindo uma lenda em torno de si mesmo e de sua figura. A história de sua maldição, do mesmo modo posta em *Os malditos* e *O Nascimento do Homem*, recupera um tom lendário, gótico, revelando um universo fantástico com mulheres de tribos estranhas e com cogumelos gigantes, despertando novamente o simbolismo aterrorizante da figura feminina.

O fantástico presente nesses poemas mostra que, para o poeta, a poesia deve nascer da aliança espiritual e carnal com o divino. A posse da bela mulher impura torna o poeta um ser maldito, um pecador. Assim, a figura do poeta se forma sob os moldes de um artista sobrenatural, alguém transformado pelo dom de criar, mas, sobretudo, um ser inspirado que busca nas eternas viagens rumo ao inconsciente o encontro com a divindade.

O poeta pecador busca ser perdoado mediante a compreensão dos desígnios divinos e de si mesmo. Místico, o sujeito poético parte em busca do entendimento do mistério divino, para que possa alcançar a redenção possível. O poema *Introspecção* exemplifica essa busca, na medida em que revela um sujeito que reconhece na natureza exterior uma extensão de sua própria interioridade. Tal processo reflete a necessidade de compreender-se a si mesmo por meio do sentimento da realidade exterior. A integração à natureza se faz por um poeta sentimental que sonha retomar uma harmonia perdida.

O sentimento do pecado faz da experiência religiosa, na poesia de Vinícius de Moraes, uma expressão de angústia e fé que não se resolve na crença tão somente. É preciso perscrutar os mistérios que envolvem a divindade e mergulhar na alucinação de um mundo irreal e amaldiçoado, um espaço apocalíptico, onde o sujeito poético torna-se um exilado lendário, sedento por uma paz que sabe impossível. Assim atemorizado, o poeta assemelha-se à figura do homem barroco, dividido entre o desejo de gozo terreno e o medo da punição divina. Daí a intersecção de planos que o fará vivenciar a vida e a morte, numa fuga desesperada rumo a um caminho cada vez mais distante da tão sonhada paz interior.

CONCLUSÃO

A expressão da arte sacra é reconhecida desde os cantos primitivos que já apresentavam hinos com temática religiosa e cosmogônica. A fé religiosa sempre relacionou-se com a arte poética, a ponto de exercer influências sobre a formação e evolução da lírica.

Os temas sagrados, no canto primitivo, proporcionavam ao leitor transcender o momento presente para outra esfera. A ação rítmica, as palavras e a música, despertavam no homem primitivo a sensação de poder sondar o desconhecido. A poesia religiosa comporta essa representação dinâmica e paliativa, na medida em que, fazendo uso de imagens sagradas, proporciona ao homem a mesma sensação de entrada em um plano espiritual. Por essa determinação, a vertente religiosa adquire uma função apelativa numa sociedade moderna.

Compreender os mistérios divinos, bem como ser capaz de expressá-los, está na base da poesia dos autores dessa vertente que possuem a real intenção de resistir num espaço e tempo aparentemente inadequados a eles. A arte religiosa apresenta-se, ou assim o pretende, como uma extensão da criação divina. Assim como foram criados o mundo e os homens, foi criada a poesia. Fundada pelo Verbo criador, no

início dos tempos, a poesia deve propiciar um espaço onde o poeta torna-se capaz de sentir-se interagido com Deus.

Devido à visão do artista, como gênio criador, missionário, exilado e incompreendido, pode-se afirmar que a arte religiosa na modernidade têm suas raízes na literatura romântica. Os românticos, opondo-se ao paganismo neoclássico, foram movidos pela crença religiosa. Preocupados que estavam com a recriação da realidade, e não com sua descrição, os românticos foram videntes, malditos e exilados, heróis em busca de um tempo perdido ou prometeus desejando o absoluto transcendente. Aliás, este foi o legado maior dos românticos para a arte simbolista e moderna: a visão do artista possesso. Os autores desses estilos expressam o descontentamento diante de um mundo racional. Mesmo tendo os simbolistas manifestado uma preocupação mística, e até anticristã, dividem com os românticos a influência para a formação de uma vertente religiosa no Modernismo brasileiro.

O poeta moderno revela o desejo de buscar uma natureza harmoniosa, a fim de integrar-se à mesma de forma idealista. A harmonia com a natureza é, para ele, também harmonia com Deus.

A atitude idealista dos autores religiosos coloca-os num plano diferenciado de seus contemporâneos. Esses poetas pretendem a vidência divina, uma vez que se julgam artistas privilegiados, conhecedores de mistérios.



As raízes espiritualistas da literatura brasileira são presenciadas desde a ação dos jesuítas. Os trabalhos de Anchieta e a poesia devota de Gregório de Matos são exemplos da preocupação religiosa presente na formação da literatura nacional. Se o contexto laico e político dos árcades escapa dessa preocupação, o mesmo não se pode dizer dos românticos, para os quais o espiritualismo foi um preceito de escola. Os românticos dividir-se-ão entre devoção e vaga religiosidade. O período será marcado por poetas extremamente religiosos e outros mais céticos, mas não imunes ao sentimento religioso que ditava as normas da escola. A experiência afetiva e religiosa está presente em todos os poetas românticos, mesmo na indignação de Castro Alves, na lírica indianista de Gonçalves Dias ou ainda no lirismo amoroso de Casimiro de Abreu.

Enquanto realistas e naturalistas viram as instituições como encraves para a vida em sociedade e negaram o sentimento religioso dos românticos, o simbolismo deu vazão à espiritualidade romântica, presente tanto nos versos de Cruz e Sousa, quanto na poesia de Alphonsus de Guimaraens, artista de verdadeira experiência religiosa.

O Modernismo dá seqüência à tradição de uma arte sacra, apresentando autores conscientes de uma poesia que forma as possibilidades da vertente religiosa. Tendo surgido com o duplo propósito de adequar a literatura brasileira às correntes de vanguardas européias e, ao mesmo tempo, empenhar-se na busca de uma identidade nacional, o movimento modernista trouxe legados dos mais diferentes autores, com

novas preocupações artísticas. A visão mais ampla do Modernismo auxilia na compreensão dos diferentes estilos que seguem. Os modernos de 30, ao se afastarem do humor de 22 e buscarem uma nova forma de expressão poética, incorporaram novas e antigas tendências, recriando temas sociais, políticos, metafísicos e religiosos.

O estudo diacrônico da literatura evidencia que a arte poética buscou na modernidade modos possíveis para permanecer num meio hostil. A corrente espiritualista faz exemplo dessa resistência, graças à forma como seus poetas mostraram-se opostos ao discurso corrente, por meio do cultivo de uma temática mítica e religiosa que recupera imagens bíblicas que compõem um todo simbólico.

O símbolo adquire um poder ilimitado de comunicação nos poemas que fazem da religião um tema amplo, capaz de converter-se em objeto externo. Pela análise do poema religioso é possível reconhecer a perspectiva transcendental e apocalíptica da religião que emancipa a mente no processo de criação artística. A complexidade e profundidade do texto bíblico não estão ausentes nos textos poéticos. A poesia procura retratar um discurso religioso, como elucidação da fé bíblica e divina. Assim, como um meio de pregar a palavra de Deus, a poesia pode ser tão religiosa quanto um texto bíblico.

A fé libertadora, que conduz o homem à participação do estatuto ontológico do universo, encontra-se na criação literária. O homem cristão e moderno é um ser desiludido que sofre as influências do

progresso e da história. Esse mesmo homem é aquele que se figura no texto moderno e religioso, pois influenciado por seu tempo atual e por sua história, busca restaurar a harmonia perdida em algum momento da história da humanidade. O poeta sentimental surge na figura do poeta religioso, um artista que não traz figurações concretas e satisfatórias de seus ideais. Por isso, sua matéria poética não se restringe a um mundo concreto, mas volta-se para a contemplação de um universo interior, fora do espaço-temporal. Nostálgica e messiânica, a arte religiosa traz um retorno às fontes primordiais e, paralelamente, uma perscrutação do futuro apocalíptico do homem.

A expressão artística que pode ser reconhecida nos poemas religiosos está condicionada ao tipo de crença que cada autor segue. Como realidade autônoma, o poema independe do convencimento ou da emoção do leitor. Seu utilitarismo limita-se à condição primeira de expressão do poeta, base da qual parte. Contudo, o autor religioso espera mais de sua criação artística, pois pretende que seu texto recupere a essência de sua arte e exerça uma função salvadora sobre os homens.

A palavra poética e a palavra religiosa revelam e ocultam. Ambas solicitam, nesse caso, um leitor iniciado para interpretá-las. Os textos proféticos, projetados tanto para revelar quanto para ocultar, são reveladores do curso da história. A fala litúrgica sempre se inspirou em um poder mágico, consentido através de orações em latim que pudessem evocar os milagres divinos.

A poesia, na medida em que assimila a estrutura do texto bíblico, pretende um semantismo sagrado, capaz de expressar uma verdade única, incontestável.

Nas diferentes configurações da imagem de Deus e nos caminhos ou modos de acesso a Ele, os autores revelam as hierofanias que compõem o sentimento religioso neles presente. As visões do céu, das águas, da terra e das pedras constituem hierofanias que podem revelar as formas de Deus e sua manifestação no espaço e no tempo.

A dicotomia sagrado-profano marca o fundamento de qualquer religião. Objetos e seres sagrados junto a objetos e seres profanos tornam a existência divina possível por meio da oposição. Portanto, na vivência do mundo profano e mundano da modernidade, os artistas sentem a possibilidade de hierofanias. A apreensão do sagrado em oposição à precariedade da vida terrena caracteriza a poesia de vertente religiosa no Modernismo.

Participam dessa vertente poetas como Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles e Vinícius de Moraes, entre outros que apresentam como componente de sua matéria poética a imagem da divindade, as formas de Deus.

O autor religioso recorre às passagens bíblicas do *Gênesis*, do *Êxodo*, do *Apocalipse*, para desses livros retirar a figura de um Deus, Todo-Poderoso.

A configuração de Deus para Jorge de Lima, Murilo Mendes e Vinícius de Moraes é bastante coincidente. Para todos eles, Deus é representado como uma forma exterior, de acordo com a projeção do humano no divino. Essa Entidade surge para esses poetas como um ordenador da moral, do bem e do mundo, mas também pode ceder espaço ao Deus das escrituras judaicas, brutal, sequioso de guerra, capaz de exterminar populações inteiras. Para Murilo Mendes e para Vinícius de Moraes, a Forma divina evolui para um Deus cruel. Já na poesia de Jorge de Lima, o Deus impiedoso é tão somente um justiceiro, menos terrível, surgindo também na figura do Pai Misericordioso.

Diferentemente de seus contemporâneos, Cecília Meireles percebe a figura divina como extensão da natureza, como fruto do Bem e da Verdade. Seu Deus diferencia-se do Deus bíblico e cristão e revela-se como forma divina de sabedoria e de criação que deverá ser conhecida apenas se incorporada pela mente humana. Não se trata de uma divindade que existe no mundo real circundante, mas de uma presença interior que se manifesta na elevação espiritual do homem.

A figura de Deus é posta nos poemas por meio de imagens em que o poeta busca o diálogo ou a visão de seu Criador. Contudo, o próprio poeta religioso torna-se matéria de seu poema, na medida em que fala de si e de sua fé.

Jorge de Lima e Murilo Mendes assumem a função de um ser missionário, um artista pregador, escolhido para semear o evangelho.

Ambos, poetas cristãos, mostram-se como pregadores. A figura do missionário que deve pregar a palavra de Deus, tal como expõe Vieira, é lembrada pelos dois poetas religiosos.

O poeta como ser estranho, inadequado e inadaptado a um mundo humano, está presente em todos os poetas estudados. O sujeito poético que enuncia seu exílio, sua errância por um mundo indiferente a ele, é o mesmo que carrega as dores do mundo sobre os ombros. Por outro lado, esse ser amaldiçoado que deve cumprir uma penitência é, paradoxalmente, um ser privilegiado, um artista enviado de Deus, alguém capaz de realizar uma fala mágica e religiosa, próxima da linguagem divina. Seu privilégio estende-se à sua capacidade de recordar tempos futuros e reviver passados míticos. Os poetas religiosos sentem-se como um profeta-vate, com acesso a um mundo inacessível aos demais mortais. A visão de um tempo de origem, primitivo, é dada ao poeta que acaba se considerando a manifestação primeira de Deus, aquele que foi criado antes dos outros seres. A tentativa comum ao poeta religioso consiste no desvelamento da palavra divina e na compreensão do universo humano regido por Deus.

Com Vinícius de Moraes, o estranhamento e a errância fazem do sujeito poético um ser amaldiçoado, pouco agraciado ou pouco abençoado. Sua atitude idealista o torna um poeta mais sentimental e visionário do que os outros. Cecília Meireles, do mesmo modo, sente o peso de uma missão, mas o desdobramento lírico e a assunção de um ser

espiritual auxiliam-na a vencer o sentimento de inadaptação e a dialogar com o transcendente e com sua família sobrenatural. Tal como Cecília, Murilo Mendes realiza o desdobramento lírico, mas o “desdobrar-se” não diminui seu conflito religioso, tampouco lhe propicia a visão do Absoluto. Na obra muriliana, a figura do poeta religioso mostra-se muito mais dividida entre o mundo sagrado e o profano, uma divisão que não se resolve de forma harmônica, mas acerba-se pela consciência do pecado.

Os caminhos de acesso, através dos quais o poeta se aproxima de Deus, mostram-se de modo direto, sem interferências, ou de modo indireto, com mediadores, tal como a Musa, os santos, as almas e o templo. Por iniciativa de Deus, o poeta recebe a graça divina, mas que também pode ser conquistada através do exercício duro das virtudes.

A graça recebida pode despertar no poeta sentimentos de medo e fascínio. Assim como a aparição divina que fascina e causa temor, a graça recebida causa o mesmo efeito, o que explica a dualidade de sentimentos na poesia de Murilo Mendes e de Vinícius de Moraes. Enquanto Jorge de Lima sente-se agraciado com sua arte, considerada bênção de Deus, Murilo e Vinícius buscam a graça divina, mas frustram-se com o sentimento de impotência e fraqueza da forma humana. Já nos poemas cecilianos, a graça é alcançada pelo exercício da virtude, de modo contemplativo, um exercício que se iguala à libertação do homem. Nos diferentes modos de acesso, a arte religiosa exerce função humanizadora, pois pode colaborar para atenuar a angústia do pecador.

Entre os mediadores divinos, a Musa destaca-se por ser a forma mais evocada pelos poetas. Tal como a figura homérica, ela é capaz de tornar presente o passado e de descortinar o futuro. Contudo, a Musa do poema religioso diferencia-se das musas de Homero ou de Camões. Ao contrário das musas da epopéia homérica que são fruto da consciência definida por uma mitologia pagã, ou das musas da epopéia camoniana que servem como adorno estético; a Musa nos poemas religiosos modernos é tão divina quanto qualquer outra entidade religiosa. Sua presença não se deve a um recurso estilístico. Em obras da vertente religiosa, principalmente nas de Jorge de Lima e de Murilo Mendes, a Musa não constitui um símbolo pagão, mas adquire importância sagrada, metaforizando a força mítica e enigmática que empreende a criação visionária e religiosa.

As musas de Jorge de Lima, Murilo Mendes e de Vinícius de Moraes assemelham-se, na medida em que constituem o retrato da Bem-amada e permitem o elo com Deus. Assemelham-se também, quando concebidas como formas carnavais e erotizadas, capazes de trazer a perdição e o encaminhamento do homem ao pecado. A diferença entre elas está na visão muito mais maternal e criadora que Murilo Mendes empresta à sua Musa. O simbolismo feminino nos poemas murilianos está fortemente relacionado à visão de uma figura divina que tem o poder de perpetuar o homem, bem como à simbologia da geração da vida. Do mesmo modo, o feminino na poesia cecilianiana se constitui de símbolos



arquetípicos da maternidade das águas e da terra. A Musa, portanto, não surge nos poemas cecilianos por meio de uma fêmea sedutora, mas se estende a símbolos marítimos, ao contato com a natureza, portadores da sabedoria divina e criadora na obra da poeta.

As imagens de santos e de anjos que fazem, tal como a Musa, a mediação com a divindade são representadas na poesia de Jorge de Lima e de Murilo Mendes. As hierofanias cósmicas — céu, terra e pedra — acentuam a visão do templo como espaço sagrado, ponto de acesso ao Senhor. A igreja, evocada por esses poetas, figura como espaço transcendente que aproxima o humano do divino e faz reviver a nostalgia do paraíso perdido pela humanidade.

Quase sem referir-se a santos e a anjos, Cecília Meireles e Vinícius de Moraes trazem mais para seus poemas o diálogo com almas e reencarnações, juntamente com a visão de um templo sagrado retratado pela natureza mística, como o espaço do mar e da floresta. Pela formação de templos naturais, esses poetas levam para seus poemas o significado de um rito iniciático, a fim de melhor evocar forças transcendentais. O rito lhes serve como caminho adequado à retomada de antigas oferendas e de manifestação simbólica da unidade da matéria.

Contudo, a intenção de formar uma linguagem com sentido transcendente não dispensa nos autores religiosos a preocupação com o trabalho formal dos poemas. A poesia metafísica e religiosa, de modo algum, limita-se a um devaneio poético. Seus autores podem dar

exemplos de técnica e de trabalho consciente para a formação de seus conteúdos sagrados. O idealismo que permeia a atitude sentimental desses poetas não implica um descompromisso estético, pois todos vêem com seriedade o ofício que os tornará mais próximos de Deus.

A estrutura do poema religioso costuma apresentar a forma de salmos, orações, parábolas, com episódios da vida dos patriarcas do *Antigo Testamento*. A inspiração nos salmos é verificada na poesia muriliana, com sua variedade temática na relação entre homem e Deus. Jorge de Lima recorre a parábolas e evangelhos, parafraseando-os e trabalhando paralelismos e reiteraões com evocações em latim, construindo um sentido encantatório ao texto poético. Sem inspirar-se nessas formas narrativas, Cecília Meireles atribui aos seus poemas o sentido de uma prece, evocando a sapiência bíblica, com suas admoestações aos homens. Vinícius de Moraes, por sua vez, recorre freqüentemente à forma das parábolas para narrar episódios míticos e lendários.

O texto poético, assim trabalhado, funciona como um texto bíblico, pois — ainda que não se constitua de um sujeito de enunciação pragmático — consegue expressar artisticamente a alma religiosa. O contexto artístico, no qual está inserido o poema religioso, diferencia-o do texto bíblico, mas não o impede de representar o entusiasmo da fé religiosa.

Na recorrência da prece, o artista acaba incorporando um sujeito poético que busca dialogar com Deus. A multivocidade na poesia religiosa é explicada por essa necessidade de contatar com um outro mundo e descobrir os mistérios que afastam o humano do divino.

Em todos os poetas religiosos, os diálogos resultam do desejo de falar com Deus ou com alguma outra forma que se aproxime d'Ele. Com Jorge de Lima, o diálogo se realiza com seres ancestrais, com Deus ou com a Musa. Do mesmo modo, Murilo Mendes e Vinícius de Moraes buscam dialogar com Deus e com a Musa, a Bem-amada. Cecília Meireles faz o diálogo com mortos, com almas e com formas divinas nas quais julga estar presente seu Deus, mas também dialoga consigo mesma, ao reconhecer-se desdobrada em um ser espiritual.

O trabalho com a fantasia caracteriza a expressão poética religiosa. Por meio da fantasia ditatorial, pode-se explicar o sentimento do mistério, do sobrenatural e do fantástico no processo poético. Ao ultrapassar as barreiras impostas pela realidade, o poema foge da lógica e expressa uma visão fantástica, obscura, de um universo decomposto. As visões oníricas presentes nos poemas religiosos são frutos da fantasia reinante. Nos poemas murilianos, a fantasia abole o tempo real e suspende o tempo, ocasionando o caos, dando vazão ao conflito religioso do poeta. O apelo ao inconsciente no poema jorgiano traz o velamento das imagens e a formação de uma paisagem mística. A espiritualidade na poesia ceciliana se refaz com a fantasia ditatorial que condiciona um

universo de sonhos, distante da realidade física. Com Vinícius de Moraes, a fantasia possibilita a obscuridade e o senso do mistério que darão forma ao mundo lendário e apocalíptico de seus poemas.

A poesia onírica, bem como a apocalíptica, parecem ser melhor representadas deste modo, com imagens sobrepostas, com enumerações caóticas, com visões de ritos, sempre ditados pela fantasia reinante. A obscuridade na poesia religiosa, assim como no texto bíblico, deve-se aos pronunciamentos velados que evitam que o leitor tenha uma leitura fácil e única; evitam que ambas, a linguagem religiosa e a poética, prestem-se a um fim utilitarista. O senso do mistério, alcançado pela obscuridade, distancia o poema de um discurso pragmático e comunicativo e, ao mesmo tempo, aproxima-o de uma fala sagrada. A palavra, na poesia religiosa, não está subordinada a uma lógica discursiva a fim de comunicar algo. Contrariamente, a palavra poética, que já é portadora de alto grau de significado, tem aumentada sua potencialidade simbólica, por ser ela evocadora do Verbo divino. A linguagem poética, na vertente religiosa, tende a ultrapassar seus limites, transcendendo a fala cotidiana e utilitária, para aproximar-se dos mistérios que tangem a origem do homem.

Aquela mesma polarização que consegue diferenciar a consciência profana da sagrada, visto que ambas apenas se distinguem quando confrontadas, torna possível diferenciar o discurso prosaico da linguagem poética e religiosa. A vertente religiosa na modernidade opõe-

se às demais tendências, quando pensada como expressão destoante no Modernismo de 30. A constante visão do Absoluto, confrontada com um mundo percebido como precário e relativo, é buscada como um meio do poeta religioso realizar o seu percurso de fé na Unidade e Totalidade, simbolizadas por Deus.

De modo diferenciado, os poetas religiosos fazem de sua arte um meio de interação com a divindade. Os aspectos da religiosidade na poesia de Jorge de Lima revelam um misticismo religioso, cuja essência está na lembrança desejosa de um regresso às origens, na busca de um passado longínquo. Já em Murilo Mendes, essa religiosidade está numa dimensão atemporal, num tempo recuperado em memórias de outras vidas. A julgar pelo nível de angústia do pecador, é possível afirmar que em Murilo Mendes há um maior conflito religioso do que em Jorge de Lima.

A religiosidade na obra ceciliana não é explicitada do mesmo modo como nas obras de Jorge de Lima, de Murilo Mendes e de Vinícius de Moraes. Enquanto neles, a questão religiosa se faz mais evidente, nela a religiosidade se apresenta como crença espiritualista. Com Vinícius de Moraes, essa experiência é revelada na tentativa de união com o divino, na visão de um artista consciente do pecado e temeroso do castigo. Murilo Mendes põe-se do mesmo modo conflituoso, mas com maior rebeldia, revelando-se um poeta dramático em constante tensão com sua arte e com sua religião.

De forma coincidente, a expressão poética e religiosa de Cecília Meireles e de Jorge de Lima não mostra alarmes diante da fé evocada ou dos desígnios não compreendidos. Ambos expressam um percurso religioso, sem desesperarem-se com a angústia do pecado ou com a consciência do fim. Enquanto Cecília Meireles realiza reflexões metafísicas acerca dos desígnios divinos e da existência humana, num exercício de espiritualização contínuo; Jorge de Lima volta-se à expressão de uma fé cristã renovada e esperançosa, fruto de sua real vivência religiosa. Aproximam-se, portanto, por uma expressão religiosa mais tranqüila, menos perturbada e menos dividida, do que aquela apresentada na obra de Vinícius de Moraes ou de Murilo Mendes.

Em todos os poetas analisados, respeitando suas particularidades, é possível falar numa tentativa de união ao divino pelo fazer poético. A relação entre o Verbo, princípio ativo e criador, e a poesia faz-se como meio de salvação. A busca pelo sagrado é centralizada na visão de poetas que, cientes do pecado e da herança maldita que carregam, pretendem recuperar um espaço livre do sofrimento humano. A poesia religiosa torna-se a expressão dessa busca, a concretização desse desejo, pois nasce e vive sob essa condição, a de fornecer ao poeta o poder da criação e o exercício de reflexão que o auxiliará no domínio da vida, ainda que limitado ao universo do poema.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA:

OBRA LITERÁRIA:

- LIMA, J. de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
MEIRELES, C. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
MENDES, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
MORAES, V. de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
VIEIRA, A. *Sermões de Padre Antônio Vieira*. São Paulo: Núcleo, 1994

CRÍTICA LITERÁRIA:

- AMORA, A. S. *O Romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1969.
ARAÚJO, L. C. *Murilo Mendes*. (Poetas modernos do Brasil). Petrópolis: Vozes, 1972. 2ª ed.
AYALA, W. *Nas fronteiras do mar absoluto*. In: ____ *Crônica trovada da cidade de Sam Sebastiam...* Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
BANDEIRA, M. *Coisa alóvena, ebaente*. In: MORAES, V. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
____. *Apresentação de Murilo Mendes*. In: MENDES, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
BASTIDE, R. *A poesia afro-nordestina*. In: MURICY, A. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952, vol. I, II, III.
BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989.

- BUENO, A. *Introdução*. In: MEIRELES, C. *Oratório de Stª Maria Egípcíaca*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- CANDIDO, A. *Formação da Literatura Brasileira*. (Momentos Decisivos). 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- _____. *Vinícius de Moraes*. In: MORAES, V. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- _____, CASTELLO, A. *Presença da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, S. A., 1992, vol. I, II, III. 5º ed.
- COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970, vol. IV, V.
- _____. *Introdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- CRUZ, L. Santa. *Um poeta e duas cristandades*. In: LIMA, J. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- DAMASCENO, D. *Poesia do sensível e do imaginário*. In: MEIRELES, C. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- FAUSTINO, M. *Revendo Jorge de Lima*. In: _____. *Poesia-Experiência*. São Paulo: Perspectiva, (Coleção Debates), s. d.
- FERREIRA, D. M. *O amor na poesia de Vinícius de Moraes*. In: MORAES, V. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- MELLO, A. M. L. de. *A linguagem náutica na poesia de Cecília Meireles*. FAPA (Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras). Porto Alegre, nº 14, p.35-41, 1994.
- _____. *Da musicalidade do universo à musicalidade do verso em Cecília Meireles*. Cerrados (Revista do Curso de Pós-Graduação em Literatura). Brasília, Nº 6, Ano 6, p. 77-88, 1997.
- MERQUIOR, J. G. *À beira do antiuniverso debruçado. Ensaio sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *Jorge de Lima*. In: _____. *Ensaio sobre arte e literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- _____. *Metal Rosicler*. In: MEIRELES, C. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____. *Notas para uma muriloscopia*. In: MENDES, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- MOISÉS, M. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- MURICY, A. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952, vol. I, II, III.
- PALLOTINI, R. *Vinícius de Moraes: aproximação*. In: MORAES, V. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- PORTELLA, E. *Do verso solitário ao canto coletivo*. In: MORAES, V. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- RESENDE, O. L. *O caminho para o soneto*. In: MORAES, V. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- RONCARI, L. *Literatura Brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1995.

SILVA, R. R. da. *A contemplação em Viagem: um estudo do olhar na poesia de Cecília Meireles*. Porto Alegre, 1997, 176p. Dissertação. (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ZAGURY, E. *Cecília Meireles*. (Poetas modernos do Brasil, 3). Petrópolis: Vozes, 1973.

TEORIA LITERÁRIA, CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA:

ADORNO, T. *Conferência sobre lírica e sociedade*. In: _____. *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, v. 48

ARMSTRONG, K. *Uma história de Deus*. (Quatro milênios de busca do judaísmo, cristianismo e islamismo). 4ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

AGUIAR e SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1979.

ALTER, R., KERMODE, F. (org.). *Guia literário da bíblia*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

BACHELARD, G. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BALAKIAN, A. *El Movimiento Simbolista*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

BOSI, A. *Poesia resistência*. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOWRA, C. M. *Poesia y canto primitivo*. Barcelona: A. Bosch editor, s. d.

CHAUÍ, M. *Introdução à história da filosofia*. (Dos pré-socráticos a Aristóteles). São Paulo: Brasiliense, 1994, vol. I

CHEVALIER, J., GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

COUTINHO, A. *A reação espiritualista*. In: _____. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1970, v. IV, V

DUFRENNE, M. *O poético*. Porto Alegre: Globo, 1969.

DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.S

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *O mito do eterno retorno*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1993.

_____. *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1974. Vol. I, II.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GALACHE, G. (org.) *A Bíblia*. São Paulo: Edições Loyola, 1995.
- HAMBURGER, K. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HEGEL. *Estética: poesia*. Lisboa: Guimarães, 1964.
- JUNG, C. G. *Psicologia e religião oriental*. Petrópolis: Vozes, 1989.
- POUND, E. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- PRADO, J. del. *Teoría y práctica de la función poética*. Madrid: Edicions Cátedra, S. A, 1993.
- REALE, G. *História da filosofia antiga II* (Platão e Aristóteles). Tradução de Henrique Cláudio de Lima Vaz e Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 1994. (Série História da Filosofia).
- RENARD, J. C. *Notes sur la poésie*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.
- SCHILLER, F. *Poesía ingenua y poesía sentimental*. Buenos Aires: Editorial Nova, s.d.
- SCHÜLER, D. *As raízes da poesia moderna*. In: ____ (org.). *Aspectos do Modernismo brasileiro*. Porto Alegre: Comissão Central de Publicação, 1970.
- STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. LTDA, 1993.
- THOMAS, K. *Religião e o declínio da magia: crenças populares na Inglaterra, séculos XVI e XVII*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- WISNIK, J. M. *Iluminações profanas* (poetas, profetas, drogados). IN: NOVAES, A. (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SILVA, R. R. da. **A FACE VELADA: ESTUDO SOBRE A POESIA RELIGIOSA NO MODERNISMO BRASILEIRO**. São José do Rio Preto, 2002. 263 p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas do Câmpus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista.

RESUMO

Neste trabalho, são apresentadas análises de obras poéticas, com conteúdo religioso, dos seguintes autores modernos: Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles e Vinícius de Moraes. Somam-se a essas análises a breve exposição do quadro de poetas religiosos, desde as origens à modernidade da literatura brasileira, e a apresentação da crítica literária acerca dos autores estudados. A recorrência à crítica e à teoria literária possibilitou reconhecer a formação e a tradição da vertente religiosa, como também descortinou aspectos temáticos e formais que caracterizam textos dessa vertente. Para a análise da matéria poética, (as formas de Deus, os caminhos de acesso a Ele, os santos, etc.) fez-se necessário recorrer a textos da Filosofia, da Psicologia e da Teologia que contribuíram para elucidar passagens e enriquecer as interpretações. Do mesmo modo, a recorrência a esses textos na análise dos aspectos formais (multivocidade, fantasia ditatorial), revelou a inspiração bíblica dos poemas, no diálogo com Deus e na formação de imagens cosmogônicas e escatológicas. Em síntese, o trabalho evidencia as particularidades que compõem a poética de cada autor (o misticismo, o visionarismo, o espiritualismo, etc), ao mesmo tempo em que torna visível ideais e formas que fundamentam a poesia de vertente religiosa no Modernismo.

Palavras-chave: Arte Poética; Poesia Religiosa; Modernismo; Jorge de Lima; Murilo Mendes; Cecília Meireles; Vinícius de Moraes

SILVA, R. R. da. ***The obscured face: study on the religious poetry in the Brazilian Modernism.*** São José do Rio Preto, 2003. 263 p. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas do Câmpus de São José do Rio Preto, Universidade Estadual Paulista.

ABSTRACT:

This is an analysis of religious poems by four modern Brazilian poets: Jorge de Lima (1893-1953), Murilo Mendes (1901-1975), Cecília Meireles (1901-1964), and Vinícius de Moraes (1913-1980). A brief survey of Brazilian religious poetry, from its beginnings to modern times, and a review of the criticism on the four poets are also presented. Reference to literary criticism and theory made it possible to recognise the formation and tradition of the religious mode, and also revealed thematic and formal aspects which characterise texts of this kind. For the analysis of poetical matter (the forms of God, the ways to Him, the saints, etc.), it was necessary to refer to texts of Philosophy, Psychology, and Theology, which contributed to the explanation of passages and the enrichment of interpretations. In the same way, the use of these texts made it possible to analyse formal aspects (multivocalization, dictatorial fantasy) revealed the poems' biblical inspiration in the dialogue with God and in the construction of cosmogonical and scatological imagery. In short, this work evinces the particularities that compose each author's poetics (mysticism, visionariness, spiritualism, etc.) while making visible the ideals and forms that insert religious poetry in Modernism.

KEY WORDS: Poetic art; Religious poetry; Modernism; Jorge de Lima; Murilo Mendes; Cecília Meireles; Vinícius de Moraes.

Autorizo a reprodução deste trabalho.

São José do Rio Preto, 28 de março de 2003.

ROSANA RODRIGUES DA SILVA



