



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Glaucio Varella Cardoso

Em nome do Pai: a questão religiosa em poetas modernos

Rio de Janeiro

2024

Glaucio Varella Cardoso

Em nome do Pai: a questão religiosa em poetas modernos



Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

C268

Cardoso, Glauco Varella
Em nome do Pai: a questão religiosa em poetas modernos /
Glauco Varella Cardoso. – 2024.
118 f.

Orientador: Leonardo Davino de Oliveira.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Religião na literatura – Teses. 2. Poesia religiosa brasileira –
História e crítica – Teses. 3. Modernismo (Literatura) – Teses. 4.
Poesia moderna – Brasil – Séc. XX. I. Oliveira, Leonardo Davino de,
1978-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de
Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)(091):2

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial
desta Tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Glaucio Varella Cardoso

Em nome do Pai: a questão religiosa em poetas modernos

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 22 de março de 2024.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Ana Lúcia de Oliveira
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Marcelo dos Santos
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Fabiana Bazilio Farias
Unileya

Rio de Janeiro

2024

DEDICATÓRIA

Para meu pai, sonhador de um sonho selvagem, que me apresentou Deus e a Poesia e que me impulsionou a nunca abandonar os estudos.

AGRADECIMENTOS

A Leonardo Davino, que mais que um orientador se converteu em um interlocutor atento e sempre incentivando os caminhos pouco percorridos que fizeram toda a diferença.

A Ítalo Moriconi, pelo incentivo em perseguir um tema pelo qual sempre tive paixão.

Aos amigos sempre presentes e pacientes, Flávio Rangel dos Santos e Edmo de Lima Pereira Jr.

A Luise, Lia e Nívea, meu templo sagrado onde cada oração é sempre ouvida.

A Deus, à Espiritualidade e aos Ancestrais.

Hem? Hem? O que mais penso, testo e explico! todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas. Por isso é que se carece principalmente de religião! para se desendoidecer, desdoidar. Reza é que sara da loucura. No geral. Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue.

Guimarães Rosa
Grande Sertão: Veredas

RESUMO

CARDOSO, Glaucio Varella. *Em nome do Pai: a questão religiosa em poetas modernos*. 2024. 118 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Essa pesquisa tensiona o diálogo entre poesia e religiosidade, presente em toda a história da literatura, e seus contornos a partir da instauração da modernidade na poesia brasileira, buscando compreender de que forma autores consagrados que são Cecília Meireles, Augusto Frederico Schmidt e Murilo Mendes, e aos quais se somarão os ainda pouco estudados Carlos de Assumpção e João Prado, retratam o pensamento religioso em suas obras, muitas vezes sob a máscara do místico e do mitológico e não raras vezes em íntima relação com princípios pouco ligados à ideia que se faz de religião. A partir dos pressupostos teóricos de autores como Karl-Josef Kuschel, Paul Tillich e Antônio Magalhães, entre outros, a pesquisa procura estabelecer como as semelhanças e diferenças entre o texto poético e o discurso religioso se apresentam nos textos dos autores do corpus, comprovando a modernidade dos mesmos.

Palavras-chave: poesia; religiosidade; modernismo; modernidade.

ABSTRACT

CARDOSO, Glaucio Varella. *In the name of the Father: the religious question in modern poets*. 2024. 118 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

This research tensions the dialogue between poetry and religiosity, present throughout the history of literature, and its contours from the establishment of modernity in Brazilian poetry, seeking to understand how renowned authors such as Cecília Meireles, Augusto Frederico Schmidt and Murilo Mendes, and to which the still little studied Carlos de Assumpção and João Prado will be added, portray religious thought in their works, often under the guise of the mystical and mythological and not infrequently in close relationship with principles little linked to the idea that is made of religion. Based on the theoretical assumptions of authors such as Karl-Josef Kuschel, Paul Tillich and Antônio Magalhães, among others, the research seeks to establish how the similarities and differences between the poetic text and religious discourse are presented in the texts of the corpus authors, proving the their modernity.

Keywords: poetry; religiosity; modernism; modernity.

SUMÁRIO

	Prolegômenos – De como se chegou aqui.....	9
1	JUSTIFICATIVA – POR QUE FALAR DE DEUS?.....	11
1.1	Definindo conceitos.....	11
1.2	Ao encontro da Teopoética.....	15
1.3	Em busca do <i>corpus</i> perdido.....	19
2	CECÍLIA MEIRELES – A MODERNA ARCAICA.....	25
2.1	A pagã.....	29
2.2	Presença do Mahatma.....	38
3	AUGUSTO FREDERICO SCHMIDT: PRECES A UM DEUS PRÓXIMO.....	42
3.1	Deus: um vocativo evocativo.....	43
3.2	A estética da morte.....	48
3.3	A voz do Patriaca.....	52
4	MURILO MENDES: O POETA METAVISIONÁRIO.....	56
4.1	A angústia da identificação com Deus.....	58
4.2	As metamorfoses da criação.....	62
5	CARLOS DE ASSUMPÇÃO: LUTA E RELIGIOSIDADE.....	70
5.1	“Onde estão os meus tambores”.....	71
5.2	Entre o terreiro e os altares.....	75
5.3	“O cavalo dos ancestrais...”.....	81
6	JOÃO PRADO: COMPROMISSO E UNIVERSALISMO.....	85
6.1	Diálogos do poeta com os profetas.....	87
6.2	A subversão da Graça Divina.....	95
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
	REFERÊNCIAS.....	108
	APÊNDICE – Poemas de João Prado.....	112

PROLEGÔMENOS – DE COMO SE CHEGOU AQUI

Há que se compreender os caminhos que me levaram a empreender uma discussão a respeito da temática religiosa na poesia brasileira com especial enfoque em poetas modernos. Trata-se de uma trajetória na qual se confundem e se mesclam experiências pessoais e acadêmicas, de modo que nem sempre serei capaz de distinguir umas das outras, o que serve de explicação para o uso da primeira pessoa do discurso em diversas observações feitas ao longo da tese que se inicia.

Meu primeiro contato com a poesia aconteceu em 1984, quando eu contava por volta de oito anos de idade, em uma atividade na instituição espírita frequentada por meus pais e avós desde alguns anos. É preciso salientar que as casas espíritas, com a finalidade de angariar fundos para a manutenção de suas atividades, costumam realizar atividades extras em que são oferecidos lanches e entretenimento, com números artísticos geralmente apresentados por frequentadores das próprias instituições ou por artistas locais convidados.

Voltando àquela tarde de 1984, lembro-me com clareza do momento em que vi um homem subir ao palco improvisado e começar a dizer palavras com um ritmo e uma entonação que captaram minha atenção infantil. Seu nome era João Prado, poeta já então com dois livros publicados, e naquele dia eu descobri que existia algo chamado poesia. Minha vida nunca mais foi a mesma.

A partir de então me tornei um leitor de poesia. Mais do que isso: passei a memorizar poemas de autores diversos e a declamá-los nas atividades religiosas e escolares.

Conto esta história para deixar estabelecido que foi em um ambiente religioso que tive meus primeiros contatos com a poesia, o que me levou ao interesse pela literatura em geral, motivo pelo qual, ao chegar à idade de 23 anos, resolvi que seguiria uma carreira na área de Letras.

No decorrer das últimas duas décadas, minha trajetória acadêmica caminhou em paralelo com minhas atividades religiosas, com inúmeros pontos de intersecção entre as duas, dentre os quais destaco, para fins do presente estudo, a proximidade com o movimento de arte espírita e a busca por compreender o lugar da literatura

espírita, que se manifesta em poemas, romances e ensaios, dentro do cânone literário.

Tal busca tomou um novo rumo a partir de 2016, ano da criação do *Garimpo – Mensário de Poesia & Espiritualidade*, um periódico eletrônico dedicado a reunir e divulgar a produção dos poetas espíritas, o qual tenho editado, junto com uma dedicada equipe, desde julho daquele ano e que representa hoje uma das referências quando o assunto é a relação entre Espiritismo e Poesia.

Procurando estabelecer o lugar da poesia no meio espírita, fui levado a também tentar uma compreensão do lugar da poesia espírita na história da literatura, o que naturalmente levou-me a estudar a temática religiosa na poesia.

E foi assim, em linhas gerais, que aqui chegamos.

1 JUSTIFICATIVA – POR QUE FALAR DE DEUS?

A ocorrência de estudos a respeito da relação entre literatura e religião segue por caminhos um tanto tortuosos e em certa medida paradoxais. De um lado, é bastante frequente que estudiosos das letras tratem das religiões antigas, em um caminho que envolve as diversas mitologias ancestrais, com referências aos cultos e narrativas tradicionais. De outro, há certa prevenção em se lidar com as religiões monoteístas, em especial a cristã. Tal prevenção, em se tratando de Brasil, talvez se explique pela relação histórica entre Estado e Clero.

No capítulo de abertura de *A poesia metafísica no Brasil: percursos e modulações*, coletânea de artigos resultante de projeto de pesquisa homônimo, sua diretora, Ana Maria Lisboa de Mello, faz a seguinte observação:

No Brasil, a valorização dos poetas cujos temas preferidos são os problemas sociais brasileiros faz com que haja uma fortuna crítica ainda precária sobre a tendência intimista, religiosa, metafísica. Por isso, há poucos estudos sobre a poesia romântica da segunda geração, centrada no sujeito; sobre a produção dos simbolistas, que buscam diálogo com os poetas franceses (Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Verlaine); sobre a poesia do grupo reunido em torno da *Revista Festa*, na década de 1920; sobre os poetas de 30, que evocam estados de alma, com forças inconscientes, surgidas no sonho e na imaginação; enfim, sobre a poesia de perquirição existencial e religiosa. (2009, p. 24)¹

Passados pouco mais de dez anos da publicação do texto acima citado, já se torna possível verificar alguma mudança de paradigma quanto aos estudos envolvendo literatura e religião, o que fica patente ao observarmos a quantidade de livros, artigos e seminários sobre o assunto, alguns dos quais constam da bibliografia consultada para a presente tese.

1.1 Definindo conceitos

Ao longo de nossa exposição, alguns termos serão usados dentro de um campo semântico específico, o que nos obriga a fundamentar exatamente seu(s) sentido(s) no contexto ao qual nos referimos e/ou no qual os enquadraremos,

¹ MELLO, Ana Maria Lisboa (Org.). *A poesia metafísica no Brasil – Percursos e modulações*. Porto Alegre: FAPA – Faculdade Porto-Alegrense, 2009.

deixando claro desde o princípio o que entendemos com palavras como religião, religiosidade, mística, modernismo, modernidade, etc. Passemos portanto à sua explicitação.

Principiemos por uma definição do que se pode entender por **religião** e sua correlata **religiosidade**. Embora inegavelmente associadas, as duas esferas não devem ser confundidas como sinônimas uma da outra.

Ambas as palavras têm sua origem etimológica no latim *religio*, resultante da junção do prefixo *re* com o verbo *ligare*, donde se entende *religio* como religar, reconciliar, reunir, reatar ou reconectar corpo e espírito.

Para o estudo da religião em suas relações com a poesia, será preciso que busquemos nos distanciar de alguns lugares-comuns. Lembrando as palavras de Rubem Alves: “É fácil identificar, isolar e estudar a religião como o comportamento exótico de grupos sociais restritos e distantes. Mas é necessário reconhecê-la como presença invisível, sutil, disfarçada, que se constitui num dos fios com que se tece o acontecer do nosso cotidiano.” (1981, p. 12)²

O teólogo alemão Paul Tillich definirá a religião como “um aspecto do espírito humano” (1974, p. 15)³, o que se pode compreender como se o homem fosse essencialmente religioso, ainda que esta religiosidade não se reflita em uma adesão formal a um segmento institucionalizado específico. Para contemplarmos este aspecto religioso do espírito humano é preciso, segundo Tillich, olhá-lo a partir de um lugar específico:

Quando dizemos que a religião é um aspecto do espírito humano, estamos dizendo que se olharmos o espírito humano a partir de certo ângulo, ele se apresenta a nós como religioso. Qual é esse ângulo? É o ângulo a partir do qual podemos observar em sua profundidade a vida espiritual do homem. A religião não é uma função especial da vida espiritual do homem, mas a dimensão da profundidade em todas as suas funções. (1974, p. 15)

Tillich emprega então uma metáfora para explicar como a religião, personificada em entidade viva, busca pouso nas moradas de diversas funções espirituais associadas ao humano: a função moral, a função cognitiva e a função estética. As duas primeiras a aceitam até certa medida, convidando-a a retirar-se depois. A terceira a recebe de braços abertos, mas solicita que ela reconheça que arte é também religião, pedido diante do qual a religião vacila e se retira, indo

² ALVES, Rubem. *O que é Religião?* São Paulo: Brasiliense, 1981.

³ TILLICH, Paul. *Teología de la cultura y otros ensayos*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1974.

abrigar-se na morada do sentimento. Esta jornada da religião em busca de abrigo junto às funções espirituais do homem a levará a ser encarada por Tillich como **a preocupação última** do homem, conceito ao qual retornaremos mais adiante aplicando-o à relações entre religião e literatura.

A religião, em suas manifestações coletivas e individuais, ocupa um lugar fundamental nas sociedades humanas, abrangendo todas as comunidades, por mais isoladas que sejam. Koselleck⁴ identifica-a como o primeiro aspecto fundamental da *Bildung*, o que merece algumas considerações de nossa parte, com a finalidade de, ao compreender de forma ainda que basilar o que seja a *Bildung*, possamos expor de maneira adequada seu aspecto religioso e como tal se relaciona ao nosso estudo.

O termo alemão *Bildung* é comumente traduzido por “formação”, “educação” ou “cultura”. Koselleck problematiza estas possíveis traduções a partir de critérios antropológicos e semânticos no esforço de demonstrar a amplitude que a expressão germânica apresenta, o que pode ser constatado ainda no primeiro parágrafo de sua exposição da estrutura da *Bildung*:

Bildung não pode ser reduzida às suas precondições institucionais, ou seja, ser apenas o resultado do processo educativo; tampouco pode ser dissolvida psicologicamente ou por uma crítica ideológica, ou seja, tomada como uma pretensão falsa dos que se acreditam cultos. [...] Parece que repousa no conceito de *Bildung* uma **tensão produtiva que lhe permite estabilizar-se repetidamente**, por meio de seu uso autocrítico. (2020, p. 115) [grifos nossos]

Parece-me que a visão de Koselleck repousa justamente na capacidade de renovação da *Bildung* (a estabilização repetida) talvez como um metaconceito que constantemente se reinventa a partir do contato de suas estruturas formativas com a sociedade e suas mudanças. Desta forma, o autor dirá da *Bildung* que esta é “um modo de conduta e uma forma de conhecimento que se induz a si mesma de forma peculiar e que permanece na dependência de pressupostos econômicos e de condições políticas para poder se desdobrar.” (2020, p. 118)

Ao traçar um histórico do conceito de *Bildung*, Koselleck identifica e problematiza três etapas:

[...] a primeira dominada pela teologia; a segunda sob forte influência da pedagogia do Iluminismo; e a última, a moderna, em que o conceito é primariamente marcado por seu caráter reflexivo. Mas essa divisão ignora que a primeira etapa, a teológica, está contida também na segunda, a

⁴ KOSELLECK, Reinhart. “Sobre a estrutura antropológica e semântica do conceito de *Bildung*”. In: _____. *História de conceitos. (Begriffsgeschichten)*. Trad. de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020. p. 115-168.

iluminista, e que as duas fases antecedentes também estão presentes no conceito moderno de *Bildung*. Na história do conceito, existe uma força de empuxo diacrônica e de longo prazo, que incide sobre os usos singulares da palavra no presente. (2020, p. 124)

Percebe-se assim a frequência da discussão religiosa, território da teologia, naquilo que constitui certa mentalidade corrente nas sociedades humanas e que terá, conseqüentemente, desdobramentos em suas manifestações culturais, como a literatura.

Este aspecto coletivo da experiência religiosa, que a torna constituinte da cultura de um povo, não poderá, creio eu, apartar-se de sua dimensão individual. Nas palavras de Alves, “A religião está mais próxima de nossa experiência pessoal do que desejamos admitir” e, portanto, sua conceituação requer nos movermos entre as percepções individuais (em nosso caso, dos poetas a serem analisados) e os conceitos coletivos inseridos dentro das culturas de cada sociedade.

É nosso entendimento que existe uma tendência a se pensar em religião também como **instituição**, o que é bem mais prosaico e afastado do conceito transcendental. Por isso busco efetuar uma diferenciação entre religião e religiosidade, uma vez que esta se torna algo mais amplo e que abarca e ultrapassa o conceito daquela.

Se de um lado a **religião** se constitui por um conjunto de símbolos e atos mais ou menos institucionalizados, representando, portanto, uma ação imposta de fora dos participantes da religião e, em grande parte, destinada a homogeneizar as práticas religiosas, promovendo assim a coletivização e o apagamento das individualidades, a **religiosidade** poderá ser compreendida como se posicionando do lado oposto ao da religião institucional.

Entende-se a religiosidade como atitude individual, relação pessoal do indivíduo com o sagrado, independente de dogmas e de sacerdotes. Muitas vezes a religiosidade será observada em meio às práticas religiosas institucionalizadas, o que não invalidará seu caráter subjetivo, mas é comum que se dê muitas vezes por meio da subversão dos dogmas e ritos das religiões tradicionais.

Um dos aspectos que buscaremos abordar em nosso estudo será exatamente a forma como tanto a religião quanto a religiosidade têm servido de matéria temática (e mesmo formal) para poetas brasileiros modernos, com especial foco em autores do século XX e portanto inseridos também no movimento que se convencionou

chamar Modernismo, o qual representará uma espécie de recorte contextual em algumas de nossas análises.

1.2 Ao encontro da Teopoética

Quando comecei a estudar sobre a presença da temática religiosa nos textos literários, acreditava que houvesse poucos autores a tratar do tema. Percebendo o engano, alguns nomes se repetiam quanto aos fundamentos teóricos do que soube tratar-se da **teopoética**. Passe-se portanto a uma breve revisão dos três autores cujas ideias me parecem mais bem definidas, com a proposição de metodologias e abordagens que muito têm enriquecido minhas próprias pesquisas bem como as de colegas pesquisadores que se debruçam sobre o mesmo tema.

Início com o já citado Paul Tillich e suas considerações obre a Teologia da cultura. Embora não se detenha especificamente na literatura, trata-se de base fundamental para principiar-se um percurso até a teopoética e seus métodos. Seu **método correlativo** estabelece referências entre a revelação religiosa e a realidade humana e por meio deste processo de referenciação se torna possível compreender a religião como sendo a preocupação última, uma vez que “acompanha toda atividade humana e toda função da vida espiritual” (1974, p. 16).

Ainda segundo Tillich, a preocupação última irá manifestar-se em todas as funções criativas do espírito humano, como na função moral, no reino do conhecimento e também na função estética. Cabe destacar esta última por tratar-se daquela que fundamenta muito do que ainda estamos por dizer em nossa abordagem. Nas palavras de Tillich, a religião

Se manifesta na função estética do espírito humano como a ânsia infinita de expressar um significado último; portanto, quando alguém rechaça a religião em nome da função estética do espírito humano, rechaça a religião por ela mesma. [...] A religião constitui a substância, o fundamento e a profundidade da vida espiritual do homem. Tal é o aspecto religioso do espírito humano. (1974, p. 17)

O teólogo brasileiro Antonio Magalhães⁵, por sua vez, propõe o **método da correspondência**, que expande as ideias de Tillich para abarcar a especificidade da

⁵ MAGALHÃES, Antonio. *Deus no espelho das palavras: teologia e literatura em diálogo*. São Paulo: Paulinas, 2000.

literatura em diálogo com a religião baseado em um caminho próprio de análise, aproveitando os aspectos de outros métodos que mais se adéquem aos propósitos do pesquisador.

Os estudos a respeito da relação entre literatura e religiosidade ganham nova dimensão a partir das observações de Karl-Josef Kuschel⁶, cujo empenho em (re)definir a religiosidade presente nos textos dos autores a que se dedicou tem servido como modelo de análise e de metodologia para outros pesquisadores, inclusive na América Latina (onde a religiosidade é uma presença cultural que ultrapassa em muito o espaço do culto), que expandem o conceito e a metodologia envolvida no diálogo entre religião e literatura.

Destacando Kuschel, procuremos compreender o que este chamará de teopoética e seus métodos possíveis de análise da temática religiosa na literatura. Para complementar e expandir nossa compreensão do conceito de teopoética, recorreremos a outros autores que se debruçaram sobre o tema e acrescentaremos nossas próprias elucubrações sobre o assunto.

O conceito de teopoética é ao mesmo tempo simples e complexo. Sua simplicidade reside no fato de tratar-se de nomenclatura autoexplicativa, composta pelos radicais *theos* + *poíesis*, fundamentalmente a relação entre poesia (= literatura) e a ideia de sagrado que se desdobra e estende às orientações religiosas.

Entretanto, ao lado desta simplicidade inicial, o termo adquire outras dimensões e apresenta diversas camadas à medida que se aplica aos diversos discursos nos quais o diálogo entre crença religiosa e estética literária se apresenta. Dito de outra forma, a complexidade da teopoética reside principalmente na metodologia de análise a ser aplicada pelo estudioso.

Kuschel apontará para a existência de dois métodos possíveis para se tratar de literatura de temática religiosa, ambos tendo como ponto de partida as conceituações religiosas de fundamento e orientação cristã: o método confrontativo e o método correlativo, os quais precisam ser minimamente compreendidos para que se possa passar a um terceiro método, proposto pelo próprio Kuschel: o método da analogia estrutural.

⁶ Os dois livros de Kuschel que têm nos servido de fundamentação teórica inicial sobre o tema são *Os escritores e as escrituras* e *Talvez escute Deus alguns poetas*, cujas referências completas serão feitas no momento em que se fizerem necessárias.

O **método confrontativo** é originário de uma “linha crítica protestante da estética [...] ou de uma teologia católica neoescolástica” (1999, p. 218)⁷, caracterizando-se por um distanciamento da religiosidade dos escritores, negada por se apresentar com uma visão absolutamente pessoal e subjetivista do cristianismo. Tal visão dos escritores é vista como crítica à revelação sagrada, porém tal crítica é vista como equivocada e, por isso, refutada pelos adeptos do método confrontativo.

Por sua vez, o **método correlativo** não conceberá a teologia como revelação, mas “como uma teologia experimental dialógica, que ilumina os mistérios da realidade humana, no horizonte da revelação cristã.” (1999, p. 219). Este método apresenta a diferença de se mostrar aberto à crítica feita pela literatura à religião, entretanto, assim como o método confrontativo, tomará a literatura sempre como um oposto da teologia enquanto revelação, impondo àquela um esquema de perguntas e respostas que lhe demonstre a inferioridade perante esta.

Para Kuschel, a força em comum a ambos os métodos reside na clareza com que estabelecem suas respectivas delimitações para os testemunhos literários sobre o religioso, quais sejam a) a fixação sobre uma verdade e b) a profissão de fé sobre a crença em Deus. Ambos os métodos tratam da **decisão** quanto à verdade com que o ser humano está disposto a comprometer-se.

Ao lado desta força, há também as fraquezas em comum aos dois métodos. Para o estudioso alemão, os dois métodos falham ao reduzir o diálogo entre teologia e literatura a um conflito entre ideologia e verdade, caracterizando-se ambos pela interrupção da fala do escritor e conseqüente redução da autonomia de verdade do texto literário. Ambos os métodos só utilizam a literatura como um negativo da teologia.

Como alternativa aos métodos confrontativo e correlativo, Kuschel propõe o **método da analogia estrutural**, o qual surge da suprassunção dos outros dois e cujo cerne, o aspecto analógico, significa a constatação de correspondências e também de diferenças entre o discurso religioso e sua recriação pela literatura. Kuschel explicitará dois aspectos concretos deste método, cuja transcrição, embora longa, é bastante elucidativa:

1. Com esse método, torna-se possível considerar seriamente também a experiência e a interpretação literária em suas *correspondências* com a

⁷ KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras – Retratos teológico-literários. (Vielleicht häut Gott sich einige Dichter) — Literarisch-theologische Porträts*. Trad. de Paulo Astor Soethe, Maurício Cardoso, Elvira Horstmeyer e Ana Lúcia Welters. São Paulo: Loyola, 1999.

interpretação da realidade, mesmo quando a literatura não tem caráter cristão ou eclesial. E buscar correspondências não significa “cooptar” o objeto analisado, apropriar-se dele. Pensar em termos de analogias estruturais significa justamente evitar que a interpretação literária da realidade seja cooptada como cristã, semicristã ou anonimamente cristã. Quem pensa estrutural-analógicamente é capaz de encontrar correspondências entre o que lhe é próprio e o que lhe é *estranho*. (1999, p. 222)

Este primeiro aspecto apresenta-se bastante próximo dos dois métodos anteriormente abordados por Kuschel, uma vez que o diálogo entre teologia e literatura se dará aqui pela aproximação de elementos, i. é, pela busca do que há de comum entre os dois campos. Entretanto, sua diferenciação começa a ficar clara quando o autor afirma que “buscar correspondências não significa ‘cooptar’ o objeto analisado”, o que pode ser melhor entendido como a não-instrumentalização do texto literário para fins religiosos, mantendo-o como discurso autônomo por si só.

Não deixa também de nos chamar a atenção o fato de o autor afirmar que as correspondências entre textos literários e religiosidade pode se dar “mesmo quando a literatura não tem caráter cristão ou eclesial”, uma reafirmação da independência e autonomia da voz poética enquanto busca pela significação ou ressignificação do mundo e da vivência humana.

Passemos ao segundo aspecto:

2. Quem pensa segundo esse método constata também o que é contraditório nas obras literárias em relação à interpretação cristã da realidade, ou seja, o que é estranho à experiência cristã de Deus. Pois justamente quem consegue reconhecer e aceitar o outro como outro, o estranho como estranho, torna-se capaz diante da contradição, capaz de protestar e de delinear uma alternativa. Só assim a relação ente teologia e literatura se transforma em uma relação de tensão, diálogo e disputa acerca da verdade. (1999, p. 222)

Este segundo aspecto talvez seja o ponto mais enriquecedor do método analógico-estrutural, pois, ao conferir às diferenças o mesmo nível de importância das semelhanças, amplia as possibilidades de diálogo entre literatura e teologia, dotando a teopoética de um *corpus* que irá muito além dos meros textos devocionais ou de orientação judaico-cristã (saliente-se que o referencial religioso de Kuschel é predominantemente católico e protestante), o que nos permitirá lançar um olhar sobre outros segmentos religiosos talvez ignorados pelo pesquisador alemão.

A aplicação do método proposto por Kuschel, entretanto, revela a impossibilidade de se fazer uma leitura dos textos literários de temática religiosa de uma forma totalmente apartada da religiosidade com a qual dialogam, pois, inclusive no próprio texto de Kuschel, a todo momento o estudioso deverá manter o aspecto

eclesiástico e os fundamentos religiosos ao alcance do olhar, o que pode implicar a sensação de instrumentalização do literário em função subordinada ao religioso.

1.3 Em busca do *corpus* perdido

A abordagem pretendida no presente texto recairá sobre cinco poetas brasileiros modernos, todos com obras produzidas durante o século XX que, segundo os livros de história da literatura, foi quase que completamente dominado pela escola literária chamada Modernismo. Para a compreensão de nosso *corpus* de pesquisa, será necessário principiar pela explicação do que se deverá compreender por “Modernismo” em nossa abordagem. Começemos por algumas definições de estudiosos anteriores.

Tradicionalmente, o conceito de Modernismo na literatura brasileira (e também nas demais artes) parte de um pressuposto temporal, como bem explica Alfredo Bosi⁸:

O que a crítica nacional chama, há meio século, *Modernismo* está condicionado por um acontecimento, isto é, por algo datado, público e clamoroso, que se impôs à atenção da nossa inteligência como um divisor de águas: a Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, na cidade de São Paulo. (1994, p. 303)

Entretanto, um mero acontecimento, por maior relevância que adquira com o passar do tempo, não basta para definir uma estética, uma linguagem ou um movimento e o próprio Bosi adianta-se a tal possível questionamento ao declarar no parágrafo imediatamente posterior ao citado:

Como os promotores da Semana traziam, de fato, ideias estéticas originais em relação às nossas últimas correntes literárias, já em agonia, o Parnasianismo e o Simbolismo, pareceu aos historiadores da cultura brasileira que modernista fosse adjetivo bastante para definir o estilo dos novos, e *Modernismo* tudo o que se viesse a escrever sob o signo de 22. Os termos, contudo, são tão polivalentes que acabam não dizendo muito, a não ser que se determinem, por trás da sua vaguidade:

- a) as situações socioculturais que marcaram a vida brasileira desde o começo do século;
- b) as correntes de vanguarda europeias que, já antes da I Guerra, tinham radicalizado e transfigurado a herança do Realismo e do Decadentismo. (1994, p. 303)

⁸ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

Perceba-se que, inicialmente, *Modernismo* era uma espécie de “chapéu” sob o qual se abrigaria tudo o que representasse algum tipo de ruptura com as estéticas dominantes no Brasil desde o século anterior. Em consonância com Ítalo Moriconi, diremos que “Em matéria de poesia, o século XX como um todo é o século modernista” (2002, p. 25)⁹. Após discorrer sobre as múltiplas aplicações da palavra modernismo nas artes, nas ciências e na sociedade, Ítalo arremata o questionamento:

[...] a palavra modernismo é múltipla no espaço e no tempo, uma palavra multidisciplinar. Tornou-se termo abrangente, passando a designar tudo que, na área da cultura, representasse uma modernização da vida brasileira em moldes simultaneamente conectados com o mundo e comprometidos com a busca de uma compreensão mais clara da brasilidade. (2002, p. 26)

A ênfase no sentido de “ruptura” acarretou que muitas vezes o Modernismo fosse analisado apenas em seu aspecto estrutural, formal, como fica evidente na citação de Alceu Amoroso Lima utilizada por Carlos Nejar para expôr sua visão do movimento: “A sensação de esgotamento das formas consagradas começou a agitar profundamente a nova geração, enquanto as gerações anteriores se acomodavam às situações já adquiridas”¹⁰. A isto, Nejar acrescenta:

O processo de renovação criadora é sempre sobre as ruínas do mundo anterior: ruínas políticas, econômicas, culturais, ruína no tratamento da palavra e a febre de ouro na ideia de uma identidade nacional, a realidade de um idioma conforme a fala e a invenção do povo brasileiro. E os sintomas do que sucedeu então têm parecenças, com diferentes invólucros, do que está sucedendo: nas narinas do ar vibra um novo tempo. (2011, p. 318)

Mas seria acertado o entendimento de que a importância do Modernismo se dá principalmente por inovações nos aspectos formais e estruturais? Nisto estamos mais uma vez em concordância com Bosi, que afirma:

Se por Modernismo entende-se exclusivamente uma ruptura com os códigos literários do primeiro vintênio, então não houve, a rigor, nenhum escritor pré-modernista.
Se por Modernismo entende-se **algo mais** que um conjunto de experiências de linguagem; se a literatura que se escreveu sob o seu signo representou também uma crítica global às estruturas mentais das velhas gerações e um **esforço de penetrar mais fundo na realidade brasileira**, então houve, no primeiro vintênio, exemplos probantes de inconformismo cultural [...]. (1994, p. 332) [grifos nossos]

É a busca desse **algo mais** que nos levará a eleger para nossa apreciação textos e autores ora canônicos ora obscuros, em um **esforço por penetrar mais fundo na realidade brasileira** por meio de poemas e poetas nos quais a temática

⁹ MORICONI, Ítalo. *Como e porque ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

¹⁰ NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya, 2011.

religiosa se faça presente. E por isso não nos deteremos em um período específico do modernismo brasileiro (tão tradicionalmente dividido em fases), mas sim em um largo espectro que deverá necessariamente incluir autores e obras pós-semana de 22, o que justifica que os consideremos principalmente como autores **modernos** inseridos no período especificado como Modernismo. Na maior parte do tempo, chamaremos os autores escolhidos de modernos, mantendo o termo “modernistas” para ocasiões em que necessitemos especificá-los dentro do espectro do movimento pós-semana de 22.

E como a ideia de religião, tradicionalmente vista como representante de um discurso conservador, poderia inserir-se nesse caráter moderno? É o que pretendo demonstrar no presente estudo a começar pelo corpus literário.

A intenção inicial era o de abordar as obras de autores brasileiros modernos cujo aspecto religioso já houvesse sido bastante explorado em pesquisas anteriores. Assim, parecia-me natural buscar as obras dos participantes do grupo Festa que tiveram seus poemas publicados na revista que servia de voz ao movimento.

Entretanto é necessário estabelecer já de princípio sobre quais autores pretendo me deter especificamente. Por têmpora e princípio de pesquisador, sempre que possível evito o lugar comum, o já visto, mesmo correndo o risco de me deparar com alguma escassez de fortuna crítica, o que, por outro lado, me proporciona encontrar meus próprios caminhos e ideias, em lugar de apenas repetir o que outros pesquisadores já observaram.

Kuschel, em seu já mencionado livro, dedicou um capítulo específico para cada um dos autores cuja obra analisou pelo viés da teopoética¹¹. Autores cujas respectivas obras dialogam de um modo ou de outro com a teologia, mas cujos vínculos foram observados pelo pesquisador em um claro emprego do método analógico estrutural, cujos princípios só seriam devidamente explicados ao final do volume.

Procurarei testar a pertinência dos métodos de Tillich, Magalhães e Kuschel quanto a autores escolhidos tanto por uma predileção pessoal por suas respectivas obras quanto pelo desejo de aprofundar-me em poetas os quais pouco li. Por isso, não me limitarei aos autores do já mencionado grupo Festa.

¹¹ Os autores escolhidos por Kuschel foram: Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Herman Hesse e Thomas Mann.

Os capítulos serão ordenados tomando como critério a estreia em livro de cada um dos autores escolhidos para a composição de nosso *corpus*, no que espera-se ser um fio condutor cronológico que proporcionará um bom panorama literário. Apresento a seguir uma breve lista dos autores analisados, com suas respectivas datas de nascimento (e de morte quando for o caso), suas obras de estreia e o ano das mesmas, já indicando assim a ordem em que eles aparecerão em nosso trabalho.

Poeta	Nascimento	Obra inaugural	Ano de publicação
Cecília Meireles	1901-64	<i>Espectros</i>	1919
Augusto Frederico Schmidt	1906-65	<i>Canto do Brasileiro</i>	1928
Murilo Mendes	1901-75	<i>Poemas</i>	1930
Carlos de Assumpção	1927-	<i>Protesto</i>	1982
João Prado	1942-	<i>Pedaços de Sonho</i>	1985

Começando pela obra poética de Cecília Meireles que, dentre os poetas modernistas foi “um dos mais intensamente instigados pela fome de Deus ou à cata de epifanias do inefável, do sobrenatural e do divino. Mas por vertentes heterodoxas, nunca religiosas”¹², sendo talvez a autora modernista que mais perseguiu uma comunicação com Deus, um Deus ao qual procurou antes construir que louvar em sua obra. Em Cecília, a religiosidade revela-se na constante perquirição da condição humana, da morte e do sentido da existência. Para tanto, será necessária a releitura de sua obra¹³, com espaço para um certo orientalismo em sua religiosidade, orientalismo este que é posto pela poeta em diálogo direto com a tradição judaico-cristã, estabelecendo assim um primeiro ponto de tensão a ser explorado.

Pouco estudado atualmente, Augusto Frederico Schmidt¹⁴ é autor cujas influências católicas foram citadas por Alfredo Bosi. Além disso, nas palavras de Juliana Santos (2007, p. 2) “Schmidt parece procurar na dimensão da linguagem, da palavra poética um contato com o plano divino, e fazer ressoar, em alguns

¹² GOUVÊA, Leila V. B. “Cecília Meireles, avatares da espiritualidade” In: YUNES, Eliana & BINGEMER, Maria Clara L. (Orgs.) *Murilo, Cecília e Drummond – 100 anos com Deus na poesia brasileira*. Edições Loyola: Rio de Janeiro. 2004, p. 123-31.

¹³ MEIRELES, Cecília. *Poesia completa – 2 volumes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

¹⁴ SCHMIDT, Augusto Frederico. *Poesia completa: 1928-1965*. Rio de Janeiro: Topbooks; Faculdade da Cidade, 1995.

momentos, em sua voz a Voz Dele, a Voz de Deus.”

É essa presença de Deus na sua poesia que merecerá destaque em nossas análises, pois a entendemos como definidora de alguns dos principais aspectos estéticos e temáticos apresentados por Schmidt. Trata-se de um poeta que não se furta ao constante diálogo com o discurso religioso, mormente com o caráter de prece em seus poemas, utilizando e ressignificando expressões católicas na constante busca por uma “metafísica predominantemente religiosa” (SANTOS, 2007, p. 3). Schmidt também é poeta que estetiza a morte em diversos de seus poemas, afastando-se do caráter trágico da mesma.

Murilo Mendes¹⁵ produziu uma escrita que, ao retomar as temáticas bíblicas, o faz acentuando-lhes o caráter lírico, aproximando-se do estilo de uma prece, cuja atitude busca conciliar os temas sagrados ao cotidiano. O caráter lírico ao qual me refiro será determinado e determinante de uma visão subjetiva do poeta a respeito dos conceitos cristãos, notadamente os católicos, o que lhe confere um certo ar místico oriundo da construção de uma religiosidade pessoal expressa em seus versos.

Conforme dito anteriormente, um dos objetivos da pesquisa empreendida será verificar a permanência do diálogo com a religiosidade em poetas herdeiros dos primeiros modernistas, bem como autores cuja religiosidade afasta-se em parte da tradição judaico-cristã (ainda que com ela dialoguem) para abraçar outras relações do homem com o sagrado. Com este objetivo, arriscar-se-á mesmo trazer poetas ainda pouco estudados pela academia, como é o caso dos dois últimos autores de nosso *corpus*.

Recentemente redescoberto pela crítica acadêmica, o poeta Carlos de Assumpção apresenta em vários de seus poemas um viés religioso de orientação afrodescendente em tenso diálogo com a religiosidade de tradição judaico-cristã, notadamente a católica, perante a qual se posiciona em atitude de afirmação e resistência. Recorreremos ao volume de sua poesia reunida¹⁶ a fim de demonstrar esse diálogo inter-religioso que nos levará, talvez, a pensar em uma teologia do sincretismo.

¹⁵ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

¹⁶ ASSUMPÇÃO, CARLOS. *Não parei de gritar: Poemas reunidos*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

Por fim, faremos algumas considerações sobre a obra do poeta carioca João Prado. Praticamente desconhecido dos meios acadêmicos, sua poesia tem sido objeto de algumas de minhas observações teóricas há pelo menos 15 anos e bem se enquadra no foco do atual estudo. Sendo na vida pessoal um adepto do Espiritismo de orientação francesa (ou kardecismo, como é popularmente conhecido), o poeta não procura fazer proselitismo em sua obra¹⁷, dotando-a por vezes de uma religiosidade ambígua e incerta, descaracterizada de possíveis rótulos.

Na busca por abordar adequadamente tanto os aspectos literários quanto as implicações religiosas dos textos selecionados de cada um dos autores em estudo, lançarei mão, de um lado, do conhecimento adquirido ao longo dos anos em que tenho me dedicado ao estudo da literatura e, de outro, seguindo os passos do próprio Kuschel de, não sendo eu um teólogo tal qual ele o era, “aceitar o desafio proposto pela literatura e confrontá-lo com minhas próprias experiências de Deus” (1999, p. 30).

¹⁷ Os livros de João Prado que serão utilizados no *corpus* da pesquisa são os seguintes: *Pedaços de sonho* (1985), *Garimpo* (1989), *Janela de sol* (1996), *Contemplando estrelas* (2009), *Virei criança* (2012) e *João de todos os tempos* (2019).

2 CECÍLIA MEIRELES – A MODERNA ARCAICA

Acerco-me da obra de Cecília Meireles com sentimento de dualidade. Se por um lado existe certa familiaridade com tanto do que já foi dito a respeito de sua religiosidade, por outro é a primeira vez que me proponho a analisar tal aspecto por mim mesmo. Neste processo, percebo que serei levado a alterar meu proceder habitual, o de privilegiar o literário em detrimento do biográfico, e a buscar na vida da autora não a explicação, mas talvez a semente de sua visão poética. Para tanto, utilizarei o conceito de **biografema** cunhado por Roland Barthes, compreendido como a tomada ou retomada de fragmentos pequenos porém significativos da vida de um autor e que podem ser observados em seus textos, como assim exposto:

(...) gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma (...) (2005, p. XVII)¹⁸

Cecília estreou na literatura com *Espectros*, publicado em 1919, portanto antes do que academicamente é considerado como o marco inicial do Modernismo¹⁹, porém já inserido no que se pode chamar uma mentalidade proto modernista²⁰, ou de uma poética antecipatória, para emprestar uma expressão de Augusto de Campos, uma vez que, historicamente, há ocorrências literárias e artísticas que já bem se poderiam compreender como modernistas ao menos na intenção desde pelo menos 1915, como as exposições de Lasar Segall e Anita Malfatti, a publicação de livros como *Há uma gota de sangue em cada poema*, de Mário de Andrade, a profusão das revistas literárias, etc. Procurarei demonstrar, no capítulo que se inicia, como a poesia de Cecília será representativa de uma tensão entre duas posições: de um lado a manutenção de um *ethos* religioso tradicional; de outro, aquilo que convencionou chamar de modernidade, estando esta em

¹⁸ BARTHES, Roland. “Prefácio” In: _____. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

¹⁹ Tomaremos como marco do Modernismo a Semana de 22, muito embora saibamos que tal marco pode e deve ser posto entre aspas.

²⁰ Embora do ponto de vista formal o livro de estreia de Cecília se apresente afiliado à corrente parnasiana, não se pode ignorar que forma como a poeta se apropria do discurso alheio representa um movimento em direção à modernidade e portanto ao modernismo.

combinação com aquela. Dito de outra forma: como a manutenção da religiosidade tradicional se apresentará dentro do conceito de modernidade.

Em *Espectros*, Cecília apresenta uma ponte entre a tradição, observável no aspecto formal, pela eleição do soneto como forma predominante em todo o livro, no campo temático da religiosidade e também no uso educativo da poesia, e a modernidade que se revela na releitura pessoal que faz dos temas escolhidos. Embora se posicione em uma certa contramão do modernismo, por não eleger, tal qual alguns de seus contemporâneos, a temática nacionalista como preocupação poética, essa particularização do saber coletivo não deixa de representar uma apropriação metalinguística nos campos temático e formal, procedimento tão caro aos poetas da modernidade.²¹

Também digno de nota é o fato de que alguns dos poemas deste livro retomam narrativas bíblicas e as reescrevem, conferindo-lhes novos significados nos quais o pessoal e o universal se mesclam. É o que se observará, por exemplo, no poema “Ecce Homo” (2004, p. 18)²², o qual é escrito a partir da apropriação feita pela poeta de versículos do capítulo 19 do Evangelho de João, onde se narra a condenação de Jesus, como se lê a seguir:

Então Pilatos mandou açoitar Jesus.

Os soldados teceram uma coroa de espinhos e a puseram na cabeça dele. Vestiram-no com uma capa de púrpura, e, chegando-se a ele, diziam: "Salve, rei dos judeus!" E batiam-lhe no rosto.

Mais uma vez, Pilatos saiu e disse aos judeus: "Vejam, eu o estou trazendo a vocês, para que saibam que não acho nele motivo algum de acusação".

Quando Jesus veio para fora, usando a coroa de espinhos e a capa de púrpura, disse-lhes Pilatos: "**Eis o homem!**" [Grifo nosso]

Jesus é assim apresentado bíblicamente sob o signo da imolação, do sacrifício, o que reforça o arquétipo de humildade que é invariavelmente associado ao imaginário cristão, uma vez que sendo ele o Filho de Deus em forma humana, e que por diversas vezes demonstrou domínio sobre a matéria e capacidades sobre-humanas, poderia facilmente subjugar seus captores e torturadores. Ao ser definido como *ecce homo* por Pilatos, é tomado então como a medida do humano, o ideal ao qual todos deveriam esforçar-se por alcançar. Veja-se como Cecília reinterpreta tal passagem em seus versos:

²¹ A metalinguagem e suas relações com a modernidade serão melhor exploradas no capítulo sobre Murilo Mendes.

²² MEIRELES, Cecília. *Poesia completa – Vol. 1*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Cingem-lhe a fronte pálida e serena
 Espinhos. Tem na face o laivo imundo
 De escarros de judeus. No olhar profundo
 Bailam trêmulas lágrimas de pena

E dó, pelas misérias deste mundo.
 Pilatos, vendo-O assim, à turba acena:
 – Ecce homo! – lhe diz. Mas a atra cena
 Ao povo não comove, furibundo.

Do sangue de Jesus tem voraz sede,
 Tem-lhe da carne fome, a plebe ignara!
 E sobre o homem se lança, – como cães –

Que de peixes a Pedro enchera a rede,
 Nas bodas a água em vinho transformara,
 Multiplicara, no deserto, os pães!...

Partindo do pressuposto de que todo leitor conhece a narrativa, Cecília inicia o poema *in medias res*. Os quiasmos dão a dramaticidade necessária à cena da paixão: “fronte pálida e serena” x “face o laivo imundo”; “escarros” x “lágrimas”. Bem como as inversões das rimas dos versos decassílabos nos quartetos – ABBA e BAAB, estabilizados nos tercetos CDE e CDE, quando a “plebe ignara” e ingrata, diante dos milagres, bebe o sangue de Jesus. Ou seja, a poeta inicia seu soneto pela retomada da narrativa bíblica, referindo-se aos martírios enfrentados por Jesus em sua prisão nas mãos de Pilatos que, em sua tentativa de apaziguar os ânimos dos judeus ortodoxos e tradicionalistas, sem causar a revolta dos seguidores do Cristo, mandara açoitar-lhe como forma final de punição, o que não logra êxito diante das articulações dos sacerdotes do templo que exigem a execução de Jesus. Para eximir-se da responsabilidade, Pilatos delega a decisão à multidão presente do lado de fora da sede do tribunal e esta, “como cães”, escolhe a crucificação de Jesus e a libertação de Barrabás. Sua fala sobre Jesus, “Eis o homem”, apresenta-se sob o signo da ambivalência, uma vez que tanto o santifica perante seus seguidores, quanto o demoniza para os algozes²³. É naquele sentido que será o homem exemplo para Cecília, que, note-se, sabe que o gesto de Pilatos reverbera um desejo coletivo. É nesse desejo que o poema age, diagnosticando a brutalidade do Humano. O poema não faz reparação moralista, o simples fato de colocar quem

²³ Não posso deixar de traçar aqui um paralelo com outra obra emblemática da modernidade: *1984*, de George Orwell. Após um tempo incalculável de torturas físicas e psicológicas que o deixam em um estado tão ou mais deplorável que aquele do Cristo conforme descrito na Bíblia, o protagonista Winston é levado por seu torturador, O'Brien, diante de um espelho para que constatasse o quanto havia se deteriorado e ouve deste a afirmação: “Você está caindo aos pedaços. O que você é? Um saco de lixo. Agora se vire e se olhe de novo no espelho. Está vendo aquilo que está olhando para você? **Aquele é o último homem**. Se você é um ser humano, aquilo é a humanidade.”(2009, p. 373). [Grifo meu]

lê diante do ato bárbaro, como diante de um espelho, já serve de educação dos sentidos.

Ainda sobre a ação de Pilatos, é preciso lembrar que, diante da recusa dos sacerdotes do Templo em aceitar apenas a flagelação de Jesus como punição pelo que eles viam como uma afronta à Lei de Moisés, o então governador da Judeia opta por deixar a decisão sobre seu destino nas mãos da população, já devidamente excitada para tomar a decisão cruel, animalésca, talvez crendo Pilatos que os seguidores de Jesus se manifestariam para libertá-lo, o que não ocorre.

Mas Cecília vai ainda mais longe ao insinuar que, mesmo negando ao Cristo, a turba enlouquecida era também parte de seu “rebanho”, o que se nota no primeiro terceto do poema, “Do sangue de Jesus tem voraz sede, / Tem-lhe da carne fome, a plebe ignara!”, uma retomada de uma das mais emblemáticas falas atribuídas a Jesus quando, à ceia em que celebra a Páscoa com seus apóstolos, lê-se:

Tomando o pão, deu graças, partiu-o e o deu aos discípulos, dizendo: “Isto é o meu corpo dado em favor de vocês; façam isto em memória de mim”.

Da mesma forma, depois da ceia, tomou o cálice, dizendo: “Este cálice é a nova aliança no meu sangue, derramado em favor de vocês.”
(Lucas, capítulo 22)

Talvez essa retomada nos permita uma dupla leitura. De um lado a classe sacerdotal reduz a figura do Cristo a uma materialidade que reflete o embrutecimento no qual a massa se movimenta pela manipulação perpetrada por aqueles que se apresentam como detentores do saber e, conseqüentemente, do poder, negando assim o lado mais transcendental da sua mensagem almejado pelo eu lírico, i. é, a mensagem de fraternidade e paz que permeia as palavras de Jesus expressas no Novo Testamento. Este segundo lado aponta para o gesto de apropriar-se de Jesus, o representante corporificado do Sagrado, trazendo-o para mais junto de um eu lírico que busca identificar-se e confundir-se com Ele.

Do que temos visto até aqui neste poema a um só tempo simples e profundo, como deve ser um texto educativo, podemos afirmar que a poeta Cecília Meireles se mostra consciente de um ponto fundamental que parece ter passado despercebido ao longo da história da apreciação de sua obra: a percepção de que ser mulher e religiosa, mantendo-se fiel a uma visão transcendental do Sagrado e de Deus, não nega seu lugar na modernidade, antes o afirma e o ressignifica. Se lançarmos um olhar para sua biografia, perceberemos o quanto suas ações enquanto escritora e educadora, sua posição de independência e atitudes de protagonismo junto à

sociedade de seu tempo se chocam com a tradicional visão cristã que relegava as mulheres a um papel secundário e submisso.

Este lugar estabelecido por Cecília, o de um feminino a um só tempo identificado com os valores tradicionais da religiosidade cristã e com o estabelecimento de um lugar de ação moderno, encontrará seu fundamento dentro do próprio discurso bíblico. Embora a religião institucionalizada, em especial o Catolicismo, tenha se caracterizado ao longo dos séculos pelo olhar misógino em relação às mulheres, buscando a todo o momento silenciar-lhes as vozes e subjugar-las ao patriarcado, a leitura do Evangelho nos revela outros papéis desempenhados pelas mulheres: elas são as únicas que permanecem ao lado do Cristo quando este se encaminha para o Gólgota; são as mulheres que permanecem junto a ele enquanto agoniza na cruz, acompanhadas apenas de João, o Evangelista, que por ser muito jovem não é ainda considerado um homem na acepção do termo; finalmente, é a uma mulher, Maria Madalena, que Jesus se mostra primeiro ao ressuscitar. O lugar do eu feminino está assim biblicamente estabelecido como aquele que se alia eternamente ao Cristo, em uma espécie de redenção pela queda do homem causada por Eva (indiretamente, uma vez que um olhar atento sobre a narrativa contida no livro do Gênesis mostrará que Eva e seu companheiro foram basicamente relegados à própria sorte no Éden), mito que permanecerá explorado de forma injusta pela cultura Católica em um movimento diametralmente oposto ao do Evangelho, o que parece ser retomado por Cecília tanto no poema que ora analisamos quanto no que será focado a seguir, no qual essa centralidade da mulher cristã e moderna será reafirmada e desenvolvida.

2.1 A pagã

Passemos para *Mar absoluto e outros poemas*, obra publicada em 1945, portanto já não mais representante de um proto modernismo, mas sim plenamente inserida, do ponto de vista cronológico, no Modernismo já em franco desenvolvimento. Dessa obra extraímos o poema “Compromisso” (2001, p. 461-2), analisando-o sob a ótica de uma espécie de ponto de virada no discurso poético-

religioso da autora, ao mesmo tempo que promove o desenvolvimento e a manutenção do que já vinha sendo gestado desde seu primeiro livro. Leia-se:

Transportam meus ombros secular compromisso.
Vigílias do olhar não me pertencem;
trabalho dos meus braços
é sobrenatural obrigação.

O poema se abre com uma imagem que pode ser compreendida como sendo tanto cristã quanto pagã. A metáfora de ombros que suportam algo²⁴ nos remete ao mito do titã Atlas suportando o peso dos céus como punição por sua rebelião contra Zeus e sua atualização pelo imaginário cristão do filho de Deus que suporta o mundo, a humanidade, configurados na cruz que carrega em seu martirologio, sua imolação final. Tal associação com o mito grego não é fortuita, e traduz a própria ambiguidade de interpretações da morte de Jesus. Para seus seguidores, surge a imagem do Salvador que se sacrifica pelos homens, exemplificando a humildade, embora não seja absurdo afirmar que muitos deles experimentam um primeiro momento de dúvida e desespero que será simbolizado, por exemplo, nas três negativas de Pedro. Entretanto, para seus adversários, os líderes religiosos judeus de sua época, não há sacrifício ou exemplo, mas derrota, uma vez que ele será preso, torturado, condenado e morto em uma exibição de execração pública.

Ainda a respeito dessa imagem dos ombros que suportam o peso do mundo, pode-se estabelecer um diálogo entre o poema de Cecília e o “Com licença poética”, de Adélia Prado, considerando que ambos metaforizam o lugar da mulher num mundo regido por homens e cujo discurso religioso submete o feminino a um papel de eterno sacrifício, maior ainda que o de Atlas, o que não deixa de representar a busca pela identificação com a divindade:

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada. (2017, p. 17)

Pode-se compreender que o poema de Cecília apresentará uma bifurcação, o momento em que a poeta, disfarçada em seu eu lírico (eis mais uma vez o biografema), faz uma espécie de confissão pública, uma profissão de fé, na qual se expõe como ser híbrido, diverso, ao mesmo tempo moderna e tradicional, o que também se nota no âmbito formal, em que versos de métrica regular se alternam com versos livres, estabelecendo este novo lugar, no qual tradição e modernidade

²⁴ E aqui não podemos nos furtar à menção a Drummond com seu “Os ombros suportam o mundo”.

somam-se e complementam-se, em vez de se apresentarem como mutuamente excludentes. Seriam duas faces da mesma moeda em constante e recíproca sustentação.

Perguntam pelo mundo
olhos de antepassados;
querem, em mim, suas mãos
o inconseguido.
Ritmos de construção
enrijeceram minha juventude,
e atrasam-me na morte.
Vive! — clamam os que se foram,
ou cedo ou irrealizados.
Vive por nós! — murmuram suplicantes.

Penetra-se aqui mais uma vez no território do biografema. Sabe-se que a autora experimentou sucessivas perdas ao longo de sua vida: o pai, morto pouco antes de seu nascimento, a mãe, alguns anos depois, a avó que a criou e o primeiro esposo que se suicidara. E é como se ela assumisse poeticamente o *compromisso* de viver por eles, viver pelos que se foram “ou cedo ou irrealizados” e cujas vozes sobrenaturais suplicam à poeta que não os esqueça, que os continue. É assim que o eu lírico representa uma identificação às avessas com o Cristo, pois seu sacrifício é viver, não morrer; os mortos são imutáveis, estáticos, eternamente congelados em seus instantes últimos e em seus caminhos únicos, ao passo que somente aos vivos é possível atirar-se às bifurcações do eu. O eu lírico apresenta-se como uma espécie de câmara de ecos das vozes que, não podendo mais reverberar por si próprias, reverberam nela, nessa voz em que a poeta escreve e o motivo pelo qual pode-se dizer que **CECÍLIA É O HOMEM!**²⁵

Vivo por homens e mulheres
de outras idades, de outros lugares, com outras falas.
Por infantes e velinhos trêmulos.
Gente do mar e da terra,
suada, salgada, hirsuta.
Gente de névoa, apenas murmurada.

Esboça-se aqui um impulso de universalidade, de diálogo com todos e de entrega, como se não bastasse ao eu lírico prosseguir a vida pelos seus próprios mortos, seu sacrifício de viver, mas também viver por toda a humanidade. Tal impulso de universalidade é responsável por levar a voz lírica a um processo de desmembramento em várias outras vozes, sem distinção de gêneros, nacionalidades e culturas, como se observa nas referências a homens e mulheres

²⁵ E, portanto, Ana Cristina César tinha razão ao responder a uma indagação sobre Cecília em uma palestra: “Mas Cecília é homem”, por compreender que o discurso poético de Cecília não apresenta necessariamente uma adesão ao que se buscava conceituar como uma “escrita feminina.”

de diversas idades, lugares e falas, respectivamente. Também se pode compreender que há a busca pela igualdade entre os seres humanos ao identificar as gentes do mar, da terra e de névoa como sendo aqueles por quem ela vive, chegando mesmo àqueles que são gente “apenas murmurada”, i. é, os desconhecidos ou simplesmente marginalizados. É, em certa medida, mais uma ocorrência do desejo de identificação com a figura do Cristo, tão ao gosto do ideário cristão, e que parece ecoar Mateus, capítulo 28, versículo 19: “Portanto, ide, ensinai todas as nações, batizando-as em nome do Pai, e do Filho, e do Espírito Santo; [...]”.

É como se ali na parede
estivessem a rede e os remos,
o mapa,
e lá fora crescessem uva e trigo,
e à porta se chegasse uma ovelha,
que me estivesse mirando em luar,
e perguntando-se, também.

Esperai! Sossegai!

Neste conjunto formado por uma sétima e um monóstico, vê-se uma profusão de elementos cristãos tanto no campo do simbólico quanto no do discurso. A rede e os remos remetem-nos ao apóstolo Pedro, o pescador de peixes que se torna pescador de homens (e, paradoxalmente, aquele que negará Jesus) e a tantas ocorrências do Novo Testamento que envolvem barcos e navegações; a uva e o trigo retomam a dupla imagem espelhada do vinho/sangue e do pão/corpo (já presentes no “Ecce Homo”); a ovelha reitera a imagem do cordeiro, símbolo de inocência, a ser imolado, sacrificado em nome do Sagrado, o que aliás é também uma metáfora presente na Bíblia, pois era comum que os judeus oferecessem animais em sacrifício no Templo, sendo os cordeiros considerados das oferendas mais relevantes, e o próprio Jesus se coloca como o Cordeiro de Deus cujo sacrifício tiraria os pecados do mundo.

Cecília parece tratar da inocência simbolizada pelo cordeiro em um diálogo com o *Assim falou Zaratustra*, de Nietzsche, que no arremate de seu prólogo declara o desejo de ser prudente como as serpentes (numa outra imagem emprestada da Bíblia): “Pudera eu ser mais prudente! Pudera eu ser prudente por natureza, como minha serpente!”, mas que tal prudência seja permanentemente acompanhada de seu orgulho, sua individualidade, levando-o a combinar em si a astúcia e a inocência, a própria definição do sujeito moderno. Nossa poeta, por sua vez, entenderá que ser moderna guarda o perigo, o risco de perder-se no abismo da

própria modernidade, mas também compreende que a religião necessita estar em constante negociação com o novo para que possa garantir seu lugar de relevância no mundo, e é por isso que sua poesia será marcada pela busca de conciliação entre tradição e inovação, uma vez que o sujeito moderno é também o sujeito consciente; porém ser consciente e perder-se não é ser moderno, mas ser um tolo que “ainda tropeça em pedras ou homens!” (2011, p. 16)²⁶

A voz lírica de Cecília tem Deus como sendo sua origem e seu destino. Tudo vem Dele e tudo a Ele remete, como se o único assunto fosse Deus, confirmando-o como preocupação última. Deste ponto de vista se explicariam certos temas universais da poesia como o amor, uma vez que Deus é amor, ou antes é O Amor, a própria ideia originária do sentimento num eco platônico. E o amor almejado pela voz poética de Cecília é o Amor pleno, o amor ágape, ilimitado e ilimitando-se por todos os seres da criação.

A imagem do mapa, embora mencionada no poema de forma tão rápida, é também de grande relevância dentro do ideário cristão, apresentando dupla acepção ao remeter às viagens de propagação da Boa Nova, como as dos doze apóstolos enviados por Jesus por toda a Galileia e depois as de Paulo de Tarso; mapa serve ainda de metáfora ao próprio Evangelho, constantemente referenciado pelos cristãos como um guia de conduta para o ser humano. Talvez seja por essa relevância da imagem do mapa que ela ocupe por completo o 3º verso da estrofe, remetendo ao fato de que todo o fundamento do Evangelho, o guia, será aquilo que confere segurança a esse sujeito moderno que não se distancia de sua rota, pois compreende que a liberdade absoluta é também caminho da perdição, como já discutido alguns parágrafos acima. Não é casual o fato de o mapa, bem como os símbolos da rede e dos remos, residir nesse “como se” estivesse na parede, que servirá aqui de símbolo para proteção e que remete à Igreja fundada sobre a pedra/Pedro. Uma construção de pedra habitada por apetrechos de um pescador e pelos traços que apontam o caminho e o lugar do homem no mundo.

O monóstico por sua vez, é formado por verbos na segunda pessoa do plural no modo imperativo afirmativo e remete ao próprio discurso bíblico, como por exemplo em “esperai inteiramente na graça que se vos ofereceu na revelação de Jesus Cristo;” (1 Pedro 1:13). Note-se que “esperar” pode significar tanto “aguardar”

²⁶ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra (Also sprach Zarathustra)*. Trad. de Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

quanto “confiar”, “acreditar”. É como uma postura antimoderna²⁷ de Cecília, uma vez que a modernidade impulsiona os indivíduos ao movimento, à velocidade, à ação e ao dinamismo, enquanto que seu poema convida ao recolhimento, à espera, à calma e ao silêncio. Observe-se que o Cristianismo em suas variadas vertentes (Católica, Protestante, etc.) é uma religião eminentemente ruidosa em seus cultos, ao passo que o silêncio é comumente associado às religiões orientais que convidam à meditação e à contemplação da existência.

Entretanto, esta antimodernidade é apenas aparente, uma vez que é próprio da modernidade abraçar o contraditório. Conhecer-se, ser o sujeito consciente, não é apenas assumir os postulados modernos, mas principalmente reconhecer-se dentro desta modernidade e definir como fará parte dela com um misto de adesão (o dinamismo) e resistência (a espera), compreendendo que a simples adesão fará com que o indivíduo sucumba, donde a importância de manter suas bases, sua formação, em constante diálogo com essa modernidade, o que faz de Cecília não uma autora antimoderna, mas sim ultramoderna, i. é, que leva a modernidade ao seu grau máximo ao buscar o equilíbrio e a harmonia entre tradição e ruptura.

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.

Talvez seja esta a mais importante estrofe do longo poema que ora analisamos, aquela em que é possível observar uma espécie de “ponto de virada” da poética cecilianiana, no qual as tradições cristã e literária serão, não abandonadas, mas redimensionadas com o acréscimo de outros aspectos religiosos e estéticos. Detenhamo-nos um pouco por aqui.

A começar pelo primeiro verso da estrofe na qual a poeta se (re)apresenta aos leitores com a afirmação “Esta sou eu – a inúmera.”, uma retomada em espelho do sintagma nominal que dá título ao “Ecce homo”, ampliando e ressignificando o que já fora exposto no poema de seu primeiro livro. Ali se viu a apresentação do outro, daquele que já se foi e que é exterior à poeta e com o qual ela, por meio de

²⁷ Entendemos aqui o conceito de antimodernidade conforme expresso por Compagnon, i. é, a compreensão de que o ser moderno traz em si o seu oposto e que, por isso, os antimodernos não são os adversários da modernidade, mas sim seus próprios artífices e pensadores, que muitas vezes serão modernos contra sua vontade.

seu eu lírico, busca identificar-se num processo talvez de autorrepresentação que só será alcançada plenamente no seu “Compromisso”. Tal procedimento autorrepresentativo mostra-se no aposto que de uma certa forma explicará e complementarará o par *Ecce homo/Esta sou eu*: “a inúmera”.

Tal inumerabilidade será desenvolvida ao longo da estrofe pela aproximação de palavras e ideias que, tomadas isoladamente, poderiam ser compreendidas como contraditórias, mas que no contexto do poema se demonstram complementares. É o que se vê em “Que tem de ser pagã como as árvores / e, como um druida, mística.” em que as palavras-chave são exatamente **pagã**, **druida** e **mística**, as quais se associam à tradição não cristã, mas que correm em paralelo a esta. Nisto Cecília persiste no movimento de mostrar-se como uma mulher do mundo, moderna e ainda assim religiosa, mantendo sua base de crença, porém abrindo-se para outras experiências de relação com o sagrado. A centralidade da palavra “**druida**” será proposital, uma vez que os druidas representam um dos principais povos pagãos da antiguidade e cujos ritos envolviam exatamente o contato com a natureza, em especial as árvores também mencionadas nos versos em questão. Para eles, os druidas, a Grande Árvore Branca é o símbolo máximo da ligação entre os mundos material e espiritual, representando assim seu elemento mais sagrado. Ela, Cecília, se apresenta como mística no seu sentido mais específico, i. é, daquela que aceita acontecimentos que não se podem explicar pelas leis naturais conhecidas e que por isso necessariamente associa-se às tradições pagãs, nas quais a relação com o Sagrado se dará de forma mais orgânica, com os sacerdotes atuando não como detentores e guardiães do conhecimento que interdita o acesso direto dos fiéis ao mundo espiritual, tal qual na tradição cristã, mas sim como aqueles que de fato promovem a intermediação entre o mundo sagrado e o mundo material, incentivando os fiéis a atingi-lo por mérito, esforço e conhecimento próprios.

O quarto verso (“Com a vocação do mar, e com seus símbolos.”) retoma o título do livro no qual o poema se insere, sendo o mar uma imagem recorrente na obra de Cecília, podendo ser interpretado como uma imagem panteísta do Sagrado. Segundo a doutrina do panteísmo, todos os seres vivos nada mais são que pedaços de Deus individualizados; após a morte, os seres perdem sua individualidade e tornam a mesclar-se ao Todo Universal²⁸. Da mesma forma, o mar é a soma de

²⁸ Tornaremos a tratar do panteísmo no capítulo referente a Murilo Mendes.

incontáveis partes de água que nele se mesclam e se tornam indissociáveis: os rios que correm para o mar; as chuvas que caem sobre as ondas; etc. Tudo isso é o mar e o mar é tudo isso, com seus símbolos de vida e movimento, com sua simbologia cristã e também pagã.

Os versos seguintes da estrofe, formados basicamente por pares contraditórios como tácito/instintivo, raízes/nuvens, enfatizam um eu dinâmico, não estático, que parece declarar ao leitor que não se trata de um eu lírico “de livro”, aquele que só existe como recurso estético e dissociado por completo de seu autor, ou, em outras palavras, um eu lírico representativo de uma artificialidade literária, mas de um eu lírico vivo, substancial e vibrante, que se mescla a quem escreve, confundindo-se com este num desdobrar de perspectivas, um eu lírico, em uma palavra, **moderno**. Esta afirmação de modernidade encontra-se em perfeita harmonia com sua personalidade religiosa, como se ao declarar “Esta sou eu” estivesse dizendo que está no mundo de seu tempo, faz parte dele, mas que ainda assim mantém sua base, sua religiosidade, retomando a expressão cunhada a partir do Evangelho de João de que é preciso “viver no mundo sem ser do mundo”, sendo importante salientar que tal texto assim como aqui o transcrevemos não aparece nos Evangelhos, tratando-se antes de uma síntese cunhada pelos cristãos de diversas palavras do referido livro de João e que serão também referendadas no Apocalipse.

Sua religiosidade inúmera mescla um orientalismo e um paganismo patentes a uma essência cristã tradicional, o que lhe confere o atributo de mística, pois afasta-se de um dogmatismo institucionalizado, como o é a religiosidade católica, e abraça aspectos apartados do controle que a doutrina religiosa geralmente impõe aos fiéis, tornando-a uma espécie de sacerdotisa de si mesma e dando livre curso a sua interpretação pessoal do Sagrado e de suas relações com a humanidade. Para Faustino Teixeira (2009, p. 9-12) a relação entre mística e poesia se dá pelo fato de que “A linguagem mística brota viva de uma experiência particular que é única e intraduzível”, enquanto o místico seria “alguém que vive um ‘tumulto’ interior em razão da presença iluminadora de algo tão natural, que o envolve e abrasa”. É desta experiência particular e dessa busca por equilibrar o tumulto interior que brota a poesia de Cecília Meireles. É uma moderna arcaica, por assim dizer, na qual as visões religiosas contrastantes não são provocadoras de um conflito, mas de um ponto de equilíbrio múltiplo e, portanto, mais uma vez, moderno.

Andam arados, longe, em minh'alma.

Andam os grandes navios obstinados.

Sou minha assembleia,
noite e dia, lucidamente.

Conduzo meu povo
e a ele me entrego.
E assim nos correspondemos.

Nesta sequência de dois monósticos, um dístico e um terceto, detenho-me primeiro nos dois últimos. A imagem da assembleia nos remete à tradição religiosa de reunir pessoas para a audição das pregações eclesiais, podendo ser vista como uma referência ao “Sermão da Montanha”, o discurso do Cristo que bem pode ser considerado como a carta de fundação do Cristianismo enquanto religião natural, porém ainda não institucionalizada. Mais uma vez aqui se vê a modernidade da autora: é ela sua própria assembleia, seu próprio rebanho, ao qual se dirige “lucidamente”. Essa voz poética moderna conduz e se entrega ao seu rebanho com o qual atinge a correspondência, i. é, a igualdade, e assim o apascenta, tal qual referido nos Evangelhos.

E creio que aqui se possa voltar os olhos para os dois monósticos antes deixados de lado e que remetem ao trabalho e ao movimento, simbolizados respectivamente pelo arado e pelos grandes navios. O **arado** prepara a terra, local onde brotará a semente, em uma alusão à Parábola do Semeador, aquele que precisa esforçar-se para que a semente do Evangelho encontre solo fértil no qual brotará. É o lado tradicional de Cecília e de sua voz poética, a base na qual se assenta seu *ethos* pessoal. Os **grandes navios**, e a imagem que trazem de movimento, representam a modernidade perseguida e ressignificada constantemente pela poeta. Parece que me repito, que ando em círculos, retornando sempre à dualidade que percebo presente em Cecília. Atente-se para o fato de que é tal dualidade que a fará moderna, ao contrário do rótulo de conservadorismo que constantemente lhe é atribuído.

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 cruces.

E somos um bando sonâmbulo
passeando com felicidade
por lugares sem sol nem lua.

E o poema encerra-se com uma espécie de definição coletiva da própria modernidade: o bando sonâmbulo que caminha por lugar nenhum. Sonâmbulos são aqueles que se encontram neste entrelugar ao qual a poeta tantas vezes se referiu nos poemas que até agora analisamos, com um pé fincado na tradição e outro sapateando nos terrenos movediços do ser moderno.

2.2 Presença do Mahatma

Cecília dedicou um livro inteiro e inúmeros poemas espalhados em obras diversas à Índia, nos quais se pode constatar o quanto a cultura daquele continente a impactou e influenciou, revelando-se assim uma postura heterodoxa em relação à busca pela comunhão com o Sagrado ou, nas palavras de Gouvêa, “Entre nossos poetas modernos, foi Cecília Meireles um dos mais intensamente instigados pela fome de Deus ou à cata de epifanias do inefável, do sobrenatural e do divino. Mas por vertentes heterodoxas, nunca religiosas” (2004, p. 124)²⁹

Falta-nos o conhecimento da espiritualidade indiana para que possamos analisar sua ocorrência nos poemas da autora de modo mais abrangente, entretanto, cremos ser possível uma apreciação desta presença a partir da figura do líder religioso e político Mahatma Gandhi, a quem Cecília dedica dois poemas. Será interessante observar a maneira como a figura histórica receberá uma ressignificação por parte da poeta, de modo a de certa forma aproximar o indiano do ideário cristão originário da escritora, o qual funcionará como uma lente sob a qual Gandhi será retratado.

Os dois poemas em foco são “Elegia sobre a morte de Gandhi” (2001, p. 1608-11), poema datado de 30 de janeiro de 1948, mesmo dia do assassinato do líder pacifista, e portanto anterior à viagem da autora para a Índia³⁰, nos anos 50, e

²⁹ GOUVÊA, Leila V. B. “Cecília Meireles, avatares da espiritualidade”. In: YUNES, Eliana. BINGEMER, Maria Clara L. *Murilo, Cecília, Drummond – 100 anos com Deus na poesia brasileira*. Ed. Loyola. São Paulo: 2004.

³⁰ No volume II da *Poesia Completa*, de onde os poemas foram pinçados para o presente trabalho, a “Elegia...” se encontra na seção de dispersos da autora, reunindo poemas escritos entre 1918 e 1964. Em nota introdutória da seção, há a informação de que na edição de 1974 das *Poesias completas* pela Civilização Brasileira, o poema fora erroneamente incluído nos *Poemas escritos na Índia*. Curiosamente, a mesma nota informa equivocadamente que o poema fora escrito em 1946.

“Mahatma Gandhi” (2001, p. 986-7), publicado em *Poemas escritos na Índia*, livro datado pela autora de 1953, mas com primeira edição em 1961. Começamos pelo segundo, o qual funcionará como chave de leitura para o primeiro.

Nas grandes paredes solenes, olhando,
o Mahatma.

Longe no bosque, adorado entre incensos,
o Mahatma.

Nas escolas, entre os meninos que brincam,
o Mahatma.

Em frente do céu, coberto de flores,
o Mahatma.

Na vaca, na praia, no sal, na oração,
o Mahatma.

De alto a baixo, de mar a mar, em mil idiomas,
o Mahatma.

Construtor da esperança, mestre da liberdade,
o Mahatma.

Noite e dia, nos poços, nos campos, no sol e na lua,
o Mahatma.

No trabalho, no sonho, falando lúcido,
o Mahatma.

Na bandeira aberta a um vento de música,
o Mahatma.

Cidade e aldeias escutam atentas:
o Mahatma.

O Mahatma será apresentado como um elemento onipresente, cuja sombra e influência parecem estender-se por todos os lugares. Desta forma, ele transcende a simples corporeidade de sua existência histórica e passa a representar um conceito, um ideal presente em todos os indianos e, por extensão, em toda a humanidade, algo que também poderá ser encontrado no poema de 1948, o que nos aproxima do conceito de **Avatar**, termo que merece alguma consideração.

A palavra *Avatar* é originária do sânscrito, onde **Avatāra** significa “Descida de Deus”, “Encarnação”, designando qualquer espírito que ocupe um corpo físico, sendo então considerado uma manifestação divina na Terra, conforme citação do *Vedas*³¹:

³¹ AVATAR. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Avatar&oldid=66958246>>. Acesso em: 13 nov. 2023.

Avatara, ou a encarnação da Divindade, descende do reinado divino pela criação e manutenção da manifestação em um corpo material. E essa forma singular da Personalidade da Divindade que então se apresenta é chamada de encarnação ou Avatāra. Tais Personalidades estão situadas no mundo espiritual, o reinado divino. Quando Eles transcendem para a criação material, Eles assumem então o nome Avatāra. (Chantajar-charitatva 2.20.263 - 264)

Assim, o Avatar é um ser situado entre o humano e o divino, ponto de interseção dessas duas dimensões, e tal reconhecimento parece partir dos homens “comuns”, que veem no indivíduo o aspecto transcendente. Ao definir o Mahatma como um ser cuja presença se faz por toda a parte, principalmente após sua morte física, Cecília o converte em um Avatar do Sagrado, o mesmo Sagrado com o qual ela busca constante identificação.

A onipresença do Mahatma mostra-se como um possível desdobramento ou espelhamento da busca de identificação da voz lírica com o sagrado, conforme já mencionado antes, uma vez que na “Elegia...” há a declaração de um vínculo entre eles, vínculo este que a poeta/voz lírica não chega a compreender, quando indaga “Que correntes havia entre o teu coração e o meu, / para que sofra meu sangue, sabendo o teu derramado?”.

Este vínculo será enfatizado na penúltima estrofe pela presença de um “vento de música”, pensando aqui no papel que o vento desempenha na “Elegia...” nos versos seguintes:

E o vento da tarde abana os telegramas amargos.
 [...]
 O vento da tarde vem e vai da Índia ao Brasil, e não se cansa.
 [...]
 O vento leva a tua vida toda, e a melhor parte da minha.
 [...]
 O vento sopra os telegramas; oscilam máscaras; os homens dançam.
 [...]
 O vento junta as nuvens, empurra tropas de elefantes.
 [...]
 O vento leva os homens pelas ruas dos seus negócios, dos seus crimes.
 Leva as surpresas, as curiosidades, a indiferença, o riso.
 Empurra cada qual para a sua morada, e continua a cavalgar.
 O vento vai levantar chamas rápidas, o vento vai levar cinzas leves.
 [...]
 O vento está dispersando as falas de Deus entre as mil línguas do fogo.
 Entre as mil rosas de cinza dos teus velhos ossos, Mahatma.

A presença constante do vento na “Elegia...” pode ser compreendida como a lente cristã através da qual Cecília dá voz à sua admiração pelo líder hindu assassinado, pois nos remete ao diálogo entre Jesus e Nicodemos no qual o Cristo diz: “O vento sopra onde quer, e ouves a sua voz, mas não sabes de onde vem, nem para onde vai; assim é todo aquele que é nascido do Espírito” (João 3:8).

Este constante diálogo entre tradição religiosa e modernidade estética que temos observado na obra de Cecília ao longo de todo este capítulo encontra explicação em Octavio Paz, quando diz que

Religião e poesia tendem a realizar de uma vez para sempre essa possibilidade de ser que somos e que constitui nossa própria maneira de ser; [...]. A experiência poética, como a experiência religiosa, é um salto mortal: um mudar de natureza que é também um regressar a nossa natureza original. (1982, p. 166)

Dentre os poetas de nosso *corpus*, Cecília será a primeira, mas não a única, a concretizar a união harmônica entre tradição e modernidade a partir do par Religião-Poesia, motivo pelo qual nos capítulos a seguir faremos mais de uma menção ao que se observou em sua obra como forma de critério para pensar os demais poetas analisados, pois é desse equilíbrio entre a revelação poética e a revelação religiosa que, em nossa visão, se constrói a modernidade literária.

3 AUGUSTO FREDERICO SCHMIDT: PRECES A UM DEUS PRÓXIMO

A poesia de Augusto Frederico Schmidt (1906-1965) tem estado esquecida tanto entre leitores quanto entre acadêmicos, padecendo um ostracismo talvez compreensível, quando pensamos que a contemporaneidade passou a promover um certo patrulhamento ideológico³² que atinge inclusive os escritores do passado cuja visão de mundo se apresenta mais conservadora, porém injusto, uma vez que não se pode negar sua relevância dentro da história da literatura brasileira como um todo e no desenvolvimento do Modernismo em particular, com seu livro de estreia, *Canto do brasileiro* (1928), sendo publicado no mesmo ano de outras obras que apontam os novos rumos que o movimento modernista passava então a explorar. A relação entre ética e estética no Brasil é bastante complexa, agindo, inclusive, nas entradas e saídas, a depender do contexto histórico, de alguns poetas no *cânone literário*. Não é nosso foco debater a pertinência das posições políticas do poeta, porém, não podemos deixar de registrar que estamos atentos às contradições entre a arte e a política na obra e na vida de Schmidt. Seja como for, para Gilberto Mendonça Teles³³:

A estreia de Augusto Frederico Schmidt constitui um novo signo na produção poética do modernismo brasileiro. Por um lado, descortinava uma nova visão da realidade brasileira, fazendo-a mais ampla e universalizante; e, por outro, fechava, de certo modo, o nacionalismo extremado da primeira geração modernista. (TELES, 1995, p. 14)

Sua poesia de caráter humanista, compreendendo aqui o Humanismo como tudo aquilo que toca o humano, suas realizações que conferem sentido ao mundo, no entendimento de Octavio N. Derisi³⁴, que irá também associar o termo ao conceito de Cultura, sua poesia propõe uma visão universalizante, afastada do

³² A expressão “patrulhamento ideológico” começou a circular no Brasil na década de 1970, quando o cineasta Cacá Diegues denunciou a perseguição sofrida por não seguir as linhas de orientação predominantes no espectro político de esquerda de sua época. A utilizamos aqui como demonstração de que tal perseguição permanece em nossa própria época, agindo retroativamente e muitas vezes ignorando o caráter e o valor estético de autores e obras.

³³ TELES, Gilberto Mendonça. “As vozes universais de Augusto Frederico Schmidt”. In: SCHMIDT, Augusto Frederico. *Poesia Completa (1928-1965)*. Rio de Janeiro: Topbooks / Faculdade da Cidade, 1995.

³⁴ DERISI, Octavio N. “Humanismo y humanismo cristiano”. (Conferência). II Congresso Mundial de Filosofia Cristiana. Monterrey (México), 21-25 de outubro de 1986. Disponível em: https://www.academia.edu/8070659/HUMANISMO_Y_HUMANISMO_CRISTIANO_I_HUMANISMO_O_O_CULTURA. Data da última consulta: 17/02/2024.

exagerado nacionalismo que caracteriza os poetas da primeira fase Modernista, entendida aqui como o período compreendido entre meados dos anos 1910 até 1930, tendo a Semana de 22 como um marco impossível de ser ignorado, embora ainda tenha optado “pelo vulgarismo da expressão, quer dizer, procurou a dicção literária mais próxima da linguagem comum, a que, por tradicional, era mais conhecida do leitor” (TELES, 1995, p. 15).

A poesia de Schmidt apresenta um diálogo proposital com o *ethos* religioso, por vezes místico, por vezes profano, que tanto caracterizou alguns dos poetas de sua geração, sendo talvez a que mais estabelece analogias com os textos bíblicos, como os salmos e as preces. Daí, a “a dicção literária mais próxima da linguagem comum”, da comunicação rápida que os textos litúrgicos precisam ter; conseqüentemente, no caso de Schmidt, a poesia adquire um caráter marcadamente oral e por vezes verborrágico, até mesmo prolixo. Este deverá ser o enfoque do presente capítulo, o qual será construído e conduzido a partir dos próprios poemas, que funcionarão como marcos de partida e de chegada para a abordagem pretendida. Para tanto, seguirei o modelo já estabelecido no capítulo sobre Cecília Meireles, escolhendo alguns poemas de livros variados do autor e que constam da edição completa de sua poesia, publicada em 1995, da qual serão retiradas todas as transcrições que apresentarmos.

3.1 Deus: um vocativo evocativo

Começa-se a abordagem da religiosidade na poesia de Schmidt por seu empenho em constituir um diálogo frequente com o Criador, fazendo, portanto, que o leitor estabeleça pela leitura do poema o mesmo diálogo, assumindo postura análoga a que se tem diante de um texto religioso. Não são poucos os seus poemas em que o uso de vocativos apresenta-se como uma forma de evocação de Deus, seja mediante atitudes de súplica do eu lírico em relação à divindade, seja como forma de identificação daquele com esta.

Tomemos alguns excertos de “Canto do brasileiro”, longo poema que constitui seu livro de estreia e no qual já se pode perceber a ruptura com o teor nacionalista de caráter identitário tão caro aos poetas da primeira fase modernista, uma vez que

o enfoque de Schmidt neste livro recairá muito mais sobre a personalidade religiosa deste brasileiro, em lugar dos aspectos mais sociais e históricos tão comuns em seus desdobramentos políticos presentes em autores como Oswald de Andrade e que de certa forma serão privilegiados pelos historiadores modernos da literatura brasileira. Neste poema, o vocativo “Meu Deus” repete-se treze vezes, ao passo que surgem também “Senhor Deus” (quatro ocorrências) e “Senhor” (duas ocorrências), com efeitos semânticos que creio possuírem certa relevância para o estudo da temática religiosa na obra do poeta.

Meu Deus!
 (nem precisão de mundo...)
 Meu Deus que te ocultas em tudo o que existe,
 Tirai-me a tristeza que lenta sufoca
 O meu coração.

Meu Deus a inocência primeira trazei-me,
 São Jorge na lua!
 Meu Deus explicai-me que eu vivo tremendo!
 Meu Deus aclarai-me! (1995, p. 47)

Há no trecho transcrito, bem como em outros do mesmo poema, a ocorrência de uma deturpação das regras gramaticais: exceto pela interjeição inicial (“Meu Deus!”), o poeta optou por não fazer a separação entre o vocativo e a oração que o segue, recurso este que parece apontar para uma dupla função discursiva que será explorada a seguir.

Em primeiro lugar, a ausência dos sinais de pontuação aproximará o poema da oralidade, da coloquialidade cotidiana usual, dimensão que considero como fundamental do discurso poético, e da prece, e que já tive oportunidade de explorar anteriormente³⁵ em maiores detalhes do que os que aqui faço. Considere-se, a partir da leitura dos estudos de Paul Zumthor, que toda poesia possui um impulso oral original, i. é, há uma oralidade intrínseca ao poema que antecede sua escrita. O que o poeta busca fazer, e o logra com maior ou menor êxito, é registrar no escrito os ecos gráficos deste impulso originário, o qual será então reconstruído pelo leitor. É dessa tensão entre o oral e o escrito que se constitui a obra poética, que para

³⁵ CARDOSO, Glaucio Varela. *Poesia lida, poesia falada: poesia, performance e recepção: aspectos teóricos e práticos*. 2009. 110 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.bdt.d.uerj.br/handle/1/6769>

Zumthor³⁶ só é passível de ocorrer em plenitude quando o leitor oraliza ou *performa* um poema escrito.

Na poesia de Schmidt, esta dimensão oral manifesta-se por sua emulação de uma prece, uma oração, como se o poema se tornasse um clamor dirigido à divindade, tal qual entende Juliana Santos³⁷:

Mesmo a leitura breve de alguns poemas de Schmidt já nos revela um estilo e um ritmo bastante característicos de sua lírica: um tom declamatório, beirando o profético, com um ritmo por vezes lento e envolvente, marcado pelo uso recorrente do recurso da repetição, repetição (sons semelhantes) tanto no plano dos temas e das imagens-símbolos quanto no plano estrutural do poema repetindo sons, palavras e frases. Schmidt parece procurar na dimensão da linguagem, da palavra poética um contato com o plano divino, e fazer ressoar, em alguns momentos, em sua voz a Voz Dele, a Voz de Deus. (SANTOS, 2007, p. 2)

A observação de Santos necessita, no entanto, ser expandida para que se possa melhor compreender o que ela entende como o “poema-prece” ao qual se refere no título de seu estudo. Para tanto, lança-se mão da análise das preces cristãs a partir de dois aspectos: o formal e o temático. Após esta análise, poderemos voltar ao poema de Schmidt com uma visão um tanto mais clara de sua constituição.

Ao observar algumas preces tradicionais, pode-se notar que alguns elementos estruturais se repetem independentemente da religiosidade a que se ligam, no que se pode chamar de uma “forma oração”. Veja-se, por exemplo, o “Pai Nosso”, principal oração do ideário cristão³⁸:

Pai nosso, que estás nos céus, santificado seja o teu nome; venha o teu reino; seja feita a tua vontade, assim na terra, como no céu.
Dá-nos cada dia o nosso pão cotidiano;
E perdoa-nos os nossos pecados, pois também nós perdoamos a qualquer que nos deve, e não nos conduzas à tentação, mas livra-nos do mal.

Note-se em primeiro lugar a presença do vocativo como forma de evocar a divindade à qual o fiel se dirige por meio da prece. O mesmo modelo foi utilizado, por exemplo, por Allan Kardec em seu livro *O Evangelho segundo o Espiritismo*³⁹,

³⁶ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura (Performance, réception, lecture)*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

³⁷ SANTOS, Juliana. “A poesia-prece de Augusto Frederico Schmidt”. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, v. 2, n.º 35, Dezembro de 2007. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/>>

³⁸ Utilizo aqui a versão encontrada em Lucas, capítulo 11, versículos 2 a 4.

³⁹ KARDEC, Allan. *O Evangelho segundo o Espiritismo (L'Évangile selon le Spiritisme)*. Trad. de Guillon Ribeiro. 126ª ed. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2006.

onde encontramos uma coletânea de preces espíritas, dentre as quais citamos a seguinte:

Deus Todo-Poderoso, não me deixes sucumbir à tentação que me impele a falir. **Espíritos benfazejos**, que me protegeis, afastai de mim este mau pensamento e dai-me a força de resistir à sugestão do mal. Se eu sucumbir, merecerei expiar a minha falta nesta vida e na outra, porque tenho a liberdade de escolher. (2006, p. 461) [Grifos nossos]

Vê-se aqui o mesmo uso do vocativo para dirigir-se à divindade (Deus Todo-Poderoso) ou a seus intermediários místicos (Espíritos benfazejos) como forma de introduzir o pedido que o fiel lhes dirige, assim como vimos no “Pai Nosso” e que também se pode ver nas mais diversas orações, tanto as escritas quanto aquelas que são transmitidas pela tradição oral, como é o caso da “Oração da Serenidade”, muito difundida entre grupos de auxílio mútuo como os Alcoólicos Anônimos e semelhantes: “Concedei-nos, **Senhor**, a Serenidade necessária para aceitar as coisas que não podemos modificar; Coragem para modificar aquelas que podemos e Sabedoria para distinguir umas das outras.” [Grifamos].

O processo emulatório representado pelos poemas-prece apresenta-se, portanto, atrelado à dupla significação do verbo “emular”, pois abarca tanto sua acepção mais comum de procurar aproximar-se de um determinado modelo quanto ao sentido específico de superação do próprio modelo do qual se apropria. Em outras palavras, a poesia aproxima-se do discurso religioso com a intenção de superá-lo, tornar-se ainda mais sagrada que o sagrado, ao substituir/complementar a dimensão devocional pela/com a dimensão estética da linguagem.

Evidentemente, esse procedimento é um eco da lírica *pagã*, de modelo grego, cujas entidades evocadas eram as Musas. “As musas ensinam o poeta a mentir”. escreve Hesíodo na *Teogonia*, versos 27-28. “Mentira”, nesse caso, não tinha sua contraposição moderna com a “verdade”. O saber das Musas conjugava coisas verdadeiras (real, cotidiano) e mentirosas (ficção, promessa de verdade). E isso está no texto religioso cristão, quando o fiel reza (fala o texto em voz alta), evoca a presença de Deus, e, conseqüentemente, estando Deus presente, acredita na promessa predita no texto: o pão, o perdão, o livramento do mal. Em alguma medida, os poemas de Schmidt tentam restituir um Deus que a modernidade matou. Sob o signo do niilismo, Nietzsche⁴⁰ alertara “Deus está morto”, ao diagnosticar a decadência do mundo supra-sensível, em um mundo cada vez mais sensível,

⁴⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência. (Die fröhliche Wissenschaft)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

excitado, moderno. É contra esse ocaso da metafísica cristã e contra a morte das Musas, ou seja, dos seres metafísicos evocados para ditar a fé e a poesia, respectivamente, ao Humano, que a obra de Schmidt e de seus pares parece agir.

Retornando ao poema de Schmidt, vemos os vocativos servindo como introdução às rogativas do eu lírico, cuja busca por identificação com o divino se mostra também (conforme já dito) pela ausência dos sinais de pontuação, no caso as vírgulas, como se assim fosse enfatizada a proximidade entre aquele que ora e Aquele a quem se ora, entre o que é pedido e O que os concede, o que Santos explicou com a afirmação de que o poeta busca “fazer ressoar, em alguns momentos, em sua voz a Voz Dele, a Voz de Deus”. Se “no princípio era o verbo e Deus disse”, emulando o gesto divino, cabe ao fiel dizer para presentificar Deus, ser-com-Deus e receber as bênçãos dessa presença, dessa comunhão. Sendo a vírgula esse elemento da separação, sua exclusão no poema elimina a distância entre o humano e o divino, o que de certa forma nos remete à questão da identidade religiosa brasileira, caracterizada pela intimidade singular entre os “deuses” e os mortais, aquilo que encontrou sua melhor definição talvez nas palavras de Oswald de Andrade (“Nunca formos catequizados, fizemos foi carnaval”) e que ecoa no gesto transgressor da gramática normativa que ora destacamos em Schmidt, com este usando o procedimento moderno para atar os nós entre fiel e Deus, e aquele atestando um uso *brasileiro* da herança cristã.

Será enganoso, entretanto, acreditar que esta busca por identificação com Deus se dá por uma anulação do elemento humano no discurso do poema. Afinal, como o poema atribuído a Gregório de Matos já observara, há uma codependência entre quem evoca e quem é evocado:

Pequei, Senhor, mas não porque hei pecado,
de vossa alta clemência me despido;
porque quanto mais tenho delinquido,
vos tenho a perdoar mais empenhado. (2010, 313)

No caso de Schmidt, essa relação de codependência comparece principalmente pelo questionamento que acompanha o eu lírico em seu processo de comunhão, como se vê nos versos a seguir:

Por que senhor Deus não fico parado?
Por que senhor Deus não gozo a beleza
Da vida tão boa que posso gozar?
Por que vivo sempre
Sangrando
Chorando
Com os olhos pregados na noite que vem?! (1995, p. 49)

No processo de fazer ressoar suas vozes como uma só, a voz poética questiona o Criador quanto aos motivos de sua impossibilidade de contentar-se com o mundo tal qual este se mostra estabelecido, como se a religiosidade do poeta entrasse em conflito com a modernidade que se lhe apresenta como a estrada nova que deseja trilhar. Por isso ele não fica parado, ou se conforma com a beleza nos moldes conservadores contra os quais o poeta e sua voz se debatem. E aqui talvez resida uma semelhança inexplorada entre Schmidt e Cecília Meireles: ambos são constantemente associados a um conservadorismo que se mostra relativo ao constatarmos a modernidade de ambos. A modernidade de Cecília, como já visto no capítulo anterior, manifestando-se por meio de um eu lírico que sorve dela sem deixar de firmar os pés em suas raízes cristãs; a de Schmidt por esse processo de duplo questionamento, o de si mesmo e o do Criador, o qual é apresentado de modo dúbio na estrofe seguinte:

Por que sofro tanto
 Por que me torturo
 Por que me machuco,
Meu Deus sem razão?
 (1995, p. 49)

Afinal, o verso grifado apresenta um vocativo não sinalizado, como os anteriores, ou trata-se uma adjetivação do Criador? Seria esse então um Deus sem razão, sem motivos, sem um plano, indicando que o sujeito moderno está, portanto, à própria sorte, o que nos mostraria uma ruptura em relação à tradição bem como em relação ao discurso religioso tradicionalmente encontrado nas orações, uma vez que estas parecem ser constantemente estruturadas pela sequência “vocativo + pedido” ou “vocativo + agradecimento”, enquanto os poemas de Schmidt apresentam a fórmula “vocativo + questionamento”.

3.2 A estética da morte

A temática religiosa, qualquer que seja seu veículo de representação, comumente entra em diálogo com assuntos de caráter existencialista sobre os quais o homem se debruça desde sempre. A religião parece empenhada em responder a questões como o sentido da existência humana de um modo que costuma ser resumido pela tríade “Quem somos? De onde viemos? Para onde vamos?”.

Juliana Santos compreende que a poesia de Schmidt elege um dos pilares desta tríade como uma de suas preocupações centrais:

A leitura da obra poética de Schmidt nos leva a um denominador, a um núcleo para onde convergem os seus poemas, as suas explorações metafísicas: o tema da morte. Ela será a fonte de toda a sua inquietação, de todo o seu fervor poético e vai deixar marcas espalhadas por toda a sua produção lírica.

A tentativa de cercar, de penetrar o mistério da morte não se colocará na lírica schmidtiana de forma ordenada e objetiva, seguindo um percurso evolutivo no decorrer de suas publicações. A aproximação, o desenvolvimento do tema da morte surgirá de forma complexa e desordenada, num jogo de ir e vir, em que o poeta propõe diferentes representações para o problema da morte, sugerindo alguns caminhos para a sua superação, mas logo retornando à ideia de impossibilidade de certezas e soluções. (2009, p. 205)⁴¹

De modo bastante abrangente, Santos passa a explorar algumas das abordagens de Schmidt sobre o tema da morte, à qual o poeta associaria, em poemas diversos, conceitos de salvação, terror, enfrentamento ou superação e, finalmente, de aceitação. Será a partir dos apontamentos de Santos que me acercarei desta temática em um dos poemas de Schmidt, procurando expandir tal leitura com observações próprias.

Tome-se o poema “Morte do homem”, publicado originalmente em *Canto da noite* (1934):

Meu espírito seguirá finalmente sem lembranças.
Durante um instante porém olhará meu corpo imóvel.
Serei diante dos outros o estrangeiro e me desconhecirão
Meu corpo não me pertencerá mais!
Me olharão todos com olhos novos, aclarados
E as imaginações estarão desvairadas.

O poema se abre com a combinação de dois dos conceitos apontados por Santos para a temática da morte abordada por Schmidt. De um lado temos a ideia da morte como um momento de passagem de uma realidade corporal, material, para outra realidade, a espiritual, o que se enquadra no conceito de **aceitação da morte**. De outro, mostra-se a noção de **salvação pela morte** na imagem escapista do espírito que deixa para trás seu “corpo imóvel” e a consciência da inutilidade do apego a um corpo que não mais lhe pertence. Esse mesmo senso de salvação se reflete nas atitudes daqueles que ficam e que passam a olhar o morto “com olhos novos, aclarados”, como se a morte de um fosse um constante lembrete da própria mortalidade que atinge a todos e que, por isso, santificam o morto conferindo-lhe um novo olhar.

⁴¹ SANTOS, Juliana. “A estetização da morte em Augusto Frederico Schmidt”. In: MELLO, Ana Maria Lisboa (Org.). *A poesia metafísica no Brasil – Percursos e modulações*. Porto Alegre: FAPA – Faculdade Porto-Alegrense, 2009, p. 193-219.

O automóvel percorrerá ruas molhadas
Um ruído de pandeiros se distanciando
Um cão parado no meio da rua.

Aqui vemos uma espécie de negação do Catolicismo, em cuja liturgia a morte é cercada de rituais que buscam garantir a ascensão da alma ao paraíso, revestindo-a de um caráter transcendental e simbólico. Esta negação exemplifica o **terror da morte** a partir de um processo de reinvenção da simbologia associada ao destino final de todos os homens: nada de turíbulos, incensos, cânticos ou outros tradicionais elementos cristãos característicos dos ritos fúnebres. Em lugar disso, temos a modernidade de um cortejo liderado por um automóvel, a musicalidade popular e mundana dos pandeiros e a prosaica figura do cão, espécie de Cérbero moderno ao qual foram cortadas duas das cabeças.

Meu corpo não será mais meu
E o teu corpo não será mais meu
Sairás esplêndida e o teu olhar será velado
Sairás magnífica e o teu corpo moreno brilhará no calor da noite.

Repete-se a consciência da inutilidade das coisas e dos sentimentos pela constatação de que a morte tirará do fiel, aqui transfigurado em eu lírico, não só o seu corpo, mas também o corpo alheio, da mulher amada e desejada cujo luto não impedirá que surja esplêndida e magnífica, pois nela ainda há de pulsar a vida.

Meu espírito errará um instante.
Minha mãe, meu pai, os telheiros
A chuva caindo nos campos, nos canaviais
A chuva caindo nas noites frias nas cidades
A chuva caindo sobre meu avô no túmulo, sobre minha mãe no túmulo,
[sobre meu pai no túmulo, sobre mim no túmulo!]

Há aqui uma nova dimensão do processo de aceitação da morte que talvez tenha escapado a Santos: a ênfase em sua universalidade. Não apenas o eu lírico atravessa a morte, mas também seu pai, mãe e avô, todos no túmulo castigado pela mesma chuva que a tudo cobre. Creio ser a chuva um símbolo também para a própria morte, uma vez que no poema ela cai sobre tudo e todos, o que apontaria para sua implacabilidade, a impossibilidade de que qualquer ser possa dela fugir.

A luz pálida do quarto e os trens fugindo!
Meu espírito não levará lembranças
Mãos estranhas levarão meu corpo! (1995, p. 150-1)

O poema se encerra com o que me parece uma reiteração de aspectos vistos nas estrofes anteriores, como os elementos modernos que simbolizam a passagem da morte (A luz pálida do quarto e os trens fugindo!), o senso de escapismo e de desapego das coisas (Meu espírito não levará lembranças) e por fim a resignação ante a impossibilidade de burlar a morte, resignação esta oriunda da angústia quanto ao fato de estar indefeso diante dela (Mãos estranhas levarão meu corpo!).

Dos quatro conceitos de morte na poesia de Schmidt apontados por Santos, destacamos os três que se mostram muito claramente no poema em análise (salvação pela morte, terror da morte e aceitação da morte), ficando de fora apenas o conceito de **enfrentamento ou superação da morte**. Tal ausência, entretanto, é apenas aparente, pois este conceito esteve presente em todo o poema e pode ser de fato tomado como o tema central do mesmo. Explico-me. Santos define o conceito de enfrentamento da morte em Schmidt, que

[...] ao explorar sob diversos ângulos a problemática da morte, lançou em seus poemas algumas pistas, e mesmo algumas respostas, para abrandar a angústia inerente à condição mortal do homem. Entre elas estão a salvação através da paternidade e da memória dos que ficam, através da fé e da ideia de ressurreição, ou ainda a salvação por meio do amor, da poesia e do contato com a natureza. (2009, p. 210-11)

A autora elenca então alguns poemas nos quais esta superação seria observável pelo uso de elementos que remetem à memória, amor, esperança, fé e o encontro de um sentido para a existência humana por parte do eu lírico. Não os cito aqui para evitar repetir o já dito por Santos, preferindo apontar o conceito de superação da morte no próprio poema de que ora nos ocupamos. A meu ver, “Morte do homem” apresentará o enfrentamento da morte pela sobrevivência do espírito após o fim das funções biológicas. Note-se que a expressão “Meu espírito” aparecerá em três versos (no primeiro, no décimo quarto e no penúltimo), sendo caracterizado como sem lembranças, o que pode apontar para o desapego em relação às coisas inúteis que deixa para trás, e errante, no sentido de nômade, sem pouso fixo.

Esse espírito separado do corpo, supra-sensível, aparentemente pré-moderno, para o qual olhará durante um instante, serve de instrumento para que o poeta estabeleça um diálogo sincrético com outras religiões além da católica, e aqui eu penso especificamente no Espiritismo e em suas narrativas de espíritos que acompanharam seus próprios enterros e que se encontram no além-túmulo com aqueles familiares que os precederam na grande jornada. Estaria o católico conservador Schmidt subvertendo sua própria crença pela adoção de um conceito estranho aos dogmas que abraçava? Não será equívoco conjecturar que ele estava a par das práticas espíritas, uma vez que Manuel Bandeira relataria que sua viúva,

Yeda, tentara uma comunicação com o falecido esposo realizando uma sessão espírita em casa⁴².

Este sincretismo apresentado por Schmidt apresenta-se em estado de conflito com o seu catolicismo tradicional, o qual não nega, mas tensiona, talvez nascido do terror que a morte causa e que por isso exige do poeta/eu lírico a busca por maneiras de superá-la, e será aí que entrará a absorção de alguns dos conceitos espíritas e sua tentativa de fazê-los encaixar em sua visão tradicional. Tal busca por combinar conceitos religiosos díspares, e em parte mutuamente excludentes, não deixa de ser exemplar da modernidade do autor e talvez sirva como um caminho para resgatá-lo do ostracismo a que se encontra relegado. Schmidt parece confirmar, noutra perspectiva e defesa, o aforismo de Oswald. Sim, fizemos carnaval, os pandeiros que se distanciam do ataúde não deixam dúvida, mas também fomos catequizados. O *ethos* cristão não se deixa negar na fundação de nossa identidade brasileira.

3.3 A voz do Patriarca

O artigo de Rosana Rodrigues da Silva⁴³ estabelece uma relação de busca de identificação dos poetas inspirados pela religião e Deus, como pudemos ver no empenho de Schmidt por fazer sua voz confundir-se com a do Criador. Em seu artigo, Rosana demonstrará que essa busca se dá muitas vezes pela apropriação formal por parte dos poetas em relação ao discurso bíblico, como se lê em:

A poética de inspiração religiosa concilia o tema sagrado à forma bíblica ou litúrgica, [...]. [...] não se pode distinguir no poema realizado se é a forma que produz sentido ou se é este que comanda a forma. Com isso, a análise dos aspectos formais não prescinde dos temáticos. Ao contrário, possibilita uma exploração mais lúcida da semântica do poema religioso.

A matéria do poeta inspirado pelas imagens de Deus se casa com uma atitude reflexiva, em poemas à semelhança de salmos e orações, ou ainda em poemas em prosa, ao modo das narrativas das parábolas e dos episódios da vida dos patriarcas do *Antigo Testamento*. (2013, p. 58)

⁴² O relato de Bandeira se encontra em uma carta não datada endereçada a Odylo Costa Filho e que foi reproduzida na edição nº 8 da *Revista Poesia Sempre*, publicada em 1997.

⁴³ SILVA, R. R. da. (2013). "O poema e a prece na poesia moderna nacional". *Texto Poético*, 8 (12). <https://doi.org/10.25094/rtp.2012n12a91>

Neste entendimento da relação entre forma e conteúdo, podemos afirmar de Schmidt que seu empenho por conjugar sua voz à do criador será também manifesto de uma poesia em que por vezes o eu lírico se reveste do papel de profeta, daquele que, biblicamente, será a voz de Deus perante os homens. Se “Deus está morto”, propagando a palavra de Deus, Ele está redivivo em mim, eis a missão do cristão. Observe-se como isto se dá no “Soneto do patriarca” (1995, p. 255):

Uma noite de paz se estendeu sobre os campos,
E as estrelas de Deus aos grandes céus antigos
Vieram chegando aos poucos e floriram o noturno
Mundo, onde o sono virá compensar-me as fadigas.

A água mansa de um rio, onde os rebanhos dormem,
Vai murmurando a sua doce e tranquila canção.
O vento leve agita as folhagens e afaga
Minhas longas barbas brancas e proféticas.

As mulheres e servas a quem dei tantos filhos
Dormem há muito na paz desta noite perdida,
E o tempo foge e cai como um fruto maduro.

Dentro em pouco virá a hora calma da morte;
E sinto a mão de Deus que se estende a colher-me,
Para que eu seja apenas uma espiga a mais na seara eterna.

Estabelecemos o conceito de patriarca biblicamente falando, uma vez que o poeta de que nos ocupamos mantém um diálogo permanente com a ideologia judaico-cristã. De acordo com as leituras que se podem fazer do Antigo Testamento, o título patriarca era originariamente dado aos chefes das tribos que viriam a formar o povo hebreu, donde se destacam os chamados patriarcas antediluvianos, cuja genealogia vai de Adão a Noé, e os patriarcas pós-diluvianos, como Abraão e Moisés.

Sob o regime patriarcal o pai de família, ou chefe de tribo, tinha autoridade suprema sobre os seus filhos e servos. Ele não tinha que dar contas dos seus atos a qualquer superior terrestre, e por isso podia recompensar ou castigar, segundo a sua maneira de ver. Encontra-se isto inteiramente exemplificado nas vidas de Abraão, Isaque e Jacó. Cada um exercia a sua autoridade com poder absoluto, e, como nos casos de Israel, Esaú, Jacó, Simeão e Levi, procediam os patriarcas mais segundo os seus sentimentos pessoais do que em virtude de qualquer estabelecido código de leis. É claro que, na proporção em que os patriarcas possuíam o temor de Deus, o seu governo havia de exercer-se com justiça e bondade – mas onde faltava esse sentimento religioso, haveria opressão, violência e injustiça⁴⁴.

Esta imagem do patriarca todo poderoso não deixa de ser uma extensão da figura do Deus do Antigo Testamento, caracterizado por sua onipresença por vezes até cruel, bem diferente da forma como será representado no Novo Testamento. Em

⁴⁴ In: Dicionário Bíblico. <https://biblia.com.br/dicionario-biblico/p/patriarcas/>. Data da consulta: 30 de janeiro de 2024.

seu soneto, Schmidt reafirma essa imagem do patriarca como elemento fundador, aquele que lega sua semente a diversas “mulheres e servas”, e que viu a formação do mundo, como se vê na primeira estrofe:

Uma noite de paz se estendeu sobre os campos,
E as estrelas de Deus aos grandes céus antigos
Vieram chegando aos poucos e floriram o noturno
Mundo, onde o sono virá compensar-me as fadigas.

Aqui o patriarca se confunde com o que Mircea Eliade (1972, 128) chamaria de Ancestral primordial, aquele que, mesmo não tendo sido diretamente criado pela divindade, caso do Ancestral mítico, é partícipe fundamental no processo de formação do mito, pois é quem dá a este seu caráter de continuidade, seja pelo testemunho, seja pela memória. Entendendo o ancestral como aquele que veio antes e cuja memória permanece viva pelo culto que lhe é prestado por seus descendentes, o patriarca bíblico e poético é também ele esse ancestral a ter sua história contada através dos tempos futuros.

Há certa atemporalidade no patriarca schmidtiano, revelada em sua sobrevivência às mulheres a quem deu tantos filhos e cuja mortalidade é metaforizada em “Dormem há muito na paz desta noite perdida,” em função de um tempo que ‘foge e cai com um fruto maduro.’. Em outras palavras, o tempo passa inexorável e elas “adormecem”, enquanto o patriarca prossegue atemporal, mas não imortal, uma vez que possui a consciência de que

Dentro em pouco virá a hora calma da morte;
E sinto a mão de Deus que se estende a colher-me,
Para que eu seja apenas uma espiga a mais na seara eterna.

Ele, a espiga, mesmo após passar pela hora calma da morte, ainda será lembrado, pois em sua função patriarcal é ele quem dá nome ao seu tempo, é quem dá o nome aos que virão, uma vez que nas narrativas tradicionais é comum que os homens sejam nomeados como “os filhos de”, tal qual vemos em “Jesus, filho de Davi” ou “Eu sou Ulisses, filho de Laertes”, apenas para citar dois exemplos de culturas distintas.

Neste sentido, a atemporalidade do patriarca schmidtiano não deixa de apresentar-se modernamente paradoxal, uma vez que ele é ao mesmo tempo mortal e eterno, com o que se torna possível sua identificação com outra figura de relevância mística e religiosa dentro do imaginário judaico-cristão: o profeta.

Biblicamente os profetas eram aqueles homens que se apresentavam como intérpretes das vontades divinas para os homens, aqueles que proclamavam tais verdades e que muitas vezes eram perseguidos por suas profecias contrariarem os

interesses de poderosos passageiros. No poema de Schmidt, o patriarca se investe sutilmente do papel ao declarar que “O vento leve agita as folhagens e afaga / Minhas longas barbas brancas e proféticas.”, em uma conjugação dos poderes político e religioso em um único indivíduo. A imagem das barbas brancas e longas parece conferir ao eu lírico a sabedoria da idade que lhe permite assim ser aquele que, por sua experiência e posição social, encontra-se investido da capacidade de ser ele mesmo a voz do Deus com o qual busca constante identificação.

A mescla das figuras do ancestral, do patriarca e do profeta em um só, conjugando posições sociais cujas dimensões histórica, política e religiosa geralmente são vistas como distintas e por vezes antagônicas, não deixa de ser ao mesmo tempo um dado que remete ao próprio Schmidt, o qual era apontado com alguém que conjugava em si tanto o prático homem de negócios quanto o artista sensível, e um atestado da modernidade que sua poesia apresenta ao eliminar as linhas de divisão entre as instâncias históricas, políticas, religiosas e poéticas, ruptura esta que foi atestada por Mário de Andrade que afirma que Schmidt é “um poeta de alma messiânica (sem intenção pejorativa nenhuma), católico por natureza e fé” (1972,39).

Talvez seja exatamente nisso que resida a riqueza da poesia de Schmidt, sem que se neguem suas deficiências, como a repetitividade (como se pôde notar nas várias ocorrências do vocativo “Meu Deus” no poema que analisamos acima) e a busca por esgotar assuntos (visível na extensão que tomam vários de seus poemas) até o ponto em que o leitor se queda exausto em meio a seus versos. E talvez seja esta porta de entrada para seu resgate do ostracismo ao qual foi injustamente atirado.

4 MURILO MENDES: POETA METAVISIONÁRIO.

Apontado por Manuel Bandeira como “talvez o mais complexo, o mais estranho e seguramente o mais fecundo poeta desta geração” (2009: 199)⁴⁵, Murilo padece do rótulo de poeta católico que por vezes lhe é impingido, sem que se leve em conta que tal catolicismo, em sua obra, se expressa em constante estado de diálogo sincrético com outras religiosidades, o que determina uma visão particular do sagrado cuja construção pode ser compreendida a partir da fortuna crítica sobre o autor.

Começemos pelo artigo de Eva Pereira, “‘A carne inconformada’: notas para uma aproximação entre poesia e metafísica em Murilo Mendes”⁴⁶, o qual estabelece de princípio que a poesia de Murilo Mendes será caracterizada pela integração entre poesia, religião e filosofia. Tal integração, entretanto, será resultante de uma tensão que busca a combinação de pares contraditórios, como a matéria e o espírito, “[...] num contínuo movimento que inclui desagregação e integração –, constituindo-se sempre sua poesia como lugar de tensão entre mundo, eros, história, pensamento e espiritualidade” (2009: 248), o que levará a autora a concluir que sua poesia é uma **metapoesia**, e sua religiosidade uma **metarreligiosidade**, conceito a partir do qual apreciarei a obra muriliana no recorte aqui proposto.

Começemos por estabelecer a base conceitual do prefixo *meta-* para que seja possível compreender a abordagem que se pretende fazer da **metapoesia** e **metarreligiosidade** de Murilo Mendes. Etimologicamente, o prefixo grego *metá* significa o que está “no meio, entre, com”⁴⁷, servindo para exprimir noções de mudança (como em *metáfora*), de transcendência (como em *metafísica*) e de reflexão sobre si (como em *metalinguagem*, conceito importante ao se pensar a poesia moderna e sobre o qual trataremos adiante). Será a partir destas definições etimológicas que se procurará estabelecer o autor ora focado como um poeta

⁴⁵ BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

⁴⁶ In: MELLO, Ana Maria Lisboa. (org.). *A poesia metafísica no Brasil – Percursos e modulações*. Porto Alegre: FAPA – Faculdade Porto-Alegrense, 2009, p. 247-76.

⁴⁷ Dicionário Priberam. In: <https://dicionario.priberam.org/meta->. Acesso em 26 de dezembro de 2023.

metavisionário, tomando como ponto de partida o texto de José Guilherme Merquior em diálogo com estudos posteriores, entendendo-se por *metavisionário* o sentido de que Murilo será esse poeta que reflete sobre o fazer poético enquanto forma de revelação e, ao mesmo tempo, como produtor de uma poética afastada dos extremos, situando-se entre as múltiplas visões religiosas que busca expressar.

Merquior refere-se à obra de Mendes afirmando que “O núcleo do seu lirismo é uma poética do *visionário*” (2016, p. 74)⁴⁸, i. é, uma poética de ideias inovadoras, de acordo com o sentido da palavra, de alguém que vê o âmago dos seres e objetos e, ao mesmo tempo, vê à frente, na vanguarda de seu tempo e lugar. Esta poética do visionário se caracterizaria, ainda segundo Merquior, pela constante invenção de um universo simbólico que não deve ser confundido com o escapismo romântico, mas sim visto como a ferramenta que finca o poeta na realidade, não sendo ele um nefelibata em busca de uma transcendência que o afasta da vida concreta, enfatizando-o como “um poeta deslocado na tradição dominante da lírica de língua portuguesa” (2016, p. 69).

Como se opera a conversão de Murilo de um poeta visionário para um poeta *metavisionário*? Partamos do próprio poema que capturou a atenção de Merquior e cujo título o estudioso aplicou para caracterizar o poeta.

Eu vi os anjos nas cidades claras,
Nas brancas praças do país do sol.
Eu vi os anjos no meio-dia intenso,
Na nuvem indecisa e na onda sensual.

À meia-noite convoquei fantasmas,
Corri igrejas de cidades mortas,
Esperei a dama de veludo negro,
Esperei a sonâmbula da visão da ópera:

Na manhã aberta é que vi os fantasmas
Arrastando espadas nos lajedos frios:
Ao microfone eles soltavam pragas.
Vi o carrasco do faminto, do órfão,

Deslizando, soberbo, na carruagem.
O que renegou a Deus na maldição,
Vi o espírito mau solto nas ruas,
Cortando os ares com seu gládio em sangue.

Vi o recém-nascido asfixiado
Por seus irmãos, à luz crua do sol.
Vi atirarem ao mar sacos de trigo

⁴⁸ MERQUIOR, José Guilherme. “Murilo Mendes ou a poética do visionário”. In: _____. *Razão do Poema – Ensaios de crítica e de estética*. São Paulo: É Realizações Editora, 2016.

E no cais um homem a morrer de inanição.

À luz do dia foi que eu vi fantasmas,
 Nas vastas praças do país do amor,
 E também anjos no meio-dia intenso,
 Que me consolam da visão do mal.

É possível observar que o poema de Murilo é permeado por aproximações de elementos contrastantes e/ou contraditórios, muitas vezes gerando imagens incômodas como a do “recém-nascido asfixiado”, em que vida e morte se combinam e são enfatizadas, na mesma estrofe, pelos sacos de trigo atirados ao mar enquanto no cais há um homem desnutrido e moribundo. Desta forma, Murilo carnaliza Deus conferindo-Lhe uma condição de brasileiro submetido aos extremos de um país marcado pela desigualdade.

O jogo antitético se faz também presente na constante evocação de uma ambiência onírica, marcada por vocábulos como *anjos*, *nuvem indecisa*, *fantasmas*, *sonâmbula*, *espírito mau*, aproximando-se do mundo concreto e contemporâneo ao poeta/eu lírico que as combina com cidades (claras e mortas), praças (espaço de ação coletiva), microfone (extensão do corpo), ruas, etc., num jogo linguístico e semântico que posiciona o poema em um *metalugar*, compreendido aqui como um ponto intermediário entre seus sentidos possíveis, de onde o **metavisionário** debruça-se para contemplar a realidade e ressignificá-la a partir da conjugação de sua visão religiosa, a qual se mostra tradicional pelo diálogo constante com o dogma e ao mesmo tempo moderna pela apropriação pessoal e particular que o poeta expressará em sua escrita. Para Pereira, esse estado de confronto “[...] nem sempre é resolvido a favor de um ou outro dos termos envolvidos, como a demonstrar que o poeta, apesar de intuir a verdade, ainda não a alcançou, continuando na busca, indo em certa direção” (2009, p. 261), mantendo-se portanto no meio do caminho ou, em outras palavras, no entrelugar, o metalugar.

4.1 A angústia da identificação com Deus

O metalugar, estabelecido pelo poema “O Visionário”, será marcado não exatamente pela harmonia entre os opostos, mas por uma certa tensão impossível de ser plenamente representada que talvez encontre sua melhor explicitação no

estudo que abre o “Tríptico sobre Murilo Mendes”, de Luiz Costa Lima⁴⁹, onde se afirma que “o sentimento primário que o condiciona é a **angústia**”, cujos elementos móveis o teórico definirá como três: (a) angústia pela passagem do tempo; (b) angústia em relação ao feminino; (c) angústia da crença religiosa. Creio ser essa lente que nos permitirá uma apreciação do “Poema espiritual”⁵⁰, publicado originalmente no livro *A poesia em pânico*, de 1939, e no qual se pode observar a metarreligiosidade do poeta metavisionário.

Eu me sinto um fragmento de Deus
 Como sou um resto de raiz
 Um pouco de água dos mares
 O braço desgarrado de uma constelação.

A matéria pensa por ordem de Deus,
 Transforma-se e evolui por ordem de Deus.
 A matéria variada e bela
 É uma das formas visíveis do invisível.

Na igreja há pernas, seios, ventres e cabelos
 Em toda parte, até nos altares.
 Há grandes forças de matéria na terra no mar e no ar
 Que se entrelaçam e se casam reproduzindo
 Mil versões dos pensamentos divinos.
 A matéria é forte e absoluta
 Sem ela não há poesia.
 (1994, p. 296)

Debrucemo-nos na primeira estrofe. O poema se abre com uma imagem de Deus, a preocupação última de acordo com o já mencionado Tillich, que estabelece um contraste com a visão católica mais tradicional: o homem (criatura) é um fragmento do Criador, não uma simples criação sua, no que identifico um certo **panteísmo** do autor. Segundo Edward A. Pace⁵¹, a doutrina do panteísmo (grego: *pan*, todo; *theos*, deus) baseia-se na “visão de acordo com a qual Deus e a natureza são um só”, o que abrange também os seres humanos, os quais seriam, em última análise, destituídos de sua individualidade uma vez que, segundo esta ideia, as almas dos homens, ao morrer, não vão nem para o paraíso, nem para o inferno, nem para o purgatório, mas são absorvidas novamente ao Todo Universal. Assim, a Divindade é constituída por tudo aquilo que existe, a tal ponto que se torna erotizada, servindo como uma forma de identificação da criatura com seu Criador,

⁴⁹ LIMA, Luiz Costa. “Murilo Mendes: da dispersão à intensidade”. In: _____. *Intervenções*. São Paulo: EdUSP, 2002. p. 71-8.

⁵⁰ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguila, 1994.

⁵¹ PACE, Edward A. *The Catholic Encyclopedia: An International Work of Reference on the Constitution, Doctrine, Discipline, and History of the Catholic Church*. Disponível em <https://www.newadvent.org/cathen/>

ou, como consta em *O livro dos Espíritos*⁵², “Não podendo fazer-se Deus, o homem quer ao menos ser uma parte de Deus.” (2010, p. 83), o que, me parece, bem pode ser aplicado à angústia muriliana no tocante à religiosidade.

No poema de Murilo Mendes, tal panteísmo não é transcendente, mas matérico, e se reveste de uma função verdadeiramente universalista e mística, pois o eu lírico ali presente se identifica com todas as partes da criação, uma vez que elas mesmas são representantes da Divindade a qual constituem. Vê-se aqui uma ruptura com uma visão católica mais tradicional, abraçando um certo tom metafísico oriundo certamente da visão pessoal do autor a respeito da divindade e de suas manifestações, confirmando a observação de Costa Lima de que “[...] o cristianismo do poeta não era rotineiro, convencional, conforme a hábitos institucionalizados. Ao contrário, chegava às raias do herético” (2002, p. 103) e servindo como introdução no poema da tensão existente entre sua crença religiosa e seu lugar de homem mundano, “o terceiro móvel de sua ansiedade” (2002, p. 75) que será desenvolvida na estrofe seguinte.

A matéria pensa por ordem de Deus,
Transforma-se e evolui por ordem de Deus.
A matéria variada e bela
É uma das formas visíveis do invisível.

Após definir o homem como um fragmento de Deus, o poeta prossegue no panteísmo literário identificando que a matéria “É uma das formas visíveis do invisível”, sendo este invisível uma outra forma de referir-se a um Deus que se manifesta no mundo por intermédio dos seres e coisas materiais, inclusive o poeta, esta matéria que pensa por ordem da Divindade. O raciocínio é bastante linear, embora aparentemente complexo: 1 – a matéria é parte de Deus, logo a matéria é Deus; 2 – o homem é feito de matéria, logo o homem é a matéria; 3 – portanto, o homem está em Deus e Deus está no homem; 4 – logo, o homem é Deus.

Tal relação homem/Deus/homem elimina a distância entre criatura e Criador, passando este a ser nomeado por outro vocábulo que colhemos em Huberto Rohden:

A substituição da tradicional palavra latina *creare* pelo neologismo moderno *criar* é aceitável em nível de cultura primária, porque favorece a alfabetização e dispensa esforço mental – mas não é aceitável em nível de cultura superior, porque deturpa o pensamento.

Criar é a manifestação da Essência em forma de existência – *criar* é a transição de uma existência para outra existência.

⁵² KARDEC, Allan. *O livro dos espíritos (Le livre des esprits)*. Trad. de Evandro Noleto Bezerra. 2ª ed. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2010.

O Poder Infinito é o **criador** do Universo – um fazendeiro é um **criador** de gado. (2007, p. 8)

Murilo estabelece, portanto, Deus (e o poeta) como **CREADORES**, aqueles que convertem a ideia (essência) em concretude (existência), seja esta concretude ao nível da natureza, seja ao nível da palavra.

Esta identidade entre homem e Deus a que o poeta se refere parece ressignificar poeticamente as passagens bíblicas que dizem “Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança;” (Gênesis 1:26) e também no “Vós sois deuses,” (Salmos 82:6), sendo o poeta talvez o único que realmente tome tais afirmações como verdade ao igualar-se ao **criador** pelo processo da escrita. Entretanto, tal identificação entre os dois artífices *creadores* não soluciona a tensão na qual o poeta e o eu lírico se encontram, pois há um fator que distancia o homem de Deus: a inexorabilidade da passagem do tempo.

Como vimos em Costa Lima, a passagem do tempo é o primeiro móvel da angústia do poeta. Na estrofe em questão, esse elemento se encontra expresso principalmente no segundo verso que diz que “[A matéria] Transforma-se e evolui por ordem de Deus.”, onde os verbos “transformar” e “evoluir” representam o núcleo temporal do poema, indicando movimento e mudança sobre os quais o homem/poeta não tem qualquer domínio, uma vez que ocorrem “por ordem de Deus”. E por que seria isso um fator de angústia? Talvez pelo fato de que a transformação pela qual a matéria passa associa-se ao envelhecimento, à decrepitude e, invariavelmente, à morte, destino final ao qual o tempo impele tudo e todos.

Na igreja há pernas, seios, ventres e cabelos
Em toda parte, até nos altares.
Há grandes forças de matéria na terra no mar e no ar
Que se entrelaçam e se casam reproduzindo
Mil versões dos pensamentos divinos.
A matéria é forte e absoluta
Sem ela não há poesia.
(1994, p. 296)

Costa Lima identifica a mulher como o outro de eleição da voz poética presente em “Mulher em Três Tempos”, cuja deformação física causada pelo tempo será motivo de ênfase da angústia a que temos nos referido. No “Poema espiritual”, a presença feminina surgirá combinada à questão religiosa mediante a afirmação de uma relação entre o sagrado e o mundano, uma vez que a igreja encontra-se habitada por “pernas, seios, ventres e cabelos / Em toda parte, até nos altares.”,

anulando o tradicional distanciamento, mas talvez não a oposição, entre os mundos material e espiritual, entre o sensual e o religioso.

Para o poeta, os pensamentos divinos são fruto do entrelaçamento e do casamento das “grandes forças de matéria” que existem em toda parte, lembrando que a matéria já havia sido identificada como sendo o mesmo Deus desde o início do poema.

É assim que o panteísmo exposto na primeira estrofe do poema será o mecanismo determinante de um desfecho que ilustra a ideia de Deus como a preocupação última, conforme lemos em Tillich, sendo que neste poema Deus surge não como um ser uno, mas desdobrado em todos os outros seres de sua criação e, portanto, no próprio mundo material.

4.2 As metamorfoses da criação

Em função do foco do presente trabalho, temos privilegiado a terceira angústia apontada por Costa Lima como sendo não a que determina as outras duas, mas como uma espécie de ponto de convergência das mesmas, embora devamos reconhecer que qualquer das outras duas poderá ser tomada como tal de acordo com a abordagem que se pretenda fazer da obra do poeta. Em nossa análise de Murilo Mendes, destaca-se até agora a tensão de uma religiosidade em constante busca de identificação com o Sagrado, bem como a apropriação que o poeta faz do discurso e da mitologia religiosos para a criação do que temos chamado de metapoesia, com os sentidos já expostos de uma poesia do entre, do meio, e ao mesmo tempo que se debruça sobre si mesma, autodefinidora, nos reencaminhando para o conceito de metalinguagem e seu papel na poesia moderna.

Seguindo a abordagem feita por Adalberto Müller Jr.⁵³, há uma relação que se pode caracterizar como simbiótica entre metalinguagem e modernidade, embora se deva admitir que não é na modernidade que se veem os primeiros exemplos da metalinguagem, sendo entretanto nesta que o recurso metaliguístico alcança certo protagonismo na produção artística:

⁵³ MÜLLER JR., Adalberto. (2015). “A metalinguagem na poesia brasileira contemporânea”. *Revista Cerrados*, 5(5), 13–23. Recuperado de <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/782>

A arte metalinguística é marcada pelo signo da modernidade. Ela revela a perda da aura, dessacraliza o mito da criação e mostra abertamente o processo de produção da obra. [...] Uma vez dessacralizados o objeto e o fazer artísticos, o criador pode questionar abertamente seu *modus operandi*, trazendo o leitor/espectador/consumidor para dentro da ossatura da obra. Esse processo quebrou as tradicionais barreiras que separavam a produção artística da sua recepção.
[...]

Abolida a distância que separa autor e leitor, a metalinguagem se tornou um elemento constitutivo e construtivo de grande importância na arte moderna e contemporânea.

Em outras palavras, é quase impossível pensar a poesia moderna sem que se considere o caráter autorreflexivo que esta assume não apenas quanto a um debruçar-se sobre a linguagem, mas também como uma constante investigação do eu poético e de seu fazer literário, donde nossa abordagem de Murilo como um metavisionário.

Para aprofundar a análise, tomarei alguns poemas do livro *As metamorfoses* (1944), cujo título bem se aplica ao intento de definir Murilo Mendes como esse poeta metavisionário a movimentar-se entre ideologias e mundos, a um só tempo tradicional e moderno em sua constante autorreflexão.

Começemos pela identificação do procedimento de apropriação que o poeta fará de trechos bíblicos, um recurso que não deverá ser confundido com a paródia, mas sim entendido como uma releitura de teor modernizante, com vistas a situar o discurso religioso na contemporaneidade do autor. Para maior clareza do procedimento, recorra-se à abordagem de Compagnon⁵⁴, para quem a apropriação de textos alheios representaria uma espécie de roubo legitimado, uma vez que o “sujeito parte em busca de si mesmo, como de um outro, à procura de sua identidade entre os objetos que o circundam” (1996, p. 147), num processo de autodescoberta e autoenunciação mediante as palavras alheias. “Isso não é meu, isso não sou eu, falo em nome de alguém; isso é meu sintoma, e o sintoma é sempre o discurso do outro, o real.” (1996, p. 148) funciona como a legitimação de um discurso do qual o enunciador busca talvez eximir-se. Para o autor, a apropriação se apresenta em mais de uma forma, como a enunciação (apropriação da língua) e a citação (apropriação do discurso).

Em Murilo, a apropriação se dá tanto como enunciação quanto como citação. Leia-se os versos de “A criação e o criador”:

⁵⁴ COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação. (La seconde main ou le travail de la citation)*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

O poema obscuro dorme na pedra:

“Levanta-te, toma essência, corpo.”

Imediatamente o poema corre na areia,
Sacode os pés onde já nascem asas,
Volta coberto com a espuma do oceano.

O poema entrando na cidade
É tentado e socorrido por um demônio,
Abraça-se ao busto de Altair,
Recebe contrastes do mundo inteiro,
Ouve a secreta sinfonia
Em combinação com o céu e os peixes.

E agora é ele quem me persegue
Ora branco, ora azul, ora negro,
É ele quem empunha o chicote
Até que o vento da noite
O faça voltar domado
Ao pó de onde proveio.

Enfatizando a busca de identificação com Deus, aqui o poeta faz sua releitura da criação do homem descrita no livro de Gênesis, à qual confere um caráter marcadamente metalinguístico e particular, mesclando referências do Velho e do Novo Testamento. Enquanto Adão, o primeiro homem, foi criado a partir do pó (Gn. 2:7), é preciso que o poema seja formado de material mais duradouro, resistente e que sobrevive ao próprio criador, por isso o texto abre-se com a imagem do poema que dorme na **pedra**, vocábulo importante dentro do ideário cristão ao qual o poeta ressignifica em sua angústia. Neste caso, pode-se compreender a pedra como uma referência a Mateus, capítulo 7, versículos 24-25:

Todo aquele, pois, que escuta estas minhas palavras, e as pratica,
assemelhá-lo-ei ao homem prudente, que edificou a sua casa sobre a rocha;

E desceu a chuva, e correram rios, e assopraram ventos, e combateram aquela casa, e não caiu, porque estava edificada sobre a rocha.

Se compreendermos que a **rocha** no texto bíblico é sinônimo de uma base forte, um alicerce sobre o qual se ergue uma obra destinada à perenidade, o poema nascido da **pedra** reflete o desejo de criar algo que se perpetue, que se comunique com o passado e o futuro sem deixar de estar fincado no presente, por isso o poema “corre na areia”, possível símbolo do tempo que tanto angustiava o poeta.

Impossível ignorar que o poema adormecido na pedra também nos remete ao obstáculo drummondiano, poeta de quem, segundo Gilberto Mendonça Teles⁵⁵, Murilo teria certa inveja, e que aqui é transformada em leito do qual a poesia

⁵⁵ TELLES, Gilberto Mendonça. “A convergência da poesia de Murilo Mendes”. In: YUNES, Eliana. BINGEMER, Maria Clara L. (org.). *Murilo, Cecília e Drummond – 100 anos com Deus na poesia brasileira*. São Paulo: Ed. Loyola, 2004.

desperta por ordem do poeta, do criador (ou **creador**) por excelência. As duas pedras, a do meio do caminho e aquela em que dorme o poema, seriam assim elementos fundamentais para o procedimento poético, uma vez que ambas apresentam implicações semânticas variadas, nos permitindo associações com o grafite do qual o lápis, ferramenta de escrita, é feito, ou o alicerce, a base que sustenta construções, apenas para citar alguns exemplos.

Talvez o poema represente uma tentativa de superação dessa angústia causada pela inexorabilidade da passagem do tempo tanto pela presença da pedra como berço do poema, quanto pela conjugação de elementos do Velho e do Novo Testamento: logo após criado, o poema obedece à ordem “Levanta-te, toma essência, corpo” que ecoa o “Levanta-te, toma o teu leito, e anda.” (João 5:8), tornando-se um misto de Adão e de enfermo curado por Jesus.

O procedimento metalinguístico aqui atinge tamanha dimensão que humaniza a própria poesia, identificando-a com, além dos já mencionados Adão e o enfermo, o próprio Cristo, o qual não se retira para o deserto, como na narrativa bíblica, mas entra na cidade, um reflexo de Atos, capítulo 9, versículo 6, enfatizando a indissociabilidade da poesia moderna com a vida moderna, da qual é a um só tempo tradição e questionamento.

Mas Mendes não parece ser capaz de solucionar totalmente a tensão que a religiosidade provoca em sua poesia, onde vemos um demônio que age de duas formas completamente díspares entre si: ele traz a tentação e o socorro. E é pela manutenção desta tensão que o poema se realiza plenamente como capaz de sintetizar todos os elementos da modernidade na qual se insere, ao receber “contrastes do mundo inteiro” e combinando espaços díspares como o céu, já antes representado por Altair, principal estrela da constelação de Áquila ou Águia e a 12ª estrela mais brilhante do céu noturno, e os peixes, no que se nota mais uma vez o acúmulo de imagens cristãs: 12 é o número de apóstolos de Jesus; o peixe foi o primeiro símbolo adotado pelo cristianismo primitivo antes deste se tornar uma religião institucionalizada. O retorno ao arcaico, ao primitivo de um cristianismo mais matérico que etéreo e, portanto, aproximando-se de uma vivência prática, do cotidiano, sendo este o ideal de religiosidade possivelmente perseguido pelo poeta, eis o que se pode encontrar no poema em questão.

Chegamos então ao poema “Jerusalém” como forma de tentar concluir, ao menos por enquanto, estas considerações sobre a poesia muriliana. Durante a

abordagem do poema em si, serão destacadas algumas informações sobre a cidade que julgo ser relevantes para compreender o seu lugar na obra de Murilo Mendes dentro da angústia religiosa como móvel de sua poesia.

Jerusalém, Jerusalém,
 Quantas vezes tentei abrigar no coração
 Todos os meus anseios para Deus,
 Como a ave abriga a ninhada debaixo das asas:
 E tu não quiseste, mundo,
 Tu não quiseste, carne,
 Tu não quiseste, demônio.

Jerusalém, Jerusalém,
 Morro de sede à beira da fonte,
 Morro de fome debaixo da mesa coberta de pães.

Em vez de sinos festivos
 Ouço sirenes de aviões.
 Em vez de santa eucaristia
 Recebo granadas de mão.
 Os mitos do mal desencadeados sobre mim
 Me envolvem sem que eu possa respirar.

Jerusalém, Jerusalém,
 Recolhe meu último sopro.

Todo o poema se apresenta como um eco da centralidade de Jerusalém na Bíblia, um lugar físico, presente nos mapas e, portanto, um lugar não transcendental, mas concreto e material. Este eco se atualizará na contemporaneidade do poeta durante os anos 1940 e na contemporaneidade nossa, seus leitores neste ainda iniciante século XXI.

Sendo uma das mais antigas cidades do mundo, considerada sagrada pelas três principais religiões abraâmicas (judaísmo, cristianismo e islamismo), Jerusalém ocupa um lugar de destaque em toda a Bíblia, sendo repetidamente referenciada tanto no Velho quanto no Novo Testamento, o que nos obrigará a um recorte de sua presença e possível influência no poema em análise.

Tomemos sua presença no Novo Testamento. A leitura dos quatro Evangelhos canônicos revela que toda a jornada de Jesus aponta para um único lugar: a cidade de Jerusalém, onde ocorrerão alguns dos principais momentos de sua história: a entrada triunfal, a prisão, a morte, a ressurreição e a ascensão. Neste sentido, a cidade será o ponto de chegada da narrativa cristã, a **meta** a ser alcançada.

O poema de Murilo Mendes inicia-se pela retomada da lamentação de Jesus diante da cidade, como se lê em Mateus, Capítulo 23, versículos 37 a 39:

Jerusalém, Jerusalém, que matas os profetas, e apedrejas os que te são enviados! quantas vezes quis eu ajuntar os teus filhos, como a galinha ajunta os seus pintos debaixo das asas, e tu não quiseste!

Eis que a vossa casa vai ficar-vos deserta;
 Porque eu vos digo que desde agora me não vereis mais, até que digais:
 Bendito o que vem em nome do Senhor.

O tom lacrimoso é ressaltado pela repetição do vocativo duplo “Jerusalém, Jerusalém” na 1ª, 2ª e 4ª estrofes, levando o leitor a reencontrar nas palavras do poeta as palavras do Cristo, outro exemplo da busca de identificação daquele com este, marca indelével de sua angústia.

Na primeira estrofe, a imagem original da ave agasalhando os filhotes sob as asas é mantida, mas o elemento da comparação será alterado: os filhos de Jerusalém são aqui substituídos pela própria angústia religiosa da qual o poeta não consegue escapar e que também não realiza plenamente, uma vez que a Jerusalém, que no poema creio ser o desdobramento da busca do poeta por uma ascese religiosa que lhe permitisse a identidade com o sagrado, interdita-lhe a entrada. Esta Jerusalém se apresenta tripartida em “mundo”, “carne” e “demônio”, elementos simbólicos a apontar para as facetas que o poeta identifica em si mesmo como aquelas que lhe frustram o desejo de ascese, uma vez que todas as suas oferendas, sua própria poesia, são recusadas por cada uma das faces assumidas pela Cidade Sagrada.

A terceira estrofe endossa essa frustração ao desnudar a diferença entre o poeta e o Cristo: enquanto a entrada deste na cidade receberá o adjetivo de triunfal, repleta de cânticos, louvores e honrarias dignas do Rei enviado pelos céus, aquele é recebido pelo barulho ensurdecedor das “sirenes de aviões” e pela violência das “granadas de mão” e observa que “Os mitos do mal desencadeados sobre mim / Me envolvem sem que eu possa respirar.”, caracterizando-o como uma espécie de “antiCristo” involuntário.

Assim como a Jerusalém bíblica será caracterizada como aquela que mata os profetas e apedreja aqueles que lhe são enviados, esta Jerusalém poética é a que recolherá “o último sopro” do eu poético, que é, assim como Jesus, condenado à morte, mas não por anunciar o Reino dos Céus: sua morte se dá por sua incapacidade de alcançar a cristandade a que almeja, o que se evidencia por ele morrer “de sede à beira da fonte” (Mas aquele que beber da água que eu lhe der nunca terá sede [...] - João 4:14) e “de fome debaixo da mesa coberta de pães.”, sendo inúmeras as menções ao pão da vida que podem ser encontradas no Evangelho.

Um último texto que, como tantos outros, merece ser visto é seu “Poema bíblico atual”:

Nós esperamos a formação de trincheiras na nuvem
Esperamos ver os anjos reunindo os elementos
E as filhas do relâmpago empunhando fuzis

Para que semear a árvore que vai dar a madeira do leito do assassino,
Para que tratar a terra, descobrir o metal destinado às metralhadoras,
Para que alimentar a criança que mais tarde abandonará os pais órfãos?

Deixa crescer a semente que Deus plantou na tua alma
E tua posteridade tranquila se multiplicará
Na proporção das areias do mar e das estrelas do céu.

Reconhece o teu limite e adora a mão do senhor que te remove
Como um menino remove as peças do seu jogo de armar.

O poema se divide em dois momentos representativos dos questionamentos e dos anseios, ambos causadores da angústia resultante da impossibilidade de resolução da tensão entre a vivência material e a crença religiosa.

As estrofes 1 e 2 serão o espaço de questionamento, apresentando o panorama do tempo contemporâneo ao poeta (e que de certa forma se atualiza no nosso próprio). Sendo um livro publicado em 1944, não se pode ignorar que seu surgimento se dá em plena Segunda Grande Guerra, o que condicionará as referências bélicas presentes na primeira parte do poema: as trincheiras, as filhas do relâmpago (possível menção à *blitzkrieg* alemã), as metralhadoras, os jovens que morrerão pela pátria deixando “os pais órfãos”.

Já a segunda parte do poema, presente nas estrofes 3 e 4, reassume o discurso religioso que em parte fora posto em xeque pelos questionamentos anteriores, apresentando o desejo de reconciliar a vida material, o tempo presente, como a visão otimista de um futuro de prosperidade infinita. Tal reconciliação, no entanto, não está livre da angústia do homem moderno que se vê à mercê de um Deus que se confunde com um menino caprichoso, sendo os seres humanos simples peças num jogo do qual fazem parte, inclusive, as guerras.

Da combinação destas duas facetas, podemos dizer que a religiosidade, embora permeando todo o espaço poético deste poeta, não é capaz de trazer o equilíbrio e a paz geralmente associados a uma vivência religiosa, no que Costa Lima dirá tratar-se de um “combate em que a espiritualidade sai perdendo” e que “se intensifica[ra] com sua conversão” (2002, p. 85). Em nossa visão, essa derrota da espiritualidade/religiosidade representa a vitória do poeta, uma vez que não se

poderá afirmar com total certeza que sua poesia se empobreceu a partir da assunção do ideário religioso.

Assim, Murilo se evidencia como um autor do metalugar, produzindo um discurso literário que a um só tempo se encontra fincado e livre na/da realidade, o que lhe atribui o lugar de metarreligioso e metamoderno. Em sua poesia, a tensão de estar e não estar, ser e não ser, será manifestada pela constante busca por uma expressão que abarque as múltiplas faces de sua personalidade, o que lhe confere o atributo do metavisionário.

5 CARLOS DE ASSUMPÇÃO: LUTA E RELIGIOSIDADE

A recente (re)descoberta da poesia de Carlos de Assumpção trouxe para o cenário dos estudos na área de letras uma obra cuja riqueza vai se revelando aos poucos, por meio dos textos e artigos que se debruçam sobre o volume de sua poesia reunida⁵⁶.

Paulista de Tietê, hoje radicado em Franca, Carlos de Assumpção nasceu em 1927, sendo neto de Cirilo Carroceiro, um beneficiário da Lei do Ventre Livre analfabeto e contador de histórias. Oriundo de uma família paupérrima, em suas próprias palavras, Carlos herdou a tradição oral de seus ancestrais. Passou por diversos empregos informais, como ajudante de caminhoneiro e faxineiro do jornal *O Estado de S. Paulo*, fez o curso normal e, após os 40 anos de idade, cursou letras e direito na Unesp.

Reunindo poemas escritos ao longo de anos, em que o autor participou ativamente dos movimentos pela igualdade e inserção real dos negros na sociedade, o volume de sua poesia reunida, *Não pararei de gritar*, apresenta uma multiplicidade de temas que por vezes mesclam a experiência individual de uma voz poética (mas não de um eu lírico como classicamente compreendido)⁵⁷ à experiência coletiva de resistência de toda uma camada social, a qual permanece em constante estado de alerta contra as ações que buscam minar sua história, sua identidade e sua luta.

Apresentar as diversas faces da luta de “seu Carlos”, luta empreendida não apenas com palavras, mas também e principalmente com ações, é tarefa necessária aos estudiosos de várias áreas. No caso nosso, acadêmicos pensadores da área de letras, a palavra poeticamente trabalhada representa o ponto de partida e o caminho para pensarmos esta verdadeira poética da resistência.

Este capítulo elege como foco de análise as ocorrências do aspecto religioso nos poemas de Carlos de Assumpção, procurando compreender tal religiosidade

⁵⁶ ASSUMPÇÃO, Carlos de. *Não pararei de gritar: Poemas reunidos*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

⁵⁷ Prefiro aqui a expressão “voz poética” ao termo “eu lírico” por entender que este é um recurso comumente empregado para ocultar e/ou diferenciar o poeta do assunto tratado no poema, ao passo que a poesia de Carlos de Assumpção é um gesto de afirmação do poeta enquanto indivíduo a pensar seu lugar na história.

como fruto de um gesto também de afirmação de uma identidade afrodescendente em constante conflito contra as religiões “oficiais” cristãs.

Talvez o diferencial que se encontra na obra em questão seja exatamente a falta de uma separação entre resistência às desigualdades impostas aos negros ao longo da história e a religiosidade, terreno também de luta e de crítica. Tal unidade entre o *ethos* e a estética não será exclusiva da poesia de Carlos de Assumpção, obviamente, uma vez que tanto a poesia quanto a religião são parte intrínseca do cotidiano e por isso se fundem e se apresentam na obra escrita, como já foi visto nos autores anteriormente analisados.

5.1 “Onde estão os meus tambores”

Para uma afirmação identitária, faz-se necessário a constatação da perda de algo. Após séculos de escravização e desenraizamento, a cultura e religiosidade dos povos oriundos do continente africano sofrem com a ruptura dos laços que ligam o presente ao passado. É no processo de entendimento de tal ruptura que situaremos o poema “Eclipse”, originalmente publicado no livro *Protesto*, de 1982:

Olho no espelho
E não me vejo
Não sou eu
Quem lá está

Senhores
Onde estão os meus tambores
Onde estão meus orixás
Onde Olorum
Onde o meu modo de viver
Onde as minhas asas negras e belas
Com que costumava voar⁵⁸

Há uma constatação de perda de história e de identidade que necessariamente passará pela desconexão com a religiosidade ancestral. Tal constatação se dá pela via inversa: ao não se reconhecer no espelho, a voz poética percebe que algo lhe fora arrancado em um passado de que talvez já não se recorde.

⁵⁸ Importante salientar que no volume em análise, os sinais de pontuação foram propositalmente excluídos da versão final dos poemas, que adquirem assim um inconfundível caráter oral.

Estabelece-se então um espaço de questionamento no qual podemos pensar nos símbolos que ali surgem como representantes da religiosidade ancestral de origem africana. Dois destes símbolos se repetem em diversos dos poemas de Carlos de Assumpção: o tambor e os Orixás. Caberá pensar na importância religiosa do tambor enquanto símbolo, seja como objeto, seja como prática.

O primeiro pensamento que se tem diante da palavra “tambor” é associá-lo ao instrumento de percussão tão difundido ao redor do mundo. Sua importância como objeto sagrado é objeto de estudo de Martha Lucía Barriga Monroy em “La historia del tambor africano y su legado em el mundo”, no qual a autora trata das diversas faces do instrumento na sociedade e cultura africanas, dentre as quais destacaremos a função de estabelecer o diálogo com as divindades, como se pode ler no trecho: “Se conoce que los tambores siempre acompañaron a los negros en la guerra, para animar a los guerreros y ordenar sus movimientos; **pero los tambores, sobretudo, llamaban a los dioses que acudían a ayudar a los creyentes.**” (2004, p. 34) [grifo nosso]

A autora prossegue com apontamentos importantes sobre o tambor enquanto símbolo sagrado e de poder nas sociedades africanas e, apesar de seu texto deter-se muito mais no aspecto musicológico da apreensão do tambor enquanto instrumento musical de origem negra, não deixam de ser importantes para nós algumas de suas observações.

Martha Lucía parte do pressuposto de que os tambores tiveram sua origem no continente africano, sendo portanto um instrumento negro por excelência, e que foram sendo apropriados pela sociedade cristã europeia, mas não em sua forma originária, uma interdição que se dá por inúmeros motivos, dentre os quais a autora destacará o preconceito da sociedade branca para com um instrumento associado de forma indelével aos negros escravizados e ao mesmo tempo uma interdição oriunda dos próprios negros, e que será assim explicada pela autora:

En primer lugar, porque en la antigüedad, los tambores eran instrumentos sagrados, y no se podían tocar en ocasiones profanas. Ese era un sacrilegio que los dioses negros no toleraban, y sus instrumentos sólo podían escucharse en las festividades de los cabildos negros de nación, donde no se admitían ni mulatos, ni blancos. Los tambores negros sólo permanecían en los recintos sagrados. Los negros que hacían la música para los bailes, debían tocar tambores improvisados en otros instrumentos que no fueran típicos de sus religiones. Así, los tambores *batá* que sonaron por primera vez en Cuba en 1936, no eran los tambores auténticos, sino unos contruidos con ligeras variantes estructurales, e intrascendentes musicalmente. Así, se aseguraba a los dioses que esos no eran sus tambores, sino unos diferentes, para engañar a los profanos. (2004, p.39)

Estamos, portanto, diante de uma dupla interdição: a dos brancos (interdição pelo preconceito) e a dos próprios negros, a qual considero como uma interdição pela resistência. E será sob este ponto de vista que a pergunta de Carlos de Assumpção, “Onde estão os meus tambores”, se tornará ainda mais potente, ao representar que sua perda foi tão absoluta que nem mesmo seus tambores rituais serão por ele reconhecidos, como se estes não mais fossem capazes de evocar os Orixás.

A presença do tambor é decisiva e distintiva. Diferentemente do que aconteceu nos EUA, onde os tambores foram proibidos e banidos por lei, daí os *spirituals* e suas músicas inspiradas pela Bíblia, em Cuba, Caribe e Brasil a presença dos tambores é elemento distintivo fundamental de resistência, incorporação e permanência da batucada que leva a uma poética singular. A presença e a ausência dos tambores promovem os caminhos diversos que os emblemas de África tiveram nas Américas de Norte a Sul, no que se refere à música, religião, filosofia, comunicação, poesia. Ao ponto do poeta oitocentista Luiz Gama, se autointitular “Orfeu de carapinha” e pedir: “Ó Musa da Guiné, cor de azeviche, / estátua de granito denegrado, / ante quem o Leão se põe rendido, / despido do furor de atroz braveza; / empresta-me o cabaço d’urucungo, / ensina-me a brandir tua marimba, / inspira-me a ciência da candimba, / às vias me conduz d’alta grandeza”⁵⁹.

Na mesma clave, o poema “Eclipse” traz ainda a necessidade e o desejo de reaver esse passado roubado, necessidade expressa em um misto de clamor e ordem ao declarar

Senhores
 Quero de volta
 Os meus tambores
 Quero de volta
 Os meus orixás
 Quero de volta
 Meu Pai Olorum
 Em seu esplendor sem par
 Quero de volta
 O meu modo de viver
 Quero de volta
 As minhas asas negras e belas
 Com que costumava voar

Note-se que os tambores, por sempre abrirem cada estrofe do poema, atuam como símbolos de acesso ao universo do sagrado. Embora servos dos Orixás, são

⁵⁹ GAMA, Luiz. *Primeiras trovas burlescas & outros poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 11

os tambores que surgem primeiro, como aqueles que permitem ao homem negro o ato de estar em presença de seus deuses.

Por esse papel de veículo de comunhão entre o mundo dos homens e o mundo espiritual, não se poderá deixar de referenciar as diversas passagens da poesia de Carlos de Assumpção em que o tambor, objeto a um só tempo sagrado e cotidiano, será posto em evidência. Não à toa, Solano Trindade abre o poema "Sou negro" com os versos "Sou Negro / meus avós foram queimados / pelo sol da África / minh'alma recebeu o batismo dos tambores / atabaques, gonguês e agogôs"⁶⁰. O tambor pulsa o ritmo de um lugar sequestrado. É assim, por exemplo, que o primeiro poema que integra o volume da poesia reunida de Carlos de Assumpção se chamará justamente "Tambor" (2020, p. 11), cujo discurso sagrado não se dá por "pequenos lamentos inúteis", mas pelo "grito contido há séculos" no qual se faz ouvir a voz dos excluídos em seu permanente estado de vigília.

A sacralidade dos tambores surge como meio de compreensão e de reconquista de sua identidade, uma forma de renascimento após o fim do mundo ao qual os africanos e seus descendentes foram lançados por meio da escravização, como se pode ver no poema "Amanhecer (anoitecer)":

Andei à procura de mim mesmo
 Por entre os escombros
 De minha vida solapada
 À procura do meu orgulho
 Curvado a chicotadas
 À procura dos meus tambores
 Dos meus tambores guerreiros e festivos
 Silenciados de repente
 À procura dos Deuses protetores
 Que regiam os acontecimentos
 Antes do cataclismo branco
 (2020, p. 32)

Atirados ao "cataclismo branco", espécie de apocalipse, que resta aos negros? Como sobreviver ao fim do mundo? Como reconectar-se com seu sagrado uma vez que os elos foram rompidos? O mesmo poema trará o reencontro com essa cultura perdida/roubada com a afirmação de uma identidade que permaneceu viva:

Eis que me reencontro afinal

 Meu orgulho
 Meus tambores
 Meus Deuses
 Estão despertos
 Estão despertos novamente
 Novamente despertos

⁶⁰ TRINDADE, Solano. *Poemas antológicos*. São Paulo: Nova Alexandria, 2007, 162.

Estão nas ruas do meu sangue
 Novamente
 (2020, p. 33)

Como se dará esse despertar e reencontro? A busca empreendida “pelos caminhos da dor” não será exatamente uma busca externa por sua ancestralidade, mas também uma busca interna como se constata no poema “Batuque” (2020, p. 61):

Tenho um tambor
 Tenho um tambor
 Tenho um tambor
 Tenho um tambor

Dentro do peito
 Tenho um tambor
 E todo enfeitado de fitas
 Vermelhas pretas amarelas e brancas

Tambor que bate
 que bate que bate bate
 que bate que bate
 Que evoca bravuras
 dos nossos avós

A ancestralidade como uma herança que permanece com o eu poético, resistindo a todas as violências perpetradas ao longo de séculos. E aqui voltamos ainda uma vez à palavra resistência, como se o mote principal da poesia de Carlos de Assumpção fosse o gesto de resistir, gesto que permeia inclusive seu contato com o sagrado em suas faces de materialidade (o tambor) e de transcendência (os Orixás).

5.2 Entre o terreiro e os altares

Em qualquer análise a respeito da religiosidade na poesia, faz-se imprescindível que se considerem as referências às divindades e ao modo como o poeta se dirige às mesmas. É nosso entendimento que o conceito de divindade pode ser ampliado para além da ideia do ser (ou seres) superior(es) sob cuja responsabilidade geralmente se dá a criação e manutenção do mundo, i. é, compreende-se que se pode estender o conceito para aqueles nomes que são chamados de “santos” na tradição cristã, no caso a de orientação católica, bem como aos ancestrais.

Neste sentido, a poesia de Carlos de Assumpção pode ser apreciada como fruto do sincretismo que associa o cristianismo às religiões de matriz africana, em um processo que ora exemplifica uma visão harmônica, ora representa o processo de silenciamento cultural ao qual temos nos referido desde o início deste nosso texto. Procuremos explorar um pouco mais o conceito de sincretismo religioso antes de prosseguir com as observações da obra de Carlos de Assumpção.

Popularmente, a palavra sincretismo será definida simplesmente como a mistura de elementos religiosos ou culturais díspares entre si. Entretanto, esta mistura não se dará sem que existam movimentos de resistência dos representantes de ambos os lados das esferas mescladas. No caso latino-americano, esse sincretismo será constantemente salientado pela união dos conceitos e das práticas católicas com as manifestações populares de origem tanto religiosa quanto cultural. No parecer de Miguel Alvarado Borgoño⁶¹

El sincretismo religioso latinoamericano guarda directa relación con la apropiación de símbolos y procedimientos técnico oficiales tanto provenientes de la Iglesia Católica como de otros “lugares” de las culturas que influyen en América Latina desde la conquista. [...] En tanto el sincretismo religioso en nuestro continente es el lugar donde se presenta la búsqueda de transcendencia, lo cual se proyecta directamente em expresiones concretas de la identidad cultural expresadas icónicamente al interior de estas formas religiosas. (1995, p. 13)

No caso do Brasil, como em toda a América Latina, parece haver uma tendência histórica ao sincretismo, tanto como forma de construção de uma identidade própria quanto como gesto de resistência. Nas palavras de Renata Homem (2014, p. 42):

Alguns autores consideram que o sincretismo sempre esteve marcado pela resistência e afirmação daquele que fora subordinado. [...], o surgimento do candomblé teria sido gerado pela necessidade da asserção de uma identidade social e religiosa, a qual precisou ser reelaborada sob condições um tanto quanto desfavoráveis, derivadas da escravidão e posteriormente do desamparo social. [...]

O processo de apropriação simbólica e de aglutinação de práticas e dogmas religiosos distintos já foi abordado nos autores anteriormente estudados na presente tese, como no diálogo do cristianismo com as religiões indianas, em Cecília, ou com o Espiritismo em Schmidt, e alcança um nível particular e místico em Murilo. Consideremos que a presença do sincretismo religioso na poesia de Carlos de Assumpção se evidencia ao menos em três poemas do volume em apreciação: “Tema de Natal”, “Aleluia” e “O sorriso de São Benedito”. Nestes poemas verifica-se

⁶¹ BORGONÑO, Miguel Alvarado. *Sincretismo religioso latinoamericano y pensamiento católico – La Ciencia Social como constructora de una interpretación polifónica*. Santiago, Chile: IPES Blas Cañas, 1995.

a presença de um substrato cultural bíblico e católico posto a serviço da expressão estética do autor.

Será, mais uma vez, sob este viés da **resistência** que abordaremos o sincretismo religioso na obra em foco. Em “Tema de Natal” (2020, p. 24-5), a principal data cristã é evocada como forma de lembrar conceitos fundamentais do cristianismo, como o amor universal e a igualdade, como fica evidente nos versos da quarta estrofe:

Gritarei aos quatro ventos
Que somos todos irmãos,
Devemos dar-nos as mãos,
Pôr fim a tantos tormentos.

Já em “O sorriso de São Benedito” (2020, p. 44-5) o sincretismo assume uma postura de denúncia da hipocrisia da sociedade na figura do homem branco e racista que se ajoelha diante do altar de um santo negro. Mas é em “Aleluia” (2020, p. 40-1) que, a meu ver, o sincretismo religioso atinge seu grau máximo na poesia de Carlos de Assumpção, pois o termo *aleluia* tem origem no judaísmo, do qual passou para o cristianismo assumindo o sentido de cântico de louvor a Deus. O poema de Carlos o converte em um cântico de alegria e conagração de todas as raças e credos, marcado pelo ritmo do tambor que parece ecoar-lhe ao fundo.

Música para todos os homens
Venham todos cantar
Venham todos dançar

Aleluia

Música embaladora como braços maternos
Como rede
Música caída do céu como chuva benfazeja
Enraizada na aurora mais linda que o mundo já viu
Brotada da terra como planta vigorosa

Aleluia aleluia

Todos os homens
Venham todos cantar
Venham todos dançar
Música de ninguém
Música de todos
Feita de barro e de astros
De pés e de asas
De tambores e silêncios

Aleluia aleluia aleluia

Música para todos os homens
Para todos os homens
Cantarem
Dançarem

Ao compasso do amor

Retornemos ao poema “Eclipse”. A menção a Olorum não deixa de trazer em si a marca do processo de apagamento da cultura e identidade dos negros escravizados, principalmente quando lemos que **Olorun** é o “Deus Supremo dos iorubá, criador do mundo, mas que não tem altares nem sacerdotes. [...] No Brasil foi quase esquecido, mas não de todo.” (1977, p. 201)⁶²

Ao referenciar as divindades africanas, Carlos materializa o que assinalam Bento & Inácio quando afirmam que:

O Candomblé, em suas nações de culto, com todo o seu arcabouço mítico religioso, é um lugar-comum da literatura afro-brasileira na medida que, **pela simples referência ao nome de algum Orixá, evoca todo um universo simbólico, de resistência à supressão e à invisibilização e de orgulho pelas raízes negras**, tão caro a essa vertente religiosa e que também é uma das mais importantes bandeiras da literatura afro-brasileira, em constante celebração por parte de autores e leitores. (2019, p. 71) [Grifo nosso]

Semelhante ao que já havíamos notado em relação aos tambores, as referências aos orixás na poesia de Carlos de Assumpção parecem dirigir-se à eliminação de um silêncio. Como se os deuses estivessem adormecidos no peito dos homens, sendo papel do poeta acordá-los ao mesmo tempo em que os resgata, num movimento de reencontro com seu passado e sua religiosidade ancestral após “Séculos de destruição” que carrega “Sobre ombros cansados” (p. 31).

Não deixa de ser interessante que, em “Eclipse”, esse movimento se apresenta hierarquicamente escalonado, tanto na indagação quanto na exigência, podendo ser assim organizada:

Onde estão...	Meus tambores Meus orixás Olorum meu modo de viver minhas asas negras e belas	Quero de volta...
---------------	---	-------------------

Tal hierarquização não deixa de ser reveladora de um modo de pensar que não necessariamente organiza os elementos em ordem de importância, mas sim como um raciocínio lógico. Os **tambores** são aquilo que proporciona o acesso ao mundo dos **orixás**, mundo macro e coletivo que se individualizará na figura de sua divindade maior, **Olorum**. E as relações entre homens e divindades definem (e são

⁶² CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos Afro-Brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, Instituto Estadual do Livro, 1977.

definidas?) pelo **modo de viver**, um processo de autoconhecimento que dota os indivíduos de **asas negras e belas** para voar.

Diferente do que geralmente associamos à religiosidade, em decorrência do modo de entendê-la na cultura judaico-cristã, a religiosidade ancestral de origem africana será mostrada como dotada de uma proximidade íntima (com o perdão da redundância) entre as divindades e os homens. Aliás, essa proximidade exemplificaria uma religiosidade “à brasileira” que não pode ser ignorada. O brasileiro parece possuir um nível de intimidade com o sagrado que contraria o dogmatismo religioso, como se vê nas chamadas “simpatias” para alcançar os favores das divindades: colocar Santo Antônio de castigo para conseguir um marido, por exemplo. Talvez essa intimidade seja o resultado do sincretismo religioso que caracteriza a mentalidade brasileira. É o que fica muito aparente no poema “Raízes” (p. 78):

Estou de volta pra casa
Estou de volta a meu lar
A vida aqui tem sentido
Aqui é que é meu lugar

Oxum passeia na praça
Xangô conversa no bar
Hoje de volta pra casa
Convivo com os orixás

Aqui o reencontro com sua identidade é marcado por algo que se interpreta como uma disseminação dos arquétipos das divindades africanas. Necessário se faz aqui uma breve explicação sobre a relação que os praticantes das religiões de matriz africana possuem com suas divindades. Creio mesmo que será mais claro se o fizermos a partir de um contraponto com o cristianismo tradicional.

A religiosidade judaico-cristã parece marcada por uma interdição à divindade. O fiel, por mais devoto que seja, só logra acessar Deus por meio da intervenção de terceiros, sejam eles sacerdotes ou santos, que atuariam como intercessores junto ao Criador. Um exemplo literário dessa terceirização do Divino se encontra na obra *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, quando o personagem João Grilo, mesmo diante da personificação de Deus⁶³, solicita a intervenção de Nossa Senhora.

Castro Alves já fizera uso da Bíblia, numa tentativa de sensibilizar os seus pares ouvintes-leitores cristãos. A referência bíblica – “como Agar sofrendo tanto /

⁶³ Lembre-se que no Catolicismo, Deus e Jesus são comumente entendidos como sendo um só.

que nem o leite do pranto / tem que dar para Ismael” – do famoso poema "O navio negreiro" é recurso persuasivo cujos objetivos são o convencimento e a empatia. Porém, há nesse poema a contradição de rogar a um Deus que justificava historicamente "tanto horror perante os céus". Por sua vez, é o apagamento do sujeito escravizado, também no que se refere à religiosidade, que Carlos contraria ao evocar e enxertar no corpo do texto as aliterações que presentificam o tambor. O que o cânone literário apagou, o tambor acende.

Eis a grande diferença para com a religiosidade afrodescendente. Não há terceiros no intercâmbio entre o fiel e a divindade. No Candomblé, os orixás se fazem presentes em nível físico, incorporando-se naqueles que lhes servem de “cavalos de santo”, ou médiuns, em uma denominação cunhada pelo Espiritismo. Mesmo na Umbanda, onde se diz que não são os orixás quem incorporam, mas sim seus falangeiros (espécie de representantes incorpóreos), estes atuam exatamente como aquelas divindades originadas no continente africano e cantadas em seus mitos e pontos.

Outro aspecto fundamental destas religiões é a filiação que o fiel tem para com suas divindades. Eles não são devotos, mas filhos dos orixás cujos arquétipos são definidores de seu comportamento, humor e até mesmo aparência. A diferença desta filiação aos orixás em relação à filiação do homem cristão com Deus se dará exatamente na familiaridade e proximidade com que os adeptos das religiões de matrizes africanas lidam com seus “pais e mães de cabeça”, pois não há a interdição no acesso ao divino, como a que os padres representam em seu papel de intermediários.

Assim podemos compreender uma dimensão do trecho citado de “Raízes”: a convivência se dará com os filhos daqueles orixás, que caminham pela praça (Oxum), conversam nos bares (Xangô) e que são “mulheres lindas lindas / Lindas feito lemanjá” (p. 79). Em outros poemas do autor, pode-se verificar como os arquétipos dos Orixás se impõem aos seus filhos, como, por exemplo, nos dois poemas finais da sessão de inéditos do volume e que também o encerram.

Em “Vim da África” (p. 154), o poema declara:

Sou guerreiro
Sou filho de Ogum
Só vou parar de lutar
Contra tanta injustiça
Quando o sol brilhar

Nisto reafirma a influência arquetípica de Ogum, um dos orixás mais cultuados no Brasil (CACCIATORE, 1977, p. 197), onde seu aspecto mais evidenciado pelos fiéis será o de guerreiro, o que talvez explique o fato de ser o mais citado dentre os orixás na poesia de Carlos de Assumpção (10 citações de seu nome, distribuídas em um total de 5 poemas).

Sendo Ogum um orixá guerreiro, é ele o mais proeminente símbolo da resistência à qual temos nos referido desde o início do presente artigo. Ogum é referido em sua associação com Zumbi dos Palmares (“Zumbi de Ogum / Guerreiro de Ogum”)⁶⁴, como chamamento aos negros para que se ergam contra a opressão (“Que negros somos nós que não mais empunhamos a / espada afiada de Ogum”)⁶⁵, seu armamento é mostrado como uma das marcas da herança ancestral (Meus dentes brilham na noite escura / Afiados com o **agadá** de Ogum / Eu sou descendente de Zumbi / Sou bravo valente sou nobre)⁶⁶.

De todas as referências a Ogum, aquela que talvez represente o mais contundente gesto de resistência e religiosidade é a que encerra o volume sobre o qual temos nos debruçado, que se inicia por uma pergunta até o momento sem resposta: “Quem mandou matar Marielle” (p. 155). A vereadora assassinada receberá do poeta dois adjetivos que apontam para sua face guerreira:

Quem mandou matar Marielle
A nossa nova Dandara
 Quem mandou matar Marielle
A enviada de Ogum
 [Grifos nossos]

Ao associar Dandara dos Palmares, a guerreira esposa de Zumbi dos Palmares, e Ogum à figura de Marielle Franco, o poeta demonstra a perenidade da luta por um país realmente igualitário, onde a cultura afrodescendente, com sua música e manifestações da religiosidade, deixe de estar à margem, fazendo parte do cotidiano de todos, sejam eles negros ou “brancos pobres”, todos herdeiros dessa ancestralidade que não pode mais suportar o peso do silêncio conivente que ainda paira sobre nós.

⁶⁴ “Presença”, pág. 59.

⁶⁵ “Que negros somos nós”, pág. 68-9.

⁶⁶ “Linhagem”, pág. 77.

5.3 “O cavalo dos ancestrais...”

Aproximo-me do final destas elucubrações com a certeza de que ainda há muito o que explorar sobre as relações da poesia de Carlos de Assumpção com a religiosidade, em especial em seu diálogo constante com as matrizes africanas e afro-brasileira. Um último conceito ainda requer atenção neste capítulo: o diálogo direto com os ancestrais.

As religiões de matrizes africanas possuem, entre suas práticas, a ideia de comunicação com o chamado mundo espiritual⁶⁷, do qual fazem parte os já mencionados orixás e outras personalidades imateriais, dentre as quais fazem parte aquelas pessoas que já morreram, chamadas a partir de então de **ancestrais**.

Em diversas culturas, os ancestrais e/ou os Ancestrais míticos (ELIADE, 1972) são vistos como portadores de uma sabedoria que ultrapassa a dos homens mortais. No caso dos Ancestrais míticos, este saber se deve ao fato de que estes participaram diretamente dos acontecimentos descritos nos mitos originários. Já os ancestrais (com minúscula) herdaram o conhecimento dos Ancestrais míticos, aos quais somaram suas próprias experiências que os capacitam a traduzir o saber mítico para a posteridade.

O processo de comunicação com os ancestrais é, portanto, uma forma de manter viva a história e tradição daquele povo. No caso da poesia de Carlos de Assumpção, duas referências são de grande importância para a associação entre religiosidade e resistência. A primeira se encontra no poema “Protesto” (p. 35-9), onde se lê:

Senhores
 Atrás do muro da noite
 Sem que ninguém o perceba
Muitos dos meus ancestrais
Já mortos há muito tempo
Reúnem-se em minha casa
E nos pomos a conversar
 Sobre coisas amargas
 Sobre grilhões e correntes
 Que no passado eram visíveis
 Sobre grilhões e correntes
 Que no presente são invisíveis
 Invisíveis mas existentes

⁶⁷ Na Umbanda, o termo usado para definir tal comunicação é “mediunidade” e “médium” é aquele que possui a capacidade de se comunicar com os mortos ou espíritos. Ambas as palavras foram apropriadas pelos umbandistas dos textos fundadores do Espiritismo, escritos por Allan Kardec.

Nos braços no pensamento
 Nos passos nos sonhos na vida
 De cada um dos que vivem
 Juntos comigo enfeitados da pátria
 [grifos nossos]

A noite, que reveste tudo de uma aura de mistério, mostra-se como momento e espaço propício para o contato com os ancestrais, os quais não se fazem presentes para a transmissão de mensagens de aspecto transcendental, afastadas da realidade concreta, como é comum na tradição religiosa judaico-cristã, mas sim para manter acesa a chama da luta, lembrando o passado (os grilhões e correntes visíveis) a fim de entender o presente (os grilhões e correntes invisíveis).

Esse contato com os ancestrais dotará a voz poética de um discurso de autoridade, pois ele não fala apenas por si mesmo, mas sim dando voz aos ancestrais, como fica claro no poema “Cavalo dos ancestrais” (p. 95-6). A expressão “Cavalo” e suas derivações (Cavalo-de-santo, cavalo do orixá) definem as pessoas que servem “de suporte para a ‘descida’ dos orixás e entidades” (CACCIATORE, 1977, p. 87), sendo o sinônimo de médium.

Minhas irmãs meus irmãos
 Os ancestrais fazem de mim seu instrumento
 Minha voz não é minha é voz dos ancestrais
 Meus gestos não são meus são gestos dos ancestrais

A despeito de minha fragilidade
 Os ancestrais fazem de mim seu instrumento
 Me fazem portador de sua mensagem
 Eles é que me mandam falar
 Sobre a Mãe África violentada
 Eles é que me mandam falar
 Sobre tanto sangue derramado na travessia
 Sobre tanto sangue derramado nas fazendas
 Sobre tanto sangue derramado nas cidades
 Sobre tanto sangue derramado nas lutas
 Pela sua própria libertação e defesa desta terra

Eles é que me mandam falar
 Sobre milhares e milhares de homens negros assassinados
 Nas fazendas
 Nos quilombos
 Nas insurreições urbanas
 Apesar de eu ser tão limitado
 Os ancestrais fazem de mim seu instrumento
 Me fazem portador de sua mensagem

Minhas irmãs meus irmãos
 Esperam tanto de nós os ancestrais
 Principalmente que sejamos dignos
 Que sejamos dignos que sejamos dignos
 De tanto sangue derramado
 Principalmente que sejamos dignos
 Que não nos curvemos
 Que não nos entreguemos

Que continuemos a marcha da liberdade
Que ergamos novos quilombos sob o signo do amor
E da fraternidade
Para que germine
Para que floresça
Para que frutifique cada vez mais
Tanto sacrifício
Tanto sangue derramado

Aqui, o poeta transfigurado na voz poética será o elo entre o mundo material e o mundo espiritual, entre o passado, presente e futuro, a alma e o corpo que dança, constituindo-se como representante de uma divindade que não se encontra distante dos homens, mas que comunga com eles em sua fé e em sua luta, em uma total revisão do paradigma religioso, aqui apresentado não mais como veículo de conformismo, mas como afirmação de um ideal revolucionário.

Enquanto o eu lírico de Schmidt empenha-se, talvez sem sucesso, em fazer ressoar em sua voz a voz de Deus, o poema de Carlos alcança tal intento ao apresentar uma voz poética que dá lugar à fala dos Ancestrais, tanto os míticos quanto os primordiais, sem deixar de ser ela mesma, como se evidencia no primeiro verso da segunda estrofe (“A despeito de minha fragilidade”), que pode ser lida como a declaração de que esse cavalo dos ancestrais é apenas um homem comum.

A identificação com o divino adquire aqui um modo diferenciado do que se viu nos poetas anteriores, pois o movimento de identidade não se dá mais do homem em direção aos deuses, mas em sentido oposto: são os ancestrais que vêm tratar dos assuntos mundanos, das dores enfrentadas pelos homens e da necessidade de que estes, vivendo na sociedade em que se encontram, não deixem de ser herdeiros dignos do legado dos ancestrais, funcionando como um chamamento para que as dores e martírios enfrentados por eles não sejam esquecidos nem tenham sido em vão.

Desta forma, a religiosidade na poesia de Carlos de Assumpção não apresenta o caráter ascético ao qual se associa boa parte da cultura dogmática cristã. Trata-se de uma religiosidade atuante, caminhando na concretude de um mundo ainda marcado pelas diferenças sociais e pelo racismo, no qual a religião não funciona como simples escapismo, mas como forma de resistência e afirmação de identidade.

6 JOÃO PRADO: COMPROMISSO E UNIVERSALISMO

Dentre os poetas escolhidos para a composição do *corpus* no presente trabalho, João Prado é aquele sobre o qual mais vezes tenho escrito ao longo dos anos⁶⁸. Tal frequência de seu trabalho em minhas elucubrações teóricas se dá por um esforço meu em caracterizar academicamente o autor que me abriu as portas da fruição de poesia: é ele o poeta que ouvi pela primeira vez em 1984, conforme mencionei no início desta tese. Assim, tal qual o casmurro narrador machadiano, busco atar as duas pontas de minha vivência poética, esperando alcançar maior êxito que Bentinho.

Sendo possivelmente o menos conhecido dentre os autores do nosso *corpus*, faz-se necessário apontar alguns dados de maior relevância para nossa pesquisa, a fim de situá-lo enquanto indivíduo e poeta, estabelecendo de que lugar sua poesia reverbera.

Nascido em 1942, no Rio de Janeiro, João Correia do Prado foi criado em Mesquita, então um bairro de Nova Iguaçu, na Baixada Fluminense, uma das muitas regiões que compõem a periferia do Rio de Janeiro. No campo da religiosidade, é adepto do Espiritismo, com o qual teve contato na adolescência. Sua estreia literária foi com o livro *Pedaços de sonho*, publicado em 1985, ao qual se seguiram *Garimpo* (1989), *Janela de sol* (1996), *Contemplando estrelas* (2009), *Virei criança* (2012) e *João de todos os tempos* (2019), sendo este último uma seleção de poemas dos livros anteriores acrescida de uma seção de inéditos. Cabe anotar que em 2005 o poeta registrou sua voz no CD *João Prado todo prosa... em verso* e que em 2019 foi tema do documentário *João Prado – O Poeta do Otimismo*, disponível no youtube. Convém registrar a existência de um livro apócrifo intitulado *Castelo de ilusões*, que foi o primeiro volume de poemas que o autor organizou, mas que optou por não publicar por considerá-lo “excessivamente amargo” (palavras dele) e a cujo manuscrito fui um dos únicos a ter acesso.

⁶⁸ A poesia de João Prado foi tema de meu Trabalho de Conclusão de Curso na Graduação em Letras pela UERJ e também se fez presente no corpus de minha dissertação de mestrado, como parte de minhas análises a respeito da performance vocal de poesia. Além disso, já escrevi o prefácio de dois de seus livros e também uma conferência sobre sua obra intitulada “A poesia de João Prado: Herdeira e Herança”.

Relevando-se os poemas duplicados de um livro para outro, pode-se dividir sua obra em três fases aqui resumidas⁶⁹:

- **1ª fase – Tempo de busca:** que marca o momento em que o poeta está procurando ao mesmo tempo sua própria dicção poética e a construção de sua visão de mundo. É notória a influência de poetas mais tradicionais e populares, como os românticos e também J. G. de Araújo Jorge. Pertencem a esta fase os livros *Pedaços de sonho* e *Garimpo*, além do inédito *Castelo de ilusões*.
- **2ª fase – Tempo de maturidade:** presente em *Janela de Sol* e *Virei criança*. Aqui vê-se um poeta que parece ter encontrado sua voz própria, sem se furtar a render tributo aos autores de sua predileção, como se pode notar nos diálogos com Cecília Meireles e Manuel Bandeira. Aos dois primeiros títulos desta fase, pode-se acrescentar *Contemplando estrelas*, o qual nos parece uma obra de transição para a terceira fase.
- **3ª fase – Tempo de memória:** a seção de inéditos de *João de todos os tempos*, bem como alguns poemas nunca publicados em livro, mas divulgados no blog do poeta, parece apontar para o momento em que o autor (então aos 77 anos) passa a revisitar temas e formas que sempre estiveram presentes em seus livros anteriores, apresentando um certo tom de autoironia que não deixa de surpreender seus leitores contumazes.

No geral, a poesia de João Prado é marcada pela oralidade, uma vez que seus poemas apresentam recursos sonoros que se adaptam à diversidade métrica de que se utiliza para conferir uma certa grandiloquência bem ao gosto da tradição do nosso condoreirismo, sendo que o poeta nunca escondeu sua paixão por Castro Alves, influência em todas as fases de sua obra. Desta forma, fica explicada a maneira como o poeta de que ora nos ocupamos alcança um nível de comunicação com o público semelhante à que Werkema⁷⁰ atribui ao romântico condoreiro:

É a empatia entre poeta e público, entre poema e causa que permite a passagem do individual para o coletivo e vice-versa; e isso só se dá pelo

⁶⁹ Para uma apreciação mais detalhada das fases aqui indicadas, recomenda-se a leitura de “A poesia de João Prado – herdeira e herança”, disponível em https://www.academia.edu/40078744/A_poesia_de_João_Prado_herdeira_e_herança_versão_completa

⁷⁰ WERKEMA, Andréa Sirihal. “A hipérbole engajada: deserto, céu e oceano em ‘l navio negreiro’, de Castro Alves”. In: *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: UFMG. v. 23, n. 2, 2014, p. 155-67.

uso do chamado “recurso intelectual” da hipérbole, amplificadora, concentradora, capaz de deformar a realidade para fazê-la, como poesia, mais real. (2014, p. 161)

A busca por sensibilizar o individual em direção ao coletivo também se dará pelo apelo da performance dos poemas, assim como ocorre com a recepção da poesia de Alves, dentro de um contexto em que o público já se encontra predisposto ao jogo empático que será amplificado pela presença corporificada da voz poética, como mais uma vez lemos em Werkema: “Intensificam-se valores partilhados por orador e público, e esse dado é aqui fundamental: a hipérbole funciona melhor quando já existem afetos favoráveis à causa defendida no texto.” (2014, p. 161)

Em João Prado, a influência do oral no escrito se mostra também na extensão de muitos de seus poemas, longos como os de Schmidt, simples como os de Carlos de Assumpção. É essa dimensão oral que fez com que o autor ficasse muito conhecido nos meios literários por suas performances poéticas, centradas na entonação, na voz e não raras vezes na encenação.

Para fins do presente estudo, abordaremos a obra de João Prado a partir de alguns tópicos que podem ser considerados representativos da temática sobre a qual temos nos debruçado desde o início desta tese, i. é, tópicos que nos remetem ao campo da religiosidade sem que necessariamente representem um discurso de estrita propriedade da religião institucionalizada. Começando pela forma como o poeta relê a tradição religiosa na qual se encontra inserido, procedendo a uma espécie de reescrita ou tradução de alguns pressupostos cristãos mediante a lente do Espiritismo que professa.

6.1 Diálogos do poeta com os profetas

Em razão de procurar expressar uma visão positiva da existência, o que não o impede de abordar questões sociais, João ficou conhecido pelo epíteto que mencionei acima como subtítulo do filme a seu respeito: O Poeta do Otimismo. Sua religiosidade nem sempre fica muito óbvia em seus poemas, entretanto a filosofia Espírita da qual é adepto se faz presente como uma espécie de música de fundo que determina o desenvolvimento de alguns dos temas que encontramos em sua obra.

Na poesia de João Prado abundam os poemas em forma de convites à reflexão do leitor, como se fossem recados de que o eu lírico se faz portador (não por acaso, a palavra “recado” está presente nos títulos de diversos de seus poemas), assemelhando-se inclusive aos salmos didáticos ou de sabedoria. Esta forma salmódica na poesia foi explorada por Rosana Rodrigues da Silva, que assim explica sua ocorrência na poesia lírica:

[...] um poema lírico pode apresentar a mesma estruturação de um salmo, mas esse último incorpora o sentido doutrinador para o qual foi criado e ao qual se submete como instrumento litúrgico. Conforme consta na bíblia, os salmos são hinos de louvores construídos quase sempre no mesmo plano. Um simples invatário 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 variantes. (2013, p. 58-9)

No caso dos salmos didáticos, uma das variações encontradas na Bíblia, há o intuito de ensinar algo, de transmitir um ensinamento, aproximando o salmista do profeta, uma vez que se ambos ocupam da transmissão de mensagens de cunho transcendente. Observe-se o Salmo 133:

Oh! Quão bom e quão suave é que os irmãos vivam em união!
É como o óleo precioso sobre a cabeça, que desce sobre a barba, a barba de Arão, e que desce à orla das suas vestes.
Como o orvalho do Hermom, que desce sobre os montes de Sião; porque ali o SENHOR ordena a bênção e a vida para sempre.

Note-se o tom de aconselhamento direcionado ao leitor/ouvinte, utilizando-se de imagens metafóricas para instigar os homens à vida em harmonia uns com os outros, como declara no invatário. Silva dirá que os “poemas religiosos [...] apresentam um sujeito de enunciação, em um contexto de expressão artística que realiza preces, **convites a reflexões**, movido pela fé religiosa e inspirado em textos bíblicos, principalmente na forma salmódica” (2013, p. 73, grifos nossos, sendo este aspecto que se pode notar nos recados presentes na poesia de João Prado. Começemos pelo poema “Recado I”⁷¹:

Escute o recado
que eu trago guardado
no fundo do peito:
não busque esperanças
no fundo de um copo
nem ponha no mundo
profundos defeitos.
Pra que pôr a mão
onde o braço não chega
e julgar-se infeliz
por não ser alguém mais?

⁷¹ In: *Pedaços de sonho*. Edição do autor: Rio de Janeiro, 1985, p. 27.

Eu sei quem sorri
 com um barraco e uma nêga,
 e eu sei quem daria
 milhões pela paz.
 Eu sei quem amarga
 faisões nos banquetes,
 eu sei quem consome
 champanhes francesas,
 eu sei quem desfruta
 de fama e riqueza
 e feliz não é.
 Mas eu sei quem mistura
 feijão com farinha,
 sorrisos e fé.

Na construção do poema, há a assunção de uma posição de destaque por parte do eu lírico que não deixa de ser antagônica. De um lado ele se expressa como detentor de um saber que seria superior ao do leitor/ouvinte intuído, uma vez que inicia pelo imperativo “**Escute** o recado / que **eu** trago guardado / no fundo do peito”, um reflexo do ‘escutai’ presente em diversos dos discursos dos profetas, os quais se apresentam como mensageiros de verdades sagradas/transcendentes para os homens. Esta aparente superioridade da voz que fala aos homens é relativizada quando o eu lírico passa a declarar que seu conhecimento (“eu sei”, repetido seis vezes a partir do 12º verso) é oriundo de sua vivência entre os homens e, talvez, reflete sua própria experiência.

Essa dicotomia da construção do discurso encontra eco no jogo de antíteses que constroem tematicamente o poema: a vida dos ricos e privilegiados é sempre caracterizada como destituída de felicidade (“eu sei quem amarga / faisões nos banquetes, / eu sei quem consome / champanhes francesas, / eu sei quem desfruta / de fama e riqueza / e feliz não é”), o que nos possibilita compreender que o poema traduz o conceito caro ao Cristianismo como um todo de que riqueza não traz felicidade, remetendo a Mateus, capítulo 19, versículos 23 e 24:

Disse então Jesus aos seus discípulos: Em verdade vos digo que é difícil entrar um rico no reino dos céus.
 E, outra vez vos digo que é mais fácil passar um camelo pelo fundo de uma agulha do que entrar um rico no reino de Deus.

A literatura espírita é repleta de considerações a respeito dos perigos da riqueza, como a que se encontra em *O livro dos espíritos*:

815. Qual das duas provas é mais terrível para o homem, a da miséria ou a da riqueza?
 “São-no tanto uma quanto outra. A miséria provoca as queixas contra a Providência; a riqueza incita a todos os excessos.”

816. Estando o rico sujeito a maiores tentações, também não dispõe, por outro lado, de mais meios de fazer o bem?

“Mas é justamente o que nem sempre faz. Torna-se egoísta, orgulhoso e insaciável. Com a riqueza, suas necessidades aumentam e ele nunca julga possuir o bastante para si.”

[...]

A riqueza e o poder fazem nascer todas as paixões que nos prendem à matéria e nos afastam da perfeição espiritual. Por isso foi que Jesus disse: “Em verdade vos digo que mais fácil é passar um camelo por um fundo de agulha do que entrar um rico no reino dos céus.” (2010, p. 266)

No processo de tradução do texto religioso para o texto poético, o autor opta pelo diálogo direto com seu leitor/ouvinte, igualando-se a ele ao mesmo tempo que se investe do discurso de autoridade e sabedoria. Os versos finais do poema, “Mas eu sei quem mistura / feijão com farinha, / sorrisos e fé.”, assumem o papel de apontar para a existência de uma espécie de *aurea mediocritas* moderna, sem a artificialidade da poesia árcade, consciente das diferenças socioeconômicas vivenciadas por “quem sorri / com um barraco e uma nêga”, mas ainda assim fortalecido por uma fé que se mostra conjugada ao ideal franciscano de uma vida pobre materialmente.

Entretanto, o entendimento da pobreza como associada à felicidade não será apresentado na obra de Prado como um convite à falta de atuação social dos indivíduos, ou a uma postura de indiferença para com os males que a miséria acarreta, e isto fica evidente em poemas como o extenso “Caridade”⁷² (2019, p. 81-6). O título remete a um dos princípios do Espiritismo: o do auxílio aos necessitados como caminho para a redenção humana, conceito resumido na frase “Fora da caridade não há salvação”, que dá título ao Capítulo 15 de *O Evangelho segundo o Espiritismo*. O conceito de caridade não chega a ser uma inovação no contexto cristão, estando presente, por exemplo, na carta de Paulo aos Coríntios, quando este fala da excelência da caridade, muitas vezes traduzida apenas por “amor”, como sentimento indissociável dos ensinamentos de Jesus, e que será estabelecida por Paulo como um dos três pilares do Evangelho, junto com a Fé e a Esperança, sendo a Caridade a mais excelente das três de acordo com o apóstolo.

E a menina
com os olhos em brasa
pediu-me uma esmola.
Na idade de casa,
na idade da escola.
Da cama quentinha,
bonecas e dengos
pediu-me uma esmola,
e eu disse que não.
Também tanta gente
suplica uma esmola,

⁷² In: *Janela de sol*. Rio de Janeiro: Editora do Poeta, 1996, 98-102.

também tanta gente
 responde que não.
 Mas dei alguns passos,
 voltei à razão.
 Será que quisera
 comprar ilusão?
 Quem sabe um sorriso,
 quem sabe um bombom,
 quem sabe esperança,
 pipoca, um pão,
 quem sabe um sorvete?
 E eu disse que não.

O poema se abre estabelecendo o contraste das imagens do eu lírico e da menina que mendiga na rua. Esta se apresenta como o elemento provocador de uma crise naquele, o qual é arrancado do seu mundo comum pela imagem da infância abandonada. Não deixa de ser algo que remete à passagem bíblica em que Jesus afirma que a cada necessitado auxiliado por aqueles que o seguem, ele próprio, o Cristo, será ali amparado.

Talvez seja válido salientar que, sendo um texto que se encontra entre o narrativo e o lírico/reflexivo, o poema inicia-se por apresentar um dos elementos do monomito estudado por Joseph Campbell: o herói é retirado de seu mundo comum por um fato que instaura uma crise. No caso, o mundo comum é o do dia a dia corrido e da indiferença para com as necessidades dos menos afortunados; a crise será instaurada pela menina de mão estendida; a mudança do “herói” será desenvolvida ao longo do poema.

Voltei e a encontrei
 no mesmo lugar.
 A mão estendida
 a gente a passar
 e na idade da escola,
 me dá uma esmola.
 Senti a emoção
 me tomar por inteiro
 e uma lágrima quente
 sangrar-me, doída.
 Eu vi a esperança
 de mãos estendidas
 pra sobreviver.
 A falta de tempo
 é que impede a bondade?
 É fora de moda
 a solidariedade
 a pressa é desculpa
 pra gente não ver.

Aqui se enfatiza a dimensão individual do sentimento de empatia que é despertado no eu lírico a partir do encontro com a menina, o elemento instaurador da crise que o fará mudar de rumo.

Emblemática será a menção à **esperança**, um dos três pilares da cristandade segundo Paulo.

Estampava a menina
 o retrato da fome,
 vestido sujinho,
 sem nada nos pés.
 Qual é o seu nome, menina,
 quem és?
 Que idade tu tens?
 Não sei, tenho dez
 ou quem sabe duzentos.
 Passei pela vida
 por muitos tormentos,
 por tanto chorei
 que a idade não conta
 e meu tempo eu não sei.
 Brotaram-lhe gotas
 nos olhos azuis,
 o vermelho dos olhos
 eram réstias de luz
 do incêndio no peito,
 fogueira da fé.
 Na idade da escola,
 me dá uma esmola
 me diz como é.
 Me ensina a proeza
 que existe pra ver e saber
 da beleza
 de sobreviver.

Se, como afirmava Carolina Maria de Jesus, “a fome também é professora”, entende-se que a maturidade chega antes para a menina que talvez tenha dez ou duzentos anos, com que o eu lírico buscará aprender a “beleza / de sobreviver”, i. é, a manutenção da esperança que continua a mover aqueles que sofrem.

Bebi do seu pranto,
 vivi do seu tédio.
 Quisera um sorriso
 lhe dar por remédio,
 não dá pra sorrir
 enquanto um alguém
 suplicar uma esmola,
 enquanto um alguém
 não tiver onde ir.
 Quem trouxe teu pranto?
 Não sei foram tantos.
 Eu sei, eu garanto,
 fomos todos nós.
 Os braços cruzados
 os tempos minguados
 tão juntos e a sós,
 cavamos o abismo
 com orgulho e egoísmo
 do muito de nós.

O individual abre caminho para a dimensão coletiva com a afirmação de que todos, inclusive o eu lírico, são responsáveis pela injustiça social que obriga uma

criança a estar na rua “na idade de casa, / na idade da escola”, de modo que o poema abandona sua aparente ingenuidade para abraçar a crítica social que tem sido sempre um aspecto bastante valorizado pelos estudos literários no Brasil. A caridade aqui assume mais uma vez um caráter de justiça social através dessa constatação de uma responsabilidade coletiva.

Me dá tuas mãos, menina,
levanta.
No peito da gente
a certeza não canta
nem grita a grandeza
se a gente não quer.
Me dá tuas mãos
e inventa uma farra
e junta esta festa
com toda esta garra
e faça-as de escudo
pra dor que vier.
Me dá tuas mãos
pra girar corrupio,
na ponta do pé
pega a estrela madura,
qual fruta brilhando
na beira do rio
que a gente projeta
se lança e segura.
Me dá tuas mãos
tão pequenininhas,
elas vivem um tempo
de colar figurinhas,
de pôr mil anéis.
Abrir os bombons,
distorcer os papéis
curtir os sabores,
pintar os momentos,
colorir pensamentos
de todas as cores.
Embale teus sonhos,
embale as bonecas.
Não cante, menina,
canções de ninar.
Os homens já dormem
terão que acordar.
A idade que tens
é de quem pinta e borda.
Desata essa forca,
estica essa corda,
permita se dar.
A corda da forca
é também pra pular.

No longo trecho aqui destacado, a voz poética se empenha em acolher a criança devolvendo-lhe a infância perdida e esquecida, praticando assim a caridade moral, um dos princípios do Espiritismo abraçado pelo poeta, como se vê no seguinte trecho de *O Evangelho segundo o Espiritismo*:

Amigos, de mil maneiras se faz a *caridade*. Podeis fazê-la por pensamentos, **por palavras** e por ações. [...] Por palavras, dando aos vossos companheiros de todos os dias alguns bons conselhos, dizendo aos que o desespero, as privações azedaram o ânimo e levaram a blasfemar do nome do Altíssimo: “Eu era como sois; sofria, sentia-me desgraçado, mas acreditei no Espiritismo e, vede, agora, sou feliz.” [...] **As crianças** já viciadas pelas companhias de que se cercaram e que vão pelo mundo, prestes a sucumbir às más tentações, dissei: “Deus vos vê, meus caros pequenos”, e não vos canseis de lhes repetir essas brandas palavras. Elas acabarão por lhes germinar nas inteligências infantis e, em vez de vagabundos, fareis deles homens. Também isso é *caridade*. (2006, p. 243-4)

Dessa forma, o poema desenvolve um elemento específico da religiosidade do poeta enquanto expressa a denúncia de uma sociedade cujas desigualdades condenam crianças a perder sua infância; internamente dirige-se à menina, porém seu objetivo é sensibilizar o leitor quanto à injustiça social, o que fica muito evidente nos versos “Não cante, menina, / canções de ninar. / Os homens já dormem / terão que acordar.”.

A menina fitou-me
olhar de criança
parece que o pranto
regou-lhe a esperança
e acabou com o incêndio
que havia no peito.
Arejou os cabelos,
na roupa deu jeito,
com as costas da mão
enxugou sua mágoa
e saiu saltitando
pelas poças d’água.

O poema se encerra com a imagem da fé restaurada na criança, que então reassume uma atitude infantil. Esse retorno da menina à condição de criança pode ser ainda associado ao desejo da voz poético-narrativa do poema, o qual idealizaria o efeito de suas palavras, de seu gesto de caridade moral, naquela que foi a instauradora de sua crise de consciência. Há que salientar, ainda, que no poema estão presentes vários dos conceitos cristãos, como por exemplo a tríade Fé (não mencionada, mas subentendida principalmente no último trecho), Esperança (citada mais de uma vez) e Caridade, presente em todo o texto desde seu título.

Outra menção importante a se fazer é quanto ao fato de que o poema tem por objetivo falar da responsabilidade social para com os desvalidos, representados aqui pela criança que nos remete à fala de Jesus, “Deixai que venham a mim os pequeninos”, presente nos evangelhos de Mateus (19:14), Lucas (18:16) e Marcos (10:14).

6.2 A subversão da Graça Divina

Na resolução do mistério por trás dos assassinatos cometidos na obra *O nome da rosa*, de Umberto Eco, encontramos um religioso que se recusa a aceitar que Aristóteles deixara uma obra sobre o humor. Em seu fanatismo, o monge cego, Jorge de Burgos, afirma que o riso é uma forma de afastar os homens de Deus e que, se as palavras do filósofo fossem conhecidas, isso abalaria os pilares sobre os quais se funda a Igreja:

O riso é a fraqueza, a corrupção, a insipidez de nossa carne. [...] Mas aqui, aqui..." Jorge batia agora o dedo em cima da mesa, perto do livro que Guilherme tinha diante de si, "aqui a função do riso é invertida, elevada à arte, abrem-se-lhe as portas do mundo dos doutos. Faz-se dele objeto de filosofia, e de pérfida teologia... [...] O riso libera o aldeão do medo do diabo, porque na festa dos tolos também o diabo aparece pobre e tolo, portanto controlável. Mas este livro poderia ensinar que se libertar do medo do diabo é sabedoria. Quando ri, enquanto o vinho borbulha em sua garganta, o aldeão sente-se patrão, porque inverteu as relações de senhoria: mas este livro poderia ensinar aos doutos os artifícios argutos, e desde então ilustres, com que legitimar a inversão. [...] O riso distrai, por alguns instantes, o aldeão do medo. Mas a lei é imposta pelo medo, cujo nome verdadeiro é temor a Deus. (2019, p. 513-5)

Embora se trate de obra de ficção, o livro de Eco não deixa de representar uma ideia muito difundida entre os religiosos mais conservadores, que veem no riso uma forma de ruptura para com o Sagrado. Cabe ressaltar que o Cristianismo institucionalizado parece ter uma tendência ao trágico, ao soturno, como se o recolhimento fosse sinônimo de santidade e a irreverência e alegria afastassem o homem de Deus. Nada mais paradoxal quando observamos o próprio texto bíblico em que por diversas vezes os homens são convidados a alegrar-se, como nas passagens a seguir:

Mas alegrai-vos no fato de serdes participantes das aflições de Cristo, para que também na revelação da sua glória vos regozijeis e alegreis. (1 Pedro 4:13)

Mas, não vos alegreis porque se vos sujeitem os espíritos; alegrai-vos antes por estarem os vossos nomes escritos nos céus. (Lucas 10:20)

Alegrai-vos no Senhor, e regozijai-vos, vós os justos; e cantai alegremente, todos vós que sois retos de coração. (Salmos 32:11)

A interdição ao riso e à alegria encontrará seu fundamento no Velho Testamento, sendo neste que a institucionalização cristã fincará seus pés para a formação de boa parte de seus dogmas.

Neste sentido, ao escrever poemas humorísticos em que a temática religiosa também se faça presente, um poeta cometeria uma dupla transgressão, aproximando o sagrado e o profano a tal ponto que se tornem indissociáveis, como exemplificado no poema “escapulário”, de Oswald de Andrade

No Pão de Açúcar
De Cada Dia
Dai-nos Senhor
A Poesia
De Cada Dia
(1978, p.75)

No poema de Oswald estabelece-se uma tensão entre o sagrado e o mundano que, longe de reduzir o primeiro ao segundo, promove a exaltação deste à condição daquele, sendo o mundano representado principalmente pela poesia, o pão de cada dia, que se torna assim o espaço sacro da palavra. Este mesmo movimento de redimensionamento dos campos religioso e literário foi observado nos poetas anteriormente aqui abordados e se encontra disseminado, ousa-se dizer, em toda a poesia de temática religiosa.

É o que encontramos em, pelo menos, dois dos textos de João Prado: “O bêbado e o anjo da guarda”⁷³ e o poema em prosa “Uma carta para São Pedro”⁷⁴. Em função da extensão de ambos os textos, transcreveremos apenas os trechos que nos servirem para análise, deslocando a íntegra dos mesmos para um apêndice.

Em “O bêbado e o anjo da guarda” vê-se uma narrativa que acompanha as agruras de um anjo que tem como protegido um embriagado sujeito a caminho de casa. O poema será construído em torno do jogo de antíteses entre os dois personagens que lhe dão título: de um lado temos o Bêbado⁷⁵, representante dos valores mundanos, da embriaguez e da irreverência, mas, ao mesmo tempo, da alegria de viver; de outro, o Anjo da guarda como o representante do discurso religioso, da proteção e da moral. Entretanto, este é um anjo que a todo momento se vê dividido entre o altruísmo exigido por sua missão e seus próprios desejos egocêntricos, mostrando-se muitas vezes cansado da tarefa que recebeu e da necessidade constante de autovigilância, como se pode notar nos seguintes trechos:

⁷³ In: *Janela de sol*. Rio de Janeiro: Editora do Poeta, 1996, 58-64.

⁷⁴ In: *Contemplando estrelas*. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal de Mesquita, 2009, 92-3.

⁷⁵ Utilizarei as maiúsculas em minhas menções aos dois personagens do poema narrativo como uma forma de individualizá-los e personificá-los, tomando suas designações no poema como nomes próprios.

O anjo nesse momento,
De tão cansado, estressado
Com aquela situação
Resolveu largar de lado
“Vou deixar tudo de mão.
Vai cuidar da sua vida
Que eu aqui volto mais não,
Vou-me embora pro infinito!”
Mas era sua missão.
Enfim coçou a cabeça,
Num lance estendeu a mão
De novo o moço de pé
E o anjo muito mais fé
Precipitou-lhe um empurrão
Que funcionou finalmente.
A vontade, francamente,
Era de enfiar-lhe a mão,
Mas era um anjo da guarda
Era enfim sua missão.

[...]

E ia o anjo, coitado,
E o bêbado, embriagado.
O anjo nesse momento
Decidiu-se com razão:
“Acabou meu sofrimento,
Vou mudar de profissão,
Vou ser anjo querubim,
Ou tocador de clarim.
Vou ser anjo corneteiro,
Vou ser boy, vou ser porteiro,
Mas anjo da guarda não.”
Mas era um anjo da guarda,
Era enfim sua missão
E aquela alma, coitada,
Precisava proteção,
Mas ser anjo de pau-d’água
É dose feito missão.

[...]

“Se beberes tu nem sabes
Do que é que sou capaz!
Vai, te ajeita, segue em frente
Que eu tento ir logo atrás.
Que sina, meu Deus, que sina!
Essa missão me abomina,
Isso é provação demais!”

[...]

O anjo aí toma as dores,
Já não morria de amores
Com aquele jeito se ser.
Num ato todo emoção,
Tira as asas, põe no chão,
Arregaça a camisola:
“Repete, mulher... feiola!”
Anjo não diz palavrão,
Anjo não sabe xingar,
Anjo é ternura, perdão,
Disse algo sem sentido,
A mulher tinha razão,
Mas ao ver seu protegido
Sofrer tanta humilhação,

Perdeu a calma, perdeu,
O equilíbrio, perdeu,
Perdeu toda a compostura.

Longe de ser um “anjo torto desses que vivem nas sombras”, o Anjo de João Prado possui seu lado humano sob o jugo da doutrina religiosa, metaforizando o papel de controle ético-moral historicamente associado à religião. A erupção de sua humanidade ao longo do poema marca a dicotomia existente entre o discurso e a prática religiosos, e conseqüentemente entre o ideal religioso e a vida cotidiana. A humanidade do anjo seria portanto um forma de ancorá-lo ao progresso e libertá-lo de uma tradição idealizante, tal qual a explicação de Benjamin para o anjo pintado por Paul Klee, atingido por “uma tempestade [que] sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, [...]. Essa tempestade é o que chamamos progresso.” (1987, p. 224). Dividido entre dois reinos, o divino e o humano, o Anjo do poema é ele também uma espécie de *Angelus novus* tal qual o de Klee.

Da mesma forma, as interações do Anjo com seu protegido servem para demonstrar a dificuldade humana em relacionar-se com o sagrado, uma vez que a religião é apresentada como elemento de castração dos impulsos mais espontâneos do ser humano, como bem exemplificado nos versos

E o anjo tão dedicado,
Mas a pinga multiplica
E o bêbado apavorado:
**“Se um anjo só já complica,
Quanto mais multiplicado!”**
O bêbado via um anjo
Protetor de cada lado.
Dizia o bêbado: “É praga!”
Seguia o anjo: “É castigo!”
E o anjo então completava:
“Mas por que logo comigo?”
(grifos nossos)

A multiplicidade de um anjo que metaforiza a multiplicidade de religiões mostra-se como uma “praga”, uma maldição, por colocar o ser humano dividido entre discursos e dogmas muitas vezes antagônicos, o que explicaria a constante busca deste por uma espécie de liberdade que ao mesmo tempo o liberta do controle da religião enquanto paradoxalmente o mantém sob sua proteção, como é figurado na imagem do Bêbado caminhando sempre do lado oposto ao do Anjo da guarda:

E vão os dois pela estrada
O anjo mãos espalmadas
Numa total proteção.
O anjo numa calçada
E o bêbado sem noção
Do outro lado da estrada.

Eu explico a situação:
 O correto é o anjo ir
 Logo atrás do protegido
 Bem junto, logo seguido,
 E o bêbado cercava frango
 De tão bêbado que estava,
 De uma calçada pra outra
 Tão depressa ele mudava,
 Que mais que o anjo quisesse
 Mais esforço que fizesse
 Quase não acompanhava.

O poema finaliza com uma espécie de oração pagã entoada pelo Anjo, oração direcionada não a Deus, mas aos homens e possivelmente aos leitores:

Ah! Se esses homens soubessem
 A importância da missão.
 Ah! Se esses homens se dessem
 Com muito mais devoção.
 Se ao menos por um momento,
 Pudessem ter a noção
 Que o corpo é feito instrumento,
 Precisa de afinação.
 Mas deixa o tempo passar
 Que o tempo é o melhor remédio.
 Quem sabe se por assédio
 A razão venha se impor
 E ele por muito amor
 A si próprio, mude a história,
 Mude a vida
 E faça essa trajetória
 Bem mais doce e colorida.

Desta forma o poema reassume a característica moralizante e devota dos textos de inspiração religiosa sem entretanto recair no discurso institucional das religiões tradicionais, uma vez que para este Anjo o processo de renovação não se dá pelo temor a uma divindade vigilante, mas sim por um movimento individual dos homens. Desta forma, no poema de João Prado podemos verificar a conjugação de elementos contraditórios, mas não excludentes, que colaboram para a criação de um conteúdo a um só tempo divertido e devocional, algo que ele explora de forma talvez mais ousada em “Uma carta para São Pedro”, poema em prosa de caráter epistolar em que o eu poético se dirige ao representante divino com certa familiaridade, buscando criar uma intimidade que o livre da morte que ele crê estar próxima:

Sabe o que é São Pedro, não é que eu tenha medo de morrer, absolutamente, mas, francamente, não há necessidade por enquanto. Eu sei que morrer é só passar para o outro lado, no entanto eu não to nem um pouco interessado...

Desculpe-me. Me empolguei.

No desenrolar do texto o remetente argumenta com o Santo, sobrepondo motivos e mais motivos para ter sua existência poupada, quase como se buscasse uma barganha com o sagrado, lembrando em parte o eu lírico do poema atribuído a

Gregório de Matos, “A Jesus Cristo Nosso Senhor estando o poeta perto de morrer” (ou “Pequei, Senhor, mas não por que hei pecado”), no qual a barganha do eu lírico para com o Cristo beira a chantagem pela argumentação que aquele faz ao identificar-se como a ovelha desgarrada.

Ao tratar da morte, um assunto socialmente encarado como um tabu, de forma humorística, Prado se alia a uma tradição da modernidade que tem o humor como uma de suas marcas, embora, obviamente, não lhe seja uma exclusividade, aproximando-se de temas diversos pelo viés satírico. Podemos observar essa aproximação, por exemplo, em poemas como o “A uma freira, que satirizando a delgada fisionomia do poeta lhe chamou ‘Pica-flor’”, no qual Gregório de Matos usa de um linguajar repleto de chistes que enfatizam sua veia erótica enquanto se aproxima da tradição do galanteio:

Se Pica-flor me chamais
Pica-flor aceito ser,
mas resta agora saber,
se no nome, que me dais,
meteis a flor, que guardais
no passarinho melhor.
Se me dais este favor,
sendo só de mim o Pica,
e o mais vosso, claro fica,
que fico então Pica-flor
(2010, p. 275).

Modernamente veremos esse tipo de ruptura humorística sendo representada por um Carlos Drummond de Andrade em um poema como “Sentimental”, no qual a expressão do sentimento amoroso adquire um caráter de marcado antilirismo à maneira oswaldiana, dada a sua concisão que parece servir à contenção do sentimento:

Ponho-me a escrever teu nome
com letras de macarrão.
No prato, a sopa esfria, cheia de escamas
e debruçados na mesa todos contemplam
esse romântico trabalho.
Desgraçadamente falta uma letra,
uma letra somente
para acabar teu nome!
– Estás sonhando? Olhe que a sopa esfria!

Eu estava sonhando...
E há em todas as consciências, um cartaz amarelo:
“Nesse país é proibido sonhar”
(2013, p. 35).

O humor então se dá por essa associação de elementos contrastantes em um discurso que, paradoxalmente, se leva a sério, como se o poeta pregasse uma peça no leitor que desatentamente passasse os olhos pelo poema sem lhe perceber a

pilhéria, como ocorre nos dois poemas de João Prado que estamos explorando no presente capítulo.

O dado humorístico no poema-carta de João Prado se dá principalmente ao final, quando em uma reviravolta que poderia ser chamada de *punch line* (o elemento final de uma piada) vemos a impotência humana perante o destino, sua incapacidade de ser mais do que ele é:

Sem mais, humildemente, na espera de total compreensão, sem outro particular firmo a presente.

Atenciosamente... AI! MEU CORAÇÃO!

Ô, São Pedro! Por acaso o Senhor não leu o meu pedido?

“Li, mas carimbei: INDEFERIDO!”

Assim o lugar do humano em sua pequenez perante o divino é reafirmado e o jogo de contrastes permanece um recurso para estabelecer o humor como forma inusitada de reflexão devota e adoração religiosa, no que nos remetemos ao resumo de Pirandello em seu livro sobre o assunto:

el humorismo consiste en el sentimiento de lo contrario, suscitado por la especial actividad de la reflexión que no se oculta, que no se convierte - según ordinariamente ocurre en el arte - en una forma del sentimiento, sino en su opuesto, aun siguiendo paso a paso ese sentimiento como la sombra sigue al cuerpo. (1999, p. 295)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As relações entre literatura e religiosidade representam um campo de pesquisa e reflexão vasto e, apesar da quantidade crescente de estudos sobre o tema, ainda pouco explorado, necessitando mudanças de paradigmas e certo desprendimento, no sentido de pôr de lado prevenções e preconceitos quanto ao assunto, por parte daqueles que desejam caminhar em seus meandros.

No presente trabalho procurei demonstrar em primeiro lugar a pertinência de tais estudos, compreendendo a religiosidade, a partir de Tillich, como um elemento social fundamental para a formação do substrato cultural no qual os escritores se encontram inseridos, representando assim um contexto específico que se comunica com as outras facetas da vida humana ou, dito em outras palavras, buscamos compreender e observar a religiosidade como uma das dimensões do contexto sociocultural, possuidora de grande relevância e muitas vezes predominância sobre as demais dimensões formadoras deste contexto (como nacionalidade, viés político, ideologias, etc.) e que será de crucial importância na *Bildung* de cada autor e, portanto, na construção formal e temática de seus textos.

Em nossa exposição, procuramos enfatizar que a dimensão religiosa de uma obra poética não elimina seu aspecto de representante da modernidade, conscientes do risco de fazer parecer que haveria algum tipo de embate entre esta e aquela. Na realidade o embate existente apresenta-se muito mais como uma postura de boa parte dos estudiosos da literatura do que dos escritores. Como se disse, a academia possui razões históricas para certa reserva quando o assunto é religião, uma vez que sua busca por libertar-se da influência da Igreja e poder assim implementar maior liberdade de pensamento representou um processo que demandou séculos para ser alcançado. Porém, as razões históricas para sua reserva não deveriam tornar-se empecilhos à abordagem crítica e, assim, excluir os diálogos da *poiésis* com a *religio* de suas considerações estéticas.

Os autores que compõem o *corpus* do presente trabalho apresentam em comum, além do fato de terem produzido suas obras poéticas sob o signo da modernidade em geral e do Modernismo em específico, um gesto literário que busca o equilíbrio entre tradição e inovação. A religiosidade em suas obras não é somente o simulacro de um discurso religioso, mas sim a representação estética de uma

adesão ideológica que possibilita a cada um deles buscar a compreensão de seu estar no mundo, o que é implementado mais pelas indagações, representadas por seus poemas, do que por possíveis respostas prontas e finalizadas.

Procurando pôr em resumo e em diálogo as obras dos cinco autores escolhidos, podemos começar por tomar a obra de Cecília Meireles como um parâmetro inicial. Em sua busca de identificação com o sagrado, a poeta produziu uma obra que tanto expressa suas raízes cristãs de viés católico quanto demonstra uma abertura para a assimilação de outras religiosidades. São representativos do primeiro aspecto os diversos poemas em que as narrativas bíblicas são recriadas por um eu lírico que se torna um avatar do divino.

De igual forma, a poesia cecilianiana empreende um diálogo com as culturas orientais, das quais destacamos no presente trabalho a presença da Índia e de sua maior liderança religiosa da época em que Cecília produziu seus poemas: o Mahatma Gandhi. Ocorre-me agora que o sentido do título “mahatma” atribuído a Gandhi é traduzido como “Grande Alma”, podendo representar o empenho do eu lírico ceciliano em fazer-se grande como os escolhidos, os avatares da espiritualidade. Desta forma ela sugeriria uma nova elaboração para a máxima de João Evangelista de que “É necessário que ele cresça e que eu diminua.” (3:30), demonstrando que a modernidade da autora buscava o equilíbrio com sua tradição religiosa, o que também patenteia que sua leitura de religiosidades distintas da cristã se faz sempre sob a lente de suas próprias convicções religiosas.

Esta busca por uma identificação com o Sagrado também se faz perceptível nos poemas dos demais autores do *corpus*, apresentando-se sob aspectos distintos, mas com pontos de contato mais ou menos sutis, mais ou menos visíveis. Veja-se a diferença com que ela surgirá em Schmidt e Mendes. O primeiro procurará unificar sua voz com a voz do Criador a partir da dissolução das barreiras entre eles até mesmo ao nível gramatical, como vimos na eliminação de sinais de pontuação. O segundo dará voz a uma espécie de panteísmo literário no qual se apresentará como parte formadora e formada de/por Deus.

Já quanto a Carlos de Assumpção e João Prado, o que vemos será marcado pelo estranhamento que podem provocar nos leitores. Enquanto o autor de “Protesto” encontra sua identificação com o sagrado a partir dos orixás, representados como parte integrante da vida cotidiana e material, e dos ancestrais que se fazem presentes por intermédio de seu corpo, o Poeta do Otimismo parecerá

indiferente à figura divina, uma indiferença que é apenas aparente, pois, ao se posicionar como detentor de uma voz profética que transmite recados, o eu lírico se converte em porta-voz direto do divino, elevando assim sua identificação ao nível do pensamento e do verbo.

Ao mesmo tempo, cada um dos cinco autores atinge uma expressividade moderna tanto formal quanto tematicamente. No campo da forma, suas respectivas obras apresentam um espectro amplo e variável, indo de sonetos aos versos livres, da contenção do discurso à verborragia dos textos longos, do apuro vocabular à influência do oral no escrito, constituindo-se assim num quadro panorâmico das possibilidades expressivas que a modernidade busca pôr em evidência.

Note-se o caso de Augusto Frederico Schmidt, cujos poemas costumam estender-se por várias páginas, como se o poeta desejasse esgotar os assuntos tratados, em um esforço por evidenciar todos os aspectos possíveis do que se propõe a dizer. Vimos em “Canto do brasileiro” um exemplo de como esta busca por tudo dizer gera um poema no qual as repetições de construções sintáticas se colocam a serviço de uma expressividade que situará o poema entre o oral e o escrito, conferindo-lhes um tom discursivo por vezes indistinguível da prosa oratória, o que não o impede de também buscar a contenção proporcionada pelas formas fixas, como observado no “Soneto do patriarca”.

Em Carlos de Assumpção há uma ruptura das fronteiras entre o oral e o escrito também a partir da abolição dos sinais de pontuação, recurso formal que conferirá, mesmo aos seus poemas mais curtos, um aspecto de prolongamento da fala, como se nenhum dos textos que escreve terminasse de fato. Note-se como em “Eclipse” também se encontram as repetições de imagens que vão sendo transformadas pelas escolhas vocabulares feitas pelo poeta, dotando o discurso poético de um ritmo em que a retomada de elementos como tambor, orixás, etc. não será mera repetição, mas também uma inovação dentro do próprio âmbito das imagens.

A extensão dos poemas narrativos de João Prado parece representar uma espécie de retomada da epopeia, sem entretanto seguir-lhe a fórmula estética consagrada pelos antigos. Seus versos livres e muitas vezes brancos serão constituídos por um registro da língua portuguesa que se equilibra entre o formal e o informal, combinando a norma culta com a fala coloquial de modo a representar o dinamismo discursivo no próprio meio pelo qual se dá a comunicação.

Mais contidos formalmente serão Cecília e Murilo, embora não menos dinâmicos. Oscilando entre as formas fixas e a liberdade formal, ambos os poetas parecem perseguir certa concisão expressiva, preferindo o lacunar, as reticências, deixando ao leitor a tarefa de preencher os vazios a que se permitem, o que representa um gesto efetivo de modernidade ao estabelecer uma rede de cumplicidade e/ou parceria entre o leitor e o autor e, mais ainda, entre o leitor e o texto, como se aquele que lê fosse convidado a um jogo de espelhamentos no ato da leitura.

Em relação à temática religiosa, os poetas estudados parecem evidenciar uma dicotomia, como se a religiosidade fosse algo impossível de ser expressa sem que se torne veículo para a representação das tensões que a modernidade impõe aos seres humanos. A busca pela identificação com o sagrado, a tentativa de fusão com a voz do Criador, o desejo de ascese, o sincretismo e o afastamento dos dogmas cristãos serão elementos a exemplificar essas tensões as quais, entretanto, não excluem o religioso da modernidade, mas o atualizam e estabelecem um novo lugar discursivo, em um processo de harmonização apenas alcançado plenamente pela poesia.

Octavio Paz dedicou uma parte considerável de seu *O arco e a lira* para pensar no aspecto transcendente que a poesia possui, mesmo quando não aborda uma temática propriamente religiosa ou mística, chegando a declarar que

[...] debruçando-me sobre este tema, não [posso] deixar de ter presente sua ambiguidade: de um lado, julgo que poesia e religião brotam da mesma fonte e que não é possível dissociar o poema de sua pretensão de transformar o homem sem o perigo de convertê-lo numa forma inofensiva de literatura; de outro, creio que a empresa prometeica da poesia moderna consiste em sua beligerância frente a religião, fonte de sua deliberada vontade de criar um novo “sagrado”, e frente ao que nos oferecem as igrejas atuais. (1982, p. 142)

Será nesse processo de criar um novo sagrado que a diversidade dos poetas aqui estudados se mostrará mais evidente, mesmo que apresentem pontos de convergência impossíveis de ignorar. O principal elemento temático para a criação desse novo sagrado por parte dos cinco poetas é, como já mencionado antes, a busca por uma identificação com o divino, a qual se manifesta de maneiras distintas em cada um.

Na poesia de Cecília Meireles, o sagrado será criado pela forma como a poeta, ao buscar sua identificação com Deus tendo por mediador a figura do Cristo, combinará os elementos de sua religiosidade cristã com uma visão mística que se

aproxima do paganismo. Na retomada de narrativas e símbolos bíblicos, vê-se a assunção da cultura judaico-cristã como raiz sobre a qual se assenta o eu lírico moderno e vivo, distanciando-se da simples estetização do discurso. Também vimos essa identificação pela forma como a autora assume poeticamente o compromisso de viver pelos seus mortos e pela forma como entende ter de carregar o fardo de ser inúmera. Em sua comunicação com outras doutrinas, como quando se refere a Gandhi, encontra nelas um eco de sua própria religiosidade de base, identificando-se ela mesma como um Avatar em busca de contato com o sagrado, o que alcança máxima dimensão quando declara, direta ou indiretamente, “Eu sou”.

Esta busca de identidade com o Divino levará Schmidt a tentar eliminar as barreiras que separam o homem do mundo transcendental, procurando ser ele cada vez mais próximo de um Deus ao qual não chega realmente a nomear, mas que se intui tratar-se do Deus judaico-cristão pelas referências a tal cultura que abundam em sua obra. É assim que se mesclam à voz do poeta as figuras de patriarca, ancestral e profeta, os quais se tornam veículo para um novo tipo de ascese capaz, inclusive, de enfrentar o problema da morte a tal ponto que proporciona sua superação.

As tensões entre matéria e espírito encontram nova dimensão na poesia de Murilo Mendes, poeta que talvez tenha sido o que melhor alcançou certo equilíbrio entre estes campos tão antagônicos. Não que este equilíbrio represente uma dissolução das tensões e angústias tão notáveis na poesia que produziu, mas por conseguir encontrar um modo de coabitação nos versos, sem que o poeta pareça preocupado em ocultar sua existência. Na realidade, o que caracteriza a dimensão religiosa nos poemas de Murilo é justamente o fato de que seu contraste com a dimensão matéria é posto à vista do leitor, em um jogo de espelhamento revelador do conflito entre tradição e modernidade. Desta forma temos ao mesmo tempo a humanização do sagrado e a sacralização do humano. É por tal aspecto que veremos Murilo mendes como este **metapoeta** que combina e representa os inúmeros sentidos do prefixo grego.

Carlos de Assumpção, por sua vez, apresentará esta união entre vida cotidiana material e prática religiosa sob um outro viés. Em sua poesia, a afirmação de uma religiosidade ancestral passa pela constatação de sua perda, resultado direto do processo desumanizador da escravidão, e seu resgate será a declaração de um gesto de resistência e ressignificação. Nesta resistência, será enfatizada a

diferença entre a religiosidade ancestral africana perdida/recuperada e a religiosidade cristã imposta/assimilada, principalmente no que toca à proximidade do homem com seus deuses, os quais se fazem presentes nas atividades diárias mais comuns.

Na poesia de João Prado observamos a religiosidade como um dado que não necessariamente será explicitado, mas que determina o que chamamos de música de fundo dos poemas, pois muitos deles são constituídos tematicamente por aspectos indissociáveis do âmbito religioso. Da mesma forma evidencia-se a postura de um eu lírico que se assume como voz profética mediante os “recados” que transmite, fazendo soar em sua voz a voz de Deus, como também pretendido por Schmidt, e sendo ele mesmo o veículo do divino, como em *Assumpção*. A modernidade em sua poesia será ainda enfatizada pela união do tema religioso com o discurso humorístico, estabelecendo de modo radical a proximidade entre o sagrado e o mundano.

O que parece evidenciar-se nos poetas estudados, e que bem poderá ser expandido para outros autores não presentes em nosso *corpus*, é que a relação entre tradição e modernidade, embora apresente inegáveis pontos de tensão, não necessariamente representa um paradoxo, existindo mesmo, de acordo com Silvano Santiago, “uma permanência sintomática da tradição dentro do moderno e do modernismo.” (2002, p. 110), o que nos leva a concluir que a modernidade, em sua multiplicidade, se caracteriza tanto pela ruptura quanto pela permanência.

Chegando ao fim do presente trabalho, esperamos ter logrado contribuir de modo adequado com a discussão a respeito da presença da temática religiosa na literatura brasileira, mormente em sua poesia, objetivando assim proporcionar um aporte teórico que possibilite a apreciação de tal temática em outros poetas, independente da época em que tenham produzido suas obras ou do segmento religioso ao qual tenham se filiado.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Rubem. *O que é Religião?* São Paulo: Brasiliense, 1981.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1972.
- ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. 3. ed. São Paulo: Globo, 1990.
- ASSUMPÇÃO, Carlos. *Não parei de gritar: Poemas reunidos*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- AVATAR. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2023. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Avatar&oldid=66958246>. Acesso em: 13 nov. 2023.
- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira: seguida de uma antologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BARRIGA MONROY, Martha Lucía. La historia del tambor africano y su legado en el mundo. *El Artista*, v. 1, p. 30-48, 2004. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=87400104>. Acesso em: 14 Mar. 2022.
- BARTHES, Roland. Prefácio. In: BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história, 1940. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 222-232.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia OnLine*. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/>. Acesso em: 13 nov. 2023
- BORGOÑO, Miguel Alvarado. *Sincretismo religioso latinoamericano y pensamiento católico – La Ciencia Social como constructora de una interpretación polifónica*. Santigado, Chile: IPES Blas Cañas, 1995.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos Afro-Brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, Instituto Estadual do Livro, 1977.
- CARDOSO, Glaucio Varella. Poesia lida, poesia falada: poesia, performance e recepção: aspectos teóricos e práticos. 2009. 110 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <http://www.bdttd.uerj.br/handle/1/6769>. Acesso em: 13 nov. 2023.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. (La seconde main ou le travail de la citation). Trad. de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos: de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Tradução de Laura Taddei Bandini. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DERISI, Octavio N. “Humanismo y humanismo cristiano”. In: II CONGRESSO MUNDIAL DE FILOSOFIA CRISTIANA. MONTERREY, 2., 1986, México. Disponível em:

https://www.academia.edu/8070659/HUMANISMO_Y_HUMANISMO_CRISTIANO_I_HUMANISMO_O_CULTURA. Acesso em: 17 fev. 2024.

DICIONÁRIO BÍBLICO. Disponível em: <https://biblia.com.br/dicionario-biblico/p/patriarcas/>. Acesso em: 30 jan. 2024.

ECO, Umberto. *O nome da rosa* (Il nome della rosa). Trad. de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 2019.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade* (*Myth and Reality*). Trad. de Pola Civelli. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

GAMA, Luiz. *Primeiras trovas burlescas & outros poemas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

GOUVÊA, Leila V. B. Cecília Meireles, avatares da espiritualidade. In: YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara L. (org.). *Murilo, Cecília e Drummond –100 anos com Deus na poesia brasileira*. Edições Loyola: Rio de Janeiro. 2004. p. 123-31.

HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. (*Theogonía*). Trad. de Jaa Torrano. 7. ed. São Paulo: Iluminuras, 2007.

HOMEM, Renata. Arte e fé: sincretismo afro-brasileiro. *Revista Kaypunku*, v. 1, p. 41-55, Dic. 2014.

KARDEC, Allan. *O Evangelho segundo o Espiritismo* (*L'Évangile selon le Spiritisme*). Trad. de Guillon Ribeiro. 126. ed. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2006.

KARDEC, Allan. *O livro dos espíritos* (*Le livre des esprits*). Trad. de Evandro Noletto Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Federação Espírita Brasileira, 2010.

KOSELLECK, Reinhart. Sobre a estrutura antropológica e semântica do conceito de Bildung. In: KOSELLECK, Reinhart. *História de conceitos*. (*Begriffsgeschichten*). Trad. de Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2020. p. 115-168.

KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras – Retratos teológico-literários*. (*Vielleicht häut Gott sich einige Dichter” — Literarisch-theologischePorträts*). Trad. de Paulo Astor Soethe, Maurício Cardoso, Elvira Horstmeyer e Ana Lúcia Welters. São Paulo: Loyola, 1999.

LIMA, Luiz Costa. Murilo Mendes: da dispersão à intensidade. In: LIMA, Luiz Costa. *Intervenções*. São Paulo: EdUSP, 2002. p. 71-8.

MAGALHÃES, Antonio. *Deus no espelho das palavras: teologia e literatura em diálogo*. São Paulo: Paulinas, 2000.

MATOS, Gregório. *Poemas escolhidos de Gregório de Matos*. Org. José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. v. 1.

MELLO, Ana Maria Lisboa (org.). *A poesia metafísica no Brasil – Percursos e modulações*. Porto Alegre: Faculdade Porto-Alegrense, 2009.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. Murilo Mendes ou a poética do visionário. *In*: MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. São Paulo: É Realizações Editora, 2016.

MORICONI, Ítalo. *Como e porque ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MÜLLER JR., Adalberto. “A metalinguagem na poesia brasileira contemporânea”. *Revista Cerrados*, v. 5, n. 5, p.13–23, 2015. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/782>. Acesso em: 06 de maio de 2024.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da Carta de Caminha aos contemporâneos*. São Paulo: Leya, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência. (Die fröhliche Wissenschaft)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra (Also sprach Zarathustra)*. Trad. de Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

PACE, Edward A. *The catholic encyclopedia: an international work of reference on the constitution, doctrine, discipline, and history of the catholic church*. Disponível em: <https://www.newadvent.org/cathen/>. Acesso em: 06 de maio de 2024.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira (El arco y la lyra)*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Eva. A carne inconformada: notas para uma aproximação entre poesia e metafísica em Murilo Mendes. *In*: MELLO, Ana Maria Lisboa (org.). *A poesia metafísica no Brasil : percursos e modulações*. Porto Alegre: Faculdade Porto-Alegrense, 2009. p. 247-76.

PIRANDELLO, Luigi. *El humorismo*. Buenos Aires: El Aleph, 1999.

PRADO, Adélia. *Poesia reunida*. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017.

PRADO, João. *Contemplando estrelas*. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal de Mesquita, 2009.

PRADO, João. *Janela de sol*. Rio de Janeiro: Editora do Poeta, 1996.

PRADO, João. *Pedaços de sonho*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1985.

ROHDEN, Huberto. *Filosofia da arte*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

SALLES BENTO, Oluwa Seyi; INÁCIO, Emerson da Cruz. “Havia um segredo que só Halima sabia”: confluências entre literatura afro-brasileira e mitologia dos Orixás. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 24, n. 1, p. 70-80, 2019.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. *In*: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Juliana. A estetização da morte em Augusto Frederico Schmidt. *In*: MELLO, Ana Maria Lisboa (org.). *A poesia metafísica no Brasil – Percursos e modulações*. Porto Alegre: Faculdade Porto-Alegrense, 2009. p. 193-219.

SANTOS, Juliana. A poesia-prece de Augusto Frederico Schmidt. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, v. 2, n. 35, dez. 2007. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/cadernosdoil/>. Acesso em: 06 de maio de 2024.

SCHMIDT, Augusto Frederico. *Poesia completa (1928-1965)*. Rio de Janeiro: Topbooks; Faculdade da Cidade, 1995.

SILVA, R. R. da. O poema e a prece na poesia moderna nacional. *Texto Poético*, v. 8, n. 12, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.25094/rtp.2012n12a91>. Acesso em: 06 de maio de 2024.

TEIXEIRA, Faustino. O mistério e a palavra. *Revista Poesia Sempre*, Rio de Janeiro, ano 16, n. 31, 2009.

TELES, Gilberto Mendonça. A convergência da poesia de Murilo Mendes. In: YUNES, Eliana; BINGEMER, Maria Clara L. (org.). *Murilo, Cecília e Drummond – 100 anos com Deus na poesia brasileira*. São Paulo: Ed. Loyola, 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. As vozes universais de Augusto Frederico Schmidt. In: SCHMIDT, Augusto Frederico. *Poesia Completa (1928-1965)*. Rio de Janeiro: Topbooks / Faculdade da Cidade, 1995.

TILLICH, Paul. *Teología de la cultura y outros ensayos*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1974.

TRINDADE, Solano. *Poemas antológicos*. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

WERKEMA, Andréa Sirihal. A hipérbole engajada: deserto, céu e oceano em 'I navio negreiro', de Castro Alves. *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v. 23, n. 2, 2014, p. 155-67.

YUNES, Eliana. BINGEMER, Maria Clara L. (org.). *Murilo, Cecília e Drummond – 100 anos com Deus na poesia brasileira*. São Paulo: Ed. Loyola, 2004.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura (Performance, réception, lecture)*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

APÊNDICE – Poemas de João Prado**O bêbado e o Anjo da guarda**

Girava o mundo? Girava,
Aprendera em geografia,
O quanto que ele girava,
O quanto que rodopiava
Francamente, não sabia.
Bebeu todas, vinha bêbado.
Bêbado era natural,
No entanto naquele dia
Bebeu mais que deveria
Bem muito mais
que o normal
Bebeu cachaça de litro
Whisky, caipirinha
Anis, conhaque, traçado
Vinho e uma cervejinha
Que ele disse: “Pra fechar!”
E depois, pra levantar,
Coitado do anjo da guarda,
Fez uma força danada
Pra botar o moço em pé.
Ajeitou, equilibrou
Concentrou e botou fé,
Mas soltou, desmoronou.
O anjo nesse momento,
De tão cansado, estressado
Com aquela situação
Resolveu largar de lado
“Vou deixar tudo de mão.
Vai cuidar da sua vida

Que eu aqui volto mais não,
Vou-me embora pro infinito!”
Mas era sua missão.
Enfim coçou a cabeça,
Num lance estendeu a mão
De novo o moço de pé
E o anjo muito mais fé
Precipitou-lhe um empurrão
Que funcionou finalmente.
A vontade, francamente,
Era de enfiar-lhe a mão,
Mas era um anjo da guarda
Era enfim sua missão.
E vão os dois pela estrada
O anjo mãos espalmadas
Numa total proteção.
O anjo numa calçada
E o bêbado sem noção
Do outro lado da estrada.
Eu explico a situação:
O correto é o anjo ir
Logo atrás do protegido
Bem junto, logo seguido,
E o bêbado cercava frango
De tão bêbado que estava,
De uma calçada pra outra
Tão depressa ele mudava,
Que mais que o anjo quisesse
Mais esforço que fizesse
Quase não acompanhava.
E ia o anjo, coitado,
E o bêbado, embriagado.
O anjo nesse momento
Decidiu-se com razão:

“Acabou meu sofrimento,
Vou mudar de profissão,
Vou ser anjo querubim,
Ou tocador de clarim.
Vou ser anjo corneteiro,
Vou ser boy, vou ser porteiro,
Mas anjo da guarda não.”
Mas era um anjo da guarda,
Era enfim sua missão
E aquela alma, coitada,
Precisava proteção,
Mas ser anjo de pau-d’água
É dose feito missão.
E o anjo tão dedicado ,
Mas a pinga multiplica
E o bêbado apavorado:
“Se um anjo só já complica,
Quanto mais multiplicado!”
O bêbado via um anjo
Protetor de cada lado.
Dizia o bêbado: “É praga!”
Seguia o anjo: “É castigo!”
E o anjo então completava:
“Mas por que logo comigo?”
E o bêbado ameaçava
De parar, tomar mais uma!
“Vais parar coisa nenhuma
Que eu não paro em botequim!”
“Mesmo assim, fica de fora!”
O anjo então nessa hora
Pega o moço pelo braço:
“Não me faça de palhaço
Que eu te largo no caminho!”
“Somente mais um traguinho

Que eu juro: não bebo mais!”
“Se beberes tu nem sabes
Do que é que sou capaz!
Vai, te ajeita, segue em frente
Que eu tento ir logo atrás.
Que sina, meu Deus, que sina!
Essa missão me abomina,
Isso é provação demais!”
E o bêbado cai na estrada
Então o anjo da guarda
Joga o bêbado nas costas
Parece um saco que aposta
Não revive nunca mais.
Para o anjo tanto faz,
Terminou sua missão.
No epitáfio: aqui jaz
Quem viveu em curtição.
Se não morreu, continua
Quantas vezes pela rua,
Talvez mil vezes ou mais,
Irá o bêbado à frente
E o anjo bem logo atrás.
O bêbado por mais um trago
E o anjo com muito afago
Com muito elã, muito amor,
Dirá baixinho no ouvido
Do bêbado tão sofrido:
“Sou teu anjo protetor...”
E o bêbado chega em casa
E a mulher feito uma brasa
Supapeia o marmanjo
Que quase sobra pro anjo.
Se bêbado não se esquivasse
E o anjo não acompanhasse

Teria tapa pra dois.
A mulher logo depois
Passa-lhe um pito danado:
“Seu moleque, seu safado,
Cadê as compras, cadê?
E o dinheiro, cadê?
Ou me dá conta de tudo
Ou eu arraso você!”
O anjo aí toma as dores,
Já não morria de amores
Com aquele jeito se ser.
Num ato todo emoção,
Tira as asas, põe no chão,
Arregaça a camisola:
“Repete, mulher... feiola!”
Anjo não diz palavrão,
Anjo não sabe xingar,
Anjo é ternura, perdão,
Disse algo sem sentido,
A mulher tinha razão,
Mas ao ver seu protegido
Sofrer tanta humilhação,
Perdeu a calma, perdeu,
O equilíbrio, perdeu,
Perdeu toda a compostura.
Mas reassume a candura
Senta-se à beira da cama,
Dorme o bêbado pesado
Com os pés sujos de lama.
O anjo olha pro bêbado
Tão sujo, desalinhado,
Depois fita o firmamento
Misterioso, calado,
E principia uma oração:

Ah! Se esses homens soubessem
A importância da missão.
Ah! Se esses homens se dessem
Com muito mais devoção.
Se ao menos por um momento,
Pudessem ter a noção
Que o corpo é feito instrumento,
Precisa de afinação.
Mas deixa o tempo passar
Que o tempo é o melhor remédio.
Quem sabe se por assédio
A razão venha se impor
E ele por muito amor
A si próprio, mude a história,
Mude a vida
E faça essa trajetória
Bem mais doce e colorida.

PRADO, João. *Janela de sol*. Rio de Janeiro: Editora do Poeta, 1996, 58-64.

Uma carta para São Pedro

Ao senhor São Pedro, saudações.

Tendo em vista um mal estar nos dois pulmões, um cansaço nas pernas costumeiro, uma dor que me toma o corpo inteiro e um difícil pulsar no coração, cheguei à conclusão, sem vacilar, que o senhor anda querendo me levar. Terminou minha missão aqui na Terra, a minha trajetória aqui se encerra e é sobre isso que eu pretendo lhe falar.

Sabe o que é São Pedro, não é que eu tenha medo de morrer, absolutamente, mas, francamente, não há necessidade por enquanto. Eu sei que morrer é só passar para o outro lado, no entanto eu não to nem um pouco interessado...

Desculpe-me. Me empolguei.

Eu sei que quem sabe é o Senhor e também sei que o Céu é verdadeira maravilha, mas não é por mim, é minha família, os amigos, os credores... não são

grandes valores. A um eu devo mil, ao outro cem, devo à farmácia, à quitanda, o armazém. O IPTU devo também. A um agiota em mil eu devo três há uns dois anos que, se não me engano, com os juros chega a cinco ou quase seis. E eu pretendo resgatar antes de ir pro outro lado, com a sua permissão.

Depois ainda pretendo construir lá no cerrado um casarão e o Senhor sabe como é: construção, é preciso muita fé e proteção.

Por isso eu pediria pro Senhor, é claro se eu for merecedor, se pudesse esticar uns trinta anos daria pra cumprir todos meus planos.

Se for possível mais, eu agradeço. A gente pede sempre com humildade, reconheço, que com esse jeito seu, tanta bondade, num tempo que é de bonificação, quem sabe surge alguma promoção? “No bom comportamento ganhe mais 30%!”

De novo me excedi.

Não leve a mal. Esse sempre foi o meu normal, eu sempre brinquei, sempre sorri. Agora que ando um tanto preocupado, dói-me aqui, dói-me ali, por todo lado. Uma forte dor dentro do peito. Os remédios não produzem mais efeito.

Por isso eu te suplico pro Senhor. Não é por nada... se caso eu for, ih!, tanta gente vai ficar amargurada, vai ser tão expressiva a frustração que é preciso resolver a situação.

E o que vão chorar, barbaridade, há um risco de inundar toda a cidade, Defesa Civil, calamidade! É melhor não, me deixa vivo, esquece a minha ficha lá no arquivo, faz que nem repartição.

Depois, ainda tem uns pecadinhos que preciso resgatar. Não fui mesquinho que mereço outro lugar, mas não fui santo, e haja tempo pra mudar.

Sem mais, humildemente, na espera de total compreensão, sem outro particular firmo a presente.

Atenciosamente... AI! MEU CORAÇÃO!

Ô São Pedro! Por acaso o Senhor não leu o meu pedido?

“Li, mas carimbei: INDEFERIDO!”

PRADO, João. *Contemplando estrelas*. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal de Mesquita, 2009, 92-3.