



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

Alexandra Vieira de Almeida

As facetas do sagrado e do literário na poesia mística de San Juan de la Cruz e de Murilo Mendes

Rio de Janeiro
2008

Alexandra Vieira de Almeida

As facetas do sagrado e do literário na poesia mística de San Juan de la Cruz e de Murilo Mendes

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: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha

Rio de Janeiro
2008

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

J81 Almeida, Alexandra Vieira de.
As facetas do sagrado e do literário na poesia mística de San Juan de la Cruz e de Murilo Mendes / Alexandra Vieira de Almeida – 2008.
174 f.

Orientador: João Cezar de Castro Rocha.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. João da Cruz, Santo, 1542-1591 – Crítica e interpretação. 2. Mendes, Murilo, 1901-1975 – Crítica e interpretação. 3. Literatura comparada – Espanhola e brasileira – Teses. 4. Misticismo na literatura – Teses. 5. Subjetividade na literatura – Teses. 5. João da Cruz, Santo, 1542-1591 – Poesia – Teses. 6. Mendes, Murilo, 1901-1975 – Poesia – Teses. I. Rocha, João Cezar de Castro. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 860-95

Autorizo apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese

Assinatura

Data

Alexandra Vieira de Almeida

As facetas do sagrado e do literário na poesia mística de San Juan de la Cruz e de Murilo Mendes

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: Literatura Comparada.

Aprovada em: 17/03/2008

Banca Examinadora:

Prof. Dr. João Cezar de Castro Rocha (Orientador)
Faculdade de Letras da UERJ

Prof^a. Dr^a. Carlinda Fragale Pate Nuñez
Faculdade de Letras da UERJ

Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares
Faculdade de Letras da UERJ

Prof^a. Dr^a Eliana Lucia Madureira Yunes
Faculdade de Letras da PUC-RJ

Prof^a. Dr^a. Maria Clara Lucchetti Bingemer
Faculdade de Teologia da PUC-RJ

Rio de Janeiro
2008

Dedico este trabalho à minha família,
que sempre me motivou nos estudos

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador tão competente e inteligente, João Cezar de Castro Rocha.

À professora Carlinda Fragale, pelos cursos e indicações de leitura.

Ao amigo Marcelo dos Santos que me indicou vários livros sobre poesia.

A todos os meus amigos que me incentivaram e se interessaram pelo meu projeto.

Aos colegas de Doutorado pela troca de idéias.

Soneto Sagrado

A una Pintura de Nuestra Señora, de muy excelente pincel.

Si un pincel, aunque grande, al fin humano,
pudo hacer tan bellísima Pintura,
que aun vista perspicaz en vano apura
tus luces – o admirada, si no en vano - :

el Autor de tu Alma soberano,
proporcionado campo a más hechura,
¿qué gracia pintaria, qué hermosura,
el Lienzo más capaz, mejor la Mano?

¿Si estará ya en la Esfera luminoso
el pincel, de Lucero graduado,
porque te amaneció, Divina Aurora?

¡Y como que lo este! Pero, quejoso,
dice que ni aun la costa le han pagado:
que gastó en ti más luz que tiene ahora.

Sor Juana Ines de la Cruz

RESUMO

ALMEIDA, Alexandra Vieira de. *As facetas do sagrado e do literário na poesia mística de San Juan de la Cruz e de Murilo Mendes*. 2008. 174 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

Pretendemos analisar nesta tese as semelhanças entre o discurso do literário e o discurso do sagrado em dois poetas místicos: San Juan de la Cruz e Murilo Mendes. Vamos perceber os pontos de junção entre os dois discursos. Apesar de terem obras poéticas tão afastadas no tempo, encontramos como pontos de semelhança nelas a relação entre o humano e o divino, o erotismo, a expressão barroca. Como diferenças, podemos perceber que em San Juan de la Cruz encontramos a expressão da subjetividade, enquanto, em Murilo Mendes, vemos Deus como visão da externalidade. Também veremos como os dois poetas subvertem a teologia escolástica, ao escolherem a via da teologia mística, buscando anelos não-rationais e afetivos na construção poética do sagrado. O diálogo entre amante e Amado será valorizado a partir de uma linguagem carregada de erotismo que faz ressaltar um tributo à forma que permeia os dois poetas em questão. Por sua vez, o jogo entre imanência e transcendência aparecerá na poesia de tais autores como forma de demonstrar uma poesia que não apenas segue um caminho, mas que aponta para a complexidade da pluralidade dos discursos. Portanto, tais poetas escolherão vias próximas e longínquas ao falar do sagrado.

Palavras-chave: Sagrado. Erotismo. Poesia.

ABSTRACT

We will analyze the resemblances between discourse of literature and discourse of Sacred in two mystic poets: San Juan de La Cruz and Murilo Mendes. We will understand the points of contact between the two works. In spite of the two poetical works be so far in time, we find as points of resemblances in them the relationship of Humane and Divine, Eroticism, the Baroque expression. As a difference, we can understand that in San Juan de La Cruz's works we find the expression of subjectivity while, in Murilo Mendes', we see God as a vision of external. We also will see how the two poets overthrow the Scholastic Theology, in choosing the path of mystic theology, searching no-rational but affective desires in the poetical construction of Sacred. The dialogue between lover and beloved will be enriched through a language full of eroticism that makes stand out a tribute to the form that permeates these two poets. Also, the play between immanence and transcendence will appear in the poetry of these authors as a way to demonstrate a poetry that not only follow one path, but indicates a complexity of plural discourses. So, these poets will choose close and distant paths as they speak about the sacred.

Keywords: Sacred. Eroticism. Poetry.

Sumário

Introdução.....	11
I. As relações entre a experiência do sagrado e a experiência do literário.....	13
II. Os principais poemas de San Juan de la Cruz: introdução.....	23
2.1. <i>Noche oscura</i> e o tributo à imagem.....	24
2.2. <i>A Llama de amor viva</i> e a experiência do numinoso como expressão da intimidade erótica.....	33
2.3. O pleno e o vazio, a ascensão e a queda, em <i>Monte Carmelo</i>	43
2.4. <i>Cântico espiritual</i> : da corporalidade e da imanência do sagrado e do jogo da onipotência da linguagem e da onipotência do sagrado.....	52
III. Os poemas menores de San Juan de la Cruz: introdução.....	63
3.1. A ausência de corpo na imagem do pastor crucificado.....	64
3.2. O jogo do amor na figuração da caça numa copla de San Juan de la Cruz.....	68
3.3. A configuração do sagrado como imagem num romance de San Juan de la Cruz..	72
IV. Análise de poemas de Murilo Mendes: introdução.....	81
4.1. O poeta-Cristo transfigurado no mínimo-múltiplo: o construtor e a desordem.....	85
4.2. O discurso trágico no poema “Novíssimo Prometeu”.....	93
4.3. A relação entre a linguagem amorosa e a linguagem sagrada no poema “O Amante Invisível”.....	100
4.4. A interpenetração dos discursos em “Poema Dialético”.....	107
4.5. A fantasmagoria de Ouro Preto em duas faces paradoxais: o eterno e o transitório da arte.....	115
4.6. O Essencialismo em “Primeira Meditação”.....	122
4.7. Contemplar um lado da imagem: a face da glória em “Cristo Aclamado”.....	127
Conclusão.....	132
Bibliografia.....	135
Anexo.....	144

Introdução

Nesta tese de doutorado vamos partir da análise das semelhanças entre o discurso do literário e o discurso do sagrado, percebendo seus pontos de junção, apesar de aparecerem diferenças. Podemos perceber que enquanto o sagrado busca a experiência da verdade, a essência de todas as coisas, o literário trabalha com o jogo do disfarce e da mentira, apresentando-nos a aparência, e não a essência. Embora encontremos essas diferenças tão marcantes, vamos buscar neste trabalho a possibilidade de encontrarmos pontos de contato. Mas, por outro lado, algumas diferenças podem aparecer no decorrer da escrita da tese. Vamos observar como se faz a tradução do sagrado para o literário em dois poetas, percebendo suas semelhanças e diferenças: San Juan de la Cruz e Murilo Mendes. Por que a escolha de poetas tão distantes no tempo? Perceberemos os pontos de junção em vários elementos de suas poéticas, a relação entre o humano e divino, o erotismo, o barroquismo da expressão, assim como diferenças perceptíveis, ou seja, a escolha da subjetividade no santo espanhol e a expressão da externalidade e do objeto em Murilo Mendes. Se o humano e o divino parecem ser universos tão separados pela infinitude ou finitude, tais poetas conseguiram conciliar tais realidades a partir do universo poético, utilizando-se, para isso, de uma teologia mística, que subverte a lógica racional, buscando anelos não-rationais e afetivos na construção poética do sagrado, embora num dos poemas de San Juan de la Cruz seja o pensar a forma de expressão da personagem criada pelo eu-lírico, como veremos em *El Pastorcico*. O que mais aproxima a realidade do sagrado e a expressão do poético é a capacidade paradoxal de unir realidades díspares, na tentativa de se alcançar uma totalidade a partir da linguagem. Em San Juan de la Cruz, esta operação totalizada está organizada na escolha de vários códigos e estilos; em Murilo Mendes, a encontramos na junção de vários saberes que se comunicam a partir do religioso. Outro elemento que emerge da pesquisa com os dois poetas é o extremo erotismo expresso em suas composições poéticas. Se, em San Juan de la Cruz, Deus comparece como expressão da intimidade erótica de um eu-lírico, em Murilo Mendes veremos a extrema sensualidade como carnalidade do objeto e do mundo. O literário

vela e desvela, encobre e apresenta o jogo que também permeia não só o discurso sagrado como o discurso amoroso. O diálogo entre amante e Amado será valorizado a partir de uma linguagem carregada de erotismo que faz ressaltar um tributo à forma que tangenciará os dois poetas em questão.

O jogo entre imanência e transcendência será outra ponte que tornará possível a comparação entre os dois poetas tão distantes no tempo, pois se por um lado San Juan de la Cruz optará por fazer um tributo à imagem e à forma em um dos seus poemas, também nos apresentará a via negativa da mística ao falar sobre o desprendimento da forma no poema *Monte Carmelo*. Murilo Mendes também não se afastará dessa dialética, pois ao mesmo tempo em que nos mostrará uma poesia extremamente carnal, revelar-nos-á a partir do Essencialismo a abstração do tempo e do espaço, como tentativa de se afastar do apelo aos sentidos.

O que nos interessará mais precisamente aqui é mostrar o sagrado como construção da imagem poética. Por isso, em um dos capítulos, analisaremos a Trindade como a figuração da própria imagem, produzindo metáforas complexas. Além disso, Cristo se mostra como metáfora simétrica na junção dos pares opostos da divindade e da humanidade. Deus como constructo será uma forma de estratégia poética dos dois autores ao falar de algo tão incompreensível para a mente humana. E é a partir do gênero lírico, devido a sua falta de linearidade e a sua obscuridade, que o sagrado ser-nos-á revelado de forma tão brilhante. Se o sagrado é uma criação imagética, Deus ganhará autonomia com relação à realidade, não só como experiência subjetiva, mas também objetiva. Por isso, procuraremos ver entre a arte e o sagrado os intercâmbios possíveis, observando os pontos de junção que tornam possível a relação entre o finito e o infinito.

I. As relações entre a experiência do sagrado e a experiência do literário

Nesta tese de doutorado partimos do princípio de que o desejo pela imortalidade caracteriza o próprio ser humano. Mas há dúvidas. Não estamos afirmando como uma verdade absoluta, mas como uma leitura para os dois poetas com os quais vamos trabalhar: San Juan de la Cruz e Murilo Mendes. Vamos analisar como esses dois poetas traduzem o sagrado, no seu modo particular. Há o itinerário da figura do místico, num desejo sobrenatural de transformar-se no divino, embora Deus e o mundo sejam elementos separados pelo abismo que divide o infinito do finito, o *sanctum* do pecador. Como conciliar realidades irreconciliáveis? Por outro lado, afirma-se que “o misticismo se defina como a experiência da identidade do sujeito e do objeto em relação ao ser.”¹ A mesma escala de equivalência que produz “igualdade” de condições e não mera “união”, já que esta em si revelaria a eterna divergência entre sujeito e objeto, ocorre na poesia lírica, demonstrando a inteira fusão entre o sujeito e a natureza, diferentemente do realizar épico, que requer um distanciamento entre o poeta e a matéria narrada. Assim a experiência do sagrado que está inscrita no êxtase místico, de contemplação e absorção do sujeito no objeto, é similar ao processo poético, do “um-no-outro lírico.”² A dificuldade de se traduzir Deus é evidente, pois a linguagem foi vista durante várias fases, como insuficiente para traduzir o real e o eu. O que dissermos então de algo que está além do campo do real como o divino? Goethe se refere à dificuldade de a linguagem traduzir a natureza na sua obra *Os sofrimentos do jovem Werther*³; e essa tese foi a principal preocupação dos românticos. Então seria inválido afirmar que a linguagem possa traduzir o sagrado, devido ao fato de que algo que é absolutamente infinito e acabado como o divino deva ser permeado por uma linguagem que é o próprio inacabamento, o espaço do vazio e do incompleto, como é a experiência do literário. Esta contradição não pode ser respondida

¹ Tal conceito é definido na excelente abordagem sobre Deus na obra de Antonio Gomes Penna, que é o resultado de uma série de roteiros de aulas que nunca chegaram a ser utilizados. PENNA, Antonio Gomes. *Em busca de Deus: uma introdução à filosofia da religião*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1999, p. 29.

² STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975, p. 59.

³ GOETHE, Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Porto Alegre: L&PM, 2001. O jovem Werther num arroubo lírico assim afirma: “Quando sinto mais perto de meu coração a existência desse minúsculo mundo que formiga por entre a relva, essa incontável multidão de ínfimos vermes e insetinhos de todas as formas e imagino a presença do Todo-poderoso, que nos criou a sua imagem e semelhança, e o hálito do Todo-amado que nos leva consigo e nos ampara a pairar em eternas delícias... Ah, meu amigo, quando o mundo infinito começa a despontar assim ante meus olhos e o céu se reflete todo ele em minha alma, como a imagem de uma amada... Então suspiro profundamente e penso: Ah! pudesses tu voltar a expressá-lo, pudesses tu exalar o sentimento e fixar no papel aquilo que vive em ti com tanta abundância e tanto calor, de maneira que o mesmo papel pudesse se fazer espelho de tua alma, como tua alma é o espelho do Deus infinito! Meu amigo! Mas vou ao chão ante isso, sucumbo ante o poder e a majestade dessas aparições”. , p. 15.

diretamente, mas é possível fazer primeiro um itinerário sobre o sagrado e o literário para tentarmos perceber o ponto de junção.

No campo religioso há a antecedência da fé sobre todos os valores *a posteriori*, filosóficos ou racionais. Santo Anselmo (1033-1109), fundador da Escolástica medieval, diz que é necessário primeiro crer e só depois entender. Dessa forma, temos que perceber na poética dos autores místicos um acesso ao numinoso a partir da revelação, superior ao projeto discursivo racional analítico. San Juan de la Cruz disse: “Não basta ciência humana para o poder compreender, nem experiência para o saber dizer, pois somente quem por isso passa o saberá sentir, mas não dizer.”⁴ A poesia mística não é apenas uma enumeração de imagens, alegorias e metáforas, mas uma vivência, uma experiência humana que nos reporta a uma “teologia mística”, em que o caráter numinoso da experiência subjetiva dos poetas místicos está impregnado de elementos não-racionais e afetivos, contrariamente a uma “teologia escolástica”, de base especulativa, dogmática e sistemática. A segunda hipótese sobre o teísmo dimensionou a possibilidade da experiência do objeto numinoso através da via mística. Escutemos a René Latourelle e Rino Fisichella:

(...) a afirmação de Deus é possível só na transcendência em relação ao mundo. Tal é a resposta da religião vivida como mística e da teologia contemplativa; que sublinham o caráter transcendente da experiência religiosa, vivida principalmente como encontro com a santidade de Deus e como presença do mistério.⁵

Assim, a teologia mística aproxima-se da poesia, pela predominância do elemento não-racional na idéia de Deus, rompendo com a lógica racional. Comparada ao êxtase místico, a “imagem poética” viola as regras do pensamento discursivo, queimando as vestes de uma racionalidade logocêntrica⁶. A lírica não provoca o distanciamento entre o eu e o objeto,

⁴ Apud MOURA, Odilão. *S. João da Cruz, o mestre do amor*. São Paulo: GRD, 1991, p. 45.

⁵ LATOURELLE, René. *Dicionário de Teologia Fundamental*. Dirigido por René Latourelle e Rino Fisichella; trad. de Luiz João Baraúna. Petrópolis, RJ; Aparecida, SP: Santuário, 1994, p. 217.

⁶ Utilizamos aqui o conceito desconstrutivista, segundo a definição proposta no capítulo 1 do livro *Gramatologia*, “O fim do livro e o começo da escritura”, em que Derrida critica o grau universalizante da visão estruturalista que reduz a complexidade dos fenômenos particulares numa tabela de oposições. Ele mostra os limites de certo “conceito de signo” e certo sentido das relações entre fala e escritura, determinadas pelo logocentrismo e etnocentrismo. A idéia de origem do mundo a partir da diferença é desconstruída pelo apagamento dos limites entre pares opostos, criando-se, assim, a extensão do conceito de linguagem através do jogo: “a desconstrução de todas as significações de *logos*. Em especial a significação de *verdade*.” (p. 13) Assim, Derrida desconstrói aquilo que ele denomina uma filosofia da presença; filosofia que busca uma determinação do sentido através da proximidade absoluta da voz e da identidade do ser, da voz e da identidade do sentido (fonocentrismo). Esse ataque ao caráter duplo do signo, leva Derrida a trabalhar com a ambigüidade, com o jogo. O autor critica o postulado de “uma verdade ou um sentido já constituídos pelo e no elemento do *logos*.” (p.18) Dessa forma, ele pretende desconstruir a unidade constitutiva desta palavra fundada pela metafísica da presença

fundindo-os numa operação alquímica. Como no êxtase místico e no ato sexual, a imagem poética aproxima realidades díspares, recriando uma nova imagem, como ponto de fusão erótica. Mas a racionalidade e a atitude logocêntrica não vão ficar de fora nos dois poetas em questão. A poesia só não trabalha de forma tão rígida com elas. O literário tanto admite o racional quanto o irracional, o consciente e o inconsciente. Tanto é assim, que, num dos poemas de San Juan de la Cruz, o pensar é uma forma válida de construção do discurso amoroso. Da mesma forma, em Murilo Mendes, o logocentrismo é admitido para dar ênfase ao aspecto paradoxal do discurso literário. Estas duas formas só não são rigidamente empregadas pela poesia.

Como já vimos, um ponto de analogia que mais aproxima poesia e mística é a experiência. Yves Stalloni, ao estudar a obra de Käte Hamburger, *A lógica dos gêneros literários*, diz que esta aponta a existência de dois gêneros fundamentais, o fictício ou mimético e o não-ficcional. Naquele, o “eu” do autor ou do narrador apaga-se em detrimento de um “eu” fictício encarnado pelo ou pelos personagens, sendo chamado pela teórica de “eu-origem”. Este gênero primeiro se divide em dois subgêneros, o épico ou narrativo e o dramático. O outro gênero recusa a ficção e exprime-se através de um “eu-lírico”, criando a impressão de realidade. Este é o segundo grande gênero, de natureza não-ficcional. Não podemos aceitar a teoria de Hamburger, podemos dizer que a experiência mística e a experiência poética não se equivalem nesse ponto, pois a poética sagrada, diferentemente de objetivos pragmáticos, busca a validade do estético e não sua recusa; quer servir como uma autoridade artística. Na poesia de San Juan de la Cruz e de Murilo Mendes, contrariamente à validade do real, temos a representação de Deus como construção imagética. E isto não reside na essência de todo texto religioso, que busca ser um testemunho da verdade. Erich Auerbach⁷ interpreta corretamente essa valoração histórica com relação ao texto bíblico, ao afirmar que a Bíblia pretende ser o único mundo verdadeiro, destinado ao domínio exclusivo, associando doutrina e promessa. O “Velho Testamento”, segundo este autor, distanciando-se do relato homérico, aproxima-se cada vez mais do histórico. Mas se pensarmos em outras teorias, em que todos os gêneros são vistos como idênticos na representação mimética do real? O impasse fica sem uma resposta definitiva. Não podemos considerar a hipótese de Hamburger, a tradução do sagrado para o literário não encontra aqui esse ponto de junção. Por

logocêntrica, desestabilizando a unidade de sentido do ser, que é, por isso mesmo, a unidade da palavra. DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

⁷ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

isso, encontramos aqui as diferenças entre o sagrado e o literário. Wolfgang Iser, ao analisar o literário como um todo, elabora um contrato lúdico da mimesis vista como performance, como urdidura, *techné*.⁸ Deixando de lado uma tradição aristotélica da experiência dos fatos a partir de certezas lógicas, em que a lógica dialética de exclusão de elementos nos leva para a via da claridade e da diferença, teremos o jogo da ausência e da presença, do claro ou do escuro, reportando-nos para o campo magmático⁹ da irrealidade. O jogo da indistinção, ao instaurar uma realidade mais velada apresenta o literário como imagem não refletida do real, mas potencializada pela fragmentação dos elementos componentes do discurso. Nesse sentido, a desagregação do saber parece a imagem do deslocamento do centro vulcânico, em que as partes unificadas num todo, no topo da crosta terrestre, se desfaz ao atingir os vales, as regiões laterais, em que as rochas ígneas são fragmentadas em contato com a realidade da superfície. Esse lastro do mundo infantil, da bolha de sabão em que se desfaz qualquer tentativa de reconstituição lógica de um discurso prepotente e definidor de uma verdade, permeia a mimesis performática. Ao falar sobre Husserl, Iser afirma que este considera o “fantasma” como o espaço do imaginário fragmentário que ordena o fictício, pois o fantasma não possui substância, mas forma; faz uma oscilação entre elementos ausentes e presentes, apresentando o caráter de irrealidade ao representar a coisa. É, portanto, símbolo. Como ausência de algo não presente, o fantasma, de acordo com Iser, demonstra uma dualidade e uma simultaneidade ao estar presente e não ser tomado como presente, pois não tem corpo, assim como a linguagem. Aqui, entramos no jogo literário, a função lúdica do espírito, para os românticos alemães. Para Kant, a arte seria um jogo, tendo finalidade em si mesma (o “desinteresse” kantiano), como a imagem da famosa serpente mítica *Uroboros*, que morde a própria cauda. Cada linha do texto literário não é idêntica à anterior ou posterior, mas fadada ao “como se fosse realidade”, de um “ser tomado como jogo”, de que fala Wolfgang Iser no ensaio “O jogo do texto”. Iser comenta, nesse texto, a preponderância da interpretação da *mimesis* como performance no jogo lúdico literário:

⁸ ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. Para se compreender o jogo performático, sugerimos a leitura do Epílogo “Mimesis e performance”, do livro supracitado de Iser, no qual ele afirma que a mimesis não deve ser a apresentação de algo pré-dado, mas um constructo. (pgs. 341-363)

⁹ Aqui empregamos esta palavra como metáfora do fenômeno literário. Sendo o magma um aglomerado mineral pastoso, em fusão, localizado em regiões subterrâneas, deixando entrever aí o espaço de profundidade, mistura e pluralidade de elementos, assemelha-se à forjação do constructo artístico: temos o caráter de afastamento e intangibilidade do literário, no processo de transformação dessa massa pastosa, que ao se resfriar e cristalizar dá origem às rochas ígneas. Pelo seu aspecto ígneo, a irrealidade se faz presente, pelo afastamento da corporalidade material da referência com relação ao texto, autônomo com relação à realidade.

Desde o advento do mundo moderno há uma tendência clara em privilegiar-se o aspecto performático da relação autor-texto-leitor, pelo qual o pré-dado não é mais visto como um objeto de representação, mas sim como o material a partir do qual algo novo é modelado.¹⁰

Se o mundo da *mimesis* não é algo pré-dado, mas novo, não teríamos o campo da repetibilidade, mas da inconstância e transbordamento. Os poetas verdadeiramente místicos vêem seus escritos como urdidura, irrealidade, pois o objetivo deles é dar caráter estético à afirmação de Deus, tornando possível a sua realidade artística. No entanto, isso não quer dizer que a linguagem para se ter acesso ao divino tenha de ser prosaica e trivial. A experiência pessoal é descrita numa linguagem que vela e desvela, como o próprio caráter da divindade. A verdade poética é mais belamente expressa nesse jogo paradoxal de revelação e encobrimento. A hipótese sobre a existência de Deus pressupõe duas caracterizações que compõem a síntese dialética da transcendência e da imanência da realidade, o Deus do mistério e o Deus da história. Na axiomática geral, temos o axioma fundamental que afirma que “o Deus revelado é o Deus escondido.”¹¹ Temos, assim, a dupla face do “deus revelatus” e do “deus absconditus” que enforma o teísmo cristão. Rudolf Otto diz:

Além disso, o conceito de mistério designa unicamente o que está escondido, o saber que não é manifesto, aquilo que não é nem concebido nem compreendido, o extraordinário e o estranho, sem indicar com precisão a qualidade.¹²

A máxima que o poético nos traz é que “o escondido tem de ser exposto, mas também esse mesmo escondido tem de ser amplamente superposto por outro esconderijo” Esse é o reino das máscaras superpostas, mas desiguais. No entanto, o reino dessas máscaras serve para encobrir uma verdade velada. Resta o desvelamento do segredo místico, que é a compreensão de toda a realidade, visível e invisível. Mas isso que é um segredo não pode ser silenciado no espaço literário, em que a partir das entrelinhas fiáveis pela teia de aranha, o que é soterrado é trazido à tona, sendo apenas enriquecido pela linguagem poética e nebulosa que desfaz os véus da história verídica. O segredo não pode ser exposto no terreno da referência. É uma lei de morte e aniquilação o descobrimento das veredas do real, que só se torna possível através do imaginário, o ambiente de nosso jogo particular, em que os sons,

¹⁰ ISER, Wolfgang. In: *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 105.

¹¹ LATOURELLE, René, op. cit, p.217.

¹² OTTO, Rudolf. O sagrado. Edições 70, s. d., p. 22.

exclamações, interrogações ou sussurros não podem ser audíveis explicitamente. Apenas o Sol do imaginário nos traz a verdade que o real não comporta em sua plenitude débil e anêmica. Por isso, os poetas místicos realizam esse jogo, ao revelarem o real a partir de uma linguagem paradoxal e rica em metáforas, figuras de linguagem, repetições e reticências.

Na origem da Filosofia, está a base metafísica para a compreensão do Absoluto, uma primeira Teologia. Segundo Jaeger, Platão foi o primeiro a utilizar esta palavra, pois para o filósofo da Academia, “a Filosofia se revela com a Teologia.”¹³ A modernidade provocou um colapso nesta estrutura, inserindo a filosofia da subjetividade, principalmente com Descartes. O ser humano passa a ser o centro do universo, como base para toda compreensão ontológica, na origem de todo descobrimento. Poderíamos perceber que a doutrina mística produz uma síntese de tais interesses, pois o poeta místico pretende recorrer à própria subjetividade ao falar de Deus. Ao falar de mim mesmo, estou me reportando a algo que ultrapassa minha interioridade, que é o Absoluto, a causa incriada de todas as formas. Ao centrar-me no sujeito, que é a base do eu lírico, condiciono-me a falar de Deus. Tal lei de equivalência só é possível a partir da união mística, em que o amante é transformado no Amado, o sujeito no objeto. A certeza se instaura no terreno do finito para discursar sobre o infinito. Como isso é possível? Tal equivalência é possível na medida em que a alma do poeta se diviniza para poder se igualar ao objeto. A imortalização do ego lírico se torna possível a partir da linguagem poética que se caracteriza pela indiferenciação, paralelismo e semelhança entre os elementos, que é determinada pelo jogo de reflexos característico numa seleção semântica, que aproxima as palavras numa rede significativa, principalmente, a partir da repetição, do ritmo, da musicalidade, que provoca uma ligação de semelhanças e não de diferenças. A repetição é a fusão de todas as coisas no estado afetivo, pois como disse Emil Staiger, a “recordação”¹⁴ é a essência da lírica. E recordar para o poeta místico é lembrar-se da origem, do Um primordial, em que todas as coisas se igualavam, sem haver a separatividade do discurso lógico-discursivo. O poeta místico se realiza como pessoa devido à sua conexão com o poder do real, pois a divindade não é algo fictício para ele, mas uma realidade, mesmo que paradoxalmente, ela esteja para além do campo do real imediato:

(...) a expressão “Deus” não designa nenhuma idéia concreta de Deus (nem cristã, nem nenhuma outra), nem sequer significa “realidade”

¹³ Apud OLIVEIRA, Manfredo; ALMEIDA, Custódio (orgs). *O Deus dos filósofos modernos*. Petrópolis: Vozes, 2002, p.7.

¹⁴ STAIGER, Emil, op. cit.

divina. No que estamos dizendo, Deus significa tão somente o âmbito da dimensão última do real.¹⁵

Deus só se afigura como transcendente nas próprias coisas, dimensionando seu caráter último do real. Este transcender é uma característica da lírica. Um tipo de transcendência que só se realiza a partir da imanência dos objetos. A idéia de infinito, portanto, é inata no homem, segundo Descartes, surgindo daí o conceito de que o ser possui a idéia de Deus. Pois é “exatamente com base na idéia de infinito que Descartes sustenta a concepção de Deus e sua presença no homem. Enfaticamente rejeita a tese grega e medieval de um mundo ordenado e finito.”¹⁶ O homem só poderia se compreender como ser finito com a colocação da idéia de Deus, da infinitude. Por esta caracterização poderíamos chegar à conclusão dos limites do homem, tanto a partir do pensamento, como em Kant, como a partir da linguagem, como em Wittgenstein. Para alguns místicos, principalmente os orientais, sobre Deus é impossível falar. Não haveria linguagem humana que possibilitasse a compreensão do infinito. Por isso, muitas vezes, pede-se o silêncio como recusa de tal elaboração mental. Rûmi, no final de muitos de seus poemas, pede silêncio do leitor. Wittgenstein mesmo diz de que acerca do que não se pode falar, importa que se guarde silêncio: “É este o impasse do místico ao se ver sem linguagem adequada, desta procura por uma saída do silêncio, do indizível, desta angustiante mudez diante de uma realidade tão arrebatadora.”¹⁷ Mas a linguagem poética tem sido para os poetas místicos um reino de possibilidades, pois a *poiesis* é capaz de dizer o indizível, aquilo que pode ser silenciado. Estes mesmos poetas recorrem a uma linguagem permeada de sensualidade para poderem falar do Absoluto. O objetivo de tal estratégia poética é ocultar ao profano o significado profundo da experiência sagrada. Preserva-se Deus da profanação pela própria profanação: eis o paradoxo. O lugar do erótico, diferentemente do pornográfico, é o lugar do implícito, do velamento, através de uma linguagem cifrada, onde o vestuário se entreabre, segundo Roland Barthes:

(...) é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa a cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento.¹⁸

¹⁵ “O problema teologal do homem”, de Xavier Zubiri. In: OLIVEIRA, Manfredo, op. cit. , p. 14.

¹⁶ PENNA, Antonio Gomes, op. cit. , p. 31.

¹⁷ OLIVEIRA, Vitória Peres de. “Poesia mística: umbral entre dois mundos”. In: *Poesia sempre*. Ano 9, número 14, agosto 2001, p. 147.

¹⁸ BARTHES, Roland. *O Prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002. , p.16.

Resta saber se a matéria exposta pelo eu lírico é apenas o transbordamento da interioridade, ou se algo exterior irrompe para que a verdade poética se inaugure. A concepção antiga nos oferece o mito da musa, que teve acolhida na Renascença e no Romantismo, com o poeta inspirado. Segundo esta teoria, a poesia seria fruto do arrebatamento sagrado, sem que um trabalho lento e consciente se fizesse presente. O ato poético, segundo Platão, seria uma loucura sagrada, um entusiasmo, em que o poeta seria tomado por um deus. Se a poesia é o produto de uma “graça divina”, um delírio criador, podemos dizer que não há nada que seja humano, mas divino. Rûmi, em determinados momentos, chegou a dizer que na escritura de suas poesias, muitas vezes estava em estado de transe, sendo que seus amigos escreviam o que ele ditava. Valéry não aceita esse mito da inspiração. Em seu ensaio “Poesia e Pensamento abstrato”¹⁹, contrariamente à oposição sedutora, mas carregada de simplicidade, entre poesia e pensamento abstrato, revela que o poeta tem seu pensamento abstrato, sendo a poesia o resultado de uma conjugação de fatores técnicos, sendo um processo lento e trabalhoso. Faz também uma distinção entre Prosa e Poesia, caracterizando ambas, respectivamente, com o andar e a dança: “Efetivamente, enquanto o andar é, em suma, uma atividade bastante monótona e pouco perfectível, essa nova forma de ação, a Dança, permite uma infinidade de criações e de variedades ou configurações.”²⁰ Isso nos ajuda a perceber o quanto o poeta místico deseja alcançar o infinito através de uma linguagem própria, a poesia, que torna possível uma multiplicidade de direções concêntricas, sem a univocidade da linha reta. Voltando à inspiração, podemos dizer que, diferentemente do poeta comum, o poeta místico consegue conjugar interioridade e exterioridade, o divino e o humano. Basta perceber os poemas de San Juan de la Cruz, inspirados na graça divina, mas que abarca o conhecimento de várias técnicas e tradições poéticas, desde o estudo bíblico, passando pelo medievalismo, tradição sufi, dentre outras. Assim, esta poesia seria caracterizada como uma experiência mística e também artística.

Segundo alguns teólogos, o Deus dos crentes não é deduzido pela razão, mas pela fé, sendo a revelação não alcançável pelos filósofos. Tertuliano, por exemplo, demonstra a superioridade da fé sobre a razão. Através do recurso da Bíblia, sustenta a existência de Deus, pois tal livro é a própria revelação de Deus aos homens. Só que o conhecimento de Deus não é pré-dado, não há uma anterioridade de experiência que me revele algo conhecido, mas desconhecido. Como alguém pode dispor de algo, se não há conhecimento prévio sobre ele? Só podemos estabelecer um saber se coisas análogas forem comparadas, mas a lei da

¹⁹ VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo, 1991.

²⁰ Idem, p. 211.

semelhança é reconhecível entre o homem e Deus, pois o homem foi feito à imagem e semelhança de Deus. Portanto, a analogia é possível, mesmo que o conhecimento não seja prévio. No entanto, Pascal considera inatingível este conhecimento:

Se há um Deus, ele é infinitamente incompreensível, pois, não tendo partes nem limites, não tem nenhuma relação conosco. Somos, portanto, incapazes de conhecer não só o que ele é, como também se existe. Assim sendo, quem ousará resolver a questão? Não seremos nós, que não temos nenhuma relação com ele.²¹

Por outro lado, a poesia é capaz de criar analogia entre as coisas mais distantes, tornando possível o conhecimento de Deus. Mas, segundo Platão, a imitação operada pela *poiesis* está longe de ser verdadeira. Como conjugar isso com a verdade “revelada” na experiência mística? Só se tomarmos a idéia de Platão no seu inverso, considerando a mimesis como uma realidade primeira, sem sombra, uma realidade autêntica. Mas tal não ocorre nos textos que serão estudados em que os poetas conseguem conjugar a verdade criada pelo sagrado e o valor estético da poesia. No texto de Wolfgang Iser, “Mimesis e performance”²², no jogo do texto, há a transformação de seus mundos de referência, em que o texto de modo algum pode ser reduzido a ser a representação de algo previamente dado. Na experiência mística, percebemos esse mesmo processo, pois Deus não é o previamente dado, não é obtido pela imitação de uma realidade tangível, mas invisível. Contraditoriamente, como já mencionamos, Deus pode ser percebido nas formas, mas isso é apenas um reflexo de sua realidade velada. A arte é a representação não humana a partir de meios humanos. Deus não é humano, é o Senhor do não-ser. Enquanto o homem pode conter a parcela de divino, o mesmo não se dá com relação a Deus. Mas se considerarmos o pressuposto básico ocidental, da concepção aristotélica de mimesis como imitação de algo previamente dado, o mesmo diríamos da poesia sagrada. Deus está presente nos fenômenos e pode ser compreendido em sua realidade tangível. O jogo não-ser/ ser é quebrado para dar lugar apenas ao ser, inferindo daí não a ausência do objeto, mas a sua presença. Portanto, Deus revelar-se-ia como algo dado, o que se contrapõe à idéia defendida no início da tese, anteriormente, mas que é uma das possibilidades de se entender a relação entre o literário e o sagrado. No entanto, tal argumento cai por terra, ao analisarmos os poemas dos dois poetas, em que o sagrado não se

²¹ Apud PENNA, Antonio Gomes, op. cit. , p. 107.

²² ISER, A. Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

apresenta como algo pré-dado, mas como criação imagética em que o eu (San Juan de la Cruz) ou o objeto (Murilo Mendes) são um constructo revelado aos olhos do leitor.

II. Os principais poemas de San Juan de la Cruz: introdução

Procederemos à análise dos principais poemas de San Juan de la Cruz, considerando vários aspectos como o valor da simbologia, os aspectos estruturais, o conteúdo temático, dentre outros aspectos. Procuraremos fazer correlações entre o sagrado e o literário na análise dos mesmos, percebendo como se faz a transposição, ou melhor, a tradução, de um discurso religioso para o discurso literário. Embora possa recorrer, às vezes, aos comentários em prosa do próprio poeta que faz uma análise de seus poemas, à luz da sua doutrina teológica, não vamos nos perder em fazer um recorte teológico, pois, podemos perceber uma torção, ou melhor dizendo, um processo de “desarticulação” entre seus escritos em prosa e seus quatro principais poemas: *Monte Carmelo*, *Noche oscura*, *Cântico espiritual* e *Llama de amor viva* (seguindo aqui a ordem dos comentários em prosa). Os escritos em prosa surgem posteriormente a seus poemas e não nos servem como material estético para a interpretação de sua poesia, pois esta se caracteriza precisamente como uma negação de uma teologia sistemática e rígida. Os escritos em prosa apenas nos servirão como um recurso secundário para a contemplação de algumas idéias que se apresentam nas suas poesias, que longe de se apresentarem como uma doutrina, são obras literárias, que se caracterizam pela sua força mimética. Podemos contemplar até mesmo uma diferenciação ou oposição de alguns processos em sua poesia com relação aos seus comentários em prosa, percebendo como os poemas até negam sua doutrina. Assim, não poderíamos concordar com Frei Felipe Sainz de Baranda, que nos remete a essa justaposição entre doutrina e forma: “Quem lê as estrofes não suspeita, seguramente, a mensagem doutrinal subjacente, de uma ascética tão severa e inflexível.”²³ Nós é que poderíamos suspeitar de tal equívoco, pois todo o acesso ao sagrado nas poesias do santo espanhol se faz pela mediação do fenômeno literário, sendo qualquer representação divina ou espiritual um constructo, e não simplesmente uma veiculação estrita de uma doutrina teológica. Assim, como a chama de sua poesia, a literatura se exterioriza pelo seu caráter magmático. A autonomia de Deus com relação à realidade, eis a invenção original de San Juan de la Cruz, que apresenta a divindade como a experiência de um eu lírico, subjetivo, em que Deus se sedimenta na interioridade de um sujeito. Deus seria, portanto, internalizado para se fazer presente como uma ausência de objeto. Deus se caracteriza assim, na sua poesia, como um reflexo de um sujeito e não por uma exterioridade que se acoplasse

²³ Tal passagem está demonstrada na introdução às obras de San Juan de la Cruz feita por tal frei. In: CRUZ, São João da. *Obras completas*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 133.

ao sujeito. Mas, paradoxalmente, as imagens externas também irão provocar uma modificação no dentro, não como processo de externalização do dentro, mas como uma forma de externalizar no dentro, fazendo com que a forma ganhe relevo no espaço interior, na subjetividade. Dessa forma, temos as palavras tão esclarecedoras de Federico Ruiz Salvador: “En lugar de presentar directa y fríamente el rostro divino, el ser de Dios, obtiene este mismo efecto de manera mucho más exacta describiendo los efectos que en el contemplante ha producido.”²⁴ Este mesmo autor nos apresenta sua crítica com relação aos que querem ver na obra poética de San Juan de la Cruz uma coincidência com sua vida espiritual. Assim, a ordem das canções não coincide com a ordem da primeira experiência ou realização na própria vida espiritual, como o santo faz na sua doutrina, no esquema de separação entre principiantes e adiantados no longo caminho que leva a Deus. Para lermos os poemas de San Juan de la Cruz, temos de abandonar a lógica do pensamento e os esquemas de sucessão cronológica da vida espiritual. Se não seguirmos por este caminho da via estética, recairemos na sujeição à ordem e à claridade de sua linguagem em prosa. Federico Ruiz assim esclarece sobre os poemas do santo espanhol: “Son creación artística, donde los recuerdos o experiencias se suceden en virtud de leyes de asociación lírica, es decir, con suprema libertad.”²⁵ Portanto, neste estudo inicial, analisaremos apenas os quatro principais poemas de San Juan de la Cruz citados acima. Numa análise posterior, faremos um estudo sobre os poemas menores do poeta espanhol. No entanto, não analisaremos seus poemas maiores seguindo sua ordenação cronológica de composição, nem acompanharemos sua ordenação nos comentários em prosa. Para nos familiarizarmos com o sistema de liberdade que sua poesia nos impõe, comecemos pela noite, pela descida, subvertendo a ordem do dia, da subida, da imagem solar.

2.1. *Noche oscura* e o tributo à imagem²⁶

Encontramo-nos diante da noite e, contrariamente à sua explicação em prosa, de que a noite serve como metáfora da nudez, da negação de toda a forma; deparamo-nos com uma poesia extremamente imagética, em que os símbolos exploram a forma em sua máxima

²⁴SALVADOR, Federico Ruiz. *Introducción a San Juan de la Cruz: el escritor, los escritos, el sistema*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1968, p. 104.

²⁵ Idem, p. 225.

²⁶ A partir daqui, todos os quatorze poemas que analisaremos nesta tese estarão em anexo.

expressão. No seu comentário em prosa, a noite tem um significado específico doutrinário que se reflete na sensibilidade do sujeito. A *noche oscura* seria então na sua doutrina:

(...)la privación y purgación de todos sus apetitos sensuales acerca de todas las cosas exteriores del mundo y de las que eran deleitables a su carne, y también de los gustos de su voluntad; lo cual todo se hace en esta purgación del sentido, y por eso dice que salía *estando ya su casa sosegada*, que es la parte sensitiva, sosegados ya y dormidos los apetitos en ella...²⁷

No entanto, encontramos no poema, a multiplicação das imagens do mundo deleitando o eu lírico, como *noche, casa, escala, luz, corazón, mediodía, alborada, pecho, ventalle, cedros, aire, almena, cabellos, mano, cuello, rostro, azucenas*²⁸. O paradoxo entre doutrina e forma se estende na própria constituição estrutural do poema, pois o verso “y todos mis sentidos suspendía” se contradiz paradoxalmente com relação a todas as imagens indicadas. Em vez elevar seus sentidos para um meio divino, transcendente, cessando todos os seus gozos com relação à matéria, a simbologia dos versos nos levam, ao contrário, a perceber o tributo que San Juan de la Cruz faz à imagem. Vamos analisar, então, a principal imagem que nos conduz ao tributo à forma, a imagem da noite e seu significado específico neste poema, fazendo relações com outros textos em que temos a explicação dessa simbologia no imaginário da humanidade.

Ao fazer uma análise sobre o poema *Noche oscura*, o crítico Leo Spitzer se depara com uma problemática referente à própria simbologia da noite no nosso imaginário cristão, percebendo a originalidade de San Juan de la Cruz. Para Spitzer, a noite nos leva a um paradoxo, pois é mais comum pensarmos no dia como guia do que na noite como condutor. Para ele, a noite se fez dia, e serve como mediadora da união espiritual. A noite passa por um processo de positivação, em que nossa cultura cristã viu como símbolo da negatividade, da morte e do mal. Spitzer diz: “O elogio da noite em prejuízo do dia também contraria a tendência dos hinos cristãos a honrar a estrela da manhã ou o canto do galo como signos da vitória do bem sobre os poderes das trevas e do mal.”²⁹ Dessa forma, San Juan de la Cruz não apenas subverte sua doutrina pessoal com relação ao império das imagens, como a simbologia

²⁷ In: JESUS, Crisogono de. (org). *Vida y obras de San Juan de la Cruz*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1964, p. 367.

²⁸ A partir daqui vamos usar a edição da Consejería de Educación de la Embajada de España, que contém todos os poemas maiores e menores em espanhol com sua respectiva tradução em português, de que não vamos nos servir. CRUZ, San Juan de la. *San Juan de la Cruz: Poesías completas*. São Paulo: Consejería de Educación de la Embajada de España, 1991.

²⁹ SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase: John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 69.

noturna judaico-cristã. Segundo Spitzer, há o gênero profano trovadoresco da alba, na qual muitas vezes a glória da noite é cantada, em desprezo da aurora. Seria este gênero em que San Juan de la Cruz basear-se-ia, ou podemos encontrar tal filiação em épocas mais longínquas? Depois voltaremos a isso. Vamos agora analisar o significado específico da noite no poema em questão.

Se para a simbologia mística, a noite simboliza a destruição de todo o conhecimento diferenciador, analítico, comunicável, ou melhor, a negação de toda a evidência de objeto, de percepção, em San Juan de la Cruz, a noite se caracteriza como um tributo à imagem, ela se apresenta como carnalidade do mundo, como figuração do tempo que passa entre os dois amantes que se descobrem um transformado no outro. Nos versos “Amado con amada,/amada en el Amado transformada”, ao invés de termos a perda da forma na indiferenciação dos amantes, encontramos, ao contrário, a extensão de um no outro, ampliando a forma entre o inteiro e o vazio, o múltiplo e o único, o infinito e o finito. O tempo se estende na eternidade da forma, completando-se a noite como a duração do tempo. A noite também serve como disfarce de uma identidade, de uma subjetividade no silêncio, na solidão da forma, sendo esta a forma do mundo, da natureza e não de uma intimidade interiorizada, no espaço da casa, do ambiente familiar. Este disfarce é ainda mais enfatizado com a redundância da *noche* que se apresenta como *oscura*. A noite já recolhe em si este significado, mas o poeta fez questão de repetir uma característica inerente ao substantivo para representar a capacidade de camuflar desta noite. Assim como o fenômeno literário mascara o objeto na sua invisibilidade, podemos perceber, esteticamente, a profunda relação entre noite e arte, pois ambas disfarçam seus meios de constituição, escondendo do sujeito o próprio objeto, mas com apenas uma diferenciação, a arte mascara o objeto, a *noche* em San Juan de la Cruz mascara o sujeito em sua invisibilidade para se fazer presente apenas ao Amado num jogo de presença e ausência que nos remete ao jogo do texto. Assim, jogo do texto, jogo do sujeito nos levam aos labirintos tortuosos do imaginário. A noite é a própria duração do tempo que se estende no Amado. Jean Chevalier bem percebeu essa relação entre noite e tempo na sua análise dos símbolos: “A noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia como manifestação de vida. Ela é rica em todas as virtualidades da existência.”³⁰ Esta noite particular de San Juan de la Cruz é animadora das formas, das imagens que preenchem o exterior da casa. Por isto a indistinção que seria referente ao símbolo da noite é na verdade referida ao espaço do interior da casa, enquanto o interior do eu

³⁰ CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999, p. 640.

lítico se espalha para o mundo fora da casa que se mostra como a expressão do tempo. Dentro da casa é que nada acontece, tudo é estático, tudo dorme: “estando ya mi casa sosegada.”. Se percorrermos o sentido oposto das imagens dos regimes diurno e noturno da imagem, apresentadas por Gilbert Durand³¹; percebemos que é exatamente na noite de San Juan de la Cruz que encontramos a claridade do dia. Este crítico francês afirma que não há luz sem seu complemento, as trevas; mas o mesmo não pode ser dito com relação à noite, que teria uma existência simbólica autônoma. Por outro lado, Durand percebe que contrariamente à toda a carga negativa que foi atribuída à imagem da noite, San Juan de la Cruz dá um valor positivo ao simbolismo noturno. O autor afirma que em San Juan de la Cruz, a noite tem dois sentidos contraditórios: é signo das trevas do coração e do desespero da alma abandonada, mas também o lugar privilegiado da incompreensível união. Além disso, utiliza sua técnica do isomorfismo, que é a hipótese de todo o seu livro para caracterizar as imagens neste poema do santo espanhol. O isomorfismo seria uma forma de aproximar símbolos, que poderiam até se apresentar como díspares entre si, como sintetizadores de um mesmo núcleo temático. Assim, várias imagens poderiam ser assemelhadas por seu semantismo. Durand diz:

Por outro lado, os poemas de S. João são um belo exemplo do isomorfismo das imagens do *Regime noturno*; a noite é ligada à descida pela escada secreta, ao disfarce, à união amorosa, à cabeleira, às flores, à fonte, etc.³²

O paradoxo da noite neste poema de San Juan de la Cruz é que ela se esclarece como seu oposto, a luz. Esta alma, em plena noite está *con ansias, inflamada* por uma luz que vem do interior do ser. Esse jogo de luz e de sombra reforça o barroquismo da composição, em que a noite se caracteriza como *amable más que el alborada*. Estranho paradoxo este, de afirmar a noite mais iluminada do que o dia, mas que encerra em sua escavação simbólica a clarificação de todas as formas, de todas as imagens que vão representar a união entre amante e Amado. Encontramos no interior do ser um processo de divinização do sujeito, pois a luz que arde no seu coração é muito mais forte do que a luz do meio-dia. O poeta consegue dispor do recurso da divinização do eu a partir da hiperbolização da imagem, em que o exagero, o excesso dessa luz que cabe num espaço tão pequeno como o coração simboliza, por sua vez, a transformação da forma humana em divina. Há uma “desformalização” interna, tanto do interior do sujeito, como do interior da casa que se exterioriza no espaço de fora, não de dentro. As formas de

³¹ DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

³² Idem, p. 219.

fora se situam na caracterização do próprio interior do sujeito. Tudo que o rodeia simboliza sua intimidade, sua nudez perante o Amado. A formalização do externo é que faz um movimento de internalização do sujeito em externalização no dentro. As imagens hiperbólicas e sensíveis do lado do exterior simbolizam o eu lírico, sua alma. As formas, contrariamente ao despojamento de uma teologia mística é que sensibilizam o dentro. A alma é personificada por um elemento do fora, a partir do corpo, da carnalidade de uma mulher. A delicadeza e a formosura do feminino feminizam a alma, em que esta não se apresenta como a *persona* do poeta, mas como ficcionalização de uma personagem que se comunica com o espaço externo da imagem. Noite e feminino se “isomorfizam” para receber o Amado, que se equaciona imageticamente como o prenúncio do dia, mas que não deixa de caracterizar este como extensão da noite e prolongamento do tempo.

Se para Novalis, a noite se dimensiona no espaço do além, do incomensurável: “Para além me volto, para a sacra, a indizível, a misteriosa noite”³³; em San Juan de la Cruz, a noite nos conduz ao aqui e agora, à imanência do eterno presente, no amor incontido dos amantes. Para o poeta espanhol sua noite se refere como a outra noite de que fala Blanchot, não a primeira noite que se caracteriza pelo desaparecimento, pela ausência, pelo repouso. Mas a outra noite de que se refere Blanchot é “o aparecimento de ‘tudo desapareceu’”³⁴. Essa noite nos remete a uma presença, ao reino da possibilidade, não da impossibilidade, em que a infinitude da noite, o próprio Deus, se casa com a finitude do dia, o ser humano. A possibilidade de juntar dois contrários num mesmo espaço, embora San Juan de la Cruz, seguindo a risca os filósofos diga que dois contrários não podem habitar o interior da alma em seus comentários em prosa. O outro aspecto interessante desta noite é que ela não simboliza seu sentido habitual, de repouso, estaticidade e dormência, em que todos estão dormindo, mas indica um movimento maior, a união entre amante e Amado, que só pode se realizar na própria possibilidade que o símbolo da noite introduz.

Por que o poeta utiliza o artigo indeterminado *una* ao se referir à *noche oscura* na primeira estrofe e modifica para a utilização do artigo determinado *la* ao falar da *noche dichosa* na terceira estrofe? Isso ocorre porque o poema se divide simetricamente em duas partes: o dentro e o fora. Quando o eu lírico ainda está no interior da casa, saindo para fora, ele ainda se encontra num espaço de intederminação da forma, em que o tempo não corre, no momento em que ele começa a invadir o externo, o fervor interno do seu coração começa a arder, guiando-lhe em meio da penumbra da noite lá fora. O eu lírico não conseguia mirar

³³ NOVALIS. *Os hinos à noite*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 17.

³⁴ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 163.

coisa alguma, pois nenhuma luz vinha do exterior e, aqui, temos um movimento inverso descrito com relação à externalização no dentro. Nesse momento, poderíamos falar em internalização no fora, pois é a partir da luz interna, que arde em seu coração, que nos remete ao simbolismo do amor, na união entre amantes, em que o espaço do fora acompanha a duração do tempo de uma subjetividade. Por isso, o fora não se opõe de forma precisa, com relação ao interior do eu lírico, pois será esta harmonia dos contrários, entre o eu e o Outro, que se irá completar na união mística. O fora só se opõe ao interior da casa, abúlica, atemporal, sem apelo aos sentidos ou à forma da imagem, o espaço de dentro se caracteriza pela própria morte, morbidez, enquanto o exterior seria a própria imagem do amor, da contemplação do Amado e do tempo que dura uma eternidade: “ni yo miraba cosa,/sin outra luz y guia/sino la que en el corazón ardia”.

Também temos a repetição de vários elementos na sua poesia. San Juan de la Cruz apela para a redundância, no sentido de dar uma imagem do excesso que caracteriza a própria divindade. Deus, o Amado, se exterioriza pelo excesso. Assim, o excesso da linguagem seria uma forma de se tentar dar corporalidade lingüística ao sagrado. Através da forma se pode representar a união mais perfeita entre o humano e o divino, porque o amor entre os amantes só se pode expor pelo excesso da linguagem, não pelo silêncio, sendo este o que muitos críticos atribuem aos místicos como forma de representar o divino. Temos de fazer um itinerário inverso a partir da leitura dos poemas de San Juan de la Cruz, para não nos enveredarmos pelo lugar comum que se atribui à mística. O poeta repete o último verso da primeira estrofe na segunda estrofe: “estando ya mi casa sosegada”. San Juan de la Cruz dá uma explicação nos seus comentários, dizendo que a repetição de tal verso se deve à purificação que se deve fazer nas duas casas: primeiro na dos sentidos e depois na do espírito. Longe de seguirmos esta trilha doutrinal, poderíamos supor que tal redundância se deve ao poeta querer afirmar o máximo de oposição que se encontra entre a movimentação do espaço externo e o sossego da casa, que se encontra em silêncio, em repouso. Assim, paradoxalmente, o excesso da linguagem serve para indicar a exceção que se percebe no interior de um espaço. A palavra que mais se repete no poema só poderia ser *noche* como representativa da possibilidade de união dos amantes, pois é justamente o símbolo noturno o mais característico do erotismo entre amante e Amado. A palavra *noche* é utilizada cinco vezes, sendo que o excesso desta palavra aumenta consideravelmente e precisamente quando o poeta fala da união dos amantes na quinta estrofe, associando assim a relação intrínseca que existe entre o simbolismo da noite e o erotismo. Assim, poderíamos dizer que o tributo à imagem se condensa neste poema do santo espanhol, fazendo o trabalho tradutório do sagrado

para o profano, de Deus para a linguagem, precisamente pelo apelo ao oposto do que a convenção doutrinal de que San Juan de la Cruz fala contra a imagem supõe nos seus escritos doutriniais. É, ironicamente, pela imanência que Deus se revela para a amante, a sua esposa. É justamente essa imanência de que Santo Agostinho vai se utilizar ao falar de Deus nas suas Confissões. Agostinho não vê a transcendência de Deus, mas apresenta-O como sua própria imanência. Deus aparece-lhe como delícia:

Ó Deus tão alto, tão excelente, tão poderoso, tão onipotente, tão misericordioso e tão justo, tão oculto e tão presente, tão formoso e tão forte, estável e incompreensível, imutável e tudo mudando, nunca novo e nunca antigo, inovando tudo e cavando a ruína dos soberbos, sem que eles o advirtam; sempre em ação e sempre em repouso; granjeando sem precisão; conduzindo, enchendo e protegendo, criando, nutriendo e aperfeiçoando, buscando, ainda que nada Vos falte.³⁵

Contrariamente ao significado da palavra inefável, do verbo latino “for-faris”, de falar, é o que não pode ser falado. Mas, nesta poesia de San Juan de la Cruz, a experiência inefável da união perfeita entre a amada, a alma e seu Esposo, Deus é possibilitada pela própria fala, pelo murmurar, pelo ruído em meio da noite, no espaço de fora, na movimentação dos amantes. A sucessão de três “s” contínuos no quarto verso da primeira estrofe, “salí sin ser notada”, só reforça o silêncio desta casa, que não admite o grito, o desespero dos amantes, na linguagem imagética do sentido, mas só deixa escapar um sussurro em meio da noite para não acordar os familiares, que são, na verdade símbolos do conhecido. Só lá fora há a forma do desconhecido, que se sedimenta como movimento das imagens, da exposição da forma.

Jose Camon Aznar vai sobrepor o simbolismo da noite em San Juan de la Cruz ao simbolismo da caverna de Platão, em que o tema da obscuridade e do engano vista pelo filósofo se converte na noite da alma: “Pero en el fondo de la caverna se proyectan las sombras – las formas imanes, imagen de la irrealidad-, en San Juan las formas que atraviesan la noche aparecen en su poesia trascendidas en espíritu.”³⁶ Podemos, ao contrário, perceber, que neste poema, San Juan de la Cruz não nos parece nem um pouco platonizante, pois escolhe a via aristotélica dos sentidos, em que estes seriam como janelas perceptíveis que pudessem expressar o divino. Padre Penido vai buscar a referência à noite em San Juan de la Cruz a partir de outras fontes:

³⁵ AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000, pp. 39-40

³⁶ AZNAR, Jose Camon. *Arte y pensamiento en San Juan de la Cruz*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1972, p.139.

Mas donde lhe veio o leit-motiv da noite? Recebeu-o, esboçado apenas do Pseudo-Dionísio e por ele de S. Gregório de Nissa, e ultimamente de Filo. Este, por sua vez, colheu-o na Bíblia, onde se lê que “Moisés se aproximou da treva onde estava Deus” (Êx 20, 21)³⁷

Mas, ao contrário do simbolismo estático e pobre da “treva”, Padre Penido vai dizer ainda que San Juan de la Cruz o transforma no símbolo rico e dinâmico da “noite”. Seria rico, porque o simbolismo não mais evocaria a ausência, a tristeza e a morte; mas nos remeteria à presença, ao gáudio, ao amor. Dessa forma, a interpretação do Padre Penido se adequa tão bem à nossa visão da *noche* neste poema à idéia de movimento, de presença e tributo à imagem.

Agora vamos analisar qual o significado dos verbos para o aproveitamento estético na *noche*. No admirável livro sobre poesia espanhola, Dámaso Alonso vai dizer que os poemas de San Juan de la Cruz vão se caracterizar pela escassez de verbos, com a função predominante do substantivo. Neste poema em particular, ele vai dizer que abundam estrofes em que não existe nem verbo principal, como a quinta estrofe: “¡Oh noche que guiaste!;/¡Oh noche amable más que el alborada!;/¡Oh noche que juntaste/Amado con amada,/amada en el Amado transformada!”³⁸ O crítico nos dá um esquema de tal estrofe, em que os verbos introduzidos pelos relativos nos podem induzir ao erro. Mas, na realidade, essas ações verbais só têm uma função adjetiva (o mesmo que “amable”) e o esquema seria o seguinte: ““¡Oh noche guiadora, amable, unidora, transformadora!” Pura exclamação, sem verbo”³⁹. O crítico percebe que o verbo “salí” da primeira estrofe é modificado por complementos circunstanciais, sendo que as três primeiras estrofes do poema se caracterizam pelo predomínio circunstancial. No entanto, Alonso percebe, de forma aguda, um sistema que ele diz estar presente em San Juan de la Cruz, que é o sistema ondulatório, pois nas três últimas estrofes, há uma notável mudança. Percebe que só na sexta estrofe, há três orações principais: “quedo dormido”, “regalaba” e “daba”. Na sétima, há outras duas e na oitava, uma surpresa, nada menos que cinco ações verbais. Por que está máxima atividade no final do poema? Isto só faz reforçar nossa hipótese sobre o dentro e o fora, sobre a estaticidade e o movimento, pois é precisamente no final do poema, em que as imagens da noite saltam aos olhos, no encontro entre a amante e o Amado, que a atividade noturna se faz presente, como o excesso

³⁷ PENIDO, Pe. M. Teixeira-Leite. *O itinerário místico de S. João da Cruz*. Petrópolis: Vozes, 1949, p. 107.

³⁸ CRUZ, San Juan de la. *San Juan de la Cruz: Poesías completas*. São Paulo: Consejería de Educación de la Embajada de España, 1991, p. 50.

³⁹ ALONSO, Dámaso. *Poesía Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Frey Luis de Leon, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Veja, Quevedo*. Madrid: Editorial Gredos, 1966, p.294

da ação verbal. Essa irregular disposição de verbos neste poema só faz reforçar o sistema dicotômico do poema. Essa ondulação representa como linguagem a própria tradução do processo místico, do sagrado, que se dispõe entre o esvaziamento e a plenitude, entre o nada e o tudo.

Georges Morel vai nos revelar que o símbolo noturno não é algo exclusivo de San Juan de la Cruz, buscando nos místicos anteriores, principalmente nos germânicos da Idade Média e também a filiação islâmica ao pensamento paulino evangélico. E novamente aqui falando, a filiação a Pseudo-Dionísio, que já tinha visto a treva como mais luminosa que a própria luz. Este possível místico do V século d.c. teria influenciado os místicos da Idade Média e da Renascença. Mas a filiação maior é vista pelo autor com relação à Bíblia em San Juan de la Cruz, tendo como texto base o Êxodo XXXIII, 18-23. Morel afirma:

Le texte biblique annonce aussi le thème de l’obumbratio, Dieu courant l’homme de sa main pour le protéger. Cette expérience fondamentale permet à saint Jean de la Croix de définir Yahweh comme l’Absolu qui se montre et se dit mais dans la ténèbre⁴⁰.

Mas é neste poema, que as trevas de Deus se mostram na absoluta claridade de um coração, sendo este refletido na união perfeita entre os amantes, pois é precisamente um elemento material que é a união física dos corpos que serve para caracterizar o matrimônio espiritual entre Deus e sua esposa que reclina seu rosto, algo que representa a própria visibilidade, no Amado: “Quedéme y olvidéme,/el rostro reclina sobre el Amado”⁴¹. Deus é personificado com sua *mano serena* que fere o *cuello* da amada. A noite, como símbolo da personificação e visibilidade divina na imagem, se dimensiona neste poema de San Juan de la Cruz. Se no início dos versos, a alma sai de casa *en celada*, armadura que recobre a cabeça, no sentido de proteger a visibilidade do rosto aos familiares da casa; é com máxima exclusividade que a nudez percorre o espaço de fora, que seria o espaço possível de contato com Deus, o espaço da noite e não o da treva que se encontra no interior da casa.

Se para Dámaso Alonso⁴², o simbolismo do “aire” em San Juan de la Cruz alude às mais íntimas operações da divindade nos transes da união perfeita, sendo o sopro do Santo Espírito criador, podemos dizer que o ar não vem de nenhum elemento divino, do céu ou de um espaço inatingível, mas da *almena*, simplesmente, que é cada uma das partes salientes

⁴⁰ MOREL, Georges. *Le sens de l’existence selon Saint Jean de la Croix. III. Symbolique*. Paris: AUBIER, 1961, p. 168.

⁴¹ CRUZ, San Juan de la., op. cit., p. 52.

⁴² ALONSO, Dámaso. *La poesía de San Juan de la Cruz. (Desde esta ladera)*. Madrid: Consejo superior de Investigaciones científicas, 1942.

retangulares na parte superior das muralhas e castelos, que nos remete a um ambiente medieval, trovadoresco; num espaço em que os amantes se encontram fisicamente insuflados, não por um sopro divino, mas por um sopro visível. O espaço da imagem, da visibilidade simbólica é ainda mais reforçado pela nudez carnal de um *pecho florido*, que só se guardava inteiro para o Amado, que com a ênfase na preposição indicativa de lugar *en* reforça o adentramento da divindade na carnalidade do mundo, sua imagem, que reflete o próprio espaço físico da noite: “En mi pecho florido,/que entero para él solo se guardava,/allí quedó dormido”⁴³. O *pecho florido* só faz instaurar a visibilidade desse amor, que se condensa na noite – símbolo do puro erotismo dos amantes, do tempo e da entrega total. O *aire* se transforma no simbolismo de algo que perfuma, a partir de um *ventalle de cedros*. Portanto, um simbolismo que nos remete à carnalidade, à sensualidade entre os amantes. Tal nudez de imagens nas últimas estrofes do poema se opõe às trevas do interior da casa, em que a alma sai por uma *secreta escala, disfrazada*, escondendo toda sua nudez aos olhos dos habitantes da casa. Nudez carnal ou espiritual? O final do poema nos induz a escolher a primeira. Mas podemos perceber que essa nudez física também nos leva à compreensão da divindade, que se faz imanente nesta poesia de San Juan de la Cruz. Esse simbolismo não nos remeteria ao jogo do texto, que, ao mesmo tempo que mascara a concretude, a realidade; nos revela sua nudez a partir de palavras cheias de vida, de vigor? Assim, encontramos novamente a íntima relação entre o sagrado e o literário nos versos de San Juan de la Cruz.

2.2. *A Llama de amor viva* e a experiência do numinoso como expressão da intimidade erótica

Poderíamos, num primeiro momento, relacionar, neste poema, poesia e religião a partir do conceito de sublimidade, não do ponto de vista estético, mas no campo teológico, definido pelo filósofo e teólogo alemão Rudolf Otto (1869-1927), na sua obra *O sagrado*. Aqui, a sublimidade é vista como a experiência “numinosa” da criatura perante o “mysterium tremendum” (o “tremendum” e o “fascinans”), que leva ao arrebatamento, ao êxtase místico, como experiência paradoxal de plenitude e aniquilamento do ego. Nas palavras de Rudolf Otto: “O sentimento da minha dependência absoluta tem como pressuposto o da superioridade e o da inacessibilidade absolutas do objeto”⁴⁴. A reação provocada na consciência pelo

⁴³ CRUZ, San Juan de la, op. cit., p. 50.

⁴⁴ OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Edições 70, s.d., p. 20.

sentimento do objeto numinoso é a experiência subjetiva de San Juan de la Cruz, pois o numinoso é o “excesso”, a força que cega e obscurece todos os conceitos a partir da iluminação espiritual. Assim como esse numinoso, a própria imagem do fogo se caracteriza por essa sublimidade inerente ao objeto numinoso, só que este, em *Llama de amor viva*, não se apresenta como objeto externo ao sujeito, mas como expressão da intimidade erótica, de uma subjetividade extremamente exacerbada. Como se traduz o sagrado para o literário neste poema de San Juan de la Cruz? O poeta espanhol subverte a rigidez da Escolástica através do erotismo, eis a chave. Mas ele não produz uma ruptura com a tradição, pois mesmo na Bíblia, no *Cântico dos Cânticos*, já temos a relação profunda entre a amante e o Amado. O Deus aqui em San Juan de la Cruz é íntimo, internalizado, só sobrevive enquanto expressão de uma consciência, de uma subjetividade, não é delineado através do externo. O Deus da *Llama* não é objetivado, mas transformado em sujeito, para que a aproximação entre eu-lírico e a divindade ocorra. São dois sujeitos, que apesar da distância entre sublimidade e beleza, se apresentam como comunicantes. Por isso se “¡rompe la tela de este dulce encuentro!”⁴⁵, significando a extrema possibilidade de dois contrários, que é a vida e a morte, se unirem. Mas essa tela se apresenta como invisibilidade, como imaterialidade, que ao se romper, torna possível a visibilidade do amor divino. Nada melhor do que o excesso erótico para tornar possível a relação entre o limitado e o ilimitado. Só é possível a fusão entre Deus e o eu-lírico, na medida em que Deus se apresenta como constructo, como uma criação extremamente interna, não de um sujeito objetivo, mas de uma subjetividade exacerbada, com constantes apelos a exclamações e dores. Por isso, como disse Dámaso Alonso⁴⁶, esta poesia se caracteriza por seu estilo exclamativo. Isso serve para demonstrar precisamente a expressão do excesso erótico que se externaliza de uma intimidade. O excesso erótico: um transbordamento tipicamente humano, eivado de constelações de significados múltiplos eclode da experiência interior do homem. E se encontra Deus na poesia de San Juan de la Cruz a partir de um caminho solitário, com a intensa presença de um homem só, mas ao mesmo tempo unido a um único ser: Deus. Eis a exclusividade do amor, pois este só admite a escolha de um único ser, que apesar de demonstrar a união dos amantes, também indica, paradoxalmente, a solidão de tal amor numa intimidade obscuramente velada: “donde secretamente solo moras”⁴⁷. O *solo* de tal verso nos remete a um paradoxo encontrado na própria intimidade do amor, pois ao invés da relação de pleno convívio entre os amantes, a

⁴⁵ CRUZ, San Juan de la., op. cit., p. 54.

⁴⁶ ALONSO, Damaso, op. cit., 1966.

⁴⁷ CRUZ, San Juan de la., op. cit, p. 54.

solidão se conjuga como imagem de fusão entre amante e Amado, em que a multiplicidade cessa para dar lugar ao uno, ao *solo*. A experiência erótica e a solidão se conjugam num abraço cheio de erotismo. Este se apresenta como algo escondido, implícito, mas carnal em sua nudez, assim como a própria divindade. Deus se mostra na sua obscuridade, no seu esconderijo, pois é um dado que não pode ser auferido explicitamente pela Ciência, porque está se caracteriza pelo seu viés exterior, pela sua objetividade. Apenas o homem fez de sua sexualidade uma atividade erótica, pois o homem é dotado de pensamento, de consciência. Neste sentido, o erotismo se constitui como experiências de subjetividade, seu transbordamento, e nada melhor que San Juan de la Cruz para exemplificar esta hipótese. O Deus apresentado por San Juan de la Cruz desconstrói, assim, a especialização da filosofia, ao instaurar o reino da ilogicidade. É a partir do excesso erótico que o homem encontra o seu mais íntimo sentido de transgressão. No erotismo, encontramos o paradoxo: há a afirmação da vida até mesmo na morte, diria Bataille⁴⁸. Inúmeras vezes San Juan de la Cruz vai desejar a morte para encontrar toda a Vida: Deus. E o erro da filosofia foi querer se afastar desses extremos: vida e morte. Extremos que compõem a experiência do místico, que quer vivenciar a morte até na vida, que sente prazer em seu próprio sofrimento, como veremos neste poema de San Juan de la Cruz: “¡Oh cautério suave!./¡oh regalada llaga!”. No momento de fusão há a aproximação da morte. Na vida física cria-se um abismo entre o eu e o outro. Os indivíduos habitam um espaço em que há um intervalo entre um corpo e outro. No excesso erótico, experimentamos o desejo de continuidade. Esse desejo não seria o mesmo sentido de buscar a totalidade perdida? Talvez o encontro de um tempo caótico, adâmico, anterior ao cosmos. Tempo que não se caracteriza simplesmente pela confusão, mas pela possibilidade de fusão de todos os contrários num realizar lírico em que o eu se funde a outro sujeito e, na poesia mística, mais especificamente, em que uma descontinuidade, o homem, se funde com uma continuidade, Deus. Por isso, a imagem da morte traduz o intenso desejo erótico do amante, pois a morte não se caracteriza pela sua negatividade, mas como afirmação da vida: “matando, muerte em vida la has trocado”⁴⁹.

O simbolismo da chama representa uma imagem da erotização utilizada por San Juan de la Cruz, no sentido de dar “visibilidade” à experiência subjetiva e íntima do contato com Deus. A partir das imagens do fogo, da chama, do calor (o habitar terreno do amor divino), essa experiência paradoxal é erotizada tanto na linguagem poética quanto mística, que tenta dar uma carnalidade ao “numinoso”, àquilo que não pode ser representado, como a própria

⁴⁸ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

⁴⁹ CRUZ, San Juan de la., op. cit., p. 54.

morte, mas que pelo caminho da erotização da linguagem poética aproxima-nos dessa experiência. Na visão de Octavio Paz: “A poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação já é erotismo”⁵⁰. Portanto, a poesia é testemunho dos sentidos, em que o elemento invisível que une poesia, mística e erotismo, é a imaginação ou desejo. Como dar testemunho ao irrepresentável, ao que está além do campo do real e do racional? Só a partir da linguagem poética, que Emil Staiger assim definiu: “...mas quanto mais lírica, tanto mais intocável”⁵¹.

San Juan de la Cruz a partir deste poema fortemente erotizado, utiliza metáforas e versos extáticos do simbolismo profano e orgiástico. Inclusive, Dámaso Alonso⁵² vai dizer que *Llama de amor viva* era, com uma mínima variação, o *Fuego de amor vivo*, de Córdoba, sendo a imagem do fogo recorrente não só na mística, mas em poemas profanos da época. Uma das mais surpreendentes metáforas dessa união gira em torno do símbolo do fogo e os efeitos desse contato que deslizam, paradoxalmente, a partir do prazer e da dor, no coração do amante, que se banha na lava quente dessa fusão aniquiladora do ego, que os místicos sufis chamam de *fanâ*. A realidade arrebatadora do fogo aterroriza, expressando seu caráter numinoso, e, ao mesmo tempo, fascina e atrai, demonstrando a própria ambigüidade da *poiesis*. O fogo é fascinante, arrebatado, seduz e atrai estranhamente, mas nos é familiar, pois é uma chama também interiorizada. Como nos relata Frazer, falando sobre o filósofo Platão, quando nos conta sobre origem do fogo na Grécia antiga na sua magistral obra sobre a origem do fogo em vários povos: “Le philosophe nos raconte que les dieux façonnèrent sous terre toutes les créatures mortelles, y compris les hommes et les bêtes, en composant leur corps de terre et de feu.”⁵³ O fogo é o elemento dionisíaco do sujeito numinoso. Compõe a própria constituição de nosso corpo e serve para o poeta traduzir a carnalidade de Deus. Essa linguagem de sensualidade e excesso é expressa em imagens intensas e palpáveis a partir do imaginário sexual, assim como mediante metáforas eróticas utilizadas para recordar a liberdade vivida pelo poeta ao experimentar essa união mística, que não se dá apenas pelas palavras. Antes de ser jogo, para o poeta se trata de uma realidade plena e concreta. A metáfora já está inserida no interior do real, antes de se fazer linguagem. A experiência do êxtase é, em, si erótica muito antes da fala, o ato é anterior à fala. Anterior à fala, porque compõe nossa intimidade, nosso interior. O fogo se faz corpo antes de ser palavra. Assim Jean Chevalier pode nos remeter a esta hipótese com relação ao fogo interior, como intimidade:

⁵⁰ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994, p.12.

⁵¹ STAIGER, Emil, op. cit., p. 22.

⁵² ALONSO, Dámaso, op. cit., 1966.

⁵³ FRAZER, James G. *Mythes sur l'origine du feu*. Paris: Éditions Payot, 1991, p. 208.

“Os *Upanixades* asseguram, paralelamente, que queimar pelo lado de fora não é queimar. Daí os símbolos da **Kundalini** ardente na **Ioga** hindu, e o do *fogo interior* no tantrismo tibetano.”⁵⁴

O perigo da intensidade da “presença” divina é o caráter terrificante do numinoso, que reduz tudo à lenha e que fere a alma. No verso: “que tiernamente hieres”⁵⁵, podemos agora concordar com San Juan de la Cruz em seus comentários em prosa ao relacionar esse ferir ao enamorar e deleitar, fazendo parte o fogo das artes e jogo do amor. Pois tal imagem evoca o amor profano, em que a felicidade traz em seu encalço os infortúnios, as dores, as tristezas de amor:

Es cosa maravillosa que, como el amor nunca está ocioso, sino en continuo movimiento, como la llama está echando siempre llamaradas acá y allá, y el amor, cuyo oficio es herir para enamorar y deleitar, como en la tal alma está en viva llama, estále arrojando sus heridas como llamaradas ternísimas de delicado amor, ejercitando jocunda y festivalmente las artes y juegos del amor...⁵⁶

O mundo, por isso, se torna aterrorizante e, ao mesmo tempo, fascinante para o místico, como reflexo do rosto abrasador de Deus. Para Rilke, “ser amado significa consumir-se na chama; amar é luzir de uma luz inesgotável.”⁵⁷ A ambigüidade do símbolo do fogo é que ele tanto está dentro quanto fora de nós. Compõe nossa estrutura, que deseja a plenitude, e, ao mesmo tempo, leva-nos ao “totalmente outro”, ao *mirum*, definido por Rudolf Otto, como o “arrêton”, o inefável. Assim, em San Juan de la Cruz, temos o apagamento do ego perante o ser numinoso a partir do fogo e da chama, que demonstram a grandeza do caráter terrificante do “tremendum” do numinoso. O ardor e a impetuosidade desse amor reproduzido na imagem do fogo são uma aproximação a qual o místico mal pode suportar esmagado por esse poder, que o humilha e diminui, como podemos também ver na Bíblia em relação a Abraão perante o grandioso, revelando sua intensa obediência e prontidão perante Deus. Esse sentimento do numinoso, o que está fora de nós, o “totalmente outro”, dá-nos a consciência de ser somente pó e cinza, como nos restos da consumação amorosa. Segundo Gaston Bachelard: “O que se conhece primeiramente do fogo é que não se deve tocá-lo.”⁵⁸ Dessa forma, o

⁵⁴ CHEVALIER, Jean, op. cit., p. 440.

⁵⁵ CRUZ, San Juan de la., op. cit., p. 54.

⁵⁶ In JESUS, op. cit., p. 832.

⁵⁷ Apud BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 156.

⁵⁸ Idem, p. 17.

devaneio diante do fogo é uma “experiência fortemente sexualizada”⁵⁹. Fogo e amor: duas expressões de uma mesma experiência, erotizada para se poder fazer presente, concreta, nos versos da poesia.

Aqui, a poesia oculta e revela o Amado, demonstrando a tensão existente no caráter paradoxal do sagrado. Este mesmo sagrado não é a experiência poética? A ambigüidade da *evidentia* como ausência e presença do objeto, em que a *poiesis* condensa a plasticidade, o fenômeno acabado, o visível e a escuridão. O intervalo (o nítido e o esfumado), o instante poético do *il-ludere*, que demonstra a visibilidade e a invisibilidade do objeto, reportando-nos ao *ut pictura poesis*, de Horácio, em que o elemento mais peculiar e plástico da pintura pode migrar para o espaço poético como discurso que dimensiona a pluralidade do real. A *evidentia* seria, então, a expressão plástica, pictórica da poesia e seu reverso, ou seja, a ilusão de que temos o objeto diante de nós, mas que ele remete a uma ausência expressa nos vazios que não são tão visíveis a olho nu. O poeta pode tanto tornar o visível, invisível, como o invisível, visível. Não é isso mesmo que o místico transmuta? É esse o duplo movimento que se polariza na poesia através do objeto poético. Texto e imagem que se traduzem e complementam na *coincidentia oppositorum* da *poiesis*, assim como na dupla máscara de Deus: visível e invisível.

San Juan de la Cruz passou também pela privação, ficando nove meses encerrado em uma cela; demonstrando o aspecto do aniquilamento do ego do místico como provação, que passa da noite escura para a luz total. O segundo momento da poesia de San Juan de la Cruz trata precisamente da luminosidade contemplativa, do calor do amor de Deus, posterior à *Noche oscura*. A erotização do amante e do Amado revela-se de forma efusiva em *Llama de amor viva*, mostrando a visibilidade e plasticidade do amor, embora Octavio Paz⁶⁰ considere o sentimento dedicado a Deus como piedade e não como amor. Paz também diferencia a imagem da chama da imagem do fogo, apresentando aquela como mais sutil do que esta:

Segundo o *Dicionário de autoridades*, a chama é “a parte mais sutil do fogo, e se eleva em figura piramidal”. O fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustenta outra chama, azul e trêmula: a do amor. Erotismo e amor: a dupla chama da vida.⁶¹

⁵⁹ Idem, *ibid*, p. 37.

⁶⁰ PAZ, *op. cit.*

⁶¹ Idem, p. 7.

Mas a busca do Amado é a força de Eros que impulsiona o místico a cair no “mysterium tremendum”. O amor humano, carnal, funciona como metáfora da relação entre o homem e Deus, como podemos ver, de forma mais precisa, na primeira estrofe: “¡Oh llama de amor viva,/que tiernamente hieres/de mi alma em el más profundo centro!/pues ya no eres esquiva,/acaba ya, si quieres;/¡rompe la tela de este dulce encuentro!”⁶². Aqui, aparece a vulnerabilidade do apaixonado, a ferida e a chaga do amor perante o Amado, representando o sacrifício, como na paixão de Cristo. Temos a dominância das frases nominais e exclamativas. Isso nos levaria a uma poesia que é dominada pela noção e não pela ação. Como escrita nominalista, leva-nos para o tempo da eternidade, o tempo divino, em que a ação, o movimento desaparece. Dessa forma, as transformações fariam parte do tempo mundano, em que o verbo caracteriza a passagem e a destruição das formas. Nessa poesia, a fusão do prazer e da dor, a atração e a repulsão, reporta-nos mais uma vez ao objeto numinoso, a “causa em si”, da qual todas as formas são provenientes. A luz também produz o seu oposto, revelando a sombra, o inaudito, a experiência de “que eu nada sei.” O espaço literário é a esteira do indizível, uma experiência em que “eu não sei”, pois eu apreendo o objeto como se fosse na origem, infantil e primordial. Semelhante ao sol, a *poiesis* não pode alcançá-la impunemente. A linguagem se erotiza para que o fluxo do inefável fira ardentemente a essência da vida. O assombro, o anestesiamento e a falta de consciência que o “numinoso” produz é comparável não só com o êxtase místico, como à tentativa de se desnudar as imagens insólitas que permeiam o “sujeito da fissura” de San Juan de la Cruz. Assim, a “necessidade da poesia nasce da impossibilidade da filosofia em expor o infinito”⁶³, afirmou Schlegel.

O estado de privação e negação pelo qual San Juan de la Cruz passou proporciona o momento de entrega total. Dessa forma, não deixa de apresentar componentes sado-masoquistas dos elementos paradoxais de sua poesia: “¡Oh llama de amor viva,/que tiernamente hieres”, levando-nos à imagem do cautério incandescente que provoca a destruição do tecido da pele, desejo de uma imitação de Cristo, para se atingir o ideal de perfeição a partir da dor, da humilhação, de suas chagas abertas, como podemos ver na segunda estrofe do poema: “¡Oh cautério suave!;/¡oh regalada llaga!;/¡oh mano blanda!;/¡oh toque delicado,/que a vida eterna sabe,/y toda deuda paga!;/matando, muerte en vida la has trocado.”⁶⁴ O toque do Amado é delicado, mas também destrutivo, demonstrando o duplo aspecto do “tremendum” e “fascinans” no objeto numinoso. Eros também se apresenta como

⁶² CRUZ, San Juan de la., op. cit., p. 54.

⁶³ Apud SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação: ensaios*. Arthur Nestrovski, Márcio Seligmann-Silva (orgs). São Paulo: Escuta, 2000, p. 81.

⁶⁴ CRUZ, San Juan de la., op. cit., p. 54.

destrutivo, associando assim os significados de fogo e amor neste poema, em que o paradoxo do erotismo se cumpre, pois o que “tiernamente hieres” se caracteriza como “mano blanda”, “toque delicado”. O aniquilamento do amante no Amado é feito de exacerbado erotismo, de intensa paixão, na qual os símbolos e os eufemismos sexuais têm uma força e uma presença avassaladoras. Vida que surge através da ascese mística, pois o fogo divino abarca e abrasa o homem totalmente, em que o simbolismo da eucaristia é invertido agora na relação mística do homem com Deus. Não temos a transubstanciação do vinho e da hóstia em sangue e corpo de Cristo, percurso de sua materialidade, da carnalidade do mundo, mas da imaterialização que surge a partir do contato com um fogo que transmuta o ser em algo mais sutil, o desejo de o homem se igualar em sua invisibilidade, em ser um igual ao “Nada”. Odilão Moura afirma: “Ora, já sabemos todos, desde a palavra de São Paulo, que terrível coisa é cair nas mãos de Deus vivo...”⁶⁵ Assim, o fogo aqui apresenta um duplo aspecto neste poema de San Juan de la Cruz, representa a visibilidade do amor divino, no desejo carnal do eu lírico, assim como a representação de um desejo sublimado pela representação do fogo como sublimação do desejo físico. Assim, Ann-Deborah Lévy, no texto “Eros”, nos propõe o significado do erotismo no seu sentido mais antigo, ao dizer que “o sentido do substantivo *eros* representava a força abstrata do *desejo*...”⁶⁶

O mesmo Deus que mata, recria a partir do fogo criativo, o amor que faz viver, acende a palavra através da erotização. O apelo do fogo é um instinto de vida e de morte. Na síntese de Bachelard: “O amor, a morte e o fogo são unidos num mesmo instante.”⁶⁷ O calor íntimo dessa união produz imagens hiperbólicas da luminosidade Divina, que rompem o obscurecimento das cavernas do mundo aparente, lembrando-nos de Platão, em que a luminosidade do fogo representa a visão do numinoso, ou seja, do mundo ideal, Divino, em que a realidade física é um mero reflexo. Neste sentido, há o desejo inverso do “não saber”, da negatividade. O desejo de conhecer uma ciência que se chama divina: “¡Oh lámparas de fuego,/en cuyos resplandores/las profundas cavernas del sentido,/que estaba oscuro y ciego,/con extraños primores/calor y luz dan junto a su Querido!”⁶⁸ Por isso, essas “lámparas de fuego” poderiam nos reportar à imagem da sabedoria que se adquire na fusão erótica entre o homem e a divindade, pois tal sabedoria ultrapassa o conhecimento dialético que temos da realidade e que caracteriza a própria liberdade da linguagem poética. No Velho Testamento, Javé escolheu o fogo como seu símbolo numa sarça ardente que se revela a Moisés no livro

⁶⁵ MOURA, Odilão. *S. João da Cruz, o mestre do amor*. São Paulo: GDR, 1991, p. XVI.

⁶⁶ In BRUNEL, Pierre (dir). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p. 319.

⁶⁷ BACHELARD, op. cit., p. 27.

⁶⁸ CRUZ, San Juan de la., op. cit., p. 54.

Êxodo (3, 1-6).⁶⁹ Ao se falar do fogo se traduz uma autonomia. Conquistar uma sabedoria que se descole da mera realidade física, simbolizando este erotismo a conquista de uma sabedoria interna que arde no coração do místico. A luz aparece nesta terceira estrofe como similar ao fogo, pois a luz é a sabedoria do fogo, sua parte mais abstrata, enquanto o fogo se relaciona a uma experiência mais sexualizada. A luz é a base do ver, do reconhecer, objeto de puro conhecimento, mas um conhecimento que se quer interiorizado, não externo: “Parmênides comparou o caminho ao conhecimento a uma passagem das trevas para a luz.”⁷⁰

Depois do abrasamento total, acontece o oposto à violência inicial. A tranqüilidade de uma chama viva e vibrante que mora no interior do místico, inebriado da delicadeza do Amado, leva-nos para o espaço da “fascinante” descoberta após a experiência aterrorizadora, nos versos anteriores, do “tremendum”, que é a luminosidade total, podendo cegar aqueles que não estão preparados. Nos versos finais, temos o doce encontro, a mansidão do amante depois da entrega total, a vida que surge da morte, no interior do próprio místico: “¡Cuán manso y amoroso/recuerdas en mi seno,/donde secretamente solo moras!;/y en tu aspirar sabroso,/de bien y gloria lleno,/¡ cuán delicadamente me enamoras!”⁷¹

Odilão Moura⁷² faz uma análise de tal poema, dizendo que ele representa o matrimônio espiritual da alma com Deus, no mais alto estado da união transformante, dividindo o poema ainda em quatro partes, referentes às quatro estrofes ou canções que compõem o texto. Transformada, a alma lhe pede que satisfaça. Tal análise do autor nos leva a crer que o poema se caracteriza como satisfação de desejos. Na primeira canção, teríamos o desejo da alma em morrer. Na segunda canção, o desejo de se unir com a Trindade. Na terceira canção, a ânsia em contemplar as perfeições divinas e finalmente, na última canção, o seu apelo final: a união matrimonial da alma com seu Amado. Podemos contestar tal divisão tão doutrinal, afirmando que o poema todo se constitui inteiramente em um único bloco que tem quatro estrofes, girando em torno de um único tema, o desejo de internalização, de intimidade do sujeito numinoso em outro sujeito, que é o eu lírico. Tal objetivo não é só exaltado pelo apelo que San Juan de la Cruz faz com o uso do excesso de exclamações, como na repetição que faz do pronome relativo *que*, que indicam não só o apelo aos sentidos (exclamação) e o desejo de sublimação e purificação (pronome relativo *que*), como um desejo de completude e de internalização.

⁶⁹ BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Ave Maria, 2004.

⁷⁰ LUKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 404.

⁷¹ CRUZ, San Juan de la., op. cit., p. 54.

⁷² MOURA, op. cit.

San Juan de la Cruz, nos seus comentários em prosa sobre o poema *Llama de amor viva*, vai dar uma explicação de três palavras que aparecem na segunda canção ou estrofe: *mano*, *cauterio* e *toque*. Para ele, são as três Pessoas da Santíssima Trindade, representando uma mesma coisa. O eu lírico (a alma) daria tais nomes em relação ao efeito que cada um produz. Assim, tais palavras corresponderiam respectivamente ao Pai, ao Espírito Santo e ao Filho. Tirando o lastro de ver apenas uma interpretação religiosa nessas três palavras, poderíamos interpretá-las como os três momentos da intimidade amorosa: os sofrimentos por que passa o amante inicialmente antes de conquistar seu objetivo (*cauterio*), o contato (*mano*) e a satisfação ou gozo final (*toque*). Assim, esse significado extremamente erótico se sobressai em seu sentido estético, percebendo à partir dessas palavras uma eufemização da relação amorosa.

Federico Ruiz Salvador⁷³ percebe dois recursos principais nesse poema de San Juan de la Cruz: a exclamação e a apóstrofe. Esta não seria uma mera figura retórica ou pura personificação imaginativa, pois nos conduz a um estado de hipersensibilidade, em que se interpela diretamente a chama e cada uma de suas causas e efeitos. O autor vai afirmar que por trás das imagens *llama*, *toque*, *mano*, se oculta e se descobre uma Pessoa e a esta se dirige. Podemos concordar com esta interpretação, fazendo alguns acréscimos. A apóstrofe só funciona até certo ponto, até à terceira estrofe. No primeiro verso das três estrofes, temos as seguintes apóstrofes: “¡Oh llama de amor viva!, ¡Oh cauterio suave!, ¡Oh lámparas de fuego!” , todas redundando no ardor da incandescência amorosa que busca desesperadamente pelo seu Amado. As duas outras apóstrofes são só variações do primeiro verso do poema. Mas na estrofe final, não aparece mais a apóstrofe no primeiro verso, pois a união já está completa, restando apenas a consumação amorosa que se realiza na mansidão de um regaço.

Finalmente, podemos relatar mais um recurso interessante utilizado pelo poeta para expressar a visão íntima do sujeito numinoso: o contraste entre o deleite presente e algum resquício de erro do amante no passado que poderia impossibilitar a consumação amorosa. Toda a composição se estabelece no presente, salvo apenas três versos que se entremesclam nas três primeiras estrofes antes da paz final, representando tais versos uma recordação em meio a ação que se efetua no momento presente: “pues ya no eres esquiva”, “y toda deuda paga” e “que estaba oscuro y ciego”. Portanto, podemos perceber neste poema como se processa a externalização de uma relação amorosa que se projeta na intimidade de um eu lírico, demonstrando o intenso erotismo que se constrói ao longo do texto.

⁷³ SALVADOR, op. cit.

2.3. O pleno e o vazio, a ascensão e a queda, em *Monte Carmelo*

No poema *Monte Carmelo*, há o desenvolvimento de um desmembramento de sua personalidade através da despersonalização artística, que tem por objetivo divinizar o eu lírico na tentativa de adequar o um no “totalmente outro”: Eu sou Aquilo. Essa identidade espiritual se estende a todas as criaturas, criando uma relação positiva de preenchimento e de plenitude divinas. Mas, por outro lado, o poeta místico apresenta nesta poesia a negatividade e anulação, com a posituação da dor e do sofrimento como guia para a ascese mística, como forma de se aproximar de Deus, pois Este é caracterizado também pela via negativa, uma forma recorrente em *Monte Carmelo*, no qual, contrariamente ao apelo à forma do poema *Noche oscura*, temos a caracterização da divindade, de sua ascese e união mística pelo nada, pela recorrência à não-forma. Esse nada se adequa à própria imagem do esquecimento, vencendo a memória que se estabelece como um obstáculo à subida. Por isso, a filiação que muitos críticos fazem entre San Juan de la Cruz e Pseudo-Dionísio Areopagita. Este apresenta em sua *Teologia mística* uma doutrina que se denomina “apofática”, que se caracteriza pela negação de tudo:

(...) deixa de lado as sensações, as operações intelectivas, tudo que não existe e que existe, para se unires com Aquele que está acima de todo o ser e de todo conhecimento; no teu abandono irrestrito, absoluto e puro ao raio superessencial da treva divina, esquece-se de tudo, e, de tudo esquecido, deixa-te conduzir para o alto.⁷⁴

Assim, nessa poesia, basicamente, encontramos uma analogia entre a ascensão e a plenitude; entre a queda e o vazio. Foi exatamente num estado de extrema privação, quando o santo ficou recolhido na prisão em Toledo, durante nove meses, jejuando pão e água, recebendo o açoite circular, como castigo imposto ao rebelde, que está o cerne do sofrimento e sua suposta causa, o pecado. San Juan de la Cruz passou por um estado de privação, em que ele precisou se desertificar, vivendo a noite passiva do espírito para que a transformação de sua alma no amor de Deus se elevasse a grandes alturas. Neste sentido, para traduzir Deus, San Juan de la Cruz usa a própria caracterização da poesia. Esta surge do vazio, da anulação, da não inspiração, assim como Deus surgiu do nada. Para isso, o poeta precisa se mortificar, para que a anulação negativa o aproxime de Deus. Portanto, o Deus de San Juan de la Cruz é o vazio e o pleno, produzidos a partir do aniquilamento e, ao mesmo tempo, plenitude do ego.

⁷⁴ PSEUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA. *Teologia mística*. Rio de Janeiro: Fissus, 2005, pp. 15-16.

A poesia é capaz de produzir uma maré cheia, mas também deixa em seu rastro a areia vazia. Assim, nos versos iniciais de *Monte Carmelo*, podemos perceber que, para se chegar ao todo, (desconhecido) é preciso abandonar o conhecido, chegando ao nada do esquecimento, que se densifica como queda: “Para venir a gustarlo todo/no quieras tener gusto en nada./Para venir a saberlo todo/no quieras saber algo en nada.”⁷⁵ Se a repetição da preposição *para*, em vários versos do poema, indica finalidade de se alcançar um objetivo, poderia também indicar, subterraneamente, movimento, direção a um destino que se remete para um além (transcendência). Esta preposição *para* só é repetida para o aspecto positivo da ascensão, que aparece estrategicamente no primeiro verso de cada estrofe, indicando formalmente no espaço em branco do texto, um desejo de plenitude marcado pela hierarquização de sua posição em primeiro lugar, caracterizando a queda, o vazio, como algo inferior, e que o poeta localiza, inteligentemente, no verso seguinte: “Para venir a poseerlo todo/no quieras poseer algo en nada/Para venir a serlo todo/no quieras ser algo en nada.”⁷⁶ No livro *São João da Cruz: um homem, um mestre, um santo*, sem autor específico, organizado pelo Carmelo do Imaculado Coração de Maria e Santa Teresinha, se diz que o conjunto final da obra de San Juan de la Cruz “não satisfaz, não expressa absolutamente o Mistério.”⁷⁷ Podemos tirar desta frase não uma tentativa malograda em expressar uma verdade pela linguagem poética de San Juan de la Cruz, mas como um recurso estratégico para mostrar que a linguagem se caracteriza por sua própria impossibilidade de comunicar, ainda mais quando se fala do inefável. Assim, o artifício poético de San Juan de la Cruz seria uma forma de mostrar a própria impossibilidade de representar Deus, nos comunicando na sua poesia um “ainda não” de que fala Blanchot, que se torna emblemática nesta poesia em particular: “O poeta é o mediador, ele faz a ligação entre o próximo e o longínquo.”⁷⁸ Sim, o poeta faz apenas a ligação, tentando estabelecer uma analogia, mas não comunica esse longínquo, deixando-o navegar no silêncio. Por isso, nesta poesia de San Juan de la Cruz, temos a caracterização daquilo que poderíamos chamar do “menos” e do “mais”, pois é pela negação de tudo que se alcança o todo, é pela negação do próximo que se atinge o longínquo, mesmo sem compreendê-lo: “Senda del Monte Carmelo, espíritu de perfección:/nada,nada,nada,nada,nada,nada,/y aun en el monte:nada.”⁷⁹ Mesmo assim, no espaço do longínquo, no cume, ainda encontramos o nada, que é a própria imagem da impossibilidade de se compreender Deus, que, paradoxalmente, se preenche como

⁷⁵ CRUZ, San Juan de la., op. cit., p. 118.

⁷⁶ Idem, p. 118.

⁷⁷ *São João da Cruz: um homem, um mestre, um santo*. Carmelo do Imaculado Coração de Maria e Santa Teresinha. São Paulo: Paulinas, 1999, p. 88.

⁷⁸ BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 115.

⁷⁹ CRUZ, San Juan de la., op. cit., p. 120.

plenitude. Dessa forma o paradoxo se cumpre, é preciso através da poesia expressar esse nada pela linguagem: “Pero esa Nada incomunicable es necesario, en cierta medida, comunicarla. Ese es el papel desempenado por el símbolo y la expresión poética.”⁸⁰ Nesta poesia, temos a máxima desfiguração da ascensão platônica, em que podemos chegar a Deus através da fisicalidade dos belos corpos e sua contemplação até a idéia da Beleza pura. Ao contrário, em *Monte Carmelo* (o oposto de *Noche oscura*) é pela não-forma que se chega ao alto do cume: “En esta desnudez halla el/ espíritu su descanso, porque no codiciando/nada, nada le fatiga hacia/arriba, y nada le oprime/hacia abajo, porque está en/el centro de su humildad.”⁸¹ Humildade aqui se refere à desnudez, sendo tais termos correlatos, demonstrando o intenso paralelismo, em que o poeta une elementos análogos e desune elementos díspares no jogo *arriba/abajo*. Pois é a partir do *abajo* (desnudez, humildade) que se chega ao *arriba* (plenitude). O jogo também se estabelece entre a oposição entre dois planos de imperfeição: celeste e terrestre, mas que no seu interior possuem os mesmos gostos ou erros. No *cielo*: *gloria, gozo, saber, consuelo, descanso*. No *suelo*: *poseer, gozo, saber, consuelo, descanso*. O poeta só produz uma pequena assimetria na suposta simetria aparente das imperfeições que caracterizam o espírito e a matéria, a introdução no *suelo* do verbo no infinitivo *poseer* no meio dos substantivos, que indica, esteticamente, a própria diferenciação simbólica entre céu e terra, ou seja, a indicação do tempo no espaço terrestre. Assim, o jogo da ascensão e da queda produz a sua assimetria e simetria, a analogia e a diferenciação, que compõe esteticamente o malabarismo lingüístico utilizado por San Juan de la Cruz para representar tais símbolos. Também, estrategicamente, o poeta coloca entre as duas estrofes que servem como caracterização das imperfeições do céu e a terra o meio-termo, a terceira-margem, o bom senso para se atingir o todo, que é o nada, nada, nada, nada, nada, nada.

Continuando a discutir sobre o problema de a linguagem traduzir o sagrado a partir da poesia, Susana Scramin vai notar um problema que Giorgio Agambem percebe na leitura da poesia de San Juan de la Cruz e que tão bem podemos associar ao problema encontrado neste poema em especial: a *figure similitudine stravagante*. A autora diz:

Por isso, Juan de la Cruz opta em fazer uso de uma linguagem ingênua e das figuras de similaridade, contudo, essas figuras se tornam extravagantes porque elas não são utilizadas para dar a conhecer o objeto, ao contrário, a utilização delas funda um saber baseado na cegueira e na

⁸⁰ PELLE-DOUËL, Yvonne. *San Juan de la Cruz y la noche mística*. Madrid: Aguilar, 1963, p. 78.

⁸¹ CRUZ, San Juan de la, op. cit., p. 120.

escuridão. São figuras extravagantes, isto é, figuras excessivas, transgressivas, que escapam, por isso mesmo, à norma de uma teologia escolástica (ou positiva) na qual estava fundamentada toda a negação do estatuto de autonomia ou adequação da poesia como meio para conhecer-se Deus da teologia mística (ou negativa) de Juan de la Cruz.”⁸²

A mesma idéia será desenvolvida por Bataille, que em sua experiência interior, elimina toda a relação com a teologia positiva e com a idéia de Deus. Por isso, San Juan de la Cruz irá caracterizar Deus, neste poema, de uma forma tão simples, pelo paradoxo da ascensão e da queda, do pleno e do vazio, utilizando o recurso do dualismo incessante entre as palavras nada e todo/tudo, que se repetem excessivamente. E, por outro lado, a utilização de um elemento tão natural (*monte*), não um conceito abstrato, para representar a relação divina entre o homem e Deus, ou até mesmo, o próprio Deus, como o cume desse monte. Esta palavra aparece poucas vezes, mas é caracterizada por outras palavras que simbolizam sua representação: *para, venir, todo, nada, no*. Todos os elementos de movimento (*para, venir*), plenitude (*todo*) e negação (*nada, no*) nos servem para demonstrar a multiplicidade desta simplicidade que uma palavra só sedimenta (o substantivo concreto *monte*). Poderíamos caracterizar tal estilo de San Juan de la Cruz, aproveitando o que Susana Scramim disse de “extravagância da simplicidade”, pois vai ser precisamente pelo excesso de repetições de elementos tão simples que vai se tentar dar corporalidade ao sagrado.

No livro *San Juan de la Cruz en la Biblioteca Nacional*, se diz que neste poeta encontramos a “negación absoluta de si”⁸³ e ainda “el vacío de la mente, la extensión del yo, ser como la nada.”⁸⁴ Como conjugar esta caracterização mística como a experiência de subjetividade do eu lírico, que representa a maximização do eu, no transbordamento interior? Essa absoluta negação de si, na verdade representa, a negação de toda forma, de todo o externo que se encontra em nós como externalidade. O interior é que representa a força maior, o caminho tanto do místico, quanto do poeta, pois a plenitude se preenche, neste poema específico, com a negação da forma. Portanto, temos nos versos finais do poema: “Ya por aquí no hay camino,/porque para el justo no hay ley;/él para sí se es ley.”⁸⁵ É preciso deixar o baixo, a forma, para se chegar ao Altíssimo, a não-forma, chegar ao que excede todo o gosto e sentimento.

⁸² SCRAMIM, Susana. “A exceção e o excesso”. In: Revista Outra Travessia. A exceção (Giorgio Agamben) e o excesso (Georges Bataille). Número 5. Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina, 2005, p. 175.

⁸³ *San Juan de la Cruz en la Biblioteca Nacional: exposición bibliográfica, hemerográfica, sonora y fotográfica*. Caracas: IABN, 1991, p. 3.

⁸⁴ Idem, p. 4.

⁸⁵ CRUZ, San Juan de la., op. cit., p. 122.

Agora, falemos da imagem do monte, símbolo da ascensão. O que ele representa neste poema de San Juan de la Cruz? Dante ilustra o Purgatório na *Divina Comédia* como uma montanha de purificação, sendo que os Poetas do canto vão caminhar pela vereda mais difícil para o monte que seguem, sendo o Paraíso, no entanto, o ponto mais alto do monte: “Seguindo os conselhos recebidos, os Poetas, através de um caminho apertado e difícil, sobem ao primeiro salto.”⁸⁶ Foi num monte também, que Moisés recebeu as Tábuas da Lei e, principalmente, a imagem do sofrimento, da dor e do medo de Jesus no Monte das Oliveiras (Lucas 22, 39-46). Nos *Upanixades*, a montanha se apresenta como a própria glória da divindade: “Mi gloria es como la cima de una montaña.”⁸⁷ O simbolismo da ascensão que a montanha representa também nos leva a imaginar a descida, sua queda; pois a altura também indica soberba, como podemos ver no mito de Ícaro. Por outro lado, temos a positividade da ascensão, no significado da escada celeste no sonho de Jacó, assim como na ressurreição de Cristo. A montanha parece unir céu e terra e Mircea Eliade⁸⁸ a qualifica como um dos vários símbolos que indicam o centro do mundo. Ela nos remeteria à iniciação, pois indicaria uma ruptura de nível, o nível terreno para se alcançar o céu, fazendo a passagem de um modo de ser a outro. Jean Chevalier⁸⁹ também demonstra, como Eliade, a montanha como símbolo do centro, mas também nos mostra o símbolo da altura. Ele fala que a imagem da montanha é múltipla, sendo o lugar das teofanias, das hierofanias, da manifestação divina, mas também o lugar da transcendência. Mas como todo esse simbolismo é aproveitado em San Juan de la Cruz? Qual o sentido do monte no poema *Monte Carmelo* e qual o rendimento estético de tal simbologia para a compreensão da relação entre o sagrado e o literário? O monte se identifica com a imagem dos degraus do esvaziamento, como a similar escada, em direção ao pleno. Como a montanha está mais próxima ao céu do que da terra, caracteriza a própria sublimidade do desprendimento do real. Aqui, literatura e mística se conjugam, pois ambas não lidam com o esquecimento do real? A imagem do monte demonstra a autonomia de um plano com relação ao outro. Mas a imagem da ascensão do monte só se estabelece pelo seu oposto, a descida que remete ao esvaziamento de toda sua relação com a terra, o real. A palavra “desprendimento” seria a mais apropriada para se falar em descolamento com relação ao real. Poderíamos nos direcionar à obra de Mestre Eckhart, que produziu interferências nos místicos posteriores. Contemporâneo de Raimundo Lúlio e de Dante, ele escreveu uma belíssima obra

⁸⁶ ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Atena Editora, 1957, p. 196.

⁸⁷ *Los Upanishads*. Barcelona: Vision Libros, s.d., p.55

⁸⁸ ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

⁸⁹ CHEVALIER, Jean, op. cit.

chamada *Sobre o desprendimento*. Os autores que fazem a introdução ao livro indicam que a palavra que faz parte do título, na verdade, é um neologismo criado por Eckhart: “Abgescheidenheit”. Eles afirmam que tal palavra poderia conotar um sentido negativo na época. O prefixo “ab” indica distanciamento e o verbo “scheiden” significa “partir”, “deixar”, “separar-se”. Mas para os autores, Eckhart lhe confere um sentido positivo⁹⁰. Poderíamos associar o sentido do monte nesta poesia com o sentido de desprendimento em Eckhart, só que transportando o sentido literal para o metaforizado na relação com o fenômeno estético. O místico alemão faz um jogo entre pleno e vazio, tão presente neste poema de San Juan de la Cruz: “Saiba, portanto: estar vazio de toda criatura significa estar pleno de Deus e estar pleno de toda criatura significa estar vazio de Deus”⁹¹. Como podemos ver isto na estruturação imagética do poema? O poeta joga com os sentidos de positividade e negatividade de palavras, invertendo ou até duplicando o seu sentido, mostrando a palavra como um espelho, que revela seu duplo. A palavra *todo*, que em português indicará tanto “todo” como “tudo”, indica, ao mesmo tempo, o vazio e o pleno, o valor positivo e também negativo, quebrando com o sentido confortador e excessivo que tais palavras carregam. As palavras indicariam também o seu oposto, rejeitando seu próprio semantismo original: “Cuando reparas en algo/dejas de arrojarte al todo./Para venir del todo al todo/has de dejarte del todo en todo,/y cuando lo vengas del todo a tener/has de tenerlo sin nada querer./[Porque, si quieres tener algo en todo,/no tienes puro em Dios tu tesoro].”⁹² Por outro lado, contrariamente, as palavras *no/nada* só ganham um valor altamente positivado, indicando a inversão de seu sentido original: “No me da gloria nada./No me da pena nada.”⁹³ Assim, os sentidos da ascensão e da descida, do pleno e do vazio, trocam de papéis, sendo intercambiáveis. Tal efeito estético tem o sentido de demonstrar a própria inefabilidade ao se falar de Deus, pois não é a partir do discurso lógico e dialético, mais preso ao frescor do real que o poeta vai se servir para falar do mais alto grau de união com o longínquo, mas a partir da própria impossibilidade que a linguagem traduz em seus duplos, espelhamentos e inversões. Gilbert Durand mostra que todos os dualismos fizeram uma separação bem mais rígida entre os símbolos da ascensão, que conduziria ao Regime Diurno da imagem e da descida, que nos reportaria ao Regime Noturno da imagem. A queda estaria ligada ao medo, às trevas e à agitação, sendo um dos aspectos temíveis do tempo. A queda como perda de nossa imortalidade primordial também é

⁹⁰ JARCZYK, Gwendoline e LABARRIÈRE, Pierre-Jean. “Introdução”. In: ECKHART, Mestre. *Sobre o desprendimento e outros textos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

⁹¹ ECKHART, Mestre. *Sobre o desprendimento e outros textos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 12.

⁹² CRUZ, San Juan de la., op. cit., pp. 118-120.

⁹³ Idem, p. 122.

observada. Já o simbolismo verticalizante seria uma escada levantada contra o tempo e morte. Observa que Dante é o mais verticalizante dos poetas e também fala da ascensão mística em *Monte Carmelo* de San Juan de la Cruz. Mas Durand apresenta as inversões, demonstrando também que o simbolismo da descida significa proteção, que penetra no coração da intimidade protetora. O teórico francês nos diz: “Se a ascensão é apelo à exterioridade, a um para além do carnal, o eixo da descida é um eixo íntimo, frágil e macio.”⁹⁴ Ascensão mística, ascensão da escrita com relação ao real, eis a semelhança entre o imaginário literário e o sagrado. Mas para se ter a ascensão é necessário a queda, o esvaziamento. A queda se identifica, assim, como no discurso literário, ao esquecimento da memória, de todo o conhecido. Ascensão e queda, o pleno e o vazio, são as oposições construídas ao longo do percurso ao Monte Carmelo.

O nome específico: Monte Carmelo. A fonte literária: a Sagrada Escritura. O Monte Carmelo é uma montanha na costa de Israel, local onde ocorreu o duelo espiritual entre Elias e os profetas do deus Baal, a luta entre a defesa de um Deus verdadeiro e uma divindade falsa. Elias provou que o único Deus que realmente é o Senhor é o Deus de Israel. Ele defende a invocação de um só Deus. (I Reis 18, 20-46): “Ouvi-me, Senhor, ouvi-me: que este povo reconheça que vós, Senhor, sois Deus, e que sois vós que converteis os seus corações.”⁹⁵ (I Reis, 18, 37). Nisto, o fogo do Senhor baixou do céu, com que o povo diz: “O Senhor é Deus!”⁹⁶ (I Reis 18, 39) Dessa forma, o monte Carmelo neste ponto da Bíblia significou a própria glória do Senhor em se afirmar como o único Deus. O pleno se faz aqui presente. Neste sentido, a imagem da plenitude, do tudo é aqui retirada de um tema bíblico por San Juan de la Cruz, como está descrito nos seguintes versos do Monte Carmelo: “Sólo mora en este monte/honra y gloria de Dios.”⁹⁷ Por que foi neste monte, que Deus mostrou sua plenitude aos homens. Mas a imagem oposta, a do nada, de onde retira San Juan de la Cruz para compor seu poema? A palavra nada é central nesta poesia, aparecendo nada menos do que 16 vezes, de forma excessiva. É no mesmo episódio bíblico que encontramos a interferência entre o texto bíblico e o poema do poeta espanhol. Elias subiu ao cimo do monte Carmelo, onde se curvou por terra, pondo a cabeça entre os joelhos; representando aqui o sinal de obediência e humildade perante Deus. Num primeiro momento, quando Elias pede para o seu servo dizer o que vê lá do monte para as bandas do mar, este responde com uma só

⁹⁴ DURAND, Gilbert, op. cit., p. 201.

⁹⁵ BÍBLIA SAGRADA, op. cit., p. 391.

⁹⁶ Idem, p. 391.

⁹⁷ CRUZ, San Juan de la., op. cit., p. 122.

palavra: “Nada”. Não seria precisamente nessa palavra, que San Juan de la Cruz teve seu *fiat lux* para a idéia de negação e repetição incessante da partícula negativa no poema *Monte Carmelo*? Fica como uma hipótese para futuras discussões. Em San Juan de la Cruz, temos a plena capacidade negativa e plena do Nada, que é Deus. Deus como esvaziamento, San Juan de la Cruz tomou de uma larga tradição mística, inserindo-se numa longa corrente de uma mística neo-platônica que se imiscuiu nos pensamentos poderosos de Agostinho, Pseudo-Dionísio Areopagita e Mestre Eckhart. Mas tal concepção que encontramos de Deus, no *Monte Carmelo*, como via negativa, levanta problemas que pode recender a panteísmo. Mas não podemos pensar desta forma, pois tal construção de Deus só é alcançada pelo ser humano na medida em que este, assemelhando-se a Deus, esvazia-se no “desprendimento”, tomando o empréstimo de Eckhart. O desprendimento é o movimento para o Nada, o esvaziamento, para se encontrar o pleno, a totalidade. Não de uma “totalidade de experiência”, mas da não experiência, pois quanto mais se deseja, quanto maior o desejo de posse, mais o eu lírico se descentra de sua própria intimidade: “Cuanto más tenerlo quise,/con tanto menos me hallé.”⁹⁸ Aqui temos o jogo poético do mais e do menos, pois tais expressões sintetizam a própria ambigüidade de Deus, que se reflete na linguagem literária, que quanto mais diz, menos diz. Quanto mais a linguagem poética fala de Deus, menos sabemos Dele. Numa das estrofes, San Juan de la Cruz utiliza uma enumeração ordenada que nos leva para o jogo ambíguo do literário, pois tais palavras não são interligadas por nenhuma outra referência que não elas mesmas, não nos reportam nem somente ao Nada, nem somente ao Todo. Não sabemos se tais qualidades devem ser esvaziadas do homem ou são qualidades alcançadas e preenchidas no final do processo de união mística, no alto do cume: “Paz, gozo, alegria, deleite, sabiduría,/justicia, fortaleza, caridad, piedad.”⁹⁹ São substantivos abstratos que nos conduziria a pensar numa idéia de transcendência com relação às formas concretas vistas lá de cima do monte. Temos também a variação da negativa *no* que aparecem em apenas duas estrofes, com a introdução da partícula *ni*. A essa partícula se pospõem dois elementos: *eso*, *esotro*. A conjunção indicativa de negação se antepõe exatamente a pronomes demonstrativos, sendo *esotro* a contração de *ese* mais *otro*. Tais pronomes demonstrativos nos levam a duas interpretações: ou nos remete a uma coisa determinada, o que indicaria a imanência das formas, das coisas transitórias, já que não se referiria ao próprio Deus, por estarem em maiúsculas, ou se referem a uma coisa conhecida (não-Deus) já mencionada antes: o desejo do eu lírico. O desejo se conjuga com algo que nos é conhecido, familiar, mas Deus é a

⁹⁸ Idem, p. 120.

⁹⁹ Idem, *ibid*, p. 122.

negação de todo desejo, de tudo o que é humano, conhecido. Portanto, a negação de Deus é produzida pelo próprio excesso, na repetição dessas palavras que não são divinas. A insuficiência de se traduzir Deus se polariza pelo seu oposto: o excesso: “Ni eso, ni eso, ni eso,/ni eso, ni eso, ni eso, ni eso.”¹⁰⁰ Ou ainda: “Ni esotro, ni esotro,/ni esotro, ni esotro, ni esotro, ni esotro”¹⁰¹.

Odilão Moura¹⁰² vai dizer que o assunto central de *Monte Carmelo* é a doutrina da ascensão da alma para Deus pela renúncia de tudo o que não é Deus. Renúncia absoluta dos bens terrestres, já ensinada no Evangelho. Ele faz um esquema de divisão temática do livro, que se estabelece como ascensão para Deus na Noite Ativa (está seria caracterizada pelo intenso trabalho do místico em alcançar o seu fim, enquanto na Noite Passiva o homem não agiria por seus próprios esforços, sendo o agente o próprio Deus). Teríamos a mortificação dos apetites dos sentidos, num primeiro momento. Finalmente, ocorreria a mortificação do espírito, purificando a inteligência pela fé; a memória pela esperança e a vontade pela caridade. Ou seja, as três potências naturais sendo mortificadas pelas três virtudes teológicas. Mas San Juan de la Cruz utilizou esse esquema para a composição de seu poema *Monte Carmelo*? Vamos analisar duas estrofes interessantes já analisadas acima, que poderiam lançar muitas dúvidas. A primeira estrofe que vamos analisar é a seguinte: “Ni eso, ni eso, ni eso,/ni eso, ni eso, ni eso, ni eso.”¹⁰³ O poeta divide intencionalmente ou acidentalmente tal estrofe no esquema simbólico 3/4? Ele repete *ni eso* três vezes no primeiro verso e quatro vezes no segundo verso, podendo indicar a vitória do espírito, indicado pelo número 3 sobre a matéria, caracterizada pelo número 4, formando no todo um setenário. O número sete simboliza um ciclo completo, uma perfeição dinâmica, com a junção entre o céu e a terra. Seria a totalidade do universo em movimento, o número da conclusão cíclica, da perfeição, ou seja, um caminho concluído (monte Carmelo). Chevalier diz que o setenário “resume também a totalidade da vida moral, acrescentando as três virtudes teológicas – a fé, a esperança e a caridade – às quatro virtudes cardeais – a prudência, a temperança, a justiça e a força.”¹⁰⁴ Mas a outra estrofe negaria a hipótese da primeira estrofe analisada, já que elas são caracterizadas pelos seus elementos de semelhança, mas o que nos atrai é a diferença. Temos a repetição de *ni esotro* duas vezes no primeiro verso e quatro vezes no segundo verso, o que desmancharia todo o esquema feito anteriormente. San Juan de la Cruz joga com nossa sensibilidade,

¹⁰⁰ Idem, *ibid*, p. 120.

¹⁰¹ Idem, *ibid*, p. 122.

¹⁰² MOURA, Odilão, *op. cit.*

¹⁰³ CRUZ, San Juan de la., *op. cit.*, p. 120.

¹⁰⁴ CHEVALIER, Jean., *op. cit.*, p. 826.

produzindo a confusão de se seguir uma linha reta, quando na verdade nos guia para a linha ascendente e descendente, nos carrega para o espaço escorregadio do literário, na dimensão intercambiável das imagens do céu e da terra, da ascensão e da queda, do tudo e do nada, do pleno e do vazio.

2.4. *Cántico espiritual*: da corporalidade e da imanência do sagrado e do jogo da onipotência da linguagem e da onipotência do sagrado.

A primeira dificuldade que nos veio à mente, foi escolher entre a primeira versão e a segunda versão do *Cántico espiritual* para fazer esta análise. Preferimos optar pelo Cántico A, na sua versão original, sem as modificações posteriores. O Cántico B contém uma estrofe a mais, a XI. Além disso, foi reorganizada também a ordem das estrofes e com a nova ordem, receberam nova interpretação. A primeira redação é de 1584, a segunda é de 1586. Federico Ruiz Salvador escolhe a primeira redação para sua interpretação pessoal, pois considera “superior el orden del primer poema.”¹⁰⁵ Além disso, outro autor já observou o caráter mais doutrinal da segunda versão: “A mudança de ordem e a edição da estrofe 11ª (“Descubre tu presencia...”) obedece à necessidade de adequar o *Cántico* à estrutura alegórica dos comentários em prosa.”¹⁰⁶ Também é Dámaso Alonso quem vai preferir a primeira redação para fazer suas anotações. Este crítico percebe que a ação mística no *Cántico A* se caracteriza pelas regressões, enquanto no *Cántico B*, a ação é sistematicamente conduzida; além da primeira redação se pautar por um ardor criativo, enquanto a segunda admite uma pausa reflexiva da organização doutrinal. Ele completa:

(...) en la primera ordenación, la de Sanlúcar, el alma, con un impulso irresistible, se adelanta hacia la unión, estado en que le sobrevienen todavía recelos y temores; en la segunda, el proceso purificativo es más perfecto, y la posesión ya no perturbada.¹⁰⁷

Sigamos, então, a primeira versão, a de Sanlúcar, não a de Jaén (segunda versão).

¹⁰⁵ SALVADOR, op. cit., p. 237.

¹⁰⁶ Tal citação se encontra no prefácio às Poesias completas de San Juan de la Cruz escrito por Felipe B. Pedraza Jiménez. In: CRUZ, San Juan de la. *Poesias completas*. São Paulo: Consejería de Educación de la Embajada de España, 1991, p. 32.

¹⁰⁷ ALONSO, Dámaso, op. cit., 1942, p. 206.

No poema *Cántico espiritual*, temos a explosão dos sentidos do real como forma de se atingir a plenitude divina. A relação amorosa entre a amante e o Amado é animalizada para depois ser humanizada, criando o sentido de abarcar o amor de Deus a todas as criaturas. Busca-se o preenchimento humano em todas as formas, no sentido de Deus ser Um em todas as formas: “¿Adónde te escondiste,/Amado, y me dejaste con gemido?/Como el ciervo huiste,/habiéndome herido;/salí tras ti clamando,y eras ido.”¹⁰⁸

Antonio Gomes Penna¹⁰⁹ nos oferece duas visões místicas diferentes, de acordo com Spranger, primeiramente, e Penido, logo após. De acordo com o primeiro, há dois tipos de místicos, os imanentes e os transcendententes. Aqueles são universalistas, dotados de natureza faústica. Buscando anelos infinitos, que em tudo vêem um *plus vita*, percebendo algo de divino e positivo em toda a vida. Os transcendententes estabelecem uma relação negativa, em que toda a estrutura mental é insuficiente para alcançar o fim último, negando toda a vontade de poder através do ceticismo. Já Penido faz uma distinção entre o misticismo de Plotino e o misticismo de San Juan de la Cruz. O primeiro se caracteriza por um êxtase unilateral, com o fim de alcançar a visão de Deus. O Deus de Plotino não reage, fica indiferente ante o espírito que o contempla. No segundo, há o misticismo emocional centrado no amor, dotando a “graça divina” como uma condição de bilateralidade na relação entre Deus e o homem. Portanto, o “Deus-fonte-do ser” de Plotino se opõe ao “Deus-amigo-meu”¹¹⁰, de San Juan de la Cruz, segundo Penido. Podemos perceber que a caracterização é certa quando analisamos a poesia do místico espanhol, sendo que poderíamos caracterizá-lo, tirando proveito da classificação de Spranger, como imanente, a partir da poesia basilar, que é o *Cántico espiritual*. Nesta poesia, a amante passará por todas as provas, enfrentando perigos, para conquistar o amor de Deus. Descreve-se o leito florido como a materialização e sexualização do amor de Deus. Além dessa presença imanente, percebemos o desejo de plenitude no âmbito da composição, pois o poeta mistura referências bíblicas com elementos pagãos, a figura de Eva e a Arca de Noé, com o canto das sereias, as ninfas da Judéia. San Juan de la Cruz tem o desejo dessa totalidade babélica, por meio de uma fusão de códigos culturais e lingüísticos: “Então o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais punição, o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, *que trabalham lado a lado*: o texto de prazer é Babel feliz.”¹¹¹ Esse desejo babélico não é a busca de o poeta místico querer se aproximar da onisciência e onipotência divina pela palavra, através da afirmação do mundo e da vida?

¹⁰⁸ CRUZ, San Juan de la., op. cit., p. 38.

¹⁰⁹ PENNA, Antonio Gomes, op. cit.

¹¹⁰ Idem, p. 41.

¹¹¹ BARTHES, Roland. *O Prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 8.

Onipotência divina que o poeta busca, similar à onipotência da arte, tentando extrair de várias referências lingüísticas e de várias tradições o desejo da completude babélica.

Percebemos que desde Platão, o elemento do erotismo é muito forte, sendo que o aspirante precisa passar por etapas de purificação, despojando-se da sexualidade para o alcance do bem supremo. No entanto, no início de todo processo se interpõe uma visão da beleza física. A poesia é mais erótica que amorosa. Octavio Paz vai dizer que erotismo e religião se relacionam harmoniosamente, sendo que o amor vai contra a religião, pois o amor é sempre humano¹¹². Em San Juan de la Cruz, o místico ultrapassa os Ensinamentos Escolásticos da Igreja, a partir do erotismo, pois os seus poemas diziam outra coisa além da religião. A poesia oferece essa erotização da linguagem, pois a palavra ultrapassa a si mesma através do desejo: “A poesia nos faz tocar o impalpável e escutar a maré do silêncio cobrindo uma paisagem devastada pela insônia.”¹¹³ Em várias passagens do *Cântico espiritual* temos a extrema vulnerabilidade do apaixonado, que passa por sofrimentos e provas para encontrar o Amado. A amante também reclama do Amado por não ter a devida atenção. Há a dramatização da situação amorosa através da personificação do sagrado. No *Cântico espiritual*, encontramos as dores do amor que levam à doença e até mesmo ao desejo de morte: “si por ventura vierdes,/aquele que yo más quiero,/decilde que adolezco, peno y muero.”¹¹⁴ O desejo de vida também é o desejo de morte e na poesia não falta o eterno abraço de Eros e de Tánatos. O desejo pela vida é a busca por toda a criatura, a afirmação do ser. O desejo pela morte é a busca de união com Deus, à contemplação do não-ser. O prazer está associado à morte, pois a fusão sexual e também, mística, conduz ao inebriamento dos sentidos através do deleite extático tanto do amante quanto do místico. No *Cântico* da Bíblia, temos a alegoria das relações de Deus e Israel ou de Cristo e sua Igreja, representada a partir de poemas de forte expressão erótica, do contato entre a amante e o Amado.

O simbolismo do vinho é uma imagem presente neste poema que se caracteriza por estar ligada a uma ampla tradição, em que San Juan de la Cruz vai beber para demonstrar a multiplicidade desse simbolismo na sua poesia. Segundo Jean Chevalier¹¹⁵, São Bernardo vê uma interpretação particular nesse símbolo. Para ele, indica temor e força. O vinho é associado ao sangue, tanto pela cor quanto por seu caráter de essência de planta. Por isso, é poção de vida ou da imortalidade. Também é símbolo do conhecimento e da iniciação, devido

¹¹² PAZ, op. cit.

¹¹³ PAZ, Octavio, op. cit., p.11.

¹¹⁴ CRUZ, San Juan de la, op. cit., p. 38.

¹¹⁵ CHEVALIER, op. cit.

à embriaguez que provoca. Na Grécia antiga, o vinho substituía o sangue de Dioniso e representava a bebida da imortalidade. É, evidentemente, o significado do Cálice sagrado do sangue de Cristo na Eucaristia, figurada no sacrifício de Melquisedeque. Desta forma, encontramos igualmente a noção de sacrifício que pode ser o das tendências passionais associadas à embriaguez. O vinho é um elemento de sacrifício entre os hebreus. O vinho que causa embriaguez ainda é símbolo da loucura que Deus incute nos homens e nas nações infiéis e rebeldes para melhor castigá-los. O vinho é louvado no simbolismo báquico, no *Cântico dos Cânticos*, nos mistérios antigos, na lenda do Graal e no culto cristão. Na mística sufi, temos a presença do vinho na poesia de Rûmi, significando o gozo místico por que passa o amante: “Ébrio da taça do amor,/os dois mundos escorrem por minhas mãos:/Nada mais me move/além do gozo desse vinho.”¹¹⁶ Em San Juan de la Cruz, o vinho significa a bebida do Amor divino, que gera o total esquecimento de tudo que existe no mundo. Esquecer do conhecimento mundano para lembrar da Sabedoria divina: “En la interior bodega,/de mi Amado bebí, y cuando salía/por toda aquesta vega,/ya cosa no sabía;/y el ganado perdí que antes seguía”¹¹⁷. Mas tais versos se apresentam como uma lacuna, um parêntese, em meio ao excesso erótico imanente da natureza que representa todo o poema. Dora Ferreira da Silva vai dizer que os sufis definiam a si mesmos como bêbedos do vinho do amor divino. A autora vai estabelecer esse paralelo através da leitura de Palacios. Este vê a semelhança da mística dos sufis hispano-muçulmanos com a de San Juan de la Cruz. Dora Ferreira da Silva diz: “Ora, a poesia mística sufi-persa remonta à mesma origem: a união divino-humana só pode ser simbolizada pela fusão da amada com o amado.”¹¹⁸ Portanto, principalmente a partir do simbolismo do vinho, temos a filiação à mística sufi, caracterizando o estilo do poeta espanhol como pluridimensional.

Toda esta poesia se constrói com densidade dramática, a partir de diálogos, sendo que há apenas uma estrofe referente à resposta das criaturas para a pergunta da esposa. Esta estrofe é importantíssima para enfatizar a personificação das criaturas da natureza, que por sua vez, representa a própria animalização do sagrado, aqui representado pelo Esposo, o Cristo, que se estabelece como a extensão de seu Pai, e que adquire aqui sua máxima onipotência perante as criaturas: “Mil gracias derramando/pasó por estos sotos con presura,/e,

¹¹⁶ JALAL AD-RÛMI, Maulâna (1207-1273). *Poemas místicos*; seleção de poemas do Divan de Shams-i Tabriz; tradução e introdução de José Jorge de Carvalho. São Paulo: Attar, 1996, p. 85.

¹¹⁷ CRUZ, San Juan de la, op. cit., p. 42.

¹¹⁸ SILVA, Dora Ferreira da; SEPARGNEUR, Hubert. (Estudos introdutórios). *A poesia mística de San Juan de la Cruz*. São Paulo: Cultrix, 1984, p. 39.

yéndolos mirando,/con sola su figura/vestidos los dejó de hermosura.”¹¹⁹ A hiperbolização do sagrado que vai derramando mil graças sobre as criaturas demonstra a onipotência da divindade obtida pela onipotência da linguagem, ainda mais reforçada pela utilização do gerúndio *derramando* que mostra uma ação continuada no passado mas que remete para a eternidade. O poeta poderia ter utilizado o verbo no pretérito indefinido, como utiliza em quase todos os versos para se referir ao passado, que, por sua vez, indica uma ação que se completou inteiramente no passado. A escolha do gerúndio nos leva a pensar numa ação que sempre poderá ser repetida em épocas futuras. Essa escolha é ideal para acionar a hipérbole, nos revelando o intenso poder divino possibilitado pelo poder da linguagem artística.

O poeta se utiliza de imagens da lírica profana, mas também mística. No primeiro caso utiliza o tópico já conhecido das feridas de amor simbolizadas pelas flechas de Eros. No segundo caso, como já mencionamos acima, o tema do vinho, que se encontra no misticismo dos sufis. O poeta acumulou vários códigos que estavam a seu alcance, mas modificando com sua engenhosidade e originalidade; pois, em seus versos, encontramos elementos da literatura medieval, o mundo dos clássicos, a utilização da Bíblia, da mística muçulmana e reflexos da poesia italianizante. O que é novo em San Juan de la Cruz é “a supressão de nexos, o justapor as imagens sugestivas sem se preocupar em ligá-las logicamente.”¹²⁰ Assim, cada verso se associaria ao anterior de forma intuitiva, não conceitual, adquirindo uma liberdade. Cada estrofe no *Cântico* se apresenta como um pequeno mundo, revelando, assim, inúmeras possibilidades que irradiam da presença divina. Essa fragmentação do discurso também exterioriza algo que está presente no poema como um todo: a imagem da solidão, da ausência do Amado que ocasiona na amante. Há uma quebra sintática entre uma estrofe e outra, demonstrando os múltiplos mundos que encobrem a transcendência da divindade, pois esta se semantiza como imanência. Assim, a ausência da transcendência de Deus se caracteriza como presença de sua corporalidade na imagem do Esposo-Cristo. A sinestesia belíssima que reforça a solidão ou a ausência como presença da onipotência divina é “la soledad sonora”. A solidão se caracteriza pelo seu silêncio, mas aqui, numa imagem extremamente paradoxal, a solidão se completa com a visão do Amado na natureza, que se apresenta em sua multiplicidade sonora. Estar só diante da natureza e, ao mesmo tempo, junta com o Amado no recanto das inúmeras belezas naturais que simbolizam o próprio rosto, a Beleza de Deus. Cristo se afirma aqui, como delícia, formosura, a beleza da natureza só faz traduzir essa Beleza que ultrapassa todo o entendimento e até mesmo a palavra, o som: “la música callada”.

¹¹⁹ CRUZ, San Juan de la, op. cit., p. 38.

¹²⁰ JIMÉNEZ, Felipe B. Pedraza., op. cit., p. 26.

A natureza traduziria a imagem de Deus, que é paradoxal. Traduziria seu extremo silêncio, sua solidão, seu encobrimento: “los valles solitários nemorosos”; mas também caracterizaria seu movimento, sua profusão sonora e imanente, seu revelar-se ao mundo pelo som, pela palavra: “los ríos sonoros.” Há também a repetição de cultismos, como “insulas extrañas” (repetida duas vezes), que se contrapõe, por sua vez, a palavras simples do meio pastoril, o que o aproxima mais do desejo babélico da onipotência de tudo abarcar num mesmo texto. Há também a presença do latinismo “socio”, para se referir ao amante de Deus. Tal palavra tem como sinônimos as palavras amigo, compañero, compinche, e caracteriza uma “persona asociada con otra para algún fin”¹²¹. Indica, portanto, o contrário da imagem de solidão descrita anteriormente, pois a palavra precisa do complemento, de outra pessoa para fazer sentido. A presença do arabismo *zaga* só faz enaltecer, também, a multiplicidade lingüística alcançada pelo poeta neste poema babélico. No verso “A zaga de tu huella”, a palavra *zaga* intensifica o vestígio deixado pelo Amado, a presença de sua materialidade contida na palavra *huella*, que significa pegada e, que, portanto, se densifica na imagem de um símbolo terrestre caracterizado pelo pé, sendo a parte do corpo mais próxima da terra.

Dámaso Alonso faz uma interessante análise da poesia *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz na sua obra já citada *La poesia de San Juan de la Cruz*¹²². Alonso explica que o santo espanhol é devedor da tradição da lira pagã, proveniente de Garcilaso e sendo espiritualizada por frei Luis até chegar em San Juan de la Cruz, que a diviniza. Este converteria, assim, em matéria religiosa os devaneios de amor de uma poesia de cunho amatório. Ao mesmo tempo, San Juan de la Cruz insere hieráticas palavras do poema bíblico como *granadas*, *austro*, *ciervo* e *ámbar*, mesclando, portanto, vários estilos. Alonso vai dizer que a hipótese mais plausível é acreditar na interferência de Garcilaso em sua poesia não diretamente, mas a partir do intermédio de Córdoba. Portanto, esta poesia de San Juan de la Cruz sofre interferência de uma longa tradição de poetas e estilos. O crítico aponta, por exemplo, a palavra *fonte*, que no *Cántico* se apresenta como elemento transmissor da imagem, tendo semelhanças e diferenças com a novela cavalheiresca *Caballero Platir*. Além disso, o tema da fonte faz parte da outra tradição eglógica, sendo que neste poema ela adquire um sentido muito mais místico, o significado da fé, único meio para se chegar à união com Deus. Como fazendo parte da temática pastoril, a *fonte* divinizar-se-ia em San Juan de la Cruz.

¹²¹ *Diccionario Manual e ilustrado de la Lengua Española*. Real Academia Española. Madrid: Espasa-Calpe, 1950, p. 1406.

¹²² ALONSO, Dámaso., op. cit., 1942.

Alonso¹²³ chama tal processo, na outra obra, de “divinización”, ou seja, a conversão da literatura profana ao plano religioso. Mas não poderíamos fazer um caminho inverso, afirmando que ao contrário de fazer um processo de “divinización”, o poeta espanhol não produziria o trabalho original de “profanização” do sagrado, já que o mecanismo anterior já era largamente usado na época por outros autores, penetrando vigorosamente no século XVI? Assim, ao invés da transcendência, teríamos a imanência, a corporalidade de Deus que é marcada por palavras profanas. Se para Dámaso Alonso, a “divinización” já era um largo processo na poesia espanhola, sendo que a poesias do santo seriam adaptações de composições profanas, não seria melhor pensar que ele utiliza temas profanos para “profanizar” o sagrado? Vejamos a estrofe em que aparece a palavra *fente* para percebemos melhor a hipótese: “¡Oh cristalina fuente,/si en esos tus semblantes plateados/formases de repente/los ojos deseados/que tengo en mis entrañas dibujados!”¹²⁴. A *fente* não é caracterizada por seu descolamento com relação ao real, mas aparece personificada pela palavra *semblantes* que remete à máxima humanidade, que é representada pelo Verbo de Deus, ou seja, Cristo. A palavra *fente* seria a perfeita imagem da imanência, embora a palavra *cristalina* nos pudesse remeter à imagem de pureza. Mas essa transparência só servirá para refletir os *ojos deseados*, que representam uma força tão abissal que estão desenhados até mesmo nas entranhas da esposa, mostrando a extrema influência que o externo, ou seja, a corporalidade do mundo, que é, por isso mesmo, a corporalidade que Deus possui. Não teríamos assim nem a imagem do sofrimento que a Paixão de Cristo produz nem a ressurreição de um corpo sutil que se eleva ao céu. O simbolismo é intensamente palpável e erótico, mais ainda observado na estrofe: “Allí me dio su pecho,/allí me enseñó ciencia muy sabrosa;/y yo le di de hecho/a mí, sin dejar cosa:/allí le prometi de ser su esposa.”¹²⁵ Observem a extrema sexualidade que estes versos nos transportam. Mais do que buscar uma filiação com os autores de sua época, ou até mesmo no passado mais próximo do poeta, a origem de tal “profanização”, podemos encontrar no *Cântico dos Cânticos* da Bíblia, que se revela como uma “heresia” no meio da Escritura Sagrada. Observem logo na Introdução as palavras da esposa:

“-Ah!Beija-me com os beijos de tua boca!
Porque os teus amores são mais deliciosos que o vinho,
e suave é a fragrância de teus perfumes;

¹²³ ALONSO., op. cit., 1966.

¹²⁴ CRUZ, San Juan de la, op. cit., p. 40.

¹²⁵ Idem, p. 42.

o teu nome é como um perfume derramado:
 por isto amam-te as jovens.
 Arrasta-me após ti; corramos!
 O rei introduziu-me nos seus aposentos.
 Exultaremos de alegria e de júbilo em ti.
 Tuas carícias nos inebriarão mais que o vinho.
 Quanta razão há de te amar! (Ct 1, 1-4)¹²⁶

Se no *Cântico*, o rei introduz a mulher nos seus aposentos, tal estrofe do *Cântico espiritual* apresenta a palavra *allí* que nos leva a uma confusão quanto ao lugar da consumação amorosa. Pode se referir à estrofe anterior em que a esposa está na adega (*bodega*), o que estaria mais próximo ainda da introdução do *Cântico dos Cânticos* em relação ao vinho. Mas por outro lado a palavra *salía* nos mostra que na estrofe seguinte a esposa poderia estar em outro espaço, sendo o espaço externo da natureza a representação do espaço interno da relação amorosa: “En la interior bodega,/de mi Amado bebí, y cuando salía/por toda aquesta veja,/ya cosa no sabía;/y el ganado perdí que antes seguía.”¹²⁷ Portanto, podemos concordar com Dámaso Alonso no ponto mais importante de sua obra¹²⁸, ou seja, a influência de três influxos em San Juan de la Cruz: a poesia bíblica do *Cântico dos Cânticos*, a poesia castelhana do seu século – a culta e a italianizante e, finalmente, a tradição da poesia popular e dos cancioneros. Dessa forma, o anseio de se atingir a totalidade artística é uma tentativa que se estabelece nesta poesia magistral de San Juan de la Cruz que dá corporalidade à própria onipotência divina feita escrita.

Voltando mais uma vez para Dámaso Alonso, este faz um comentário em sua obra que depois se contradiz em outros momentos de seu livro. Vejamos:

Lo hemos dicho: nada más lejos de las vías de San Juan de la Cruz que una meta de arte. El arte no era nada, no significava nada para él. No tenía resquicio para el arte quien estaba lleno de Dios.¹²⁹

O autor se contradiz em outras passagens e até mesmo na sua análise estilística, enfatizando certos valores artísticos na sua obra. Mas ele vai perceber que enquanto o poema profano era absolutamente regular, terminando todas as estrofes com o mesmo verso, San Juan de la Cruz rompe com a regularidade formal, como podemos ver no *Cântico espiritual*. Alonso vai dizer que ele não tinha preocupação com a técnica literária, chegando a dizer que o

¹²⁶ Bíblia Sagrada, op. cit., p.826.

¹²⁷ CRUZ, San Juan de la, op. cit., p. 42.

¹²⁸ ALONSO, op. cit., 1942.

¹²⁹ ALONSO, op. cit., 1966, p. 266.

poeta espanhol até mesmo a desconhecia. Se tal crítico vê tal despreocupação como sinal de falta de habilidade artística, podemos ver como sinal da onipotência artística, demonstrando a extrema habilidade de San Juan de la Cruz em manejar com vários códigos e estilos, os subvertendo, aproximando tal transgressão como símbolo da modernidade do poeta, principalmente, se analisarmos o poema *Cântico espiritual*. Dámaso Alonso vai explicar categoricamente que o uso da aliteração pelo poeta, por exemplo, não é um artifício, mas um fenômeno intuitivo. Se observarmos o verso “un no sé qué que quedan balbuciendo”, podemos perceber que a repetição consecutiva dos três “q” não é uma escolha aleatória, intuitiva, mas usada como técnica expressiva para reforçar a dificuldade em se expressar por palavras a presença divina, mais ainda enfatizada pelo gerúndio “balbuciendo”, que é uma fase em que a criança ainda vai adquirindo seus primeiros sons, que antecede a qualquer pronunciado de palavra, o balbucio, ou seja, à noção significativa. Portanto, suas escolhas não são intuitivas, mas estrategicamente estéticas, revelando o poder da arte. Ainda mais uma coisa, Alonso se trai ao dizer que San Juan de la Cruz não conhecia a tradição, pois ele mesmo vai dizer que este “no sé qué” vem da Itália, mais exatamente ainda de Petrarca.

O poeta conhecia exatamente a tradição, dialogando com o imaginário trovadoresco, pois utiliza a palavra *esquiva* procedente do vocabulário amoroso trovadoresco. Além disso, a esposa vai se desculpar por sua cor morena, rompendo com os padrões de beleza do imaginário trovadoresco: a brancura da mulher, que a caracteriza por sua pureza, como um ideal inatingível. Ao contrário, a pele morena denota mais sensualidade, aproximando-se mais da realização dos desejos carnis, como também está descrito no *Cântico dos Cânticos*, a desculpa da esposa por seu tom de pele. A esposa diz que é morena, mas é bela. No *Cântico espiritual*, temos a mesma desculpa: “No quieras despreciarme,/que, si color moreno en mí hallaste,/ya bien puedes mirarme/después que me miraste,/que gracia y hermosura en mí dejaste”¹³⁰.

O tom de proximidade, de imanência da relação amorosa é enaltecido pelo uso dos diminutivos tanto por parte da Esposa quanto pelo Esposo. A mulher chama seu Amado de *Carillo*, que é o adjetivo diminutivo de *caro*, indicando muito amado, querido. Por sua vez, na estrofe seguinte, o Esposo a denomina *palomica* e *tortolica*, também diminutivos, explicitando a idéia de proximidade, não de distância entre os dois amantes. Essa proximidade se torna mais ainda presente quando é exatamente um símbolo da fertilidade que se encontra na natureza é que vai servir para os dois amantes como o néctar, que erotiza a relação: as

¹³⁰ CRUZ, San Juan de la, op. cit., p. 44.

romãs – “Y luego a las subidas/cavernas de la piedra nos iremos,/que están bien escondidas;/y allí nos entraremos,/y el mosto de granadas gustaremos.”¹³¹ É exatamente num lugar de proteção, de aconchego, que representa o espaço fechado e uterino da caverna, indicando sua feminilização e fertilidade, que os amantes provarão a romã, símbolo de fecundidade e posteridade numerosa. Aliás, o poema é cheio de símbolos da fertilidade, provenientes da natureza como cervo, por exemplo. Assim, como símbolos da sensualidade: ninfas, sereias, cabelos, etc. E até a mais forte sexualidade, como a flecha, símbolo fálico, de penetração num centro, que remete à própria força da imanência da divindade no interior do místico. Observe-se a escultura de Santa Teresa D’Ávila de Bernini, em que a santa aparece em puro gozo e deleite místico representado por sua boca aberta que se oferece como um canal para a penetração da luz divina.

Federico Ruiz Salvador¹³² vai oferecer uma interpretação sobre a Esposa e o Esposo que não nos satisfaz por seu conteúdo doutrinário subjacente. O autor vai dizer que o dinamismo do acercamento nasce todo da Esposa, mas depois, esta se dá conta de que os impulsos iniciais que sentia para a união eram obra e graça do Esposo. Ele diz que o Esposo fala três vezes e brevemente, enquanto a esposa fala cinco vezes e largamente. Ele completa com relação ao Esposo: “Aunque menos sensible, su participación en la larga historia es mucho más intensa y eficaz.”¹³³ Não podemos concordar com tal afirmação, pois, aqui, ele se adequaria à doutrina exposta por San Juan de la Cruz que na sua explicação da noite passiva, o amante recebe toda a glória divina, sem agir absolutamente em nada. A força da esposa é muito mais forte. Primeiramente, porque todos os diálogos iniciais começam por ela, demonstrando todas as suas ânsias e sofrimentos em busca do Amado. A ação parte da Esposa e não o contrário. Por outro lado, a pergunta que ela faz às criaturas sobre o Amado, descende no nível hierárquico, caracterizando o poema, como um todo, como uma enorme gradação, que passa da humanidade à naturalização. Pois a esposa pergunta primeiro aos pastores (homens) onde está o Amado. Depois ela desce para o nível dos elementos da natureza. Portanto, percebemos como é alto o valor da natureza neste poema de San Juan de la Cruz, que se apresenta como o próprio corpo do Amado. As últimas estrofes se mostram como o máximo do anticlímax, pois nos oferece a visão da serenidade, da placidez, do silêncio e de nenhum julgamento com relação a essa relação amorosa, que não é vista nem pelos olhos do demônio Aminadab, este aqui aparecendo como elemento surpresa no final do poema.

¹³¹ Idem, p. 48.

¹³² SALVADOR, op. cit.

¹³³ SALVADOR, op. cit., p. 224.

San Juan de la Cruz¹³⁴ vai explicar no seu comentário em prosa sobre o *Cântico espiritual* o primeiro verso do poema “¿Adónde te escondiste?” Para ele, tal verso vai representar o desejo da Esposa em saber o “lugar” onde o Esposo está escondido, ou seja, escondido a todo olhar mortal e a todo humano entendimento, sendo esse lugar a essência, o seio do Pai. Mas o Esposo é o esconderijo? Deus é inacessível e escondido? Para nós, o sagrado permanece neste poema como visibilidade, como percepção do olhar que se estende na própria beleza da natureza. Tanto é assim que Cristo é caracterizado como um animal, o cervo, figura que também aparece no *Cântico*, em que a Esposa compara o Esposo com um cervo. Mas, por outro lado, podemos concordar com San Juan de la Cruz num aspecto: Deus se caracteriza como esconderijo, como invisibilidade. Só se tomarmos aqui a interpretação de sua transcendência. Enquanto esta se caracteriza como ausência do Amado, a imanência se caracteriza como sua presença. San Juan de la Cruz vai caracterizar o cervo por sua extrema rapidez e solidão, no seu comentário; o que faz ele se esconder e se manifestar. Neste sentido literal podemos metaforizar, elevando seu significado para o duplo jogo estético do encobrimento e velamento com seus pares opostos da descoberta e desvelamento, nos mostrando a potencialidade da arte em ser um discurso múltiplo e não unilateral. Por fim, o duplo jogo da onipotência da arte e da onipotência do sagrado se faz presente neste poema, assim como a manifestação do sagrado como ausência de sua transcendência.

¹³⁴ In: JESUS, op. cit.

III. Os poemas menores de San Juan de la Cruz: introdução

Para escrever este capítulo da tese, vamos escolher apenas três poemas menores de San Juan de la Cruz, para não citar confusamente partes de vários poemas, o que não nos levaria a uma análise profunda, mas superficial. Primeiramente, vamos analisar o poema conhecido mais universalmente como *El Pastorcico*. Após este poema, vamos escolher uma copla intitulada *Tras de um amoroso lance, y no de esperanza falto, volé tan alto, tan alto, que le di a la caza alcance*. Finalmente, teremos a análise de um romance cujo título é o seguinte: *Romance sobre o Evangelho “In principio erat verbum”, acerca da Santíssima Trindade*. Percebemos que, nos poemas menores, o poeta espanhol procede da mesma forma que nos poemas maiores. Ele alterna poemas de cunho imanentista com poemas ligados à transcendência. Só que nos poemas maiores temos uma separação demarcada entre poemas transcendentais e imanentes. Nos poemas que vamos analisar, o último texto mistura o apelo à forma ligada à imagem do Filho, sendo a figuração do verbo encarnado com a transcendência do Pai e do Espírito Santo, formando a Santíssima Trindade. No poema *El Pastorcico*, encontramos a imagem da transcendência em seu apelo máximo com a figura do sofrimento, que mostra a ausência de corpo a partir da palavra que se expressa em pensamento. Na copla que vamos analisar, o transcendente se liquefaz na imanência, desaparecendo por inteiro. A imagem do vôo alto não quer dizer puramente transcendência, mas o jogo do amor em fazer do amante e do amado a própria figuração da caça, uma criação imanente em que distância quer dizer aproximação para melhor obter a caça.

Federico Ruiz Salvador¹³⁵ vai precisamente dizer que foi num clima adverso que San Juan de la Cruz conseguiu escrever seus poemas. A fase de composição seria entre 1578 e 1586. O autor ainda qualifica como breve sua produção em verso, tendo o poeta no total vinte poesias. Vamos agora à análise do poema *El Pastorcico*.

¹³⁵ SALVADOR, op. cit., p. 158.

3.1. A ausência de corpo na imagem do pastor crucificado

No poema mais conhecido como *El Pastorcico*, temos a tradução do amor em forma do pensamento e não do coração como foi revalorizado mais tarde pelos românticos. Apesar de termos a imagem do pastor e da pastora, não encontramos a dupla Amante/Amado que está presente no *Cântico dos Cânticos*. A emoção é posta de lado, dando lugar à razão. Embora o peito esteja magoado, é o pensamento que dita as emoções, não se caracterizando tal amor como presença de corpo, do campo sensorial e emotivo. Temos o contraste de tais expressões nos seguintes versos: “y en su pastora puesto el pensamiento,/y el pecho del amor muy lastimado”¹³⁶. Mas tais versos só se completam e se compreendem com a análise dos dois versos anteriores que demonstram a distância, a ausência e frieza de tal pastor: “Un pastorcico solo está penado,/ajeno de placer y de contento”¹³⁷. Se pelo menos o pastor misturasse os sentimentos num êxtase amoroso e híbrido em que encontramos a mescla entre prazer e sofrimento, poderíamos entrever o amor profundo que vemos em outro poema seu: *Cântico espiritual*. Neste poema a distância da amada cria uma expectativa de sofrimento, mas ao mesmo tempo de felicidade no encontro amoroso entre ambos e no pensamento do amante que busca incansavelmente pela sua amada. Neste poema, o pastor se mortifica totalmente na árvore, abrindo os braços e formando uma cruz, não dando chance a nenhuma forma de reconciliação com sua amada. Federico Ruiz Salvador vai dizer o seguinte sobre tal poema: “Los tres elementos alegóricos de la canción, pastor, pastora y árbol, representan a Cristo, el alma, el árbol de la cruz. La cruz se mantiene en la perspectiva de todo el poema: pena de amor, sin desviarse a tonos sombríos, espinas, sufrimiento físico”¹³⁸. Neste poema, contrariamente ao que este mesmo teórico fala sobre a figura de Jesus Cristo, a ausência não é sentida como presença, mas como esvaziamento, sofrimento que conduz à morte de todos os sentidos. Para tal teórico “... la cruz es amor, se funde en la persona del Amado, sigue presente em todos los estádios de la vida espiritual”¹³⁹. O sentido da cruz aqui não é só sofrimento, mas contentamento e prazer em ver o amante passar por provas para conquistar finalmente a amada, como encontramos no mito de Psique que após inúmeras provas, passando até mesmo pelos infernos – ou seja, por assim dizer, a sua cruz, conquista o Amor de seu Amado – Eros.

¹³⁶ CRUZ, San Juan de la., op. cit., p. 66.

¹³⁷ Idem, p. 66.

¹³⁸ SALVADOR, op. cit., p. 161.

¹³⁹ Idem, p. 373.

Neste poema, contrariamente ao erotismo exacerbado dos poemas maiores, temos a contrição, o sofrimento, a imagem do pastor crucificado. Lembra-nos a imagem apresentada por René Girard no livro *A violência e o sagrado*¹⁴⁰, o sacrifício que já se encontra em Édipo Rei, o bode-expiatório, cujo capítulo no livro fala sobre a vítima expiatória. Esta imagem é totalmente oposta ao divino prazer que os amantes devem procurar para alcançarem o Bem mais Supremo. O Cristo crucificado é contrário à imagem do amor ligado à terra, à presença do corpo. Ou seja, morte, e não, vida. A vida está ligada ao sentimento, ao gozo dos sentidos, ao contentamento. Tanto que o autor escolhe o verbo ligado à razão ao falar do coração e da pastora: pensar. Assim, temos: “aunque en el corazón está herido;/mas llora por pensar que está olvidado./Que sólo de pensar que está olvidado/de su bella pastora, con gran pena”¹⁴¹. A idéia de que todo o gozo é esquecido neste poema é ainda mais enfatizada com a junção num mesmo verso de uma negativa com a palavra gozar: “y no quiere gozar la mi presencia”¹⁴². Ou seja, aqui temos a alta expressão da ausência, pois o corpo mesmo não quer gozar dos prazeres do amor. Antes, busca a mortificação do corpo com o apelo à dor. O julgamento, a razão separa as coisas e não as une, fazendo a separação a partir do pensamento entre Amante e Amado. A árvore aqui tem o simbolismo do puro cristianismo, imagem do sofrimento e da vítima expiatória, contrariamente ao sentido esotérico da árvore-cruz. A árvore neste poema adquire um valor de minituarização, ou seja, adquire o sentido negativo da diminuição da figura do pastor que não se coloca como eixo, mas como expiação de todos os pecados do mundo. Jean Chevalier vai dizer sobre o sentido esotérico da árvore-cruz:

(...) onde se reencontra, com a separação dos dois galhos inferiores, a simbólica da forquilha e de sua representação gráfica, o Y, ou do único e do dual. Em última análise, é o próprio Cristo que, por metonímia, se torna a árvore do mundo, o eixo do mundo, a escada: a comparação é explícita em Orígenes.¹⁴³

Por outro lado, Jean Chevalier nos mostra uma interpretação equivocada ao ligar o sagrado como algo separado do profano. Ele fala sobre o sacrifício: “Ação de tornar algo ou alguém sagrado, isto é, separado daquele que o oferece, seja um bem próprio ou a própria

¹⁴⁰ GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1990. “O mito substitui a violência recíproca, espalhada em toda a parte, pela formidável transgressão de um indivíduo único. Édipo não é culpado no sentido moderno, mas ele é responsável pelas desgraças da cidade. Seu papel é o de um verdadeiro bode expiatório humano”, p. 102.

¹⁴¹ CRUZ, San Juan de la, op. cit., p. 66.

¹⁴² Idem, p. 66.

¹⁴³ CHEVALIER, op. cit., p. 86.

vida; separado igualmente, de todo o mundo que permanece profano.”¹⁴⁴ Este é o sentido do sacrifício no poema em questão. Apresenta aqui o transcendente como algo ligado à ausência de corpo e, ao mesmo tempo, como a figuração do próprio sagrado. Mas não podemos esquecer que na imanência, encontrada na análise de seus poemas maiores como em *Noche oscura*, o sagrado também está presente, sendo o divino a junção entre o sagrado e o profano, ou seja, não separa, concilia os opostos.

Dámaso Alonso vai dizer que tal poema é “la conversión en Árbol de la Cruz del árbol eglógico”¹⁴⁵. Portanto, San Juan de la Cruz se reporta à tradição poética para falar de tal simbolismo. O teórico ainda vai dizer que o santo espanhol se limitou a mudar algumas palavras e a agregar a última estrofe, dando sentido divino a todo o poema. Neste sentido, Alonso vê em tal poema o processo conhecido como “divinización”, conforme criticamos ao analisar *Cántico espiritual*. Neste processo, o poeta transforma em algo divino temas profanos já conhecidos da tradição. Aqui podemos dizer que ocorreu tal processo, diferentemente do poema *Cántico espiritual* que analisamos. Percebemos como San Juan de la Cruz é múltiplo ao utilizar várias técnicas no seu fazer literário. Utiliza o processo de profanização, divinização e ao mesmo tempo subverte a tradição, mas também recorre a ela, como vemos neste poema.

Ao lermos a Bíblia, no Evangelho segundo São Mateus, no caminho da cruz, Cristo é injuriado. Já na cruz, ele não se torna o eixo do mundo, mas é desprezado por todas as classes sociais. Pessoas do povo que passam por ele, os ladrões crucificados com ele também o ultrajam e os príncipes dos sacerdotes. Todos pedem para que ele desça da cruz e se salve, o que não acontece. Transforma-se no bode expiatório de todas aquelas pessoas que passam por ele. Depois, com a Ressurreição, poderíamos colocar uma questão, o corpo físico é resgatado ou é o corpo místico e espiritual que se eleva? Aqui não cabe respondermos a tal questão, pois estamos falando sobre o pastor crucificado em tal poema de San Juan de la Cruz. Aqui, neste poema, o eu lírico não chora por estar ferido de amor, nem pela dor de se ver maltratado pela amada, mas chora por pensar que está esquecido. Mais uma vez a frieza ligada ao pensamento e à memória, distantes do amor ligado à emoção. Massaud Moisés¹⁴⁶ ao analisar a poesia vai dizer que está é expressão da emoção, do eu, enquanto a prosa é organizadora. Neste sentido, o eu lírico aqui observado afastar-se-ia desta expressão poética proposta por tal teórico na sua visão sobre a poesia. A razão dita tal poema, afastando-se assim da tradição lírica em que o eu

¹⁴⁴ Idem, p. 794.

¹⁴⁵ ALONSO, Dámaso. *Poesia Española*, p. 245.

¹⁴⁶ MOISÉS, Massaud. *A criação literária. Introdução à Problemática da Literatura*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

expressa estados de ânimo e emotivos que se alternam e se modificam ao longo do texto, contrariamente ao gênero épico. No livro “Le Douce de Cézanne”, este vai dizer que “Le paysage se pense en moi et je suis sa conscience”¹⁴⁷. Aqui, o poeta se afasta da poesia se aproximando do gênero épico. O estilo deste poema é narrativo, em que o poeta narra em terceira pessoa os sofrimentos de um pastor solitário. O narrador-poeta apenas transcreve a fala do pastor desenganado, mesclando tal texto com uma junção entre o gênero narrativo e o dramático: “Y dice el pastorcico: “Ay, desdichado/de aquel que de mi amor ha hecho ausencia/y no quiere gozar la mi presencia,/y el pecho por su amor muy lastimado”¹⁴⁸. Aqui, diferentemente do texto bíblico, o pastor crucificado não é ofendido pelas pessoas que passam e que não têm amor e respeito por ele, mas é pela própria amada que se sente ofendido. Da mesma forma, por outro lado, tanto na Bíblia quanto aqui, não querem gozar mais de sua presença no plano físico. Tanto os maldosos que aparecem no texto bíblico quanto até mesmo aquela por quem o pastor tem amor no pensamento.

A ausência de corpo do pastor crucificado nos leva a crer na dessacralização da forma, da imagem enquanto parte organizadora do cosmos poético e também divino. No poema, temos: “y muerto se há quedado asido de ellos”¹⁴⁹. A desfiguração da imagem da beleza da vida se resseca na imagem de um morto que se sobrepõe a uma árvore que representa a vida. O pastor crucificado de braços abertos sobre a árvore apaga toda a beleza subjacente da natureza que fica por trás de tal figura que representa o sofrimento e a dor suprema. Alfredo Bosi diz sobre a imagem: “A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual”¹⁵⁰. Neste poema, a experiência da imagem poética se esfacela na simbologia da ruína humana enquanto marcadora do tempo e da destruição do corpo. A poesia também nos fala de ausência de corpo, como silêncio da palavra, os vazios do tecido poético, mas não deve buscar apenas num texto só a ruína, a imagem do corpo como destruição, até porque ao se falar de Deus, Erich Auerbach vai mostrar que ele é um Ser oculto, que não se revela totalmente enquanto corpo, mas, ao mesmo tempo se apresenta a partir de uma voz que está ligada aos sentidos, portanto, demonstrando proximidade e ao mesmo tempo distância com relação ao corpo. A Bíblia seria cheia de segundos planos para este teórico, que diz o seguinte:

¹⁴⁷ Apud GARELLI, Jacques. *La gravitation poétique*. France: Mercure de France, 1966, p. 111.

¹⁴⁸ CRUZ, San Juan de la, op. cit., p. 66.

¹⁴⁹ Idem, p. 66.

¹⁵⁰ BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983, p. 13.

(...) Abraão, sua figura prostrada ou ajoelhada, inclinando-se de braços abertos ou olhando para o alto mas Deus não está aí: as palavras e os gestos de Abraão dirigem-se para o interior da imagem ou para o alto, para um lugar indefinido, escuro, em nenhum caso para um lugar situado no primeiro plano, de onde a voz lhe chega¹⁵¹.

Ao mesmo tempo, Auerbach vai dizer que o relato bíblico nos insere no seu mundo, representando a própria vida no seu mundo, fazendo-nos sentir membros de sua estrutura histórico-universal, conciliando, assim, o cotidiano e o sublime. Neste poema, o pastor não se sacrifica por várias pessoas, como no relato bíblico, mas sofre pela amada, sacrificando-se por uma ilusão criada por seu pensamento. Deixa-se maltratar em solo alheio, afastando-se assim do plano físico da amada. O peito é pelo amor muito ferido. O peito como símbolo do amor e da emoção se deixa destruir na imagem da própria ruína do amor, cortando a emoção com o lastro da razão. A palavra “amor” é aqui racionalizada e distorcida pelo pensamento que subverte o sentimento. Não é como o poema *Llama de amor viva*, em que o sofrimento do tecido da pele leva ao mesmo tempo para o prazer e gozo amoroso. Aqui a morte é a palavra que se sobrepõe ao amor, no final do poema, assim como o pastor de braços abertos se sobrepõe sobre a árvore da vida na natureza. Primeiro o poeta fala do corpo erguido do pastor crucificado antes de falar sobre a árvore, assim como fala de morte antes de falar de amor na última estrofe. Ou seja, o sofrimento se sobrepõe ao amor que se mostra como uma ilusão criada pelo pensamento do pastor.

3.2. O jogo do amor na figuração da caça numa copla de San Juan de la Cruz

Agora podemos analisar nesta copla de San Juan de la Cruz o oposto do que vimos no poema anterior. A figuração da caça é uma imagem antiga, presente na tradição literária desde há muito tempo. Neste poema, temos a imagem da “permissão” do amante em deixar que o amado, o caçador alcance a caça. Notamos, também, que há uma supervalorização do eu lírico. É ele que fala o tempo todo no poema, em que não sabemos as particularidades desses dois elementos nesta poesia: a caça e o caçador. Estas duas imagens já se bastam para que se recorra ao tema do amor. Temos aqui uma antevisão romântica do amor de sua alma, ou seja, o “eu” pelo seu esposo, antevisão que já se apresenta desde a figuração do amor como escolha

¹⁵¹ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 7

de apenas um sujeito desde o “Cântico dos cânticos”. Alfredo Bosi diz: “O fulcro da visão romântica do mundo é o sujeito. Diríamos hoje, em termos de informação, que é o emissor da mensagem”¹⁵². Aqui, a caça é que se torna sujeito central do poema, isto é, o eu lírico que é animalizado e sujeito ao mesmo tempo num jogo amoroso e paradoxal.

Neste poema, o transcendente desaparece dando lugar à imanência dos sentidos. O vôo alto é apenas um lance para dar “permissão” ao amado em se aproximar da caça. Octavio Paz fala o seguinte sobre o amor: “Este é um dos traços que separam o erotismo do amor. O erotismo pode ser religioso, como se vê no tantrismo e em algumas seitas gnósticas cristãs; o amor sempre é humano”¹⁵³. Aqui, não temos a alegoria já conhecida da caça e do caçador, nas imagens da alma e Cristo, mas um amor puramente humano e imanente, subvertendo a esfera do religioso mais tradicional como conhecemos. Não teríamos neste poema nem o processo de divinização do profano e nem a profanação do sagrado como vimos anteriormente, mostrando, assim, a complexidade da poesia sanjuanista em não se prender a apenas um sistema de articulação poética. Mas aqui, neste poema, não é a alma de Deus e seu discípulo que dá razão à esfera do amor sagrado. É o amor entre dois seres que dá valor sagrado ao poema.

A poesia de San Juan de la Cruz apresenta rupturas não só com a época, mas com seus escritos em prosa, extremamente dogmáticos. Na sua poesia, ele rompe padrões, códigos de ética, não apenas sociais, mas religiosos e amorosos. Tanto é a ruptura que esse eu lírico se perde no próprio vôo, devido a um amor tão subversivo que o leva ao transe dos amantes, não necessariamente ligado ao transe religioso, mas amoroso: “y, con todo, en este trance,/en el vuelo quedé falto”¹⁵⁴. Este amor também é escondido por este fato e por isso é ainda mais velado porque se faz no escuro, a imagem do implícito e das sombras, sendo que a caça dá “un ciego y oscuro salto”. Simetria entre amante e amado, amor entre iguais, mas também duplo sentido, no escuro se fazia, mas também o amor no escuro mostra a indiferenciação entre amante e amado no jogo amoroso. Apesar da supervalorização do eu, este eu lírico se mostra como passivo na relação amorosa, pois se perde, dá o salto, dá alcance ao caçador e finalmente se abate como vítima amorosa ao caçador: “y abatíme tanto, tanto”¹⁵⁵.

O amor como jogo entre a caça e o caçador já está representado desde o imaginário antigo com a figura de Cupido ou Eros que a partir da imagem das flechas inflamadas atíça os amores. Esta figura aparece em várias tradições. Inclusive nos Vishnu Puranas (textos

¹⁵² BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 93.

¹⁵³ PAZ, Octavio. *A dupla chama: Amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 84.

¹⁵⁴ CRUZ, San Juan de la, op. cit., p. 64.

¹⁵⁵ Idem, p. 64.

sagrados do hinduísmo), aparece a figura de Cupido tentando as vítimas para o amor. Na Arte de Amar, temos presente a tradição da caça e do caçador: “Mas essa não virá caída do leve ar: a jovem que te convém deverá ser procurada com teus olhos. O caçador sabe bem onde estender as rêdes para os cervos; sabe bem em que vale se acoita o javali que grunhe”¹⁵⁶. Aqui, o amor se apresenta como aprendizado, arte, em que o caçador precisa aprender o lugar onde se encontra o amor. A caça aqui, ao contrário, é que subverte a ordem da arte de amar, em que o passivo se mostra como detentor do espaço imaginário do amor. O caçador fica em segundo plano. Por outro lado, a caça se rebaixa à terra, ou seja, se atira ao imanente para que dê alcance ao caçador, embora o lance entre a caça e o caçador seja sublime, não no sentido transcendente, mas profundo. Quanto mais alto, isto é, grandioso é este amor, mais próximo ao mundo terreno ele se encontra. A hiperbolização do vôo, a partir da imagem dos mil vôos que a caça dá só faz reforçar a superioridade deste amor que presentifica, contrariamente ao poema anterior, à supervalorização do eu e do sentimento.

O poema tem um tom de evocação, fazendo com que os versos jorrem com novidade pelo texto, surpreendendo o leitor a cada linha. André Jolles diz: “...a evocação não é meramente indicação ou manifestação de um fato. Significa que se chama (*vocare*) uma coisa de tal modo que ela nasce...”¹⁵⁷ Desta forma as palavras são artifícios do eu lírico para captar o receptor da mensagem, ou seja, o caçador. O poema se constrói como uma evocação, chamando o outro para o lance amoroso. Tanto que o verso “por uma extraña manera”¹⁵⁸ demonstra o inusitado deste encontro, pois apesar do caçador saber onde se encontra o lugar da caça, aquele utiliza-se de ardis amorosos para prender a vítima, que, paradoxalmente, se transforma também em caça, em alvo do amante. O enredar é a armadilha literária e ao mesmo tempo amorosa deste eu lírico que constrói seu poema como momentos propícios para o amor, ainda mais enfatizados pelos seguintes versos: “espere sólo este lance,/y en esperar no fui falto”¹⁵⁹. A esperança aqui não tem o sentido comum e usual que conhecemos. O poeta utiliza esta palavra num dos versos. Tem o sentido de se criar uma expectativa, uma surpresa para o lance, mas, ao mesmo tempo o momento final em que caça e caçador se encontram.

Ovídio mesmo vai dizer que o amor deve ser regido pela arte. Aqui é através da poesia que o eu lírico vai expressar esta arte de amar. Só que ao contrário do que Ovídio fala com relação ao excesso de sublimidade do amor, em que se aperfeiçoa com as artes o espírito

¹⁵⁶ OVÍDIO. *A arte de amar e Contra Íbis*. São Paulo: Cultrix, 1967, p. 26.

¹⁵⁷ JOLLES, André. *Formas simples. Legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 25.

¹⁵⁸ CRUZ, San Juan de la., op. cit., p. 64.

¹⁵⁹ Idem, p. 64.

feroz, sendo, por exemplo, que o centauro Quirão aperfeiçoa Aquiles com a cítara, aqui o amor é demasiadamente humano levando o eu lírico ao transe, ao delírio dos amantes. Como já dissemos, o vôo alto não quer dizer total sublimidade, mas profundidade para se alcançar a terra, a imagem do solo, do terreno. Para muitos, a interpretação de tal poema seria muito fácil, prendendo-se ao tema comum do Cristo e sua Igreja ou esposa. Mas percebemos na poesia de San Juan de la Cruz certas rupturas com os padrões vigentes na sua época e na sua religião.

Aqui neste poema a grande metáfora sobre a qual circulam todas as outras palavras é a palavra caça, ainda mais quando se fala na supervalorização deste elemento que falamos anteriormente na figura do eu-lírico. A caça é o eu lírico, a metáfora central em que giram outras metáforas-corpos. Massaud Moisés afirma:

(...) cada metáfora seria como que o sol de um microscópico sistema planetário, ou, por outra, um astro em torno do qual circulariam alguns satélites. E a obra toda de um poeta seria uma combinação de galáxias, ou seja, um universo, universo poético¹⁶⁰.

Inserir-se no mundo, eis a imagem da caça e do caçador, o plano do alto não está num campo da total sublimidade. O vôo da caça consegue se atirar ao plano do mundo, do sensório e do visível. Aqui, a visibilidade dos amantes está presente. Garelli afirma sobre a idéia da criação: “Merleau-Ponty precise l’idée de création comme autoconstitution de l’expression du monde”¹⁶¹. Esta visão pela qual a arte se expressa através do mundo subverte a tentativa de se igualar o amor apenas ao plano da transcendência, quando na verdade se identifica como expressão da imagem que se refere à própria imagem do poético, realizada através da natureza e da animalização dos amantes. A constituição de uma linguagem não lógica como expressão da experiência de se estar no mundo faz desta poesia a valoração da “intimidade terrena”. Uma intimidade que se expressa como presença de corpo, não a essência atemporal, mas a imagem do corpo como expressão do tempo que se naturaliza enquanto arte. A imagem da perfeição desta arte poética também se expressa nesta arte de amar de que fala Ovídio, o lance divino serve como ironia discursiva para que o vôo alto do transcendente se dissolva no plano do terreno. Pois neste lance que pareceria “sublime” à primeira vista faz o eu lírico se sentir cada vez mais embaixo, ou seja, no plano do mundo, na coisificação, em que a alma não se

¹⁶⁰ MOISÉS, Massaud. *Guia prático de análise literária*. São Paulo: Editora Cultrix, 1969, p. 41.

¹⁶¹ GARELLI, op. cit., p. 111.

eleva ao plano divino, mas se imiscui no mundo para fazer o “verbo” se tornar carne e conviver no plano do puramente humano, como na figuração do próprio amor. Aqui o lance se apresenta como a imagem erótica da conjunção dos contrários, ou seja, a caça e o caçador, o ativo e o passivo, o que está em cima e o que está embaixo, sendo que a dissolução destes contrários representa o próprio ato sexual. A fusão erótica se dá para que a materialidade do corpo articule o próprio ato de se fazer poesia, através da “palavra” encarnada como corpo e da palavra sagrada e literária como encontro de seres humanos.

3.3. A configuração do sagrado como imagem num romance de San Juan de la Cruz

Com relação ao mistério da trindade, temos a constituição de três para formar uma unidade. Apenas as três pessoas juntas constituem Deus, e não as partes separadamente. Assim, nem todos os elementos das coisas atributivas separadamente servem para caracterizar o conjunto. Se dizemos que A e B são vermelhos, podemos desmembrar isso em duas proposições elementares: A é vermelho e B é vermelho. Mas se dizemos que A e B são dois, não podemos desmembrar as proposições em A é dois e B é dois. Por isso, Deus é o resultado das três Pessoas: Pai, Filho e Espírito Santo. A tese da cristologia é que Jesus já existia antes de seu nascimento. Ele era o Verbo que se fez carne, como está descrito em João 1,14: “E o Verbo se fez carne e habitou entre nós, e vimos sua glória que o Filho único recebe do seu pai, cheio de graça e de verdade.”¹⁶² Na poesia de San Juan de la Cruz “Romance sobre el Evangelio ‘In principio erat Verbum’, acerca de la Santísima Trinidad”, temos todo o mistério do amor divino em se doar corporalmente para a aproximação do mundo. Aqui, temos a virtude da caridade, tornando possível o contato do Infinito com o finito. E podemos, assim, dar a resposta à pergunta sobre a impossibilidade da ligação entre o infinito e o finito, Deus e o homem. Pelo mistério da encarnação do filho, é possível a analogia entre o humano e o divino, que só a poesia lírica é capaz de dizer, pois a mesma relação que há entre Pai e Filho, se estende entre Amado e Amante, ou melhor, Deus e o eu lírico: “Y así, la gloria del Hijo /es la que en el Padre había,/y toda su gloria el Padre/en el Hijo poseía./Como amado en el amante.”¹⁶³ A caracterização da Trindade enquanto conjunto e não como Pessoas separadas em suas características atributivas está representada na poesia do santo espanhol: “Tres

¹⁶² Bíblia Sagrada. São Paulo: Editora Ave Maria, 2004, p. 1.384.

¹⁶³ CRUZ, San Juan de la, op. cit., p. 72.

Personas y un amado/entre todos tres había.”¹⁶⁴ E ainda: “el amor que las unía,/porque un solo amor tres tienen.”¹⁶⁵ A lei da unidade na multiplicidade constitui o mistério da Santíssima Trindade que se aproxima do fazer literário enquanto místico. Buscar um sentido verdadeiro e real na pluralidade da linguagem: o contato último com Deus.

A caracterização destas três Pessoas diferenciadas, mas com a mesma Natureza nos leva a crer no próprio processo de criação da imagem literária, que é o resultado da reunião entre imagens díspares. Só que, no processo imagético da poesia, duas coisas aproximadas levam à criação da imagem poética. É na conjunção dos contrários que se cria uma terceira realidade como resultado imagético de duas presenças díspares e distantes entre si. No entanto, a imagem poética “não pode aspirar à verdade.”¹⁶⁶ Neste sentido, logo na primeira parte do romance, que é dividido em nove partes, parece-nos à primeira vista que o poeta cria toda uma argumentação através do conceptismo e do jogo de palavras para nos convencer da verdade de sua proposição inicial de que o Filho existia antes de ter nascido, vivendo no Princípio antes de tudo ser criado: “En el principio moraba/el Verbo, y en Dios vivía,/en quien su felicidad/infinita poseía./El mismo Dios era,/que el principio se decía;/él moraba en el principio,/y principio no tenía.”¹⁶⁷ Mas esse jogo de palavras é um artifício barroco para afirmar tal dogma não como uma verdade religiosa, mas como constructo imagético a partir da linguagem. A repetição da palavra “principio” e sua variação de posição e colocação em cada verso faz reforçar o espelhamento barroco das semelhanças em que três Pessoas diferentes (aqui três “realidades”) possuem uma mesma natureza divina. Essas “realidades” se constituem a partir, novamente aqui, do significado poético e amoroso, a partir do erotismo em que amante e amado se conjugam para formar um só ser, assim como três Pessoas se unem para formar o Amado. Aqui mais uma vez é o jogo barroco da criação da imagem que aparece, em que o duplo sentido da escritura, ou seja, o plano terreno, material (amante) e o plano divino, sagrado (amado) se unem possibilitados pela imagem poética que une realidades completamente distantes e “aparentemente” impossíveis de se unirem num único plano. O duplo sentido da casa barroca aparece aqui, demonstrando a construção da imagem poética. Na criação divina, Deus divide o alto e o baixo, que aparece na quarta parte do romance. Enquanto o baixo de “diferencias infinitas componía”¹⁶⁸, o alto “hermoseaba de admirable

¹⁶⁴ Idem, p. 72.

¹⁶⁵ Idem, *ibid*, p. 74.

¹⁶⁶ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 38.

¹⁶⁷ CRUZ, San Juan de la, op. cit., p. 72.

¹⁶⁸ Idem, p. 78.

pedrería, por que conozca la esposa el Esposo que tenía”¹⁶⁹. Neste sentido, temos dessemelhança e semelhança entre o baixo e o alto, que se unem através da analogia poética. Enquanto no baixo, no plano da matéria, encontramos o mundo das diferenças, é a partir do alto que é possível a construção da imagem poética, em que o elemento do baixo (a esposa) unir-se-á ao elemento do alto (Esposo), remetendo-nos aqui à própria criação poética da imagem metafórica que torna possível a analogia entre coisas distantes. Se por um lado, não temos a criação da Trindade como criação de uma imagem metafórica simétrica¹⁷⁰ (junção de duas “realidades”), na figuração do Verbo “Encarnado”, ou seja, no filho, temos a criação da imagem poética no seu máximo de expressão, pois Cristo é a união de duas “realidades” que não poderiam coincidir à primeira vista, mas que a partir do jogo poético da linguagem, a imagem perfaz seu papel fazendo coincidir duas expressões irreconciliáveis: humanidade e divindade. Tanto é assim, que Karen Armstrong, ao falar sobre a criação de tal dogma na religião católica, vai dizer da dificuldade de se formular com razão não apenas o dogma da Trindade, mas da divindade de Cristo e vai dizer que “não era uma formulação lógica ou intelectual, mas um paradigma imaginativo que confundia a razão”¹⁷¹. Além disso, vai dizer que foram os três capadócios que resolveram a questão tão controversa na época dos mistérios da Trindade e que um deles (Gregório de Nazianzo) deixou claro o caráter imaginativo do dogma, ao explicar que a “contemplação dos Três em Um induzia uma profunda e esmagadora emoção que confundia o pensamento e a clareza intelectual”¹⁷². O poeta espanhol vai estrategicamente construindo as sínteses imagéticas em várias partes do poema. É na segunda parte que cria a síntese entre o Pai e o Filho, demonstrando novamente a construção da imagem poética como construtora das similitudes. O amor é novamente o atributo que une as duas “realidades”, pois no amor é possível essa construção metafórica em que duas realidades díspares se abraçam formando uma terceira “realidade” como síntese criativa dos dois termos antecedentes. Massaud Moisés vai caracterizar tal processo com vários nomes: “confrontação, analogia, justaposição, parataxe, tensão, bipolaridade, unificação de heterogêneos”¹⁷³. Assim, na segunda parte do poema temos: “En aquel amor

¹⁶⁹ Idem, *ibid*, p. 78.

¹⁷⁰ Nesta tese, vamos utilizar a diferenciação entre metáforas simétricas e metáforas complexas. A metáfora simétrica ocorre quando há simetria entre os elementos comparados a partir da comparação entre dois elementos como, por exemplo, na imagem do Filho que é a junção entre a divindade e a humanidade. Já a metáfora complexa aparece quando mais de dois termos são comparados, fazendo com que os termos que se assemelham demonstrem uma maior complexidade de comparação devido à falta de simetria perfeita entre os elementos. Temos o exemplo da Trindade, em que os três termos diferentes produzem semelhanças por sua complexidade.

¹⁷¹ ARMSTRONG, Karen. *Uma história de Deus: quatro milênios de busca do judaísmo, cristianismo e islamismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 126.

¹⁷² Idem, p. 126.

¹⁷³ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004., p. 286.

inmenso/que de los dos procedia,/palabras de gran regalo/el Padre al Hijo decía,/de tan profundo deleite,/que nadie las entendia;”¹⁷⁴ O amor aparece como imagem-metáfora das sínteses entre Pai e Filho, pois a mesma natureza de tal ato é que vai redimir a humanidade, um atributo do Pai vai ser passado para o Filho, sendo que os dois serão transformados a partir de tal imagem, como na própria transformação poética da imagem metafórica. Cada verso na verdade se constitui como imagem do princípio trinitário, não como realidade física, mas como constructo poético. O jogo de palavras barroco aqui exposto não serve como tentativa, como já falamos, de convencer o receptor para uma verdade, mas para construir a imagem poética das sínteses. Todo poema se constitui como síntese imagética entre o temporal e o divino, o imanente e o transcendente. Jose Camon Aznar¹⁷⁵ vai mesmo dizer que a quarta parte do romance se caracteriza pelo tom transcendente enquanto a quinta parte é de caráter temporal e inspirado no Antigo Testamento. Além disso, nos leva a crer num terceiro estágio, a sexta parte se faz histórica. Vemos o poema como construção de sínteses, como a própria imagem da Trindade nos leva a crer, assim como a construção do Verbo Encarnado, que é ao mesmo tempo divino e histórico. Num certo sentido, podemos pensar no poema como uma construção gradativa de uma grande alegoria em que três sentidos estão subjacentes e que constroem a imagem metafórica do que está por trás do tecido poético. Se para Orígenes e sua Escola, o sentido alegórico se divide em três para interpretação das Sagradas Escrituras, aqui o discurso se biparte e triparte alternadamente, seja para falar do Pai e do Filho, do Filho e do Espírito Santo, seja para falar dos Três juntamente. Para Orígenes, o sentido alegórico se divide em sentido psíquico, sentido pneumático e sentido mais profundo ou místico, ou seja, histórico, moral ou místico, conforme estudado por Philotheus Boehner e Etienne Gilson no livro *História da Filosofia cristã*¹⁷⁶. Aqui no poema, são duas realidades ou três realidades que se mesclam formando um terceiro elemento como síntese dos pares ou tríades, formando alternadamente imagens metafóricas simétricas (díade) ou complexas (tríade). Nesta tríade é que transparecem três sentidos formando um grande estágio de interpretação alegórica, em que, por trás das camadas falseadas do texto, se esconde uma nova realidade (síntese) que pode ser lida por aqueles que sabem desvendar o texto. O sentido latente é apresentado sob o véu do literário para não fazer da imagem poética tal fácil de ser descoberta, mas sugerida pela poeticidade. Massaud Moisés vai chamar a alegoria de uma

¹⁷⁴ CRUZ, San Juan de la, op. cit., p. 74.

¹⁷⁵ AZNAR, Jose Camon. *Arte y pensamiento em San Juan de la Cruz*. Biblioteca de autores cristianos: Madrid, 1972.

¹⁷⁶ BOEHNER, Philotheus; GILSON, Etienne. *História da filosofia cristã: desde as origens até Nicolau de Cusa*. Petrópolis: Vozes, 1988.

“metáfora prolongada e contínua”¹⁷⁷. Neste sentido, na alegoria se diz uma coisa querendo dizer outra e é este exatamente o sentido da imagem erótica. Sob o véu escondido do erotismo presente neste poema (esposa e Esposo) se constitui a imagem poética da divindade (Amado) como constructo, imagem metafórica ou até mesmo alegórica.

Outra estratégia imaginativa do poeta para nos conduzir à construção da imagem é o uso pleonástico. O poema se constrói pleonasticamente com inúmeras repetições que nos leva à arquitetura das semelhanças, das identidades. As luzes que o Filho oferece à esposa, na verdade, ele recebe do Pai, conduzindo-nos aqui ao jogo da imagem por identidade. O sagrado e o literário também têm seus pontos de semelhança, mas há uma separação bem clara entre ambos por aquela nos conduzir ao jogo argumentativo da verdade enquanto a literatura é construção imaginativa. Por isso, a trindade neste poema não aparece através de um jogo retórico de convencimento, mas como imagem captada pela linguagem metafórica do poema, como constructo. Octavio Paz vai dizer:

A palavra poética e a palavra religiosa se confundem ao longo da história. Mas a revelação religiosa não constitui – pelo menos na medida em que é palavra – o ato original, e sim sua interpretação. Em contrapartida, a poesia é revelação de nossa condição e, por isso mesmo, criação do homem pela imagem.¹⁷⁸

Aqui o poeta perfaz o ato originário da criação do Verbo anterior a sua Encarnação no mundo. O poema é dividido em partes até chegar a um clímax da situação imagética que culmina na configuração da criança sagrada, que é divina, mas vem de um ventre terreno. A imagem se configura na última parte como junção entre dois pares aparentemente opostos: a imagem da inocência da criança sagrada com o aparecimento da maturidade da esposa, no matrimônio espiritual. A imagem da carnalidade do mundo se configura a partir do pranto do menino que aparece ao mundo como imagem já revelada do sofrimento de se estar no mundo, de ser Verbo Encarnado: “el llanto del hombre em Dios”.¹⁷⁹ A configuração de Cristo como imagem neste poema traduz a concepção cristã do Filho como junção de opostos:

¹⁷⁷ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

¹⁷⁸ PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 189.

¹⁷⁹ CRUZ, San Juan de la, op. cit., p. 88.

Isso não tardará a ser traduzido pela tradição cristã na afirmação de que em sua pessoa coexistem a natureza divina e a natureza humana, o que lhe confere um estatuto paradoxal e misterioso, muito diferente daquele de qualquer outro personagem santo, profeta ou taumaturgo.¹⁸⁰

A extrema novidade desta configuração dupla de um ser nos leva à configuração ambígua do literário que é feita de paradoxos. Por outro lado, quando se fala em Deus o poeta se utiliza de atributos humanos para caracterizá-Lo, humanizando, assim, o Ser divino, que se configura dubiamente, neste sentido imagético: “veráse tu gran potencia,/justicia y sabiduría;/irélo a decir al mundo/y noticia le daria/de tu belleza y dulzura/y de tu soberania”¹⁸¹. Aqui, Deus se encarna com vestimentas humanas para se fazer semelhante ao homem no jogo das identidades em que a imagem nos conduz a criar semelhanças entre coisas dessemelhantes, como Aristóteles mesmo o diz na sua *Poética*¹⁸².

O poema também é feito de alternâncias entre a imagem do prazer e da dor, contrariamente ao *El Pastorcico*, em que temos a maximização do sofrimento. Nesta alternância é que reside a força ambígua do literário visto como criação da imagem. Na quinta parte do poema temos as mortificações, as ânsias dos fiéis que não poderão contemplar logo o Filho na sua época, anterior à Encarnação do Verbo. Na última parte, no entanto, temos a festa do nascimento do Filho, com a consagração do instante no nascimento. O poema é marcadamente linear com a construção de fases que levam ao clímax do nascimento. Um antes: Verbo não encarnado no Princípio e um depois: Verbo Encarnado no mundo, ou seja, o nascimento de Cristo. O poema é feito de pares duplos. O em cima e o embaixo, a lei mosaica e a nova lei, o Verbo não encarnado e encarnado, revelando, assim, os paradoxos da imagem na construção literária do texto. Mas no fim, a linearidade é apagada com a conjunção de três em um, revelando a configuração e ordenação caótica do mundo em que coisas opostas se unem configurando pela semelhança uma mesma coisa: “Assim, pela natureza comum, cada Pessoa é o mesmo e único Deus”¹⁸³. A multiplicidade das Pessoas e a unidade da essência nos fazem ver como a metáfora é configurada para nos revelar as dessemelhanças e as semelhanças das coisas do mundo: “Por força do seu poder heurístico é que a metáfora deixa

¹⁸⁰ DABEZIES, André. “Jesus Cristo na literatura.” In: BRUNEL, Pierre (Org). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998., p. 517.

¹⁸¹ CRUZ, San Juan de la, op. cit., p. 84.

¹⁸² ARISTÓTELES. *A Poética clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix, 1997.

¹⁸³ D’ELBOUX, Pe. Luiz G. da Silveira. *Doutrina católica compendiada hoje para adultos*. São Paulo: Loyola, 1985., p. 24.

de ser mero ornato para se converter em veículo fundamental da visão poética do mundo”¹⁸⁴. Assim, a configuração da própria Trindade neste poema se realiza como fazer poético da configuração da própria ordem problemática e complexa do mundo. A “construção poética da realidade” não precisa de provas e validações, ou seja, um pacto entre o texto e a realidade para se fazer presente. O poético ordena, de forma caótica, um novo mundo da escritura, em que o verbo realiza as sínteses que parecem impossíveis de existirem no plano da realidade fenomênica, que divide as coisas em elementos distintos.

O caráter conotativo do poema – e talvez caiba aqui a sutileza de uma distinção entre o conotativo e o multívoco – está porém, a nosso ver, acima da significação referencial das palavras de que se compõe (ou de parte delas), no fato de seu texto não corresponder a uma verdade verificável¹⁸⁵.

A construção de Deus aqui, da Trindade e do Filho como verdades não verificáveis da realidade vai contra todo o sistema dogmático da religião que o santo espanhol prega. Nos seus escritos em prosa temos outra configuração que se realiza como argumentação verificável. Mas aqui, o poder da imagem é que seduz e não convence o leitor das armadilhas do texto literário que se configura como uma grande metáfora. É exatamente o paradoxo da “humanização” em seus poemas, que faz de San Juan de la Cruz um condutor da tradição da Encarnação, mas ao mesmo tempo da ruptura, ao conduzir este mistério a partir do plano da imagem. Antonio Pietro nos diz:

Lo único que deseo recordar someramente, desde el testimonio de la carmelita Francisca de la Madre de Dios, es el conducto *humano* que Juan de la Cruz necesita en su comunicación con Dios y los hombres a través de la escritura.¹⁸⁶

É exatamente esta humanidade que nos leva à construção da ambigüidade na configuração não só da imagem poética, mas na própria construção do Filho como imagem. Como podem conviver o humano e divino numa mesma pessoa, a transcendência e a imanência? Só a partir da configuração dos elementos sagrados como imagens poéticas, na

¹⁸⁴ PAES, José Paulo. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 30.

¹⁸⁵ SILVA, Domingos Carvalho da. *Uma teoria do poema*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1989.

¹⁸⁶ PRIETO, Antonio. *La poesia española del siglo XVI. Aquel valor que respetó el olvido*. Madrid: Cátedra, 1987., p. 775.

sua simbolização metafórica, tais conjunções são possíveis. No verso: “en un inefable nudo”, temos tal conjunção metafórica, em que algo além do terreno se une a um elemento do plano terreno. Nesta construção da imagem neste verso, temos o cerne da criação metafórica do mistério da Trindade e da Encarnação do Filho, ou seja, a junção entre pares opostos na configuração ambígua do literário.

Há o uso excessivo de verbos pelo poeta. Ele alterna verbos no presente e no pretérito imperfeito do indicativo. A utilização do verbo no presente demonstra a realização da imagem no plano da linguagem, demonstrando materialidade e determinação no próprio ato de fazer poético, na construção da imagem. Said Ali vai dizer o seguinte sobre o verbo no pretérito imperfeito:

O pretérito imperfeito é o tempo da ação prolongada ou repetida com limites imprecisos; ou não nos esclarece sobre a ocasião em que a ação terminaria ou nada nos informa quanto ao momento do início. O pretérito perfeito ao contrário, fixa e enquadra a ação dentro de um espaço de tempo determinada¹⁸⁷.

Essa indeterminação e essa imprecisão caracterizam o próprio ato de fazer poético, mas também divino, pois no romance se descreve a construção da imagem do Verbo ainda não encarnado, ou seja, impreciso aos olhos dos cidadãos, sem os contornos definidos pela imagem completa. O verbo no presente, ao contrário, delimita o processo criativo. Essa alternância só faz ressaltar o ato criativo que ao mesmo tempo que revela os contornos precisos, mascara a realidade em véus imprecisos. Os verbos são usados estrategicamente para nos falar do processo de construção da imagem poética.

O jogo homem/Deus também é revelado, demonstrando a imagem como junção de opostos. Isso é realizado através do cruzamento semântico que o poeta produz num processo quiasmático, em que as posições do homem e de Deus são invertidas nos seguintes versos: “y que Dios sería hombre,/y que el hombre Dios sería”¹⁸⁸. Tal intercâmbio nos revela o processo de transferência das características de um elemento num outro que nos é oferecida pela imagem metafórica. Aqui há outro processo de criação da imagem em que agora o Filho se adensa na matéria, mas ao mesmo tempo é divino para conviver com os homens e tornar possível o contato entre Deus e os homens. Dessa forma, aqui a metáfora se conjuga na imagem da realização da obra divina, mas também construção da imagem poética. Outras

¹⁸⁷ Apud BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999, p. 278.

¹⁸⁸ CRUZ, San Juan de la, op. cit., p. 78.

imagens aparecem como a metonímia em que se caracteriza a parte pelo todo, revelando Cristo como a cabeça e os membros da Igreja como corpo. Assim, várias imagens aparecem neste romance de San Juan de la Cruz, aproximando assim o sagrado do literário.

IV. Análise de poemas de Murilo Mendes: introdução

Como vimos as várias facetas da relação entre o literário e o sagrado em San Juan de la Cruz, podemos agora fazer este itinerário, analisando os poemas do poeta mineiro Murilo Mendes. Como o sagrado é apresentado por este poeta? Murilo Mendes, além de subverter a Escolástica, subverte também a tradição bíblica, pois sua poesia ultrapassa o erotismo de San Juan de la Cruz, ao instaurar a exterioridade, a sensualidade extremamente carnal. Mas paradoxalmente através do Essencialismo, temos a superação do tempo e do espaço pela abstração. Percebemos o mesmo jogo da imanência e da transcendência que encontramos em San Juan de la Cruz na poesia de Murilo Mendes, só que em outros moldes. Com certeza, o poeta mineiro teve influência do santo espanhol, tendo um poema dedicado a ele. Além da influência barroca nos seus poemas em que mescla vários elementos, o surrealismo foi a corrente que mais o influenciou, assim como o Essencialismo de Ismael Nery e os pensadores Bergson e Chardin. Mas quando San Juan de la Cruz fala da natureza, fala de Deus, que é algo interno, pois o místico está integrado com o todo. O que predomina, no entanto, aqui, é o sujeito, pois tudo é subjetivado, até mesmo o exterior. Enquanto temos em San Juan de la Cruz a incorporação do contingente no eterno, subjetivando Deus como constructo interior, em Murilo Mendes temos a incorporação do eterno no contingente.

Outro aspecto importante, é que, enquanto San Juan de la Cruz nutre um amor puro para com Deus, Murilo Mendes tem aversão ao Criador, em certos momentos. Murilo Mendes é herético, mais profano que sagrado, vai contra o despotismo de Deus, caracterizando-O através do poder, como onipotente, mas, ao mesmo tempo, irresponsável pela própria criação, demonstrando, no mundo moderno, a fragmentação, as catástrofes, o caos. San Juan de la Cruz vê Deus como o Sumo Bem, caracterizando-O através do amor e da caridade. Em Murilo Mendes, percebemos o diálogo entre religião e modernidade. A poesia mística serviria como uma tentativa de superação da experiência do choque, da separação e transitoriedade, numa busca incessante de se elevar a um tempo eterno, divino, que ultrapassa as fronteiras do mundo físico. Mas tal tempo eterno dialoga com o tempo mundano, pois este, paradoxalmente, serve como forma de se atingir aquele. O sentido da fraternidade, da solidariedade está muito presente na sua poesia religiosa. O poeta busca o outro, como forma de superar a subjetividade que se mostra incompleta, pois a partir do outro se pode encontrar

um estado de totalidade perdida. Octavio Paz, em *Signos e rotação*¹⁸⁹, vai dizer que a “outridade” é a forma de superação da separação fundamental. Dessa forma, Murilo Mendes quer voltar ao tempo anterior à divisão dialética entre opostos, querendo fundir todas as coisas, num tempo que poderíamos chamar de “caótico”, não no sentido de desarrumação total, mas de convivência solidária entre elementos díspares. Antonio Carlos Secchin, assim afirma sobre Murilo Mendes: “A experiência dos opostos, vivida até o limite, talvez pudesse ser a divisa do poeta, sucessiva ou simultaneamente carnal e místico, solene e coloquial, marxista e católico, iconoclasta e arquiteto”¹⁹⁰.

Para Murilo Mendes, dialogar com Deus é dialogar com o tempo presente. Por isso seu Deus não exige que se recorra à memória de um passado, mas permite que o homem se abra para o horizonte totalizante do presente, que se apresenta como tempo eterno e mesclado, pois conjuga em seu interior o passado, o presente e o futuro, o início e o fim. O Deus clássico da revelação cristã se apresenta como um Deus excessivamente histórico e pessoal. É o Deus de um povo, particular, revelado aos hebreus, aos cristãos, projetado, portanto, no tempo passado de um povo. A divindade em Murilo Mendes rompe com a imagem do classicismo cristão, com a figura de Deus criada pela escolástica ocidental; ao mostrar um Ser que se entrega à experiência, mesmo que seja no mundo do sonho e do onírico. Na interpretação corrente dos teólogos, a revelação não serviu para unir este mundo e o outro mundo, mas diferenciar tais mundos, discernindo a realidade terrena da realidade revelada ou sobrenatural. Na ótica de Murilo Mendes, os dois mundos se tocam, sendo que o universo onírico, que, por sua vez, é um reflexo do mundo transcendente, invade a realidade. Seu Deus não é Aquele que fala do alto, em posição superior às criaturas, mas que está entre nós, é o Deus da *innere Offenbarung*¹⁹¹.

A sensualidade é controlada em San Juan de la Cruz, o ímpeto amoroso é eufemizado através da linguagem. Murilo Mendes busca o carnal como forma de superar o divino. Neste poeta, o lugar de Deus é problemático. Com relação a Deus, em Murilo Mendes, há o deslocamento, o descentramento da subjetividade, do eu lírico, seu estilhaçamento. O sujeito é

¹⁸⁹ PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

¹⁹⁰ SECCHIN, Antonio Carlos. “Murilo Mendes: o arquiteto do caos”. In: *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003, p. 163.

¹⁹¹ Seria o Deus da revelação interior, que Aldo Natale Terrin analisa como o Deus da “revelação natural”, que aparece em passagens clássicas do Novo Testamento, embora o autor diga que Este se diferencia do Deus que ele denomina como surgido na Nova Era, em que encontramos a superação da revelação natural em relação à revelação histórica, no sentido da síntese entre o “tempo da história” e o “tempo da natureza”. O autor diz com relação ao Deus da Nova Era: “... mas volta também um Deus que tem seu *habitat* não na história dos eventos salvíficos realizados uma vez para sempre, mas na biografia do viver existencial, na existência como jogo, como algo que acontece agora, aqui, livremente...” (p. 97) TERRIN, Aldo Natale. *Nova Era: a religiosidade do pós-moderno*. São Paulo: edições Loyola, 1996.

o fundamento único em San Juan de Cruz, o objeto numinoso se transforma no sujeito. Acreditar em Deus para Murilo Mendes é vivenciá-Lo como problema. Por isso, ele é um herege. Assim perguntamos: San Juan de la Cruz quer justificar retoricamente sua crença ou quer construir Deus esteticamente? Só se pode falar de Deus literariamente, porque, enquanto discurso, Deus é um constructo. Para Murilo Mendes, justificar Deus não tem fundamento, pois Deus é desconstruído o tempo todo, para colocar em seu lugar a redenção e salvação no Filho. A outra forma de superar Deus como constructo é ultrapassar o próprio tempo e espaço através da abstração de Deus, que subverte a subjetividade. Por outro lado, o excesso erótico é externalizado em Murilo Mendes.

Para Murilo Mendes, o homem se realiza como absoluto através da arte, atingindo um estado de criador a partir da linguagem. Poderíamos perguntar, então, há a lei da projeção em Murilo Mendes? O homem quer ser como Deus? A máxima humanidade se coloca no lugar de Deus como exterioridade, como materialidade. A principal forma de expressar essa externalidade é através do ideal de Cristo, que pode se caracterizar pela fraternidade, solidariedade e irmandade, ou, até mesmo, pela negação do sagrado a partir do excesso do profano, com o excesso de sensualidade. Deus como objeto estranho, como exterioridade tem de ser extirpado para serem colocados em seu lugar os dois extremos: a total humanidade ou a total abstração. Apesar de todo este sacrilégio, de todas as heresias de Murilo Mendes, ainda encontramos um problema: certo sentimento de culpa. Resquício do Catolicismo? Pode ser que sim. Temos o conflito entre o divino e o terreno, o carnal e o místico. Apesar de questionar certos dogmas, de desviar os olhos da missa para as coxas e seios femininos, Murilo Mendes procura um ideal inatingível pela finitude humana, a abstração. E é precisamente aqui que ele ultrapassa a exterioridade, a objetividade. Enquanto em Murilo Mendes, temos a visão dialética do mundo, em San Juan de la Cruz, não há conflito entre interior e exterior, pois o exterior é internalizado. E é precisamente a corrente Essencialista de influência de Ismael Nery, com a abstração do tempo e do espaço, que temos uma forma de superar a exterioridade, ultrapassando os limites do corpo, do material. O poeta Murilo Mendes toma o lugar de Deus, afasta-O para dar lugar ao processo criativo. O poeta é o demiurgo de um mundo criado, a obra poética, no desejo de alterar o mundo com a potência da criação e do movimento.

Murilo Mendes irá se servir de uma estética apropriada ao se referir ao campo religioso, principalmente no que se refere ao seu livro *O visionário* (1930-1933). Essa estética se denomina surrealismo. Este é utilizado como forma de superar a exterioridade através da abstração do ponto de vista do Essencialismo do poeta. A palavra surrealismo foi inventada

por Guillaume Apollinaire em Paris no ano de 1917. O mundo novo buscado pela estética surrealista era o universo do inconsciente. O surrealismo procurou o contato com o irracional e o ilógico. Logo no início do movimento, os autores utilizaram o maravilhoso com a ajuda do fluxo da consciência e da escrita automática. Buscaram também o auxílio do mundo onírico, para representar uma super-realidade, como alguns autores mencionam. Assim, esse surrealismo rompe com os nexos lógicos. Ao tentar representar o subconsciente, caracteriza-se pelo irracionalismo, pela livre associação e enumerações caóticas, sendo grande devedor da psicanálise freudiana. Por isso, o recurso ao sonho, ao erotismo e às impressões pré-lógicas. E Murilo Mendes teve seu precursor na figura de Ismael Nery, que a partir de sua pintura, esteve em contato direto com o surrealismo em Paris. No livro *Tempo e eternidade* (1934), feito em parceria com Jorge de Lima também encontramos os elementos surrealistas, com a sensibilidade do tempo eterno, a visão apocalíptica, a intervenção da musa para fazer o contato entre o terreno e o divino e a fusão entre o bíblico e o contemporâneo.

Por outro lado, negando a abstração do tempo onírico e super-real do sonho, encontramos a via da total exterioridade, sua carnalidade. No poema *Lázaro*, percebemos que este não é uma figura santificada pelo poder de Cristo, mas fortemente erotizada, que busca o carnal após a cura de seu corpo. Neste poema temos à referência ao mundano como um contraponto à não-visão de seu salvador, mas, por outro lado, essa encarnação não encarnada para os olhos de Lázaro, nos leva para o mistério do milagre, que é inexplicável, e, por isso, não precisa de provas físicas para a sua crença. O mistério do milagre seria, assim, mais forte do que o sujeito detentor da cura, pois o homem comum nesta poesia de Murilo Mendes não se subordina perante o poder daquele que opera o milagre, mas ao desconhecido, ao mistério, ao silêncio. Isso não quer dizer, todavia, que tal poema seja uma ofensa contra Cristo, pois, de acordo com José Guilherme Merquior, em “Notas para uma Murilosopia”, o gesto sacrílego em Murilo Mendes “é dirigido claramente contra Jeová-Pantocrátor, jamais contra o Cristo.”¹⁹² Dessa forma, o cristianismo de Murilo Mendes é essencialmente dionisíaco, voltado para o carnal, para a sensualidade exacerbada. O poeta vai questionar os dogmas fundamentais da religião para atingir o Deus Onipotente da Bíblia, punitivo e opressor. Dessa forma, a figura de Deus-Cristo até se apresenta como um herói trágico, que está em eterno conflito com a religiosidade dogmática. Mas a tragicidade reside na consciência do limite, enquanto o poeta, como um Cristo, ultrapassa o *métron* da finitude, constituindo-se como um mediador entre Deus e as criaturas.

¹⁹² In MENDES, op. cit., p. 14.

Para escrever os capítulos sobre os poemas de Murilo Mendes, vamos escolher sete textos de vários de seus livros desde *Poemas* (1925-1929) até *Quatro Textos Evangélicos* (1956). Não vamos analisar a obra posterior a esta data, por ele ter escrito textos em prosa. Vamos analisar apenas poemas escritos em forma de versos para fazer a comparação com San Juan de la Cruz. Não escolhemos o livro *Tempo e eternidade* (1934) por ter sido um livro feito em parceria com Jorge de Lima, apesar dos elementos surrealistas. Selecionamos um poema surrealista de outro livro, *O Visionário* (1930-1933). Dessa forma, tivemos de selecionar sete poemas retirados respectivamente de sete livros. Vamos analisar os seguintes poemas: “Mapa” (*Poemas*- 1925-1929), “Novíssimo Prometeu” (*O Visionário*-1930-1933), “O amante invisível” (*A poesia em pânico*- 1936-1937), “Poema dialético” (*Poesia Liberdade*-1943-1945), “Motivos de Ouro Preto” (*Contemplação de Ouro Preto*-1949-1950), “Primeira Meditação” (*O Infinito Íntimo: Meditação em quinze partes*- 1948-1953) e “O Cristo Aclamado” (*Quatro Textos Evangélicos* – 1956). Não pudemos selecionar mais livros para fazer uma relação simétrica com San Juan de la Cruz, em cuja parte também interpretamos sete poemas. Vamos então aos poemas de Murilo Mendes.

4.1. O poeta-Cristo transfigurado no mínimo-múltiplo: o construtor e a desordem

No poema “Mapa” temos a fala do eu-lírico que se apresenta como Cristo no projeto do fazer estético de Murilo Mendes, ou seja, apresentar o poeta como Cristo na tentativa de ordenar o real de outra forma: a poética. Se num certo sentido, Murilo Mendes quer ordenar o caos da vida moderna, este Cristo aqui se apresenta como construtor da bagunça universal, só que “transcendente”, como o poeta mesmo afirma. Este eu lírico não aparece subjetivado, como vimos em San Juan de la Cruz. O próprio título do poema demonstra isso. O poema é todo um “mapa”, uma circunscrição do que seja a imagem de um Cristo externalizado pela linguagem, feito objeto que se percebe no mundo das formas sensórias. Este Cristo ao mesmo tempo em que é limitado pelas quatro direções do mapa: norte, sul, leste e oeste, ultrapassa as margens do papel circunscrito num mapa físico e lingüístico, da cruz em que é pregado “numa única vida”¹⁹³ A imagem do mínimo do papel circunscrito num mapa físico se transcende na figuração deste Cristo-poeta ter a possibilidade de estar “em todos os nascimentos e em todas

¹⁹³ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 116.

as agonias”¹⁹⁴. Luiz Fernando Medeiros vai dizer na sua tese de doutorado sobre Murilo Mendes que a crítica pretende ver na obra do poeta mineiro “não um discurso de convicção religiosa, mas a encenação da suspensão das configurações para ver melhor como se produz, na linguagem, a distinção entre o transitório e o permanente, o ser e o devir”¹⁹⁵. Podemos dizer que tal interpretação está equivocada, pois o poeta realiza uma conjunção dos opostos entre tais elementos na construção do caos em que o particular e o universal, a vida e a morte não estão separados, mas imbricados de tal forma, que podemos ver em tal poema a imagem da construção das sínteses a partir da figura do Cristo como mínimo-múltiplo, isto é, ao mesmo tempo em que é circunscrito no espaço ligado ao número quatro tanto do mapa quanto da cruz, expande-se na transcendência cósmica das almas de todos os seres: “estou no ar,/na alma dos criminosos, dos amantes desesperados,/no meu quarto modesto da Praia de Botafogo,/no pensamento dos homens que movem o mundo...”¹⁹⁶ O caos é construído a partir das inúmeras enumerações caóticas que o poeta vai construindo através de sua linguagem poética em que morte e vida são unidas numa mesma estrofe a partir de imagens díspares: “Viva São Francisco e vários suicidas e amantes suicidas,/e os soldados que perderam a batalha...”¹⁹⁷ Ao mesmo tempo em que dá graças ao santo da igreja católica abraça os perdedores, os pequenos e até mesmo aqueles que tiraram a própria vida. O poeta-Cristo se apresenta como a figuração da desordem poética em que verdadeiro e falso, bem e mal não são mais percebidos nas suas construções arquetípicas opostas: “não sei mais o que é o bem nem o mal”¹⁹⁸. Aqui o não saber não quer dizer ignorância, mas desconhecimento das leis que regem a ordem cósmica do universo, pois a imagem do caos abraça todas as formas. Anne Margaret Clarke vai dizer ao contrário da nossa interpretação que Murilo Mendes vai fazer o itinerário inverso, resgatando o logos na época moderna:

Cristo, neste contexto, apresenta o Logos, ou seja, o paradigma da consciência unificadora na qual a realidade e a supra-realidade, a lógica e a fantasia, o banal e o sublime formam um tipo de supra-realidade, insolúvel e indivisível¹⁹⁹.

¹⁹⁴ Idem, p. 117.

¹⁹⁵ MEDEIROS, Luiz Fernando. *Terra percutida (Imaginário e ritualização em Murilo Mendes)*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC, 1986, p. 68.

¹⁹⁶ MENDES, op. cit., p. 117.

¹⁹⁷ Idem, p. 117.

¹⁹⁸ Idem, *ibid*, p. 116.

¹⁹⁹ CLARKE, Anne Margaret. *O resgate do logos na época moderna: a poesia religiosa de T.S. Eliot e Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000, p. 10.

Podemos contestar tal visão dizendo que tanto o espaço do literário quanto o sagrado não organizam uma ordem racional referente ao Logos, separando todos os elementos de forma hierárquica e estanque, mas ambos os discursos trabalham com a construção do imaginário do caos, não no sentido de confusão total, mas de uma nova ordenação de sínteses em que elementos totalmente díspares convivem por analogia na própria figuração da imagem poética. Assim, Ferreira Gullar afirma com relação a Murilo Mendes: “De fato, sua poética, pelo menos até *Poesia liberdade*, caracteriza-se pelas metáforas inesperadas e a colisão de palavras poéticas e banais, que provocam o curto-circuito de que falava Pierre Reverdy”²⁰⁰. Sem dúvida, Murilo Mendes mistura neste poema expressões de cunho popular num mesmo verso com versos de cunho mais metafísico: “o mundo vai mudar a cara,/a morte revelará o sentido verdadeiro das coisas”²⁰¹. Ou este: “Me colaram no tempo, me puseram/uma alma viva e um corpo desconjuntado”²⁰².

Como ocorre em San Juan de la Cruz, o poeta mineiro mistura o imanente e o transcendente, vendo neste sentido uma afinidade entre os dois poetas. Mas como este imanente é trabalhado em Murilo Mendes em particular? O amor aqui é coisificado na imagem banal da sensualidade exacerbada para fazer frente à imagem da abstração buscada tantas vezes pelo poeta. A imagem do mínimo-múltiplo é exatamente isso. O poeta-Cristo é circunscrito pelas quatro direções dos desejos carnaais, mas deseja fazer parte da alma mística ligada à eternidade e ao transcendente: “o vento que vem da eternidade suspenderá os passos,/dançarei à luz dos relâmpagos, beijarei sete mulheres,/vibrarei nos cangerês do mar, abraçarei as almas no ar,/me insinuarei nos quatro cantos do mundo”²⁰³. Novamente aqui é o número quatro que circunscribe os limites do corpo que deseja ao mesmo tempo estar unido a todas às almas, mas também ao desejo de uma mulher. Este eu-lírico se alterna nas paixões vagas do mundo mundano, pois ao mesmo tempo em que ama também odeia: “gosto de todos, não gosto de ninguém”²⁰⁴. Ou ainda: “Almas desesperadas eu vos amo. Almas insatisfeitas, ardentes,/Detesto os que se tapeiam,/ os que brincam de cabra-cega com a vida, os homens “práticos”...”²⁰⁵ Aqui o Cristo não é apresentado na sua configuração sagrada e comumente conhecida da compaixão, mas é visto como demasiadamente humano, demasiadamente poeta para sentir todas as oscilações da vida moderna. Sentir como humano é mais um projeto

²⁰⁰ GULLAR, Ferreira. “Algumas marcas de Murilo Mendes”. In: Guimarães, Júlio Castañon (org). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001, p. 21.

²⁰¹ MENDES, op. cit., p. 117.

²⁰² Idem, p. 116.

²⁰³ Idem, p. 117.

²⁰⁴ Idem, ibid, p. 116.

²⁰⁵ Idem, ibid, p. 117.

estético de Murilo Mendes para a construção de seu Cristo neste poema, pois além do Cristo descrito pela Bíblia como a imagem do próprio Deus feito carne, aqui o poeta-Cristo é um homem comum, mas que se multiplica na imagem de inúmeros seres e coisas que compõem o mundo, sendo ele a própria figuração do mundo e a tentativa de se ordenar este mundo na configuração cósmica da Fraternidade universal, dogma cristão que Murilo Mendes não subverteu neste poema.

Aqui, neste poema “Mapa”, temos a exploração da linguagem, em que os recursos da língua servem para indicar simbolicamente a arquitetura da desordem literária. Muitas vezes nesse poema, Murilo Mendes começa o verso com letra minúscula, sendo que em outros versos começa com letra maiúscula, demonstrando exatamente a alternância desta figuração do poeta-Cristo como mínimo múltiplo. Começa a segunda estrofe assim: “Danço. Rio e choro, estou aqui, estou ali, desarticulado,...”²⁰⁶ Já na terceira estrofe começa com letra minúscula mostrando a alternância da linguagem que não quer dizer necessariamente a alteração de ânimo do eu-lírico de que fala Staiger: “tonto de vidas, de cheiros, de movimentos, de pensamentos,...”²⁰⁷ Além desta alternância, percebemos que o poeta faz uma variação musical com a mudança de tempos verbais, demonstrando a possibilidade de estar em todos os tempos, o passado, presente e futuro conjugados num único tempo: o presente contínuo que se basta como imagem do mínimo que se fraciona em partes desiguais. O poeta usa os seguintes verbos: “me colaram, danço, andarei”, alternando sem seguir basicamente o padrão da linguagem linear, indicando passagem de tempo, mas multiplicando tais verbos como demonstração da multiplicidade do literário em se recortar em vários momentos aleatórios como demonstra a poesia do caos neste poema. O eu-lírico como construtor da desordem, do caos a partir da linguagem é um dos eixos que permeia esta poesia que também adere à imagem da multiplicidade na unidade, ou seja, o múltiplo contido no menor. A própria figuração de seu Cristo que abraça toda a humanidade e está em todos os tempos, mas é ao mesmo tempo limitado pelo mapa do mundo. Este mapa não se apresenta apenas como espaço geográfico, mas social e religioso, em que as circunscrições da sociedade e da religião limitam o homem nos seus anseios mais transgressores. Também o poeta é limitado pelos sentidos e pelo medo, mas também pelo Apóstolo São Paulo e pela educação que ele teve. Tudo isso é dito no poema, unindo vários motivos de ordens diferentes: social, religioso, corporal e emocional. Isso demonstra a pluralidade de elementos que compõem a visão barroca do mundo externo e interno do poeta, que se conjuga para esquadrihar a

²⁰⁶ Idem, *ibid*, p. 116.

²⁰⁷ Idem, *ibid*, p. 116.

“linguagem” como expansão do externo no poeta, contrariamente à visão intimista de San Juan de la Cruz.

Outro elemento importante nesta poesia é que além da imagem da desordem, do caos como unificadora de todos os elementos, o poeta vai jogar no lixo o que não pode fazer parte de seu universo poético neste poema em particular. A técnica do homem moderno que levou à destruição não pode ser vista como formadora de uma origem sem manchas, ligada à natureza e à cultura “não contaminada”. Mas, ao mesmo tempo, desestruturando esta posição dialética, o poeta vai dizer que odeia a hierarquia como discurso do logos, de que falamos anteriormente. Assim, o mínimo-múltiplo é também limitado pela linguagem, como no processo de seleção literário, provocando a exclusão de alguns elementos menos interessantes. Temos os seguintes versos para demonstrar nossa hipótese: “...não acredito em nenhuma técnica./Estou com os meus antepassados, me balanço em arenas espanholas,/é por isso que saio às vezes pra rua combatendo personagens imaginários,/depois estou com os meus tios doidos às gargalhadas,/na fazenda do interior, olhando os girassóis do jardim”²⁰⁸. Assim, esse caos é limitado pelas escolhas do poeta através da linguagem externalizada como a própria desordem a partir dos recursos utilizados pelo poeta. E nesse sentido, o sagrado e o literário se conjungam, pois o poeta é visto como criador de um mundo particular, Cristo é visto aqui como arquiteto de um universo centrado na “bagunça transcendente”, que não quer dizer desarrumação no sentido que usualmente conhecemos, mas como formador de uma poesia que se apresenta como um novo mundo. Portanto a poesia é externalização, criação de um mundo, de um novo “mapa” geográfico, social, sensorial e emocional, que desconstrói o mundo velho que se apresenta “caótico” para o poeta-Cristo, sendo este o redentor de um novo mundo criado a partir da poesia. Quando Ana Kiffer fala de Artaud, revela algo parecido do que estamos afirmando aqui com relação a Murilo Mendes neste poema. No seu texto “Desformar o olhar”, ela diz:

Do texto, em Artaud, diríamos que ele deixa de ser texto como expressão de uma interioridade, de uma profundidade, de enunciação de um sujeito, literário ou não, em proveito de uma materialidade da escrita. E, nesse sentido, escrita é dança, é teatro, é desenho, é proferição, encantamento e imprecação da linguagem²⁰⁹.

²⁰⁸ Idem, *ibid*, pp. 116-117.

²⁰⁹ KIFFER, Ana. “Desformar o olhar”. In: PEDROSA, Célia e CAMARGO, Maria Lucia (orgs). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 12.

Neste sentido, o narcisismo anterior é quebrado dando lugar ao desenho da externalidade da linguagem, que se apresenta neste poema como criação de um mundo, de uma nova ordem, diferente da ordem da realidade que se choca com relação a este novo mundo caótico. Temos assim a desertificação do logos ocidental, com sua visão dialética e sua ordem racional, dando lugar à linguagem sagrada, que é cheia de vários planos, como na imagem do Cristo como mínimo múltiplo. Dessa forma, a poesia se apresenta na própria figuração da regeneração crística posterior à imagem limitada da cruz que se apresenta como morte e como imagem dos quatro cantos do mapa geográfico. O poeta-Cristo ressurgido das cinzas leva a mensagem de construtor de uma nova ordem, como arauto de um novo século. Harold Bloom vai dizer com relação à poesia: “De formas que não precisam ser doutrinárias, os poemas fortes são sempre presságios de ressurreição”²¹⁰. A imagem da poesia como ressurreição de um novo mundo se conjuga à imagem da ressurreição do corpo crístico. O macrocômico e o microcômico se unindo. Cristo e o mundo ao mesmo tempo como “mapa” e como “poema”, como destruidor e como construtor, mas da desordem que é, na verdade, uma nova ordem.

O Cristo neste poema é apresentado como contraditório, revelando as várias facetas do múltiplo no próprio homem. Cristo aqui é um arquétipo mítico de todos os homens, pois ao mesmo tempo em que não pode “estar presente a todos os atos da vida”²¹¹ é um poeta do futuro porque estará presente “em todos os nascimentos e em todas as agonias”²¹². Murilo Mendes joga com os verbos no presente e no futuro, apresentando o momento presente como insatisfação que será resgatada no futuro na construção de um novo cosmos poético. Este poeta está nos quatro cantos do mundo, revelando sua face de construtor universal, mas que reflete as próprias dicotomias do mundo. Laís Corrêa Araújo vai dizer que “...Cristo para ele foi sempre a encarnação dicotômica Deus-homem, mistério essencial em que fundaria os ciclos definidores da sua poesia”²¹³. O mistério da Encarnação é a ponte que liga esta figura divina que é Cristo ao “mapa” terrestre, demonstrando as configurações do limite do mínimo expresso no múltiplo, sendo este característico de um ser divino. Por isso, a influência das leituras de Pierre Teilhard de Chardin no que se refere à presença do corpo, ou seja, aqui, o mínimo na figuração do poeta. Há um capítulo do livro *O meio divino*, de Chardin, intitulado como “O poder espiritual da matéria”, que quebra com a lógica binária de divisão entre espírito e corpo, que o autor francês vai dizer que nunca foi aprovada pela Igreja: “Seja-nos

²¹⁰ BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002, p. 24.

²¹¹ MENDES, op. cit., p. 117.

²¹² Idem, p. 117.

²¹³ ARAÚJO, Laís Corrêa. *Murilo Mendes*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 31.

permitido, para preparar o último acesso às nossas concepções definitivas sobre o Meio Divino, defender e exaltar aquela de que o Senhor veio revestir, salvar e consagrar, *a santa matéria*”²¹⁴. Por outro lado, o poeta brinca ironicamente com as divisões binárias entre espírito e matéria para desconstruir o catolicismo de fundo ortodoxo: “Me colaram no tempo, me puseram/uma alma viva e um corpo desconjuntado...”²¹⁵ Mas nos versos seguintes demonstra as duas faces do mínimo-múltiplo como desdobramentos do espírito junto da matéria, revelando a quebra das divisões rígidas: “Me vejo numa nebulosa, rodando, sou um fluido,/depois chego à consciência da terra, ando como os outros...”²¹⁶ Por outro lado, podemos afirmar também a grande influência de Ismael Nery a partir de um movimento chamado Essencialismo, em que o poeta busca afirmar a suspensão do tempo e do espaço (aludindo aqui ao “mapa”) para se chegar à abstração das formas. Iremos analisar mais detidamente tal característica em outro poema do autor. Aqui o Essencialismo não estava tão desenvolvido como irá se caracterizar a partir de 1934, ano de morte de Nery. Na corrente do Essencialismo, diz-se que o essencialista deveria procurar manter-se na vida como se fosse o centro dela. Aqui, não é um “eu” como vimos em San Juan de la Cruz que é o centro de sua poesia, mas o essencialista já transformado pelo exterior, em que o mundo se mostra como maximização do eu-lírico, não o mundo desconcertado e decepcionante do presente, mas o mundo poético criado pela linguagem (“novo mapa”).

A construção de um projeto poético é ainda mais enfatizada pelos seguintes versos: “tudo é ritmo do cérebro do poeta. Não me inscrevo em nenhuma teoria,”²¹⁷ Se para Emil Staiger²¹⁸ o ritmo faz variar a disposição anímica (“Stimmung”) do eu lírico, aqui o ritmo do mundo com suas variações tonais é que faz variar a linguagem do “eu externalizado” do poeta-Cristo. O ritmo como essência da poesia lírica tradicional não faz parte de todo repertório de Murilo Mendes. Nessa poesia, a dissonância rítmica, em que o poeta não se prende aos ritmos da poesia tradicional confere o lastro moderno da poesia de Murilo Mendes que mostra oscilações díspares no ritmo desta poesia que demonstra as alterações dos ritmos do mundo minituarizados no “mapa” poético da composição muriliana. Leonil Martinez vai mesmo dizer que a dissonância em Murilo Mendes é “freqüentemente atribuída à influência da estética da dissonância em Baudelaire”²¹⁹. A dissonância é tanta que não poderíamos mais

²¹⁴ CHARDIN, Pierre Teilhard. *O meio divino: ensaio de vida interior*. São Paulo: Cultrix, 1981., p. 80.

²¹⁵ MENDES, op. cit., p. 116.

²¹⁶ Idem, p. 116.

²¹⁷ Idem, ibid, p. 117.

²¹⁸ STAIGER, Emil, op. cit.

²¹⁹ MARTINEZ, Leonil. “Murilo Mendes e o poema em prosa”. In: PEDROSA, Célia e CAMARGO, Maria Lucia (orgs). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 68.

dividir de maneira estanque poesia e prosa. O autor ainda continua dizendo que a poesia de Murilo Mendes é marcada pela prosa, utilizando os versos livres, transgredindo as regras da versificação. Percebemos em “Mapa” uma tendência prosaica na sua poesia acentuada pelo tom narrativo, mas que não segue o padrão linear da prosa tradicional. Isso só faz acentuar o mínimo-múltiplo não apenas na figura do poeta, mas na linguagem poética que mescla registros variados na sua composição.

A sensualidade misturada à angústia constrói a figura de um Cristo mais humano que divino e que sofre todos os momentos humanos, mas que se erotiza no “corpo da noiva”. Vejamos os seguintes versos: “Sou a presa do homem que fui há vinte anos passados,/dos amores raros que tive,/vida de planos ardentes, desertos vibrando sob os dedos do amor./”²²⁰. Num momento, o poeta parece demonstrar extremo êxtase amoroso nos braços da noiva, mas isto se prolonga no futuro em que a construção do novo se configura como a “utopia do poeta” que se deleitará numa espécie de “Ilha dos Amores”, mas que no passado sofreu as dores do amor, lembrando a imagem do sofrimento do poema *El pastorcico*, de San Juan de la Cruz. Só que, no final, não haverá a crucificação e morte do amado, mas haverá transformação, levando o sofrimento embora e trazendo a construção de um mundo “caótico”, mas não lógico e ligado às “teorias”. Este poeta-Cristo aqui, contrariamente ao pastor crucificado de San Juan de la Cruz se configura como Cristo-Adão anterior a queda e vivendo no Paraíso. Só que não o Paraíso construído por Deus, mas arquitetado pelo próprio homem, trazendo o mundo da humanidade, um mundo construído pela linguagem, ou seja, a linguagem podendo transformar o mundo. Na Bíblia Sagrada temos: “O Senhor disse: “Não é bom que o homem esteja só; vou dar-lhe uma ajuda que lhe seja adequada”.²²¹ Assim esse poeta-Cristo estaria auxiliado por sua amada e “noiva” na construção desse novo “mapa”. Neste sentido, tal poema subverte o “Gênesis” num sentido, se por um lado o poeta necessita de uma companheira, não é mais Deus o criador do mundo, mas o próprio homem. Assim o mundo se humaniza com a palavra ou verbo do poeta-Cristo no mundo em que a técnica desumanizou o homem, fazendo-o apartado dos demais irmãos. O sentido da fraternidade crística é resgatado para que o mundo volte a se humanizar, tirando não apenas o lastro desumano, mas o excesso do divino, que tolhe o homem em seus anseios mais transgressores, como na queda de Adão no Paraíso. Neste sentido, o poeta-Cristo trará um novo “mapa” em que o caos seja construído pelo tecido do texto e em que o homem seja mínimo-múltiplo, revelando sua face mais humana e também tenuamente divina.

²²⁰ MENDES, op. cit., p. 117.

²²¹ BÍBLIA SAGRADA, op. cit., p. 50.

4.2. O discurso trágico no poema “Novíssimo Prometeu”

Neste poema, temos a imagem do hibridismo entre o imaginário pagão e o cristão, pois Prometeu se rebela não contra Zeus, mas contra o Deus-Pai da Bíblia. Os valores tão caros ao Cristianismo também são atacados, como a família. A personagem mítica se encontra perdida em meio ao mundo moderno, em que é bicada por símbolos da modernidade e não mais por simples animais. Prometeu se encontra aqui como a figura do próprio Deus bíblico do *Gênesis*, desejoso de criar a própria vida e trazer o espírito da vida para a humanidade. A personagem mítica se mostra como um ser confuso, contraditório, que abole não só o trabalho, numa ânsia de retornar ao Paraíso Perdido, como vai contra qualquer tipo de preguiça. Por fim, rebela-se por sua própria condição finita de ser mortal e palpável, ao ir contra suas três dimensões. Prometeu se apresenta numa visão dialética, tão ao gosto da estética surrealista, ao querer, ao mesmo tempo ser como Deus-Pai e criticar tal Ser, que é, na verdade, um grande ditador, que a todos subjuga e aprisiona. Então, o poeta encontra apenas uma saída: como sou ser finito e material, basta contemplar o mundo físico, as filhas do mar, vestidas de maiô. Prefere a simplicidade da vida, como forma de se rebelar contra o mundo transcendental, que se mostra incompreensível. A única coisa que ele não pode fazer é pedir perdão, pois apenas ao filho de Deus, tal ato se torna possível. Deus é inflexível e autoritário, não permitindo a redenção do homem. Portanto, temos a construção de um poema complexo, cheio de elementos conflitantes, sem a percepção de uma solução para os conflitos existentes. Nesta arte combinatória, em que componentes díspares são colocados lado a lado, temos a presença do surrealismo de Murilo Mendes, que resgata a *discordia concors* do Barroco. Murilo Marcondes de Moura, ao falar sobre os surrealistas, demonstra o mesmo desejo de Murilo Mendes pela totalidade: “Os surrealistas, portanto, desenvolveram procedimentos combinatórios com vistas à apreensão dessa totalidade capaz de reunir, numa síntese superior, tudo aquilo que uma perspectiva convencional só podia visualizar como contradição.”²²² Podemos citar o próprio Murilo Mendes, que na “Microdefinição do autor”, se apresenta a si mesmo como esse conciliador de várias vertentes: “...dentro de mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo, relaxado, um socialista amador; por que não separo Apolo de Dioniso...”²²³ Portanto, a vontade do poeta

²²² MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 41.

²²³ MENDES, op. cit., p. 45.

coincide com a do místico, na ânsia de se atingir a totalidade, que é, por isso mesmo, a busca de Deus.

Neste poema, podemos associar a poesia, o trágico e o sagrado, percebendo que pela via do trágico se chega ao sagrado através do discurso poético. Observamos nesta poesia de Murilo Mendes uma série de tensões e elementos conflitantes que caracterizam o trágico. A partir da experiência do contato com o numinoso, o “tremendum” e “fascinans”, tem-se o desejo humano pela transcendência do banal, da matéria e da finitude, num desejo sobre-humano de “deificar-se”, de tornar-se imortal como Deus., como na figura do humano Prometeu. Mas, por outro lado, temos o componente trágico da conscientização do limite da materialidade humana, da morte sobre a vida, do finito sobre o infinito, que separam o “sanctum” do pecador.

Percebemos nesta poesia de Murilo Mendes um diálogo com a cosmovisão do mundo trágico, na medida em que a idéia da irrealidade fundada no incomunicável é realizada através de um realismo extremamente forte. O plano divino e humano se interpõem, porque são comunicáveis, apesar da aparente incomunicabilidade do plano transcendental. Aqui, podemos comparar com o próprio fazer literário, que por ser incomunicável, expressa um sentido que está para além da simples forma. Jacques Garelli²²⁴ exprime este paradoxo, afirmando: se o inefável se manifesta ao nível da sensação, ele aparece para além do conhecimento fenomenal. O inefável seria a única possibilidade humana de ultrapassar o conhecimento fenomenal. Mas Garelli não nega a materialidade de sua manifestação. Assim, poderíamos dizer que a experiência do sagrado é fenomenal? A materialidade da sua manifestação está presente no imaginário realista das tragédias gregas, em que os planos humano e divino se tocam. Da mesma forma, esta poesia de Murilo Mendes dialoga com essa permeabilidade física, sensitiva, do completamente outro, do inefável. O cerne desta materialidade no inefável está no Cristianismo, no mistério da Encarnação. Deus tornando-se humano é um dos pólos da poesia do poeta mineiro, enquanto que o homem (poeta) querer se tornar um Deus é outro elemento encontrado na sua poesia mística. A descida para a materialidade e a subida para a imaterialidade divina. Neste poema, temos a imagem humana de Prometeu querendo ascender aos céus, mas que é levado na verdade à Terra, sendo construtor da nova humanidade. Se, no poema anterior, foi uma figura cristã o criador do novo “mapa”; aqui é uma figura pagã que se rebela contra Deus para criar uma nova humanidade. Na poesia de Murilo Mendes, é o contato com o outro, com as formas do mundo

²²⁴ GARELLI, op. cit., p. 11.

físico, que é possível o contato com o mundo divino. Como no êxtase místico e no ato sexual, a imagem poética aproxima realidades díspares, recriando uma nova imagem, como ponto de fusão erótica. Nesse sentido, percebemos como a poesia mística está relacionada com o trágico, na medida em que, neste, também encontramos as camadas subterrâneas, pensadas por Hölderlin a partir do elemento irracional, que encontramos naquilo que ele definiu como realidade hespérica, um elemento imponderável, fantasmático, ambíguo, que a norma não consegue registrar, assim como o Deus oculto. Assim, os discursos duplos formam-se, nos *dissoi lógoi* da tragicidade: o tempo humano e o divino, o passado e o presente, o racional e o irracional, o visível e o invisível. Ana Cristina Chiara, no ensaio “Murilo Mendes, o poeta do futuro”, assim afirma sobre a poesia de Murilo Mendes:

Na poética de Murilo Mendes, compaixão é inclinação amorosa à vida compartilhada com a natureza, com a mulher, com o insólito e com o outro, sob a irrestrita condição de elevação e de arrebatamento sublimes para alcançar a substância divina (...) ²²⁵

No outro pólo, encontramos o desejo de o poeta tornar-se um Deus, subindo aos céus, à eternidade, abstraindo-se do tempo e do espaço, como podemos ver na poesia de cunho essencialista, sendo Murilo Mendes influenciado por Ismael Nery. No mundo trágico, encontramos o herói querendo ultrapassar os limites do humano, do *métron*, para chegar até Deus, através de sua arrogância, sendo castigado por isso (Prometeu sendo bicado por aeroplanos modernos). Ao mesmo tempo, que o poeta busca o infinito, tem, tragicamente, a consciência dos limites do mundo das formas. A ironia aqui se faz presente, pois a aversão do poeta pelos símbolos da modernidade, acabam sendo os destruidores do herói-Prometeu que se rebela contra o Pai cristão.

O próprio poeta-Prometeu seria, por assim dizer, a figura trágica por excelência, pois habitando o mundo das formas, consegue dar imaterialidade às coisas a partir da palavra, que é ausência de corpo, mas, ao mesmo tempo, não consegue se desligar do mundo sensório, pois é através dele que constrói a imaterialidade da poesia. O poeta é também aquele que é capaz de ter consciência do limite da linguagem em expressar algo que está além do tempo e do espaço. Consciente deste limite, ele utiliza, intencionalmente, uma linguagem cheia de erotismo, para, paradoxalmente, se comunicar com o invisível, pois é

²²⁵ CHIARA, Ana Cristina de Rezende; OLIVEIRA, Ana Lúcia de; NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate; BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira; PINTO, Sílvia Regina; ROCHA, Fátima Cristina Dias. *Forçando os limites do texto – estudos sobre representação*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2.002, p. 71.

através da visibilidade, que se percebe aquilo que está ausente, o inefável. Mas também, é negando essa mesma visibilidade, os limites do tempo e do espaço, que se chega a Deus. O que mais distancia nos aproxima da divindade. Todos são construídos à imagem e semelhança do poeta, que se rebela contra a imagem de Deus, sobre o qual todos não podem se moldar.

Essa vontade de ser como Deus (Poeta-Prometeu) não constituiria totalmente uma *hýbris*, pois o objetivo do místico é alcançar a plenitude divina, imitar a Deus. Como conciliar realidades irreconciliáveis? O elemento trágico está contido na tensão existente na poesia mística, pois, segundo Vernant, o trágico se constrói sobre o equilíbrio que repousa sobre tensões. A realidade da poesia mística é agônica do início ao fim. Ele vai dizer também que talvez o que defina o trágico...

(...) é que o drama levado em cena se desenvolve simultaneamente ao nível da existência cotidiana, num tempo humano, opaco, feito de presentes sucessivos e limitados e num além da vida terrena, num tempo divino, onipotente, que abrange a cada instante a totalidade dos acontecimentos, ora para ocultá-los, ora para descobri-los, mas sem que nada escape a ele, nem se perca no esquecimento.²²⁶

Podemos perceber no elemento numinoso um grau elevado de tragicidade, pois demonstra a intensa tensão entre o humano e o divino (Prometeu aqui querendo alcançar a matéria e romper o transcendente). Segundo Vernant, os planos humano e divino são distintos, mas inseparáveis. Toda essa separação e, ao mesmo tempo, fusão, constituem a força trágica do erotismo místico. Em Murilo Mendes, a sublimidade é vista como a experiência “numinosa” do ser ínfimo-humano perante o “mysterium tremendum” de Deus todo-poderoso, pois temos o embate tão preciso entre a paternidade divina, a figura antropomórfica do Deus-pai e não seu filho-homem. Assim, não temos o embate entre o homem e sua humanidade, o Deus-filho (sendo neste poema o Prometeu-Novo Cristo trágico), que leva ao arrebatamento, ao êxtase místico, como experiência paradoxal de plenitude e aniquilamento do ego. A tensão é essencialmente trágica. Segundo Szondi, o trágico se constitui a partir de um jogo dialético: “se pode extrair a concepção do trágico que, em vez de apenas determinar um gênero poético, diz respeito à relação dialética entre o

²²⁶ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal Naquet. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 20.

absoluto e o individual, entre o divino e as suas manifestações, entre o universal e o particular.”²²⁷. Toda história da poesia mística se manifesta a partir dessa dialética.

Neste poema, encontramos este embate entre o humano e o divino-humano, que aproxima o homem, mas também o distancia do transcendente. O elemento de humanidade é a ponte e, ao mesmo tempo, o abismo, que separa o homem de Deus.

Com relação ao trágico, percebemos a dialética entre distância e aproximação na relação entre os deuses e os homens. Na peça *Eumênides*, os deuses novos ajudam Orestes na sua purificação e libertação e, ao mesmo tempo, as Erínias são seres hediondos que querem a vingança realizada. No livro de Szondi, já citado, este mostra como Hölderlin considerou a infidelidade divina. Os deuses não querem saber de nós, de nossos interesses. Os homens têm seus próprios interesses. Nós cultuamos deuses, queremos ser como eles, mas os deuses não têm nada a ver com nossa problemática. No poema “Novíssimo Prometeu”, de Murilo Mendes, percebemos que há uma indiferença do Deus-pai, ao colocar em seu lugar, como via de comunicação e julgamento do homem, o Deus-filho. Mas esse ato de indiferença é, paradoxalmente, um ato de caridade. Primeiramente, não temos a presença de um Deus do “Velho Testamento” no “Novo Testamento”, por este ser um Deus passivo e compassivo, que se mortifica para o deleite de todas as classes sociais. A sua presença física, sua corporalidade admite, por outro lado, uma ausência: a exclusão da imaterialidade do Deus do “Velho Testamento”, que é apenas audível, sutil, mas não corporificado, mas, que por isso mesmo, adquire uma “presença” ausente, através de um dos cinco sentidos, que torna possível a comunicação direta de Deus com os homens. Jesus é colocado de forma tão menos vingativa no “Novo Testamento”, que temos a impressão de que a morte de Deus proferida por Nietzsche aqui está presente na figura de Jesus, como o estado de dissolução. Se a compaixão é a verdadeira face de Jesus, não temos a presença de um Deus que cause temor ou dê a cada um o merecimento que lhe é necessário naquele momento. A idéia de um castigo presentificado ocorre no espaço do terreno no “Velho Testamento” e não num mundo supra-sensível, demonstrando a verdadeira presença e onipotência de Deus. Isso densifica ainda mais a idéia de livre-arbítrio. Isso não quer dizer que o livre-arbítrio esteja totalmente ausente do “Velho Testamento, mas, há a densificação desse processo no “Novo Testamento”. Embora Erich Auerbach²²⁸ afirme que já no “Velho Testamento”, as personagens apresentem um adensamento psicológico, pensamos que no “Novo Testamento”, as personagens adquirem uma maior liberdade para escolher, sem a

²²⁷ SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 17.

²²⁸ AUERBACH, op. cit.

mão de um Deus vingativo e punidor, o que faz com que suas ações sejam mais densas, por serem mais decisivas, e apresentarem uma transformação mais significativa. Nesse sentido, o suposto “livre-arbítrio”, no “Velho Testamento” é apenas um meio para se mostrar a onipotência e grandiosidade divinas, que após a ação das personagens, que já é premeditada e necessária para a queda do homem, já que isso também faz parte do plano divino, determinável, portanto, de antemão; Adão e Eva são expulsos do Paraíso. No “Novo Testamento”, Jesus é expulso de seu “não-lugar” para o Paraíso. Teríamos o movimento inverso, mas, ao mesmo tempo, a onipotência de Jesus só é resgatada numa pós-morte, e, portanto, não é presenciável. Adquire-se um valor de transcendência, não de imanência e carnalidade, pois se resgata, através da ressurreição, o corpo etérico, a imaterialidade de Deus do “Velho Testamento”, que não é mais audível. Sua onipotência não pode ser mais comunicada ou transmitida, mas apenas interpretada por outrem. Assim, no “Novo Testamento”, temos a morte do Deus do “Velho Testamento”. Assim, a figura de Jesus se aproxima de algumas tradições mítico-pagãs, como a religião zoroastriana, pois o deus AHURA-MAZDA (“sábio senhor” ou “senhor sabedoria”), do “Avesta” não tem o controle sobre o mal, as forças destrutivas estão fora de seu poder. Ele não é uma divindade todopoderosa e onipotente, como o Deus que aparece no “Velho Testamento”. A onipotência no “Velho Testamento” adquire um valor de presença, não de ausência. Por outro lado, Zaratustra repudiava os deuses indo-europeus, como Indra, de natureza amoral e violenta. AHURA-MAZDA seria um deus bom, mas não todopoderoso como Jesus. Por outro lado, a indiferença de Deus se torna um ato de amor, pois Ele deixa a presença vingativa para deixar entre nós, no seu lugar, um filho de compaixão e fraternidade, com a idéia de redenção de todos os pecados. Com isso, o plano de Deus se completa. O homem aproximar-se-ia do divino a partir da própria indiferença de Deus-pai com relação a seus filhos.

Murilo Mendes apresenta uma poesia imbuída de negatividade e anulação, com a positivação da dor e do sofrimento como guia para a ascese mística. Essa positivação da dor e do sofrimento (Prometeu-Cristo sendo bicado) é outro elemento que se liga ao trágico, pois estes sentimentos nos levam a uma compreensão, uma aprendizagem, como podemos perceber na fala do coro em algumas peças trágicas. Se, no trágico, encontramos o esvaziamento do humano, seu sofrimento e dor; podemos perceber também a plenitude e o preenchimento, como elementos de tensão do trágico, pois Édipo é a própria encarnação do salvador e do bode-expiatório, que traz a cura, o remédio, mas também o veneno. Édipo é o

phármakos, a droga curativa e peçonhenta, propriedade mística do sóter (*salvador*) e do mago. Cumulado de semas da positividade, Édipo se vê como parte positiva da droga. Mas, ao mesmo tempo, encontramos a negatividade do *phármakos*. Nesta ambigüidade, reside a organização dialética do trágico. O herói se torna trágico porque é derrotado. O poeta místico é derrotado pelo poder de Deus, do numinoso, mas se levanta em presença do próprio Deus no ponto de fusão erótica. Édipo fere os olhos, porque não aceita a realidade que se descortina perante ele. Temos aqui a indiferença do pai, pois foi com o olhar de quem assistiu à paixão e morte do filho, que o poeta se modificou, e não frente ao olhar fixo e incompreensível de Deus.

Daniela Neves vai precisamente dizer que é a busca da confluência da poesia e da religião que faz Murilo Mendes evadir-se do processo de industrialização massificante:

A poesia de Murilo Mendes, marcada pela presença das imagens cristãs, revelando freqüentemente a figura de Deus, de Cristo, de Maria e da Igreja, pode apresentar-se como mais uma forma de resistência aos caminhos tomados pela sociedade contemporânea. O poeta resiste à racionalidade que apaga da vida dos homens a fé e as imagens de uma espiritualidade que indica a crença em algo além da ciência. Vivendo num mundo dominado pela técnica e pela industrialização, o poeta encontra refúgio em duas grandes forças contrárias ao processo capitalista e massificante, conforme abordamos: a poesia e a religião.²²⁹

A tragicidade consiste aqui em que o “Novíssimo Prometeu”, aderindo à natureza (quer contemplar as filhas do mar), contra a técnica, é ele mesmo bicado por um símbolo da modernidade e da tecnologia: “Vem esquadrilhas de aviões/Bicar o meu pobre fígado./Vomito bÍlis em quantidade”²³⁰. Mas, ao mesmo tempo em que quer se adensar na matéria, na humanidade do Filho, quer “acender o espírito da vida”. Mas este “espírito da vida” não quer dizer necessariamente elevar-se na espiritualidade, mas trazer à humanidade o poder criativo do eu-lÍrico, o poder de poetar, de criar através da linguagem, que é vida, enquanto a tecnologia se apresenta como destruição e morte. Mas, ironicamente, a tecnologia não é criada por Deus, mas pelo próprio homem. Mas Deus é que deu a “permissão” ou deixou o homem ter o livre-arbítrio para construir toda essa humanidade dominada pelas regras sociais e pela industrialização? Parece aqui que Murilo Mendes não crítica somente o Pai, mas também o homem que trouxe toda essa industrialização massificante. Somente o “Novíssimo Prometeu” poderia resgatar a humanidade a partir de um novo “molde” que ele poderia criar a partir do

²²⁹ NEVES, Daniela. *Murilo Mendes: o poeta das metamorfoses*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2001, pp. 64-65)

²³⁰ MENDES, op. cit., p. 237.

“verbo” poético. O “ditador do mundo” prende Prometeu precisamente no símbolo da natureza já dominado pela tecnologia, o “Pão de Açúcar”, elemento híbrido por excelência da técnica (humano) e do divino (natureza). O trágico reside nesta tensão em que o eu-lírico só solucionará o problema quando não se rebaixar ao poder de Deus e puder criar uma nova humanidade já renovada e resgatada: “Mas não posso pedir perdão”²³¹. O poeta-Prometeu vê “madrugadas e tardes nascerem”, aqui sendo imagens da natureza divina para se mesclarem a criação humana da “pureza e simplicidade da vida”. Desta forma, a única maneira de superar a tragicidade é Prometeu roubar este dom divino da criação, sendo ele mesmo o criador de uma nova humanidade, em que a junção entre o divino e o humano se faça por intermédio de um ser vivente: o poeta como já demonstramos no poema “Mapa”. A rebelião do poeta é dupla, é contra Deus e contra toda criação errônea dos homens, que são a imagem de Deus na concepção religiosa: “Me rebelei contra Deus,/Contra o papa, os banqueiro, a escola antiga,/Contra minha família, contra meu amor,/Depois contra o trabalho,/Depois contra a preguiça,/Depois contra mim mesmo,/Contra minhas três dimensões:”²³² Aqui, o poeta constrói uma grande gradação em que vai diminuindo do nível hierárquico do divino ao humano, até chegar a ele mesmo, o eu lírico. É preciso haver uma renovação em todos os níveis para que o poeta possa criar uma nova forma de se escrever literatura que vá contra todos os preceitos e dimensões já estabelecidas pela sociedade. Aqui se repete a estrutura do poema “Mapa”, em que os limites são construídos pelo próprio homem. Só que este precisa se rebelar, pois se o mundo é um desastre foi com a “permissão” de Deus que tal fato aconteceu. Mas se Este deu o livre-arbítrio ao homem se constrói aqui a tragicidade do poema, a tensão entre o humano e o divino, o sagrado e o profano, o cristão e o pagão, que é resolvido a partir das sínteses construídas pelo próprio poeta-homem e não mais o poeta-Deus.

4.3. A relação entre a linguagem amorosa e a linguagem sagrada no poema “O Amante Invisível”

²³¹ Idem, p. 238.

²³² Idem, *ibid*, p. 237.

Neste poema “O amante invisível”, o poeta mistura de tal forma o sagrado ao sensualismo que subverte todos os dogmas cristãos numa nova condição que extrapola os limites do erotismo, chegando ao sensualismo exacerbado. A palavra “Quero” é repetida 19 vezes como indicadora do desejo de eu-lírico pela mulher, mas este poeta ao mesmo tempo, paradoxalmente quer se apresentar como divino para penetrar invisivelmente no corpo desta mulher. Só que esta invisibilidade se caracteriza ao contrário pela visibilidade das imagens sensuais que estão no poema. O poeta quer “suprimir o tempo e o espaço”²³³ com o intuito de se “encontrar sem limites unido ao teu ser”²³⁴, mas ao mesmo tempo “circular no teu corpo com a velocidade da hóstia”²³⁵. Há heresia no catolicismo de Murilo Mendes, como Mário de Andrade observou bem. Subverte o dogma da transubstanciação para ser alimento no corpo de uma mulher. A mistura do sagrado e do profano está potencializada ao máximo neste poema. Voltando à repetição do verbo querer, Emil Staiger vai dizer que a “repetição lírica não traz nada de novo com as mesmas palavras”²³⁶. Aqui a palavra “Quero” neste poema não serve inteiramente para tal caracterização, pois sua repetição no texto se apresenta como gradação. Na medida em que o poeta vai repetindo esta palavra mais o desejo do amante aumenta, levando até a transformação completa do amante no objeto amado, ou seja, na mulher. Aqui o dogma da transubstanciação do corpo de Cristo na hóstia é subvertido hereticamente na transubstanciação sensual do corpo do eu lírico que se mostra como hóstia para a mulher. Na medida em que o mistério do amor é consumido, ambos se transformam numa só carne. Denis de Rougemont já observou as similitudes entre os dois discursos: amoroso e sagrado que misturam suas características desde há muito tempo:

Por outro lado, podemos observar nos místicos “cristocêntricos” uma propensão para se dirigirem a Deus na linguagem das afeições humanas: atração sexual, fome e sede, vontade. Exaltação em termos humanos do amor de Deus²³⁷.

O autor ainda diz que mestre Eckhart se caracterizou por sua heresia “oriental” ao colocar a tese da transformação da alma em Deus, sendo isso característico da mística unitiva, em que há fusão total da alma e da divindade. Ruysbroek acusa Eckhart de quietismo, sendo aquele defensor da mística epitalâmica em que há o casamento com Deus, mas pressupondo

²³³ Idem, *ibid*, p. 304.

²³⁴ Idem, *ibid*, p. 304.

²³⁵ Idem, *ibid*, p. 304.

²³⁶ STAIGER, op. cit., p. 34.

²³⁷ ROUGEMONT, Denis de. *A história do amor no Ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003., p. 211.

uma distinção essencial entre a criatura e o Criador. No livro “Adornment of the spiritual marriage, Ruysbroek deixa bem clara sua visão sobre o casamento espiritual: “These two spirits, that is, our own spirit and the Spirit of God, sparkle and shine one into the other, and each shows to the other its face. This makes each of the spirits yearn for the other in love”²³⁸. Desta forma, podemos dizer que a linha unitiva influenciou tanto San Juan de la Cruz quanto Murilo Mendes, rompendo com a visão tradicional da Igreja Católica, sendo naquele poeta a poesia caracterizada pelo erotismo e neste, a sensualidade subverte até mesmo o erotismo do santo espanhol.

Não apenas o corpo da amada é desejado, mas também todo o ser dela, a saliva, o sangue, todos os elementos que compõem a visibilidade têm de ser possuído pelo amante invisível que se caracteriza como a própria divindade. A distância entre Criador e criatura é subvertida, dando lugar ao poeta-Deus (a vontade do eu-lírico de ser potência para agraciar sua amada) e sua amada visível. O jogo da visibilidade e da invisibilidade demonstra o jogo do próprio fazer literário, entre a carnalidade da escrita: “Quero escrever a biografia de todos os átomos do teu corpo”²³⁹ e a invisibilidade daquele que escreve: “Quero que Deus aniquile minha forma atual e me faça voltar a ti”²⁴⁰. Assim, para Massaud Moisés, “a literatura deve ser entendida como a expressão dos conteúdos da imaginação por meio de metáforas, ou palavras polivalentes”.²⁴¹ Neste sentido, as palavras na verdadeira literatura se caracterizam por este jogo múltiplo que se retira das palavras que não se direcionam para um sentido unívoco, mas para vários sentidos que também caracterizam a escrita do erotismo e da sensualidade que se mescla ao discurso ficcional. O desejo do poeta (Quero) em ser como Deus (invisível) e ao mesmo tempo penetrar na visibilidade de uma amante subverte todos os padrões lógicos do que seja a separação fundamental entre divino e humano, possibilitada pela influência, novamente aqui, do imaginário pagão em que deuses se relacionavam com mortais, só que com uma diferença, os deuses pagãos eram caracterizados como mortais enquanto este amante invisível elimina sua posição de mortal, limitado pelo corpo, para ser caracterizado como Deus em sua invisibilidade. A contemplação da visibilidade para se chegar à profundidade das coisas (aqui o amor) já foi estudada por Ítalo Calvino: “É verdade que o catolicismo da Contra-Reforma tinha na comunicação visiva um veículo fundamental, por meio de sugestões emotivas da arte sacra, com o qual o fiel devia ascender aos

²³⁸ RUYSBROEK, Jan Van. *The adornment of the spiritual marriage with The book of the truth & The sparkling stone*. Maine: Íbis Press, 2005, p. 122.

²³⁹ MENDES, op. cit., p. 304.

²⁴⁰ Idem, p. 304.

²⁴¹ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 360.

significados segundo o ensinamento oral da Igreja”.²⁴² A escrita aqui em Murilo Mendes se caracteriza como comunicação visiva do poeta com sua imagem (amada) a fim de obter os conhecimentos mais profundos. O mergulho na “visibilidade” conduz à invisibilidade do pensamento: “Quero penetrar nas tuas entranhas/A fim de ter um conhecimento de ti que nem tu mesma possúis,”²⁴³ Assim, o jogo da visibilidade e da invisibilidade na literatura (polivalência) leva ao conhecimento profundo das coisas e dos seres que só o verdadeiro poeta possui. A amada caracterizar-se-ia assim como metonímia do mundo em que o poeta se adensaria para conhecer os mistérios da vida e da morte. O mistério da carnalidade do mundo consumido no ato sexual em que o poeta se funde ao corpo da amada, assim como Deus se funde a toda a humanidade.

O desejo do eu-lírico aqui se caracteriza pelo apelo à onipotência divina, ser onipotente como Deus para realizar todos os desejos da amada. O desejo se refere ao tempo presente “Quero” mais os verbos no infinitivo, sempre demonstrando a conjugação dos tempos no momento presente do poeta como a necessidade de totalidade divina. Só que o tempo passado não existe aqui neste poema. Ele é silenciado dando lugar ao eterno presente que se espraia para um futuro incerto. Esta incerteza é que causa tensão com o desejo de divinizar-se do poeta, pois o eu-lírico não diz “eu realizo”, ele diz “Quero” mais um verbo no infinitivo indicando um presente ainda não realizado no futuro. Neste sentido, temos caracterizado aqui também o poema de cunho imanentista, como vimos em San Juan de la Cruz, juntamente com a invasão do transcendente que se realiza através do abstracionismo do poeta. A poesia silencia quando amante e amado se transformam um no outro se fundindo, pois só quando a totalidade e as sínteses se realizam é que o poema silencia em Murilo Mendes. Gilberto Mendonça Teles diz:

(...) a sabedoria do que não foi dito, do que ficou à margem ou talvez no centro, o que por ser mais denso não pôde subir à superfície do rio da linguagem. Esta é, pois, uma palavra que tem sabedoria poética, que traz em si, motivados, os sentidos da língua e da linguagem, que diz e não diz, dizendo²⁴⁴.

²⁴² CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 101.

²⁴³ MENDES, op. cit., p. 304.

²⁴⁴ TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio, I: teoria e prática do texto literário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 13.

Este também é o sentido neste poema, pois além de silenciar quando a conjugação dos opostos se realiza, também diz no silêncio das palavras, quando o processo de inclusão exclui outros sentidos que poderiam estar ali. O poeta utilizou o dogma da transubstanciação, mas não selecionou outros dogmas. Fez um processo de escolha em que o silêncio demonstra a capacidade de percepção parcial da realidade. Se a totalidade é percebida na junção do imanente e do transcendente, no campo dos fatos e da lógica, a totalidade não é conseguida. Só no interior do poema em que a realidade não é seu duplo: “Finalmente, chegamos à imaginação simbólica propriamente dita quando o significado não é *de modo algum apresentável* e o signo só pode referir-se a um *sentido* e não a uma coisa sensível”²⁴⁵. Mas o sentido amoroso nos leva à imanência, a visibilidade que não é meramente sensória, mas significativa, pois o texto literário nos leva à uma visibilidade da linguagem e não dos sentidos físicos.

Neste poema também temos a busca da totalidade no sentido lingüístico, mas também metafísico do poeta. Mistura o sério e o sensual, o mais sublime com o mais excitante. Tanto que o profano e o sagrado, o demoníaco e o divino se mesclam, não havendo a separação fundamental entre bem e mal como vimos no poema anterior: “Quero subir em ramagem pelas tuas pernas,/Quero me enrolar em serpente no teu pescoço,”²⁴⁶ Laís Corrêa Araújo vai dizer que “a conversão não vai, estruturalmente, demitir o poeta das ligações vitais com o mundo visível...”²⁴⁷ É extrema a simbólica visual neste poema, que apresenta imagens sensuais do poeta com relação ao seu desejo pela sua amada que também se apresenta como divindade, só que encarnada num corpo humano como o Cristo em sua forma feminina. A mistura entre invisível e o visível, o inumano e humano se faz presente neste poema em que o eu-lírico é caracterizado como o próprio Deus apesar de apelar, paradoxalmente, a Ele para adquirir poderes e a forma inumana que ultrapassa as dimensões físicas. O humano é valorizado no desejo desse ser divino que também se humaniza pelo amor da amada:

E observa que o paradoxo talvez exprima um desejo de humanizar aquele vínculo, promovendo a valorização da ‘escala humana’, num sentido de modernidade religiosa, que é premonitório num poeta católico escrevendo no começo dos anos de 1940.²⁴⁸

²⁴⁵ DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: edições 70, 2000, p. 10.

²⁴⁶ MENDES, op. cit., p. 304.

²⁴⁷ ARAÚJO, op. cit., p. 37.

²⁴⁸ GUIMARÃES, Júlio César Castañon. *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993, p. 41.

É neste sentido que percebemos a aproximação entre San Juan de la Cruz e Murilo Mendes, pois ambos mesclam a poesia de cunho imanentista com a transcendente. Ambos subvertem a tradição católica, caracterizando-se por sua modernidade. Murilo Mendes vai aqui mais longe ao inserir imagens extremamente sensuais ao se referir ao desejo do eu-lírico pela amada. Mas o desejo do amante também é de dissolução em outros elementos da natureza, trazendo uma “coisificação” do amante a fim de se aproximar mais ainda da imagem imanente da terra. Assim, esse Deus múltiplo não é apenas invisível, mas também visível em objetos naturais: “Quero ser acariciado em pedra pelas tuas mãos,/Quero me dissolver em perfume nas tuas narinas”²⁴⁹. Aqui, não temos o desejo do eu lírico pela ruína como vimos no poema *El pastorcico* de San Juan de la Cruz. Temos o desejo de “transformação” que não leva à ausência de corpo, de matéria. Mesmo que a matéria seja mais densa (pedra) ou até mesmo mais sutil (perfume), a transformação final será no corpo da amada, no seu ser total. Aqui temos o processo inverso ao visto em San Juan de la Cruz, ao invés do amante (humano) se transformar no Amado (divino), é o Amante invisível (divino) que se transformará na amada, num desejo de Encarnação na matéria, densificando-se para tornar-se mais humano e compreender mais o desejo no plano imanente. O poeta como “Cristo amoroso” aqui se densifica na matéria para compreender o “amor”: “Quero me transformar em ti”²⁵⁰. O próprio Murilo Mendes no seu livro *Recordações de Ismael Nery*, assim discute sobre o dogma, não o levando com toda a seriedade:

No caso particular de Ismael Nery, pude verificar que ele vivia, encarnava este dogma, assim como outro grande dogma, o da comunhão dos Santos. Ele mostrou a plasticidade e vibração humana do dogma, que infelizmente a maior parte dos interessados transformam em coisa estática e anti-humana. Nós sabemos que o natural e o sobrenatural não são compartimentos estanques; acham-se ligados pelo sopro divino que penetra e infunde a vida a todos os seres²⁵¹.

Neste poema, vemos necessariamente a junção entre o sobrenatural (amante invisível) com o natural (a amada). No processo de “Encarnação”, o amante invisível perde sua invisibilidade para se fazer presente como corpo, não só da amada, mas dos elementos da natureza. Só que isto se apresenta como os graus do amor, como podemos ver no trovadorismo. Primeiramente, o amante se sujeita a se transformar nos elementos mais simples a ser tocado pela amada ou sentido por ela: pedra, perfume, densificando-se e

²⁴⁹ MENDES, op. cit, p. 305.

²⁵⁰ Idem, p. 305.

²⁵¹ MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Editora Giordano, 1996, p. 85.

sutilizando-se até chegar à materialização total, ao mesmo tempo física e metafórica, na amada. A visibilidade ganha aqui um fator de presença e ao invés da destruição do corpo como vimos tantas vezes em San Juan de la Cruz, temos a celebração da matéria que se apresenta como discurso amoroso na sua junção com o sagrado.

Aqui, o mistério da Encarnação de um corpo de uma mulher se caracteriza pela “ação”, uma operação que o próprio literário perfaz. A ação do poema é a ativação do texto no mundo, operar o texto para transformar os homens a sua volta e mesmo a realidade. O amante invisível aqui se caracteriza por essa ação principalmente porque o poema é todo direcionado pelos verbos. Há um excesso de verbos em várias partes do poema, demonstrando este desejo por fazer obras que agradem a amada. As obras servem para caracterizar a própria essência crística, pois o poeta neste poema quer fazer de tudo para sua amada como Deus faria amorosamente por sua criatura. Teilhard de Chardin mesmo vai dizer sobre essa comunhão pela ação que caracteriza o Cristo: “Cada uma de nossas obras, pela repercussão mais ou menos distante e direta que tem sobre o mundo espiritual, concorre para perfazer Cristo em sua totalidade mística”²⁵². Só que aqui, no poema, a transformação não se dará no plano espiritual, mas no plano físico, na encarnação do mundo: “Quero baixar a nuvem para que seu sono seja calmo,/Quero ser expelido pela tua saliva,/Quero me estorcer nos teus braços”²⁵³. Mas o desejo pela carnalidade do mundo se tensiona por um desejo também pela cristianização dos amantes no processo amoroso: “Quero desenhar diante de teus olhos/O Alfa e o Ômega nos teus instantes de dúvida”. A dúvida ligada ao ceticismo, a certo niilismo tem de ser extirpada para ser colocada no lugar a crença no Cristo, representada pelo Alfa e Ômega. Só que aqui o amor a toda a humanidade, no sentido da Fraternidade Cristã, é subvertida para que o amor erótico, ou melhor, sensual entre dois seres se realize. O amor entre estes dois seres serve como arquétipo a ser seguido por toda a humanidade, na fusão amorosa entre amante e amado e a transformação de um no outro.

O desdobramento do verbo religioso se realiza mais precisamente com a repetição do verbo querer, que aparece 19 vezes no poema. Verbo, ao mesmo tempo que indica desejo sensual, carnal e também realização de uma vontade que se dispõe como querer divino no sentido da onipotência de Deus. A vontade como uma das virtudes divinas se mescla ao desejo carnal, fazendo deste poema um realizar híbrido entre o desejo carnal e a vontade divina, em que o amoroso e o sagrado se assemelham e se mesclam num mesmo ato. Murilo Marcondes de Moura vai justamente caracterizar tal estilo de Murilo Mendes como arte

²⁵² CHARDIN, op. cit., p. 29.

²⁵³ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 304.

combinatória, em que há uma justaposição de imagens com a conciliação de elementos contrários:

A imagem poética, as técnicas que ele incorporou de outras artes (montagem cinematográfica, fotomontagem e colagem), assim como a permeabilidade entre arte e vida, revelam uma convicção muito clara: a reunião de elementos heterogêneos com vistas não à simples somatória de contrastes, mas à alteração qualitativa do conhecimento e da experiência.²⁵⁴

Esta arte combinatória aparece o tempo todo nesta poesia de Murilo Mendes, principalmente nos versos 20 e 22 que por estarem muito próximos indicam uma conjunção de opostos muito díspares: o alfa e o ômega representativo de Cristo e a imagem da serpente. O poeta apaga as fronteiras entre o demoníaco e o sagrado, levando-nos novamente para a imagem caótica em que pares opostos se assemelham por reflexo. Esse jogo entre o sensual e o sagrado, o demoníaco e o divino só fazem acentuar o próprio literário que se caracteriza pela polivalência das imagens e pela ambigüidade desta arte combinatória tão presente no estilo Barroco, mas que se repete de outra forma no estilo surrealista do poeta.

4.4. A interpenetração dos discursos em “Poema Dialético”

Algo que nos chama a atenção em “Poema Dialético” é a busca da totalidade a partir da interpenetração de vários discursos no plano do poema. Só que os discursos paralelos não existem de forma autônoma entre si, mas são amalgamados pelo discurso religioso que por sua vez dialoga com o literário, formando assim uma síntese. É o que se verifica na técnica cubista, em que há a interpenetração de planos e que se confundem entre si. Há a interpenetração do discurso social, a partir da dialética hegeliana, o discurso biológico através da influência bergsoniana que se mesclam no religioso formando única camada. O poema estratégica e ironicamente se divide a partir do esquema da dialética hegeliana e ao mesmo tempo tem o conteúdo biológico que foi analisado por Bergson na sua *Evolução criadora*. As estrofes são divididas numericamente atingindo o número de quatro. As duas primeiras estrofes condizem à afirmação dos seres que devem participar da grande transformação que

²⁵⁴ MOURA, Murilo Mendes Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Giordano, 1995, p.18.

está em curso. A segunda estrofe é a negação das duas primeiras, em que para aqueles que não partilham desta transformação deverá caber o inferno numa preocupação maniqueísta à primeira vista. Mas vemos que o poeta recorre à dialética hegeliana dando-lhe cunho religioso, pois a síntese é a busca desta fraternidade entre todos os seres que caminharão juntos para a aurora perfeita. A última estrofe é uma síntese das anteriores: o princípio cristão e o princípio comunista se unem para formar um todo orgânico. Esta técnica cubista de conciliação de elementos já estava presente na figuração barroca que é o germe de muitas vanguardas ocorridas no início do século XX. Seriam no poeta processos dissonantes que caracterizam uma espécie de imagismo dissonante em que elementos díspares se conjugam formando uma imagem inusitada. No texto “Murilo e o mundo substantivado”, ao falar sobre o poeta mineiro, Haroldo de Campos assim explicita:

De fato, o poema de modo muriliano típico é uma espécie de gerador iterativo de sintagmas, que se escandem completos e acabados, uns após os outros, articulados por uma combinatória capaz de lobrigar a concórdia na discordância, uma versão atualíssima do barroco *discordia concors...*²⁵⁵

Além deste elemento em sua poesia, Haroldo de Campos ainda vê presente na poética do mineiro a constante substantivação do mundo principalmente nos livros desde o ano de 1959. Anterior a isso, vê que o livro *Poesia Liberdade* é representativo desta substantivação. Ora, é exatamente este poema que estamos analisando que faz parte deste livro. Podemos perceber que são poucos os adjetivos empregados neste poema, dominando a substantivação. Porém, o poeta fecha o poema com o adjetivo que resume todo o poema e toda a caracterização do ideal da fraternidade cristã e ao mesmo tempo comunista: “A aurora é coletiva”²⁵⁶. Aqui, temos a junção entre dois discursos distantes, o plano concreto do social e o plano transcendente do religioso. Mas é precisamente pelo aspecto de concretude do social que o discurso cristão ganha sua florescência imanente. É tão forte a junção do social e do religioso, que o eu lírico se estilhaça como única pessoa e perde sua voz. O eu não tem mais espaço neste poema, subvertendo a caracterização do lírico como espaço da voz de um eu emotivo. O coletivo é a voz deste poema. Tanto é assim que o eu lírico se denomina como

²⁵⁵ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem: Ensaios de Teoria e Crítica literária*. São Paulo: Cultrix, 1976.

²⁵⁶ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 411.

nosso/nossa/nós. A pluralização do sujeito lírico faz ressaltar os aspectos do ideal da fraternidade cristã e do ideal de coletividade social pregado pelo comunismo. Mas isso tudo é mesclado ao mesmo tempo com o elemento biológico de influência bergsoniana em que a multiplicidade se une à unidade do elã vital que intermedeia todos os seres. Quando Bergson²⁵⁷ fala deste elã vital que une todas as formas diz que em determinados pontos todas as formas deverão evoluir de forma idêntica se aceitarmos a idéia de um elã comum. Murilo Mendes, neste poema, vai dizer que todas as formas caminham juntas progressivamente para a marcha evolutiva. Só que este biológico se mescla ao discurso religioso que mostra este mesmo processo na marcha evolutiva da humanidade. O espiritual e o biológico se unem formando um quadro ao mesmo tempo cubista e surrealista, demonstrando o pluriestilismo de Murilo Mendes na sua poesia. Neste sentido, se aqui não é o sensualismo que dá imanência ao sagrado, são os discursos social e biológico que dão concretude ao religioso.

O poema, portanto apresenta uma contradição básica na sua própria formulação como sugere o título. As palavras “Todas” e “tudo” são repetidas no poema, fazendo demolir essa suposta dialética, observando na estética de Murilo Mendes uma ironia com a visão dialética do discurso filosófico que tudo separa em pares opostos. Se aparentemente ele vai dividir os eleitos dos não-eleitos, no plano do próprio discurso do poema, percebemos palavras que estilhaçam tal discurso logocêntrico ao mostrar logo nos dois primeiros versos que não há exceção na participação de tal processo evolutivo: “Todas as formas ainda se encontram em esboço,/Tudo vive em transformação”²⁵⁸. Tais versos desautorizam a terceira estrofe, sendo toda a divisão que demonstramos anteriormente apenas aparente e uma forma de o poeta brincar com a filosofia dialética ao instaurar o reino da interpenetração dos discursos que seria impossível para o discurso clarificante do logos racional. A terceira estrofe falaria daqueles a quem não caberia a partilha da vida, ficando fora do processo da marcha evolutiva. Se a “secreta música” pode ser ouvida da “lira antiga” retirada das “árvores profanas”, os supostos não-eleitos nunca ouviram a música destas árvores, conduzindo o jogo de Murilo Mendes da dramatização mimética do eixo social como forma de dizer que o religioso está além dessa esfera e que o sagrado e o literário se sobressaem de forma original sobre tais discursos considerados menores na sua formulação dialética, o que nem sempre ocorre. O biológico está apenas latente em tal poema, mas não condiz com o projeto estético religioso que é produzir semelhanças entre o sagrado e o literário através do poema. A utilização de outras esferas como o social, o filosófico e biológico só servem para o poeta criar sua ironia cubista e

²⁵⁷ BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

²⁵⁸ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 410.

produzir uma armadilha aos leitores não aptos a perceberem a fina ironia do poeta em brincar com os discursos que produzem uma ordem de clareza e binarismo que conduzem à racionalidade logocêntrica. No entanto, Murilo Mendes não deixa de ser dialético ao dividir o poema entre as três divisões propostas por Hegel na sua visão dialética: tese, antítese e síntese. Neste sentido, Murilo Mendes joga mais uma vez com sua crítica à dialética, mas ao mesmo tempo é tragado por ela, demonstrando sua multidiscursividade. E é a partir da diversidade de ângulos que se alternam a partir de uma construção cubista é que Murilo Mendes vai construir seu “Poema dialético”.

Em *A astúcia da mimese*, José Guilherme Merquior vai dizer sobre a poesia:

Mediante a representação não servil de particulares é que se busca transmitir significações de ressonância universal. Por uma espécie de *astúcia da mimese*, a representação do singular logra significação universal.

Por isso, as semelhanças projetadas neste poema entre o discurso religioso e literário, por buscarem o universal e não o particular, enquanto os discursos das ciências estão ligados a representação dos particulares. Tanto é assim que não existe a seleção de um único princípio na marcação de tempo. O tempo histórico é abolido neste poema. O tempo religioso bem mostra a fusão do literário e do sagrado, pois este nos revela um tempo “caótico” em que os opostos se unem na fusão total do cosmos, sem a separação dialética de tempos no aspecto histórico. Silviano Santiago mostra esta mesma proposta que estamos revelando aqui sobre os tempos, sendo que fomos influenciados por sua leitura na análise de tal poema com relação à dicotomia tempo histórico x tempo religioso. Ele vai dizer: “O tempo histórico caminha em linha reta, mas o tempo cristão, redenção do tempo histórico, converte a linha reta num círculo, que reduz o paradoxo do fim no princípio e do princípio no fim”²⁵⁹. E é precisamente esse tempo cristão que se conjuga ao tempo poético da “lira antiga” que vai redimir todos os homens que estão insuflados neste tempo histórico que não quer dizer necessariamente tempo profano como quer a separação rígida de Mircea Eliade. Tanto é assim que a música de todos é retirada de “árvores profanas”. Isto porque o sagrado, como já dissemos, não está separado do imanente e do profano, pois o religioso conjuga em si realidades díspares que se sintetizam

²⁵⁹ SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. , p. 110.

como no discurso literário: “Nossa existência é uma vasta expectativa/ Onde se tocam o princípio e o fim”²⁶⁰.

Se o poema mostra o ideal cristão de união de todos os seres na marcha evolutiva, tal imagem se revela como uma grande alegoria do próprio fazer literário, pois a alegoria segundo Hansen²⁶¹ significa “outro falar”, ou seja, diz b para significar a. Se a totalidade no campo religioso é buscada no sentido de unir todos os seres, o literário busca a totalidade para unir os saberes, conjugar sentidos múltiplos no texto e não uma visão unívoca.

O poema é precisamente um discurso que conjuga todos os saberes para fazer progredir progressivamente todos os discursos através do literário. É pelo literário que outros saberes ganham relevo a partir do imagismo que nega a divisão binária produzida pelo lado dialético de tais discursos, mas, ao mesmo tempo, ironicamente, é através do literário que o poeta revela os dois lados de uma moeda. Se, por um lado, faz evoluir a partir do poético, também produz o seu veneno: a crítica dos saberes dialéticos procurados por algumas linhas destes discursos. Não podemos dizer que tal recurso seja uma pretensão nossa de hierarquizar e dizer que o discurso poético seja melhor que os outros saberes, mas revelar a força do literário em não querer se deter apenas no discurso logocêntrico ocidental que tudo divide de forma estanque não percebendo a pluralidade e interpenetração dos registros como o literário produz. Só se faz a crítica aqui ao aspecto dialético de algumas correntes dentro de tais ciências, não generalizando como um todo tais saberes como devedores da atitude logocêntrica. Porque, por outro lado, são estes saberes aqui neste poema que dão ao religioso o seu caráter de carnalidade. Assim, o jogo da imanência e o da transcendência mais uma vez se realiza no poema, não recorrendo apenas ao campo do erotismo para se fazer presente em Murilo Mendes. Pois aqui tanto o biológico quanto o social servem como concretização de um ideal em abstrato no plano físico. O religioso então se realiza por estas vias.

Outra dimensão importante que encontramos neste poema é a junção entre o moderno e o novo, não apenas através dos discursos, mas também através do literário. O novo e o velho se casam formando uma rede híbrida. É cada novo poeta que nasce que acrescenta uma corda àquela “lira antiga” retirada das “árvores profanas” remotas no tempo. Ao mesmo tempo o discurso antigo do campo religioso se une à novidade da utopia social do comunismo de influência marxista. Neste sentido, podemos tomar de empréstimo as idéias de Benoît Denis sobre a literatura e o engajamento, pois sempre existiram na literatura poetas que buscaram a

²⁶⁰ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 411.

²⁶¹ HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

conjunção entre o social, o religioso, o político e o literário. E é a partir dessa massa amalgamada de vários discursos que Murilo Mendes vai criar sua poética de combate ao capitalismo e à degradação e separatividade que o mundo moderno constrói. Denis vai dizer que “a literatura não foi nunca um objeto neutro e indiferente em termos políticos.”²⁶² Dessa forma, não queremos dizer que o literário seja um reflexo do religioso, do político e do social, mas ele utiliza tais discursos paralelos para fazer o poeta criar estrategicamente uma arte poética que seja problemática e discuta problemas que estão na esfera de outros saberes. Mas é pela via do literário que tais saberes se transformam e se sobressaem pelo poder imagético da lira do poeta que não convence, mas seduz o leitor para o questionamento da realidade. O jogo paradoxal é o principal recurso do poeta para produzir este jogo de sedução, pois num mundo fragmentário e dividido em que o poeta só resta mostrar outro plano de vida que só o literário pode oferecer traduzido no ideal religioso e buscando a semelhança entre ambos para se criar o homem do futuro que é uma fusão entre o antigo e o novo: “Uma vida iniciada há mil anos atrás/Pode ter seu complemento e plenitude/Numa vida que floresce agora”²⁶³

Se há o jogo com a palavra todo/tudo, demonstrando a busca de totalidade do próprio fazer literário escondida alegoricamente no poema, há também o jogo do nada. Este se caracteriza como a necessidade de o literário não deixar que nada fique excluído satisfatoriamente do texto. Tudo tem de estar interligado, coerentemente no texto, sem excluir nada que seja necessário ao texto. Tal processo se chama seleção, como Iser já analisou, em que elementos são escolhidos necessariamente, não ficando nada de fora. A unidade do mundo necessita de tal coerência, o texto se reafirma como organização disto que já faz parte do plano do real. No poema então temos o paralelismo entre as coisas que acontecem no plano imanente e real do biológico e social amalgamados no religioso com o plano do literário, produzindo uma fusão tão bem ao gosto dos surrealistas, pois tal fusão poderia parecer irreal no plano da realidade, mas que a multiplicidade da polifonia do literário faz produzir a unidade necessária a tal coerência interna: “Nada poderá se interromper/Sem quebrar a unidade do mundo.”²⁶⁴ Se nada que está contido no corpo do mundo pode ser extraído com pena de produzir um desequilíbrio no todo, o poético também tem tal armadura estratégica, pois nada que está contido neste poema pode ser retirado com risco de interferir na compreensão da totalidade do texto.

²⁶² DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. São Paulo: Edusc, 2002., p. 11.

²⁶³ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 410.

²⁶⁴ Idem, p. 410.

A causa primeira ou imagem principal é outro fator que encontramos neste poema. O início de tudo se desdobra na pluralidade do que acontece no futuro. E são exatamente as palavras “todas/tudo” que fazem dobras nas linhas do texto na sua significação totalizante. Esta imagem da totalidade é o germe que faz circular em torno dela todas as figuras e significações que estão contidas no poema. É a partir delas que o poeta utiliza as expressões nossos/nossas/nós para se referir não a um eu lírico individualizado, mas a uma massa de pessoas no ideal coletivo que se fecha no último verso: “A aurora é coletiva”²⁶⁵. É no meio do nó, do elemento central e primeiro, a causa motor que faz gerar outras imagens, assim como Deus está no centro de todas as criações futuras: “Um germe foi criado no princípio/Para que se desdobre em planos múltiplos,/Nossos suspiros, nossos anseios, nossas dores/São gravados no campo do infinito/Pelo espírito sereníssimo que preside às gerações”²⁶⁶. Ao mesmo tempo a palavra do poeta como no discurso religioso quer se fazer eterna aqui para que outras gerações futuras possam aprender com o germe do texto antigo, futuras modificações não apenas no plano da realidade como no plano do literário. Adorno vai mesmo referendar o alcance do universal que o texto lírico produz:

Pois o conteúdo de um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, exatamente em virtude da especificação de seu tomar-forma estético, adquirem participação no universal²⁶⁷.

Assim, o literário aqui não adquire a forma da expressão de um “eu” internalizado, como vimos em San Juan de la Cruz. Neste poema, o coletivo adquire a voz para se fazer ouvir para outros seres que compartilharão a “antiga lira” que produzirá efeitos ao nível universal e não apenas particular. Dessa forma, o receptor não se apresenta também como único indivíduo, mas como uma massa de seres que transformarão a realidade a partir da música poética. Se o poético aqui não se caracteriza como um diálogo entre um “eu” e um “outro”, a externalidade do mundo se apresenta não como máscara, mas como campo e atuação do poeta.

Outro ideal comunista que se conjuga com o ideal cristão é a partilha igualitária dos bens entre todos os seres. Neste poema de Murilo Mendes, o mundo só será restituído à sua

²⁶⁵ Idem, *ibid*, p. 410.

²⁶⁶ Idem, *ibid*, pp. 410-411.

²⁶⁷ ADORNO, Theodor W. “Lírica e sociedade”. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, pp. 193-194)

antiga harmonia quando a terra for dividida entre todos. Só que este ideal coletivo se choca com uma imagem díspare que aparece anteriormente, revelando o projeto de dissonância moderno que o poeta propõe em sua poesia. Os dois primeiros versos da quarta estrofe são os seguintes: “É necessário conhecer seu próprio abismo/E polir sempre o candelabro que o esclarece.”²⁶⁸ Tais versos de cunho metafísico se chocam com os versos restantes desta estrofe de teor imanentista. Isso se dá novamente devido à busca da totalidade de unir contrários como encontramos nas técnicas de vanguarda que o poeta tão bem conheceu. Ao mesmo tempo o desejo de produzir o choque no leitor ao unir imagens inusitadas e díspares entre si revela o conteúdo do próprio discurso religioso ao tentar definir o sagrado, a divindade, que só se torna possível a partir do paradoxo. E é a partir do jogo da simultaneidade cubista que o poeta consegue formular seu hibridismo:

O que significa que, para Murilo Mendes, a importância do culto da variedade sempre residiu na relação tensional com a unidade, animada por um fluxo ininterrupto cuja raiz poetológica se encontra num verso determinante de *Poesia Liberdade...*²⁶⁹

O cerne desta poesia é exatamente aparentar eliminar os maniqueísmos dualistas e produzir uma fusão de contrários em que a verdade e a mentira, o certo e o errado, a luz e as trevas possam se conjugar harmonicamente criando o “ideal” de sociedade futura marcada pela fraternidade de todos os seres e partilha igualitária entre todos os humanos. Esta irregularidade de Murilo Mendes é estratégica no sentido de produzir como falamos uma heterogeneidade “caótica” capaz de silenciar todos os discursos totalitários dialéticos produzidos por uma atitude logocêntrica. Mas, por outro lado, não deixa de ter uma posição também dialética, pois se busca a totalidade, não pode eliminar outras formas de se organizar a realidade, como na corrente dualista. Assim, através da ironia e também da anti-ironia, o religioso se realiza enquanto essa busca de totalidade procurada pelo literário que só aparenta eliminar ou excluir outro discurso ironicamente, mas que pela via da pluralidade abarca vários discursos no seu jogo sintético e ao mesmo tempo dialético.

²⁶⁸ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 411.

²⁶⁹ FRIAS, Joana Matos. *O erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes*. RJ: 7 Letras; Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes – UFJF, 2002, p. 11.

4.5. A fantasmagoria de Ouro Preto em duas faces paradoxais: o eterno e o transitório da arte

No poema “Motivos de Ouro Preto”, Murilo Mendes nos mostra o contraste entre a arte perene do barroco mineiro nas construções arquitetônicas, esculturais, mas também humanas da cidade e o anjo-poeta transformador que aparece no final do poema, que é um duplo do poeta-Cristo visto tantas vezes em seus poemas, mas que também aparece aqui para fazer frente à estaticidade de um tempo passado que se encontra em Ouro Preto. Laís Corrêa de Araújo vai dizer no capítulo intitulado “Viagem às raízes barrocas” que o livro “Contemplação de Ouro Preto” se assemelha à vertente do processo fílmico, detalhando a expressão plástica do espaço mineiro, “...o objeto-cidade para ele concreto e imutável...”²⁷⁰ Mais do que o discurso fílmico entrevistado pela teórica, podemos dizer que é o processo fotográfico o principal eixo de articulação quando o poeta nos narra os pormenores da cidade, pois este capta a realidade na sua estaticidade e não no movimento, objeto de transformação e inserção do progresso do presente para o futuro. Murilo Mendes vê no poeta-Cristo a imagem do presente; sendo a cidade o lugar evasivo para àqueles que se prendem afetivamente ao passado mineiro. A imagem das ruínas é vista nesta cidade que possui seus fantasmas tanto espirituais quanto humanos como na figura da viúva de Ouro Preto. Esta aqui representa a própria imagem de decadência desse passado estático que não admite transformações ou resgates. Ouro Preto é apresentada sob a ótica fantasmagórico-fotográfica pelo poeta, que não escapará mesmo sendo imagem de uma “eternidade decadente e passada”, ao apocalipse que só se admitiria no lugar marcado pelo presente e que avança num futuro de novas reformulações. Assim, o poeta não vê a decadência apenas no moderno, signo da crítica do escritor em vários de seus poemas. A decadência poderia nos levar a uma interpretação do movimento no passado, mas é uma armadilha para nos mostrar que a imagem da ruína também adquire perenidade. Haroldo de Campos²⁷¹ vai mesmo contrastar uma arte que se quer perene ligada ao passado e ao mundo clássico e uma arte do presente, contemporânea

²⁷⁰ ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo-Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 103.

²⁷¹ CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

que admite o lugar do provisório do estético, opondo, assim a fugacidade à eternidade do objeto estético. O que parece inusitado neste poema é que não é a arte antiga grega ou clássica que vai ser objeto de perenidade e de eternidade, mas a arte do barroco mineiro que vai servir a tal imagem, criando assim um paradoxo entre a figura da transitoriedade das formas e a estaticidade do objeto-cidade que é narrado pelo poeta. O sagrado adquire aqui valor de transcendência ao se falar na cidade eterna e perene. Mas, paradoxalmente, mesmo sendo uma cidade eterna ela produz seus fantasmas e mortos nas imagens esculturais, mas também humanas. Aqui, a arte tem dupla destinação. O objeto visível de narração não é apenas a arte barroca, mas também os próprios habitantes de Ouro Preto, em que a viúva se apresenta como sua metonímia. O poeta nos apresenta uma arte em que mostra o pungente e o sofrimento em imagens esquálidas, fantasmagóricas petrificadas, em que os habitantes seriam reflexos fotográficos de tais imagens artísticas, produzindo, assim, uma fantasmagoria ainda maior. A morte é contemplada, mas ao mesmo tempo criticada pelo poeta que quer vencê-la a partir da sua visão total de um Cristo contrário à imagem do sofrimento e da morte na Paixão, como o barroco mineiro tão bem soube representar. O poeta contrasta a figura do Cristo, rei da vida, ressurrecto, à imagem da contemplação do Cristo morto. Neste sentido as posições se embaralham quiasmaticamente, pois se no mundo de Ouro Preto encontramos a tentativa de se desnudar a perenidade das formas, é lá mesmo que aparece a imagem decadente da morte em sua máxima expressão. O anjo serve como metáfora do poeta que quer livrar a cidade de sua suposta perenidade, levando-a à imanência do tempo presente e da transformação. Mas é, paradoxalmente, um anjo-estátua desta mesma cidade na Igreja de São Francisco de Assis que se encontra mesmo o germe da transformação nos levando ao encontro da arte como junção entre a tradição e o novo. Pois é a partir da junção de dessemelhanças que se produz a obra de arte, mas também caracteriza o sagrado no seu desejo de totalidade. No barroco mineiro é essa tensão entre a perenidade do infinito e o movimento de seus objetos que se produz o virtuosismo no animado das formas: “...essa arte criou, conjugou, organizou e compôs formas para significar de modo visível e palpável o sentimento do espaço infinito que desafia a criação humana...”²⁷² É esse jogo entre a visibilidade tátil e a estaticidade eterna do infinito que o poema nos traz na figuração da cidade inteira de Ouro Preto, mas ao mesmo tempo, metonimicamente, em uma de suas partes, que é a imagem do anjo. Em Ouro Preto, Cristo se assemelha aos mortos e espectros da cidade assim como de sua arte. Mas ao mesmo tempo outro Cristo é querido pelo poeta. O Cristo-vivente que é a imagem da eternidade de sua

²⁷² MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 155.

ressurreição. Estaticidade e movimento, vida e morte, passado e presente são os pólos dialéticos que compõem o mosaico deste poema no seu estilo barroco. O sagrado, então, é a esfera onde esses dois elementos paradoxais se fundem dando lugar à complexidade do real.

Podemos dizer que o poeta busca a partir da descrição de Ouro Preto o apelo à fisicalidade da chama temporária, dando um sentido concreto nas imagens arquitetônicas do lugar. Mas ao mesmo tempo procura a abstração do tempo e do espaço na sua linha essencialista neste poema. A imanência se une à descrição concreta do objeto-cidade enquanto no plano do abstrato, percebemos, ao mesmo tempo, a figura do Cristo eterno que se desdobra na imagem da estátua do anjo. Mas este, ao mesmo tempo, quer ser o motor da transformação daquela cidade parada no tempo do barroco mineiro: “Aqui o próprio Cristo, o rei da vida,/Que se diz Deus dos vivos, não dos mortos,/Aqui o mestre da ressurreição/É contemplado apenas em sua morte”.²⁷³ O poema é todo construído por paradoxos, mas que apresenta o jogo das imagens duplas de que se valerá a corrente surrealista. A viúva de Ouro Preto é um duplo da cidade fantasma, assim, como a imagem do Cristo ressurrecto é um duplo positivo da imagem do Cristo morto na cruz. É a viúva de Ouro Preto uma das imagens de junção entre a eternidade e o transitório, marcada pelas contradições da própria cidade: “A viúva de Ouro Preto fala em frases cifradas,/Pesa em partes iguais o mito e a realidade,/O passado e o presente, a alegria e a tristeza”.²⁷⁴ Dessa forma, os humanos se apresentam neste poema como objetos-metonímicos da cidade paradoxal. Mário de Andrade vai dizer sobre a poesia de Murilo Mendes:

O abstrato e o concreto se misturam constantemente, formando imagens objetivas: etc. numa complexidade de valores, de belezas, de defeitos, de irregularidades, tanto mais curiosos e eficazes que aparecem dotados duma igualdade insolúvel: as belezas valem tanto como os defeitos, as irregularidades tanto como os valores, numa inflexível desapropriação da Arte em favor da integridade do ser humano²⁷⁵.

Não podemos concordar com a desapropriação da arte em Murilo Mendes, pois este consegue conjugar a arte e outros discursos. E a própria arte discute valores humanos na sua configuração imagética. Por isso, Cristo aqui é visto como esta discussão do humano no plano da arte, sendo que “a Encarnação do Cristo é a irrupção da eternidade no tempo”. E é exatamente neste poema que se constrói os vários duplos para se representar a arte paradoxal

²⁷³ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 459.

²⁷⁴ Idem, p. 458.

²⁷⁵ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972, p. 42.

entre a perenidade e a transformação no tempo, elementos que estão contidos não apenas em Cristo, mas na imagem escultural do anjo e também da viúva, servindo todos como imagem fantasmática do real. A escultura do anjo, por exemplo, é formadora de toda a presença de carnalidade no tempo, devorando a eternidade, tanto, que este anjo é masculinizado e ao mesmo tempo feminino com sua virilidade e também descrito como “máquina rosada”, revelando a androginia paradoxal que une os opostos na coincidentia oppositorum do sagrado, pois muitas imagens de santos na arte foram descritas na sua androginia latente, demonstrando na face carnal do tempo uma imagem de perenidade ao conjugar a totalidade da humanidade na forma escultória do eterno. Assim, esta poesia de Murilo Mendes dialoga com o paradoxo fundamental de todo questionamento humano, ou seja, como unir o eterno e o contingente? O poeta mineiro consegue descrever a partir da imagem do anjo no final do poema toda a força do barroco mineiro e sua caracterização ambígua e paradoxal, com as formas do movimento e da estaticidade, da vida e da morte, do masculino e do feminino. E aqui o artista Aleijadinho é homenageado no poema, que no seu final, Murilo Mendes revela tal escultura ser obra deste artista. Caracteriza tal artista através da genialidade, mostrando neste poema o louvor não apenas da poesia, mas de outras artes, condensando em tal texto mais uma vez a procura da totalidade perdida em seu aspecto original. Portanto, a falta de universalidade vista por Mário de Andrade na poesia de Murilo Mendes não pode ser uma regra, pois o poeta mineiro consegue unir valores universais a aspectos nacionais (barroco mineiro). Mário de Andrade diz:

E aqui sou obrigado a ressaltar um lado que me parece desagradável no catolicismo de Murilo Mendes, a sua falta de...universalidade (...) Quero dizer a atitude desenvolta que o poeta usa nos seus poemas pra com a religião, além de um não raro mau gosto, desmoraliza as imagens permanentes, veste de modas temporárias as verdades que se querem eternas, fixa anacronicamente numa região do tempo e do espaço o catolicismo, que se quer universal por definição. Neste sentido, o catolicismo de Murilo Mendes guarda a seiva de perigosas heresias²⁷⁶.

Mário de Andrade apresenta aqui uma visão unilateral ao ver apenas a escolha de um elemento na composição de Murilo Mendes. Na verdade é o paradoxo entre o universal e o particular, o eterno e o transitório que faz deste poeta mineiro ser inventivo e complexo. Neste poema, especificamente, é a imagem da pedra em que Aleijadinho trabalhava que vai

²⁷⁶ ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1972, pp. 46-47.

demonstrar a busca de uma perenidade contida neste material. Referindo-se a Aleijadinho, Mário de Andrade vai dizer: “na pedra mais dura, mais eterna, ele caracteriza sempre e salienta a sensação de nobreza e de eternidade, que a pedra tem”²⁷⁷. No poema em questão, Murilo Mendes vai citar a palavra pedra na arte do barroco mineiro. Mas este elemento aqui no poema tem ao mesmo tempo o valor de morte e transitoriedade, não a partir do material pedra, mas da forma como ele é trabalhado para formar a escultura final. Neste poema, Murilo Mendes faz o diálogo entre várias artes, mostrando a complexidade do paradoxo que estão presentes nelas, mas este valor complexo também está presente no discurso religioso presente em sua poesia de aspecto ao mesmo tempo divino e humano.

Esta poesia de Murilo Mendes mostra o embate entre uma arte que se quer antiga, ligada ao passado e a busca de algo novo e transformador do moderno. Aqui, o poeta mineiro segue o esquema bíblico de divisão do Velho e do Antigo Testamento, pois nesta arte antiga está presente o germe de futuras transformações que ocorrerão no futuro. A modernidade do presente já está ligada à escultura de Aleijadinho, pois o barroco será uma arte revalorizada na modernidade a partir das vanguardas. Assim, o que se quer eterno passa por futuras transformações no presente. Cristo no Novo Testamento se apresenta como figura daquilo que já estava colocado no Velho Testamento, trazendo, no entanto, para o presente uma Nova Lei. Aqui barroco e moderno se conjugam através de seus aspectos de semelhança. A tradição e o novo se abraçam formando na poesia de Murilo Mendes um diálogo entre o novo e o velho. Afonso Ávila já entreviu essa similaridade entre a arte barroca e a moderna: “O homem barroco e o do século XX são um único e mesmo homem agônico, perplexo, dilemático...”²⁷⁸ E é exatamente essa dinâmica dúbia do homem religioso, dilacerado entre o terreno e o divino, o imanente e o transcendente, que Murilo Mendes vai revelar neste poema a partir do anjo. Este é, ao mesmo tempo, humano e divino, na escultura de Aleijadinho, demonstrando nesta figura a metáfora de todo ser vivente. Por isso, o anjo neste poema é descrito como se estivesse alçando seu vôo em direção à Terra, mostrando a busca de carnalidade do divino também no humano. Assim, Murilo Mendes caracteriza também os elementos sagrados dilacerados agonicamente nestes dois pólos, vida e morte, eternidade e transitoriedade, como podemos ver na representação de seu Cristo. Francis Paulina Lopes da Silva já vê muito antes do século XVII, o barroco se manifestar, falando sobre o dualismo barroco na Bíblia na sua dissertação de mestrado sobre Murilo Mendes: “Desde o Gênesis, ao narrar, alegoricamente, a

²⁷⁷ ANDRADE, Mário de. “A arte de Aleijadinho”. In: MENDES, Nancy Maria (org.) *O barroco mineiro em textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 85.

²⁷⁸ Ávila, Afonso. *O poeta e a consciência crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda*. Petrópolis: Vozes, 1969, p. 17.

criação e a queda do homem, em cada página da Bíblia, alternam-se pecado e graça, inferno e céu, mal e bem, morte e vida, humano e divino”²⁷⁹. Mas seria o dualismo uma característica apenas do barroco? Claro que não. Mas a forma como ele é apresentado é que o diferencia das outras estéticas. Enquanto temos em outras épocas a tensão apenas dialética dos opostos, no Barroco, encontramos a harmonia dos contrários, a coexistência dos opostos. No próprio campo do religioso, a descrição de Deus é paradoxal, dividido entre a doação ao ser humano e a fúria que a todos castiga. Neste poema, não poderia ser diferente, pois Murilo Mendes dialoga com o sagrado o tempo todo.

O peso de todo o passado fantasmático caracteriza o barroco mineiro e é descrito minuciosamente pelo poeta: “Assombrações que sobem do barroco,/Das ladeiras e dos crucifixos esqueléticos,/Frias portadas de pedra, anjos torcidos,/Passantes conduzindo aos ombros o passado,...”²⁸⁰ A essa imagem fria e esquelética, torcida do barroco, se opõe dentro do mesmo barroco um anjo saudável, vivo, vibrante, no alto da Igreja: “Entretanto ele é belo: dançarino/Do sopro da saúde modelado,/Asas de larga envergadura tem,/E seus panejamentos apresenta/Com delicada graça,mas viril,...”²⁸¹ Percebemos, que neste poema, além da discussão da arte como perenidade ou transitoriedade, o poema todo se apresenta como uma postura crítica ao barroco mineiro, apresentando suas características e oposições. Ao mesmo tempo, o domínio do religioso se apresenta como forma juntamente com o poético de sair deste momento passado de morte e ruína. Assim, o moderno e o velho se apresentam nesse poema como revalorização, mas ao mesmo tempo crítica ao passado por se querer uma arte transformadora. Mas essa mesma arte transformadora já estava presente no barroco, o que aparece metaforizado pelo anjo no final do poema. O poeta discute: é no interior de cada arte transitória que se encontra a perenidade da beleza. E neste sentido, o sagrado adquire valor de eternidade neste poema. Octavio Paz diz: “A tradição moderna apaga as oposições entre o antigo e o contemporâneo e entre o distante e o próximo. O ácido que dissolve todas essas oposições é a crítica”²⁸². Dessa forma, sua poesia se apresenta como crítica ao utilizar seu estilo moderno para falar do passado. Assim, as forças se conjugam, o presente e moderno, transformador das formas, e o antigo que está ao mesmo tempo preso à estaticidade e ao movimento. Nesse jogo paradoxal é que entra a imagem do sagrado. Ao observamos o

²⁷⁹ SILVA, Francis Paulina Lopes da. *E o verbo se fez verso*. Dissertação de mestrado. Juiz de Fora: UFJF, 1992, p. 120.

²⁸⁰ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 457.

²⁸¹ Idem, p. 460.

²⁸² PAZ, Octavio. *Os filhos do barro. Do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 21.

sagrado como estado de perenidade, na arte do barroco mineiro, Cristo também é agraciado na sua transitoriedade, com a imagem da morte e da paixão como aparece no barroco mineiro.

Outro aspecto interessante no poema é o cruzamento que o poeta vai fazer entre o sagrado e o profano, no momento em que tocam os sinos. Ele utiliza uma gradação, em que o som do sino das igrejas diminui até atingir o som das campainhas das mulas. Dessa forma, utiliza o recurso da “mundanização” ao diminuir o sagrado, o mais sublime para o mais prosaico e trivial das formas, recurso que demonstra o jogo paralelo de revelar o sagrado como presente também no mundo da matéria. Vejamos os versos: “O canto alternativo das igrejas/ Nos leves sinos da levitação/Cruzando-se em cerrado contraponto,/São Francisco de Assis adverte ao Carmo/São Francisco de Paula à matriz do Pilar./Devolve o ar ao ouvido o som das campainhas/Dessas humildes mulas pensativas./Que parecem voltar da Palestina”²⁸³. O que é interessante notar no poema é que o poeta não diz tudo isso numa mesma estrofe. Ao falar das mulas em comparação às igrejas, pula uma estrofe, o que demonstra uma tensão dialética que pareceria sem resolução, mas nos surpreende, pois na mesma estrofe ao falar das mulas vai compará-las as da Palestina, dando um sentido bíblico à estrofe. Como temos primeiramente uma gradação em diminuição, revelando o processo de “mundanização”, ao contrário, o poeta estrategicamente joga com nossos sentidos e utiliza uma gradação que aumenta o valor sagrado, recorrendo à “sacralização” do trivial. Neste sentido, a dialética é apenas aparente, sendo desconstruída para se demonstrar a harmonia dos contrários barroca. Se o poeta utiliza um estilo moderno, não deixa de recorrer à tradição do barroco. Portanto, o sagrado e o profano, o perene e o transitório, o antigo e o novo se conciliam aqui neste poema, formando um todo maior e a busca do poeta pela variedade da expressão. Silviano Santiago²⁸⁴ vai dizer que a modernidade sempre esteve ligada à concepção de ruptura, do novo, da quebra, da destruição dos valores do passado. Mas o teórico vai dizer que há a permanência do discurso da tradição no modernismo, sendo que em 1924 muitos modernistas viajam para Minas Gerais para recuperar essas raízes do passado. Aqui, neste poema, o passado é recuperado no que ele tem de transformador e ligado ao moderno. Dentro do próprio barroco mineiro se encontra o germe de futuras transformações. Portanto, o passado não é visto apenas como ruína, mas como algo valorizado por sua ruptura dentro deste mesmo passado. Por isso, não só a imagem do Cristo vivo é buscada pelo poeta, mas do anjo-poeta transformador que aparece como arauto de futuras transformações. A cidade-objeto de Ouro Preto com sua tristeza, sua morbidez e sua ruína é homenageada neste poema por Murilo

²⁸³ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 458.

²⁸⁴ SANTIAGO, op. cit.

Mendes como própria configuração de todas as contradições que aparecem na arte do poeta mineiro. A cidade seria um mapa de seu próprio fazer literário que se acumula de múltiplos opostos que se harmonizam esteticamente na forma barroca da *discordia concors*. O sagrado também aparece aqui com sua força ao se conjugar no poema o sagrado e o profano, o perene e o temporal. Portanto, tal poema é uma síntese das contradições vividas pelo poeta Murilo Mendes.

4.6. O Essencialismo em “Primeira Meditação”

A visão religiosa do pintor Ismael Nery denominada Essencialismo influenciou profundamente Murilo Mendes. De acordo com essa corrente, o poeta deveria abstrair o tempo e o espaço, selecionar apenas os elementos essenciais à existência, reduzir o tempo à unidade e buscar as noções permanentes para dar à arte a universalidade. Além disso, o poeta deveria ser o eixo de todas as forças existentes no universo. Neste poema, é o “infinito íntimo” a essência de toda criação que foge às limitações do tempo e do espaço. O infinito íntimo é revelado pelo “espírito” de Deus aos homens, indicando assim uma visão transcendente que caracteriza o Essencialismo que foge à imanência dos sentidos. Como vimos na poesia de San Juan de la Cruz, em certos momentos, ele apenas busca a transcendência em certos poemas, fugindo da carnalidade do mundo. Aqui, o infinito íntimo não dá valor de intimidade, de valorização do eu na poesia, mas íntimo aqui significa interior do próprio Deus e não o interior do eu lírico, já que a poesia de Murilo Mendes não vai se caracterizar pela subjetivação.

O infinito íntimo se caracteriza como próprio atributo divino, pois se valoriza como uma sabedoria que deve ser desfrutada pelo homem: “Eis o que aspiramos conhecer:/O infinito íntimo”²⁸⁵. A sabedoria também é algo que faz o Eu não do poeta, mas da divindade se refletir na sua própria consciência formando um duplo que não se adequa ao tempo histórico, mas ao lugar do sagrado: “O infinito íntimo/Revelado pelo espírito de Deus/Ao próprio Deus”²⁸⁶. Aqui, poderíamos ser levados a acreditar que esse espírito seja o Espírito Santo, mas a palavra “próprio” nos conduz a pensar que esse espírito é Deus revelado aos homens. Esse infinito íntimo se apresenta como mistério no poema precisamente porque Deus

²⁸⁵ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 771.

²⁸⁶ Idem, p. 771.

não revelou tudo ao homem. Revela obscuramente, a partir da incompreensibilidade. E é exatamente aqui, que o literário e o sagrado se conjugam, pois é a partir da máscara que se chega ao conhecimento do ilimitado que é um mistério para os homens: “Essa junção de incompreensibilidade e de fascinação pode ser chamada de dissonância, pois gera uma tensão que tende mais à inquietude que à serenidade.”²⁸⁷ É assim, que Hugo Friedrich vai caracterizar a arte moderna por sua obscuridade. O infinito íntimo aqui se revela como algo obscuro que deve ser decifrado pelo leitor assim como pelo fiel de Deus. Se Murilo Mendes se caracteriza por sua modernidade, por outro lado, no fator tempo foge ao moderno por buscar não o tempo presente, mas a junção de todos os tempos na fusão abstrata do passado, do presente e do futuro: “O infinito íntimo/Que independe da natureza, tempo e espaço,/Que registra o passado, o presente, o futuro/E que os transcende”²⁸⁸. No texto “Poesia lírica e modernidade”, Paul de Man vai dizer sobre a poesia e o momento presente na modernidade: “Designa, de um modo geral, a possibilidade problemática de poder toda a literatura existir num presente, de ser considerada ou lida de um ponto de vista que pretende partilhar com ela o seu próprio sentido de um presente temporal.”²⁸⁹

A imagem do infinito íntimo nos força a repensar sobre o universo, sobre Deus e tudo que ele criou, nos faz problematizar sobre a criação. Como o mistério de Deus deve ser “revelado” aos homens. Mas revelação não quer dizer necessariamente absorção total, compreensão imediata do objeto. Revelação pode ser algo que se apreende intuitivamente sem explicações mais objetivas, pois este é o sentido religioso da revelação divina. Por isso, a imagem do infinito íntimo é tão incompreensível, porque contraditória, pois une algo além da forma, que é o infinito com algo que é íntimo, ou seja, interior. Louis Aragon vai dizer sobre a imagem: “...isso porque cada imagem todas as vezes nos força a revisar todo o Universo. E há para cada homem uma imagem a encontrar que aniquila todo o Universo”²⁹⁰. Aqui, a imagem não equivale a pensar em destruição neste poema, mas em criação, a possibilidade de todos os germes futuros estarem embutidos neste infinito íntimo que se revela para nós como a própria Causa Primeira, motor de todas as criações: “O infinito íntimo/Que inventou o primeiro germe/Desdobrado em planos múltiplos./Assim compreendemos nascimento e sucessão de mundos”²⁹¹. Mais uma vez aqui não é um eu lírico somente o sujeito de expressão lírica.

²⁸⁷ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978, p. 15.

²⁸⁸ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 772.

²⁸⁹ MAN, Paul de. *O ponto de vista da cegueira. Ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea*. Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 1971, p. 188.

²⁹⁰ Apud GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética surrealista: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Altas, 1994, p. 70.

²⁹¹ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 771.

Todos aspiram a conhecer o infinito íntimo. Por isso, no poema, temos a referência sempre à primeira pessoa do plural. Isso ocorre, porque o conhecimento do sagrado não pode ser apenas um mistério revelado para um ser humano exclusivamente, mas para todos os seres, sendo o poeta o eixo em que todas as forças do universo vão estar contidas para revelar tal conhecimento aos seres. Para Henry Suhamy, “etimologicamente *poeta* significa *criador*”²⁹². Este teórico divide duas expressões antigas sobre a caracterização de poeta. O poeta como demiurgo para os antigos. E a expressão nova dada por Etiemble do poeta não visto como divindade, mas como um artesão. Aqui o poeta serve como poeta-voz da divindade, sendo não apenas criador, mas articulador dos mistérios divinos. Assim, é por isso, que para o Essencialismo, o poeta é visto como eixo sobre o qual giram todas as forças. Mas não vemos aqui, no entanto, a expressão de uma subjetividade, mas articulação dos contrários existentes no mundo para que se revelem os mistérios deste mesmo mundo. Só que esta revelação poética não é mais o real, mas uma “estetização” do sagrado pela valorização poética do poeta que adequa o religioso à nova expressão do texto, fazendo de Deus um constructo.

O paradoxo encontrado neste infinito íntimo é que ele pode ser medido matematicamente pelo ser humano, porque apesar de infinito é ínfimo e minúsculo. Esse infinito íntimo é o próprio “núcleo simplíssímo de Deus”²⁹³. Como pode a profundidade de Deus, sua essência poder ser reconhecida e medida pelo humano, que é limitado e finito em sua composição? Aqui, mais uma vez, a imagem do mínimo-múltiplo aparece nesta poesia em que o sagrado pode ser limitado pelas formas. Mas aqui, o poema não entraria em contradição com a estética Essencialista do poeta? Podemos nos ater a uma estratégia mais uma vez utilizada por Murilo Mendes, ou seja, utilizar elementos díspares para se buscar a totalidade universal também por elementos do mundo das formas. Pois não basta ao poeta abstrair-se do tempo e do espaço, mas subordinar os aspectos da história ao campo do sagrado e do literário, utilizando assim uma fina ironia ao falar dessa imanência das formas: “O infinito que a cruz indica,/Ante o qual a mesma história é serva:/Só no tempo exterior dependemos da história.”²⁹⁴ Se o autor nos surpreende ao utilizar a imagem dos limites da cruz, esta como símbolo universal pode ultrapassar aqui neste poema o tempo histórico ao remeter por outro lado à imagem da ressurreição do Filho. Este pode ser equiparado à imagem do infinito íntimo também, pois a essência do pai está no Filho, no verbo encarnado enquanto dom da criação:

²⁹² SUHAMY, Henry. *A Poética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, s.d., p. 8.

²⁹³ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 772.

²⁹⁴ Idem, p. 771.

“Que aspira a paternidade de Deus,/Sua encarnação e processão.”²⁹⁵ O Filho se apresenta como continuidade do projeto inicial do Pai pois supera a própria morte, os limites do tempo e do espaço físico representado na imagem do corpo morto pela ressurreição do corpo etéreo, abstraindo-se assim do tempo mundano em que convivia com os homens ao tempo sagrado em que convive com Deus, ou seja, volta ao seio do Pai.

Neste poema o que temos são várias denominações sobre o que seja esse infinito íntimo. Várias máscaras são apresentadas pelo poeta, fazendo-nos não encontrar, ironicamente, a essência de que o Essencialismo fala, mas o jogo das aparências em que o véu do literário não demonstra claramente, mas encobre como o discurso sagrado a verdade que quer se manter escondida. Por vezes, esse infinito íntimo é caracterizado como encarnado no homem, como “ínfima oferenda” ou “minúscula doação”. Outra vez aparece como “núcleo de amor”. O que o poeta pretende fazer não é revelar uma essência, mas produzir aparências nas múltiplas formas em que uma expressão possa ser analisada, mostrando os vários ângulos de um objeto. Essa é, paradoxalmente, uma das características do Essencialismo, ou seja, mostrar os vários planos de uma questão. Se, por um lado, se afasta do valor da essência e da abstração, por outro lado, busca a totalidade dessa mesma essência: “A abstração supõe então uma relativa violência, a da hierarquização de elementos transformados em valores, que se pretende oportunamente abstrair”²⁹⁶. Aqui, são atributos divinos que são abstraídos sem hierarquizá-los que o poeta apresenta a sua própria construção do que seja a divindade. Deus construído literariamente é a expressão do que seja esse “infinito íntimo”:

Cada poema é uma tentativa de penetração no mistério que envolve a criação, e o poeta é quem vai assumir, na plenitude do seu rigor, o que é próprio de toda humanidade: a sua condição diasporádica, que lhe permite relacionar-se com os outros entes²⁹⁷.

Como busca da origem de tudo, do princípio das formas, o poeta volta-se para a construção desse dom que Deus possui, recriando seu mundo a partir da *poiesis*, ele pode inserir um novo mundo através de sua linguagem livre das amarras da lógica racional. Penetrando no mistério do mundo, o poeta tenta desvendar para o leitor os atributos de Deus subvertendo o próprio Essencialismo de Ismael Nery, pois se por um lado busca a essência em

²⁹⁵ Idem, *ibid*, p. 772.

²⁹⁶ ANTELO, Raul. “A abstração do objeto”. In: RIBEIRO, Gilvan Procópio. *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997, p. 29.

²⁹⁷ ARAGÃO, Maria Lucia Gomes Poggi de. *A poética da visibilidade e a visibilidade poética em Murilo Mendes*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1981, pp. 7-8

sua totalidade a destrói com as máscaras obscuras do literário. Portanto, seu Essencialismo não é inteiramente uma transposição do trabalho do pintor Ismael Nery, mas uma recriação poética que subverte as escolas e as denominações fixas. Murilo Mendes, com sua genialidade recria tal corrente a partir de suas novas idéias neste poema que, se por um lado, apresenta várias características do Essencialismo, também as corrompe, mostrando o aspecto inovador na poética do mineiro, que causa uma ruptura com seus antecessores e até mesmo seus conterrâneos. Como San Juan de la Cruz, Murilo Mendes não conhece limites e é moderno não no sentido usual da palavra, mas é inovador a seu modo como o santo espanhol o foi na sua época. Neste poema, o poeta mineiro combina diferentes manifestações espaço-temporais de um determinado objeto na sua generalidade atemporal. Também apresenta o poeta como eixo de relações em que agrupa diferenças no seu artesanato poético. Com qualidades genéricas e superpessoais, Murilo Mendes caracteriza Deus, mas é a partir da aparência e não da essência que o revela. Como escolhe a via do Essencialismo em muitos de seus poemas, esta filosofia não é inteiramente nua de modificações. Ela sofre na escrita do poeta as suas marcas diferenciadas, revelando a originalidade de Murilo Mendes em não se prender a uma corrente de pensamento em particular. Articulador de contrários, Murilo Mendes não quer se limitar a nada, mas apresentar as várias vertentes de um mesmo problema como vemos neste poema em particular. Outro fator importante já estudado por vários teóricos é que o universalismo da tendência Essencialista vai afastar o poeta mineiro do interesse nacional, buscando, assim, uma preocupação metafísica nas formas de valores universais e abstratos. Além disso, busca o tempo total, não marcado pelos valores do tempo presente: “O homem deve representar sempre em seu presente uma soma total de seus momentos passados”²⁹⁸. Não é apenas a influência de Ismael Nery que encontramos neste poema, mas também de Teilhard de Chardin, que no seu livro *O fenômeno humano*, assim diz: “O homem, não centro estático do mundo – como ele se julgou durante muito tempo; mas eixo e flecha da evolução – o que é muito mais belo”²⁹⁹. O homem enquanto miniatura de Deus, eis a compreensão estética apresentada por Murilo Mendes neste poema, pois o homem contém em si mesmo esse infinito íntimo que anima seu ser. O poeta seria, então, representante desta divindade, só que vislumbrado como metáfora, imagem do divino para se fazer presente nos versos de Murilo Mendes. Este se alarga na compreensão fraternal do próximo, pois se caracteriza na primeira pessoa do plural, revelando sua posição solidária e não egoísta. O poeta, “centro de

²⁹⁸ MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Giordano, 1996, p. 53.

²⁹⁹ CHARDIN, Pierre Teilhard. *O fenômeno humano*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1970, p. 9.

relações”³⁰⁰, é a figura que vai nos apresentar esse infinito íntimo em forma poética e não teológica, pois o poeta se refere não ao misticismo teológico, mas intuitivo, da experiência, como muitos místicos viveram.

4.7. Contemplar um lado da imagem: a face da glória em “Cristo Aclamado”

Neste poema, Murilo Mendes escolhe apenas uma via da imagem paradoxal de Jesus Cristo, ou seja, morte e vida, crucificação e ressurreição. Não escolhe uma dessas duas vias, mas nos apresenta Jesus Cristo em toda sua glória, anterior a toda imagem paradoxal que aparece depois. O momento propício é exatamente sua entrada em Jerusalém, em que é aclamado como rei. No capítulo nove do livro profético de Zacarias, este descreve o triunfo de Jesus Cristo. Ou seja, anterior à existência de Cristo já estava profetizada toda sua glória num livro do Velho Testamento: “Exulta de alegria, filha de Sião, solta gritos de júbilo, filha de Jerusalém: eis que vem a ti o teu rei, justo e vitorioso; ele é simples e vem montado num jumento...”³⁰¹ No Novo Testamento, no livro de Mateus, a população de Jerusalém glorifica o rei na entrada desta cidade. Assim, o oráculo se cumpre. Momento anterior à Paixão, ao culto do sofrimento, que será uma das características principais da Igreja católica, Murilo Mendes nos apresenta o seu Cristo como um recorte e processo seletivo imagético, em que apenas um lado da moeda é apresentável para o leitor. O poeta escolhe a via da glorificação, demonstrando neste poema, por um lado, a simplicidade anti-barroca na sua forma de escrita. Aqui, Cristo não é mostrado na sua face obscura, mas claramente percebido apenas em sua luminosidade que elimina as trevas. O jogo de luz e sombras desaparece, dando lugar apenas à solarização da imagem: “Convém que o Cristo, em breve obscurecido pela morte,/Se manifeste já na sua glória”³⁰². Cristo aparece aqui como junção de toda a beleza dos seres humanos unidos em sua virtude, eliminando os “sugadores do povo” e reconstituindo “cegos, coxos e alienados”. Chardin diz:

Cristo, porque surgiu homem entre os homens, colocou-se em posição e está desde sempre em vias de curvar sob si próprio, de depurar, de dirigir e de sobreenimar a ascensão geral das consciências em que ele se inseriu.

³⁰⁰ MOURA, Murilo Marcondes, op. cit.

³⁰¹ BÍBLIA SAGRADA, op. cit., p. 1276.

³⁰² MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 800.

Por uma acção perene de comunhão e de sublimação, agrega a si próprio o psiquismo total da Terra³⁰³.

Mais do que real, a imagem do Cristo aqui é apresentada metaforicamente em sua virtualidade, pois o recorte que o poeta faz ordena o real de forma estratégica. O próprio poeta seria esse eixo na qual Cristo se insere, na sua solarização arquetípica que nega todos os vínculos com o lado mórbido da vida: “Gerado em graça desde toda a eternidade,/Que se encarnou para matar a morte/E atirar ao tanque de fogo o lado feio da criação”³⁰⁴. Aqui, temos, ao mesmo tempo, a sua visão crítica sobre Deus na sua criação que saiu imperfeita, mas temos, por outro lado, a aclamação do Filho em toda sua perfeição: “É o homem de sentidos perfeitos,/Previsto e anunciado desde o tempo antigo”³⁰⁵. Daniele Neves fala sobre este papel do Cristo na libertação da humanidade:

Dessa convivência Murilo extraiu uma visão positiva do catolicismo, sem a opressão proposta pela corrente tradicional e conservadora da época. O Cristo humano e libertador era, para Ismael, a imagem proposta para os artistas e poetas, o modelo maior de poeta, o qual todos deviam seguir³⁰⁶.

E é exatamente essa imagem solar do poeta que vai ser o guia da humanidade em busca da transformação que levaria todos para seu momento de glória. Pois solarizar seus leitores seria uma estratégia poética para modificar o quadro atual de destruição e fragmentação do ser que se acha dividido. O poeta seria assim como Cristo um salvador da humanidade que se encontra perdida em meio ao “caos” subversivo da época moderna. Mas esse plano não é para ser levado em seu momento “real”, mas virtual em que a imagem metafórica de Cristo não condiz com a realidade do plano físico, mas como possibilidade que vai além da pura designação:

A negação da transitividade é o limite para o qual se dirige a construção do poema: a metáfora é o sinal de que, escapando à designação pura e simples, envolvendo possibilidades que se multiplicam à medida que a leitura se efetiva, o poema, que agora corta segmentos da realidade, passou a incorporar espaços inesperados cujas coordenadas

³⁰³ CHARDIN, Pierre Teilhard. O fenômeno humano. Porto: Livraria Tavares Martins, 1970, p. 325.

³⁰⁴ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 800.

³⁰⁵ Idem, p. 801.

³⁰⁶ NEVES, op. cit., p. 86.

somente são verificáveis a partir de suas próprias vinculações no espaço do texto³⁰⁷.

A transformação do mundo não se daria assim no campo do real, mas no virtual do jogo do texto entre poeta e leitor e Cristo aqui aparece como figura intermediária de tal vinculação na transformação não apenas do mundo, mas dos seres vivos. Vimos anteriormente o aspecto social na poesia de Murilo Mendes, mas aqui, neste poema, é o aspecto virtual que predomina, pois embora se fale aqui de transformação numa via de imagem apocalíptica, o jogo da linguagem vai formar um ideal de artista enquanto imagem solar de transfiguração metafórica, envolvendo um processo de inclusão/ exclusão seletiva para que tal imagem da glória prepondere.

Quando o poeta se refere ao Jesus Cristo, não fala “Cristo”, mas “o Cristo”, utilizando o artigo definido. Isso serve para indicar sua humanidade, pois além de especificar o personagem no tempo, dá certa familiaridade, pois como diz Bechara a utilização de artigo definido junto a nomes próprios “denota nossa familiaridade”³⁰⁸. Assim, este Cristo além de ser humanizado nos é familiar: “É ao mesmo tempo o homem contemporâneo,/Que se senta à nossa mesa, rompe o pão e bebe o vinho,/Conversa com as mulheres da vida/E muda pelo avesso os pecadores”³⁰⁹. Apesar desta familiaridade com os seres mais simples da vida, não deixa de ser o poderoso senhor espiritual, sempre eterno e presente em todo o ser. Na poesia, Cristo também é caracterizado como o Pai em seu aspecto cosmogônico, como herdeiro da criação divina.

O Cristo aqui, apesar de se apresentar como apocalíptico, trazendo a transformação, ou seja, o castigo dos poderosos e a elevação dos oprimidos; não aparece com o chicote nas mãos, apenas usa suas mãos “que extinguem os ventos”. Esse Cristo aqui não se apresenta como criador somente, mas como destruidor das formas, dando nascimento ao novo que será construído pelo seu “reino pessoal”, como aparece no final do poema. Esse aspecto dual em seu ser demonstra sua glória num dos lados da sua imagem como foi vista durante vários séculos. Aqui Jesus Cristo aparece como Deus que tem o poder de formar a terra e libertar o átomo, mas também destruir esse mesmo mundo.

O poema também tem algo peculiar, a junção entre o sagrado e o literário, pois o texto se configura como uma invocação religiosa com a fala do poeta e com respostas dos fiéis e religiosos (representada aqui pelo coro). Neste coro temos a louvação de Cristo em que a

³⁰⁷ BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974., p. 10.

³⁰⁸ BECHARA, op. cit., p. 154.

³⁰⁹ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 801.

palavra “louvai-o” aparece várias vezes, revelando a face gloriosa de Jesus Cristo. Não temos a imagem da condenação do povo antes de sua crucificação, mas a contemplação de sua glória, apesar de, contraditoriamente, no mesmo poema, o poeta falar que ele não é glorificado, mas glorifica o povo e que somente do Pai recebe a glória. Estranha contradição neste poema, que é logo apagada pela fala do coro. Esta contradição se apresenta como dúvida apenas do poeta, observando o choque entre o eu lírico e o coro tensionados como numa tragédia grega, mas que é dissolvida pela voz da opinião coletiva. Porque o que domina neste poema é a face da glória de Jesus Cristo em todo o seu esplendor e não sua condenação como numa tragédia grega. Jesus Cristo até é caracterizado como grego a partir de sua sabedoria que era ensinada andando como nos filósofos peripatéticos: “Mais grego do que o grego, mostra a sabedoria andando”³¹⁰.

Interessante é notar que o poeta não apenas amplia a referência bíblica, hiperbolizando a glorificação de Cristo, mas introduz novos elementos como no caso de citar não apenas os ramos como planta que os fiéis usam para glorificar o Cristo, mas magnólias, palmas ou até mesmo todo o reino vegetal que se levanta de pé. Jesus também é caracterizado como ente absoluto, pai e mestre ao mesmo tempo dando à face da glória o aspecto de multiplicidade de papéis, pois ele é iluminado nos seus aspectos mais positivos, sendo os aspectos negativos eliminados para dar este aspecto hiperbólico da imagem da glorificação. Ele é previsto nas Escrituras desde toda a eternidade e aparece reafirmando a tradição antiga. Ele já existia como Verbo desencarnado no seio do Pai e existia muito antes de Abraão. Parece-nos uma contradição e algo inexplicável para o sentido lógico racional, mas que pela fé tal contradição é esclarecida pelo sol da intuição poética. Tal ser é capaz até mesmo pela inversão da ordem inverter o que parece comum: “E muda pelo avesso os pecadores”³¹¹. Ao mesmo tempo, o que parece incomum na poesia de Murilo Mendes ele é o ser “fantástico” e “realista” mesclando mesmo uma estratégia que faz parte mesmo do próprio literário que é unir o real e imaginário, o sublime e o realístico. Por isso, não apenas Deus, mas o Filho também é uma construção poética, o constructo criado pelas artimanhas do texto poético. Se ele se junta aos pecadores na sua via trivial é capaz de discutir sob o templo a “permanência da alma e a levitação dos corpos”³¹². Ele é o cerne de todos os seres humanos, o guia da batalha espiritual

³¹⁰ Idem, p. 801.

³¹¹ Idem, *ibid*, p. 801.

³¹² Idem, *ibid*, p. 801.

que se dará no final dos tempos, guerreiro é também caracterizado como senhor dos exércitos como está descrito na Bíblia: “Ei-lo que marcha à frente, inspirando o louvor”³¹³.

Outro aspecto importante é ver a poesia como profecia, como o literário que está por vir, a letra viva das Escrituras serve como recorte estratégico para se falar em poeta-profeta também metaforizado a partir da fala do coro dos fiéis: “A multidão profetiza em ramos exclamando...”³¹⁴ A fala do coro é toda uma glorificação ao Cristo, sendo que o verbo louvar aparece repetido várias vezes como para ecoar o valor do Filho que não se subjugou no seu aspecto de pequenez perante o povo, mas que mostra sua grandiosidade e valor para fazer frente aos inimigos de Deus. Lacoue-Labarthe diz sobre a coragem da poesia: “Ora trata de um genitivo objetivo: a coragem é aquilo que a poesia deve ter em sua função transitiva (profética ou angélica), pela qual ela afrontaria um perigo do mundo e anunciaria uma tarefa a realizar”³¹⁵. A fala do coro se realiza como reivindicação de justiça e apelo à realização da paz após a justiça ser feita. O arauto de tal justiça é o filho, mas, ao mesmo tempo, a figura profética do poeta que se apresenta como o arquétipo do salvador. Este Cristo como o único rei. Somente ele será a salvação da humanidade que vive na sombra. A luz que vem de Cristo também glorificará aqueles que estão juntos com ele. Não deverão se prostrar perante falsos ídolos ou até mesmo falsos reis e ditadores. Aqui a crítica social é patente neste poema de Murilo Mendes que mostra sua visão crítica sobre os sistemas totalitários na sua época. Neste sentido, o velho e o novo, o tempo passado e a situação presente se conjugam, mostrando a modernidade da figura de Cristo no tempo atual.

³¹³ Idem, *ibid*, p. 801.

³¹⁴ Idem, *ibid*, p. 801.

³¹⁵ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 296.

Conclusão

O objetivo da presente Tese de Doutorado foi avaliar a capacidade de recriação do religioso a partir do literário em dois poetas tão distantes no tempo, percebendo as relações possíveis entre os dois discursos. O que mais aproxima o religioso e o literário é o discurso não-racional como forma de fundir os opostos. Apesar de os discursos não serem idênticos, há possibilidades de estabelecermos uma ponte. Podemos matizar que há pontos de junção. Nos dois tipos de construção do real, o discurso racional não é compreendido de forma limitada. Ambos os discursos estão próximos a uma área discursiva que não se limita à esfera da razão, não se reduzindo às suas fórmulas. Se há um abismo completo entre o humano e o divino no campo da lógica racional, vimos que a partir da linguagem poética tais elementos puderam se contaminar, unindo realidades díspares que não apenas a poesia torna possível, mas ainda antes o discurso religioso. Por isso, a importância de se relacionar o literário ao religioso para não ficar apenas estudando um discurso, mas buscar uma abordagem transdisciplinar na estrutura do trabalho, enriquecendo o estudo literário com outro conhecimento.

Percebemos que os poetas em questão unem a experiência mística à experiência artística, não deixando de perceber que é a prevalência do discurso estético o fator de composição do texto poético. Este, antes de encerrar uma verdade no campo da realidade, apresenta o sagrado como constructo poético, capaz de criar uma realidade paralela ficcional que demonstra a presença e ausência do objeto, assim como Deus se revela e esconde aos olhos do místico. Como conjugar a verdade do sagrado com o valor estético da poesia? Muito embora não tenha sido este nosso objetivo nesta tese perceber apenas as diferenças entre o sagrado e o literário, observar mais os pontos de junção. A criação da imagem na revelação da Trindade foi o ponto forte de análise da junção entre a imagem poética e a imagem religiosa, que se dá através de um viés ficcional no próprio campo do religioso.

Vimos em San Juan de la Cruz como a imagem da noite é carnal, um tributo à forma, contrariamente ao que se pensa de uma poesia de eliminação dos sentidos; conforme a crítica poderia propor, com base na própria crítica em prosa do poeta espanhol. Por isso, o importante também, ao se estudar tais poetas, é como eles fizeram uma ruptura com relação à tradição, pois também em Murilo Mendes vimos o sensualismo exacerbado juntamente com o universo cristão, unindo o pagão e o cristão em sua poesia.

A divinização do eu lírico foi outro recurso utilizado pelos poetas como forma de se imortalizarem a partir da poesia. Por isso, temos a imagem do poeta-Cristo em Murilo Mendes, que ressalta as relações possíveis entre a humanidade e a divindade, tornando o poeta o próprio signo representante desse que denominamos Deus, porque é pela via unitiva que tal junção é possível, pois o amante se transforma no Amado, no final do lance amoroso.

Se a via afetiva foi o principal fator de união entre poesia e religião numa das poesias, vimos que até o pensar do pastor crucificado serve como recurso estético para se mostrar a dimensão do que não se prende a apenas uma forma de expressão, pois não é o eu-lírico que pensa, mas a personagem relatada por esse, demonstrando uma contradição entre o eu e o outro, mas não entre Deus e o eu-lírico. Em San Juan de la Cruz não temos a problematização de Deus, que não é questionado.

O que temos também nesta tese é a tradição de se ver Deus não apenas a partir da transcendência, como algo desligado do corpo, mas perceber Deus através da imanência dos sentidos, mostrando a relação erótica que há entre amante e Amado. No poema da *Llama* em San Juan de la Cruz vimos como a experiência do numinoso, ou seja, do sagrado, é a expressão da intimidade erótica, com a erotização do amante e Amado que se transformam um no outro a partir da via unitiva. Por outro lado, pela via negativa, ou seja, desprendimento dos sentidos, se chega ao Monte Carmelo, ligando-se a poesia de San Juan de la Cruz ao paradoxo que está tão presente no discurso religioso, mas que é uma das principais figuras que compõe o texto literário. Se Deus é matéria, também é transcendência. Vimos que não só Deus é descrito como onipotente, mas o poeta busca essa onipotência a partir da imagem da totalidade, buscando unir não só realidades díspares, mas também vários estilos, discursos, demonstrando o plurilingüismo da composição. Vimos também que o poeta não se prende a apenas um estilo; como San Juan de la Cruz não opta apenas pelo recurso da divinização, mas também da profanização do discurso. Se o literário se caracteriza por este elemento plural a partir do paradoxo, vimos que o poético também não deve se enquadrar apenas nesta caracterização, pois em *El Pastorcico*, de San Juan de la Cruz, temos a escolha do poeta por apenas uma imagem, a ruína, e não pela imagem dos duplos opostos do barroquismo da

expressão. A ausência de corpo neste poema é um lado da questão. Assim também, vimos num poema de Murilo Mendes em que a escolha de apenas uma face da imagem, a imagem da glória em Cristo Aclamado subverte a própria imagem que temos da pluralidade do literário, pois este também pode se ater a apenas um lado da imagem, não buscando apenas a totalidade, mas a escolha de uma via do caminho. Vimos também que o valor do sagrado não está apenas na relação entre o fiel e seu Deus, mas entre dois amantes, o que se encontra num dos poemas de San Juan de la Cruz através do jogo do amor como figuração da caça. O jogo entre a caça e o caçador não é apenas a imagem de Cristo e de sua igreja, mas entre dois seres que se amam.

Em Murilo Mendes não temos a figuração do sujeito interiorizado, mas o exterior, o extremamente carnal na figuração do objeto artístico. Se temos uma dialética neste poeta, em San Juan de la Cruz temos a fusão total entre Deus e o amante numa entrega subjetiva e não objetiva, como vimos em Murilo Mendes. Assim na diferença entre os dois poetas é que se flagram as figurações diferenciadas do sagrado no campo do poético. Muito mais importante do que buscar perceber apenas diferenças entre os dois discursos, confirmam-se as diferenças entre os dois poetas.

Bibliografia:

ADORNO, Theodor W. “Lírica e sociedade”. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. São Paulo: Atena Editora, 1957.

ALONSO, Dámaso. *La poesia de San Juan de la Cruz. (Desde esta ladera)*. Madrid: Consejo superior de Investigaciones científicas, 1942.

_____. *Poesia Española. Ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Madrid: Editorial Gredos, 1966.

ANDRADE, Mário de. “A arte de Aleijadinho”. In: MENDES, Nancy Maria (org.) *O barroco mineiro em textos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1972.

ANTELO, Raul. “A abstração do objeto”. In: RIBEIRO, Gilvan Procópio. *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora: EDUFJF, 1997.

ARAGÃO, Maria Lucia Gomes Poggi de. *A poética da visibilidade e a visibilidade poética em Murilo Mendes*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes*. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. *Murilo-Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ARISTÓTELES. *A Poética clássica*. Aristóteles, Horácio, Longino. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARMSTRONG, Karen. *Uma história de Deus: quatro milênios de busca do judaísmo, cristianismo e islamismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Ávila, Afonso. *O poeta e a consciência crítica: uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda*. Petrópolis: Vozes, 1969.

AZNAR, Jose Camon. *Arte y pensamiento en San Juan de la Cruz*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1972.

BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARTHES, Roland. *O Prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Ave Maria, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

BOEHNER, Philotheus; GILSON, Etienne. *História da filosofia cristã: desde as origens até Nicolau de Cusa*. Petrópolis: Vozes, 1988.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

BRUNEL, Pierre (dir). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *Metalinguagem: Ensaios de Teoria e Crítica literária*. São Paulo: Cultrix, 1976.

CHARDIN, Pierre Teilhard. *O fenômeno humano*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1970.

_____. *O meio divino: ensaio de vida interior*. São Paulo: Cultrix, 1981.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CHIARA, Ana Cristina de Rezende; OLIVEIRA, Ana Lúcia de; NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate; BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira; PINTO, Sílvia Regina; ROCHA, Fátima Cristina Dias. *Forçando os limites do texto – estudos sobre representação*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

CLARKE, Anne Margaret. *O resgate do logos na época moderna: a poesia religiosa de T.S. Eliot e Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

CRUZ, San Juan de. *Poesias completas*. São Paulo: Consejería de Educación de la Embajada de Espana, 1991.

CRUZ, São João da. *Obras completas*. Petrópolis: Vozes, 2002.

DABEZIES, André. “Jesus Cristo na literatura.” In: BRUNEL, Pierre (Org). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

D’ELBOUX, Pe. Luiz G. da Silveira. *Doutrina católica compendiada hoje para adultos*. São Paulo: Loyola, 1985.

DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. São Paulo: Edusc, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

Diccionario Manual e ilustrado de la Lengua Española. Real Academia Española. Madrid: Espasa-Calpe, 1950.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Lisboa: edições 70, 2000.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ECKHART, Mestre. *Sobre o desprendimento e outros textos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FRAZER, James G. *Mythes sur l’origine du feu*. Paris: Éditions Payot, 1991.

FRIAS, Joana Matos. *O erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes*. RJ: 7 Letras; Juiz de Fora: Centro de Estudos Murilo Mendes – UFJF, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARELLI, Jacques. *La gravitation poétique*. France: Mercure de France, 1966.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética surrealista: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Altas, 1994.

GUIMARÃES, Júlio César Castañon. *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

GULLAR, Ferreira. “Algumas marcas de Murilo Mendes”. In: Guimarães, Júlio Castañon (org). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – construção e interpretação da metáfora*. São Paulo, SP: Hedra; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2006.

ISER, Wolfgang. In: *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. *O Fictício e o Imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

JALAL AD-RÛMI, Maulâna (1207-1273). *Poemas místicos*; seleção de poemas do Divan de Shams-i Tabriz; tradução e introdução de José Jorge de Carvalho. São Paulo: Attar, 1996.

JARCZYK, Gwendoline e LABARRIÈRE, Pierre-Jean. “Introdução”. In: ECKHART, Mestre. *Sobre o desprendimento e outros textos*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

JESUS, Crisogono de. (org). *Vida y obras de San Juan de la Cruz*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1964.

JOLLES, André. *Formas simples. Lenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. São Paulo: Cultrix, 1976.

KIFFER, Ana. “Desformar o olhar”. In: PEDROSA, Célia e CAMARGO, Maria Lucia (orgs). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

LACOUÉ-LABARTHE, Philipe. *A imitação dos modernos: ensaios sobre arte e filosofia*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 296.

LATOURELLE, René. *Dicionário de Teologia Fundamental*. Dirigido por René Latourelle e Rino Fisichella; trad. de Luiz João Baraúna. Petrópolis, RJ; Aparecida, SP: Santuário, 1994. *Los Upanishads*. Barcelona: Vision Libros, s.d.

LUKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MAN, Paul de. *O ponto de vista da cegueira. Ensaio sobre a retórica da crítica contemporânea*. Lisboa: Angelus Novus & Cotovia, 1971.

MARTINEZ, Leonil. “Murilo Mendes e o poema em prosa”. In: PEDROSA, Célia e CAMARGO, Maria Lucia (orgs). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

MEDEIROS, Luiz Fernando. *Terra percutida (Imaginário e ritualização em Murilo Mendes)*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC, 1986.

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

_____. *Recordações de Ismael Nery*. São Paulo: Editora Giordano, 1996.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária. Introdução à Problemática da Literatura*. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *Guia prático de Análise Literária*. São Paulo: Editora Cultrix, 1969.

MOREL, Georges. *Le sens de l'existence selon Saint Jean de la Croix. III. Symbolique*. Paris: AUBIER, 1961.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp, 1995.

MOURA, Odilão. *S. João da Cruz, o mestre do amor*. São Paulo: GDR, 1991.

NEVES, Daniela. *Murilo Mendes: o poeta das metamorfoses*. Belo Horizonte: PUC Minas, 2001.

NOVALIS. *Os hinos à noite*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

OLIVEIRA, Manfredo; ALMEIDA, Custódio (orgs). *O Deus dos filósofos modernos*. Petrópolis: Vozes, 2002.

OLIVEIRA, Vitória Peres de. "Poesia mística: umbral entre dois mundos". In: *Poesia sempre*. Ano 9, número 14, agosto 2001, p. 147.

OTTO, Rudolf. *O sagrado*. Edições 70, s.d.

OVÍDIO. *A arte de amar e Contra Íbis*. São Paulo: Cultrix, 1967.

PAES, José Paulo. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Os filhos do barro. Do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PELLE-DOUËL, Yvonne. *San Juan de la Cruz y la noche mística*. Madrid: Aguilar, 1963.

PENNA, Antonio Gomes. *Em busca de Deus: uma introdução à filosofia da religião*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1999.

PENIDO, Pe. M. Teixeira-Leite. *O itinerário místico de S. João da Cruz*. Petrópolis: Vozes, 1949.

PRIETO, Antonio. *La poesia española del siglo XVI. Aquel valor que respetó el olvido*. Madrid: Cátedra, 1987.

PSEUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA. *Teologia mística*. Rio de Janeiro: Fissus, 2005.

ROUGEMONT, Denis de. *A história do amor no Ocidente*. São Paulo: Ediouro, 2003.

RUYSBROEK, Jan Van. *The adornment of the spiritual marriage with The book of the truth & The sparkling stone*. Maine: Ibis Press, 2005.

SALVADOR, Federico Ruiz. *Introducción a San Juan de la Cruz: el escritor, los escritos, el sistema*. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1968.

San Juan de la Cruz en la Biblioteca Nacional: exposición bibliográfica, hemerográfica, sonora y fotográfica. Caracas: IABN, 1991.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

São João da Cruz: um homem, um mestre, um santo. Carmelo do Imaculado Coração de Maria e Santa Teresinha. São Paulo: Paulinas, 1999.

SCRAMIM, Susana. “A exceção e o excesso”. In: Revista Outra Travessia. A exceção (Giorgio Agamben) e o excesso (Georges Bataille). Número 5. Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina, 2005.

SECCHIN, Antonio Carlos. “Murilo Mendes: o arquiteto do caos”. In: *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Catástrofe e representação: ensaios*. Arthur Nestrovski, Márcio Seligmann-Silva (orgs). São Paulo: Escuta, 2000.

SILVA, Domingos Carvalho da. *Uma teoria do poema*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1989.

SILVA, Dora Ferreira da; SEPARGNEUR, Hubert. (Estudos introdutórios). *A poesia mística de San Juan de la Cruz*. São Paulo: Cultrix, 1984.

SILVA, Francis Paulina Lopes da. *E o verbo se fez verso*. Dissertação de mestrado. Juiz de Fora: UFJF, 1992.

SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase: John Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, 1975.

SUHAMY, Henry. *A Poética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, s.d

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio, I: teoria e prática do texto literário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

TERRIN, Aldo Natale. *Nova Era: a religiosidade do pós-moderno*. São Paulo: edições Loyola, 1996.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo, 1991.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga I e II*. Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal Naquet. São Paulo: Perspectiva, 1990.

ANEXO:

Noche oscura

[Canciones del alma que goza de haber llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual. Del mismo autor.]

En una noche oscura,
con ansias, en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada,
estando ya mi casa sosegada.

A oscuras y segura,
por la secreta escala, disfrazada,
¡oh dichosa ventura!,
a oscuras y en celada,
estando ya mi casa sosegada.

En la noche dichosa,
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.

Aquésta me guiaba
más cierto que la luz del mediodía,
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía,
en parte donde nadie parecía.

¡Oh noche que guiaste!
¡Oh noche amable más que el alborada!
Oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada!

En mi pecho florido,
que entero para él solo se guardaba,
allí quedó dormido,

y yo le regalaba,
y el ventalle de cedros aire daba.

El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería
y todos mis sentidos suspendía.

Quedéme y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado:
cesó todo y dejéme,
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado³¹⁶.

Llama de amor viva

[Canciones del alma en la íntima comunicación de unión de amor de Dios. Del mismo autor]

¡Oh llama de amor viva,
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!,
pues ya no eres esquiva,
acaba ya, si quieres:
¡rompe la tela de este dulce encuentro!

¡Oh cauterio suave!
¡oh regalada llaga!,
¡oh mano blanda!, ¡oh toque delicado,
que a vida eterna sabe,
y toda deuda paga!,
matando, muerte en vida la has trocado.

¡Oh lámparas de fuego,
en cuyos resplandores
las profundas cavernas del sentido,
que estaba oscuro y ciego,
con extraños primores
calor y luz dan junto a su Querido!

¡Cuán manso y amoroso
recuerdas en mi seno,
donde secretamente solo moras!;
y en tu aspirar sabroso,

³¹⁶ CRUZ, San Juan de la. *San Juan de la Cruz: Poesías completas*. São Paulo: Consejería de Educación de la Embajada de España, 1991, p. 50 e p. 52.

de bien y gloria lleno,
¡cuán delicadamente me enamoras!³¹⁷

Monte Carmelo

[Modo para venir al todo.]

Para venir a gustarlo todo
no quieras tener gusto en nada.

Para venir a saberlo todo
no quieras saber algo en nada.

Para venir a poseerlo todo
no quieras poseer algo en nada.

Para venir a serlo todo
no quieras ser algo en nada.

[Modo de tener el todo.]

Para venir a lo que gustas
has de ir por donde no gustas.

Para venir a lo que no sabes
has de ir por donde no sabes.

Para venir a poseer lo que no posees
has de ir por donde no posees.

Para venir a lo que no eres
has de ir por donde no eres.

[Modo para no impedir al todo]

Cuando reparas en algo
dejas de arrojarte al todo.

Para venir del todo al todo
has de dejarte del todo en todo,
y cuando lo vengas del todo a tener
has de tenerlo sin nada querer.

³¹⁷ Idem, p. 54.

[Porque, si quieres tener algo en todo,
no tienes puro en Dios tu tesoro].

[Indicio de que se tiene todo.]

En esta desnudez halla el
espíritu su descanso, porque no codiciando
nada, nada le fatiga hacia
arriba, y nada le oprime
hacia abajo, porque está en
el centro de su humildad.
[Que cuando algo codicia
en eso mismo se fatiga.]

Camino de espíritu de imperfección del cielo:
gloria, gozo, saber, consuelo, descanso.

Senda del Monte Carmelo, espíritu de perfección:
nada, nada, nada, nada, nada, nada,
y aun en el monte: nada.

Camino de espíritu de imperfección del suelo:
poseer, gozo, saber, consuelo, descanso.

Cuando yo no lo quería,
téngalo todo sin querer.

Cuando menos lo quería,
téngalo todo sin querer.

Cuanto más buscarlo quise,
con tanto menos me hallé.

Ni eso, ni eso, ni eso,
ni eso, ni eso, ni eso, ni eso.

Cuanto más tenerlo quise,
con tanto menos me hallé.

Ni esotro, ni esotro,
ni esotro, ni esotro, ni esotro, ni esotro.

Paz, gloria, alegría, deleite, sabiduría,
justicia, fortaleza, caridad, piedad.

No me da gloria nada.

No me da pena nada.

Introduxit vos in terram Carmeli
ut comederetis fructum eius et bona illius. Hier. 2.

Sólo mora en este monte
honra y gloria de Dios.

Ya por aquí no hay camino,
porque para el justo no hay ley:
él para sí se es ley³¹⁸.

Cántico espiritual

[Canciones entre el alma y el esposo.]

[Esposa]

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dejaste con gemido?
Como el ciervo huiste,
habiéndome herido;
salí tras ti clamando, y eras ido.

Pastores, los que fuerdes
allá por las majadas al otero,
si por ventura vierdes
aquel que yo más quiero,
decilde que adolezco, peno y muero.

Buscando mis amores,
iré por esos montes y riberas;
ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras,
y pasaré los fuertes y fronteras.

[Pregunta a las criaturas]

¡Oh bosques y espesuras,
plantadas por la mano del Amado!
¡Oh prado de verduras,
de flores esmaltado!
Decid si por vosotros ha pasado.

³¹⁸ Idem, ibid, p. 118, p. 120 e p. 122.

[Respuesta de las criaturas]

Mil gracias derramando
pasó por estos sotos con presura,
e, yéndolos mirando,
con sola su figura
vestidos los dejó de hermosura.

[Esposa]

¡Ay! ¿Quién podrá sanarme?
Acaba de entregarte ya de vero.
No quieras enviarme
de hoy más ya mensajero,
que non saben decirme lo que quiero.

Y todos cuantos vagan
de ti me van mil gracias refiriendo,
y todos más me llagan,
y déjame muriendo
un no sé qué que quedan balbuciendo.

Mas ¿cómo perseveras,
¡oh vida!, no viviendo donde vives,
y haciendo por que mueras
las flechas que recibes
de lo que del Amado en ti concibes?

¿Por qué, pues has llagado
aqueste corazón, no le sanaste?
Y, pues me le has robado,
¿por qué así le dejaste,
y no tomas el robo que robaste?

Apaga mis enojos,
pues que ninguno basta a deshacellos,
y véante mis ojos,
pues eres lumbre de ellos,
y sólo para ti quiero tenellos.

¡Oh cristalina fuente,
sí en esos tus semblantes plateados
formases de repente
los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados!

¡Apártalos, Amado,
que voy de vuelo!

[El esposo] Vuélvete, paloma,

que el ciervo vulnerado
por el otero asoma
al aire de tu vuelo, y fresco toma.

[La esposa]

Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos.

la noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora.

Nuestro lecho florido,
de cuevas de leones enlazado,
en púrpura tendido,
de paz edificado,
de mil escudos de oro coronado.

A zaga de tu huella
las jóvenes discurren al camino
al toque de centella,
al adobado vino,
emisiones de bálsamo divino.

En la interior bodega,
de mi Amado bebí, y cuando salía
por toda aquesta vega,
ya cosa no sabía;
y el ganado perdí que antes seguía.

Allí me dio su pecho,
allí me enseñó ciencia muy sabrosa;
y yo le di de hecho
a mí, sin dejar cosa:
allí le prometí de ser su esposa.

Mi alma se ha empleado,
y todo mi caudal , en su servicio.
Ya no guardo ganado,
ni ya tengo otro oficio,
que ya sólo en amar es mi ejercicio.

Pues ya si en el ejido
de hoy más no fuere vista ni hallada,

diréis que me he perdido:
que, andando enamorada,
me hice perdidiza, y fui ganada.

De flores y esmeraldas,
en las frescas mañanas escogidas,
haremos las guirnaldas
en tu amor florecidas
y en un cabello mío entretejidas.

En solo aquel cabello
que en mi cuello volar consideraste,
mirástele en mi cuello,
y en él preso quedaste,
y en uno de mis ojos te llagaste.

Cuando tú me mirabas,
tu gracia en mí tus ojos imprimían;
por eso me adamabas,
y en eso merecían
los míos adorar lo que en ti vían.

No quieras despreciarme,
que, si color moreno en mí hallaste,
ya bien puedas mirarme
después que me miraste,
que gracia y hermosura en mí dejaste.

Cogednos las raposas,
que está ya florecida nuestra viña,
en tanto que de rosas
hacemos una piña,
y no parezca nadie en la montiña.

Detente, cierzo muerto;
ven, austro, que recuerdas los amores,
aspira por mi huerto,
y corran sus olores,
y pacera el Amado entre las flores.

[Esposo]

Entrado se ha la esposa
en el ameno huerto deseado,
y a su sabor reposa,
el cuello reclinado
sobre los dulces brazos del Amado.

Debajo del manzano,
allí conmigo fuiste desposada

allí te di la mano,
y fuiste reparada
donde tu madre fuera violada.

A las aves ligeras,
leones, ciervos, gamos saltadores,
montes, valles, riberas,
aguas, aires, ardores
y miedos de las noches veladores.

por las amenas liras
y canto de serenas os conjuro
que cesen vuestras iras,
y no toquéis al muro,
por que la esposa duerma más seguro.

[Esposa]

¡Oh ninfas de Judea!,
en tanto que en las flores y rosales
el ámbar perfumea,
morá en los arrabales,
y no queráis tocar nuestros umbrales.

Escóndete, Carillo,
y mira con tu haz a las montañas,
y no quieras decillo;
mas mira las compañas
de la que va por ínsulas extrañas.

[Esposo]

La blanca palomica
al arca con el ramo se ha tornado;
y ya la tortolica
al socio deseado
en las riberas verdes ha hallado.

En soledad vivía,
y en soledad ha puesto ya su nido;
y en soledad la guía
a solas su querido,
también en soledad de amor herido.

[Esposa]

Gocémonos, Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al monte u al collado
do mana el agua pura;

entremos más adentro en la espesura.

Y luego a las subidas
cavernas de la piedra nos iremos,
que están bien escondidas;
y allí nos entraremos,
y el mosto de granadas gustaremos.

Allí me mostrarías
aquello que mi alma pretendía,
y luego me darías
allí, tú, vida mía,
aquello que me diste el otro día.

El aspirar del aire,
el canto de la dulce filomena,
el soto y su donaire,
en la noche serena,
con llama que consume y no da pena.

Que nadie lo miraba,
Aminadab tampoco parecía,
y el cerco sosegaba,
y la caballería
a vista de las aguas descendía³¹⁹.

[Otras canciones a o divino de Cristo y el alma. Del mismo autor.]

Un pastorcico solo está penado,
ajeno de placer y de contento,
y en su pastora puesto el pensamiento,
y *el pecho del amor muy lastimado*.

No llora por haberle amor llagado,
que no le pena verse así afligido,
aunque en el corazón está herido;
mas llora por pensar que está olvidado.

Que sólo de pensar que está olvidado
de su bella pastora, con gran pena
se deja maltratar en tierra ajena,
el pecho del amor muy lastimado.

Y dice el pastorcico: “!Ay, desdichado
de aquel que di mi amor ha hecho ausencia

³¹⁹ Idem, ibid, p.38, p. 40, p. 42, p. 44, p. 46 e p. 48.

y no quiere gozar la mi presencia,
y *el pecho por su amor muy lastimado!*”

Y a cabo de un gran rato se ha encumbrado
sobre un árbol, do abrió sus brazos bellos,
y muerto se ha quedado asido de ellos,
*el pecho del amor muy lastimado*³²⁰.

[Otras del mismo a lo divino]

*Tras de un amoroso lance,
y no de esperanza falto,
volé tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.*

Para que yo alcance diese
a aqueste lance divino,
tanto volar me convino,
que de vista me perdiese;
y, con todo, en este trance,
en el vuelo quedé falto;
*mas el amor fue tan alto,
que le di a caza alcance.*

Cuanto más alto subía
deslumbróseme la vista,
y la más fuerte conquista
en oscuro se hacía;
mas, por ser de amor el lance,
di un ciego y oscuro salto,
*y fui tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.*

Cuanto más alto llegaba
de este lance tan subido,
tanto más bajo y rendido
y abatido me hallaba;
dije: “No habrá quien alcance”;
y abatíme tanto, tanto,
*que fui tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance.*

Por una extraña manera

³²⁰ Idem, ibid, p. 66.

mil vuelos pasé de un vuelo,
 porque esperanza de cielo
 tanto alcanza cuanto espera;
 esperé sólo este lance,
 y en esperar no fui falto,
pues fui tan alto, tan alto,
*que le di a la caza alcance*³²¹.

[Romance sobre el Evangelio “In Principio erat Verbum”, acerca de la Santísima Trinidad]

1º

En el principio moraba
 el Verbo, y en Dios vivía,
 en quien su felicidad
 infinita poseía.
 El mismo Verbo Dios era,
 que el principio se decía;
 él moraba en el principio;
 y principio no tenía.
 Él era el mesmo principio;
 por eso de él carecía.
 El Verbo se llama Hijo,
 que del principio nacía.
 Hale siempre concebido
 y siempre le concebía.
 Dale siempre su sustancia,
 y siempre si la tenía.
 Y así, la gloria del Hijo
 es la que en el Padre había,
 y toda su gloria el Padre
 en el Hijo poseía.
 Como amado en el amante
 uno en otro residía,
 y aquese amor que los une
 en lo mismo convenía
 con el uno y con el otro
 en igualdad y valía.
 Tres Personas y un amado
 entre todos tres había;
 y un amor en todas ellas
 y un amante las hacía,
 y el amante es el amado
 en que cada cual vivía;
 que el ser que los tres poseen
 cada cual le poseía,
 y cada cual de ellos ama

³²¹ Idem, ibid, p. 64.

a la que este ser tenía
 Este ser es cada una,
 y éste solo las unía
 en un inefable nudo
 que decir no se sabía;
 por lo cual era infinito
 el amor que las unía,
 porque un solo amor tres tienen,
 que su esencia se decía;
 que el amor cuanto más uno,
 tanto más amor hacía.

[De la comunicación de las tres Personas.]

2°

En aquel amor inmenso
 que de los dos procedía,
 palabras de gran regalo
 el Padre al Hijo decía,
 de tan profundo deleite,
 que nadie las entendía;
 sólo el Hijo lo gozaba,
 que es quien pertenecía.
 Pero aquello que se entiende,
 de esta manera decía:
 “Nada me contenta, Hijo,
 fuera de tu compañía;
 y si algo me contenta,
 en ti mismo lo quería.
 El que a ti más se parece
 a mí más satisfacía,
 y el que en nada te semeja
 en mí nada hallaría.
 En ti solo me he agradado,
 ¡oh vida de vida mía”
 Eres lumbre de mi lumbre;
 eres mi sabiduría,
 figura de mi sustancia,
 en quien bien me complacía.
 Al que a ti te amare, Hijo,
 a mí mismo le daría,
 y el amor que yo en ti tengo
 ese mismo en él pondría,
 en razón de haber amado
 a quien yo tanto quería.”

[De la creación]

3°

- Una esposa que te ame,
 mi Hijo, darte quería,
 que por tu valor merezca
 tener nuestra compañía
 y comer pan a una mesa,
 del mismo que yo comía,
 por que conozca los bienes
 que en tal Hijo yo tenía,
 y se congracie conmigo
 de tu gracia y lozanía.
 “Mucho lo agradezco, Padre,
 -el Hijo le respondía-;
 a la esposa que me dieras
 yo mi claridad daría,
 para que por ella vea
 cuánto mi Padre valía,
 y cómo el ser que poseo
 de su ser le recibía.
 Reclinarla he yo en mi brazo,
 y en tu amor se abrasaría,
 y con eterno deleite
 tu bondad sublimaría.”

[Prosigue]

4°

“Hágase, pues – dijo el Padre -,
 que tu amor lo merecía”.
 Y en este dicho que dijo,
 el mundo criado había,
 palacio para la esposa,
 hecho en gran sabiduría;
 el cual en dos aposentos,
 alto y bajo, dividía.
 El bajo de diferencias
 infinitas componía;
 mas el alto hermoseaba
 de admirable pedrería,
 por que conozca la esposa
 el Esposo que tenía.
 En el alto colocaba
 la angélica jerarquía;
 pero la natura humana
 en el bajo la ponía,
 por ser en su compostura
 algo de menor valía.
 Y aunque el ser y los lugares
 de esta suerte los partía,

pero todos son un cuerpo
de la esposa, que decía:
que el amor de un mismo Esposo
una esposa los hacía.
Los de arriba poseían
el Esposo en alegría;
los de abajo, en esperanza
de fe que les infundía,
diciéndoles que algún tiempo
él los engrandecería,
y que aquella su bajeza
él se la levantaría
de manera que ninguno
ya la vituperaría;
porque en todo semejante
él a ellos se haría,
y se vendría con ellos,
y con ellos moraría;
y que Dios sería hombre,
y que el hombre Dios sería,
y trataría con ellos,
comería y bebería;
y que con ellos contino
él mismo se quedaría,
hasta que se consumase
este siglo que corría,
cuando se gozaran juntos
en eterna melodía;
porque él era la cabeza
de la esposa que tenía,
a la cual todos los miembros
de los justos juntaría,
que son cuerpo de la esposa,
a la cual él tomaría
en sus brazos tiernamente,
y allí su amor la daría;
y que, así juntos en uno,
al Padre la llevaría,
donde del mismo deleite
que Dios goza, gozaría;
que, como el Padre y el Hijo,
y el que de ellos procedía,
el uno vive en el otro,
así la esposa sería,
que, dentro de Dios absorta,
vida de Dios viviría.

[Prosigue]

5°

Con esta buena esperanza
 que de arriba les venía,
 el tedio de sus trabajos
 más leve se les hacía;
 pero la esperanza larga
 y el deseo que crecía
 de gozarse con su Esposo
 contino les afligía;
 por lo cual con oraciones,
 con suspiros y agonía,
 con lágrimas y gemidos
 le rogaban noche y día
 que ya se determinase
 a les dar su compañía.
 Unos decían: “¡Oh si fuese
 en mi tiempo el alegría!”
 Otros: “¡Acaba, Señor;
 al que has de enviar, envía!”
 Otros: “¡Oh si ya rompieses
 esos cielos, y vería
 con mis ojos que bajases,
 y mi llanto cesaría!
 ¡Regad, nubes, de lo alto,
 que la tierra lo pedía,
 y ábrase ya la tierra,
 que espinas nos producía,
 y produzca aquella flor
 con que ella florecería!”
 Otros decían: “¡Oh dichoso
 el que en tal tiempo sería,
 que merezca ver a Dios
 con los ojos que tenía,
 y tratarle con sus manos,
 y andar en su compañía,
 y gozar de los misterios
 que entonces ordenaría!”

[Prosigue]

6°

En aquestos y otros ruegos
 gran tiempo pasado había;
 pero en los postreros años
 el fervor mucho crecía,
 cuando el viejo Simeón
 en deseo se encendía,

rogando a Dios que quisiese
 dejalle ver este día.
 Y así, el Espíritu Santo
 al buen viejo respondía
 que le daba su palabra
 que la muerte no vería
 hasta que la vida viese
 que de arriba descendía,
 y que él en sus mismas manos
 al mismo Dios tomaría,
 y le tendría en sus brazos,
 y consigo abrazaría.

[Prosigue la Encarnación.]

7º

Ya que el tiempo era llegado
 en que hacerse convenía
 el rescate de la esposa,
 que en duro yugo servía
 debajo de aquella ley
 que Moisés dado le había,
 el Padre con amor tierno
 de esta manera decía:
 “Ya ves, Hijo, que a tu esposa
 a tu imagen hecho había
 y en lo que a ti se parece
 contigo bien convenía;
 pero difiere en la carne
 que en tu simple ser no había.
 En los amores perfectos
 esta ley se requería:
 que se haga semejante
 el amante a quien quería;
 que la mejor semejanza
 más deleite contenía;
 el cual, sin duda, en tu esposa
 grandemente crecería
 si te viere semejante
 en la carne que tenía.
 “Mi voluntad es la tuya
 -el Hijo le respondía-
 y la gloria que yo tengo
 es tu voluntad ser mía;
 y a mí me conviene, Padre,
 lo que tu Alteza decía,
 porque por esta manera
 tu bondad más se vería;

veráse tu gran potencia,
 justicia y sabiduría;
 irélo a decir al mundo
 y noticia le daría
 de tu belleza y dulzura
 y de tu soberanía.
 Iré a buscar a mi esposa,
 y sobre mí tomaría
 sus fatigas y trabajos,
 en que tanto padecía;
 y por que ella vida tenga,
 yo por ella moriría,
 y sacándola del lago
 a ti te la volvería.”

[Prosigue]

8º

Entonces llamó a un arcángel
 que san Gabriel se decía,
 y enviólo a una doncella
 que se llamaba María,
 de cuyo consentimiento
 el misterio se hacía;
 en la cual la Trinidad
 de carne al Verbo vestía;
 y aunque tres hacen la obra,
 en el uno se hacía;
 y quedó el Verbo encarnado
 en el vientre de María.
 Y el que tenía sólo Padre,
 ya también Madre tenía,
 aunque no como cualquiera
 que de varón concebía,
 que de las entrañas de ella
 él su carne recibía,
 por lo cual Hijo de Dios
 y del hombre se decía.

[Del Nacimiento]

9º

Ya que era llegado el tiempo
 en que de nacer había,

así como desposado
 de su tálamo salía,
 abrazado con su esposa,
 que en sus brazos la traía,
 al cual la graciosa Madre
 en un pesebre ponía,
 entre unos animales
 que a la sazón allí había.
 Los hombres decían cantares,
 los ángeles melodía,
 festejando el desposorio
 que entre tales dos había.
 Pero Dios en el pesebre
 allí lloraba y gemía:
 que eran joyas que la esposa
 al desposorio traía.
 Y la Madre estaba en pasmo
 de que tal trueque veía:
 el llanto del hombre en Dios,
 y en el hombre la alegría,
 lo cual del uno y del otro
 tan ajeno ser solía.³²²

Mapa

Me colaram no tempo, me puseram
 uma alma viva e um corpo desconjuntado. Estou
 limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo,
 a leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação.
 Me vejo numa nebulosa, rodando, sou um fluido,
 depois chego à consciência da terra, ando como os outros,
 me pregam numa cruz, numa única vida.
 Colégio. Indignado me chamam pelo número, detesto a hierarquia.
 Me puseram o rótulo de homem, vou rindo, vou andando, aos solavancos.

Danço. Rio e choro, estou aqui, estou ali, desarticulado,
 gosto de todos, não gosto de ninguém, batalho com os espíritos do ar,
 alguém da terra me faz sinais, não sei mais o que é o bem
 nem o mal.
 Minha cabeça voou acima da baía, estou suspenso, angustiado, no éter,

tonto de vidas, de cheiros, de movimentos, de pensamentos,

³²² Idem, ibid, p. 72, p. 74, p. 76, p. 78, p. 80, p. 82, p. 84, p. 86 e p. 88.

não acredito em nenhuma técnica.

Estou com os meus antepassados, me balanço em arenas espanholas,
é por isso que saio às vezes pra rua combatendo personagens imaginários,
depois estou com os meus tios doidos, às gargalhadas,
na fazenda do interior, olhando os girassóis do jardim.
Estou no outro lado do mundo, daqui a cem anos, levantando populações...

Me desespero porque não posso estar presente a todos os atos da vida.
Onde esconder minha cara? O mundo samba na minha cabeça.
Triângulos, estrelas, noite, mulheres andando,
presságios brotando no ar, diversos pesos e movimentos me chamam a atenção,

o mundo vai mudar a cara,
a morte revelará o sentido verdadeiro das coisas.

Andarei no ar,
Estarei em todos os nascimentos e em todas as agonias,
me aninharei nos recantos do corpo da noiva,
na cabeça dos artistas doentes, dos revolucionários.
Tudo transparecerá:
vulcões de ódio, explosões de amor, outras caras aparecerão na terra,
o vento que vem da eternidade suspenderá os passos,
dançarei na luz dos relâmpagos, beijarei sete mulheres,
vibrarei nos cangerês do mar, abraçarei as almas no ar,
me insinuarei nos quatro cantos do mundo.

Almas desesperadas eu vos amo. Almas insatisfeitas, ardentes.
Detesto os que se tapeiam,
os que brincam de cabra-cega com a vida, os homens “práticos”...
Viva São Francisco e vários suicidas e amantes suicidas,
e os soldados que perderam a batalha, as mães bem mães,
as fêmeas bem fêmeas, os doidos bem doidos.
Vivam os transfigurados, ou porque eram perfeitos ou porque jejuavam muito...

Viva eu, que inauguro no mundo o estado de bagunça transcendente.
Sou a presa do homem que fui há vinte anos passados,
dos amores raros que tive,
vida de planos ardentes, desertos vibrando sob os dedos do amor,
tudo é ritmo do cérebro do poeta. Não me inscrevo em nenhuma teoria,

Estou no ar,
na alma dos criminosos, dos amantes desesperados,
no meu quarto modesto da Praia de Botafogo,
no pensamento dos homens que movem o mundo,
nem triste nem alegre, chama com dois olhos andando,
sempre em transformação³²³.

³²³ MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, pp. 116-117.

Novíssimo Prometeu

Eu quis acender o espírito da vida,
 Quis refundir meu próprio molde,
 Quis conhecer a verdade dos seres, dos elementos:
 Me rebelei contra Deus,
 Contra o papa, os banqueiros, a escola antiga,
 Contra minha família, contra meu amor,
 Depois contra o trabalho,
 Depois contra a preguiça,
 Depois contra mim mesmo,
 Contra minhas três dimensões:

Então o ditador do mundo
 Mandou me prender no Pão de Açúcar:
 Vêm esquadrilhas de aviões
 Bicar o meu pobre fígado.
 Vomito bÍlis em quantidade,
 Contemplo lá embaixo as filhas do mar
 Vestidas de maiô, cantando sambas,
 Vejo madrugadas e tardes nascerem
 - Pureza e simplicidade da vida! –
 Mas não posso pedir perdão³²⁴.

O amante invisível

Quero suprimir o tempo e o espaço
 A fim de me encontrar sem limites unido ao teu ser,
 Quero que Deus aniquile minha forma atual e me faça voltar para ti,
 Quero circular no teu corpo com a velocidade da hóstia,
 Quero penetrar nas tuas entranhas
 A fim de ter um conhecimento de ti que nem tu mesma possuis,
 Quero navegar nas tuas artérias e confabular com teu sangue,
 Quero levantar tua pálpebra e espiar tua pupila quando acordares,
 Quero baixar a nuvem para que teu sono seja calmo,
 Quero ser expelido pela tua saliva,
 Quero me estorcer nos teus braços
 Quando os fundamentos da terra se abalarem nos teus pesadelos,
 Quero escrever a biografia de todos os átomos do teu corpo,
 Quero combinar os sons

³²⁴ Idem, pp. 237-238

Para que a música da maior ternura embale teus ouvidos,
 Quero mandar teu nome nas flechas do vento
 Para que outros povos te conheçam do outro lado do mar,
 Quero forçar teu pensamento a pensar em mim,
 Quero desenhar diante de teus olhos
 O Alfa e o Ômega nos teus instantes de dúvida,
 Quero subir em ramagem pelas tuas pernas,
 Quero me enrolar em serpente no teu pescoço,
 Quero ser acariciado em pedra pelas tuas mãos,
 Quero me dissolver em perfume nas tuas narinas,
 Quero me transformar em ti³²⁵.

Poema dialético

1

Todas as formas ainda se encontram em esboço,
 Tudo vive em transformação:
 Mas o universo marcha
 Para a arquitetura perfeita.

Retiremos das árvores profanas
 A vasta lira antiga:
 Sua secreta música
 Pertence ao ouvido e ao coração de todos.
 Cada novo poeta que nasce
 Acrescenta-lhe uma corda.

2

Uma vida iniciada há mil anos atrás
 Pode ter seu complemento e plenitude
 Numa outra vida que floresce agora.

Nada poderá se interromper
 Sem quebrar a unidade do mundo.

Um germe foi criado no princípio
 Para que se desdobre em planos múltiplos.
 Nossos suspiros, nossos anseios, nossas dores
 São gravados no campo do infinito
 Pelo espírito sereníssimo que preside às gerações.

3

³²⁵ Idem, *ibid*, pp. 304-305.

A muitos só lhes resta o inferno.
 ? Que lhes coube na monstruosa partilha da vida
 Senão uma angústia sem nobreza, e a peste da alma.
 Nunca ouviram a música nascer do farfalhar das árvores,
 Nem assistiram à contínua anunciação
 E ao contínuo parto das belas formas.
 Nunca puderam ver a noite chegar sem elementos de terror,
 Caminham conduzindo o castigo e a sombra de seus atos,
 Comeram o pó e beberam o próprio suor,
 Não se banharam no regato livre.
 Entretanto, a transfiguração precede a morte.
 Cada um deve assumi-la em carne e espírito
 Para que a alegria seja completa e definitiva.

4

É necessário conhecer seu próprio abismo
 E polir sempre o candelabro que o esclarece.

Tudo no universo marcha, e marcha para esperar:
 Nossa existência é uma vasta expectativa
 Onde se tocam o princípio e o fim.
 A terra terá que ser retalhada entre todos
 E restituída em tempo à sua antiga harmonia.
 Tudo marcha para a arquitetura perfeita:
 A aurora é coletiva³²⁶.

Motivos de Ouro Preto

A Ruben Navarra

1

Assombrações que sobem do barroco,
 Das ladeiras e dos crucifixos esqueléticos,
 Frias portadas de pedra, anjos torcidos,
 Passantes conduzindo aos ombros o passado,
 Cemitérios aéreos de adros largos
 Onde noturnos seresteiros cantam,
 Seguindo-se de violas e violões,
 Aos defuntos colados nas gavetas:

A experiência de sombras trasladadas
 De procissões civis, eclesiásticas,
 Dum antigo túnel de conspiração;
 A água escapando pelos chafarizes,

³²⁶ Idem, *ibid*, pp. 410-411.

As cicatrizes que o minério abriu;
 Tantos Passos fechados o ano inteiro,
 Ruínas de solares e sobrados
 Onde pairam espectros de poetas,
 De padres doidos, de reformadores;
 Algarismos gravados nas carrancas
 A presença do tempo traduzindo.
 O silêncio ao silêncio se juntando
 Nesses becos e vielas embuçados;
 A reunião de natureza e arte
 Por um gênio severo combinadas,
 O espírito levando à sua origem
 Despojado de efêmeros enfeites,
 A pátina paciente de Ouro Preto
 Sobre aparências estendendo um véu:
 Tudo aparelha a mente para a morte,
 Mas a morte em si mesma, a própria morte,
 Privada de artifício, a morte chã.
 E contra a dispersão das ossadas no tempo,
 Que o amor à forma e a Promessa rejeitam,
 Da pedra o testemunho antigo se levanta,
 Poder do Itacolomi – e o da Pedra perene.

2

O canto alternativo das igrejas
 Nos leves sinos da levitação
 Cruzando-se em cerrado contraponto,
 São Francisco de Assis adverte ao Carmo,
 São Francisco de Paula à matriz de Pilar.

Devolve o ar ao ouvido o som das campainhas
 Dessas humildes mulas pensativas
 Que parecem voltar da Palestina.
 E esses pianos dir-se-iam pianolas
 Tangendo sons remotos, subterrâneos,
 Restos de roídas polcas e mazurcas...
 Pianos inconfidentes.
 Cindem o ar seco, poroso,
 Pancadas pacientes de relógio.
 Esse vago clarim nos longes do quartel
 Atende ao ido apelo de outro tempo:
 Erra insatisfeita nos ares
 A alma trágica do alferes
 Joaquim José da Silva Xavier.
 Os amigos chamou, e o eco respondeu.

3

A Viúva de Ouro Preto sobe a rua cantando,
 Apoiada ao bastão, na cabeça um penacho
 De três cores, vestido velho e desbotado
 Cuja invisível cauda arrasta com desdém.
 A Viúva de Ouro Preto fala em frases cifradas,
 Pesa em partes iguais o mito e a realidade,
 O passado e o presente, a alegria e a tristeza,
 Declara que decide a guerra no estrangeiro,
 Rico e pobre entretém com igual polidez.
 A trama da sua vida é feita de fantasmas
 Que só se extinguirão no seu último dia:
 A Viúva de Ouro Preto é de grande família
 Que possui fazenda, escravos e palácios,
 Privou com a Imperatriz, refinou-se na Europa,
 Serviu banquetes em baixelas persas,
 Depois tudo perdeu, os membros dispersou,
 Resta Dona Adelaide Mosqueira de Meneses,
 Vítima da jogatina, a Viúva de Ouro Preto
 Que vive numa toca de espectros rodeada,
 Que inda tem uma pedra onde apóia a cabeça...
 A Viúva de Ouro Preto desce a rua rezando.

4

Ouro Preto se inclina com elegância,
 Ouro Preto se inclina, e um dia cairá.
 Nova técnica transfigura a terra,
 Mas os futuros engenheiros e arquitetos
 Não mudarão o corpo de Ouro Preto
 Que ainda se preserva da reforma
 Por sua mesma pobreza e solidão.
 Ouro Preto para o futuro um dia se voltara,
 Gerando no seu bojo a nova tradição...
 Acelerando a história, a vida deslocou.
 Mas a lenda combate aqui a história:
 Seus espectros e igrejas permanecem
 Pelo ciúme da morte resguardados.

Aqui, o próprio Cristo, o rei da vida,
 Que se diz Deus dos vivos, não dos mortos,
 Aqui o mestre da ressurreição
 É contemplado apenas em sua morte:
 Parece que em sua imensa humanidade
 Aos espectros o Cristo se aparelha,

O seu ar familiar logo assumindo,
 Abancado no largo das igrejas
 Com os amigos, extrema assombração...
 Aguardando seu próximo julgamento,
 Sua caridade a todos estendendo.
 Mesmo a Joaquim Silvério dá o pão.

5

Repousemos na pedra de Ouro Preto,
 Repousemos no centro de Ouro Preto:
 São Francisco de Assis! Igreja ilustre, acolhe,
 À tua sombra irmã, meus membros lassos.
 Confrontamos aqui toda a miséria,
 Da matéria o desgaste deduzindo
 Em nossa vida universal e pessoal.
 O rude tempo de aniquilamento,
 O rude tempo de desproporção!
 Nem nos transforma a companhia do Anjo
 Que estendido no teto da igreja,
 Rumando para a terra, em vôo certo
 Despede ao chão a lâmpada de prata!
 Entretanto ele é belo: dançarino
 Do sopro da saúde modelado,
 Asas de larga envergadura tem,
 E seus panejamentos apresenta
 Com delicada graça, mas viril.
 Respira o rosto, máquina rosada,
 Um mesmo movimento aparelhando
 A boca, os olhos diurnos e o nariz;
 Carnal vivência o busto manifesta,
 Os cabelos castanhos esparzidos
 Numa desordenada simetria
 O ritmo ajudam na composição;
 Os pés calçados de sandálias gregas
 Formam sólida base ao corpo inteiro.
 Mas não se vale apenas de suas asas:
 Os braços desenvoltos deslocando
 O espaço em torno, rápido oferecem
 Flores, frutos da terra ao povo fiel.
 Seus ornamentos sóbrios sintetizam
 Do barroco mineiro a austera força.
 Assim o esculpiu na tradução humana
 O escopro genial do Aleijadinho.

Mas de que serve a gratuidade do Anjo,
 Que pode o Anjo ante a angustura do homem
 E a força da caveira desarmada
 Que elevada se vê no tapa-vento?
 Que pode o Anjo ante a manopla imóvel,
 Ante a pátina da morte em Ouro Preto?
*Kyrie eleison. Memento mori. Kyrie eleison*³²⁷.

Primeira meditação

O infinito íntimo
 Eis o que aspiramos conhecer:
 O infinito íntimo
 Revelado pelo espírito de Deus
 Ao próprio Deus
 Que se comunica o homem
 Encarnando-se nele.
 O infinito íntimo
 Que inventou o primeiro germe
 Desdobrado em planos múltiplos.
 Assim compreendemos nascimento e sucessão de mundos
 Até o desenlace final do tempo:
 Pois é preciso consumir o tempo
 Situando-se o homem no infinito íntimo
 Que o tempo não atinge na sua essência,
 O infinito na sua célula mais íntima,
 Na sua virtualidade, no seu núcleo de amor,
 Na sua ínfima oferenda, na sua minúscula doação
 Que a rosa fechada e o pássaro percebem,
 Que o relógio recusa.
 O infinito íntimo
 De onde nada se retira
 E a que nada se pode acrescentar,
 O infinito íntimo
 Calculado humanamente
 Em número, peso e medida,
 O infinito ao seu mínimo reduzido,
 O infinito que a cruz indica,
 Ante o qual a mesma história é serva:
 Só no tempo exterior dependemos da história,
 Intimamente não.
 Em nós princípio e fim se avizinham
 Para manifestação do infinito íntimo,

³²⁷ Idem, *ibid*, pp. 457-461.

O infinito pelo qual o homem se conhece
 Em curvas e espirais,
 O infinito íntimo
 Que independe da natureza, tempo e espaço,
 Que registra o passado, o presente, o futuro
 E que os transcende.
 O infinito íntimo,
 O núcleo simplíssímo de Deus
 Que em nós anônimo reside
 E pelo qual amamos e nos restauramos,
 Que inspira a paternidade de Deus,
 Sua encarnação e processão³²⁸.

O Cristo aclamado

Aproxima-se a hora prevista pelo Pai:
 Convém que o Cristo, em breve obscurecido pela morte,
 Se manifeste já na sua glória.

Jerusalém, Jerusalém,
 As trombetas do templo aproximam o horizonte.
 Jerusalém, Jerusalém,
 Confrontada agora com teu Príncipe e Senhor
 Que logo crucificarás.

Desconhecidos entregam a dois apóstolos
 O jumento e a jumentinha para o Cristo montar.

O povo das ruas, das oficinas e das feiras
 Estende capas, tapetes no caminho.
 Cortando ramos de árvores e folhagens
 Junca o chão para receber o Rei de glória.

Jerusalém de ramos, palmas e magnólias,
 O reino vegetal levanta-se de pé,
 O cedro dá sua sombra ao Senhor e ao jumento.

Aí vem Cristo na sua túnica inconsútil,
 Conhece a multidão brandindo palmas.
 Sob o dossel de palmas e magnólias
 O Príncipe da Paz abençoa.
 É o mais perfeito dos filhos do céu e da terra,
 O ente absoluto, pai e mestre,
 Gerado em graça desde toda a eternidade,
 Que se encarnou para matar a morte
 E atirar no tanque de fogo o lado feio da criação.

³²⁸ Idem, *ibid*, pp. 771-772.

É o homem de sentidos perfeitos,
 Previsto e anunciado desde o tempo antigo
 (Antes que Abraão fosse ele é).
 Prefigurado pelos patriarcas e profetas,
 O Deus coeterno ao Pai e ao santo Espírito.
 É ao mesmo tempo o homem contemporâneo,
 Que se senta à nossa mesa, rompe o pão e bebe o vinho,
 Conversa com as mulheres da vida
 E muda pelo avesso os pecadores.

Eis o ser fantástico e realista
 Que dorme na tempestade e vigia à hora do sono,
 Que se banqueteia com Lázaro e Simão
 Ou jejua quarenta dias e quarenta noites.
 Mais grego do que o grego, mostra a sabedoria andando,
 Organiza longos reides com os apóstolos
 E discute sob o pórtico do templo
 A permanência da alma e a levitação dos corpos.

Ei-lo que marcha à frente, inspirando louvor.
 Não é glorificado mas glorifica o povo:
 Somente do eterno Pai recebe a glória.

A multidão profetiza em ramos exclamando:
 “Bendito o que vem em nome do Senhor!
 Glória ao reino já chegado de Davi”
 E descendo os degraus do templo ilustre
 O coro recebe o Cristo com suas vozes:
 “Louvado seja o Deus eterno
 Que outrora desceu a nós nas nuvens
 E encaminhou seu profeta a Israel.
 Louvai a Deus Sabaoth,
 Abismos da altura e das profundezas,
 Coral dos querubins, clamor dos homens,
 Sol e lua, congregação das estrelas,
 Louvai-o, céu dos céus.

Louvai-o, terra dos vivos,
 Plantas respirando, gado e peixes,
 Bichos da sombra, formas semoventes,
 Louvai aquele que nos mantém com seu braço,
 O Deus que divide o ar

E dá sua parte a cada um.
 O Deus manifestado aos nossos ancestrais
 E a todos os homens antigos desde o dilúvio.
 Louvai ao que justiça o oprimido
 E liberta o encarcerado.

Todos os dias de nossa vida, ó Deus, te exaltaremos
 Para que nossos filhos crescendo com a força do cedro
 Agazalhem o peregrino,
 E nossas filhas se tornem colunas do templo;
 Levantando-se em beleza e majestade.
 Para que nossos celeiros transbordem,
 Para que nossos bois puxem carros bem carregados:
 Para que não haja invasão de nossas terras,
 E, reinando a paz no meio da nossa gente,
 Nosso coração se dilate de gozo:
 Assim se cumprirá o texto antigo.

Louvai o Deus de Israel,
 Louvai-o no templo construído
 Pela vontade e a energia do homem.
 Louvai-o no santuário com danças,
 Louvai-o com o incenso e a alma subindo,
 Louvai-o com címbalos altissonantes,
 Louvai-o com instrumentos de cordas e de percussão,
 Louvai-o na alegria e na tristeza:
 Todo o ser que respira louve a Deus”.

2

Ó povo dos séculos posteriores, cegaste.
 Não divisas que este é o único Rei perene?
 Por que incensas o ídolo da verdade transitória
 E te ajoelhas ante falsos reis e ditadores?

Rejubila-te, povo de Jerusalém,
 Amplia tua visão do Príncipe da paz,
 A quem dedicas o ramo de oliveira
 Trazido pela pomba desde o tempo do dilúvio.
 Conhecendo teu Deus conhecerás a ti mesma,
 Jerusalém, Jerusalém.

Louva o Cristo
 Que é escândalo para o judeu e loucura para o gentio.

Segue os passos do Rei e serás transformada
 Pelo Cristo que recebeu a investidura do mundo,
 E a quem se deu a estrela e o poderio.
 É pelo Cristo que se forma a terra e se liberta o átomo;
 É por ele e para ela que as gerações se sucedem.
 Ele, porque Deus nos falou,
 A quem constituiu herdeiro da criação,
 Que é o resplendor da sua glória e a figura da sua substância,
 E tudo sustenta e move com a palavra do seu poder.

É este o Cristo Jesus
 Que expulsa os demônios e levanta os mortos,
 É este o Senhor da vida
 Que depois de te inspirar, Jerusalém,
 Será crucificado e ressuscitará,
 Atraindo todas as coisas a si mesmo.

3

O Cristo entra no templo em palma e candelabro,
 Ouvindo o coro dos meninos:
 “Glória a Deus nas alturas,
 Hosana ao filho eleito de Davi!”
 Ante a fúria dos escribas o Senhor observa
 Que ao silêncio do homem responderá a voz de pedra.

E, empunhando a cólera consentida por Deus,
 A arma provocada pela injustiça do homem,
 O Cristo sem chicote,
 Usando só as mãos que extinguem o vento,
 Expulsa os tubarões, antigos sugadores do povo.
 E logo reconstitui cegos, coxos e alienados.

Debruçando-se nos terraços do templo
 O Senhor da profecia e do futuro exclama:
 “Jerusalém, Jerusalém,
 Ah se ao menos neste dia teu
 Ouvisses a mensagem da minha paz
 E soubesses o que ela te poderia trazer.
 Jerusalém, Jerusalém,
 Serás sitiada:
 Teus inimigos derrubando teus muros e teus filhos
 Não deixarão pedra sobre pedra,
 Porque não conhecestes o tempo em que Deus te visitou”.

E mirando as muralhas e a pedra madura,
 O Filho do homem volta ao seu reino pessoal.³²⁹

³²⁹ Idem, *ibid*, pp. 800-804.