

# Literatura e religião

GILBERTO MENDONÇA TELES

PUC/RJ

Creio que antes de tentar discutir as relações da literatura com a religião, da poesia principalmente,<sup>1</sup> seria bom mostrar como a linguagem literária, apontando e ao mesmo tempo não apontando para uma “realidade”, consegue dizer além do comum ou do que parece haver dito: há uma forma especial de não-dito que, por estar nas entrelinhas, acaba interferindo na totalidade do sentido ou dos sentidos que não somos capazes de apreender de uma vez só, numa única leitura. O leitor de uma obra literária não pode nunca ser passivo: ele deve ultrapassar os significados do dicionário e sondar o que se faz sombrio ou obscuro, lugar das sugestões, dos possíveis e impossíveis da linguagem. É mais ou menos o que se passa com o texto sagrado, como nos *Atos* dos apóstolos (5, 12-14), por exemplo, onde a simples leitura soa bastante superficial. Um bom exemplo literário, para começar, é o conto de Alphonse Allais, denominado “Deus” e que se pode assim resumir:

“No auge de uma grande festa, quando se ouviam as badaladas da meia noite, um jovem levantou a taça e disse: brindemos a inexistência de Deus. No mesmo instante alguém batia à porta. Abriram-na e viram um velho de túnica inconsútil, de longas barbas brancas, de olhos profundos. Quem é você, perguntaram-lhe: – ‘Eu sou Deus./ A essa declaração, todos os jovens experimentaram certo constrangimento. Mas Alberico, que decididamente tinha muito sangue frio, convidou: – Isso não o impedirá, espero, de brindar conosco? / Na sua infinita bondade, Deus aceitou o convite do moço’ e ficou até de madrugada. ‘Antes de despedir-se de seus anfitriões, com a melhor boa vontade do mundo, Deus concordou’ que realmente não existia.” (*Apud* R. Magalhães Júnior, *A arte do conto*)

<sup>1</sup> Na abertura do I Encontro Católico de Professores Universitários do Rio de Janeiro, PUC/RJ, 18.8.1996.

Aqui a ambigüidade se vale da ironia e do humor para acentuar, pela negação, a infinita bondade de Deus (reiterada no original): o dito, a história contada, arrasta consigo as franjas do não-dito que acaba envolvendo toda a narração, iluminando-a de uma auréola que, sem deixar de ser literária, nos parece também tocada de humildade religiosa.

As melhores discussões sobre *poesia* nos passam de imediato a crença numa outra margem do *real*, numa terceira margem como queria Guimarães Rosa. Implica uma crença na revelação, se não religiosa, pelo menos uma *revelação* do que, por ser demasiado comum e humano, se torna invisível. A imagem poética lhe dá realce, tira-o do limbo, revela-o ao leitor. Neste sentido, o comum se torna incomum; o natural passa a ser visto como sobrenatural, e a percepção, revelando o "invisível", parece pôr à mostra um pouco do mistério, alguma coisa mística e sagrada.

Assim, tanto a religião como a poesia são formas de *revelação* do encontro do homem com o sobrenatural, com o que o rodeia e ele não tem olhos para ver, como se diz em várias passagens da *Bíblia*. A linguagem da religião está fundada no símbolo, quer dizer, é absoluta e vertical, de cima para baixo, impositiva; ao passo que a poesia parte do *signo*, é horizontal como o discurso e se abre para o imaginário de cada um. Para Octavio Paz (*El arco y la lira*), a religião acena ao homem com a vida eterna, mas a noção de eternidade aí é para depois da vida, é para o fim dos tempos. A poesia, ao contrário, é uma forma de revelação mas a partir da *linguagem*: ela "nos abre – diz o poeta mexicano – uma possibilidade que não é a vida eterna das religiões nem a morte eterna das filosofias, mas um viver que envolve e contém o morrer".

A poesia é assim o exercício maior da nossa liberdade de ser: através dela tomamos contato com uma categoria de "sagrado" que não é bem o sobrenatural, mas uma saída do comum, da linguagem comum que nos achata, que nos faz igual a todo mundo, que escamoteia a nossa individualidade. A liberdade de que falamos está na possibilidade de escolhermos as nossas palavras e de organizá-las segundo o nosso gosto, de investir nelas as significações mais caras ao nosso imaginário e às nossas emoções. Aí está a *criação* na poesia: o poeta foge da linguagem de todo mundo, ordenando-a de outra maneira, construindo dentro dela o seu cosmo particular, que é o *poema*, objeto verbal artisticamente estruturado. Nisso ele procede como Deus: parte do caos da criação para o cosmo do poema e da poesia.

## O DISCURSO CATÓLICO DA MODERNIDADE BRASILEIRA

Valeria a pena, noutra oportunidade, acompanhar o sentido da transformação do discurso católico, melhor, do discurso de escritores católicos na história da literatura brasileira. Ver como, paralelamente à literatura catequética e informativa dos jesuítas nos três primeiros séculos, apareceram importantes manifestações estéticas que se documentam de Anchieta a Frei de Santa Rita Durão, de Sousa Caldas a Junqueira Freire e daí a Jackson de Figueiredo, por intermédio do qual se forma o discurso católico da modernidade brasileira.

Creio que se pode tomar o ano de 1922, o da Semana de Arte Moderna, como núcleo de um sistema em que se cruzam dois eixos: o da sucessividade de datas anteriores e posteriores ao longo de uma série, no caso a literária; e o das simultaneidades de outras séries culturais (histórica, sociológica, lingüística, artística, etc.) que o historiador da literatura deve constituir a partir de cada data. Desta maneira, a data-núcleo se ilumina culturalmente e não se deixa ver apenas como um número cardinal e absoluto, mas sim como uma data quente, tal como a viu MacLuhan, como ponto de chegada e, ao mesmo tempo, como ponto de partida do fenômeno histórico.

No caso do discurso católico na literatura brasileira, não há como ignorar a presença de Jackson de Figueiredo em torno de 1922. No mesmo ano em que Mário de Andrade escreve o "Prefácio interessantíssimo", Jackson publica a revista *A Ordem* e no ano da Semana de Arte Moderna funda o Centro Dom Vital, com o propósito de fazer renascer a fé católica no povo brasileiro. A sua ideologia religiosa ganhou adeptos, motivou conversões e, de certo modo, se vem desdobrando até os dias atuais.

É interessante aproximar o ano de seu nascimento (1891) com o que Alceu Amoroso Lima chamou o da "Geração de 1893", quando nasceram homens como o próprio Alceu, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Ronald de Carvalho, Sobral Pinto, Paulo Setúbal e Pe. Leonel Franca, ilustre plêiade de intelectuais católicos que, tocados pelo desejo e pela angústia da modernidade, renovaram e alargaram os horizontes culturais do Brasil neste século. É como se Jackson viesse um pouco antes para anunciar o advento das conversões ao catolicismo e da alta presença católica na literatura do modernismo, como veremos a seguir, tratando um pouco da obra crítica de Tristão de Athayde, e da poesia, da melhor poesia de escritores como Jorge de Lima, Murilo Mendes, Augusto Frederico Schmidt e Dom Marcos Barbosa.

Discípulo e continuador da Jackson de Figueiredo, Alceu Amoroso Lima (1893-1983) estreou como crítico em 1919, usando o pseudônimo de Tristão de Athayde. Nome e pseudônimo se alternaram ao longo de sessenta e tantos anos de fecunda atividade como crítico e pensador, como professor e conferencista e, num momento crítico da vida nacional, o seu nome esteve na liderança na defesa dos direitos humanos e da afirmação da cidadania.

Qualquer abordagem de sua obra tem de levar em consideração a sua pluralidade de preocupações com os destinos mais elevados do homem, do Brasil e do cristianismo. Para ele a arte e a literatura não permitiriam uma atitude isolacionista, uma vez que, na sua concepção, os problemas estéticos estão em relação íntima com a totalidade das ações humanas, exprimindo também o comportamento moral do indivíduo e da sociedade; pois, como escreve, “a arte não se separa [...] de uma filosofia geral da existência”. Dentro desse globalismo filosófico, a literatura é percebida e compreendida como a *alegria* que fundamenta a criação, ainda que esta seja sempre relativa quando comparada com o absoluto da criação divina. Para ele, a literatura é “um dos sinais característicos da dignidade e da elevação do homem”. E o artista, um ser dotado de alta intuição e de espontaneidade de expressão, com a capacidade de criar, de *proceder* como Deus. “O artista, escreve, é o próprio continuador da obra divina”.

Alceu foi o grande crítico do modernismo e quando o estudamos em *Tristão de Athayde: teoria crítica e história literária* (Rio de Janeiro: LTC, 1980), chamamos a atenção para o seu código de ética e para a sua concepção de que “Mudam os métodos, mas não muda a primazia do talento, da vocação e da cultura”. Daí porque “se os bons críticos superam, até certo ponto, os maus métodos os bons métodos não corrigirão jamais os maus críticos”. Basta a opinião de Mário de Andrade, em 1931, para se ter a idéia da importância de sua presença entre os escritores que fizeram o modernismo. Diz Mário que

“Tristão de Athayde é talvez o exemplo mais útil que se possa apresentar à mocidade brasileira, covarde e indecisa. Não apenas os católicos, mas todos em geral, que, na ordem de suas crenças e destinos desejados, têm a copiar dele o desassombro, a cultura coordenada, a nobreza da intenção, o incorruptível do caráter.”

Em *Estudos de poesia brasileira* (Coimbra: Almedina, 1985) mostramos que a obra poética de Jorge de Lima (1893-1953) pode ser compreendida através de três fases: de formação, de transformação e de confirmação. A primeira, a de *formação*, abrange a obra inicial, os poemas de adesão ao modernismo, como “Essa nega Fulô”, e um ecletismo de idéias estéticas, científicas e religiosas. O tema da arte e da religião já aparece num soneto de 1908, “A morte do artista”, onde se lê:

“Nossa Senhora soluçando estava...  
Tanto chorava por Jesus outrora,  
Quanto chorava pelo novo filho!”

Nesta fase, o tema da religião católica, bebido na infância, se mistura com traços do folclore, e o poeta se vale de orações como “Ave-Maria”, “Pai Nosso”, “Salve Rainha”, além de outras, para dar a seu poema uma atualidade que fosse ao mesmo tempo fiel à sua cultura e à linguagem modernista. É o que se pode ver no poema “Painel de Nuno Gonçalves”, quando descreve o português, “palitos nos dentes, cebolas e alhos, / tamancos nos pés, / tamancos a vela boiando no mar”:

“boiando,  
levando  
o painel,  
com ele forrando um leito macio,  
de onde três raças, três magos  
suspirando,  
gemendo  
e chorando,  
olham um gigante deitado,  
dormindo, sonhando,  
sobre uma cruz de estrelas,  
encantado.”

Expressões gerundiais da “Salve-Rainha” são metidas no texto, criando com ele oposições entre o sério e o jocoso, entre o sagrado e o profano.

Um poema como “São Cristóvão Colombo”, do livro *Poemas* (1927), constitui o grande exemplo de como, no período primeiro do modernismo, Jorge de Lima atualizava o seu pensamento poético, lançando mão de paráfrases históricas, misturando os gêneros, utilizando um verso livre muito próximo da prosa e, através de ligeira alegorização, dando caráter nacional e presentificação ao processo religioso. Eis o poema:

“– Me passa no mar, S. Cristóvão! Me passa, eu quero  
passar pra lá.  
E S. Cristóvão Colombo passou Jesus pra cá. O menino  
queria novos rios.  
E quando os missionários, os bandeirantes, os descobridores  
passavam os rios, Jesus passava também.  
Jesus viu rios, pororocas subindo contra os rios, rios  
inventando caminhos, rios de peixe de choque,  
rios e rios passando a terra pra o mar.  
Os descobridores passavam o rio, passavam Jesus também,  
Faziam uma capelinha, deixavam Jesus na margem.  
O menino era pequeno mas pesava, pesava mais que todos  
os homens juntos.  
Diziam: Jesus ficou na beira do rio, trancado, na capelinha.  
– Quando topavam outro rio, sempre uma vizinha: – Me  
passa pra lá. Me passa!”

Na fase de *transformação* se dá a plena maturidade do poeta. As formas e técnicas futuristas, cubistas, dadaístas e “espiritonovistas”, tudo aquilo que constitui a base da renovação modernista tocava o mais recôndito de sua alma, mas como se tudo só lhe trouxesse alguns prazeres estéticos, sem interessar fundamentalmente o seu espírito, cada vez mais impregnado de problemas religiosos e metafísicos, a que as especulações surrealistas vieram trazer novas possibilidades de pesquisa poética. Assim, a poesia produzida na fase de transformação vai ser a radicalização de uma religiosidade que, presente na fase inicial e primariamente assimilada das tradições familiares e do folclore de Alagoas, passa a exigir agora um aprofundamento filosófico que encontrou na retórica modernista os elementos expressionais de que necessitava.

A partir de *Tempo e eternidade*, de 1935, ano de sua conversão à Igreja Católica, escrito de parceria com Murilo Mendes, Jorge de Lima se engaja em cheio no tema do catolicismo, explorando-o através dos textos bíblicos, da mitologia cristã e de sua imaginação pessoal. O poeta está agora sob o signo do sagrado e as suas referências imediatas são primeiramente para Deus, Cristo e personagens bíblicas, pois, para ele, a própria linguagem é dádiva divina: “Aceito as grandes palavras eficazes / e os caminhos que Deus pôs diante de mim”. E isto está praticamente em todos os poemas de *Tempo e eternidade* e chega a ser redundante, de uma beleza redundante, como em “As grandes horas e a antiga vigília”, quando diz que “A multidão era imensa / e a voz começou a dizer / que não podia falar na primeira pessoa, / que os poetas eram inúmeros na terra. / E todos se entreolharam e viram que eram poetas. / Todos

tinham sido humilhados, todos tinham sido roubados, todos tinham setas no lado esquerdo do corpo. / E já era de tarde e todos aqueles poetas cantaram / as Vésperas do Senhor”:

“E a noite chegou e todos aqueles poetas ficaram  
acordados escutando as grandes horas  
e esperando na antiga vigília.  
E o galo cantou: e milhões e milhões de sirenas  
de fábricas cantaram matinas. E o dia acordou.  
E todos aqueles poetas viram o Dia subir.  
E subiram com o Dia.  
E cantaram Laudes ao Senhor.”

Em *A túnica inconsútil*, de 1938, o poema inicial se chama “Poema do cristão”. Ali se lê: “Porque o sangue de Cristo jorrou sobre os meus olhos, / a minha visão é universal”. E ao longo dele aparecem expressões como “Sou ubíquo: estou em Deus e na matéria”, “compreendo todas as línguas, todos os gestos, todos os signos” e “Sou inconsútil como a Sua túnica, / sou numeroso como a sua Igreja”. A sua poesia é, nesta fase, uma espécie de linguagem para a comunhão com as esferas do sagrado; é uma poesia cheia de anjos, metáforas etimológicas dessa comunicação. O último poema de *A túnica inconsútil* é a “Ode da comunhão dos santos”, dedicada a Alceu Amoroso Lima. É um texto poético, e bíblico, mas em prosa, com um poema intercalado e com alguns versos em latim da “Ladainha de Nossa Senhora” e da Bíblia, como se percebe pelos versos iniciais:

“*In principio erat Verbum, et Verbum erat apud Deum,  
Et Deus erat Verbum.*”

Eu vejo a tua Igreja desde o princípio, Deus Altíssimo.  
Amo como cristão e como poeta possuir esta idade remota, e ter  
presenciado os dias em que Tu pairavas sobre o limo verde  
das águas ainda mornas pelo fogo dos céus.”

A trilogia religiosa da poesia de Jorge de Lima se fecha com o livro-poema *Anunciação e encontro de Mira-Celi*, de 1943, um poema longo, desdobrado em 59 partes, celebrando Nossa Senhora ou, como o poeta diz, a sua Musa: “Dei-te diversos nomes, para que ninguém te acompanhe. / Quase sempre te transformo, para te distribuir”. E, concluindo:

“Alguns sacerdotes antigos já nos tinha visto, por acaso,  
uma noite e morreu sem nos decifrar, pois não voltamos  
ainda nem a primeira página, nem a primeira estrofe  
do imenso e misterioso poema sempre por terminar.”

O livro de sonetos, de 1949, marca a transição da segunda para a terceira fase, de confirmação, no sentido católico de crisma. O décimo soneto, por exemplo, mostra como a reflexão sobre a linguagem poética acaba se inscrevendo no discurso do sagrado:

“Não procureis qualquer nexa naquilo  
que os poetas pronunciam acordados,  
pois eles vivem no âmbito intranquilo  
em que se agitam seres ignorados.

No meio de desertos habitados  
só eles é que entendem o sigilo  
dos que no mundo vivem sem asilo  
parecendo com eles renegados.

Eles possuem, porém, milhões de antenas  
distribuídas por todos os seus poros  
aonde aportam do mundo suas penas.

São os que gritam quando tudo cala,  
são os que vibram de si estranhos coros  
para a fala de Deus que é sua fala.”

A partir daqui a poesia de Jorge de Lima corre para o seu grande poema *Invenção de Orfeu*, de 1952, em que todas as grandes vozes líricas confluem para o inefável, para o encantatório, em que a objetividade do poema épico se dilui, se metamorfoseia na magia mística de uma música e de uma significação que transcende o próprio conhecimento, na direção de um conhecimento maior que leva o leitor à ilha da poesia, como num trecho do canto X:

“Voz litúrgica do poema,  
sempre em nós, mesmo quando falo em mim  
que não sou eu por essas ilhas vossas,  
nem ilha singular, porém plural,  
porém comuna de ilhas, arquipélago,  
federação de Deus, louvando Deus.”

Nada melhor para terminar estas notas sobre Jorge de Lima que transcrever o que Alceu Amoroso Lima disse nas suas *Memórias improvisadas* (1973). No artigo “O poeta e a morte”, lido no enterro de Jorge de Lima, Alceu escreve que

“Liberdade e Caridade bem poderia ser o lema desse nosso Jorge de Lima, que na segunda-feira passada levamos a descansar do seu sofrimento e de sua glória tardia, a esse chão de João Batista onde há precisamente um século se inaugurava, sob o signo da Poesia, o seu primeiro mausoléu sobre o túmulo de Álvares de Azevedo, recém-falecido em 1852. Durante esses cem anos,

nenhum poeta de tão alta linhagem foi para ali levado e o diálogo entre o Romântico e o Modernista vai, por muito tempo, povoar o silêncio das noites naquele recanto dos mortos, onde já nos esperam os fiéis sete palmos à sombra do Cristo do Corcovado, que Jorge de Lima cantou no seu poema:

“Adoro esse Cristo turista  
de braços abertos  
que procura equilíbrio  
na montanha brasileira.

Os homens de Fé têm esperança nele,  
porque Ele é ligeiro, porque Ele é ubíquo,  
porque Ele é imutável.

Ele acompanha o homem de cimento armado  
através de todas as substâncias,  
através de todas as perspectivas,  
através de todas as distâncias. [...]”

Pois se houve poeta visceralmente religioso em nossa poesia, se houve escritor cuja obra foi toda penetrada de uma substância mística, foi sem dúvida alguma Jorge de Lima. E o seu diálogo através dos túmulos e através dos séculos, com Álvares de Azevedo há de certamente girar em torno desse tema fundamental. Os Românticos foram falsos místicos. Sua espiritualidade era tão difusa, seu deísmo tão sentimental, que havia nele lugar para todas as dúvidas, para todas as negações mais exaltadas. Mas num poeta como Jorge de Lima – que voltou a ter a grandeza e a força dos românticos e a um século de distância veio restituir à poesia brasileira [...] toda a chama lírica e épica da sublimidade romântica, num mundo e numa literatura cada vez mais impregnados de realismo céptico, de verbalismo desesperado, de naturalismo seco ou de existencialismo panteísta – num poeta como Jorge de Lima, digo, o sentido místico da vida voltou a impressionar totalmente a criação poética. [...] E um dia, há pouco mais de um mês, quando [...] ao entrar nesse seu quarto em que agonizava abraçado a um crucifixo: Como vai, Jorge, respondeu-me sem hesitar: preparado para entrar na Eternidade. E estava realmente preparado, pois não se ia apresentar a Deus com as mãos vazias, porque soube cantar e soube morrer.”

Aqui, poeta e crítico, cada um com a sua linguagem, se irmanam numa única expressão, que é a de assinalar a sua presença, de dar o seu testemunho de fé nos destinos mais elevados do homem como criador, à semelhança de Deus.

A obra poética de Murilo Mendes (1901-1975) começou a aparecer no momento em que a de Jorge de Lima entrava na sua fase áurea de transformação, com a sua conversão ao catolicismo em 1935. Um ano antes, Murilo Mendes, com a morte de seu amigo o pintor Ismael Nery, entra em crise religiosa, e se torna católico, levado, parece, pelas conferências do Pe. Leonel Franca no Colégio Santo Inácio. Daí a sua participação no livro *Tempo e eternidade*, com Jorge de Lima, sendo que cada poeta escreveu a sua parte. Mas a temática religiosa já aparece em *Poemas* (1930), como em “O poeta na igreja”, onde se lê: “Entre a tua eternidade e o meu espírito / se balança o mundo das formas. / Não consigo ultrapassar a linha dos vitrais / pra repousar nos teus caminhos perfeitos. / Meu pensamento embarra nos seios, nas coxas e ancas das mulheres, / pronto / [...] / Me desliguem do mundo das formas”.

Os poemas que Murilo escreveu para o volume *Tempo e eternidade* são todos eles marcados pela temática religiosa, como se pode deduzir pela simples leitura de alguns títulos, como “Novíssimo Job”, “Natal”, “Epifania”, “Salmos”, “O Profeta”, “Novíssimo Jacob”, “Eloah”, “Pentecostes” e “Marta Maria”. No poema “Vocação do poeta” dirá:

“Vim para anunciar que a voz dos homens  
Abafará a voz da sirene e da máquina,  
E que a palavra essencial de Jesus Cristo  
Dominará as palavras do patrão e do operário,  
Vim para conhecer Deus meu criador, pouco a pouco,  
Pois se O visse de repente, sem preparo, morreria.”

E, assim, em *A poesia em pânico* (1938), em *As metamorfoses* (1941), em *O visionário* (1941) em *Mundo enigma* (1945), em todos os seus livros o tema da religião está presente, com uma atuação que se estendeu à prosa, como em *Os discípulos de Emaús* (1945) e em inúmeros artigos que deixou em jornais e revistas.

Enquanto em Jorge de Lima a lírica religiosa soa como contemplativa e laudatória, em Murilo Mendes ela se torna conflituosa e ideologicamente socialista. Aliás, conforme se vê no livro de Júlio Castañon Guimarães, *Territórios/conjunções*, “poesia e prosa críticas de Murilo Mendes”, de 1993, o próprio Mário de Andrade, numa crítica ao livro *A poesia em pânico*, escreveu que Murilo Mendes “desmoralizava as imagens permanentes” e vestia “de modas temporárias as verdades eternas”. E acrescentava: “Neste sentido, o catolicismo de Murilo Mendes guarda a seiva de perigosas heresias”. Dentro do contexto da época, é fácil perceber que os inte-

lectuais se dividiam em dois grupos ideológicos: os da esquerda comunista e os da direita católica. Daí a atitude ostensiva de Murilo assinando dois poemas publicados numa revista de 1935: “Murilo Mendes, poeta católico, apostólico, romano”. Católico, sim, mas rebelde, tanto que num manuscrito que se encontra na Fundação Casa de Rui Barbosa e agora divulgado por Júlio Castañon, se lêem idéias que antecipam de muito algumas grandes reformas da Igreja, como as do Concílio Vaticano II, por exemplo. Eis o trecho transcrito no livro de Castañon:

“Considero da maior importância uma ação de conjunto dos católicos – dos cristãos em geral – para que se enfrente e se procure solucionar os grandes problemas do nosso tempo. O que se passou nos últimos séculos é um escândalo formidável, um insulto ao Coração do Cristo amigo do homem, amigo do povo. Não adianta rezar milhares de ladainhas ao Coração de Jesus e deixar de socorrer os pobres e oprimidos. Isto não é heresia, é rigorosa afirmação evangélica, tomista e pontifícia. O maior agravo ao Cristo é o que se faz aos pobres e necessitados. Urge a adoção de um vasto plano social, para que nunca mais se confunda a caridade com a farisaica filantropia burguesa. [...] Sejam os primeiros em todos os setores do grupo social. Trabalhem por uma comunidade de homens livres.”

Este inconformismo ele o levou também à poesia, escrevendo poemas que rompem com o modelo da compreensão comum, sem se interessar se o leitor o compreende ou não. Talvez esteja aí um grande paradoxo ou pelo menos uma contradição comum entre a vanguarda e o leitor. No livro *Convergência*, de 1970, encontramos um “Murilograma a N.S.J.C.” com uma bela epígrafe tomada a Apollinaire: “C’est le Christ que monte au ciel mieux que les aviateurs. / Il détient le record du monde pour la hauteur”. Eis o texto de Murilo:

“A

Peixe triangular. Pedra angular.  
Pastor da eternidade. Herói do tempo.  
Sol cooperativo. Oculto em catacumba.  
Único ator de mil mãos. Teatro aberto.  
Equípolente a Deus. Filho do homem

B

Cordeiro de Deus icástico  
panifica  
vinifica  
pacífica  
vivifica o mundo ex-mundo

C  
Santíssimo cordeiro  
Alfa e ômega do verbo  
Suspendido na tua cruz  
- Alta máquina polêmica -  
- Dá-nos até o fim do fim  
O pão subversivo da paz.

D  
Qui tollis:"

O poeta reorganiza expressões carregadas de simbologia cristã e as dirige para o sentido social que ele percebe nos fundamentos da sua religião. A linguagem nominal vai recortando o tema, tentando penetrá-lo e ficando em suspense no verso (?) final, como que atraindo a participação do leitor.

#### 4 - AUGUSTO FREDERICO SCHMIDT

Um pouco mais novo, Augusto Frederico Schmidt (1906-1965) estreou em 1928. A sua obra poética, composta de dezessete livros, fundou um novo signo na literatura modernista: por um lado, fechava, de certo modo, o nacionalismo estremado da primeira geração de 22; e, por outro, descortinava uma realidade universal, inaugurando entre os modernos um novo humanismo poético, na linha do que já havia tentado a revista *Festa*, em 1927. Em vez de "socializar" a literatura, a visão humanística de Schmidt retira a sua força do individualismo (daí o terem chamado romântico), tratando a linguagem literária como se ela fosse um veículo de oração, de comunhão com o mundo e com Deus, como se por ela fluíssem os desejos mais íntimos e as mais obscuras imaginações do homem. Para isso, se vale dos versos livres, de natureza recitativa, declamatória e, por isso mesmo, sálmicos e literariamente religiosos.

A sua poesia, do primeiro ao último livro, está cheia de "vozes", como se a sua percepção se desse através de um agente que fala: oráculo, demiurgo, Deus. No poema "Retrato do desconhecido", de *Estrela solitária* (1940), há uma série anafórica de vozes que documenta bem essa obsessão oracular, de ladainha, como se percebe no seguinte trecho:

"Ele tinha uns ombros, estreitos, e a sua voz era tímida,  
Voz de um homem perdido no mundo,  
Voz de quem foi abandonado pelas esperanças,  
Voz que não manda nunca,

Voz que não pergunta,  
Voz que não chama,  
Voz de obediência e de resposta,  
Voz de queixa, nascida das amarguras íntimas  
Dos sonhos desfeitos e de pobreza escondidas.

Há vozes que aclaram o ser,  
Macias ou ásperas, vozes de paixão e de domínio,  
Vozes de sonho, de maldição e de doçura."

Há como que um ritual litúrgico, de litania, tentando esgotar as possibilidades semânticas da palavra *voz* e criando no leitor a imagem de uma voz universal que se quer, ao mesmo tempo, transcendental e humana. A repetição cria o encantamento, situa o leitor numa musicalidade que, sendo da linguagem, parece estar chegando dos primeiros momentos da criação.

Schmidt possuía o gosto especial, verdadeira mania estilística, de antepor o adjetivo "grande" aos substantivos. Ao longo de sua obra são inúmeros os exemplos do tipo: "a grande voz da noite", "as grandes palavras", "o grande navio", "A Grande Cabeça", "grandes olhos divinos" e "grande viagem", para citar apenas alguns. Esta mania do poeta tem muito a ver com a sua objetividade lírica e, por que não?, com o seu próprio corpo e, no fundo, com o seu gosto obsessivo pelos versos longos e poemas compridos, muitas vezes realmente fastidiosos. Mas funciona também como recurso técnico para sensibilizar o leitor, levando-o no sentido da poesia como sopro divino, como dádiva de Deus. Por isso, o poema tem de encantar e a poesia é, por si mesma, pura e misteriosa e grande.

No poema "Meditação sobre o mistério da ressurreição", publicado na *Poesia completa* (Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, edição preparada e prefaciada por mim) o poeta escreve que

"A ressurreição de Lázaro é um ato grandioso do Cristo:  
Uma grande violência, uma grande ousadia  
Quebrando o ritmo do Evangelho e dos Atos do Filho de Deus  
Marcados pelo equilíbrio (tudo feito  
Para que não houvesse crispações nem excessos,  
Para que os operários do Milagre pudessem executar  
O que estava na Promessa e O pudessem conduzir à Cruz,  
Com seus martelos e cravos pregando  
As mãos e os pés do Cordeiro.).

A ressurreição de Lázaro é uma operação suprema,  
Violenta, grave:  
Alguém que estava morto, adormecido para sempre,  
Foi chamado e emergiu das trevas  
Como um pássaro que sai dos abismos."

Fiel à sua concepção poética e consciente de que a sua voz e a voz que ouvia das coisas e do mundo era apenas “eco da voz de Deus”, a poesia de Schmidt encarnou a idéia do *Lógos*, de uma grande voz, uma voz universal da poesia, a que a voz do poeta se juntava para a glória da Poesia e da Literatura Brasileira.

## 5 – DOM MARCOS BARBOSA

Para terminar esta seleção de poetas católicos do Modernismo brasileiro, nada mais oportuno que falar da poesia de Dom Marcos Barbosa (1915-1997). A sua obra poética é o mais recente elo de uma corrente do catolicismo na poesia brasileira. Sem abandonar jamais o seu rigor artístico e sem abdicar de nenhum de seus valores estéticos, aceita tranqüilamente a possibilidade de uma *única leitura*, como se tivesse apenas um único sentido, como se todas as sensações e todas as emoções se dessem numa só direção: a da comunhão do eu lírico com o mistério de uma realidade transcendente. Tal como escrevemos no artigo “Fiat lux: ecce poesis”, publicado em *A escrituração da escrita* (Petrópolis: Vozes, 1996), trata-se, no fundo, de uma prática ideológica, em que a poesia se faz verbo, e o verbo se faz verso, melhor, se faz versículo de uma oração cujo fim não se encontra em si mesma, na sua estrutura discursiva, mas no seu processo de “comunicação” com Deus. Por aí se chega à última instância da visão do mundo: o que era inicialmente estético e mundano se deixa nimbar de uma luz superior, supremo anelo de absorção da alma do poeta no mais íntimo da criação.

Nesta perspectiva mística da poesia, com algo de Santa Teresa e de São João da Cruz, não há lugar para o diverso nem para o adverso, pois tudo se irmana numa só realidade, como em São Francisco de Assis, e tudo se transforma numa beleza serena em que as “potências da alma” (inteligência, vontade, emoção) se anulam para o instante da epifania, quando o sentido de Deus entra ativa mente na alma contemplativa. Não se trata, portanto, de uma contemplação teórica, examinadora e questionadora do objeto contemplado, como o indica a raiz *theô* de teoria e teorema; mas trata-se antes de um embevecimento, de uma total entrega à contemplação, como na raiz *theo*, de Deus ou de Zeus, sem se esquecer da realidade lingüística que ligou as duas raízes no seu passado indo-europeu.

Ora, a poesia de Dom Marcos Barbosa deve muito à renovação da filosofia e da prática do catolicismo no Brasil, depois de Jackson de Figueiredo, depois das conversões de Alceu Amoroso

Lima, Jorge de Lima e Murilo Mendes. Pode ter sido motivada pela ideologia de *Festa* e tem, a meu ver, muitos pontos de contato com a poesia de Augusto Frederico Schmidt. Talvez as técnicas literárias do surrealismo e a presença marcante de Paul Claudel tenham também contribuído para a construção de uma linguagem poética fortemente metafórica em oposição ao terra-a-terra da que os modernistas propunham nas suas obras no final da década de 1920. o seu livro, *Poemas do Reino de Deus*, de 1961, está, todo ele, voltado para os grandes temas da *Bíblia* e do cristianismo. As raras vezes que o seu poema se nutre do cotidiano é para transformá-lo num motivo de alegria, na alegria maior da fé cristã.

Há na obra de Dom Marcos poemas que se denominam “O canto do Senhor”, “O reino do Deus”, “Balada do Sagrado Coração”, “Dominus vobiscum” e “O bom pastor”, para citar apenas alguns títulos. Mesmo quando o tema não é religioso, é fácil perceber o tratamento cristão, o sentido da fé que os ilumina e lhes retira o caráter de simples tema profano. É o que se pode observar em dois poemas que se encontram na mesma página (49) e foram escritos no mesmo ano (1955). O primeiro deles é o

“Dominus vobiscum

Por que te espantas que o Anjo te chame cheia de graça,  
se estás tão bela no teu manto azul-marinho?

Por que te espantas que ele te diga que o Senhor está  
/ convosco, se já estavas com ele?

Como um diácono na missa o Anjo te saúda na sua dalmática  
/ dourada.

Mas és tu e não ele que tens o Evangelho no colo,  
pois o verbo se fez carne  
nesse instante.

Ave!”

Um belo poema, sobre todos os sentidos. A velha matéria bíblica recebe um tratamento estético altamente criativo. As alusões elevam culturalmente o poema, dão-lhe força de símbolo da história cristã e sintetizam na palavra – no Verbo – as significações mítica e místicas da criação, em todos os tempos. A saudação do Anjo a Maria se mistura com a saudação do sacerdote aos fiéis na celebração da missa, o tempo histórico se faz presente graças a todo um ritual de gestos e palavras repetidas, como na fórmula *Dominus vobiscum / Et cum spiritu tuo* que abre e fecha o pacto de certeza religiosa. As repetições anafóricas dos primeiros versos e o ritmo tetrassilábico que os estrutura por dentro, sem retirar-lhes o caráter de versos livres, aumentam o tom patético da interrogação e tornam mais viva a presentificação do mistério na voz que o



enuncia, que o traz para o tempo da missa e o transforma em linguagem: uma belíssima e ousada imagem do Verbo que se transforma em carne ao contato com o colo da Virgem.

É também soberba e original a *transformação* do Anjo ao longo do poema: ele está presente no primeiro verso, semipresente no pronome do terceiro e na possível ambigüidade do quarto; aparece na comparação com o diácono no quinto verso; novamente em forma de pronome no sexto; e, afinal, se oculta metamorfoseado dentro do Evangelho, reduzido à sua etimologia de *áγγελος* para deixar em primeiro plano apenas o *Lógos*, o *Verbum* que ali se manifesta “nesse instante” e não “neste instante”. O “neste” traria o mistério da Encarnação para dentro do próprio poema, o que seria mais lindo ainda. Mas o poeta preferiu vê-lo à distância, na história e na missa, não ousando ser protagonista dele. Preferiu presenciá-lo, assim como o deve ter visto nalgum quadro da Renascença, alguma Madona com o menino ao colo, segurando os Evangelhos ou perto deles, como “A Virgem do Chanceler”, de Jan van Eyck; ou “A Virgem com os santos”, de Bartolomeu Vivarini; ou, então, uma das tantas anunciações, como a de Simone Martini ou a de Rogier van der Weyden.

O segundo poema se denomina “Oração da família”: Bem debaixo, Senhor, da tua asa, / coloca a nossa casa. // Nossa mesa abençoa, e o leito, e o linho, / guarda o nosso caminho. // Brote, em torno, o jardim frutos e flores, / nossa boca, louvores. // Conserva pura a fonte de cristal, / longe o pecado e o mal. // Repele o incêndio, a peste, a inundação / reine a paz e a união. //

“Bem haja na janela o azul do dia,  
na parede, Maria.

Encontre a noite quieta a luz acesa,  
quente sopa na mesa.

Batam à porta o pobre e o viajor,  
e tu mesmo, Senhor.

Tranqüilo seja o sono sob a cruz  
que a outro sol conduz.”

É um poema bem diferente do primeiro: este aponta para o cotidiano, não o comum da vida profana, mas o de um convento; daí por que, em vez de simplesmente descrever as coisas, o poeta procura enchê-las de significados religiosos, a começar pelo título. Vê-se, no plano retórico do poema, que todos os seus versos estão agora metrificados, num jogo rítmico em que a um decassílabo se segue invariavelmente um hexassílabo, que com ele faz rima. Ao todo, nove dísticos que se organizam numa prece de família, fe-

chando-se em torno de uma unidade ausente, mas invocada pela oração. Os antigos viam neste número a tríplice representação da vida humana, nos seus planos *corporal*, *intelectual* e *espiritual*. E o poema parece articular esses três planos, mas de tal forma que o corporal e o intelectual são apenas sugeridos metonimicamente, aparecendo em primeiro nível o sentido espiritual, para o qual convergem todas as invocações. Entretanto, o corporal perde a sua autonomia de indivíduo para mostrar-se em grupo, como um corpo familiar, monástico.

Há todo um contexto indireto para o corpo, através de palavras como “leito”, “boca”, “sopa na mesa” e “sono”. O intelectual se manifesta, também fragmentariamente, em “louvores”, em frases como “reine a paz e a união” e, de maneira totalizante, no próprio texto do poema, em forma de oração. Por aí se passa ao plano espiritual, de que palavras como “Senhor”, “abençoa”, “o pecado e o mal”, “Maria”, “cruz” e “outro sol” constituem marcas significativas. Mas a significação maior do poema está dentro da lei do terceiro excluído, “ao lado do Belo”, como num verso do poema “Sero te amavi”. Só por dentro da linguagem ela se deixa perceber na sua totalidade, pois nunca se enuncia, a não ser indiretamente, como no último verso, naquele “outro sol”, que lembra o “sol oculto” dos esotéricos e o “sol negro” da alquimia, mas aponta, no poema de Dom Marcos, para o “Reino de Deus”, como é, a final, o título de seu livro. Os nove dísticos do poema se dirigem para uma unidade, para uma perfeição, que não é simplesmente a decimal, mas a que abençoa, e guarda, e a “outro sol conduz”.

\* \* \*

O paralelismo entre as experiências mística e poética nada tem a ver com as tentativas de automatismo psíquico ou com as experiências (frustradas) da escrita automática dos surrealistas. Mas está com certeza relacionado com as práticas esotéricas e gnósticas e até com o hermetismo de certas linguagens encantatórias, inclusive surrealista, no que este movimento possa ter sido contaminado pela concepção da “poesia pura” da década de 20.

Um dos recursos para atingir a “poesia pura” é o de transformar a linguagem em magia musical, em litania, em enunciá-la bem, em pronunciá-la conforme o ouvido dos deuses, como queria Pânini com os velhos textos vádicos. Essa melopéia encantatória vem dos mais remotos tempos e atinge, com Mallarmé, a mais alta concepção, como se depreende da leitura de *La musique et les lettres*, de 1895. É daí que vem a teoria do abade Henri Brémond, para quem dentro da poesia há uma realidade misteriosa e a linguagem poética deve ser esse encantamento obscuro, que não de-

pende do sentido e sim da musicalidade do verso. O poema é assim uma expressão que transcende as formas do discurso e não se deixa reduzir ao conhecimento puramente racional. Ele provém de um ritmo que passa pelo mais íntimo do poeta, repercute no cosmo cultural e toca, em última instância, o *Lógos* do Criador. Um ritmo que se faz musicalidade para revelar os estados inconscientes ainda não tocados pelo sentimento ou pela razão, um ritmo mágico e, por isso mesmo, de prece.

No seu livro *Réflexions sur la poésie*, Paul Claudel transcreve uma conferência que pronunciou para uma associação católica de Baltimore, “non loin de la tombe de Poe”. Enfrentando o tema “Religion et poésie”, escreve que “nous ne pouvons pas bâtir quelque chose avec des matériaux comme la révolte, le désespoir, le nihilisme, le cynisme et toutes ces idées purement négatives”. Para ele, o poeta cristão está em contínua celebração, pois é por ela que se expressa o desejo mais profundo: “La louange est peut être le plus grand moteur de la poésie, parce qu’elle est l’expression du besoin le plus profond de l’âme, la voix de la joie et de la vie, le devoir de toute la création, celui en qui chaque créature a besoin de toutes les autres”.

No caso dos grandes poetas católicos, a experiência mística e poética provém daquele *enthousiasmós*, daquele *thous*, daquele *theos* (são formas paralelas), daquela inspiração divina e daquela alegria ingênua de quem sabe que tem um Deus dentro de si. Possivelmente era o que se passava com aquele monge de que nos fala Octavio Paz, em *El arco y la lira*. Um monge que pregava sua doutrina, quando saiu com esta afirmação negativa: “Não pregar doutrina alguma é pregar a verdadeira doutrina”. Um discípulo perguntou-lhe: “Podarias tirar som de uma harpa sem cordas?” o mestre não respondeu durante algum tempo, depois disse: “ouviste?”. “Não, não ouvi nada”, respondeu o discípulo. Ao que o mestre replicou: “Por que não me pediste que tocasse mais forte?”