

A POESIA E A BÍBLIA

**ENTRE A REVERÊNCIA
E A PARÓDIA**

**KENIA MARIA DE ALMEIDA PEREIRA
JOÃO PAULO AYUB
GLENDA SILVA**

**Kenia Maria de Almeida Pereira
João Paulo Ayub
Glenda Silva
(Organizadores)**

**A poesia e a bíblia:
entre a reverência e a paródia**

1ª Edição



Fone: (34) 3236-1761
contato@graficaedibras.com.br

Uberlândia - MG - Brasil

2016

©2016
Kenia Maria de Almeida Pereira
João Paulo Ayub
Glenda Silva

Título: A poesia e a bíblia: entre a reverência e a paródia
Diagramação e Arte-Final: Wellington Donizetti
Criação e Arte da capa:

CORPO EDITORIAL:

Graziela Giusti Pachane (Doutora em Educação pela UNICAMP)
Juraci Lourenço Teixeira (Mestre em Química pela UFU)
Kenia Maria de Almeida Pereira (Doutora em Literatura pela UNESP)
Mara Rúbia Alves Marques (Doutora em Educação pela UNIMEP)
Roberto Valdés Pruentes (Doutor em Educação pela UNIMEP)
Orlando Fernández Aquino (Doutor em Ciências Pedagógicas pela ISPVC - Cuba)
Luiz Bezerra Neto (Doutor em Educação pela UNICAMP)
Irley Machado (Doutora pela Université Paris III - Sorbonne Nouvelle)
Vitor Ribeiro Filho (Doutor em Geografia pela UFRJ)
Fernanda Arantes Moreira (Mestre em Educação pela UFU)

FICHA CATALOGRÁFICA
ELABORADA PELA EDITORA EDIBRÁS

P436a PEREIRA, Kenia Maria de Almeida / AYUB, João Paulo / SILVA, Glenda
(Orgs) A poesia e a bíblia: entre a reverência e a paródia /
Uberlândia: Edibrás, 2016

149p.

ISBN: 978-85-67803-18-0

1. Bíblia. 2. Poesia. 3. Paródia. 4. Paráfrase
I. PEREIRA, Kenia Maria de Almeida II. AYUB, João Paulo
III. SILVA, Glenda VI. Título

CDD B869.4

É proibida a reprodução total ou parcial.
Impresso no Brasil / *Printed in Brazil*
A comercialização desta obra é proibida
Conteúdo dos artigos é de responsabilidade dos autores.

Sumário

Apresentação _____ 07

Fernanda Sylvestre

Capítulo 1 _____ 09

***Diálogos simbólicos e intertextuais entre a Bíblia e a Canção “Calix Bento”,
interpretada por Pena Branca e Xavantinho***

Andréa Cristina de Paula

Capítulo 2 _____ 25

O diálogo bíblico em “A crstã nova”, de Machado de Assis

Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso

Capítulo 3 _____ 37

O Cântico dos cânticos na língua libertina de Manuel Bandeira

Bruno Curcino Mota

Capítulo 4 _____ 59

O topos da morte de Deus e a religião da arte na poesia de Cruz e Souza

Fabiano Rodrigo da Silva Santos

Capítulo 5 _____ 81

Augusto Frederico Schmidt e a Morte do patriarca

Glenda Silva

Capítulo 6 _____ 95

O Bode e o Cordeiro: Gregório de Matos, a sociedade e a religião

do seu tempo

João Paulo Ayub

Capítulo 7 _____ 111

Um bruxo nas bodas do diabo: a poesia de

Machado de Assis entre a tradição bíblica e as narrativas populares

Kenia Maria de Almeida Pereira

Capítulo 8 _____ 121

Murilo Mendes lê o Cântico dos Cânticos

Nilza-Mar Alves da Silva Oliveira

Capítulo 9 _____ 129

Murilo Mendes e seus diálogos com a Bíblia: enxerto,

contaminação, deformação e intertextualidade

Valdenildo dos Santos

Sobre os autores _____ 149

“Um último aviso, filho meu: fazer livros é um trabalho sem fim”.

Eclesiastes,12,12

Agradecemos à Professora Enivalda Nunes Freitas e Souza pelo convite e oportunidade de apresentarmos a temática “A Poesia e a Bíblia” no II Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva e III Seminário de Poesia: poesia, filosofia e imaginário, realizado na Universidade Federal de Uberlândia, de 20 a 22 de maio de 2015.

Apresentação

O livro “A poesia e a bíblia: entre a reverência e a paródia” é fruto das apresentações do II Colóquio Internacional Vicente e Dora Ferreira da Silva e III Seminário de Poesia: poesia, filosofia e imaginário, realizado na Universidade Federal de Uberlândia, de 20 a 22 de maio de 2015.

Os artigos que compõem o livro estão assim organizados, apresentando uma grande diversidade de autores e temas bíblicos: Diálogos simbólicos e intertextuais entre a Bíblia e a Canção “Calix Bento”, interpretada por Pena Branca e Xavantinho, de Andréa Cristina de Paula; O diálogo bíblico em “A cristã nova”, de Machado de Assis, de Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso; O Cântico dos cânticos na língua libertina de Manuel Bandeira, de Bruno Curcino; O topos da morte de Deus e a religião da arte na poesia de Cruz e Sousa, de Fabiano Rodrigo da Silva Santos; Augusto Frederico Schmidt e a Morte do patriarca, de Glenda Silva; O Bode e o Cordeiro: Gregório de Matos, a sociedade e a religião do seu tempo, de João Paulo Ayub; Um bruxo nas bodas do diabo: a poesia de Machado de Assis entre a tradição bíblica e as narrativas populares, de Kenia Maria de Almeida Pereira; Murilo Mendes lê o Cântico dos Cânticos, de Nilza-Mar Alves da Silva Oliveira e Murilo Mendes e seus diálogos com a Bíblia: enxerto, contaminação, deformação e intertextualidade, de Valdenildo dos Santos.

É incontestável a presença de elementos bíblicos e religiosos em geral na literatura e em outras manifestações artísticas. Esses elementos se manifestam de diversas maneiras, por meio de personagens bíblicos, de discussões acerca da existência de Deus, da abordagem de grandes religiões como o judaísmo, o cristianismo e o islamismo, do aproveitamento das narrativas religiosas, bíblicas, do alcorão, etc. Desde a antiguidade, a literatura se vale dos elementos religiosos e, ainda hoje, eles estão presentes em nossa literatura. Contemporaneamente, muitos autores, como o americano Robert Coover, retomam mitos bíblicos a fim de questioná-los, removendo a voz da autoridade dos textos religiosos originais para valorizar vozes que nessas narrativas eram marginais. Se as verdades que norteiam uma sociedade são baseadas em “ficções”, é possível perceber os conteúdos ideológicos das mesmas, pois elas foram criadas tendo como objetivo estabelecer e perpetuar a dominação de uns

grupos sobre outros. Dessa maneira, o universo de leitura dos interpretantes se amplia, permitindo que novas versões de um mesmo texto sejam consideradas. Philip Roth é outro autor que se vale do viés religioso para abordar o judaísmo em suas obras literárias.

Assim, notamos que a relação entre literatura e religião é bastante profícua e que os estudos acerca da Bíblia podem ser realizados por um viés ficcional. O texto bíblico, por exemplo, é um relato de verdade apenas para os cristãos que nele acreditam, todavia não passam de uma narrativa ficcional para tantos outros que não o consideram sagrado. A Bíblia, nesse sentido, pode ser lida apenas como um texto de ficção.

Pensando nesse aproveitamento dos elementos religiosos na literatura, acreditamos que esse livro seja de grande importância para o meio acadêmico, já que, embora a literatura esteja repleta de referências religiosas, os estudos ficcionais acerca da relação religião/Bíblia ainda são quase inexistentes. Pensar a Bíblia fora do contexto religioso ainda causa muita polêmica e preconceito, por isso, poucos são os estudiosos que se aventuram nessa empreitada.

Muitos são os estudos teóricos acerca das religiões em geral, sobre Deus, sobre a história das crenças. Dentre esses estudos podemos citar os de Karen Armstrong, Terry Eagleton, Christopher Hitchens, Richard Dawkins, Mircea Eliade, entre outros. Entretanto livros como o em apresentação, que se debruçam sobre o fazer literário e sua relação com a Bíblia, com os textos sagrados, são raros. “A poesia e a bíblia: entre a reverência e a paródia” pode ser considerada uma obra instigante e inovadora, já que contribui para uma leitura crítica de como as referências bíblicas se manifestam no âmbito da ficção.

Fernanda Sylvestre

Professora da Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Capítulo 1

Diálogos simbólicos e intertextuais entre a Bíblia e a Canção “Calix Bento”, interpretada por Pena Branca e Xavantinho

Andréa Cristina de Paula

Considerações iniciais

Este estudo é parte da dissertação de mestrado em Teoria Literária, desenvolvida na Universidade Federal de Uberlândia, intitulada “A religiosidade na voz de Pena Branca e Xavantinho”, defendida em 2012, na qual se avaliou a expressão do sagrado em sete canções sertanejas interpretadas pela dupla. Dentre as canções selecionadas para a análise, *Calix Bento* se revelou um texto poético bastante sugestivo, especialmente no que tange ao aspecto do sagrado, uma vez que nesta canção identificam-se elementos simbólicos que dialogam com passagens bíblicas e com o imaginário presente no pensamento e nas tradições culturais populares, tal como a folia de reis.

A metodologia que se pretende seguir para a realização da análise da canção é baseada nos procedimentos sugeridos por Napolitano (2002) em que se privilegia a articulação entre texto e contexto. Nesse sentido, esta investigação pretende adotar uma metodologia que busca interpretar não só a estrutura geral da canção, mas também as características musicais que a compõem, incluindo a *performance* interpretativa realizada por Pena Branca e Xavantinho, a fim de se detectar o diálogo existente entre o objeto de estudo e os elementos simbólicos que remetem às narrativas bíblicas.

Entretanto, antes da análise da canção, é importante destacar a relevância desses artistas no cenário musical brasileiro. Os compositores e intérpretes Pena

Branca (1939-2010) e Xavantinho (1942-1999) são considerados genuínos representantes da música caipira, devido à postura de resistência da dupla frente ao surgimento da variante moderna da música sertaneja, não cedendo às pressões do mercado fonográfico e, sobretudo, preservando as características tradicionais da cultura e da música caipira.

J. Jota de Moraes redigiu um texto, comentando sobre a importante função social desempenhada pela dupla por meio da arte musical. Seu texto pode ser encontrado no encarte de um dos CDs gravado por Pena Branca e Xavantinho – o *Pingo D'água*. Segundo esse autor, os irmãos, mediante suas canções, mantêm viva a memória de um povo, pois conduzem o pensamento humano ao passado, possibilitando-lhe reviver momentos que fazem parte da sua história, impedindo que esta caia no esquecimento:

Pena Branca e Xavantinho mantêm viva uma das riquezas fundamentais da cultura de um povo, a sua memória. É ela que ajuda a dar substância à identidade de uma comunidade, auxiliando o povo do lugar a encontrar sentido nos seus feitos, no jeito, nos seus gestos. Reviver a experiência passada e fazer viver mais intensamente o presente – aí está um dos papéis fundamentais da memória, essa janela aberta para o passado [...] Pena Branca e Xavantinho preservam, através do seu trabalho [...] a maneira de pensar e sentir do lado mais interiorano de nossa população. E muitos de nós nos identificamos com o seu canto exatamente porque ele nos ajuda a lembrar, a trazer de volta ao momento que vivemos algo que fazia parte de nós, da nossa memória, e que estávamos quase a esquecer (MORAES, 1996).

Machado e Reis (2009), ao estudar a trajetória artística da dupla, também destacam estes artistas como peça relevante para a disseminação e valorização da cultura caipira – elemento indissociável da história das raízes brasileiras:

Diversos compositores de música sertaneja, particularmente aqueles que trazem consigo experiências concretas do mundo rural as exploram em suas músicas. A exemplo disto temos a dupla caipira Pena Branca e Xavantinho, que viveu as dificuldades de migrar do campo para a cidade no decorrer de suas vidas. Estes sertanejos foram em busca de melhores condições de subsistência, conheceram toda sorte de sofrimento e discriminação que dois caipiras negros poderiam padecer e conseguiram se tornar uma das duplas sertanejas de maior expressão nacional. Talvez, por isso, uma das características marcantes das gravações e composições que

tornaram esses músicos conhecidos nacional e internacionalmente, seja a nostalgia da vida no campo, a valorização da natureza e a tentativa de mostrar toda a brasilidade que o país carrega entranhada em suas tradições (MACHADO; REIS, 2009, p. 127).

Certamente, uma dessas tradições que o país carrega em suas entranhas é a tradição religiosa que também se revela no trabalho musical desses artistas e que poderá ser identificada por meio da análise da canção *Calix Bento*, texto selecionado para constituir o corpus deste estudo.

Análise da canção Calix Bento

Consta, a seguir, a letra da canção, cujo título já evidencia a sua abordagem temático-religiosa:

Oh! Deus salve o oratório
 Oh! Deus salve o oratório
 Onde Deus fez a morada
 Ô, ai, meu Deus

Onde Deus fez a morada, eia (verso que não aparece no texto escrito, mas é cantado)

Onde mora o calix bento
 Onde mora o calix bento
 E a hóstia consagrada
 Ô, ai, meu Deus

E a hóstia consagrada, eia (verso que não aparece no texto escrito, mas é cantado)

De Jessé nasceu a vara
 De Jessé nasceu a vara
 Da vara nasceu a flor
 Ô, ai, meu Deus

Da vara nasceu a flor, eia (verso que não aparece no texto escrito, mas é cantado)

E da flor nasceu Maria

E da flor nasceu Maria

De Maria o Salvador

Ô, ai, meu Deus.

De Maria o Salvador, eia (verso que não aparece no texto escrito, mas é cantado)

Antes de dar início à interpretação propriamente dita da canção, faz-se necessário revelar ao leitor que o texto verbal escrito de *Calix Bento* foi retirado do encarte do CD *Som da Terra*, uma coletânea de canções de Pena Branca e Xavantinho, lançado em 1994, pela Warner. Por ser uma canção recolhida do folclore popular, é possível encontrar diferentes versões escritas para representar o mesmo texto. Assim, como este trabalho se propõe a analisar uma canção interpretada por Pena Branca e Xavantinho, considerou-se viável optar por uma versão que se encontra em um de seus CDs.

A canção, como texto escrito, constitui-se de 4 estrofes com 4 versos cada uma. Os três primeiros versos de cada estrofe são heptassílabos, enquanto o último de cada conjunto de versos é tetrassílabo. Observa-se, assim, uma estrutura regular em relação à métrica. Regularidade que também pode ser observada na posição das poucas palavras que rimam. Dessa forma, a palavra morada (3º verso) da primeira estrofe rima com consagrada (3º verso) da segunda, ao passo que a palavra flor (3º verso) da terceira estrofe rima com Salvador (3º verso) da quarta. O primeiro par desses vocábulos apresenta rimas graves, enquanto o segundo, rimas agudas. Há apenas rimas externas na canção. A estrutura textual revela, pois, um paralelismo métrico que aumenta a musicalidade e expressividade do texto. Entretanto, esse efeito expressivo não é ocasionado apenas pela regularidade métrica e sonora, mas também pelo recurso literário da repetição. De acordo com Carlos Daghlían (1985), “sendo a poesia uma espécie de jogo de palavras valorizadas em suas qualidades expressivas, ela desperta uma reação complexa e múltipla por meio das repetições, mormente

rítmicas”. Segundo o autor, “é nessa reação que está, em grande parte, o prazer poético determinado pela relação da poesia com a música” (DAGHLIAN, 1985, p. 163).

Na canção, em análise, é possível verificar esse efeito rítmico e poético ocasionado pela organização textual, na qual há a repetição de algumas palavras e versos. Percebe-se que os dois primeiros de cada estrofe são idênticos e essa igualdade pode ser verificada não só no texto escrito como também na forma como são cantados, isto é, seguindo a mesma cadência musical. Com efeito, a manutenção do ritmo nesses versos atua como uma espécie de preparação para o canto do terceiro verso de cada estrofe que se mostra de forma mais prolongada e num desenvolvimento musical diferente dos versos anteriores. Nesse sentido, a repetição dos dois versos, no início das estrofes, produz o efeito de enfatizar aqueles que vêm em seguida, que, aliás, também são repetidos, assim como acontece com os dois primeiros, só que apenas na forma cantada. Ao ouvir Pena Branca e Xavantinho interpretando essa canção, percebe-se que eles fecham cada estrofe com a repetição do terceiro verso, prolongando-o e finalizando-o com a expressão “eiá”.

A forma como o texto foi organizado, trazendo várias repetições, tanto no texto escrito quanto no texto cantado, lembra a ladainha, uma oração repetitiva, em que se alternam invocações e respostas. A invocação na canção é dirigida a Deus. O eu lírico pede-lhe a salvação do oratório (1º e 2º versos da 1ª estrofe), justificando, nos próximos versos, até o final da 2ª estrofe, o motivo por que ele deve ser salvo, isto é, porque Deus fez a sua morada nesse lugar (3º verso da 1ª estrofe), e porque lá permanecem o calix bento e a hóstia consagrada (1º, 2º e 3º versos da 2ª estrofe).

Nas duas últimas estrofes, embora se perceba a repetição de alguns versos, lembrando, pois, a ladainha, não se verifica a mesma invocação das estrofes anteriores, mas, sim, uma narrativa em que se faz referência à passagem bíblica, na qual relata a genealogia de Cristo. O texto pode, então, ser dividido em duas partes: a primeira, em que há a invocação de Deus em prol da proteção do oratório; e a segunda, em que há a menção à árvore genealógica de Jesus.

Falou-se que o terceiro verso de cada estrofe é repetido na forma cantada e que é justamente nesses versos que ocorrem as rimas. Quando se ouve Pena Branca e

Xavantinho interpretando *Calix Bento*, percebe-se que tanto as repetições dos versos, quanto a pronúncia de algumas interjeições, como “ai”, “ô” e “eiá”, lembram a maneira como é cantada a folia de reis. Nela, normalmente, o capitão-mestre canta os primeiros versos, os quais são repetidos em forma de coro pelos outros foliões que prolongam ao máximo as últimas sílabas, finalizando o verso com o canto agudo de algumas interjeições, como “êêê”, “ai”, “eiá” etc. Além disso, a melodia e os instrumentos também permitem associar *Calix Bento* às canções, geralmente, cantadas nesses encontros festivos. Na canção em análise, por exemplo, é possível identificar o som do pandeiro, do acordeom, bem como da viola e do violão, instrumentos também utilizados na folia de reis. Sabe-se que, nesses encontros religiosos, busca-se lembrar o nascimento de Jesus. Ao fazer referência à sua árvore genealógica, nas últimas estrofes, *Calix Bento* não deixa de mencionar o nascimento de Cristo, já que o último verso encerra-se com o nascer do “Salvador”, isto é, do filho de Deus.

A prolongação da expressão “eiá” pode ser interpretada ainda como uma maneira de manifestar o estado de espírito do eu lírico, que se mostra feliz ao exaltar alguns elementos que ele considera sagrados, como o oratório, o calix bento, a hóstia, bem como a história do nascimento de Jesus, que também se apresenta de forma sacralizada.

Para se entender em que consiste a sacralidade do oratório, buscar-se-ão, em Durand, algumas considerações a respeito desse elemento que, segundo o autor, desempenha o mesmo papel da casa:

A casa, para a fantasia, nunca é muralha, fachada ou pináculo, muito menos arranha-céu, é sim, morada, e só para a estética arquitetural é que se perverte em alinhamento de paredes a torre de Babel [...] A importância microcós mica concedida à morada indica já a primazia dada na constelação da intimidade às imagens do espaço feliz, do *centro paradisíaco*” o qual “seria formado pelo esquematismo do *farniente* intrauterino” (DURAND, 1997, p. 245).

Nesse contexto, a casa simboliza uma morada, isto é, um espaço que possui um significado microcós mico e, por isso, carrega a energia simbólica de um lugar

aconchegante, protetor, puro. A santidade da morada não está, pois, em sua estrutura, isto é, não importa se se trata de uma casa, uma igreja, ou um templo e, sim, da consciência da sacralidade desses ambientes, já que Deus neles habita. Dessa forma, o eu lírico da canção, ao dirigir-se a Deus, pedindo-lhe para que ele salve o oratório, na primeira estrofe, o que ele parece desejar, na verdade, é a exaltação da presença e da permanência divina sobre a terra e de todos os lugares em que haja uma ligação cósmica entre homem e Deus.

A palavra “oratório” pode ser interpretada na canção também como o sacrário, local seguro e bem fechado, situado, habitualmente, no interior da igreja, onde se guardam as hóstias já consagradas na missa. Essa interpretação pode ser confirmada pela segunda estrofe: “onde mora o calix bento e a hóstia consagrada”. Assim, o eu lírico parece entender que tanto a hóstia quanto o calix são conservados no sacrário, pois, para ele, esse lugar significa o local onde se acondicionam as coisas sagradas, e o calix, por ser a taça onde se coloca o vinho que será consagrado durante a missa, também merece ficar no sacrário, assim como as hóstias. Nesse caso, o eu lírico reafirma a presença divina no oratório sob a forma dessas duas substâncias, isto é, do cálice (que representa o vinho e, por analogia, o sangue de Jesus) e da hóstia (que representa o pão e, por associação, o corpo de Cristo).

Essas substâncias, portanto, representam muito mais do que elementos derivados da videira e do trigo. Elas simbolizam, respectivamente, o sangue e o corpo de Cristo. Por isso, na canção, a hóstia é exposta como “consagrada” e o calix como “bento”. Reza o mito das escrituras que Jesus e seus discípulos, na última ceia, se alimentaram de pão e vinho. A hóstia, na tradição católica, remete, pois, ao pão, que significa o corpo físico de Jesus, e o vinho remete ao sangue, que significa o seu espírito. Sobre esses dois elementos, Jung relata que:

O vinho representa o meio espiritual de conservação da existência, da mesma forma que o pão representa o meio físico ou material. Por isso, o oferecimento do pão e do vinho representa a oferta de uma realização cultural, ao mesmo tempo física (material) e espiritual (JUNG, 2008, p. 53)

Segundo Jung, tanto o pão quanto o vinho, por serem duas substâncias facilmente encontradas, auxiliam na propagação do Cristianismo, devido à força simbólica que elas carregam:

O pão e o vinho não só constituem o alimento comum de uma grande parte da humanidade, como também podem ser encontrados em toda a face da Terra (fato este de maior importância para a propagação universal do Cristianismo). Além disso, essas duas substâncias, juntas, constituem o alimento perfeito do homem, que necessita ao mesmo tempo de um alimento sólido e de outro líquido para a própria conservação (JUNG, 2008, p. 51).

Dessa forma, essas substâncias constituem alimento perfeito para a humanidade, não só por causa de seu valor nutritivo, mas também por representarem a unidade entre corpo e espírito. Além disso, segundo Jung, “aquilo que se sacrifica sob as figuras do pão e do vinho é, em poucas palavras, a natureza, o homem e Deus, reunidos no dom simbólico” (JUNG, 2008, p. 54), o que significa afirmar que tanto a hóstia, quanto o cálice são elementos sagrados, tendo em vista que a união desses elementos sugere uma harmonia perfeita entre criador e criação no mundo, pois, na hóstia e no vinho, está consubstanciado o corpo de Cristo.

Além disso, a presença do vinho e da hóstia na canção também remete ao momento em que essas substâncias são consagradas, isto é, ao rito da missa, momento em que, segundo Jung, há a transubstanciação, no qual o sacerdote passa a representar o Cristo e, ao pronunciar as palavras da “Sagrada Escritura”, transforma simbolicamente a hóstia e o vinho no corpo e sangue de Jesus. Sobre essa transubstanciação, Jung pontua:

Como o sacerdote e a comunidade, assim como as oferendas e o altar se acham purificados, consagrados, elevados, espiritualizados e, conseqüentemente preparados, como unidade mística, para a epifania do Senhor, em virtude das orações e dos ritos da antemissa e do cânon, a prolação das palavras da consagração na primeira pessoa do singular significa que é o próprio Cristo quem as pronuncia, o que implica a sua presença viva no ‘Corpus mysticum’ [corpo místico] do sacrifício, constituído pelo sacerdote, pela comunidade, pelo pão, pelo vinho e pelo incenso, que formam uma unidade mística. É nesse momento que se manifesta a eternidade do único sacrifício divino, vale dizer, que torna perceptível num lugar preciso e numa hora

determinada, como se uma janela ou uma porta se abrisse para um domínio liberto dos condicionamentos do espaço e do tempo (JUNG, 2008, pp. 12-13).

A missa é o momento em que se percebe um ritual baseado em informações bíblicas. Assim, é possível verificar na “Sagrada Escritura” passagens que comentam sobre a importância do vinho e da hóstia. Também lá se encontram passagens que falam da árvore genealógica de Jesus. Com efeito, *Calix Bento* evidencia marcas de um catolicismo institucionalizado, ou seja, fundamentado em estudos do evangelho e não apenas em preceitos populares. Aliás, a forma, como é grafada a palavra “calix”, em latim, também constitui uma marca desse catolicismo formal.

Comentou-se que a canção, em análise, dialoga com o mito bíblico, no qual há referência à genealogia de Cristo. Para se compreender essa genealogia, é preciso buscar na história judaico-cristã o relato que, segundo Joaquim Pereira Melo, assinala o tema da Árvore de Jessé, que está ligado à crença judaica da origem do Messias, já anunciada pelo profeta Isaías (11, 1), quando se refere que “Sairá uma vara do tronco de Jessé, e uma flor brotará da sua raiz” (MELO, 2002). Joelton Ferreira de Lima, ao comentar sobre a descendência de Jesus em um blog católico, menciona que, em Matheus (1,16), também há uma passagem bíblica que faz referência à genealogia de Jesus. Esse episódio, segundo Lima (2010), relata o seguinte: “esta vara saiu da raiz de Jessé, pai de Davi, de quem proveio Maria, da qual nasceu Jesus, que se chama o Cristo”. De acordo com Lima, essa é a razão pela qual Matheus (1,1) declara no Novo Evangelho: “Livro da geração de Jesus Cristo, filho de Davi”. Sobre essa genealogia, Flávio Goançalves esclarece:

O pai de David fora o proprietário Jessé, por seu turno descendente de Abraão. Mas Isaías predissera ainda que havia de irromper ‘um ramo do tronco de Jessé’ e que ‘uma flor’ brotaria ‘da sua raiz’. Desde S. Jerônimo que os comentadores da Bíblia Sagrada interpretaram tais palavras dizendo que o ‘tronco’ saído de Jessé aludia à Virgem Maria e a ‘flor’ significava Jesus. E da combinação do Velho e do Novo testamento resultaram as mais antigas composições artísticas da chamada *Árvore de Jessé*, preconizada, sem dúvida pelos clérigos: do corpo de Jessé em geral deitado e a dormir, barbado nasce uma árvore em cujos ramos se veem alguns dos reis de Judá, tudo terminado no alto, pela figura de Jesus Cristo, precedida pela da Virgem Maria (GONÇALVES, p. 213-214).

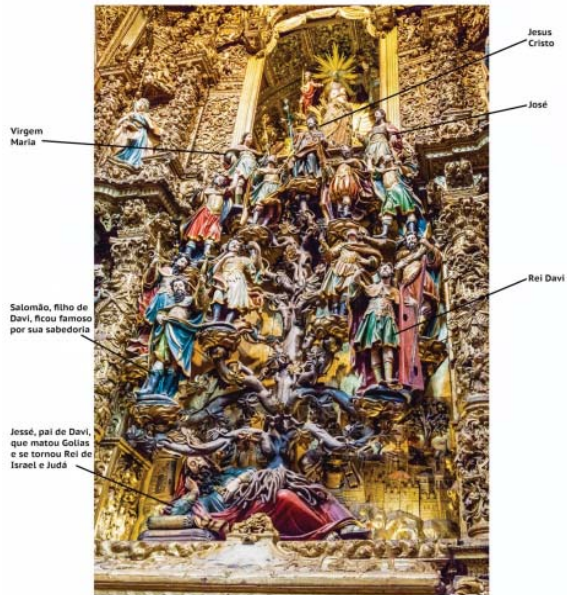
Marc Chagal, em 1975, produziu uma obra de arte representativa da árvore de Jessé que pode ser verificada a seguir:



Marc Chagal. Óleo sobre tela, 130 x 81 cm, 1975

Ao se fazer referência à representação da genealogia de Cristo, através da arte, não se pode deixar de mencionar o trabalho artístico encontrado na Igreja de São

Francisco do Porto¹, que, assim como a obra de Chagal, deixa em relevo a imagem de Jesus:



É possível identificar, nas duas últimas estrofes de *Calix Bento*, um relato fiel à genealogia de Jesus encontrada no mito bíblico. Segundo Durand (1997, p. 339), “há todo um messianismo subjacente ao simbolismo da folhagem e toda árvore que brota ou floresce é uma árvore de Jessé”. O autor, ao fazer esse comentário, leva em consideração o simbolismo da árvore que tende a “verticalizar” a sua mensagem cósmica. Assim, o eu lírico, certamente, atribui à história mítica que fala da árvore de Jessé um valor sagrado, já que ela simboliza a ascensão, o caminho em direção à luz, ou seja, a esperança que envolve a chegada do Messias, isto é, do Salvador, conforme se pode observar, por meio do último verso.

¹ Imagem disponível em: <http://rezairezai.blogspot.com.br/2012/12/a-arvore-genealogica-de-jesus-cristo-na.html>. Acesso em: 20/05/2015.

Durand (1997, p. 282) explica, ainda, que o pau “é uma redução simbólica da árvore com rebentos, da árvore de Jessé”. Assim, se “de Jessé nasceu a vara” (1º verso da 3ª estrofe), e se se pode atribuir-lhe o mesmo valor simbólico que possui a árvore de Jessé, então, a vara também carrega o símbolo da purificação, da elevação espiritual, do nascimento, enfim, da vida. De acordo com o que apontam as escrituras, a vara deu origem à flor, a qual nasceu de seus rebentos e, por isso, essa interdependência pode favorecer a interpretação de que tanto a vara como a flor possuem simbologias semelhantes. Além disso, a flor simboliza “a beleza, a perfeição, o amor, a glória e a alegria” e também “a entrega a Deus, a evolução espiritual e a própria alma”. É ainda “símbolo feminino, ligado ao elemento água, ao planeta lua e, conseqüentemente, à criação, à fertilidade e ao nascimento”². Nesse sentido, não é à toa que Maria veio da flor, já que, no imaginário cristão, ela possui características semelhantes às que possui essa planta, como a delicadeza, a perfeição, e seu simbolismo alude à entrega a Deus e também à evolução espiritual. Aliás, foram essas qualidades que fizeram com que Maria fosse “a escolhida” dentre tantas outras mulheres para ser a mãe de Jesus.

A simbologia da flor aplica-se, então, às características da Virgem Mãe. Semelhanças que também podem ser verificadas na simbologia do número sete, o qual aparece sob a forma de vários elementos na canção: na métrica (versos heptassílabos), na quantidade em que aparece o nome de Deus no texto escrito (7 vezes) e na soma da totalidade dos versos na versão escrita (16/ 1+6= 7). Cassirer (2004, p. 258) refere-se ao número sete “como ‘número perfeito’, como número de plenitude e totalidade, um círculo intuitivo bem determinado”. Nesse viés, o número sete configura a perfeição e, portanto, a sacralidade que, na canção, pode ser percebida na simbologia do oratório, bem como na figura da Virgem Mãe, que permitiu que o filho de Deus viesse ao mundo para ser o “Salvador” dos homens.

De acordo com o evangelho, a vara veio da árvore de Jessé, e dela nasceu a flor que representa Davi, de quem nasceu Maria que gerou Jesus Cristo. Aliás, a repetição

² Fonte: Flor (simbologia) *Infopedia*. Porto Editora. Disponível em: [www.infopédia.pt/\\$flor-simbologia](http://www.infopédia.pt/$flor-simbologia). Acesso em 12/11/2011.

do verbo “nascer”, na canção, parece enfatizar o caminho simbólico percorrido até se chegar ao nascimento de Jesus – que salva e que faz a sua morada na imaginação de centenas de milhões de pessoas do mundo inteiro.

Considerações finais

Por meio da análise de *Calix Bento* foi possível refletir a manifestação do sagrado na música caipira e perceber como as tradições religiosas são ressignificadas sob a linguagem poética.

Este estudo permitiu que se investigasse o diálogo intertextual entre o mito bíblico e a folia de reis, evento cultural em que, com o auxílio da música e do canto, os seus participantes revivem passagens das “escrituras” que narram o nascimento de Cristo, cuja história genealógica também pode ser verificada na canção.

Pena Branca e Xavantinho parecem aliar toda essa carga semântica que emana dos elementos simbólicos presentes na canção àqueles próprios da linguagem musical que também transmitem significados. É o caso, por exemplo, da forma como cantam o final de alguns versos (eiá), fazendo referência à performance dos capitães nos reisados.

A interpretação da dupla amplia, pois, o significado da canção, uma vez que, só pelo texto verbal escrito (letra) não se poderia avaliar os elementos simbólicos que estão diretamente relacionados à melodia e à performance do cantor.

Procurou-se aqui investigar a presença de passagens bíblicas em uma das canções interpretadas por Pena Branca e Xavantinho. Com esta pesquisa, chegou-se à conclusão de que o imaginário popular se apropria dos mitos que lhe são transmitidos de geração para geração reafirmando-os ou modificando-os de acordo com a sua realidade. Com efeito, o eu lírico em *Calix Bento* demonstra buscar nas narrativas bíblicas apoio para reafirmar a sua fé cristã católica que extrapola os ambientes formais da igreja, ganhando novas roupagens e significados ao ritmo da música sertaneja.

Referências

- CASSIRER, Ernest. *A filosofia das formas simbólicas: o pensamento mítico*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- DAGHLIAN, Carlos (org.). *Poesia e Música*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- DURAND, Gilbert. *Estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução: Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- INFOPEDIA. *Flor (simbologia)*. Porto Editora. Disponível em: [www.infopédia.pt/Flor-\(simbologia\)](http://www.infopédia.pt/Flor-(simbologia)). Acesso em 12/11/2011.
- GONÇALVES, Flávio. *A árvore de Jessé na arte portuguesa*. Revista da Faculdade de Letras. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2047.pdf>. Acesso em: 13 de maio de 2011.
- JUNG, Carl Gustav. *O símbolo da transformação na missa*. Obras Completas. vol. XI. Petrópolis: Vozes, 2008.
- LIMA, Joilson Ferreira. *O blog do santuário das Graças*, 2010. Disponível em: <http://santuariodasgracas.blogspot.com/2010/09/natividade-de-nossa-senhora-ii.html>. Acesso em: 5 de julho de 2011.
- MACHADO, Maria Clara Tomás; REIS, Marcos Vinícius de Freitas. *Entre tradição e modernidade a música de Pena Branca e Xavantinho: um elo entre passado e presente*. In: Revista *fato\$versões*, n. 2. v. 1, p. 125-146, 2009.
- MELO, Joaquim Pereira. *A educação hebraica: o magistério dos profetas*. Revista Cesumar _ Ciências Humanas e Sociais Aplicadas. V. 7, nº1, dez de 2002. Disponível em: <http://www.cesumar.br/pesquisa/periodicos/index.php/revcesumar/article/view/204/108>. Acesso em: 5 de julho de 2011.
- MORAES, J. Jota. *Considerações sobre a dupla Pena Branca e Xavantinho*. In: Encarte do CD Pingo D'água: Velas, 1996.
- MOURA, Tavinho. *Calix Bento*. Interpretada por Pena Branca e Xavantinho. Som da Terra. Warner, 1994.

NAPOLITANO, M. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Capítulo 2

O diálogo bíblico em “A cristã nova”, de Machado de Assis³

Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso

Há muito o nome de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) vem circulando no meio acadêmico em diferentes pesquisas de áreas e temas diversos, do mesmo modo que fora diversa também a produção literária machadiana, que ultrapassou os oitocentos e ainda vigora e dá frutos dois séculos depois. Pode parecer arriscado pensar a obra do fundador da Academia Brasileira de Letras ainda hoje, depois de tantas pesquisas desenvolvidas tanto no campo biográfico quanto no estudo de seu legado enquanto escritor. Contudo, se é verdade que a literatura não se esgota, mas multiplica-se, esse deve ser o caso das pesquisas que se debruçam sobre o trabalho de Machado de Assis.

O escritor carioca criado no Morro do Livramento deixou uma obra que nasce na poesia, mas explora também a crítica literária, o teatro, o conto e o romance, sem deixar de lado, ainda, uma ou outra tradução empenhada n’algum desses gêneros. Sem dúvida, foi pelo romance que o escritor se tornou grande, mas o autor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) não nasceu grande, tão pouco nasceu romancista. Os primeiros passos do adolescente Machado, como se sabe, deram-se na poesia, em 1854, com o singelo “À Ilma. Sra. D. P. J. A.”. Apesar de os estudos machadianos acerca da obra poética virem conquistando aos poucos seu espaço, ainda hoje eles são menores em relação ao número de estudos dedicados à prosa, o que, muitas vezes faz com que o escritor seja fragmentado num poeta menor e num prosador maior. Todavia, esquece-se que Machado de Assis é, seja poeta ou prosador, escritor e como tal, deve ser visto e estudado em sua completude. Assim, voltar o

³ "Essa pesquisa recebe o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)."

olhar para a poesia machadiana significa não só entrar num terreno ainda rasteiramente explorado, haja vista a pouca fortuna crítica acerca de sua poesia, mas abrir possibilidades para novos estudos.

Ainda que o poeta de Corina tenha diminuído a frequência de escrita de seus versos no final da carreira, a produção poética não é de todo abandonada e é natural na obra de qualquer escritor que amadurece que a escrita da juventude traga traços diferentes da escrita madura. Nosso olhar nessa pesquisa se volta para essa escrita da juventude, ainda imatura, um pouco experimental, mas cheia de referências que formarão o escritor da maturidade. Ao longo de sua carreira, Machado publicou versos dispersos, mesmo quando já era conhecido pelo trabalho na prosa, e quatro livros de poemas: *Crisálidas* (1864), *Falenas* (1870), *Americanas* (1875) e *Poesias Completas* (1901), esse último era a reunião de poemas escolhidos dos livros anteriores mais o volume inédito chamado *Ocidentais*. Nesses livros, além de algumas temáticas comuns, observou-se o uso constante da epígrafe,⁴ especialmente no caso das *Crisálidas*, o mais recheado delas. Olhar para a epígrafe do poema não nos permite encontrar apenas uma fonte de leitura machadiana, mas, sobretudo, entender como Machado articulou em sua obra aquilo que lera, como se deu a costura, como permitiu que sua obra fosse iluminada por outra. Os nomes e obras que assinam as epígrafes dos poemas machadianos certamente fazem parte das referências literárias que formaram o escritor jovem e algumas delas o acompanharam até a maturidade, como Shakespeare, por exemplo.

Apesar de a maior parte dos estudos sobre a obra machadiana se debruçar sobre o prosador, os olhares estão aos poucos se voltando para o poeta, seja na tentativa de conhecer mais sobre a formação e a juventude do escritor, seja na busca por elementos da prosa que já estavam naquela poesia primeira. A respeito do embate entre poeta e prosador, Manuel Bandeira já assinalara com assertividade em ensaio de 1939 que “É um perigo para o poeta assinalar-se fortemente nos domínios da prosa. Entra ele nesse caso numa competência muito mais ingrata que a dos seus confrades:

⁴ Apenas *Ocidentais* não traz composições epigrafadas.

a competência consigo próprio.”⁵ Com relação aos nossos estudos em relação a Machado, acreditamos, sobretudo, na completude do autor antes de sua fragmentação em poeta ou prosador. Nesse sentido, o estudo dos poemas colabora, especialmente, para visão de um Machado completo, da juventude à maturidade, de modo que para o estabelecimento do grande escritor, sem dúvida, foram necessários anos de experimentação e formação, os quais se deram especialmente via poesia.

A temática dos três primeiros livros de poemas de Machado de Assis é sobretudo romântica. Há espaço para temas amenos, para um amor idealizado, para virgem pálida, para a religião e para o labor poético. No exercício dos primeiros versos nos chama atenção um elemento paratextual bastante característico do romantismo e que, nesse início de carreira, pode ter servido a Machado como apoio e inspiração para os versos: a epígrafe. Ao longo das *Crisálidas*, *Falenas* e *Americanas*, são 31 epígrafes que vão de Dante à Mickiewicz, passando por Shakespeare, Camões, Hugo, Madame de Staël, Cervantes, Longfellow, Gonçalves Dias, Basílio da Gama, Filinto Elísio e outros. Nesses outros encontraremos com alguma recorrência versículos bíblicos. Não só a temática religiosa, como em “Fé”, poema das *Crisálidas*, estará presente na obra poética machadiana, mas o próprio diálogo com o texto bíblico. Machado, que é conhecido como um ávido leitor do Eclesiastes, não poupou seus versos de epígrafes retiradas da *Bíblia*.⁶ No primeiro livro de poemas, “Sinhá” e “O dilúvio” trazem epígrafes d’Os Cantares de Salomão e do Livro do Gênesis, respectivamente. Nas

⁵ BANDEIRA, 1962, p. 11. No *Jornal do Comércio* de 21 de maio de 1901, no artigo *Poesias Completas – O Sr. Machado de Assis, poeta*, José Veríssimo destaca: “e quer como prosador, quer como poeta, não o é por nenhuma extravagância de pensamento ou de estilo, mas somente pela originalidade do seu engenho, pela singularidade do seu temperamento. Como se diz de outros: é um caráter, numa acepção que todos entendem, pode-se dizer do Sr. Machado de Assis, mais do que de qualquer dos nossos prosadores e poetas: é um temperamento” (REIS, 2009, p. 728). J. dos Santos concorda com Veríssimo quando escreve o artigo intitulado *Crônica literária* e publicado n’*A notícia* de 25-26 de maio de 1901: “Veríssimo não foi um louvador incondicional; soube explicar porque o mais puro e perfeito dos nossos prosadores não tem no seu lirismo a exuberância um pouco desordenada de quase todos os poetas de sua geração”. E ainda no mesmo artigo, o autor recomenda: “quem conhece o prosador maravilhoso que escreveu estas três obras primas: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*, deve ler as suas *Poesias completas*. Só assim verá o seu talento sob todos os aspectos” (REIS, 2009, p. 736-737).

⁶ Segundo o inventário levantado por Massa em *A biblioteca de Machado de Assis* (2001), nas prateleiras machadianas constava *A Bíblia Sagrada contendo o Velho e o Novo Testamento*, de 1866, cuja tradução teria sido feita segundo a vulgata latina por Antônio Pereira de Figueiredo. Não podemos afirmar que a leitura específica dessa tradução da *Bíblia* teria influenciado as composições machadianas (mesmo porque as composições das *Crisálidas* são anteriores a 1866), mas, na tentativa de nos aproximarmos do texto bíblico com o qual Machado poderia ter estabelecido contato, para esse estudo utilizamos a mesma versão da *Bíblia* que constava na biblioteca machadiana, com a mesma tradução, também publicada em Londres, porém, de dois anos antes 1864 (não encontramos a publicação de 1866 para consulta).

Americanas, as epígrafes serão de Naum e Mateus para os poemas “A cristã nova” e “Os semeadores”, respectivamente. Assim, ficou livre de epígrafes bíblicas somente as *Falenas*, já que as *Ocidentais* não trazem poemas epigrafiados, o que reforça a nossa hipótese de que a epígrafe tenha servido aos poemas machadianos apenas no início da carreira, como uma espécie de suporte ou apoio para a escrita dos versos.

Para essa discussão optamos por trabalhar com os versos de “A cristã nova”, poema das *Americanas*. Apesar do título, não podemos entender esse livro de poemas machadianos na mesma linha dos poemas ufanistas do romantismo brasileiro. Machado tinha um modo bastante particular e pertinente de entender o nacionalismo na literatura e já expressara essa posição em 1858, num dos seus textos mais conhecidos de crítica literária: “O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira”, publicado n’A *Marmota*. Nesse ensaio, Machado toma uma posição arriscada para a época em que se respirava o nacionalismo caricato impregnado na cor local quando diz que “a poesia do *boré* e do *tupã*, não é a poesia nacional”⁷ e questiona o que teriam os brasileiros dos oitocentos em comum com aquela raça. A mesma ideia, com maior elaboração, é trazida em 1873, dois anos antes da publicação das *Americanas*, na “Notícia da atual literatura brasileira”: “é certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isso basta para não ir buscar entre as tribos vencidas a nossa personalidade literária”.⁸ Machado não condena o indianismo na literatura brasileira, mas condena o fato de ele ser, por vezes, tomado como um “exclusivo patrimônio” da literatura nacional. Como afirmara no mesmo ensaio, “tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe”.⁹ Na “Advertência” das *Americanas*, Machado reforça sua posição com relação ao que deve ser matéria de poesia quase que repetindo o que dissera no ensaio de crítica: “tudo pertence à invenção poética, uma vez que traga os caracteres do belo e possa satisfazer as condições da arte”.¹⁰ Desse modo, a reunião de poemas sob o título de *Americanas* nos mostra uma reunião de composições com o belo e que tinham como denominador comum a americanidade e não exclusivamente a cor local das nossas matas e dos nossos índios. O poeta, que já

⁷ AZEVEDO, DUSILEK, CALIPO, 2013, p. 62, grifos do autor.

⁸ Id. *ibid.*, p. 431.

⁹ Id. *ibid.*

¹⁰ ASSIS, 1875, s/p.

havia sido cobrado pela crítica da falta de cor local nos poemas dos livros anteriores, com precaução adverte que não se deve entender que tudo o que estava naquele livro de 1875 era relativo aos “nossos aborígenes”, pois “ao lado de *Potira* e *Niani*, por exemplo, quadros da vida selvagem, há *Cristã Nova* e *Sabina*, cuja ação é passada no centro da civilização”.¹¹

Como Machado alertara na “Advertência”, “A cristã nova” não se passa no interior das matas brasileiras, mas é uma composição que traz nos versos a recente urbanização da baía de Guanabara. Além da epígrafe bíblica, nos chamou a atenção especialmente o modo como no interior do poema as referências bíblicas são evocadas repetidas vezes. O trabalho com esse poema não é novo nos estudos poéticos machadianos, Anitta Novinsky (2008) já empreendera interessante análise sobre ele no ensaio “O olhar judaico em Machado de Assis”. Os estudos da professora e pesquisadora nos serviram de apoio para o entendimento do poema, especialmente no que diz respeito à condição dos judeus no Brasil do século XVIII, período narrado pelo poema, porém, nossa análise busca, nesse momento, os diálogos com o texto bíblico que os versos machadianos estabelecem e é nesse diálogo que pautaremos a análise.¹²

“A cristã nova” é um poema de 684 versos, um dos mais longos impresso nas *Americanas* e publicado também nas *Poesias Completas* com algumas alterações pouco relevantes. Machado gentilmente nos cede a fonte de sua epígrafe com exatidão, trata-se do livro bíblico do antigo testamento, escrito pelo profeta Naum. O trecho recortado por Machado está no terceiro capítulo do livro de Naum e é parte do décimo versículo. O versículo inteiro seria: “isto não obstante, essa mesma foi levada cativa para uma terra estranha: os seus pequeninos foram machucados no topo de todas as ruas, e sobre os nobres dela deitaram sortes, e todos os seus grandes Senhores foram carregados de ferros”.¹³ O livro de Naum conta um tempo de

¹¹ Id. *ibid.*, s/p, grifos do autor.

¹² Machado, a acreditar na hipótese levantada por Arnaldo Niskier (2015), poderia ter se solidarizado à dor da perseguição dos judeus por sua própria condição de mulato em meio a uma sociedade escravocrata. Além disso, na obra poética machadiana podemos citar, ainda, o poema “Antônio José”, que compõe as *Ocidentais*, uma cara homenagem ao dramaturgo Antônio José da Silva, chamado O Judeu. A respeito da relação entre Machado de Antônio José, consultar Pereira (2011).

¹³ NAUM 3, 10.

nacionalismo violento, no qual a Assíria, grande opressora de Israel, cai. A escolha da epígrafe revela que o casamento entre os textos não se dava por acaso. Esse poema contará a história de Ângela, “recente cristã”, que por amor ao pai, que está entre a fé judaica e o novo cristianismo, entrega-se à morte no Tribunal do Santo Ofício depois de ter passado pela aflição de ver seu amado lutar na batalha ao lado dos portugueses contra os franceses que invadiram a baía de Guanabara. A epígrafe não apenas antecipa o cativo de Ângela, mas se assemelha ao poema na luta entre nações.

Os versos do poema são hexa e decassílabos e estão distribuídos assimetricamente nas estrofes que compõem as duas partes do poema. A primeira das partes conta com nove estrofes e a segunda, dezenove. Os versos são brancos. Como foi recorrente nas *Americanas*, as estrofes são numeradas com algarismos romanos e há uma nova folha para cada estrofe que se inicia. Pela extensão do poema, não faremos uma análise estrofe a estrofe. Nesse poema cuidaremos especialmente das passagens que deixam rastros de lugares e personagens bíblicos e alguns da história do Brasil. Há no poema, inclusive, um salmo inteiro, poeticamente recriado.

A primeira referência à *Bíblia* retomará a própria epígrafe do poema e está logo nos quatro primeiros versos da segunda estrofe: “assim talvez nas solidões sombrias / Da velha Palestina / Um profeta no espírito volvera / Às desgraças da pátria (...)”.¹⁴ Naum, que serve de epígrafe ao poema, é justamente esse profeta que cantou as desgraças de sua pátria. Poucos versos depois, na mesma estrofe, teremos a menção à Cedron, um vale próximo à Jerusalém que se enchia de água. O vale é retomado para acentuar a desgraça da pátria que viu “morrer as flores”. Na estrofe seguinte, o Cedron brasileiro será a Guanabara e teremos, então, o poema situado em solo nacional. Guanabara será a terra de “toda essa vida que morreu”.¹⁵ Nesse verso, o eu poético se refere aos antigos habitantes da região, o “antigo povo” das “incultas terras”, os indígenas brasileiros. Até esse momento do poema, o leitor apenas encontra o pai de Ângela, a cristã nova que é denominada no poema “recente cristã”. Ângela e o pai em vários momentos do poema trarão a contradição entre o velho e o novo, entre a desesperança e tristeza do pai e a esperança e alegria da filha. A paisagem descrita na

¹⁴ ASSIS, 1875, p. 65.

¹⁵ Id. *ibid.*, p. 68.

primeira estrofe sob o olhar do velho com tristeza é trazida na sexta estrofe, nas palavras de Ângela, com formosura.¹⁶

A quarta estrofe apresenta Ângela ao leitor. Seu nome só aparecerá na sétima estrofe, mas já podemos pensar sobre seu significado. O nome Ângela significa “anjo”, o que parece ser um nome apropriado para uma cristã. Além disso, o cristianismo se desenvolve de tal modo na “recente cristã” que ela será caracterizada por meio da referência a duas mulheres fortes e belas da *Bíblia*. A primeira delas será a esposa de Salomão, do “Cântico dos cânticos”, ou “Cantares de Salomão” em algumas traduções, da qual o nome não nos é revelado no texto bíblico. No poema, Ângela é “bela como a açucena dos Cantares”;¹⁷ nos “Cantares”, a enamorada de Salomão é “a flor do campo, a açucena dos vales”.¹⁸ A beleza e formosura da moça, adiante, no mesmo parágrafo, serão superiores às de Ruth, personagem bíblica caracterizada pela sua beleza e bondade, pois após ter ficado viúva, ela não voltou para casa dos pais, mas permaneceu com sua sogra e se casou com Booz (que também aparece na estrofe e em algumas traduções é chamado Boaz), a fim de ter meios para sustentar a si e à sogra. Novinsky aponta a esse respeito em sua análise que “Ângela é bela e virgem, é a própria Ruth bíblica”.¹⁹ Nova referência aos “Cantares” estará na sétima estrofe dessa primeira parte, quando o pai se refere à filha como “lírio dos vales”. Curiosamente, em algumas traduções da *Bíblia* que circulavam pelo século XIX, a “açucena dos vales” dava lugar ao “lírio dos vales”. Assim, na tradução de Antônio Pereira de Figueiredo, no primeiro versículo do segundo capítulo dos “Cantares”, encontramos a “açucena dos vales”;²⁰ já na tradução do padre João Ferreira A. D’Almeida n’A *Bíblia Sagrada contendo o Velho e o Novo Testamento* (1860), a açucena no mesmo capítulo e versículo dos “Cantares” é “lírio dos vales”.

¹⁶ A fim de dar mais clareza a análise, vale lembrar que o Santo Ofício perseguiu durante o século XVIII os judeus e cristãos novos (como eram chamados os judeus recém convertidos ao cristianismo ou aqueles cujos antepassados eram judeus). Esse é um capítulo ainda inacabado da história brasileira, como assinala Novinsky (2008).

¹⁷ ASSIS, 1875, p. 69.

¹⁸ CÂNTICO 2, 1. Lembremo-nos que o “Cântico dos cânticos” já serviu de epígrafe à poesia machadiana nas *Crisálidas*, em “Sinhá”.

¹⁹ NOVINSKY, 2008, p. 55.

²⁰ Para esse estudo usamos a tradução de Figueiredo, na tentativa de nos aproximarmos do que fora lido por Machado, haja vista que era essa a versão que constava em sua biblioteca (JOBIM, 2001).

A grande referência que marcará a religião do velho e da sobrinha estará na sétima estrofe. Depois de Ângela perguntar como os povos viviam naquela terra, o velho começa uma longa resposta que toma a maior parte da estrofe. Ele fala sobre aquele “povo que acabou” e que tem suas “reliquias” na mata, que é onde o “nome de Tupã” pode ser confessado. Mas antes que tudo fosse ruína, há um longo tempo aquela terra era “bela e forte” e tinha para nutrir os sonhos do profeta, “flor de trigo e mel”. O trigo e o mel aparecem em várias passagens bíblicas para indicar fartura. No Antigo Testamento o profeta Jeremias narra a súplica para que Ismael não mate os judeus, dentro da justificativa está a fartura da terra: “não nos mates: porque temos no campo tesouros de trigo, e de cevada, e d'azeite, e de mel”.²¹ A súplica é em vão, o poema sentencia: “é morta / Jerusalém!”.²² Parece não fazer sentido a referência a um Evangelho no discurso de um judeu, já que a Torá não traz o livro do profeta Jeremias. Todavia, essa incongruência é sanada na estrofe seguinte, quando vemos que o ancião ouvia tanto a “palavra da Lei” quanto o “Evangelho”, de tal modo que na nona estrofe ele provavelmente estará a ler a *Bíblia* cristã, pois cita o Salmo 136 e os Salmos também não compõem a Torá. O discurso do velho caminha para a definição da sua fé judaica quando relembra as glórias de Israel salva por Moisés. Nesse instante é interrompido pela filha que afirma sua fé em Cristo.

O passeio do pai de Ângela pelas duas fés marcam sua falta de posição, já não era de todo judeu, tão pouco havia sido completamente convertido ao cristianismo. Isso será dado pelo poema na estrofe seguinte, na qual o eu poético nos diz que aquela “alma infeliz nem toda era de Cristo, / Nem toda era de Moisés (...)”.²³ Assim, parece que o ancião estava no meio termo, o que será expresso também pelas escrituras sagradas, já que ele ouvia com atenção a “palavra da Lei”, tal qual o “povo eleito” (popularmente os judeus) de outrora, mas o “Evangelho” também tomava seu peito. Os judeus têm como Palavra de Deus a Torá,²⁴ não a *Bíblia* cristã formada pelos Evangelhos, daí a composição de tais versos e a presença da conjunção adversativa “mas” no sexto verso, para acentuar a diferença dos dois livros. Ademais, sabemos que

²¹ JEREMIAS 41, 8.

²² ASSIS, 1875, p. 77.

²³ Id. *ibid.*, p. 78.

²⁴ Em hebraico, Torah significa Lei, daí a “palavra da Lei” a que o eu poético se refere no quinto verso dessa oitava estrofe.

o ancião confirmará sua fé no judaísmo, pois será levado pelo Santo Ofício em nome dela no final do poema. A ambiguidade de um judeu/recente cristão bastante conhecedor do Evangelho estará marcada explicitamente na nona estrofe, na qual o velho lê um Salmo, a saber, o 136. A maior parte da estrofe é a recriação poética do Salmo, que finalizará a primeira parte do poema.²⁵ Para esse trecho do poema, onze estrofes, a estrutura é alterada. São dez tercetos e um quarteto, todos decassílabos e com esquema de rimas alternadas. O cuidado na estrutura revela o apreço pelo texto bíblico. Um olhar de correlação versículo a verso poderia ser exaustivo, já que o Salmo está todo recriado no poema, mas podemos citar trechos do poema bastante marcados pelo Salmo, como os versos: “Jerusalém, se inda num sol futuro, / Eu desviar de ti meu pensamento”,²⁶ que estão no Salmo no versículo quinto: “se me esquecer de ti, Jerusalém”.²⁷ Adiante, é dada a sentença para o caso de tal esquecimento acontecer. No poema: “apegue-se à garganta / Esta língua infiel, se um só momento // Não me lembrar de ti”,²⁸ e no Salmo: “fique pegada a minha língua às minhas faces, se eu me não lembrar de ti”.²⁹

Já no início da segunda parte do poema teremos menção ao Criador e a Cristo. O Criador será trazido como aquele que envia o sol para renovar a juventude da natureza. O Cristo estará entre a “recente cristã” e seu amante nos pensamentos dela de moça enamorada. Nessa segunda parte as referências bíblicas estarão ao lado das históricas, pois é nessa parte que será narrado o combate entre portugueses e franceses. Esses últimos estão na terceira estrofe da segunda parte e teriam vindo para “cobiçar a pérola mimosa”. Desde o século XVI até o início do XIX várias batalhas entre portugueses e franceses foram travadas na região da baía de Guanabara. Os franceses

²⁵ Salmo 136: “Salmo de David, para Jeremais. 1 JUNTO dos rios de Babilônia, ali nos o assentámos e pusemos a chorar: lembrando-nos de Sião. 2 Nos salgueiros que há no meio d’ela, penduramos nossas harpas. 3 Porque ali nos pediram os que nos levaram cativos, palavras de canções: e os que por força nos levarão, disseram: Cantai-nos um Hino dos Cânticos de Sião. 4 Como cantaremos o Cântico do Senhor em terra alheia? 5 Se me esquecer de ti, Jerusalém, a esquecimento seja entregue a minha direita. 6 Fique pegada a minha língua às minhas faces, se eu me não lembrar de ti. Se não me propuser a Jerusalém, como principal objeto da minha alegria. 7 Lembra-te, Senhor, dos filhos de Edom no dia de Jerusalém: os que dizem: Arruinai, arruinai nela até os fundamentos. 8 Filha desastrada de Babilônia: bem-aventurado o que te der o pago que tu deste a nós-outros. 9 Bem-aventurado o que apanhar às mãos, e fizer em pedaços numa pedra teus tenros filhos” (SALMOS 136, 1-9).

²⁶ ASSIS, 1875, p. 81.

²⁷ SALMO 136, 5.

²⁸ ASSIS, 1875, p. 81.

²⁹ SALMO 136, 6.

reivindicavam o domínio do território. A batalha de que trata o poema é a que se deu em 1710, na qual os franceses eram liderados pelo corsário Jean-François Duclerc (?-1711). O “atrevido Duclerc” está no décimo verso dessa estrofe, ele luta contra o capitão Bento do Amaral da Silva (?-1711), que lidera a tropa portuguesa da qual faz parte Nuno, o amado de Ângela. No poema, o “ardido Bento” está no segundo verso da nona estrofe da segunda parte. A acreditar nos adjetivos que os comandantes recebem, podemos inferir que a batalha fora cruel.

Nuno procura Ângela para se despedir antes de começarem as batalhas. Ele é surpreendido pelo pai da moça que pede que não lhe tire a filha daquele derradeiro instante. Nesse curto diálogo, Nuno se revela também cristão e reconhece um toque de cristianismo no ancião em suas últimas palavras: “o sangue velho e impuro lhe trocaram / Pelo sangue de Cristo”.³⁰ Nuno era um cristão velho, isto é, suas raízes desde os antepassados foram calcadas na fé cristã. Sucede o diálogo um quadro “delicioso e solene” de despedida. O aconchego de Ângela para com o pai e o amante é comparado à tenda que agasalhava Isaac, o filho de Abraão e Sara, que constitui nova referência bíblica para o poema.

A cruenta batalha se dá. A fim de não perder “pátria e noiva”, Nuno luta com afinco, “soam / Enfim os gritos de triunfo (...)”,³¹ os portugueses são vitoriosos. Nuno volta à casa da amada, mas logo percebe um ar de morte. Ângela celebra que seu amado esteja vivo e pede que salve seu pai. Depois de escutar a súplica da amada, Nuno pergunta o que “ousado braço” ameaçava a vida do ancião. No poema, responde a Nuno uma “cavernosa voz”, que julgamos ser de algum dos homens do Santo Ofício que teriam ido até a casa de Ângela para prender seu pai, o judeu/cristão novo. A voz responde: “o Santo Ofício”. Em suas últimas palavras o velho ainda se refere a Deus. Primeiro ele se dirige a Nuno, entregando-lhe a “desvalida filha” para que juntos relembrem o “pobre nome” dele e abrandem a “cólera do Senhor”. No segundo momento, ironicamente o velho pede que partam, pois ele teria sido negado por “Aquele” que permite que a “árvore anciã” perca suas folhas. Notemos que ao se referir a Deus como “Aquele”, o ancião faz pouco da fé cristã.

³⁰ ASSIS, 1875, p. 92.

³¹ Id. *ibid.*, p. 104.

Ângela, aterrorizada, deixa sua fé cristã, e pelo pronome possessivo, chama a fé judaica de “nossa fé”, “a fé que anima / o povo eleito”.³² A moça se inclui, assim, no povo eleito e parece, ainda, fazer uma crítica cifrada às mortes causadas pelo Santo Ofício ao mesmo tempo que, referindo-se a Israel, reforça sua fé agora judaica, pois diz que “Israel tem vertido / Um mar de sangue”.³³ O discurso da filha era apenas para não permitir que o pai morresse sozinho, ela ainda repetia, mas baixo, o nome de Jesus na décima sexta estrofe. Também baixo, “dentro de si”, o velho recorre a Jesus, o Nazareno, para que ele e a filha sejam acolhidos na eternidade. O poema terminará recordando Ângela pelo significado de seu nome, ela é o “anjo” ao qual o eu poético se refere no final da última estrofe do poema, o anjo que viera da “região celeste” para o abismo e que, voltara, “de novo à esfera luminosa e eterna”.³⁴ Tal esfera é denominada pátria de Ângela pelo eu poético, o que nos leva à possibilidade de interpretar de duas maneiras a epígrafe do poema. Ângela seria “cativa” por ter sido presa pelo Santo Ofício, mas também teria sido cativa por ter sido um anjo da “região celeste” que veio “pairar sobre o abismo” terreno, mas que, agora, estaria livre, já que voltara à “esfera luminosa e eterna”. Desse modo, ao ser feita cativa, Ângela era também liberta, e como anjo, não poderia ter tido seu amor com Nuno concretizado.

“A cristã nova” nos revela um poema todo embebido do livro fonte de sua epígrafe. As referências à *Bíblia* povoam o poema a partir da epígrafe e escorrem pelas estrofes, combinando as paisagens bíblicas com as brasileiras, já que elas partilhavam de um momento de dor e crueldade. Além disso, a epígrafe do texto bíblico combina perfeitamente com um poema que trata de uma cristã que “foi levada cativa” pelo Santo Ofício para terra estranha. Desse modo, Machado costura paisagens, nomes, textos da *Bíblia* ao seu poema, a fim não só de marcar a fé de Ângela e seu pai, ou a situação dos recente cristãos em terra brasileira, mas, sobretudo, para dar ao leitor as referências exatas para o entendimento e compreensão dos versos.

³² Id. *ibid.*, p. 113.

³³ Id. *ibid.*

³⁴ Id. *ibid.*, p. 121.

Referências

- A BÍBLIA SAGRADA. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo. Londres: Bpottiswood e Cia., 1864.
- A BÍBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira A. D'Almeida. Nova York: Sociedade Americana da Bíblia, 1860.
- ASSIS, M. *Crisálidas*. Rio de Janeiro: Garnier, 1864.
- _____. *Falenas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier: 1870.
- _____. *Americanas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875.
- _____. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1901.
- AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; CALLIPO, D. M. (Org.). *Machado de Assis: a crítica literária e textos diversos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- BANDEIRA, M. Machado de Assis poeta. In: *Obra Crítica*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.
- JOBIM, J. L. (org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
- NISKIER, A. *Machado de Assis e os judeus*. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=209&inoid=258&tpl=printerview>>. Acesso em: 11 maio 2015.
- NOVINSKY, A. W. *Machado de Assis: os judeus e a redenção do mundo*. São Paulo: Documenta Histórica; Humanitas, 2008.
- PEREIRA, K. M. A. Machado de Assis e a Inquisição: diálogos de um Bruxo com um Judeu. *Anais do SILEL*. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011.
- REIS, R. Q. (Org.). *Machado de Assis: a poesia completa*. São Paulo: EdUSP; Nankin, 2009.

Capítulo 3

O Cântico dos cânticos na língua libertina de Manuel Bandeira

Bruno Curcino Mota

O Cântico maior nas escrituras

Se a Bíblia é o Código dos códigos da Literatura ocidental, afirmação do poeta inglês William Blake endossada pelo crítico Northop Frye (2004, p.15), e se o número de suas traduções passa de 1500 línguas, segundo levantamentos editoriais, não é difícil imaginar o quanto foi e é lida e a infinidade de exegeses realizadas sobre esse livro que são vários livros – *ta biblia*, como era chamada, significa os livros.

Pois bem, os mais respeitados estudiosos das Escrituras, sobretudo aqueles que vêm realizando um trabalho, a partir dos anos 80 do século passado, que visa sobretudo verificar e atestar o valor literário da Bíblia, reconhecem que, de todos os livros do cânon sagrado, talvez nenhum tenha suscitado tantas interpretações, querelas teológicas, quanto o *Cântico dos cânticos*, o Shir Hashirim, poema sublime de amor atribuído ao sensual monarca Salomão.

Na história da inclusão do *Cântico* no cânon sagrado, as disputas estenderam-se por alguns séculos, pois há vários elementos desse exótico “hortus poético” que o diferenciam do corpo escriturístico. Foram algumas dessas características marcantes que levaram a crítica Carol Meyers (2000, p. 222) a dizer que o escopo desenvolvido para investigar a historiografia, a mensagem profética, era ineficaz para decifrar o *Cântico*. Primeiro analisaremos essas peculiaridades, para depois ver a apropriação/glosa sintética operada sobre o mesmo livro pelo modernista Manuel Bandeira.

Começemos pelo título: “Cântico dos cânticos”, seguido da expressão “asherli shlomóh”, que pode ser lida tanto como “que é de Salomão”, indicando sua autoria, como “que diz respeito a Salomão”, indicando, neste caso, que dele se trata ou a ele concerne (CAVALCANTI, 2005, p. 24). Geraldo Holanda Cavalcanti, autor de um dos mais profundos exercícios de análise do *Cântico*, um estudo denso e erudito que compara várias traduções e interpretações dele, convence-nos com múltiplos argumentos de que a atribuição de autoria a Salomão era um fenômeno muito utilizado na época da compilação final do poema (por volta dos séculos V e III a.c).

Trata-se de uma pseudoepigrafia que visava atribuir uma autoria consagrada a escritos de difícil datação e mesmo verificação de origem. Foi inclusive essa atribuição a Salomão, governante de um período considerado áureo pelos israelitas, que ajudou na sua inclusão no cânone. Cavalcanti levanta inúmeros elementos composicionais, palavras e expressões presentes no *Cântico*, do grego ou de línguas outras, bem posteriores ao reinado do monarca filho de David. Mas uma consideração sobre a imagem do Rei com seu fantástico harém – setecentas esposas, trezentas concubinas – (REIS, 11, 1-3 BJ)³⁵ torna inverossímil que o monarca tenha composto tão sublime canto para uma única de suas amadas, sobretudo uma mulher que figura como pastora e resiste às investidas de sedutor tão credenciado.

No entanto, não foi somente essa pseudoepigrafia que permitiu a sacralização do texto por rabinos e hermeneutas. Sabemos que pesa sobre o *Cântico* mais de vinte séculos de leitura alegórica, interpretações por vezes bizarras das belas imagens eróticas no afã de adequá-las à normatização teológica, de forma a silenciar qualquer anelo carnal que desviaria os crentes da interpretação espiritual imposta por rabinos e depois pelos cristãos. Para os Hebreus, o Amado do *Cântico* seria o mesmo “Senhor dos exércitos”, Javé, que pactuou com Abraão e Jacó, e a Amada o escolhido povo de Israel. Para a exegese cristã, Cristo, o “eterno pastor”, é o Esposo do Cântico, e a esposa-irmã seria a Igreja em seu eterno enlevo pelo Amado espiritual. Não foi fácil desvencilhar-se dessa herança de interpretação alegórica que tentava encobrir as sugestões abertamente eróticas do Cântico. Sor Juana temia que a “desprevenida

³⁵ Privilegiaremos, no tocante a citações bíblicas, com exceção do livro dos *Cânticos*, a consagrada versão da Bíblia de Jerusalém, daí (BJ)

juventude transformasse aqueles epitalâmicos em afrescos carnales”. Por outro lado, é delicioso encontrar a sutil ironia de Machado de Assis nesse passo de D. Casmurro:

Não conhecia nada da Escritura. Se conhecesse, é provável que o espírito de Satanás me fizesse dar à língua mística do *Cântico* um sentido direto e natural. Então obedeceria ao primeiro versículo: "Aplique ele os lábios, dando-me o ósculo da sua boca". E pelo que respeita aos braços, que tinha inertes, bastaria cumprir o vers. 6.º do cap. II: "A sua mão esquerda se pôs já debaixo da minha cabeça, e a sua mão direita me abraçará depois. (ASSIS, 1998, p. 62)

Se hoje, como nos diz o P.e Correia Silva, parece tão fácil a chave decifratória do *Cântico*, por que durante tanto tempo os intérpretes teimaram em ver no livro uma alegoria do elã Javé/povo hebraico e/ou Cristo/Igreja? Isso se deve, no primeiro caso, entre outros motivos, a um desejo exagerado de purificação, de reafirmação da identidade do povo hebreu em tempo de dispersão. Na cultura cristã, principalmente em seus primeiros séculos, são numerosas as exortações e as pregações que menosprezam o corpo, a sexualidade, em favor de uma supervalorização da alma.

De qualquer forma, é preciso aceitar que o *Cântico* é de fato um jardim exótico em meio à lavra discursiva bíblica. Um livro que não cita, em nenhum de seus versos, o tetragrama inefável YHWH, não relembra o pacto de Israel com seu Deus, não menciona a história, não relembra a difícil trajetória de um povo, não traz exortações, nem profecias sobre o futuro. Como encaixar um livro tão exótico no corpo bíblico, como justificar sua canonicidade? Os embates foram muitos, e as leituras alegóricas foram o caminho pavilhado para sua consecução. Cita-se comumente a manifestação entusiástica do Rabino Akivá: “O mundo inteiro não vale o dia no qual o *Cântico dos Cânticos* foi dado a Israel, porque todas as Escrituras são santas, mas o *Cântico dos Cânticos* é santíssimo”. (CAMPOS, 2004, p. 104)

Nossa leitura inscreve-se na linhagem que vê no *Cântico* a celebração do amor natural entre um homem e uma mulher. São corpos (belos e jovens) que se buscam, que expressam anseios, saudades, insegurança e desejos. Francis Landy, num belo

ensaio, lembra-nos de um outro risco, que seria antípoda dessa edulcoração que versões e interpretações alegóricas carregam, diz a crítica:

Algo ocorre além da fala, e entra na linguagem apenas graças ao deslocamento. Por esse motivo, as interpretações sexuais do Cântico são, ao mesmo tempo, fascinantes e tediosas; elas exemplificam o desejo pornográfico de nomear e apropriar-se do prazer, tê-lo sob o comando do sexo, por mais engenhosas que fossem as técnicas ou sutis que fossem as alusões, ele não passaria de um enigma ou uma provocação. (LANDY, 1997, p.327)

De leve matiz psicanalítico, a leitura de Landy nos lembra que os caminhos do desejo não são tão facilmente legíveis. Uma leitura acurada do Cântico, sobretudo de uma versão que procure recriar seu “lirismo agreste...”, revela um jogo tenso de aproximações, ressonâncias, mas também rupturas, digressões, “um falar por falar” que talvez seja marca do balbucio dos amantes. Em nossa análise, queremos deixar claro que há muitas diferenças entre o que diz o poeta do Cântico hebraico e o poema de Bandeira, esse último uma glosa/síntese máxima do poema que por si mesmo já tem uma concisão exemplar.

No poema semítico, a voz dos amantes faz convergir sobre o seu idílio elementos do mundo que os circunda. Flora, fauna, a própria geografia é evocada, e tudo parece formar um coro, uma moldura coparticipante. Se o livro se distancia do restante da Bíblia devido a questões temáticas ou por reforçar um *pathos* erótico/amoroso, nem por isso deixa de ser marcadamente semítico. Se recebeu influências da poesia dos povos com os quais Israel fazia fronteira (o que a crítica hoje comprova), não deixa de ter sua especificidade, de marcar-se como voz que fala de um *locus* e de um tempo que lhe dá modulações de poética genuinamente hebraica.

No *Cântico* há várias referências geográficas, quase todas usadas para falar da formosura dos amantes: Sharon, Gallaad, Hesebom, Líbano. Essas são paisagens mais extensas, gerais, que circundam um *locus* privilegiado no poema – o jardim. Há leituras tocantes do *Cântico dos cânticos* que interpretam o poema como tempo-lugar de recuperação do pardês perdido com a queda do homem, sua expulsão do Éden. E

mais, em *Cantares*, o jardim não é só um lugar ameno que exala aromas, perfumes, frescor; que nutre de abundância e delícias os que nele se refugiam. Jardim é o poético corpo da Amada em cujo seio o Amado se aconchega e deleita.

Em todo o Antigo Testamento, não há versos como os do *Cântico*, em que esses filhos de Adão e Eva sintam-se tão reconciliados com a Natureza, com o Cosmo. Com júbilo, as feministas reconhecem que mesmo a figura paterna não é citada em *Cantares*, outro contraste gritante com a perspectiva patriarcal que é notória nos demais livros.

Mesmo resguardando, em última instância, o papel de Deus na existência humana, Correa da Silva (1997) demonstra como o poema rompe vários paradigmas. Não há, nesse “jardim de metáforas”, a menção a pecado, condenação, o sentimento de culpa. Ainda, segundo estudiosos, ao apagar referências à figura paterna, o *Cântico* propõe uma outra ética: “a ética fundamentada em *Cantares* não poderá, portanto, ser ética patriarcal, vinculada à procriação, mas uma ética nova, ética da criação, da criação de um novo ser humano, uma nova pessoa, mulher e homem, cujo amor será verdadeira adoração.”(CORREIA DA SILVA, p. 43 e 44)

A iniciativa amorosa, o oferecer-se como foco de sensualidade, parte da Sulamita; a mais bela entre as mulheres, com voz de enleio, assim se expressa:

Quem te fizera como um irmão para mim
 nutrido de leite ao peito de minha mãe
 Lá fora se acaso te encontrasse eu te cobriria de beijos
 sem que ninguém me olhasse com desprezo.

Eu te conduziria eu te guiaria
 à casa de minha mãe
 tu me ensinarias

Mataria tua sede com vinho de especiarias
com o sumo de minha romã

(CAMPOS, 2004, p. 135)

Essa ousada atitude rompe com vários paradigmas culturais inscritos na Tanak³⁶, parâmetros em que o homem é figura central, em que se reafirma seu poder em todos os campos, sobretudo o sexual. É fácil perceber em livros ou passagens legislativas que se referem aos costumes, ao corpo, que a liberdade concedida às mulheres era muito mais restrita do que a assegurada ao homem.

No desdobrar das rupturas que o *Cântico* ensaia, subverte-se também a ordem econômica e cultural. A mulher, em várias passagens bíblicas, é usada como mercadoria, pelos pais, pelos irmãos; uma reprodutora de força de trabalho (progenitora). A pastora de tez amorenada pelo sol insurge-se contra a lógica que instrumentaliza seu corpo e sexualidade:

Como sujeito de sua própria sexualidade e eroticidade, ela se revolta contra a prática culturalmente aceita da negação da autonomia da mulher, sujeitada aos interesses econômicos de sua família. Declara sua liberdade, sua autonomia afirma-se ser dona e senhora de sua própria vinha, não submetida aos interesses de seus irmãos, nem passível de apropriação tributária pelo Estado. (CORREIA DA SILVA, 47 e 48)

O mesmo crítico lembra que, em todo o Antigo Testamento, somente no *Cântico*, figura essa voz revolucionária que afirma a primazia do amor sobre a mercantilização do corpo feminino. No *Cântico dos cânticos*, é a linguagem do corpo e suas delícias que irrompe. Amantes que se buscam devem estar fortalecidos e preferencialmente com alimentos afrodisíacos, senão vejamos: Vigorai-me com tortas de uva / Revigorai-me com polpa de maçãs/ Eu que adoeço de amor.(CAMPOS, 2004, p. 117)

³⁶ Esse é o nome do Livro sagrado para o povo judeu. É formado dos caracteres iniciais da Torá (a Lei), Neviim (os Profetas) e Ketuvim (os Escritos). É nesse último conjunto, formado sobretudo pelo que se chama literatura sapiencial, que se encontra o *Cântico*.

Ou nos versos em que o próprio corpo se faz alimento, doçura a ser saboreada, no capítulo 5, em seu primeiro verso, aqui em outra tradução para que se perceba a pluralidade dos sentidos que a língua lacunar da Bíblia permite:

No horto meu eu penetrei, ó prometida

irmã,

A minha esmirna recolhi,

Depois, entre os aromas meus, do mel

provei,

depois do vinho, e do meu

Leite então bebi, ora comei,

(RODRIGUES, 2005, p.69)

Os melhores aromas exalam desses corpos e realimentam um imaginário que faz o “desejo deslizar numa cascata de significantes”³⁷. Assim em:

Ao rei em seu divã

meu aroma de nardo perfuma

Uma bolsa de mirra

meu amado é para mim

entre meus peitos durma

³⁷Lacan, poeticamente, assim se expressa: “A palavra é essa roda de moinho por onde incessantemente o desejo humano se mediatiza, entrando no sistema da linguagem.” (LACAN, 1978, p. 208)

(CAMPOS, 2004, p. 115 e 116)

Quem é esta que ascende do deserto
como palmeiras de fumaça
exalando mirra e incenso
mais todas as essências do perfumista?

(CAMPOS, 2004, p.121)

Como tuas doçuras são belas minha irmã-esposa
Como tuas doçuras são boas
melhores que o vinho e o aroma dos teus bálsamos
melhor que todos os perfumes.

(CAMPOS, 2004, p. 124 e 125)

Êxtase, inebriamento, é o que a voz poética produz ao dar concretude aos anseios de amor; para falar com Barthes (1995, p. 64), é como se houvesse “dedos na ponta das palavras”, daí a “linguagem treme de desejo”.

Transitando entre o olfativo e o gustativo, há ainda as múltiplas referências ao vinho. Bebida condenada em outras partes da Bíblia, sobretudo em *Provérbios*, pelo desorbitamento dos sentidos que produz, o vinho umedece e perfuma as palavras de amor. Já no segundo versículo do *Cântico*, a bebida que noutra cultura, a helênica, também fundadora da Literatura ocidental, era associada ao orgíaco, à desmesura, assim é celebrada: “Ele me beijará / com beijos de sua boca / pois melhor teu amor / que o sabor do vinho.” (CAMPOS, 2004, p. 113). *Locus* de amor é a adega: “Ele me levou para o recinto do vinho / e seu pendão sobre mim o amor.”(CAMPOS, 2004, p. 117)

Se chamamos atenção para os sentidos do olfato e do gosto, muitas são também as referências visuais; ainda que algumas comparações pareçam-nos um tanto exóticas ou até bizarras, como comparar a beleza da Sulamita às éguas do Faraó, na verdade elas fazem parte de convenções poéticas da época, assim como Petrarca, séculos depois, compararia os dentes da imortal Laura a pérolas.

Landy (1997) fala de um jogo sinestésico em que a distância do olhar leva à contemplação e a um deleite mais abstrato. Mas esse deliciar-se completa-se na exalação dos aromas e excitação do paladar pela referência a romãs, tortas de uva, vinho, leite e mel. Já afirmamos que o corpo da Amada se compraz, não como posse, mas numa aliança, numa total entrega e igualdade.

Receosa e pura como a pomba, metonímia da própria terra prometida, pois há “mel e leite sob [s]ua língua” (4, 11), cabelos negros como as cabras que descem as escarpas das montanhas. Os seios são como filhotes gêmeos da gazela, ou metades de romã. Coxas redondas e o umbigo uma taça de lua; enfim, na glosa à Caetano Veloso, transcria Haroldo de Campos (2004, p. 114): “negra e beleza pura”.

O Amado também é celebrado nessa ousadavoz que nomeia o desejo, como nos versos:

Meu amigo é alvura e rubor
um estandarte em destaque sobre mil

Sua cabeça ouro fino ouro de lei
Seus cabelos racimos de palmeira

de cor negra feito o corvo

(CAMPOS, 2004, p. 128)

A Amada é pomba, gazela, é anêmona, mas também “terrível como um exército de bandeiras” (6, 10); as imagens com que o poeta tenta defini-la cobrem um amplo espectro que vão da flora, passam pela fauna e englobam signos soberbos de glória e beleza. O corpo do Amado por vezes reflete especularmente a beleza e todas delícias que exalam o “jardim lacrado” a reforçar a virilidade, a solidez dos braços, do ventre, as pernas como pilares.

De qualquer forma, insistimos em realçar a diferença dessa peça poética, tão sensivelmente erótica e de tom feminino, no meio da lavoura de dizeres patriarcais que é a porção maior do texto bíblico. No entanto, essa leitura só se fez possível, como dissemos, ao se libertar o poema do escolho alegórico que sobre ele pesou durante séculos. Na sequência, vamos explorar a releitura operada por Manuel Bandeira; o intuito é ver como o olhar humanista do pernambucano liberta a matéria e celebra o encontro dos corpos, pois “esses se entendem, as almas não”. (BANDEIRA, 1970, p. 202)

O “Cântico dos Cânticos” de Manuel Bandeira

A agudeza de um dos principais leitores e críticos da poética bandeiriana ser-nos-á útil para delinear as coordenadas que enformam o poema que temos em mira, trata-se da análise de David Arrigucci Jr., sobretudo alguns ensaios de *Humildade paixão e morte*. Carinhosamente apelidado de São João Batista do Modernismo por Mário de Andrade, Bandeira de fato trouxe sopro novo para a lírica brasileira ao fazer do comezinho, da realidade mais chã, matéria digna de poesia. Manuel Bandeira instaura “libertinagens” em nossa poética. E não se trata somente do campo temático, o mesmo Bandeira lembrará que poesia se faz com palavras, ou seja, é um artefato e como tal requer manejo, lapidação, não mais aquela do ourives parnasiano, mas de um ouvido sensível a cada modulação do verbo, ciente do caráter inextricável entre forma e conteúdo.

Arrigucci Jr. (1990 p. 141) fala da maleabilidade da dicção bandeiriana em apropriar-se dos materiais mais distintos possíveis: o clássico/erudito, o popular, o

sublime e o baixo, a matéria e o “espírito”. É ainda do crítico paulista a notação certa de que Bandeira “desentranha poesia de tudo (...) de onde menos se espera”. A passagem de *Carnaval* para *Ritmo dissoluto* (atente-se para os títulos) até o grito emancipatório em *Libertinagem* mostra o processo de depuração (em relação a veleidades parnasos/simbolistas) que levou Bandeira ao lugar central na poesia brasileira moderna. Arrigucci Jr. mostra com propriedade que o processo composicional, que, já nos anos 20, acatava numa mesma pauta tonalidades dissonantes, assume-se a partir de 30, como uma “*assemblage livre*”³⁸ promovendo uma síntese do/no diverso.

Na famosa introdução à *Estrela da vida inteira*, Candido e Gilda de Mello pontuam uma característica marcante da poesia de Bandeira que também iluminará a nossa leitura desse Cântico moderno. Trata-se da humana e terna atitude de Bandeira de humanizar o sagrado e de “sacralizar” o humano, diminuindo ou desfazendo distâncias e barreiras. Parece-nos aguda a observação dos críticos de que há um “certo tipo de materialismo que o faz aderir à realidade terrena”, mas de tal forma, com um fervor tal, “que bane qualquer vulgaridade e chega paradoxalmente a criar uma espécie de transcendência, uma ressonância intrínseca que alarga o âmbito normal do poema” (CANDIDO e MELLO E SOUZA, 1970, p I,II).

Os críticos apuram com acuidade “a gravidade religiosa frequente nesse poeta sem Deus”, a senda peculiar que lhe permite nomear o que é da ordem do mistério, o que a razão não alcança e que outros nomeavam de religioso ou sagrado. Siderado pelas imagens da flor, da estrela, símbolos da mulher, do sexo feminino, Bandeira sabe manipular os signos na poesia; revela ocultando, oculta revelando, vide um poema como “Água forte”, chamado por Lêdo Ivo de verdadeiro enigma verbal³⁹. Ivo fez uma leitura primorosa desse poema que sintetizaremos da seguinte forma: o poeta de *Libertinagem* cifrou nesse quadro um processo natural da fisiologia feminina – a menstruação. O “pente” acha-se dicionarizado para falar do púbis feminino, essa “concha bivalve”. O pássaro espalmado é esse corpo quente “achatado”, fremente,

³⁸ O termo vem das técnicas das vanguardas europeias, entre elas o cubismo, com os famosos papéis colados. Juntavam-se rolhas, recortes de jornais, dejetos na tela e, desse arranjo inesperado, por meio da relação dos materiais, buscava-se “estranhar” o olhar burguês.

³⁹ Trata-se do primoroso ensaio, “O Preto no Branco”, em que o poeta alagoano analisa o poema “Água forte” de Manuel Bandeira; peça entre as mais ousadas do autor de *Libertinagem*.

que sutilmente o poeta compara à rosa (perfume e delicadeza), concha (receptáculo) e tâmara (alimento). Como em tantos outros poemas de Bandeira não há rebaixamento da mulher, do seu sexo, outrossim a delicadeza de quem delineia uma água-forte com enlevo e admiração. Da fenda maravilhosa escorre um mar escarlate, pois as “feridas inúteis”, a vida não fecundada, cumpre sua função ao escamar e ser expelida. “Tudo bem oculto / Sob as aparências /Da água-forte simples: / De face, de flanco / O preto no branco.” (BANDEIRA, 1970, p. 163)

Se uma leitura metapoética é possível, a grafia dos signos na folha alva desenhando o que antes as belas-lettras evitavam; parece, no entanto, que a função do preto aqui é esfumar, esconder, cifrar. Nossa experiência com vários alunos, inclusive na graduação, revela que muitos não encontraram de imediato a chave que franqueia a entrada no sentido fulcral do poema.

Parece-nos que a técnica que comanda a construção do “Cântico dos Cânticos”, da obra *Opus 10* do já maduro Manuel Bandeira, é de outra ordem. Diferentemente de quase todas as versões mais autorizadas e prestigiadas do poema semítico, em que não há marcação clara quanto a quem pertence cada fala (o que cria uma intensa polissemia), Bandeira optou por distribuir as vozes entre os amantes e demarcá-las com clareza pela alternância e por travessões. Um olhar mais atento verá logo que não se trata somente de uma glosa sintética do Canto hebraico, mas de opor duas dicções, ambas dominadas com maestria pelo autor de *Belo belo*. Vamos ao poema:

Cântico dos Cânticos

– Quem me busca a esta hora tardia?

– Alguém que treme de desejo.

– Sou teu vale, zéfito, e aguardo

Teu hálito... A noite é tão fria!

– Meu hálito não, meu bafejo,

Meu calor, meu túrgido dardo

– Quando por mais assegurada

Contra os golpes de Amor me tinha,

Eis que irrompes por mim deiscente...

– Cântico! Púrpura! Alvorada!

– Eis que me entras profundamente

Como um deus em sua morada!

– Como a espada em sua bainha.

(BANDEIRA, 1970, p. 222 e 223)

Dois breves estrofes, a primeira com seis e a segunda com sete versos, rimas não necessariamente ordenadas e um tipo de verso não muito prestigiado na lírica portuguesa, o octossílabo. Uma porção de tabuleiro e peças bastante exíguas, mas suficientes para uma enxadrista verbal lançar bem seus dados.

O primeiro verso evoca com clareza duas referências do *Cântico maior*, “– Quem me busca essa hora tardia?”, dialoga com a voz da Sulamita, que, no poema primeiro, ansiava pelo amante: “Em minha cama durante as noites / busquei aquele que minha alma ama.” (CAMPOS, 2004, p.120). E, em outro passo, o vigilante coração da amada: “Eu dormia e meu coração vigiava / a voz do meu amado que batia.” (CAMPOS, 2004 p.126)

Noite, senhora dos mistérios e sortilégios, a lançar seu manto sobre a terra, amiga dos poetas e dos amantes. A forja do tempo noturno trabalha em todos os lugares, mas tem uma dinâmica diferente, de suspiro, de ânsia, de espera na intimidade do quarto dos amantes. A sombra noturna é propícia a engendrar crimes,

conspirações, tragédias, mas também a delícia dos corpos amantes que têm o privilégio de se encontrar.

Os *Cantares* bíblicos, que se espalham em oito partes, permitem vários movimentos dos apaixonados; vemo-los em diferentes cenários, campos, palácios, jardins, pomares e em diferentes horas do dia, pois o poema é um destilar de sussurros, de anseios, encontros e desencontros. Bandeira condensa tudo no clímax da noite – à porta da Amada bate “alguém que treme de desejo”. No Cântico bíblico, já citamos, o amado está com a cabeça orvalhada, as madeixas molhadas. Por onde andou, o quando esperou, quais trilhos percorreu para chegar à porta da Amada? As lacunas do texto bíblico permitem muitas divagações e hipóteses. Em Bandeira, tudo é direto, e a fala do Amado não esconde o seu estado de te(n)são. No *Cântico* hebraico, quem estremece ao ser tocada é a Amada. Manoel de Barros (2010, p. 442), num belo poema erótico, fala do poder do tato no jogo amoroso:

(...)

O olhar de voyeur tem condições de phalo

(possui o que vê).

Mas é pelo tato

Que a fonte do amor se abre.

Apalpar desabrocha o talo.

Candido, na clássica análise do poema de Álvares de Azevedo, intitulada “Cavalgada ambígua”, já dizia do caráter ofegante daquele cavaleiro de armas escuras. Ofego, tremor, delírio, costuma assomar corpo e mente de quem se precipita no abismo de Eros.

A dicção da Amada é elevada, voz que ecoa referências clássicas (zéfiro) e mesmo ressonâncias românticas, que Bandeira nunca renegou:

– Sou teu vale, zéfiro, e aguardo

Teu hálito a noite é tão fria!

(BANDEIRA, 1970, p. 222)

Vale, recôndito depressivo na geografia, propício a colher as águas que descem das montanhas, lugar em que, mesmo nos tempos hostis, pode permanecer alguma vegetação. No rico glossário de Zwang (2000), são várias as acepções para o sexo feminino que o aproximam do vale; o autor busca em múltiplos escritores a imagem da vegetação para falar dos pêlos pubianos. Na leitura de Candido, em “Cavalgada ambígua”, o vale também remete a visões do sexo feminino.

Na dicção saudável de Bandeira, que em tantos poemas saúda a matéria e o sexo, é o corpo todo da Amada que se oferta. Ela mesma, do seu jardim voam zéfiros que comunicam o desejo amoroso.

Sabemos que Zéfiros era um deus, ele mesmo transformado pela força do amor. Antes impetuoso e destruidor, ao apaixonar-se por Clóris (flora), deusa da beleza primaveril, abrandar-se e juntos espalham perfumes e fecundidade. Do corpo da Sulamita-jardim exalavam deliciosos aromas; a Amada em Bandeira é corpo, sopro e voz que ressoa a voz desejanter que a procura.

Em Bandeira, o corpo mesmo é a mensagem, ele fala, explicita o anseio (“aguardo”) do hálito quente do Amado. Permitimo-nos uma pequena divagação para dizer de uma glosa desse tema imemorial da ânsia amorosa que um poeta da predileção de Bandeira fez, ambientando nas florestas brasileiras o suspiro de uma delicada Sulamita selvagem. Trata-se da índia do “Leito de folhas verdes” de Gonçalves Dias⁴⁰, peça entre as mais excelentes da poética romântica no Brasil. Antonio Candido em notável análise do poema mostra como o poeta modulou em cada estrofe o cuidado (“preparar um leito de folhas verdes”), perfumado como o do *Cântico*; cada

⁴⁰ A admiração de Bandeira pelo poeta romântico fica explícita no livro *Poesia e vida de Gonçalves Dias*, que o autor de *Libertinagem* dedicou ao bardo maranhense.

estrofe mostrando a passagem das horas em total ressonância com os estados de alma da indígena, até sua dissolução com o romper do dia, visto que o amado Jatir não aparece. Haroldo de Campos, transcriador plurilíngue, incorporou a imagem de Gonçalves Dias na sua tradução de *Cantares*: “Como és belo meu amado / como és meigo / nosso leito feito de folhas verdes.”(CAMPOS, 2004, p.116).

No *Cântico* “original”, sob a língua dos amantes, havia “leite e mel”; aqui o corpo-voz-zéfiro quer o hálito quente do enamorado, visto que a noite é tão fria. No poema hebraico, a cabeça do Amante está orvalhada, suas madeixas molhadas, é verossímil falar em frio, daí ele buscar o recôndito calor da amada – casa, “concha”, receptáculo.

A resposta do amado em Bandeira é desnudada dicção modernista, que dispensa rodeios, que quer desbastar floreios, penetrante como o assunto sobre o qual verseja:

Meu hálito não, meu bafejo

Meu calor, meu túrgido dardo.

(BANDEIRA, 1970, p. 222)

No “Poemeto erótico”, como em tantos outros, são e santo é o corpo, sublimes e alumbrantes são as visões da nudez:

Teu corpo claro e perfeito

Teu corpo de maravilha,

Quero possuí-lo no leito

Estreito da redondilha

(...)

Teu corpo é tudo o que brilha,

Teu corpo é tudo o que cheira...

Rosa, flor de laranjeira...

(BANDEIRA, 1970, p. 27 e 28)

“Alumbramento” é um dos exemplos mais fantásticos, pois quase todos os versos elevam o leitor a um plano sublime – “angélica brancura”, “cristalização da bruma”, “lírios de perfume”, “licorne alvinitente”, “néctar do senhor”, “(...) Via-Láctea ardente...”, até que se descortina o que é a visão de tão celestes enlevos: “– Eu vi-a nua... toda nua!” (BANDEIRA, 1970, p.74). Depois das referências etéreas, espiritualizantes, descobrimos o foco de onde emerge tanta claridade, como diz Arrigucci Jr. (1990, p.151): “Na verdade é a luz da nudez que se expande pelo cosmo”.

As sensações táteis que se mesclam à contemplação e já estavam presentes no *Cântico* semítico ganham em Bandeira carnadura. Bafejo (olfativo e tátil), calor (tátil) e “túrgido dardo” são formas bem diretas, mas não vulgares, pelas quais o Amante vai rompendo quaisquer muralhas que porventura guarnecessem o precioso jardim. A voz e atitude do Amado são bem seguras em relação ao alvo que perseguem. A resposta da Amada a essa interpelação tão direta lembra expressões da retórica amorosa de vários tempos e lugares em que o sentimento amoroso foi celebrado.

Eros é um deus lúdico, com olhar vedado, arco e flechas em mãos, sai a “ferir” e a enlaçar corações desguarnecidos. Os humanos criam fortificações – racionais, morais, legislativas, entre outras – pensando que podem se proteger das artimanhas do alado deus; no entanto, talvez, mais certo estava Drummond (2002, p. 263): “Que pode uma criatura senão / entre criatura, amar? (...)”. A união sexual, centro do poema de Bandeira, é uma das formas, extremamente forte, tomada por muitas culturas como símbolo de uma união maior, da interpenetração céu e terra, da consubstanciação do uno. A voz da Amada diz que o amante irrompe por ela “deiscente”. Trata-se de um daqueles preciosismos com os quais Bandeira gosta de

brindar, surpreender os leitores, como as “pevides” (sementes) da obra-prima que é “Maçã”. Mas não preciosismos num sentido negativo, antes um signo verbal grávido de sentido justamente pelo lugar que ocupa no poema.

Um dos principais sentidos de “deiscente” é fruto; o Amado une-se ao jardim de delícias como pomo do desejo, aqui sem nenhuma sensação de pecado ou proibição. Tanto que na sequência as palavras são pura celebração do clímax erótico: “– Cântico! Púrpura! Alvorada!”. Num poema de matiz bastante diverso, “Cidadezinha qualquer”, há um verso de intensa beleza que sintetiza as possíveis alegrias do amor num cenário de província: “pomar amor cantar.” (DRUMMOND, 2002, p. 23). A dicção mesclada de Bandeira é toda exclamativa, júbilo, pulsação dos corpos frementes do amor. Púrpura traz sua conotação de nobreza, mas seguida de Alvorada, indubitavelmente, colore o poema de tons avermelhados (sangue? fruto carnoso?); como dissemos, o formidável jogo da palavra poética, oculta mostrando / mostra ocultando.

“Como um deus em sua morada” – forma de projetar a união dos sexos numa esfera superior, sacralizadora. Um dos instintos básicos que move os seres em sua travessia terrestre é elevado a outra categoria. Onde é a morada dos deuses? No Olimpo, no Sétimo Céu, nos mais sublimes (ou às vezes simples) templos que os homens lhe consagram? A imaginação humana sempre foi pródiga ao “construir” esses excelsos lugares em que habitariam não só as supremas divindades, mas o séquito de anjos, de semideuses e, não menos importante, conforme a religião, os eleitos dignos de coabitar com seráficos entes.

Se ficarmos com o imaginário hebraico, com o qual o poema de Bandeira dialoga, temos a imagem do Templo. Primeiro a Tenta do Tabernáculo, simbólico lugar do culto dos sacerdotes e lugar de expiação dos pecados; templo ambulante de um povo que se faz marcar na história dos homens pela contínua errância. Se se acompanha o detalhismo com que Javé/Elohim dita a sua construção em versículos como os que tomam os capítulos de vários livros do Pentateuco, a exigência quanto à qualidade dos materiais empregados, a posição de cada peça sagrada em seu interior, as suas subdivisões (há lugares ultra-reservados nos quais somente o sumo-sacerdote

poderia penetrar); nota-se que o Deus hebraico era bastante exigente quanto ao espaço em que se faria manifestar.

No entanto, esse templo andante é mera sombra do portentoso Tabernáculo que será erguido nos tempos áureos de Salomão. Digamos de uma vez que era magnificente no seu mármore, no ouro e nas pedras preciosas que revestiam determinadas partes, na riqueza dos tecidos, e que era o lugar sagrado da Arca da Aliança, um dos mais célebres símbolos da ligação de Javé com o povo de Israel⁴¹.

Em suma, para judeus ortodoxos, para os quais o que se convencionou chamar de Novo Testamento, o coração da ambiência de Deus é esse “indestrutível” templo, metonímia do próprio território pelo qual lutam até a morte. Na ética instaurada pelo Cristianismo, à qual qualquer conhecedor da obra de Bandeira sabe que o poeta não foi indiferente, Cristo penetra e habita o coração simples e puro.

O que queremos ressaltar é a importância dessa morada, os requisitos que dela se pedem, para que seja digna habitação de um Deus. Ora, a agudeza do verbo de Bandeira está justamente em subverter o tom solene da voz da Amada, dizendo com diretividade que o órgão feminino é uma bainha própria para guarnição de uma espada. Já havíamos chamado atenção para as possíveis significações de vale, o “pássaro espalmado” de “Água forte”, o “pente dourado” de “A filha do rei”.

Para cotejo final, voltemos ao *Cântico* semítico para vislumbrar o que metaforicamente pode aludir ao ato sexual em si. Eis os versículos:

Eu dormia e o meu coração vigiava.

A voz de meu amado que batia

abre minha irmã minha amiga

minha pomba sem defeito

⁴¹ Não custa lembrar que vários profetas, que muito do que se escreveu sobre os hebreus, na Bíblia e fora dela giram em torno da importância desse Templo, sua destruição e promessas teológicas, cabalísticas e/ou políticas de sua reconstrução.

minha cabeça se molha de orvalho

minhas madeixas de gotas da noite

(CAMPOS, 2004, p. 126)

Lembrando que esses versos são encimados pela famosa referência ao jardim, ao qual o Amado desceu e dele colheu frutos, tomou leite e mel. Os intérpretes que veem o *Cântico* como celebração natural do amor entre um homem e uma mulher enxergam, nos versículos acima, o clímax da união sexual. A cabeça molhada de orvalho seria uma referência ao órgão masculino, plenamente excitado, portanto, molhado.

Enquanto o coração da Sulamita vigiava, a vigília expectante do Amor, já que até sua túnica havia despido, o amigo leva sua mão até a fresta: “minhas entranha por ele estremece”. Na versão de Medina Rodrigues (2008, p. 69) temos: “A sua mão pela fresta / O amado intrometeu”, que translada com mais força o sentido de penetrar. Os odores e líquidos corporais estão cifrados nas “mãos úmidas de mirra”, dedos umedecidos de mirra liquescente. Zwang (2000), já citado, em seu livro totalmente dedicado ao sexo feminino, sua anatomia, seu funcionamento; uma verdadeira ode que mescla conhecimentos científicos (o autor era médico), erudição filosófica e poética, traz, nas páginas finais, um rico glossário, levantado em diversas línguas, culturas, escritores libertinos, poemas fesceninos que soma mais de 150 verbetes para nomear a “bainha” citada em M. Bandeira. Em consonância com as metáforas hebraicas, Zwang inscreve brecha, fenda, jardim, pomba e até mesmo porta moedas. Manuel Bandeira, que deixou tantas ilustrações de púbis femininos, quase sempre em forma de flor e estrela, traz os “pentes” de diferentes cores, “rosa”, “tâmara” e, no seu *Cântico* assumidamente erótico, a “bainha”, receptáculo adequado da espada que, na leitura de Candido para “Meu sonho”, era indubitavelmente o órgão sexual masculino.

Como dizíamos, é duplo o diálogo de Bandeira. Primeiro visando o *Cântico* semítico e explicitando ainda mais seu sentido erótico, rasgando qualquer véu

alegorizante ou de pudicície que queira recobrir as delícias que o corpo dispõe. O outro diálogo dá-se com certa lírica, idealizante, de estilo sublime, que fala em zéfiros, morada de deuses. Bandeira, como mostramos, transita entre os polos (matéria – espírito) com uma espontaneidade que poucos modernistas alcançaram. O diálogo que o poeta cria para os amantes é condensação máxima do que o Amor natural pode dar, é uma Festa: “(...) aquilo que se espera. O que espero da presença prometida é um enorme somatório de prazeres, um festim; me rejubilo como a criança que ri ao ver aquela cuja simples presença anuncia e significa uma plenitude de satisfação: vou ter, diante de mim, a “fonte” de todos os bens”, (BARTHES, 1995, p. 113). Que as últimas palavras sejam desse poeta que tão bem *feriu* sua Lira e cujos versos encarnam a paixão pelo efêmero: “Evoé Vênus!” (BANDEIRA, 1970, p. 50)

Referências

- A BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Edições Paulinas, 1985. 2366 p.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
- ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro* : texto integral. 35. ed. São Paulo: Ática, 1998.
- BANDEIRA, Manuel. *Poesia e vida de Gonçalves Dias*. São Paulo: Américas, 1962.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira: poesias reunidas*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio: INL, 1970.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- CAMPOS, Haroldo de. *Éden: um tríptico bíblico*. São Paulo (SP): Perspectiva, 2004.
- CANDIDO, Antonio. Cavalgada ambígua. In: _____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1986.

CANDIDO, Antonio; MELLO E SOUZA, Gilda de. *Introdução*. In: BANDEIRA, Manuel. Estrela da vida inteira: poesias reunidas. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1996.

CAVALCANTI, Geraldo Holanda. *O cântico dos cânticos: um ensaio de interpretação através de suas traduções*. São Paulo: EdUSP, 2005.

CORREIA DA SILVA, José Wilson. *A beleza do corpo: uma apreciação do Cântico dos Cânticos a partir do corpo*. São Paulo: Paulinas, 1997.

FRYE, Northrop. *O código dos códigos: a bíblia e a literatura*. São Paulo: Boitempo, 2004.

IVO, Lêdo. "O Preto no Branco". In: *Poesia observada*, Rio de Janeiro, Orfeu, 1967.

LACAN, Jacques. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

LANDY, Francis. O Cântico dos cânticos. In: ALTER, Robert; KERMODE, Frank (Orgs.). *Guia literário da Bíblia*. São Paulo: Unesp, 1997.

MEYERS, Carol. Imaginário de gênero no Cântico dos Cânticos. In: BRENNER, Athalya (Org.). *Cântico dos Cânticos a partir de uma leitura de gênero*. Tradução Rosângela Molento Ferreira. São Paulo: Paulinas, 2000. p. 221-238.

RODRIGUES, Antonio Medina. *Cântico dos Cânticos*. São Paulo: Hedra, 2008.

ZWANG, Gérard. *O sexo da mulher*. Tradução J. M. Bertolote. São Paulo: Ed. UNESP, 2000. 353 p.

Capítulo 4

O topos da morte de Deus e a religião da arte na poesia de Cruz e Sousa

Fabiano Rodrigo da Silva Santos

A publicação das obras *Missal* e *Broquéis*, por Cruz e Sousa, no ano de 1893, figura na historiografia literária tradicional como marco inicial do simbolismo brasileiro. Os dois livros apresentam à literatura brasileira uma dicção singular, a que não é estranha um programa estético comprometido com a missão de dar corpo a abstrações, com a tentativa de sublimação da realidade sensível, com o registro de uma forma mórbida de erotismo e que se desdobra em um complexo e angustiante sistema imagético em que a beleza do raro confina com a abjeção e o horror. Tais características, grosso modo, resumem as principais notas do projeto da lírica cruziana, em que se ouvem ecos da poesia dos grandes precursores da poesia simbolista – seus poemas captam a musicalidade transcendente de Verlaine, a pletora imagética de Rimbaud, a obsessão com a essência do fenômeno poética de Mallarmé e, sobretudo, a beleza turbilhonada e transgressora da poesia de Baudelaire. Em Cruz e Sousa, tais influências convergem em uma poesia organicamente integrada em projeto estético coerente em que assomam um sentimento de angústia que confere autenticidade a sua dicção – assim se configura um simbolismo à maneira de Cruz e Sousa, poeta que não se limita a ser um êmulo dos poetas franceses celebrados em seu meio.

Embora integrado de modo autêntico em Cruz e Sousa, o repertório de elementos estéticos que alicerçam a poética simbolista não é exclusividade de sua lírica, tampouco foram apresentados por *Missal* e *Broquéis* à literatura brasileira. Especialmente no que tange à recepção da poesia baudelaireana no Brasil que, como testemunha Machado de Assis (apud CAROLLO, 1980), já em fins de 1870, por apropriação particular, torna-se referência para uma lírica reativa ao romantismo, sugerindo a poetas brasileiros motivos que depois se tornariam característicos da

poesia cruziana, tais como a investigação da beleza do hediondo, a volúpia das sensações raras e, principalmente, a imagética decadente, às voltas com uma modalidade de erotismo matizado pelo macabro e pelo sinistro. Isso sem falar em outros aspectos, digamos, mais ostensivamente formais da poesia de Cruz e Sousa, tais como a musicalidade e o vocabulário eivado de preciosismo e senso de ornamentação que tão imediatamente evocam a poesia parnasiana, essa, por seu turno, expressão praticamente hegemônica da lírica do *fin-de-siècle* brasileiro e, de algum modo, permeável a muitas experiências simbolistas.

Com efeito, antes de se depurarem na estilização ornamental parnasiana, muitos motivos explicitamente decadentes já configuravam quase que lugar-comum da nova poesia brasileira: o erotismo mórbido de Baudelaire influi sobre a “poesia realista” e apologética da materialidade erótica, de Carvalho Júnior (AMARAL, 1993). Já a obra considerada marco inicial do parnasianismo, *Fanfarras* (1883), de Teófilo Dias, possui todo um segmento (as “Flores funestas”) dedicado a temas baudelarianos, tais como o elogio do artifício e a volúpia do mal. Outros poetas, como Medeiros e Albuquerque e Wenceslau de Queirós, trilhando sendas sulcadas por Baudelaire e Verlaine, irão professar-se decadentes – tudo isso, pelo menos dez anos antes da publicação das obras “inauguradoras” do simbolismo, de autoria de Cruz e Sousa.

O fato de o decadentismo e, conseqüentemente, sua feição mais sensível a abstrações convencionalmente chamada “simbolismo”, não serem novidades não impediu, contudo, que os livros de Cruz e Sousa fossem recebidos com estranhamento. Um estranho no parnaso, Cruz e Sousa sugeriu aos poucos críticos do tempo que se debruçaram sobre sua obra a percepção de algo anômalo, inquietante e mesmo inadequado. *Missal e Broquéis* foram recebidos como obras irregulares, superficiais e incongruentes. Araripe Júnior, sob orientação racista própria da crítica da época, viu na obra de Cruz e Sousa atestados do maravilhamento da sensibilidade de um negro que diante da cultura ocidental só era capaz de haurir-lhe o que fosse superficial (ARARIPE JÚNIOR, 1963, p. 146-147) e José Veríssimo atribui gratuitismo a muitas das construções de *Missal* e viu em *Broquéis* nada mais que a obra de um parnasiano que incorporara Verlaine, sem lograr levar a cabo seu empreendimento de compor uma poesia simbolista autêntica (VERÍSSIMO, 1976, p. 80).

Sobre o juízo da crítica pesaram, é claro, fatores históricos. Ora, Cruz e Sousa era um poeta negro, de origem provinciana, fizera na companhia dos “novos” algum rumor junto à imprensa do tempo e, mais que isso, adotara como referência para a composição de seus versos o simbolismo, orientação estética pretensiosamente hermética, recente e escandalosa, mesmo em seu contexto de origem junto às rodas literárias francesas. No entanto, não apenas o acinte representado pela petulância do jovem poeta negro parece ter inclinado seus críticos a tomarem por extravagantes procedimentos de sua lírica que, na pena de outros, eram aceitos confortavelmente. Ivone Daré Rabello reconhece que as condições sociais que legaram inevitavelmente Cruz e Sousa à marginalidade ofereceram-lhe instrumento para se afastar da adesão passiva ao parnasianismo e superar a condição de simples êmulo das modas decadentistas vindas da Europa:

A poética de Cruz e Sousa é a resposta a sua experiência histórica e a tantos enunciados que fazem da exclusão social e cultural uma lei que oculta a dinâmica própria brasileira. Numa obra marcada pelo trabalho técnico e a escolha canônica de procedimentos, pela polissemia do símbolo que fala o inefável e o infando, a poética de Cruz e Sousa, de maneira originalíssima, como só pode ser a poesia que dá forma às particularidades históricas, responde à falsa consciência e responde a exclusão social com a figuração do sonho do ideal e do abismo do nada, com a paródia de todos os mitos e de todas as promessas, à exceção talvez da promessa da arte, paraíso próprio em que todo desejo pode ser formulado (RABELLO, 2006, p. 272)

Ivone Daré Rabello, pois, reconhece que, embora adotasse como linguagem estética os modelos da lírica do período, Cruz e Sousa a converteria em técnica a serviço de uma poesia historicamente consciente e, por isso, original. Consciência essa em que se observa o embate angustiante entre a condição de marginalidade e a promessa do ideal da arte. Em outras palavras, as principais tônicas da lírica do período – a saber, a dicção idealista, herança do simbolismo; a angústia da impossibilidade, que assume os contornos do erotismo doentio e decadente e a busca pela poesia essencial e autônoma (cerne espiritual de *l'art pour l'art* parnasiano) – ganham autenticidade em Cruz e Sousa, por falarem intimamente a sua condição de

poeta sem lugar na ordem social, obrigado, por isso, a refugiar-se em uma espécie de concepção particular de culto da arte. Inclinação que parece ter reflexo nas especificidades de sua poesia. Cruz e Sousa, por exemplo, compõe uma lírica que visa dar forma às abstrações valendo-se dos mesmos procedimentos de composição imagética que nas mãos dos parnasianos decantavam, amiúde, em uma plasticidade pitoresca, além disso, sua poesia também é marcada por intenso *pathos* e revestida por um senso de nostalgia (não do passado, mas de um ideal perdido) que se aproxima da sensibilidade romântica, então, francamente evitada.

Os temas da lírica de Cruz e Sousa, sensíveis ao sentimento de exílio, afastamento do ideal e impossibilidade desdobram-se, como reconhece Rabello, nas imagens representadas pelos polos opostos do ideal onírico e do abismo (RABELLO, 2006), compondo uma espécie de cosmologia particular permeada por uma angústia metafísica que evoca a consciência do encantamento, a ruína do mito e a ideia da transcendência. Nesse aspecto, o universo da lírica de Cruz e Sousa oferece-se como ponto dissonante diante da ideologia que enfeixa a lírica de fins dos oitocentos (em todos os seus desdobramentos, como poesia científica, “realista” e parnasiana); lírica essa que, embora se revista, no parnasianismo, com o apelo à autoridade do eterno sugerida pelas referências à cultura clássica, trará em seu cerne a celebração do progresso. Como reconhece Luís Augusto Fischer:

Foi essa a lição que os parnasianos aprenderam: considerar a vida (...) segundo a ótica triunfante da razão científica que subjaz tanto aos apelos reformistas do poeta dos escravos [Castro Alves] quanto nos vaticínios científicos dos positivistas. Na formulação escolástica do Parnasianismo, essa crença vestiu-se da roupagem classicista, que renegava, por sua própria natureza, a estetização do cotidiano, e alinhou-se com a perspectiva impassível dos discursos teleológicos das ciências naturais e sociais, assim buscando superar a incontínência sentimental dos românticos (FISCHER, 2003, p. 303-312).

Aqui, Cruz e Sousa posiciona-se em local diametralmente oposto do ocupado pela média dos poetas de seu tempo. Enquanto a elite literária de sua época entoava

louvores aos novos tempos – representados pela promessa da república, abolição da escravatura e modernização, Cruz e Sousa, à margem das rodas literárias, provavelmente viu com desconfiança as utopias de seus contemporâneos, alentadas, àquela época, pelo complexo positivista que professava os albores de uma sociedade laica e entusiasta diante dos avanços científicos. Tal desconfiança talvez tenha reflexo sobre a visão metafísica particular de sua obra que, recompondo, a partir dos escombros do edifício da metafísica demolido pela crença no progresso e pelo *zeitgeist* positivista, mitos particulares, plasmados a partir de uma teologia paródica e alegórica, que povoa o vazio metafísico com uma mística transgressora e maldita. Dois motivos intimamente relacionados manifestam em sua poesia essa consciência perplexa diante das linhas de força da ideologia do tempo – o *topos* da morte de Deus e o da religião da arte, que, em Cruz e Sousa, delinham-se como respostas à euforia positivista.

O tema da morte de Deus não foi estranho também aos contemporâneos de Cruz e Sousa, que, grosso modo, o desenvolveram de acordo com duas orientações distintas: ou submetido à volúpia do mal, enformada pelo satanismo estilizado dos decadentes, ou pela profissão de fé no progresso que utilizava o ateísmo rebelde como hipérbole da crença na ciência.

Exemplos da primeira orientação são atestados pelo poema “A águia”, integrante das *Canções de decadência* (1887), de Medeiros e Albuquerque. Buscando colher a beleza do hediondo e transmitir a atmosfera de vazio e degradação cósmica própria da visão de mundo decadentista, o poema de Medeiros e Albuquerque compõe um quadro inquietante: o eu lírico depara-se com uma águia que traz em seu bico um verme gigantesco; ao ser interpelada sobre a origem daquela abjeta presa, a ave declara tê-la encontrado junto ao cadáver de Deus:

Vi baixar da amplidão do páramo profundo
 uma águia segurando um gigantesco verme
 e não pude deixar, pasmado, de deter-me
 saber onde achara esse despojo imundo.

(...)

“... Sobre o corpo de Deus, exposto e corrompido,
do Nada na mudez da lúgubre carneira,
pastava lentamente, em fúria carniceira,
este verme tenaz que eu trouxe suspenso...”

(ALBUQUERQUE, s/d, p. 123-124)

A tentação de ler esse poema como uma aguda manifestação de rebeldia é grande; afinal, a imagem degradante do cadáver de Deus haveria de chocar boa parte dos setores conservadores da sociedade brasileira de tradição católica. Contudo, não se pode esquecer o contexto em que o poema foi produzido; por um lado, na década de 1880 o satanismo rebelde de Baudelaire não figurava novidade, mas decantava em modismo, por outro, considerando-se o espírito anticlerical e a defesa de uma sociedade laica, casava-se perfeitamente com o perfil ideológico dos jovens literatos cujos círculos Medeiros e Albuquerque integrava e a quem escrevia – jovens republicanos, entusiastas da ciência e do progresso para os quais as crenças religiosas (e mesmo a metafísica) cheiravam ao antiquado binômio monarquia-clericato. As condições que tornam o chocante quadro composto por Medeiros e Albuquerque aceitável às mentalidades daquele tempo ficam explícitas no seguinte trecho do poema “Visões de Hoje” (1881), de Isidoro Martins Júnior, representante da Poesia Científica, um desdobramento da poesia *fin-de-siècle* que tentou extrair, assim como a ficção naturalista (que o faria com mais êxito), inspiração literária do repertório da ciência do período:

[...]

Estendem-se no pó do solo os velhos cultos
Mitos fenomenais espalham-se insepultos
Numa grande extensão de esqualido terreno.
O ar é fino e puro; o espaço azul sereno.
Júpiter, Jeová, Osíris, Buda, Brahma,
Jazem no escuro chão sob esta lousa - a lama!

Como coisas senis, fossilizadas, negras,
 Amontoam-se além as bolorentas regras
 Da Bíblia, do Alcorão, do A Vesta e Rig-Veda.
 Trôpegos, sem valor, curvos de queda em queda,
 Fogem, na treva espessa, Adon, Moloque, Siva,
 Ormud, Vichnu, Abriman, Baalath...

(apud. MAGALAHÃES JR, 1977, p. 110)

O Deus morto, de cujo cadáver brotou o verme que a águia de Medeiros e Albuquerque traz em seu bico, bem poderia ocupar esse panteão dismantelado descrito de forma eufórica por Martins Júnior; como os outros deuses, ele ocupa a categoria das “coisas senis, fossilizadas, negras” que fogem, com as “regras bolorentas” de suas escrituras sagradas, para as trevas, deixando livre “o ar fino” e “puro” e “o espaço azul sereno” do éter para ser preenchido pelos albores da ciência.

Embora revestido de dicção decadente, o poema de Medeiros e Albuquerque é oportuno ao mesmo contexto que gerou as “visões” de Martins Júnior – descrição do sórdido e do inquietante que, ao invés de testemunhar a angustiante consciência do vazio metafísico diante de um mundo sem Deus, pode ser tomado como celebração de um novo tempo em que o satanismo galante e o ateísmo rebelde dão-se as mãos, oferecendo-se como vestes exóticas que adornam uma crença algo ingênua nos avanços da ciência e no progresso do país.

Diverso é o tom que reveste o soneto “Sexta-feira santa”, integrante de *Últimos sonetos* (1905), de Cruz e Sousa:

Lua absíntica, verde, feiticeira,
 pasmada como um vício monstruoso...
 Um cão estranho fuça na esterqueira,
 uivando para o espaço fabuloso.

É esta a negra e santa Sexta-Feira!

Cristo está morto, como um vil leproso,
 chagado e frio, na feroz cegueira
 da Morte, o sangue roxo e tenebroso.

A serpente do mal e do pecado
 um sinistro veneno esverdeado
 verte do Morto na mudez serena.

Mas da sagrada Redenção do Cristo,
 em vez do grande Amor, puro, imprevisto,
 brotam fosforescências de gangrena!

(SOUSA, 1961, p. 212-213)

O soneto de Cruz e Sousa, em quadro noturno e sinistro, apresenta a imagem do cadáver de Cristo. Submetido a uma leitura superficial, o poema de Cruz e Sousa não parece acrescentar nada de novo ao que Medeiros e Albuquerque realizara. Estilisticamente superior àquele, é bem verdade (aqui há, por exemplo, um complexo sistema cromático que evoca os matizes da putrefação e da morbidez enquanto em Medeiros e Albuquerque, há apenas uma narrativa composta a partir de imagens convencionais associadas ao sublime e ao horror), o soneto de Cruz e Sousa, contudo, se desdobra em torno de motivos semelhantes aos trabalhados pelo autor de *Canções de decadência*. Lá, o cadáver de Deus, descrito elipticamente pela águia, aqui, a apresentação alucinatória de Cristo em putrefação; lá, os signos da ausência manifestados no verme, ícone da morte, aqui os signos do mal alegorizados na serpente e no veneno, e assim por diante. Contudo a diferença de orientação ideológica salta aos olhos no último terceto do poema de Cruz e Sousa. Em chave de ouro, o soneto de Cruz e Sousa sugere um senso de perplexidade e orfandade diante da graça perdida. Assumindo os foros de epifania vazia, o poema apresenta Cristo, não como vetor da redenção expressa no grande “Amor imprevisto” (que encerra a sublimação da condição humana e a salvação), mas corpo corrupto que emana “fosforescências de gangrena”. O que é sublimado, pois, é apenas uma luz diabólica, o

fogo-fátuo, vapor luminoso da putrefação que encarcerar a humanidade na realidade material e revela, diante de seus olhos, o vácuo que ocupa o espaço que outrora encerrara a promessa do paraíso.

Os três poemas, “A água”, “Visões de Hoje” e “Sexta-feira Santa”, adotam a mesma tônica visionária que coloca o eu lírico diante de uma grande revelação – a morte de Deus, de Cristo e de todos os deuses; todavia, as diferenças se assinalam nas posturas assumidas frente o vazio metafísico – Medeiros e Albuquerque testemunha a morte de Deus, Martins Júnior a celebra e Cruz e Sousa sente-a com uma pungente consciência de impossibilidade e frustração.

Curiosamente, a sensibilidade de Cruz e Sousa liga-se à maneira como os primeiros românticos, reativos aos postulados da Ilustração, experimentaram a aridez existencial oriunda do declínio da metafísica. Antes de uma proclamação rebelde, o tema da morte de Deus, em seu contexto de origem, encerra uma consciência crítica diante das pretensões do pensamento ilustrado de decifrar todos os mistérios do universo. Como exemplo significativo da penetração desse motivo na sensibilidade romântica, pode-se tomar como exemplo o poema “O sonho” (1796), do romântico alemão Jean-Paul Richter. Trata-se de um poema narrativo em que, o eu lírico, acometido por uma visão (as “visões” por sintonizarem a percepção do poeta a do profeta parecem ser adequadas ao tema da morte de Deus) depara-se com um cemitério de cujo solo os mortos se levantam para saudar Cristo que, retornando de sua jornada aos céus, proclama:

Atravessei os mundos, subi até aos sóis, voei com as galáxias através dos desertos do céu; e não há Deus. Desci até onde o ser estende as suas sombras, e olhei para o abismo, gritando: ‘Pai, onde estás?’ Mas apenas ouvi a tormenta eterna, que ninguém rege (...) ‘Somos todos órfãos, eu e vós, não temos Pai’. (...) Nada imóvel, petrificado e mudo! Necessidade fria e eterna! Acaso louco e absurdo!(...) Como estamos todos tão sós na tumba ilimitada do universo! Eu estou apenas junto de mim. O Pai, ó Pai! Onde está o teu peito infinito, para descansar nele? Ah! Se cada eu é o seu próprio criador e pai,

porque é que não há de poder ser também o seu próprio anjo exterminador?” (JEAN-PAUL apud BORGES, 1993, p. 403)

Culminando em uma patética apologia ao suicídio, o poema de Jean-Paul traduz o sentimento de orfandade. Embora seja improvável que Cruz e Sousa tenha mantido contato com a poesia de Jean-Paul, são evidentes algumas correspondências entre sua “Sexta-feira santa” e o poema do escritor alemão – em ambos encontram-se o Cristo representado não como redentor, mas arauto (mudo em Cruz e Sousa) da aridez metafísica da época moderna. Os dois poemas, inclusive, exploram igualmente a relação entre impossibilidade de redenção e morte: “a tumba do universo” de Jean Paul e o Cristo morto de Cruz e Sousa são expressões materiais do vazio existencial. Com efeito, o contato entre os dois poetas não seria necessário para o compartilhamento do motivo da morte de Deus. No contexto romântico, como dito, esse tema surge como reação ao racionalismo da Ilustração; já no contexto de Cruz e Sousa, provavelmente, é evocado como reação ao *Zeitgeist* cientificista – em comum entre os dois contextos culturais está um sentimento de orfandade metafísica, que pode ser tratado como desdobramento da percepção do desencantamento do mundo que assombra a sensibilidade moderna.

Se por um lado a consciência do vazio metafísico da modernidade sugere a morte Deus aos artistas românticos, por outro, convida-os a buscarem elementos alternativos que preencham esse vazio. É nesse âmbito que a arte assume foros de atividade transcendente, desenvolvendo-se como simulacro da sacralidade perdida. Friedrich Schlegel, em *Conversa sobre a poesia* (1800), ao cotejar a poesia da antiguidade à de seu tempo, constata a inferioridade desta em relação àquela. O motivo de tal desnível, segundo o filósofo, seria exatamente o fato de a poesia antiga estar alicerçada sobre uma unidade mitológica autêntica, que lhe comunica sua importância como atividade coletiva e vocação para a eternidade. Na época moderna, ao contrário, reconhece Schlegel, esse referencial está perdido; não há mito, tampouco sensibilidade diante do sagrado. O vazio metafísico, contudo, é passível de ser preenchido desde que surja uma *nova mitologia*:

Afirmo que falta a nossa poesia um centro, como a mitologia o foi para os antigos, e tudo de essencial que a arte poética moderna fica a dever à antiga reside nessas palavras; nós não temos uma mitologia. [...] é chegado o momento em que devemos colaborar seriamente para produzi-la. Pois ela nos virá através do caminho inverso da de outrora, que por toda parte surgiu como a primeira floração da fantasia juvenil, diretamente unida e formada com o mais vivo e o mais próximo do mundo dos sentidos. A nova mitologia deverá ao contrário, ser elaborada a partir do mais fundo do espírito; terá de ser a mais artificial de todas as obras de arte, pois deve abarcar todo o resto, um novo leito para a velha e eterna fonte primordial da poesia; ao mesmo tempo, o poema infinito, que em si oculta o embrião de todos os outros poemas. (SCHLEGEL, 1994, p.51)

A nova mitologia, para Schlegel, ao contrário da antiga, nasceria como processo consciente, extraído do “mais fundo espírito” (e por isso, inscreve-se como fenômeno subjetivo). Em outras palavras, ao contrário da mitologia antiga que, em clave romântica, é interpretada como produto da experiência ingênua e do contato íntimo com os fenômenos da natureza, a nova mitologia surgiria como um artifício (“a mais artificial de todas as obras de arte”); obra de gênio que assumiria a forma de “um poema infinito”. Essa mitologia moderna corresponde, pois, a uma espécie de religião da arte, que propõem ocupar o vazio metafísico da modernidade com a uma concepção transcendente de beleza, tendo como resultado o elogio do artifício e atribuição de faculdades redentoras à obra de arte.

Na proclamação de Schlegel parecem encontrar-se mais de um ponto de contato com o *l'art pour l'art*, postulado futuramente por Théophile Gautier, em contexto ainda mais hostil às concepções idealistas e transcendentistas da beleza. Uma leitura apressada dos postulados da arte pela arte parnasiana (derivação da doutrina de Gautier) poderia revelar uma mera defesa da isenção de compromisso do ofício artístico com a sociedade; contudo, em época de conversão da arte em mercadoria (fenômeno que ganha contornos drásticos a partir da segunda metade do século XIX, época de Gautier), é inegável o apelo de resistência que parece residir no bojo da

proclamação de uma arte autotélica. Com efeito, Walter Benjamin (1987) reconhece que, conforme o fenômeno da reprodutibilidade técnica da obra de arte se acentua no século XIX, desferindo duro golpe contra sua antiga “aura”, eclodiram reações radicais contra a massificação da beleza via mercado – as chamadas “teologias da arte”, que orbitam, em contexto francês, basicamente, em torno de dois eixos: a “arte pela arte”, parnasiana e a “poesia pura”, buscada por Mallarmé naquele ponto em que a expressão poética absoluta confina com o silêncio.

A nova mitologia de Schlegel e as teologias da arte da segunda metade do século XIX podem ser tratadas parecem fornecer as bases de um motivo poético – o do desenvolvimento da religião da arte; motivo comum à poesia parnasiana e simbolista que, de certo modo, é passível de atuar como resposta a duas forças determinantes para a identidade da modernidade: como “religião” atesta o esforço de responder ao vazio metafísico; como defesa da autonomia da arte, opõe-se à lógica da mercadoria. Com efeito, a religião da arte pode ser tomada como aversão ao conceito definido por Adorno e Horkheimer como “razão instrumental”, fenômeno que, segundo postulado por *A dialética do esclarecimento*, estaria no fundamento do processo de substituição do mito por uma concepção fetichista da razão, a serviço da manutenção do poder, desenvolvida sob a égide do capital e que enfeixaria desde a celebração da ciência como verdade absoluta, até a atuação da indústria cultural (1985). Com efeito, o motivo da religião da arte parece intuir a identidade comum, exposta por Horkheimer e Adorno, entre a apologia do conhecimento científico e o fenômeno de mercantilização e massificação da beleza. Ao adotar metáforas místicas para revestir seu movimento insurgente contra as forças que subordinam a arte ao gosto burguês e à lógica da mercadoria, ela parece buscar abalar a própria hegemonia que o saber científico ocupa junto à modernidade, amparando sob o discurso artístico, todo um repertório metafísico então fragilizado.

O caráter rebelde dessa profissão de fé no belo afastado do centro do *modus vivendi* burguês encontra excelência em Baudelaire: o elogio do artifício, o satanismo estilizado, o culto do raro, surgem no poeta *d’As flores do mal* como um sistema coeso em que o elemento místico acoabita com uma espécie de compromisso com a revolta.

Para tanto, sua poesia conclama a potência de uma arte transcendente como oposição às forças de alheamento alimentadas pela sociedade burguesa, encontrando no sublime o arrimo para uma poética de resistência. Algo sugerido já em seu poema programático “L’ Idéal”, em que o poeta se ressentia da insuficiência da beleza própria da arte de seu tempo, definida como “chloroses”, “beautés d’hôpital” e “pales roses” e busca uma expressão artística dotada de aura mítica:

[...]

Car je ne puis trouver parmi ces pales roses

Une fleur qui ressemble à mon rouge idéal.

Ce qu’il faut à ce couer profond comme un abîme,

C’est vous, Lady Macbeth, âme puissante au crime,

Rêve d’Eschyle éclos au climat des autans;

Ou bien toi, grande Nuit, fille de Michel-ange,

Qui tors paisiblement dans une pose étrange

Tes appas façonnés aux bouches des Titans!

(BAUDELAIRE, 1942, p. 98)

[Pois nunca pude encontrar entre essas pálidas rosas

Uma flor semelhante ao meu vermelho ideal.

O que falta a este coração profundo como um abismo,

Sois vós, lady Macbeth, alma possuída pelo crime,

Sonho de Ésquilo surgido do clima de autans;

Ou bem, tu, grande Noite, filha de Michelangelo,

Que te contorces pacatamente numa pose estranha

Teus atrativos feitos para as bocas dos Titãs!]⁴²

Ésquilo, Shakespeare, Michelangelo, e os mitos por eles plasmados, a Noite, a potência da ambição e do crime encarnada em Lady Macbeth e os titãs (Prometeu e os demais), surgem como um panteão esquecido que o poeta visa revitalizar; o apelo sublime emanado por suas referências da arte do passado impõe-se como uma opressiva força de reencantamento da arte e antídoto violento contra a mesquinhez do gosto de sua época.

Com efeito, a religião da arte será uma transgressora alegoria do mal-estar do artista moderno diante de sua condição de exilado, seja em face da sociedade, seja diante da promessa do ideal. Em outro estágio fundamental para a consolidação da poesia simbolista, Mallarmé, movido pelas implicações do vazio metafísico e do mal-estar diante da refração do ideal às investidas do poeta moderno, proclamará em, “L’Azur”, que “le ciel est mort” (MALLARMÉ, 1893, p. 22), traduzindo à sensibilidade moderna a árida constatação da morte do ideal, cujo acesso pelos caminhos pavimentados no passado (o da religião, por exemplo), está vetado, exigindo, pois, o desenvolvimento de vias alternativas e conscientes da ameaça do vazio. Essas vias alternativas, como demonstra a experiência alternativa, contam com o desenvolvimento de uma concepção mística de arte.

Sensível a esses motivos, Cruz e Sousa formulará a sua visão particular de religião da arte. Antes de professar uma retomada devota da mística cristã (ou de outros sistemas de crença), Cruz e Sousa encontra nas imagens sugeridas pelo niilismo, conseqüente do embate entre fé e o primado da racionalidade, a matéria-prima para a

⁴² Tradução de nossa autoria.

composição de uma metafísica particular. A morte de Deus e a impossibilidade de redenção pela graça cristã concedem ao poeta a licença para se reconhecer como demiurgo maldito, passível de emular, na instância da arte, o princípio performático do *Genesis*, atribuído, em sua poesia, não às mãos divinas, mas ao diabo, e dedicado não à geração do cosmo infinito, mas a de uma forma de arte que ousa reivindicar à sua natureza finita o direito à eternidade e ao absoluto. Tal tarefa, embora frustrada, tem por triunfo parcial a ação de revestir de encantamento a criação poética. A religião da arte em Cruz e Sousa concebe o poema como ídolo sem Deus, o trabalho artístico como sacrilégio e o artista como demiurgo rebelde. O poema “A flor do diabo” de *Faróis* (1900), testemunha o ofício sacrílego que resume a religião da arte cruziana; os fragmentos abaixo ilustram o que se diz:

Branca e floral como um jasmim-do-Cabo

Maravilhosa ressurgiu um dia

A fatal Criação do fulvo Diabo,

Eleita do pecado e da Harmonia.

(...)

Foi num momento de saudade e tédio,

De grande tédio e singular Saudade,

Que o Diabo, já das culpas sem remédio,

Para formar a egrégia majestade,

Gerou, da poeira quente das areias

Das praias infinitas do Desejo,

Essa langue sereia das sereias,
Desencantada com o calor de um beijo.

(...)

Formou a flor de encantos esquisitos
E de essências esdrúxulas e finas,
Pondo nela oscilantes infinitos
De vaidades e graças femininas.

E deu-lhe a quint'essência dos aromas,
Sonoras harpas de alma, extravagâncias,
Pureza hostial e púbere de pomas,
Toda a melancolia das distancias...

(...)

Mas hoje o Diabo já senil, já fóssil,
Da sua Criação desiludido,
Perdida a antiga ingenuidade dócil,
Chora um pranto noturno de Vencido.

Como do fundo de vitrais, de frescos
De góticas capelas isoladas,
Chora e sonha com mundos pitorescos,

Na nostalgia das Regiões Sonhadas.

(SOUSA, 1961, 106-108)

Valendo-se da convencional correspondência simbolista entre flor e poesia, o poema de Cruz e Sousa apresenta a sua visão particular de arte, matizada pelo mal e produto de uma demiurgia rebelde. Como atesta a primeira estrofe, a concepção de poesia cruzina eclode na zona de intersecção entre transgressão e beleza (“eleita do pecado e do pecado e da harmonia”) e se desenvolve como atividade performática e satânica. O principal sacrilégio que reveste a atividade de criação da flor reside precisamente na atribuição de poderes demiúrgicos ao diabo: como “fatal Criação do fulvo diabo”, flor evoca um velho interdito cristão que postula que o demônio seria impossibilitado de gerar, tendo de se conformar em corromper a criação divina (KAPPLER, 1993). A flor de Cruz e Sousa liga-se à linhagem de outras criações diabólicas registradas pela literatura, tais como as personificações do Pecado e da Morte que surgem no Canto II de *Paraíso Perdido*. O poema de Milton coloca Satã diante da entrada do inferno, onde se com duas figuras monstruosas: uma bela mulher cuja cintura guarnecida de bocas de cães ferozes termina em cauda de serpente e um espectro negro de contornos indefinidos. Ao ver Satã, o monstro negro lança-se contra ele e ambos travam uma luta interrompida pela mulher que ao chamar Satã de pai e o espectro negro de filho, revela sua natureza e a do monstro. Ela seria o Pecado; nascida nos dias de glória de Satã, como simulacro feminino deste, ela tornara-se sua filha e amante. Expulsa do céu com as hostes rebeldes, a Mulher-Pecado, fora incumbida por Deus de guardar a chave do atroz recinto que não ousara adentrar; às portas do inferno o Pecado gera, então, o fruto de seu conúbio com o diabo: o Monstro-Morte, que, ao violar a própria mãe após o nascimento, lhe engendra no corpo os cães monstruosos que a deformam e constantemente atormentam (MILTON, 1994). Quando reconhece seus filhos, Satã apossa-se, então, das chaves do inferno e intenta lançar suas próprias crias sobre a Criação divina; estando o mundo, segundo o poema, a partir daí, a mercê dos maiores males que existem: o Pecado e a Morte.

Ecoando as alegorias de Milton, a flor de Cruz e Sousa compartilha com todas as criações diabólicas um caráter ilícito e a essência do mal – ela corresponde a uma forma de beleza matizada pela fatalidade e ameaça, uma perfeita manifestação do “belo horrendo” que a sensibilidade rebelde da tradição romântica, conforme a leitura efetuada por Mario Praz (1994), buscou plasmar em oposição aos cânones clássicos de beleza.

A natureza “fatal”, da flor do diabo encerra as principais tônicas do princípio criativo romântico – “o tédio” e a “saudade”, motivam a geração da obra, irmanando o sentimento de exílio e culpa do Satã caído ao *spleen*. Como é produto de violação de interditos, a flor surge como uma anti-criação corrupta, o que é assinalado pela paródia, efetuada pelo poema, da geração do Homem por Deus. Enquanto no Gênesis bíblico, Deus teria gerado Adão ao insuflar o barro com o princípio vital (GENESIS 2: 7), a flor é gerada por ação erótica e marcada pela angústia. O diabo “desencanta” sua flor das areias (que se opõem ao “barro” bíblico por remeterem à ideia de esterilidade) das “praias infinitas do desejo” (alegoria pungente dos tormentos oriundos das vontades frustradas e/ou insaciáveis), por meio de um beijo.

A criação do diabo é, pois, desde a origem, marcada pelos signos da impossibilidade e da insuficiência: sua beleza, produto do que há de mais raro, também se nutre “da melancolia de todas as distâncias” – todas: seja a distância da graça perdida que se apresenta ao anjo caído, seja a distância do ideal, que acena ao poeta moderno. Talvez aí, com efeito, resida a fatalidade essencial dessa flor – a única possibilidade de criação acessível ao diabo e ao poeta é sempre insuficiente diante da criação ideal; por isso, ao fim do poema, o diabo desilude-se diante de sua criação e isolado em “góticas capelas”, versão sacrílega da torre de marfim simbolista, como poeta, contenta-se com o sonho – consolo amargo à sua consciência de vencido.

Os motivos da morte de Deus e da religião da arte, aqui tomados como referências para o itinerário de leitura da poética de Cruz e Sousa, parecem testemunhar a relação de sua poesia com fatores determinantes para a sensibilidade lírica de seu tempo. Facetas complementares de um mesmo fenômeno: eles revestem de forma artística a angústia moderna diante do vazio metafísico e da mercantilização

da obra de arte. Tais motivos se insinuam mais agudamente na poesia brasileira, por seu turno, conforme nossa sociedade começa a trilhar a senda da moderna sociedade ocidental sulcada pelos modelos europeus. Por isso, a profissão de fé ateísta dos poetas entusiastas do positivismo (mesmo quando disfarçados de satanistas decadentes) e a arte pela arte parnasiana, orientações artísticas que entre nós se tornam moda a partir de fins do século XIX, imprimem-se na poesia do período como reflexos de um Brasil vive o momento de transição entre a condição de país monárquico e escravocrata e a de uma sociedade republicana, liberal e dotada de modos burgueses. Poetas que como Medeiros e Albuquerque e Martins Júnior, por possuírem lugares cativos no *mainstream* oitocentista, embora tenham sido sensíveis a esses motivos, talvez não pudessem haurir a vibração mais pungente desses motivos, que na tradição da poesia moderna europeia, assumira forma a partir da desconfiança romântica diante da Ilustração e contornos sólidos na reivindicação de uma poesia mística, rebelde e autotélica efetuada por precursores do simbolismo, como Baudelaire e Mallarmé. Ao contrário disso, a morte de Deus entre nossos poetas *fin-de-siècle*, via de regra, converte-se em oportunidade de emancipação intelectual frente as origens católicas do país, enquanto, entre eles, a religião da arte decanta facilmente na retórica altissonante e algo leviana do esteticismo parnasiano. Cruz e Sousa, formado nesse mesmo ambiente cultural, parece relacionar-se com esses motivos de modo distinto. A morte de Deus e a religião da arte formam um binômio expressivo em sua lírica, que configura um sistema metafísico próprio – perplexo e angustiado diante da impossibilidade de transcendência em um mundo sem Deus, Cruz e Sousa concebe a arte de contornos rebeldes e sacrílegos como última salvação. Mesmo que insuficiente e fadada ao fracasso, a busca de Cruz e Sousa reencena o movimento de reação que fez o poeta romântico (em uma extensa tradição que culmina em Baudelaire) ousar ser demiurgo; roubar de Deus a potência performática e, no estéril solo da modernidade, reivindicar à arte o encantamento perdido, encontrando na transgressão uma nova via para a transcendência.

Ao contemplar o meio em que se inscreve e a tradição que sustenta sua lírica, é inegável o questionamento sobre as condições que permitiram a Cruz e Sousa conferir autenticidade a motivos importantes para a sensibilidade moderna que se

deformaram em modismos superficiais na pena da maioria de seus contemporâneos. Talvez, como já sugeriu Ivone Daré Rabello (2006), tais singularidades não se resumem a uma compreensão privilegiada e mais madura da natureza dos motivos típicos da lírica moderna, difundidos pela tradição simbolista, mas sim, de nasçam de condições históricas. Ora, sobre Cruz e Sousa pesou o estigma da marginalidade; a ciência do tempo, como o próprio poeta reconhece na prosa de “O emparedado” (1961), por sua condição de negro, julgava-o inferior, enquanto que as altas rodas literárias só reservaram a ele um lugar periférico. Ao contrário de seus contemporâneos que, amparados pela ideologia cientificista (por serem brancos ou considerados como tais) poderiam celebrar o triunfo da ciência sobre Deus e por terem acesso pleno aos círculos literários, poderiam extrair a forma exterior da *arte pela arte* para convertê-la em chamariz para o público, Cruz e Sousa parece ter visto com desconfiança o delineamento da sociedade moderna e reagido, com sua concepção particular de arte, às ideologias do tempo. Por conta disso, sua poesia converte o marginalizado em poeta maldito (como toda as implicações metafísicas que o termo acarreta) e conclama para configurar sua poética, às voltas com as ideias de transcendência, misticismo e abstração, a substância concreta e autêntica de suas experiências de impossibilidade e frustração.

Os motivos da morte de Deus e da religião da arte em Cruz e Sousa, pois, surgem como manifestações poéticas de uma condição verificável historicamente – a de um poeta que relegado à margem do mundo moderno, encontra essa instância periférica habitada por entidades vencidas; deuses mortos, mitos esquecidos e os últimos fulgores da aura da obra de arte.

Referências

A Bíblia de Jerusalém. Coordenação de Gilberto da Silva Gorgulho, Ivo Storniolo, Ana Flora Anderson. São Paulo: Sociedade Bíblica Católica Internacional e Paulus, 1996.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.

ALBUQUERQUE, Medeiros e. *Canções de decadência*. Porto Alegre, Pelotas, Rio Gande; Editor Carlos Pinto, s/d.

AMARAL, Glória Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Obra crítica*. Organização de Afrânio Coutinho. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: fundação Casa de Rui Barbosa, 1963.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Rio de Janeiro: Libraire Victor, 1942.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Ensaios Sobre Literatura e História da Cultura. Obras Escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BORGES, Anselmo. Ernest Bloch: a esperança ateia contra a morte. *Revista Filosófica de Coimbra*, n. 4, vol. 2, 1993.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadentismo e Simbolismo no Brasil – crítica e poética*. Brasília: Livros Técnicos e Científicos; JNL; MEC, 1980.

FISCHER, Luís Augusto. *Parnasianismo Brasileiro: Entre Ressonância e Dissonância*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

MAGALHÃES JR. Raimundo. *Poesia e vida de Augusto dos Anjos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

MALLARMÉ, Stéphane. *Vers et Prose: Morceaux Choisis*. Paris: Librairie Academique Didier, 1893.

MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de António José Lima Leitão. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas, 1994.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Meneses. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

RABELLO, Ivone Daré. *Um canto à margem: uma leitura da poética de Cruz e Sousa*. São Paulo: Nankin; Edusp. 2006.

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994 (Biblioteca Pólen).

SOUSA, João da Cruz e. *Obra completa*. Organização, introdução e notas de Andrade Muricy. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1976.

Capítulo 5

Augusto Frederico Schmidt e a Morte do patriarca

Glenda Silva

A *Bíblia* é um dos livros mais antigos que se têm notícias e continua mantendo o seu primado e o seu lugar na literatura mundial entre os best-sellers. Além disto, ela tem o seu valor religioso para os judeus, cristãos, muçumanos e espíritas, dentre outras religiões. A *Bíblia* é uma coletânea de livros de belezas literárias pontuadas de acontecimentos históricos, biográficos, poesias, oráculos, ditos sapienciais, cartas, narrativas e textos apocalípticos, revelando uma preciosidade de gêneros literários, fornecendo inúmeros temas para pesquisas. O texto sagrado já foi fonte de inspiração para grandes obras literárias, para a arquitetura, bem como para pintores e escultores. O crítico literário Northrop Frye comenta que:

[...] A Bíblia é, em primeiro lugar, um mosaico, para usar uma palavra não menos precisa do que a feição, neste caso. Ela é um mostruário de mandamentos, aforismas, epigramas, provérbios, parábolas, enigmas, excertos, dísticos em paralelismo, fórmulas, contos do populário, oráculos, epifanias, “gattungen”, sentenças, fragmentos ocasionalmente em verso, glosas marginais, lendas, aparas de documentos históricos, leis, correspondência, sermões hinos, visões extáticas, rituais fábulas, listas genealógicas, e por aí a fora. (FRYE, 2007, p.244)

Além disso, pra Frye, os fatos acontecem na *Bíblia* de maneira mesclada e caótica e não “contínua”. A *Bíblia* nada mais é que um conjunto de livros, uma pequena biblioteca, que traz a história da cultura e processo civilizatório de um povo em específico os Judeus. Segundo Harold Bloom:

Os judeus chamavam de Tanákh às suas Escrituras Sagradas, um acrônimo de três partes da Bíblia; a Toráh (os ensinamentos ou Leis, também conhecidos como os Cinco Livros de Moisés ou Pentateuco); Neví'im (os Profetas); e Khetuvim (os Escritores). (BLOOM, 1992, p.15)

Para os Judeus a *Bíblia* não é só sua história, como também um conjunto de Leis civis, morais e religiosas dadas pelo seu Deus, Javé. Ainda, segundo Bloom (2006, p.164), “o segmento mais antigo da Torá centra-se em Javé”. Assim, todos os livros bíblicos vão falar Dele e da história dos Judeus.

A *Bíblia* originalmente foi escrita em hebraico, aramaico e grego. Esequias Soares (2003, p.25) explica que: “O Primeiro Testamento foi escrito originalmente em hebraico, com exceção de Esdras 4.8-6.18; 7.12-26; Daniel 2.4-7.28; Jeremias 10.11 e duas palavras em *Gênesis* 31.47, que foram escritos em aramaico.”

Quanto a sua autoria, segundo a teologia, foram cerca de 40 autores diferentes que se debruçaram na exaustiva tarefa de confeccionar os livros bíblicos, levando um período de 16 séculos para ser toda escrita. Antônio Gilberto (1986, p.37) aponta que “os escritores foram homens de todas as atividades da vida humana, daí a diversidade de estilos encontrados na *Bíblia*”.

Quanto ao conteúdo, o Primeiro Testamento está dividido em Leis, História, Poesia e Profecia. Neles encontram-se a possível origem de todas as coisas e o estabelecimento da nação israelita, a Teocracia, a Monarquia, a divisão de reinos e o cativeiro. Já no Segundo Testamento, os livros estão classificados conforme o assunto a que pertencem: Biografia, História, Epístolas e Profecia.

A *Bíblia* até hoje ilumina a imaginação de muitos autores e de grandes obras literárias que a tomaram como base. Incontáveis autores ocidentais buscaram no livro sagrado histórias, frases, ditos, parábolas. Usam-na em seus trabalhos como combustível poético e não como uma profissão de fé. Aguilar (2003, p.17) chega mesmo a afirmar que “nenhum livro tem inspirado mais a produção literária como a *Bíblia*.”

A *Bíblia*, portanto, foi à fonte onde grandes autores canônicos beberam, dentre eles: Shakespeare, Dante, Gil Vicente, Victor Hugo, Machado de Assis. Para Erich Auerbach (1976), por exemplo, a literatura ocidental se estrutura a partir da concepção de dois mundos opostos: o grego e o judaico-cristão. Para Auerbach:

Os personagens homéricos são retratados num mundo extremamente detalhado e rico que lhes tira a profundidade psicológica; ao passo que os personagens bíblicos vivem situações de extrema intensidade psíquica, tornando-os mais intensos e mais intensos e mais complexos. (AUERBACH, 1976, p.10)

Recordemos aqui ainda as interessantes palavras de Moacyr Scliar, ao referir-se à Bíblia:

Em tempos sôfregos pela novidade, fato de que um texto escrito há milênios continue a ser lido por boa parte da humanidade. Este texto é o Antigo Testamento. Para muitas pessoas, a Bíblia é expressão das palavras de Deus, uma narrativa que implica uma mensagem moral plenamente aplicável, independente de época e lugar. Mas a Bíblia permite também uma leitura não religiosa, uma leitura literária capaz de comover e encantar mesmo céticos e agnósticos. (Apud HOLANDA, 2005, p.11).

As narrativas bíblicas são assim intensas, comoventes, complexas e com personagens marcantes. Muitos autores literários buscam neles inspiração para compor os seus personagens. Os personagens bíblicos não são imutáveis, pelo contrário, eles vão se redimensionando com o tempo, fazendo parte do imaginário cultural de muitas civilizações. Ora são parafrazeados, ora eles são parodiados. Ora o choro, ora o riso. Eles servem tanto à tragédia como à comédia. Com certeza, continuarão inspirando ainda, muitos séculos, a literatura do mundo ocidental. Robert Alter nos explica também sobre a grandeza desses personagens:

Como a *Bíblia* consegue evocar personagens de tamanha profundidade e complexidade valendo-se de meios aparentemente tão parcos e mesmo rudimentares? Afinal, a narrativa bíblica não contém análise minuciosa de causas ou razões, nem entra em detalhes a respeito de processos psicológicos; somente nos

concede indicações mínimas acerca de sentimentos, atitudes e intenções, e oferecendo-nos pouquíssimas informações sobre o aspecto físico, a gesticulação e os trejeitos, a roupa e os instrumentos usados pelos personagens, o ambiente físico em que eles cumprem seus destinos. (ALTER, 2007, p.174)

Embora a *Bíblia* seja um rico manancial de narrativas e personagens que nutrem os pensamentos de autores, os estudos desses diálogos intertextuais infelizmente ainda são escassos e muito recentes na academia.

Robert Alter (2007, p.32) comenta que: “Até meados da década de 1970, o único estudo de fôlego em inglês realizado por um pesquisador experiente e interessado em examinar a *Bíblia* de uma perspectiva literária era *Irony in the Old Testament*, de Edwin M. Good.” Robert Alter ainda nos diz que, em parte, a questão da ausência por tanto tempo sobre um estudo mais apurado sobre o diálogo intertextual com a *Bíblia* e a Literatura, é que:

Em contraste com a literatura grega e latina, a Bíblia foi considerada durante muitos séculos, tanto por cristãos quanto por judeus, a fonte unitária, e primária da verdade de revelação divina. (ALTER, 2007, p.34).

O diálogo entre a *Bíblia* e a Literatura é muito conflituoso e complexo. Muitos estudiosos acham que são dois mundos separados, não vêem que as obras literárias mundiais trazem muitas delas, uma dimensão religiosa, ora por paráfrase ora por paródia. Assim, tanto a *Bíblia* como a literatura universal que vai buscá-la como fonte de inspiração questionam a mesma coisa, tem o homem como centro de sua produção, levando o leitor a refletir acerca da complexidade da existência humana. Antônio Manzatto afirma que:

Pela ficção ou poesia, a literatura põe em cena o homem vivo, com suas questões, seus sonhos, seus problemas e seus sentimentos em face do mundo da natureza, em face dos outros homens e diante de si mesmo. Ela interessa-se pro tudo o que é humano, de tal modo que se pode dizer que a literatura é tão grande quanto o humano.

Diversas ciências aproveitaram-se disso ao longo dos séculos e debruçaram-se sobre a literatura para desenvolver seus estudos e chegar a uma melhor compreensão do homem. (MANZATTO, 1994, p.63)

A literatura acaba levando o ser humano à reflexão sobre a temática da vida, assim com a teologia através das narrativas bíblicas, que leva a refletir sobre a complexidade de uma consciência dividida, ora amando, ora odiando, ora tem personalidade límpida, ao mesmo tempo vive em um turbilhão de sentimentos opostos. Com isso, um estudo entre os textos literários e os textos bíblicos é de grande importância para a compreensão humana como nos mostra Magalhães (2000, p.45) “A atividade literária não pode se tornar serva da teologia, mas pode reconhecer na teologia uma porta de entrada para compreensão do humano e do sagrado”. O crítico literário Northrop Frye (2004, p.10) concluiu ainda que para compreender a literatura inglesa é indispensável ter o conhecimento bíblico. Ter conhecimento bíblico é também indispensável para compreender não só a literatura, mas a arte e a música, em diversas épocas. É importante ter a compreensão entre a relação do texto bíblico com a literatura e o texto bíblico como literatura. Seu valor literário não pode ser negligenciando, pois encontraremos nela princípios formais da literatura, como uso da linguagem, o poético e o descritivo.

Frye (2004), acrescenta ainda que na *Bíblia* encontraremos um novo uso estilístico: o proclamativo, que é a intensidade das tramas e personagens, tendo o objetivo de incluir o leitor nos temas como se ele participasse da história e tirasse alguma lição dela. Ele ainda nos diz que esse estilo proclamativo pode se compreendido também como uma forma de interação do leitor com o mundo bíblico:

Aqueles que conseguiram ler a Bíblia do começo ao fim descobrirão que ela tem pelo menos um começo e um fim e resquícios de uma estrutura completa. Ela começa com o começo do tempo na criação do mundo; e termina com o término do tempo, no Apocalipse. No meio do caminho ela resenha a história humana, ou o aspecto da história que lhe interessa. (FRYE, 2004, p.11)

A *Bíblia* não só possui uma riqueza religiosa, mas ela também apresenta uma linguagem literária e estilística muito rica. O que a torna mais intrigante é que a abordagem religiosa e a literária se complementam. E como bem afirmam Alter e Kermode:

[...] a *Bíblia*, considerada como um livro atinge seus efeitos por meios que não são diferentes dos geralmente empregados pela linguagem escrita. Isso é verdade quaisquer que sejam nossas razões para atribuir valor a ela – como o relato da ação de Deus na história, como o texto fundador de uma religião ou religiões, como um guia para a ética, como evidência sobre povos e sociedade no passado remoto e assim por diante. De fato, a análise literária deve vir primeiro, pois, a menos que tenhamos um entendimento claro do que o texto está fazendo e dizendo, ele não terá muito valor sob outros aspectos. (ALTER; KERMODE, 1997, p.13)

Mesmo sendo um livro de cunho religioso há uma necessidade de analisá-la de maneira literária. Há de se analisá-la ainda em confronto com as obras ocidentais. Harold Bloom, quando questionado em uma entrevista se o enfoque literário na leitura *da Bíblia* é mais interessante do que o religioso, declara:

Sem dúvida. O texto original do que hoje chamamos de Gênesis, Êxodo e Números é trabalho de um narrador magnífico, certamente um dos maiores contadores de histórias do mundo ocidental [...] Pense em figuras como José, Jacó e Jeová. São todos personagens maravilhosos. E os efeitos poéticos do texto são extraordinários, comparáveis a Píndaro. Os profetas Isaías, Jeremias e Ezequiel também eram grandes escritores, assim como os autores do Evangelho de Marcos e do Livro de Jó. A Bíblia é uma vasta antologia da literatura de toda uma cultura. (BLOOM, 2001, p.15)

Para Bloom, o texto bíblico é uma maravilhosa obra literária, no qual tem revelado muito das contradições e inquietações humanas. E ainda para Salma Ferraz o diálogo entre a Bíblia e a literatura é sempre desejável, embora, tal debate, seja, por vezes, “conflituoso, porém fértil, entre Teologia e Literatura”. (FERRAZ, 2014, p. 144).

Não podemos desconhecer que neste texto sagrado encontramos além das impressionantes narrativas, História, Códigos de Ética, Cartas, Cânticos, ou seja, um rico acervo de gêneros literários, convidando os teóricos ao estudo e pesquisas. Flávio Aguiar, tradutor para o português do livro de Frye, *O código dos códigos* (2004) também comenta:

Podemos ver a fábula de uma narração que compõe o enredo, como uma sucessão de acontecimentos dispostos no tempo, mesmo que haja flashbacks e antecipações reveladoras. Mas também podemos ver ambas, fábulas e narração, como uma estrutura simultânea de imagens e situações que se articulam. A forma particular da obra literária se torna significativa e perceptível pelo modo como essas visões, a diacrônica e a sincrônica, se articulam. Foi a Bíblia, mais do que a tradição clássica, que criou esse processo e esse procedimento, sobretudo no plano interno das obras e foi a Bíblia também que, por assim dizer, “ensinou” os escritores, mesmo os modernos a proceder desse modo. (AGUIAR, 2004, p.276)

Não há como negar que a Literatura estabelece, em vários momentos, um diálogo intertextual com as histórias bíblicas. Ela alimenta a imaginação de vários poetas até hoje. Na obra *Jesus e Javé, os nomes divinos*, (2006, p.180), Harold Bloom afirma que a “Escritura está mais próxima de Shakespeare do que da filosofia”. Os personagens são intensos e ideológicos, assemelhando-se aos personagens dos clássicos literários. Até mesmo grandes autores considerados não religiosos tiveram a *Bíblia* como referência, como por exemplo, José Saramago. Em *O Evangelho Segundo Jesus Cristo*, por exemplo, Saramago desconstrói o nascimento de Jesus, satiriza o mundo bíblico, ironizando o Criador e todos os seus seguidores. Outro diálogo bíblico de Saramago é a obra *Caim* e para se compreender as paródias de Saramago é necessário conhecer o texto primeiro. Sem a referência da *Bíblia* não se pode compreender as ironias do Saramago.

Oscar Wilde, com a peça teatral *Salomé*, também vai beber de forma irônica nas histórias milenares da *Bíblia*, para recriar uma mulher sedutora e poderosa. Assim, tal qual José Saramago e Oscar Wilde, Machado de Assis, também irá dialogar com as histórias bíblicas como se pode ver em poemas como *Fé, Dilúvio*, no conto *Adão e Eva*,

Na arca e no romance *Esau e Jacó*. Além de Machado, como já dissemos antes, vários outros autores irá dialogar com o texto sagrado, como bem aponta Flávio Aguiar:

De Dante Alighiere e John Milton a Franz Kafka, o legado literário da Bíblia é amplo e variado. A palavra bíblica chegou ao Brasil de barco – e com ela vieram o céu, o purgatório e o inferno. Nas letras brasileiras, José de Anchieta, Gregório de Matos e Oswald de Andrade são alguns dos autores que escreveram páginas que foram inspiradas, direta ou indiretamente, em passagens do livro sagrado. (AGUIAR, 2005, p.58)

Assim a pergunta que nos impulsiona nesta pesquisa é: O que este livro tem de tão inspirador que nutriu parte da obra de nossos autores brasileiros e também de Machado de Assis? E mais: o que tem nestas narrativas consideradas sagradas que, ao longo de tantos séculos, diversos autores, em diversas épocas, buscaram nelas um diálogo para suas obras? Talvez Aguiar nos possa novamente esclarecer:

Como outros livros sagrados, a Bíblia foi utilizada para estabelecer a barbárie e a exclusão. Continua a ser usada dessa forma ainda hoje, como em outras plagas o Corão também pôde e pode servir para justificar atrocidades. Mas também encontramos nela (e no Corão igualmente) palavras de liberdade e de luta contra a opressão. Talvez aí esteja a razão principal da influência imorredoura que tais livros exerceram e ainda exercem sobre as culturas do mundo; pois para além de sua apropriação indébita pelos que desejam simplesmente construir um poder e nele se perpetuar, acena e se deixa vislumbrar a história extraordinária de criação, de mudanças, de transfigurações e de transformações que tais livros contêm. (AGUIAR, 2004, p.280)

Histórias e personagens fortes e complexos, narrativas intensas de mudanças de esperanças e de transformações, lições, conselhos, pessimismo e otimismo, além de intensas reflexões para a vida que tem se passado por séculos e sendo transmitida de geração a geração. Um livro assim, não pode ser negligenciado. O meio acadêmico deve investir em mais pesquisa, estudando com mais pertinência e menos preconceito

o diálogo entre a *Bíblia* e a literatura ocidental, pois se ela tem seu grande valor religioso tem também um valor imenso dentro da arte literária secular:

A abordagem da Bíblia de um ponto de vista literário não é de per si ilegítimo: nenhum livro poderia ter uma influência literária tão pertinaz sem possuir, ele próprio, características de obra literária. Mas a Bíblia era tão obviamente mais do que uma obra literária, seja lá o que este “mais” signifique que uma metáfora quantitativa não ajudava muito. (FRYE, 2004, p.14)

Com todos esses argumentos fundamentados nestes críticos literários e teólogos sobre a questão da *Bíblia* como literatura e da *Bíblia* na literatura, não temos mais como ignorar a inestimável contribuição do livro sagrado para a literatura ocidental.

Augusto Frederico Schmidt

Augusto Frederico Schmidt nasceu em 18 de Abril de 1906, no Rio de Janeiro. Filho de Gustavo Schmidt de Anita de Azevedo Schmidt. Aos oito anos muda-se para Lausane, Suíça onde estudou até 1916, retornando para o Brasil depois da morte de seu pai. Era neto do Visconde de Schmidt (Frederico Augusto Schmidt). Augusto Frederico Schmidt casou-se com Yedda Ovalle Schmidt.

Foi empresário, político, editor e poeta. Amigo do presidente da República Juscelino Kubitschek, do qual escreveu inúmeros discursos, foi criador do slogan “50 anos em 5”. Foi assessor especial para assunto internacionais da Presidência e embaixador na ONU e na questão Comunidade Econômicos Europeia, consolidou a Operação Pan-Americana.

Poeta da segunda geração do modernismo brasileiro, suas poesias de um tom cristão católico sempre utilizando versículos bíblicos. Suas poesias propõem a reflexão sobre a questão íntima e universal do espírito com tom grave sentimental da qual sempre dizia sobre o mar, a morte, ausência, perda e amor. Em 1937, foi cronista do

jornal Correio da Manhã, de Paulo e Niomar Bittencourt, escreveu também artigos para o jornal *O Globo*. Foi editor lançando grandes nomes da literatura brasileira como: Vinícius de Moraes (Caminho para a distância), Graciliano Ramos (Caetés), Gilberto Freyre (Casa Grande e Senzala), Rachel de Queiroz (João Miguel), Marques Rebelo (Oscarina), Jorge Amado (O país do Carnaval), Octávio de Faria (Maquiavel e o Brasil), Lúcio Cardoso (Maleita), Hamilton Nogueira e outros.

Augusto Frederico Schmidt escreveu mais de 30 livros e em 1964 recebeu o prêmio de intelectual do ano, mesmo assim é um poeta pouco conhecido e estudado pela crítica literária brasileira. Falece no Rio de Janeiro em oito de fevereiro de 1965. Suas obras foram: *Canto do Brasileiro* (1928), *Canto do Libertado* (1929), *Pássaro Cego* (1930), *Desaparição do Amado* (1931), *Mar Desconhecido* (1942), *Fonte Invisível* (1949), *Caminho do Frio* (1964), *Poesias Completas* (1956). Escreveu crônica como: *O galo branco* (1948) e *As florestas* (1959). *Mar Desconhecido* (1942) consolidou sua carreira, alcançando prestígio junto a crítica literária.

Augusto Frederico Schmidt foi um dos maiores poetas brasileiros na tendência na poesia católica francesa, dialogando com textos bíblicos, ele foi fiel a ela nas suas produções poéticas até o fim de sua vida. Alfredo Bosi esclarece:

A renovação da literatura cristã, que nos anos de 30 contou com os nomes de Ismael Nery, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt, Otávio de Faria, Vinícius de Moraes, Tristão de Ataídes e outros, teve, como se sabe, raízes neo-simbolistas francesas. Um Péguy, um Bloy, um Bernanos, um Claudel, dariam temas e formas ao novo catolicismo latino-americano que neles e nos ensaios de Maritain viu uma ponte segura entre a ortodoxia e algumas formas modernas de pensamento (Bergson), de práxis (democracia, socialismo) e de arte. (BOSI, 1994, p.448)

Fica evidente a influência desses autores franceses na poesia de Augusto Frederico Schmidt e a influência na formação católica desse autor e o uso da Bíblia como ideologia no diálogo com os sentimentos descritos em seus poemas.

A morte do Patriarca

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

A água mansa de um rio, onde os rebanhos dormem,
Vai murmurando a sua doce e tranqüila canção.

O vento leve agita as folhagens e afaga

Minhas longas barbas e proféticas.

As mulheres e servas a quem dei tantos filhos

Dormem há muito na paz desta noite perdida,

E o tempo foge e cai como um fruto.

Dentro em pouco virá à hora calma da morte;

E sinto a mão de Deus que se estende a colher-me

Para que eu seja uma espiga a mais na seara eterna.

O poema registra a imagem de um sujeito lírico como uma figura mística de um patriarca com longas barbas proféticas, vivendo um momento nostálgico diante do sentimento de morte que o rodeia, este patriarca lembra-nos da história bíblica

registrada em no livro de Gênesis, o hebreu Abraão. O cenário faz-nos alusão aos céus do oriente antigo, e a menção de uma noite estrelada alude a passagem bíblica onde Deus fala com o patriarca Abraão que sua descendência seria maior que as estrelas do céu, "Então, o levou fora e disse: Olha, agora, para os céus e conta as estrelas, se as podes contar. Assim será a tua semente." (Gn. 15.5). Abraão teve como descendentes Isaac filho de sua esposa Sara, Ismael filho de sua concubina Hagar e mais seis filhos com Quentura sua segunda esposa. Através destes descendentes surgiram as três grandes religiões monoteístas, de Isaac surgiu o Judaísmo, e dentro do Judaísmo terá Cristianismo. Dos descendentes de Ismael, o Islamismo.

A descrição no poema do eu-lírico referindo à morte como um sono em que suas fadigas iriam ser compensadas, faz uma alusão a vida nômade e peregrina que o patriarca viveu estava chegando ao fim, a morte aqui é vista pelo poeta como um sono em que se descansa de todas as angústias e fadigas. O poema encera-se com o sujeito eu - lírico sentindo a hora da morte chegando e a descreve usando a simbologia de uma colheita, a colheita de uma espiga, espiga é símbolo de prosperidade e abundância, simbolizando que ele morria farto de dias e no tempo certo, " E Abraão expirou e morreu em boa velhice, velho e farto de dias " (Gn 25.8) . Abraão morreu aos 175 anos em Canaã e foi sepultado pelos seus filhos Isaac e Ismael no campo de Macpela.

Referências

AGUIAR, Flávio. *Ressonância da Bíblia na literatura*. In: FRYE, Northrop. O código dos códigos: a Bíblia e a literatura. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004. P. 273-280.

AGUIAR, Flávio. *Sob o olhar da crítica literária*. In: Revista Entre Livros [A Bíblia muito além da fé], série Biblioteca, Ano I, Nº 2. São Paulo: Ediouro e Segmento-Duetto, dez. 2005, p. 60-67.

AGUILAR, R. A. *Miscelânea*. 1º Ed. Rio de Janeiro ADOS, 2003.

ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*: tradução Vera Pereira. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

AUERBACH, E. *Mimeses: a representação da realidade na Literatura Ocidental*. . São Paulo: Perspectiva, 1976

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

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo. Edições Paulinas, 1985.

BLOOM, Harold. Leio, logo existo. In: *Revista Veja*. São Paulo: Abril, ano 34, 31/01/2001, p. 11-15.

BLOOM, Harold. *Jesus e Javé: os nomes divinos*. Trad. José Roberto O'Shea, Rio de Janeiro. Objetiva, 2006.

BLOOM, Harold. *O livro de J*. Tradução de Monique Babluena, Rio de Janeiro. Imago Editora, 1992

FERRAZ, Salma. Os marginais na bíblia: Lúcifer e Madalena. In: *Revista estação literária*. Londrina, Volume 12, p. 143-164, jan. 2014.

MAGALHÃES, Antonio. Deus no Espelho das Palavras: Teologia e Literatura em diálogo. São Paulo: Paulinas, 2000.

MANZATTO, Antonio. *Teologia e literatura*. Reflexão teológica a partir da antropologia contida nos romances de Jorge Amado. São Paulo: Loyola, 1994.

SCHMIDT, Augusto Frederico. *Poesias completas*. Rio de Janeiro. José Olympio, 1956.

Capítulo 6

O Bode e o Cordeiro: Gregório de Matos, a sociedade e a religião do seu tempo

João Paulo Ayub

No soneto “A Jesus Cristo nosso senhor”, o poeta baiano Gregório de Matos – o “Boca do Inferno” ou “Boca de Brasa” –, explicita o diálogo de sua lírica religiosa com o texto bíblico: sendo uma figura moralmente dissonante, tal como indiciam também seus versos satíricos, a condição de pecador necessitado do perdão divino, “ovelha desgarrada”, encontra na “sacra história” um legítimo e confortável paralelo.

Eis o poema:

Pequei, Senhor; mas não porque hei pecado,
Da vossa alta clemência me despido;
Antes, quanto mais tenho delinquido,
Vos tenho a perdoar mais empenhado.

Se basta a vos irar tanto pecado,
A abrandar-vos sobeja um só gemido:
Que a mesma culpa, que vos há ofendido,
Vos tem para o perdão lisonjeado.

Se uma ovelha perdida já cobrada,
Glória tal e prazer tão repentino
Vos deu, como afirmais na Sacra História:

Eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada,
Cobrai-a; e não queirais, Pastor Divino,
Perder na vossa ovelha a vossa glória.

Na terceira estrofe do poema, o escritor faz referência à “Parábola da ovelha perdida”, uma passagem bíblica bastante conhecida, presente nos Evangelhos de Mateus, Lucas e Tomé. Contudo, a referência ao corpus bíblico vai além de uma simples citação ou de um gesto de pura devoção religiosa: o veneno satírico de sua escrita desnuda – e ao mesmo tempo debocha – o mecanismo sagrado que subjaz a expiação do pecado.

Com base nas investigações propostas por René Girard sobre os temas do sacrifício e do bode expiatório, pretende-se explorar a dimensão estética do poema de Gregório de Matos, destacando, entre outras coisas, a contaminação da lírica religiosa pelos demais “setores” de sua poesia, a sátira e a lírica profana. Enfatiza-se, ainda, o alcance heurístico da arte poética gregoriana na tentativa de um desvelamento do conjunto de elementos constituintes da experiência religiosa na cultura ocidental de tradição judaico-cristã: o sacrifício, o bode expiatório, a culpa, a violência e a relação entre as esferas sagrada e profana atravessam os versos de Gregório, transmutando-se em novas formas e significados. Por entre as dobras da estética barroca de Gregório, o significado profundo de tais elementos é transfigurado, assim como adquire novos matizes a leitura e interpretação do texto bíblico.

É importante ressaltar no contexto de leitura e interpretação deste horizonte de sentidos inaugurado pelo poema “A Jesus Cristo nosso Senhor”, a presença seminal da leitura de Mikhail Bakhtin sobre o “aspecto cômico do mundo”, a “cultura popular do humor” e a “historicidade do riso”. Não se pretende empreender um paralelo estreito entre o espírito da obra de Gregório de Matos e o de François Rabelais, sendo este último objeto de estudo de Bakhtin em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. É verdade que este esforço de aproximação se encontra

entre algumas das tentativas de compreensão da poesia de Gregório.⁴³ De Bakhtin interessa, sobretudo, destacar a importância de suas análises sobre os fundamentos estéticos das manifestações populares na Idade Média, tendo em vista a ressonância na poesia de Gregório de Matos da dimensão “carnavalesca”: enquanto unidade cultural, o carnaval compreende o cosmos estruturante de uma diversidade de manifestações singulares, um “sistema de relações” entre níveis de significados diversos que compõem a realidade cultural. Esse filão estético que traduz a comicidade do mundo e a irreverência popular foi rastreado por Bakhtin na cultura popular da idade média e do renascimento. Contudo, ainda que tais manifestações representem o ápice desta forma cultural, resiste ainda o enigma da presença de suas potencialidades fundamentais no registro de manifestações artísticas características de épocas posteriores, portadoras de traços socioculturais distintos. E assim se dá na poesia de Gregório de Matos, como bem observa o poeta e tradutor Haroldo de Campos:

A aplicação da “carnavalização” bakhtiniana a Gregório, “pace” Hansen e Bosi, não é uma invenção dos críticos de vanguarda, ou, na sua esteira, dos neotrovadores tropicalistas. Críticos não suspeitos de afeição vanguardista, como o notoriamente conservador J.G. Merquior, fizeram manifestações nesse sentido. Para Merquior, Gregório “é o grande poeta libertino do mundo ibérico”, na linha “do epicurismo de Rabelais e Montaigne e da literatura carnavalesca da Idade Média”, devendo ser focado do ângulo de uma “contestação cultural”, ainda que não propriamente “político-social” (“De Anchieta a Euclides”, 1977). Antes de todos, porém, Segismundo Spina, pioneiro nesse campo, em sua antologia de 1946, oportunamente reeditada pela Edusp (1995), já havia assinalado que “Gregório foi o introdutor do filão da farsa em nossa poesia”, referindo que o poeta era filho de uma época na qual ainda se celebravam festas como a “saturnal cristã” de São Gonçalo do Amarante, “onde se mesclavam monges e índios, negros e mulheres, nobres e o próprio vice-rei”. (Campos, 1996)

⁴³ - Ver o artigo: FERNANDES, Dirce Lorimie. Gregório de Matos e Guerra: o Rabelais dos trópicos. VARIA HISTORIA, Belo Horizonte, n° 23, Jul/00, p.109-130.

A parábola da ovelha perdida e a ordem do sacrifício

Os Evangelhos sinóticos de Mateus e Lucas, assim como o Evangelho apócrifo de Tomé, são portadores de um dos grandes temas presentes na narrativa bíblica: o tema da redenção do pecado e do pecador. Segundo os relatos bíblicos, a *Parábola da Ovelha perdida* – que, juntamente com a *Parábola da Moeda perdida* e a *Parábola do Filho Pródigo* compõe no Evangelho de Lucas uma trilogia –, foi objeto da pregação de Jesus entre pecadores e fariseus, após ter sido acusado pelos últimos de negligenciar a interdição do convívio com os pecadores durante as refeições.

Em Mateus, capítulo 18:

“O que acham vocês? Se alguém possui cem ovelhas, e uma delas se perde, não deixará as noventa e nove nos montes, indo procurar a que se perdeu?”

“E, se conseguir encontrá-la, garanto que ele ficará mais contente com aquela ovelha do que com as noventa e nove que não se perderam. Assim não é da vontade de vosso Pai que está nos céus, que pereça um só destes pequeninos.”

Em Lucas, capítulo 15:

“Aproximavam-se de Jesus todos os publicanos e pecadores para ouvi-lo. Os fariseus e os escribas murmuravam: ‘Este recebe pecadores e come com eles’. Jesus propôs-lhes esta parábola: ‘Qual de vocês que, possuindo cem ovelhas, e perdendo uma, não deixa as noventa e nove no campo e vai atrás da ovelha perdida, até encontrá-la?’”

“E quando a encontra, coloca-a alegremente nos ombros e vai para casa. Ao chegar, reúne seus amigos e vizinhos e diz: ‘Alegram-se comigo, pois encontrei minha ovelha perdida’.”

Em Tomé, 107:

“Disse Jesus: ‘O Reino é semelhante a um pastor que tinha cem ovelhas. Uma delas se extraviou, e era a maior de todas. Ele deixou as noventa e nove e foi

em busca daquela única até achá-la. E, depois de achá-la, lhe disse: eu te amo mais do que as noventa e nove.”



apud: phillip medhurst PARABLE OF THE LOST SHEEP. MATTHEW 18:12. JAN LUYKEN excudit: harry kossuth

Parábola da Ovelha perdida, Jan Luyken⁴⁴

De acordo com René Girard (2008), o texto dos Evangelhos, através das narrativas alegóricas das *Parábolas* e mesmo nos relatos da *Paixão de Cristo*, realiza a “subversão do sacrificial”, revelação destruidora do mecanismo de bode expiatório. Algo bastante distinto desse movimento assinalado por Girard pode ser observado na conhecida passagem do rito de expiação descrito na Bíblia no livro do Levítico, capítulo 16, onde se lê:

Quando Arão houver acabado de fazer expiação pelo lugar santo, pela tenda da revelação, e pelo altar, apresentará o bode vivo; e, pondo as mãos sobre a cabeça do bode vivo, confessará sobre ele todas as iniquidades dos filhos de Israel, e todas as

⁴⁴ Imagem disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Par%C3%A1bola_da_Ovelha_Perdida
26/11/2015

suas transgressões, sim, todos os seus pecados; e os porá sobre a cabeça do bode, e enviá-lo-á para o deserto, pela mão de um homem designado para isso. Assim, aquele bode levará sobre si todas as iniquidades para uma região solitária; e esse homem soltará o bode no deserto.



Sacrifício de Isaac, 1603. Caravaggio⁴⁵

No contexto da interpretação proposta por Girard, os Evangelhos inauguram uma leitura “não-sacrificial” do texto bíblico, em oposição à leitura sacrificial observada tanto no registro de certas passagens que compõem o Antigo Testamento, quanto nas diversas formas de materialização do “cristianismo histórico”. Para Girard, as narrativas que articulam poluição/purificação, pureza/perigo, pecado/expição, constantes no Antigo Testamento, apontam para a presença marcante desta operação que se dá no interior da instituição do sacrifício, qual seja, a “expição” violenta de um “elemento vitimário”. Segundo a lógica sacrificial, após a imolação da vítima, observa-se a elevação da mesma à esfera do sagrado: o ato sacrificial produz, num mesmo movimento, tanto a extinção da violência que ameaça a integridade social, quanto a santificação da vítima, que a partir de então responde pela salvação do corpo coletivo.

A interpretação destas passagens bíblicas citadas acima requer, ainda, um esforço considerável no sentido de um maior esclarecimento do papel da dimensão

⁴⁵ Imagem disponível em: <http://www.repro-tableaux.com/a/caravaggio-michelangelo/le-sacrifice-d-isaac.html> 26/11/2015

sacrificial, seja para o entendimento da economia que envolve a dinâmica do sagrado e do profano no interior desta narrativa que ocupa um lugar fundante na cultura ocidental, seja para o esclarecimento da lógica inerente à distribuição de uma série de elementos estruturadores da ordem social, como a violência, as práticas de sacralização no interior da cultura e o papel das instituições sociais encarregadas da manutenção do equilíbrio e pacificação dos conflitos que se sobrepõem às relações entre os indivíduos.

Segundo Girard, transborda no contexto das relações sociais um “desejo mimético” gerador de instabilidade, desordem e, no limite, autodestruição do corpo social (o que o autor vai chamar de “rivalidade mimética”). A atuação perniciosa do desejo na interação entre os sujeitos é o grande causador de um desconforto que pode, sim, ameaçar a permanência e duração destas relações. Noutras palavras, ao desejar o objeto de desejo do outro, cria-se uma espécie de conflito irreduzível entre os sujeitos em disputa, cuja solução, na pior das hipóteses, deverá contar com a destruição não somente do objeto desejado, mas de um dos sujeitos inseridos no conflito. A menos que a rivalidade instaurada seja suplantada por controles institucionais rigorosos e bem definidos – como ocorre com os ritos, interditos, tabus e proibições nas sociedades arcaicas, ou os órgãos judiciários nas sociedades modernas –, a intensificação deste jogo que consiste num estreitamento da disputa instaurada no interior do triângulo sujeito-objeto-sujeito – atravessado pelo desejo – inevitavelmente ocasionará a produção de uma rivalidade crescente e de um contexto de indiferenciação social, resultando num estado de crise profunda e anomia social. A vingança a uma agressão sofrida, que ativa a disputa entre os sujeitos e realimenta esse ciclo violento, atua na reativação do circuito destrutivo que atravessa o corpo social.

Sobre o comportamento mimético e a “invenção da vingança”, diz Girard:

O Homem evolui num meio social que lhe impõe constrangimentos particulares que não estão presentes ao nível animal, mesmo se para os animais, na atualidade, falamos de “sociedades”. Analiso estes constrangimentos a partir da noção de “mimetismo” que os gregos denominam mimesis e que dava razão a Aristóteles ao dizer que o Homem é o animal mais mimético de todos. Isto quer dizer que se os

animais são miméticos, os homens são-no ainda mais. A imitação deve conceber-se não apenas ao nível das maneiras de falar e de se comportar, mas também ao nível do desejo. Os homens imitam os desejos uns dos outros e, por esta razão, estão inclinados para o que eu apelido de rivalidade mimética, processo que existe entre parceiros sociais e que tende a agravar-se constantemente pelo fato de que a imitação ricocheteia entre os dois parceiros. Quanto mais eu desejo este objeto que tu já desejas, mais ele se te apresentará desejável e, em contrapartida, mais ele me parecerá desejável para mim. Assim sabemos que todas as rivalidades têm tendência a exacerbar-se. Nos animais, as rivalidades manifestam-se nos combates, em particular nos combates pelas fêmeas. Contudo, tais combates não são mortais. O mimetismo não é tão poderoso que não pare antes da morte de um dos combatentes. O combatente mais fraco submete-se ao seu vencedor, o qual se abstém de o matar. Há muito poucas mortes intraespecíficas entre as espécies animais, mesmo as mais miméticas. No homem é diferente, pois sabemos que o combate mimético pode tornar-se infinito e chegar a esta primeira invenção humana: a vingança. (Girard, 2008, p. 04)

Não sendo este o momento adequado para um maior aprofundamento das implicações da tese antropológica da “rivalidade mimética” defendida pelo pensador francês, e muito menos para uma devida avaliação de suas consequências no contexto mais amplo das práticas sociais contemporâneas, cabe aqui um esforço maior de compreensão da presença desse ordenamento denominado de “lógica sacrificial”, não somente nos textos bíblicos do Antigo Testamento, mas também no que Girard identifica como sendo o “cristianismo histórico”. Este, sim, é o elemento que importa esclarecer tendo em vista a análise e interpretação do poema de Gregório de Matos.

De acordo com o sociólogo da religião Émile Durkheim (1996), o social e o religioso é a mesma coisa. Trata-se, para Durkheim, de um pressuposto segundo o qual por “detrás das constantes da presença de deus que a antropologia observa, têm de existir obrigações de ordem social” (Girard, 2009, p. 4). E é nesse entrecruzamento da esfera do sagrado com a organização social que a experiência propriamente religiosa pode ser compreendida. Girard leva às últimas consequências o pressuposto de

Durkheim, ao situar dentro de um só e mesmo conjunto as determinações que atravessam as esferas religiosa e social.

Sendo assim, de que modo o “cristianismo histórico” reproduz, em termos de organização social, as determinações mitológicas presentes no texto sagrado, particularmente as que se encontram no Antigo Testamento? E de que modo Gregório de Matos, no jogo antitético de seus versos, dá sentido a esta operação que identifica, e ao mesmo tempo embaralha, os determinantes sociais e religiosos do comportamento humano?

Gregório de Matos, a sociedade e a religião do seu tempo

Em primeiro lugar, o “cristianismo histórico”, tal como demonstra René Girard, recobre os textos bíblicos com um véu sacrificial. Não se trata de um simples “erro” ou desconhecimento do texto sagrado no interior do processo histórico de inscrição dos valores e sentidos religiosos na ação dos indivíduos. Deve-se ter em mente que o cristianismo histórico não faz mais do que atualizar o funcionamento de um mecanismo que está por traz de todas as formas culturais: a instituição do sacrifício, que para Girard, na esteira de Freud, constitui a “primeira instituição humana, consiste, para uma comunidade que tem experienciado este fenômeno e se tem reconciliado, procurar a repetição da morte de uma vítima, como da primeira vez em que essa vítima que juntos matamos, em nome da comunidade, nos salvou.” (Girard, 2009, p. 8) Nesse sentido, a sacralização que permite por fim aos germes da violência orienta, de certo modo, a condução da interpretação dos textos sagrados, resultando, paradoxalmente, no desconhecimento de sua verdadeira significação.

De acordo com Girard:

Se compreendemos realmente o que ocorre com o mecanismo vitimário, o papel que ele desempenhou para toda a humanidade, percebemos que a leitura sacrificial do próprio texto cristão, por mais espantosa e paradoxal que seja em princípio, não pode também deixar de parecer provável e mesmo inevitável. Ela provém do fundo das épocas. (Girard, 2008, p. 300)

Em resumo, constata-se que a Igreja a partir de seu desdobramento histórico não deixou de funcionar sob a gênese de um “mecanismo fundador”, o “mecanismo do assassinato fundador”, mesmo após o advento da revelação da verdadeira significação da *Paixão* e da função que lhe foi atribuída no Evangelho: “subverter o sacrifício, impedi-lo para sempre de funcionar, ao obrigar o mecanismo fundador a sair de seu esconderijo, inscrevendo-o no texto de todos os Evangelhos, expondo às claras o mecanismo vitimário.” (Girard, 2008, p. 226-227)

Mas, então, no que se baseia essa leitura não-sacrificial empreendida por Girard? De que modo pode-se perceber nos textos do Novo Testamento a ruptura do ciclo de vingança, sua renúncia, que põe fim à dinâmica da violência e do sagrado? Vejamos alguns exemplos retirados da narrativa bíblica, especialmente do Evangelho de Mateus:

Capítulo 5, 38-40:

Ouvires que foi dito: olho por olho e dente por dente. Pois bem! Eu vos digo que não deveis afrontar o homem mau: ao contrário, se alguém te der um tapa na face direita, ofereci-lhe também a face esquerda; e se alguém te processar e tomar tua túnica, entrega-lhe também o manto.

Capítulo 5, 44-45:

Ovistes o que foi dito: Amarás teu próximo e odiarás o teu inimigo. Eu, porém, vos digo: amais os vossos inimigos e orai pelos que vos perseguem; desse modo sereis filhos de vosso pai que está nos céus porque ele faz nascer o seu sol igualmente sobre maus e bons e cair a chuva sobre justos e injustos.

Como é sabido entre seus leitores e críticos, Gregório vivenciou de muito perto um estado de crise social, política e das instituições religiosas, tendo sido alvo,

inclusive, de ações repressivas por parte destas instâncias da vida coletiva. Nomeado membro do alto clero e logo depois expulso da ordem religiosa baiana por recusar-se a admitir os hábitos restritivos da carreira – negando, entre outras coisas, o uso obrigatório da batina –, o escritor logo imprimiu na letra de seus poemas o estado da crise e desagregação da sociedade de seu tempo.

De acordo com Ângela Maria Dias, este período da história colonial brasileira, momento no qual também se verifica os reflexos da crise europeia do homem pós-renascentista, “vai assumir, na obra de Gregório, o comando de sua vertente barroca”, com destaque para a “estruturação dramática e contraditória da forma humorística”:

A estruturação dramática e contraditória da forma humorística – historicamente voltada para a problematização do contrastante e do dúbio na convivência humana – vai ajustar-se, sobremaneira, à captação crítica de uma fala cultural brasileira. E isto porque, cravada num torvelinho de múltiplas influências, a sociedade local foi-se estruturando pela mescla, no convívio dissonante entre a tradição do colonizador, os costumes do seu escravo e o perfil díspare e estranhado do índio, o dono da terra. (Dias, 1997, p. 13)

A arte poética produzida por Gregório, muito além de alcançar uma grande realização estética, qualificando o escritor entre os maiores autores da língua portuguesa, assumiu o caráter de crônica do seu tempo, característica amplamente reconhecida pelos estudiosos da obra de Gregório:

Desfilaram sob o cautério impiedoso os ermitões de água turva, os pregadores de cartapácio, os confessores e os falsos santarrões; calcinou e descarnou as debilidades do mau clero, o relaxamento da ordem beneditina, as torpezas destes “cantáridas de cordão, maganos da Religião e mariolas da Igreja”. (Spina, 1986, p. 118)

O “Boca do inferno”, apelido que ilustra muito bem a acidez daqueles versos, articulou como ninguém o princípio barroco que consiste no jogo insinuante dos contrários: “antíteses, torneios expressivos de fuga à designação comum da realidade,

hipérbatos, jogos verbais, metáforas e outras modalidades da simbólica cultista e conceptista.” (Spina, 1986, p. 122) Esses recursos estilísticos da estética barroca sugerem a ampliação máxima, totalizante, da experiência humana, que circula entre caminhos inconciliáveis e muitas vezes contrapostos, sem receio de um contato entre extremos que, num outro registro, nunca haveriam de tocar-se (pensa-se, sobretudo, neste novo homem linear, de espírito matemático, do Renascimento, parido por Descartes no contexto da filosofia francesa).

No poema “A Jesus Cristo nosso senhor”, o jogo entre contrários sinaliza o flerte das esferas profana e sagrada (pecado/clemência, delinquência/perdão), resultando num deslocamento de amplo alcance, tendo em vista a problemática discutida anteriormente sobre o papel da ordem sacrificial tanto no contexto da interpretação bíblica canônica, promovida no interior das instituições religiosas, quanto nas práticas ideológicas e de poder operadas pela Igreja no período colonial.

Sobre a face do Bode, a máscara do Cordeiro

A série de deslocamentos conduzida por Gregório é digna de um verdadeiro movimento festivo, carnavalizante. E nesse sentido, Gregório de Matos demoliu as “máscaras” do sério e as colocou abaixo. Como demonstrou Bakhtin através da natureza singular do cosmos cultural instalado no seio da cultura popular da Idade Média, o riso e a festividade popular são capazes de desencadear na esfera da existência dos indivíduos – e por períodos inteiros no interior de arranjos culturais específicos –, um fenômeno de “duplicação do mundo”. Não somente se trata de uma alteração de perspectivas sob as quais a temporalidade da vida coletiva se vê enunciada: transfiguração do espaço e do tempo coletivo, o registro carnavalizante verificado por Bakhtin no contexto da cultura medieval – e que, acredita-se, está presente de algum modo na expressão poética de Gregório de Matos –, atua no sentido da criação de um “mundo ao revés”, de uma “segunda vida”.

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado Feudal. Ofereciam uma

visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. Ignorar ou subestimar o riso popular na Idade Média deforma também o quadro evolutivo histórico da cultura europeia nos séculos seguintes. (Bakhtin, 2002, p. 5)

O “realismo grotesco”, denominação utilizada por Bakhtin para a expressão estética cujas características essenciais foram identificadas nas manifestações do cômico popular, realiza-se também e, sobretudo, nos versos de Gregório, principalmente se levarmos em conta sua dimensão ao mesmo tempo destrutiva e criativa do ordenamento estético, social e político. O jogo de inversões que eleva a instância inferior (o “baixo corporal”) ao alto também responde pela pulverização do centro e de seu lugar sagrado, fundado em bases estabilizadoras, estabilizantes. Mas, vale repetir, em Gregório não se encontra apenas o aspecto negativo deste riso carnalizante. Há sempre algo novo em seus versos, uma proposta de reconfiguração do ordenamento vigente.

Os golpes seguidamente desferidos por Gregório nos versos do poema “A Jesus Cristo nosso Senhor”, ao contrário do que pode sugerir uma leitura apressada, não destrona a religião de seu lugar sagrado; e muito menos se torna responsável pela destruição da esfera sagrada a inserção de Deus nos jogos profanos, os famosos diálogos com o divino empreendidos pelo poeta. Ainda que, como bem exemplifica sua última estrofe, a inversão de poder na relação entre Deus e os homens seja efetuada; ainda que tal inversão seja provocada pelo recurso “baixo” de um gesto chantagista, observa-se a necessidade expressa do poeta de acolhida e redenção:

Eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada,
Cobrai-a; e não queirais, Pastor Divino,
Perder na vossa ovelha a vossa glória.

Pode-se dizer que Gregório, contrariando a lógica sacrificial que alimenta a submissão à Igreja e a profusão de um sentimento sério e constricto de temor a Deus, reconstrói sua relação com a divindade ao exigir – mediante chantagem – a transmutação do Bode, figura condenada à expiação, em Cordeiro de Deus: “e não queirais, Pastor Divino, Perder na vossa ovelha a vossa glória”. Considerando-se, ainda, o papel do “bode expiatório” enquanto operador ritual no interior do ciclo que ativa a relação indissociável, nos termos de Girard, entre a violência e o sagrado, é fundamentalmente a máscara do Cordeiro que suplica o poeta barroco. Nesse sentido, a trama festiva de Gregório engendra, como num sublime baile de máscaras, a transmutação do “Bode Expiatório” em “Cordeiro de Deus”.

Conclusão

Ao elevar seus versos à categoria de obra prima do seu tempo, Gregório de Matos realiza nos termos da lírica religiosa – que também se encontra investida dos humores da sátira – algo que somente os grandes expoentes da estética barroca foram capazes de produzir: o princípio segundo o qual em toda grandeza reside um fundo inalienável de miséria. Gregório soube muito bem que, ao expor e confundir os extremos do “alto” e “baixo” corporal, das esferas profana e sagrada – ressoando de um modo bastante criativo o movimento festivo medieval que reinscreve a dimensão elevada das ideias e valores espirituais no “baixo corporal” –, atingia em cheio certo modo de leitura do texto religioso empreendido pela ordem religiosa do seu tempo. A “sacra história”, aliada de Gregório não tanto contra a transcendência divina que ele respeita e devota em boa parte de seus versos, mas muito mais contra a tentativa de sacralização de uma ética religiosa que conduz a dimensão do espírito religioso à instauração do ciclo vicioso da violência e do sagrado, ganha nos versos de Gregório a mesma tonalidade de sentido que Girard quis imprimir na leitura dos textos do Evangelho.

A mensagem inscrita nas *Parábolas*, como muito bem sinaliza Gregório, e de certo que muito ao seu modo singular, materializa no âmbito das narrativas do Evangelho um artifício de incorporação da miséria, do pecado e dos desvios morais, que não recorre ao exercício excludente da expiação violenta. A virada ou transfiguração da ordem do sagrado indica um caminho para um Deus não violento; um Deus que, no atrevimento peculiar do “Boca do Inferno”, salva ainda aquele que arrisca, em grande atuação burlesca, sua profanação.

Referências

- BAKHTIN, M. M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 5 ed. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: edições Paulinas, 1985.
- CAMPOS, Haroldo de. “Original e Revolucionário”. In: *Caderno Mais!*, Folha de São Paulo, 20.11.1996.
- DIAS, Ângela Maria. *Gregório de Matos: Sátira*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 1997.
- DURKHEIM, Emile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- GIRARD, René. *Coisas ocultas desde a fundação do mundo: a revelação destruidora do mecanismo vitimário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- _____. *O Bode expiatório e Deus*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.
- MATOS, Gregório. *Poemas escolhidos*, São Paulo: Cultrix, Ano- 1992-97.
- SPINA, Segismundo. “Gregório de Matos”. In: COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria (Dir.). *A literatura no Brasil*. Vol. II, Parte II / Estilos de época: Era barroca / Era neoclássica. 3ª ed. rev. e atual. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, 1986, p. 114-125.

Capítulo 7

Um bruxo nas bodas do diabo: a poesia de Machado de Assis entre a tradição bíblica e as narrativas populares

Kenia Maria de Almeida Pereira

Roberto Schwarz, em seu importante livro *Um Mestre na periferia do Capitalismo* (2000), observa que no romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis faz um mergulho nas águas da paródia e também do requintado deboche: desdenha do *Pentateuco*; dedica o romance aos vermes; provoca o leitor com ironias. Trata-se, assim, de “um show de impudência, em que as provocações se sucedem numa gama que vai da gracinha à profanação”. (SCHWARZ, 2000, p.14). Para esta comunicação, interessa-nos estas duas últimas palavras de Schwarz: “gracinha e profanação”. Estes dois semas, aliás, se materializam no curioso poema machadiano intitulado “O casamento do diabo”. Neste texto, aliás, detectamos as primeiras sementes da ironia e do deboche, ou das “gracinhas e da profanação”, que são semeadas pelo Bruxo do Cosme Velho, muito antes de *Memórias Póstumas*, ou seja, bem no início de sua carreira de escritor. O poema é um pouco longo, composto por uma dúzia de estrofes, mas sua leitura até o final compensa tanto pelo deleite da brincadeira e da zombaria presentes no refrão, como também pelo ritmo melódico e bem marcado da redondilha maior. Vamos a ele:

O casamento do diabo

(imitação do alemão)

Machado de Assis

Satã teve um dia a ideia

De casar. Que original!
Queria mulher não feia,
Virgem corpo, alma leal.

Toma um conselho de amigo,
Não te cases, Belzebu;
Que a mulher, como ser humano,
É mais fina do que tu.

Resolvido no projeto,
Para vê-lo realizar,
Quis procurar objeto
Próprio do seu paladar.

Toma um conselho de amigo,
Não te cases, Belzebu;
Que a mulher, como ser humano,
É mais fina do que tu.

Cortou unhas, cortou rabo,
Cortou as pontas, e após
Saiu o nosso diabo
Como o herói dos heróis.

Toma um conselho de amigo,
Não te cases, Belzebu;
Que a mulher, como ser humano,
É mais fina do que tu.

Casar era a sua dita;

Correu por terra e por mar,
Encontrou mulher bonita
E tratou de a requestar.

Toma um conselho de amigo,
Não te cases, Belzebu;
Que a mulher, como ser humano,
É mais fina do que tu.

Ele quis, ela queria,
Puseram mão sobre mão,
E na melhor harmonia
Verificou-se a união.

Toma um conselho de amigo,
Não te cases, Belzebu;
Que a mulher, como ser humano,
É mais fina do que tu.

Passou-se um ano, e ao diabo,
Não lhe cresceram por fim,
Nem as unhas, nem o rabo...
Mas as pontas, essas sim.

Toma um conselho de amigo,
Não te cases, Belzebu;
Que a mulher, como ser humano,
É mais fina do que tu. (ASSIS, 2008, p.709)

Publicadas anonimamente no jornal *Semana Ilustrada*, em 1863, quando Machado completara 24 anos de idade, estas quadrinhas dizem muito das leituras e das obsessões do autor de *Dom Casmurro*. Leitor voraz, Machado conhecia, além das obras clássicas e canônicas como a *Bíblia*, também os romancistas franceses como Flaubert, Stendhal; autores portugueses como Eça de Queirós, Xavier de Maistre, Garret e Camões, e filósofos como Pascal, Spinoza e Schopenhauer, dentre outros. Não se pode negar também o seu contato com as narrativas populares orais versificadas que compõem o universo da literatura de cordel. De tradição lusitana, sabe-se que os folhetos de cordel, manuscritos, chegaram ao Brasil com os primeiros colonizadores portugueses e foi no Nordeste que esta forma de arte rimada e cantada ganhou força social e forma peculiar. Segundo M, Diegues Júnior, no século XIX, com as tipografias, começa uma difusão escrita do cordel, o qual se espalha por outros Estados brasileiros como “São Paulo, Rio de Janeiro, Mato Grosso, Belém do Pará...” (DIEGUES JÚNIOR, 1975, p.6). Dentre os temas mais apreciados pelos cordelistas e cantadores estão principalmente os que tratam de Lampião e seus cangaceiros; de Padre Cícero e seus milagres; de Getúlio Vargas e sua morte; de animais maravilhosos; da seca e suas consequências; das histórias bíblicas e sua moral; e claro, não podia faltar ainda um dos personagens mais populares e fantásticos: o diabo com suas estripulias. É provável que Machado tenha lido alguns destes folhetos que começaram a circular na cidade do Rio de Janeiro já no começo do século XIX e que enfocavam, de forma atrevida e brincalhona, o temeroso Dito-cujo.

Como se percebe durante a leitura, a ironia e o deboche são a tônica do poema, “O Casamento do diabo”. A gaiatice já está no título, já que é Satã e não um ser humano quem vai cometer a imprudência de se casar. O eu lírico, na primeira estrofe, zomba dos desejos eróticos de Belzebu, os quais muito se aproximam dos anseios de um homem do século XIX: casar-se com uma mulher virgem, leal e “não feia”. Resoluto em suas aspirações amorosas, o Tinhoso não dá ouvidos aos insistentes avisos do eu poético, uma vez que “casar era sua dita”. De nada adiantaram os alertas de que a mulher, por ser humana, é mais “fina” e ardilosa que o próprio demo. Depois de cortar as unhas, o rabo e as pontas, e virar “herói dos heróis”, finalmente o Capiroto se casa com sua bela esposa, e, finalmente, um ano depois, longe do final feliz, ele vê

ressurgir as inevitáveis e vergonhosas “pontas”. Ironicamente, não é a mulher, desta vez, a parte frágil e delicada da relação. Pelo contrário, astuta e bonita, ela logra o diabo, passa a perna em Satanás, comete adultério, metendo-lhe um inevitável par de chifres. Percebe-se aqui já uma tendência embrionária de Machado de Assis para criar personagens femininas, fortes e determinadas. Como não lembrarmos dos olhos “oblíquos e dissimulados” de Capitu, os quais enredaram Bentinho; da “boca fina e interrogativa” de Rita que acabou desgraçando Camilo e do “corpo, elegantemente apertado em um vestido de cambraia” de Sofia, que enlouqueceu Rubião? Ainda nas palavras de Lúcia Miguel Pereira, as figuras femininas no criador de Dom Casmurro, são mulheres “admiráveis, porejantes de um sensualismo contido, bem tropicais, formam uma vivíssima galeria”. (PEREIRA, 2005, p.231).

Nesta bem humorada narrativa oral, Machado toca no tema popular do “diabo logrado”. Ou seja, do “pobre diabo”. Aquele diabo risível que é facilmente enganado pela gente simples do povo ou até mesmo pela mulher, que tradicionalmente era considerada sua vítima mais indefesa, principalmente na figura da bruxa, que sempre foi vista como subserviente ao Senhor das Trevas. Desamparada e frágil, ora ela efetuava pactos com o Maligno ora se deitava com ele em troca de benefícios e amparo. Nos ciclos das narrativas do diabo logrado, pelo contrário, Satã é construído de forma paródica. Tanto a mulher, como as crianças, os pobres ferreiros, os matutos mais simplórios podem ludibriá-lo ou mesmo metê-lo numa garrafa. Conhecido como “diabinho familiar”, acabava por tornar-se escravo de quem o capturava. O Cramulhão logrado se afasta, assim, daquela entidade terrível, maligna e amedrontadora ou mesmo irônica que as histórias bíblicas nos apresentam. Ele não é nem o diabo pactário do Livro de Jó, nem o Tentador maligno de Cristo, nem tampouco o terrível e monstruoso Dragão do Apocalipse. Para Carlos Nogueira, nos trópicos, Satanás se distancia daquele modelo hostil e impiedoso ditado pela ortodoxia religiosa europeia. Em terras brasileiras, ele perde “muito do seu aspecto aterrador”. (NOGUEIRA, 2012, p.110). Para Câmara Cascudo, “na literatura oral o diabo é personagem inevitavelmente derrotado”. (CASCUDO, 1988, p.292) Também para Jerusa Ferreira, lograr o diabo, nas tradições populares, é uma “arma dos espoliados”, daqueles que já não tem mais nada: nem representação política, nem dinheiro, nem poder.

Simbolicamente, lograr o diabo é uma forma de “lidar de maneira astuta e graciosa com os opressores”. (FERREIRA, 1995, p.62).

Se o tema do diabo derrotado o autor de Dom Casmurro recupera das tradições orais nordestinas, o tema do diabo apaixonado, por sua vez, Machado pode ter bebido em duas fontes europeias: no romance francês, *O diabo enamorado*, e na tragédia alemã, *Fausto*. O primeiro publicado em 1772, pelo escritor Jacques Cazotte, considerado um dos mais interessantes contos fantásticos, apresenta-nos Satanás travestido em uma bela moça de nome Biondeta que tenta seduzir Alvare, um aventureiro espanhol. Segundo Mechembled, a novidade desta história reside no fato de que “o Maligno se vê apanhado na própria armadilha, apaixonando-se por sua vítima”. (MUCHEMBLED, 2001, p.233). Já a peça *Fausto*, publicada por Goethe, na Alemanha, em 1808, trata do pacto que o médico Doutor Faustus assina com o demônio Mefistófeles, em troca de amores, conhecimento e juventude. Na cena intitulada Noite de Valpúrgis, Mefistófeles presenteia Fausto com uma noite de orgias entre bruxas e outras entidades fantásticas como a Medusa e a própria Lilith, ou seja, primeira esposa de Adão, segundo a Cabala. Mefistófeles, alerta Fausto sobre os perigos de se deixar levar pela sedução feminina e, mais grave ainda, cair nas armadilhas de Lilith: “A esposa número um de Adão/Cautela com a formosa trança/Que unicamente, a adorna até a ilharga;/Quando com ela algum mancebo alcança,/Tão cedo a presa já não larga”. (GOETHE, 2004, p.461).

Embora o diabo nunca tenha saído de moda nem das igrejas nem do cinema, muito menos da literatura, não foram poucos os românticos, os simbolistas e mesmo alguns parnasianos que dedicaram muitos de seus versos ao Dito Cujo. Retomando aqui os inúmeros nomes com que Guimarães Rosa apelida o Galhardo, em *Grande Sertão: Veredas*: O Coisa-Ruim, o Pé-de-Pato, o Dubá-dubá, o Mafarro, o Capiroto, ou seja, Satanás, e todo seu séquito foram, durante muito tempo, cantado em prosa e em verso, tanto na Europa como aqui na Terra de Santa Cruz.

Antes mesmo de Goethe, em 1808, criar a famosa história do doutor Fausto compactuando-se com Mefistófeles, no século XVIII, Lessing, Maler, Müller, Klinger, recriaram personagens que evocavam o demônio, implorando-lhe por amores, poder e

dinheiro. Aqui no Brasil, quase todos conhecem o interessante drama de nome *Macário*, de Álvares de Azevedo. O autor elabora um Cramulhão boêmio e melancólico que leva o personagem Macário em peregrinação por orgias e bares. O satanismo e o decadentismo, inspirados em Baudelaire e Edgar A.Poe, correram solto pelas letras nacionais. No século XIX, por exemplo, Orlando Teixeira criou o ousado soneto intitulado “Oração ao diabo”. Já Venceslau de Queirós presenteou-nos com seu “Doutor Fausto” e Severiano Rezende publicou um soneto intitulado “A Lúcifer”. E claro, não poderia ficar de fora desta coletânea, Cruz e Sousa, com seu magnífico poema, “Satã”.

Machado de Assis, como vimos, também não escapou desta obsessão. Depois de ter feito “O casamento do diabo”, prosseguiu evocando o Cão em outras narrativas, que foram ficando, aliás, cada vez mais esteticamente requintadas, como, por exemplo, o belo conto “A Igreja do diabo”, em que a tônica é a questão filosófica entre o bem e o mal. Machado faz referências ainda ao demônio nas narrativas “Adão e Eva”, “Anjo Rafael” e “O Sermão do diabo”.

Embora muito já se tenha escrito e pesquisado sobre Machado de Assis, algumas vertentes de sua obra são ainda pouco exploradas. Salma Ferraz, por exemplo, observa que são escassos os estudos que demonstram o expressivo diálogo machadiano com a Bíblia e principalmente pesquisas mais sérias que apontem a presença do diabo em sua ficção, uma vez que “Machado não deixou de explorá-lo, já que para ele o diabo não é tão feio como se pinta”. (FERRAZ, 2012, p.45) Mesmo sabendo que os estudos que levam em consideração o diálogo da literatura brasileira com as Sagradas Escrituras ainda são mal compreendidos ou mesmo desdenhados, não podemos esquecer das palavras pontuais de Robert Alter: “a Bíblia tem muita coisa a ensinar a qualquer pessoa que se interesse por narrativa, pois sua arte, que parece simples, mas é maravilhosamente complexa, é um exemplo magnífico das grandes possibilidades da narrativa”. (ALTER, 2007, p.10)

Outro aspecto também ainda timidamente explorado pela pesquisa acadêmica é a poesia machadiana que dialoga de forma parafrásica com o *Pentateuco*. O Machado lírico das primeiras sementes, aquele escritor inicial, respeitoso à *Bíblia*,

longe da irreverência paródica de *Memórias Póstumas* e do “Casamento do diabo”, que intitulou alguns de seus poemas de “Dilúvio”, “Noite de Natal”, “Fé”, “Caridade”, é ainda um “estudo marginal que atrai poucos pesquisadores para o tema”. (PEREIRA, 2014, p.194).

Diante destas observações, parece mesmo que as temáticas envolvendo o Bruxo do Cosme Velho são mesmo infinitas. Sendo assim novas perspectivas para estudar Machado de Assis se apresentam aos novos pesquisadores. Desde seu diálogo reverente com a Bíblia estampado em suas primeiras rimas parnasianas até o discurso da “gracinha e da profanação”, ao retomar a Torá em *Memórias Póstumas* e em “O casamento do diabo”.

Referências

- ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ASSIS, Machado de. *Toda a poesia de Machado de Assis*. Org. Claudio Murilo Leal. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: edições Paulinas, 1985.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: EDUSP, 1988.
- CAZOTTE, Jacques. *O diabo enamorado*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- DIEGUES JÚNIOR, M. *Literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Funarte, 1975.
- FERRAZ, Salma. *As malasartes de Lúcifer*. Textos críticos de teologia e literatura. Londrina: EDUEL, 2012.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *Fausto no horizonte*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Uma tragédia. Primeira parte. São Paulo: 34, 2004.
- MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.

NOGUEIRA, Carlos Roberto. "O diabo sem Fausto: as mazelas do tentador nos trópicos". In:FERRAZ, Salma. *As malasartes de Lúcifer*. Textos críticos de teologia e literatura. Londrina: EDUEL, 2012.p.101-121.

PEREIRA, Kenia Maria de Almeida. "Machado de Assis e o mito hebraico do dilúvio". In: PEREIRA, Kenia Maria de Almeida; SILVA, Maria Ivonete Santos. *Releituras do texto literário*. Uberlândia: EDUFU, 2014. p. 193-206.

PEREIRA, Lucia Miguel. *A leitora e seus personagens*. (Org.) Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Grapha/Fundação Biblioteca Nacional, 2005.

ROANI, Gerson; NASCIMENTO, Lyslei. *Estudos Judaicos: Torá*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades/ Ed. 34, 2000.

Capítulo 8

Murilo Mendes lê o Cântico dos Cânticos

Nilza-Mar Alves da Silva Oliveira

Quem nunca ouviu falar no livro do antigo testamento (AT), chamado de 'Cântico dos Cânticos'? Muitos já ouviram falar e não se interessaram por ele ou pelo seu autor. Neste trabalho, pretendemos falar um pouco dele, bem pouco em relação a toda sua riqueza. Este livro do AT é na verdade um poema ou como o nome diz um cântico ou um cantar, composto por 09 cânticos ou poemas menores.

Estudado por religiosos e não religiosos o 'Cântico dos Cânticos' é conhecido por muitos e quando nos deparamos com um poema com um título semelhante, a referência é quase imediata. Assim é com o poema 'Cântico' de Murilo Mendes. Saber da existência de um livro, que é na realidade um grande poema no AT com o título 'Cântico dos Cânticos' e encontrar um poema com o título 'Cântico' aguça a curiosidade em saber o que eles têm em comum.

Este trabalho tem o objetivo de ler e comparar o poema Cântico de Murilo Mendes com o 'Cânticos dos cânticos' de Salomão por dois vieses: um pela leitura naturalista ou realista e outra pela visão religiosa católica.

Falemos primeiro do poeta Murilo Mendes, que nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais no ano de 1901 e faleceu em 1975 na cidade do Porto em Portugal. Publicou 19 livros, sendo que dois foram publicados após sua morte. Estudou farmácia, mas não concluiu o curso. Trabalhou no Banco do Brasil e ministério da fazenda entre outros trabalhos e contribuiu com publicações em revistas. Em 1930 publicou seu primeiro livro. Murilo Mendes conheceu de perto a poética primitivista e surrealista e foi considerado um expoente do surrealismo. Em 1934, converteu-se ao Catolicismo e integrou o chamado 'grupo de poetas religiosos', do qual faziam parte Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, Jorge de Lima, Augusto Frederico Schmidt, entre outros. Foi grande

defensor da liberdade política e estética, seu pensamento multiplicava a realidade. No cristianismo católico um refúgio para a crise política e ideológica que o mundo travessava e por isso foi chamado de espiritualista, mas continuava preocupado com a realidade social. Conhecido por seu dualismo descrito por ele mesmo: "a mistura do sagrado e mundano, sexualidade e humor, coloquialismo e alusões religiosas".

O poema que estudamos está no livro 'As metamorfoses', que foi publicado pela primeira vez em 1944. Este livro é considerado uma das mais importantes obras do autor e tem um caráter social muito forte.

Falando do Rei Salomão, que era filho de David com Betsabá, uma figura mítica, cercado de histórias e lendas. Vários filmes e livros contam sua história. A fonte mais conhecida é o Velho Testamento, onde é chamado de Rei Sábio. Sabedoria obtida através de um pedido sincero a Deus para que pudesse conduzir bem seu povo. Deus comovido com um pedido que beneficiava ao povo e não particularmente a ele, atendeu ao pedido. Esta sabedoria é a razão de uma das passagens mais conhecidas de Salomão, o julgamento da maternidade. No antigo testamento encontra-se também a história da construção do templo e aliança com Deus.

É atribuído ao Rei Salomão a autoria de 1005 cânticos, porém o mais conhecido é está incluído como um livro do antigo testamento com o nome de 'O cântico dos cânticos' ou 'Os cantares de Salomão', variando pela tradução. Enfim um superlativo para indicar que este é o melhor de todos.

A interpretação do texto 'Cantares' de Salomão ou 'O cântico dos cânticos' tem algumas alternativas e direções, segundo os pesquisadores (JARDILINO e LOPES, 2006, p.6) entre elas:

- a) realista ou naturalista, que interpreta o texto de forma literal. Esta interpretação literal entendia o livro como uma expressão do amor erótico. Por causa desta compreensão muitos já foram censurados, banidos e até mesmo condenados ao silêncio.
- b) Alegórica. Interpretação eclesíástica que leva os leitores a uma compreensão espiritual do texto o que justificaria sua entrada no livro sagrado.
- c) Histórico-crítico, o 'Cântico dos Cânticos' é uma celebração do amor erótico;

e na sua vertente latino-americana, têm chamado a atenção para o papel do poema de denunciar as opressões contra a mulher.

Como dito anteriormente realizaremos duas comparações: a primeira pelo viés naturalista ou realista. Neste viés, além do título, qual a semelhança ou coincidência entre o poema de Murilo Mendes e O cântico de Salomão? A musicalidade? Para esta análise temos abaixo a íntegra do poema de Murilo Mendes:

Homens, irmãos de todos os tempos e países,
 Formamos juntos um vasto Corpo
 Estendido na história através das gerações.
 É no partir do pão que reconhecemos o Senhor,
 Na fração da amizade, dos bens mútuos, das palavras de consolo,
 Na fração das palavras do poeta, das danças do dançarino, do canto do músico.

 É a nós, guias, que compete abrir as portas das prisões,
 É a nós que compete transformar as espadas em arados,
 É a nós que compete fazer diminuir
 O temor e o tremor espalhados pelo mundo.
 (Mendes, Poema Cânticos.).

E o cântico sete do livro do AT 'Cânticos dos Cânticos':

Cântico Dos Cânticos [7]

Quão formosos são os teus pés nas sandálias, ó filha de príncipe! Os contornos das tuas coxas são como joias, obra das mãos de artista.

O teu umbigo como uma taça redonda, a que não falta bebida; o teu ventre como montão de trigo, cercado de lírios.

Os teus seios são como dois filhos gêmeos da gazela.

O teu pescoço como a torre de marfim; os teus olhos como as piscinas de Hesbom, junto à porta de Bate-Rabim; o teu nariz é como torre do Líbano, que olha para Damasco.

A tua cabeça sobre ti é como o monte Carmelo, e os cabelos da tua cabeça como a púrpura; o rei está preso pelas tuas tranças.

Quão formosa, e quão aprazível és, ó amor em delícias!

Essa tua estatura é semelhante à palmeira, e os teus seios aos cachos de uvas.

Disse eu: Subirei à palmeira, pegarei em seus ramos; então sejam os teus seios como os cachos da vide, e o cheiro do teu fôlego como o das maçãs,

e os teus beijos como o bom vinho para o meu amado, que se bebe suavemente, e se escoia pelos lábios e dentes.

Eu sou do meu amado, e o seu amor é por mim.

Vem, ó amado meu, saiamos ao campo, passemos as noites nas aldeias.

Levntemo-nos de manhã para ir às vinhas, vejamos se florescem as vides, se estão abertas as suas flores, e se as romanzeiras já estão em flor; ali te darei o meu amor.

As mandrágoras exalam perfume, e às nossas portas há toda sorte de excelentes frutos, novos e velhos; eu os guardei para ti, ó meu amado.

(BÍBLIA, Ct. p.1089)

As semelhanças ficam por aí. No viés realista o 'cântico dos cânticos' de Salomão é uma exaltação ao amor carnal e espiritual entre um homem e uma mulher. Os detalhes de um noivado cheio de erotismo, exaltando as formas corporais da mulher e a força do homem em uma conjunção carnal enquanto que o poema 'Cânticos' de Murilo Mendes é materialização de suas convicções, influenciado pela religião, mais sem perder a noção de realidade, preocupado com a situação social do país. O poeta acredita em uma unicidade entre o mundo, ele mesmo e a humanidade. O poema de Murilo Mendes não demonstra nenhuma referência a um amor entre um homem e

uma mulher e a sensualidade que um amor como este pode ter.

Já no segundo viés, que seria pela visão alegórica, podemos encontrar semelhanças. Este viés serve ao povo judaico e aos cristãos.

Para os judeus, a interpretação realizada por Rabi Aquiva que viveu de 50 a 135 d.C., era que o 'Cântico dos Cânticos' demonstra o amor de Deus (Iahweh) e o povo judaico. Sua leitura é a de que há uma concepção de núpcias entre o povo de Israel e seu Deus.

Segundo os estudiosos J. Bekkenkamp e F. Van Dijk a unidade do Antigo Testamento é concêntrica, ou seja, no centro localiza-se a Torá e ao redor dela ficam os Profetas, e ao redor dos Profetas estão os Escritos. Isso significa que não é a Torá nem os Profetas que serão explicados a partir dos Escritos e sim estes é que serão interpretados a partir da Torá e em seguida dos Profetas

Se olharmos atentamente para a Torá e os Profetas, concluiremos que o relacionamento de amor entre Deus e o povo é muitas vezes descrito como o amor de um homem e de uma mulher. Portanto os estudiosos concluem que “esta é a base para a suposição de que o Cântico dos Cânticos possa ser interpretado como uma extensão deste imaginário, já definido na interpretação de outros livros da Bíblia”.

Para os cristãos, o primeiro desafio foi convencer a todos de que o novo testamento é continuidade do antigo testamento e considera-lo como escritura da Igreja também. Sendo assim, os Cristãos interpretam o amado do 'Cântico dos Cânticos' como sendo Cristo e a amada como sendo a Igreja Católica. Orígenes de Alexandria, teólogo cristão comparou Cristo como sendo Salomão e a rainha de Sabá com a igreja que busca o Cristo. Para ele A mulher do Cântico dos Cânticos é a Rainha e, portanto a Igreja.

Outro teólogo, Gregório de Elvira interpreta a primeira frase do Cântico: “Que me beije com os beijos de sua boca!” como sendo a igreja que diz: “toque-me com a doçura de sua presença o Filho unigênito, Redentor meu.”.

Outra analogia se apoia em Ct 2,8: “A voz do meu amado! Vejam: vem correndo pelos montes, saltitando nas colinas!”, para alegorizar em suas Homilias:

O verbo saltou do céu para dentro do corpo da Virgem Maria; do ventre sagrado saltou para cima do madeiro; do madeiro, para o fundo do inferno e daí, para a carne da humanidade na terra. Oh! nova ressurreição! Logo em seguida, o Verbo saltou da terra para o céu; ali se assentou à direita do Pai, de onde voltará à terra, num salto, para a salvação final.

Partindo destas abordagens do ‘Cântico dos cânticos’ e sendo então Murilo Mendes convertido ao catolicismo e um precursor do surrealismo, podemos encontrar mais semelhanças entre o poema de Murilo Mendes e o ‘Cântico dos Cânticos’.

O poema de Murilo Mendes conduz o leitor a imagens tanto religiosas como imagens realistas e sociais.

A primeira estrofe de sua poesia faz referencia a serem todos irmãos e formarem um só corpo, que entendemos uma referencia clara a igreja católica e sua extensão pela história. A unidade da igreja espalhada pelo mundo todo.

A segunda estrofe demonstra sua fé em deus, na partilha do pão sugerindo o dogma da comunhão ou ainda sua preocupação social quando fala em partilhar o pão e nesta partilha reconhecer Cristo. Neste ponto temos uma metalinguística, pois fala de partilhar as palavras do poeta. Esta fé esta reflete a fé dos católicos que leem o ‘Cântico dos Cânticos’ pelo viés alegórico, como o amor de Cristo pela igreja.

Na terceira e ultima estrofe a preocupação social e o reconhecimento de seu papel no mundo como sendo um guia que tem o papel de diminuir o temor espalhado pelo mundo. Em outra possibilidade, busca a luta de cristo que teve este papel na época em que caminhou pela terra.

Em suma, o poema ‘Os cantares’ de Murilo Mendes e o ‘Cântico dos Cânticos’ podem sim serem interpretados pelos dois vises, o primeiro realista em que não encontramos semelhanças senão pelo título, onde o poema é o retrato da ideologia do poeta, um poema empenhado, preocupado com o social, quase político. Murilo se utilizou de elementos concretos para demonstrar a sua preocupação com a situação do mundo naquele momento juntamente com um pedido de união entre os homens enquanto que o ‘Cântico dos Cânticos’ de Salomão exalta a união carnal entre um

homem e uma mulher, se utilizando de figuras da natureza para descrever seus personagens.

Noutro viés, alegórico, o 'Cântico dos Cânticos' é interpretado como a celebração do amor de Cristo e a Igreja e o poema de Murilo Mendes a demonstração da fé de um convertido, que acredita nesse amor, e se vê como guia do povo em uma época conturbada guiado pela fé.

Referências

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Edições Paulinas, 1985.

GONÇALVES, Humberto Maiztégui. Um Olhar Indiscreto E Desconstrutivo Sobre As Interpretações Do Cântico Dos Cânticos. Disponível em <http://www.dm.ieab.org.br/recursos/teologia/um_olhar_indiscreto_cantico_dos_canticos_humberto.pdf>. Acessado em 13/05/2015 14:00.

INSTITUTO HUMANISTA UNISINOS. O Cântico dos Cânticos lido pelas três grandes religiões. Disponível em < <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/502411-o-cantico-dos-canticos-lido-pelas-tres-grandes-religoes> Acessado em 23/08/2015 17:00.

JARDILINO, José Rubens L.; LOPES, Leandro de Proença. Cântico dos cânticos: parte do cânon sob censura. Disponível em < <http://www.pucsp.br/revistanures/Revista13/jardilino.pdf>>. Acessado em 13/05/2015 14:00.

MOURA, Murilo Marcondes de. A Poesia Como Totalidade Conflitos na obra de Murilo Mendes no Início Dos Anos 40. Disponível em < http://novosestudos.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/65/20080624_a_poesia_como_totalidade.pdf>. Acessado em 13/05/2015 14:00.

SANTOS, Felipe Neiva dos. O Surrealismo Em As Metamorfoses De Murilo Mendes. PUCRS. Disponível em <<http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/4246/1/000438603-Texto%2BCompleto-0.pdf>> . Acessado em 13/05/2015 14:00.

Silva, Reginaldo de Abreu Araújo. Cântico dos cânticos e o Amor Humano. Disponível em < http://www.sapientia.pucsp.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=7231>. Acessado em 23/08/2015 16:00.

TAVARES, Amanda Reis; TEDESCO, Leslie Soares. O Discurso contra-cultural nas poéticas de Cecília Meireles e Murilo Mendes. UFJF. Disponível em <www.ichs.ufop.br/semanadeletras/viii/arquivos/trab/d14.doc>. Acessado em 13/05/2015 14:00.

Capítulo 9

Murilo Mendes e seus diálogos com a Bíblia: enxerto, contaminação, deformação e intertextualidade

Valdenildo dos Santos

Introdução

porque a poesia está muito alta

acima de vós, mundo muito
pequeno!⁴⁶

Quando Jorge de Lima afirma que a poesia está muito alta, acima de vós, estabelece uma categoria semântica do alto e baixo que nos remete a dois universos, o semântico e o intertextual: ao mundo celestial em oposição ao mundo terreno e às palavras do salmista em referência ao seu inspirador divino, ali captado como destinatário de sua mensagem na presença do pronome do caso reto “tu”, numa função apelativa da linguagem: “...pois engrandeceste a tua palavra acima de todo o teu nome”⁴⁷, afirma o versículo bíblico.

Desta forma, não falarei aqui da vida e obra do autor, mas de intertextualidade (BAKHTIN), do conceito de leitura em (NUTTAL) enquanto compreensão (CORACINI), de “texto” (KRISTEVA) e (DERRIDA), evoluindo para a localização dos diálogos percebidos entre a poesia de Murilo Mendes e o texto bíblico e, procurando mostrar

⁴⁶ (Jorge de Lima em “A poesia está muito acima” de “Tempo e Eternidade”) visitada em 16 de maio de 2015 <http://jeffersonbessa2.blogspot.com.br/2009/05/poesia-esta-muito-acima-de-jorge-de.html>

⁴⁷ Confira Salmo 138:2, Bíblia Defesa da Fé, P. 984.

que não há só uma espécie de “deformação” do primeiro, mas inspiração, no sentido de que o poeta, tido aqui como reflexo do homem (autor) foi influenciado pela sua profissão de fé num dado momento de sua vida para apresentar uma poesia de inspiração divina que se faz parecer com o próprio texto bíblico e, neste sentido, o poeta, no nível do ser, procura tomar o próprio lugar da divindade, uma vez que “toda a Palavra é de inspiração divina”, conforme já dizia Paulo a Timóteo⁴⁸.

Para estabelecer este diálogo com os meus enunciatários discursivos, entrarei em conceitos de intertextualidade, texto, deformação, transgressão, profanação, evocação e invocação, estabelecendo e identificando as oposições, o que se afirma e o que se nega, o eufórico e o disfórico no interior das modalidades tímicas, sob efeito de sentido, a ilusão referencial barthesiana, sem a intenção de esvaziar o sentido, posto que, como sujeito epistêmico, creio que isso não possa ser possível em sua plenitude, cabendo-me a quase inútil tarefa de passear pelo mundo dos fenômenos e da aparência das coisas, uma vez que o encontro com a essência, o /ser/ deste sujeito posto em discurso e discussão ainda continua sendo um eterno /querer/.

Por estas razões, nada aqui é definitivo ou concluído. Procura-se fazer, no entanto, um chamado à reflexão, a poesia e a vida, posta aqui como o pensamento de Francisco de Assis no pensador⁴⁹ “Porque aqueles que se unem a Deus obtêm três grandes privilégios: onipotência sem poder; embriaguez, sem vinho e vida sem morte”, ou mesmo na “Arte de Viver” de Cecília Meireles, avistando as “crianças que vão para a escola” e acreditando que “Às vezes, um galo canta. Às vezes, um avião passa”. E que “Tudo está certo, no seu lugar, cumprindo o seu destino” (1968, p. 11).

O destino do poeta não se sabe ao certo qual será. O destino do homem depende de sua crença. O destino do analista é pôr a maior objetividade possível ao que vai analisar, mesmo sabendo ou não da impossibilidade da pureza total, da isenção absoluta de sua timia, porque como afirma Greimas & Courtés, “o ser vivo é “portador de conotações psicofisiológicas” (1979, P. 357). Neste sentido, é impossível

⁴⁸ Toda a Escritura é inspirada por Deus e útil para o ensino, para a repreensão, para a correção e para a instrução na justiça (2 Timóteo, 3: 14-17).

⁴⁹ http://pensador.uol.com.br/poema_que_fale_da_vida/9/visitado em 14 de março de 2015.

isentar-se da timia, porque ao escrevermos deixamos transparecer um pouco de sensação, na pior das hipóteses, de auto-gozo, às vezes, ao lermos o que escrevemos.

Santos, nas pegadas de Greimas reforça que é por essa razão que esse ser vivo, considerado aqui como o autor, para essa semiótica, entidade de carne e osso, apesar de ora fora do discurso, “reage de acordo com as mensagens que recebe do meio de forma repulsiva ou atrativa” (2012, P. 5). Pondera-se, portanto, que a poesia de Murilo Mendes é uma reação atrativa aos textos bíblicos que leu. Desta forma, começamos pelo conceito de leitura enquanto compreensão, como o quer Coracini dialogando com Derrida. Beberemos, em seguida, na fonte de Kristeva chegando à intertextualidade bakhtiniana.

Leitura, compreensão, texto, efeito de sentido e ilusão referencial.

Christine Nuttal, depois de discorrer sobre leitura, desde sua definição enquanto decodificação ou mesmo entendimento, interpretação, significação, sentido, decifração, sistema de comunicação chega a dizer que é uma constante interrogação do texto, um fazer e refazer de hipóteses, um jogo de adivinhação, nos fazendo lembrar de Goodman (1976), Muñoz (2005) e Coracini (2011).

Para se falar de leitura, portanto, é preciso vê-la como sinônimo de compreensão, de sentido do texto. Maria José Coracini vê a compreensão como sinônimo de interpretação e inspirada em Derrida diz que o leitor acrescenta “um novo fio” como sua “única chance de entrar no jogo”⁵⁰.

Jacques Derrida já em 1972 afirmava que o leitor dá a ler, isto é, ele sabe “bordar”, no sentido de seguir o fio inicial em que começou a redigir. Para Derrida ler é descoser, destecer, de onde extraímos seu conceito para texto enquanto tecido, o entrelaçar de unidades e partes que formam um todo. Desta forma, descoser, destecer é o que chamamos de desconstruir o sentido do texto na convicção de que ao fazê-lo estamos criando um novo texto, contaminados pelos seus efeitos de sentido,

⁵⁰ Coracini cita a obra “Farmácia de Platão” de Jacques Derrida, com tradução de Rogério, 3ª edição revista, Iluminuras, 2005, página 7. Original La Pharmacie de Platon, Editions du Seuil, 1972.

trafegando na pressuposição lógica de que toda desconstrução traz uma nova produção textual. Nesta nova construção Derrida autoriza aqueles que não conseguirem entender nada do jogo que acrescentem o que quiserem, ou seja, “acrescentar não importa o quê” (2005, P. 7-8). Esta seria, por assim dizer, a única via para a subjetividade das leituras do texto.

Subjetividade, no entanto, não é o mesmo que leituras plurais na concepção de Roland Barthes. Ele não está equivocado ao defender as leituras plurais nos textos literários, mas é preciso entender que estas leituras possíveis surgem a partir dos programas narrativos de uso e que no final vão convergir a uma leitura principal que surge com o programa narrativo de base. Como dizem Greimas e Courtés, apesar dos textos “práticos”, nos quais eles incluem as “receitas” culinárias ou os textos jurídicos que são considerados monoisotópicos possam conter ambiguidades, é “no nível dos enunciados” que devem ser remediadas “propondo o contexto-discurso como o lugar de sua desambiguação” (2012, p. 282).

Admite o semioticista lituano que “um mesmo texto pode conter diversas isotopias de leitura” (2012, P. 282). É possível ver no nível profundo da análise, portanto, por meio do quadrado semiótico proposto por Greimas, a partir de um jogo de oposições, inspirado em Ferdinand de Saussure, que dizia que o sentido está nas diferenças, essa leitura principal do enunciado (1984, p. 189-190).

Sob este prisma, as leituras plurais de Barthes podem ser equiparadas às pluri-isotopias de Greimas que aparecem ainda nos níveis anteriores ao nível profundo de leitura. Não se trata de Greimas estar certo e Barthes estar errado ou vice versa, mas de maneiras distintas de se abordar o texto/discurso. Assim, a ilusão referencial, por exemplo, de Barthes (1989, p. 189-190) seria como o efeito de sentido para Greimas, aquela primeira impressão que se tem daquilo que se acaba de ler ou ver (2012, p. 155). Barthes induz a crença de que o texto se caracteriza na sua apresentação dessa pluralidade não possível de ser diminuída no sentido de texto propriamente dito e não especificamente em seu sentido. Não é que o texto apresenta estes múltiplos sentidos, mas que torna relativo o próprio pluralismo do sentido (BARTHES, 1984, p. 57).

É sob este prisma que aponta a nossa análise, como um efeito de sentido, uma vez que o texto poético, por ser termo englobado do discurso literário, inserido no discurso lúdico, como bem coloca Adilson Citelli, faz com que os sentidos se estilhem, “expondo as riquezas de novos sentidos. Os signos se abrem e revelam a poesia da descoberta; a aventura dos significados passa a ter o sabor do encontro de outros significados” (2002, P. 41).

Embora nosso foco aqui não seja o signo linguístico, preocupação da semiótica americana de Charles Sanders Peirce, mas o texto/discurso, não nos aprofundamos na análise, nem tampouco fazemos uma ecografia do tímico, mas nos debruçamos sobre os fragmentos da obra de Murilo Mendes, olhando para o narrador posto, porque Murilo Mendes, como autor nos lança dentro de uma ação. É aqui que ganhamos o estatuto de enunciatários discursivos. Na condição de analista, procuramos nos isentar da subjetividade, procurando sentido dentro do texto, nascido a partir de outros textos, no caso, do texto bíblico.

Embora Greimas admita que é impossível ao sujeito da ciência isentar-se da timia, adverte que deve-se, ainda, na análise, excluir o que se chama de “senso poético” ou o “senso musical”, que são as condições psicofisiológicas dos leitores, porque o enunciatário é um actante de acordo com o texto. Ele também participa do jogo de sentidos. Ele é afetado em sua fisiologia humana, em seu estado de alma. Ele não é uma classe de atores individuais que não têm fim.

Esta mesma preocupação, Mikhail Bakhtin também colocou ao publicar *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (1929-1930), sob o pseudônimo de Volochinov, em Leningrado, quando critica o subjetivismo idealista e o objetivismo abstrato, concebendo a língua como algo vinculado ao social e dialógico, fazendo as primeiras considerações sobre a noção de intertextualidade. É sobre esse enxerto, essa contaminação que um discurso sofre do outro, essa deformação que passamos a falar.

Enxerto, Contaminação, Deformação e Intertextualidade.

Se Saussure dizia que o sentido está nas diferenças, Barthes vai dizer que o texto só pode ser texto na diferença, costurado em sua “carona” pegada em outros discursos já produzidos, em vozes outras já manifestas num jogo que apresenta um sincretismo de linguagens e categorias semânticas como natureza e cultura, passado e presente. O que produzimos agora traz as marcas, as contaminações do que lemos ontem, dos elementos culturais que representaram o passado e daqueles que contaminam a produção do tempo presente. É essa pluralidade textual barthesiana que forma uma corrente num círculo infinito que nos conduz a ideia de enxerto, trazida de Derrida, que funciona como uma incisão na espessura do texto. Desta forma, o texto de hoje teve origem no texto de ontem. Na conjunção desta inseminação tem-se a transformação, a deformação.

Julia Kristeva fala do cruzamento e neutralização de vários enunciados no espaço de um texto que são oriundos em textos anteriores (1978, P. 37). Essa organização textual, o que chama de prática semiótica, ao ser recortada, em suas sequencias, assimilando seu espaço interior discursivo ou reenviando no espaço de outros textos, vai gerar um ideograma, que exerce função intertextual, posto que se apresenta nos diferentes níveis estruturais de cada texto, se estendendo e propiciando suas coordenadas históricas. É essa função ideogramática que faz nascer as diferentes significações no interior da historicidade que certa vez contaminou os sujeitos leitores que vão vê-lo segundo suas concepções e valores.

Greimas, ao conceituar a ideologia como a busca permanente de valores nos faz entender que o único ser que possui uma identidade consumada é a divindade. Aos seres humanos cabe a árdua e incansável tarefa de viver esta busca constante de valores formadores de traços identitários, posto que da identidade propriamente dita ainda não podemos falar, porque está em formação, no trajeto da nossa vida. Assim, ao nascermos somos como uma folha de papel em branco cujas influências são as pinceladas de tintas que recebemos dos pais, depois, dos professores, na escola, dos grupos sociais que elegemos, dos textos que lemos e assim sucessivamente. Tudo está em constante mutação, quando novos valores parecem apagar outros valores que

passam a atuar como sujeitos no programa narrativo da própria vida. Tudo é muito dinâmico. É por isso que ao sujeito da ciência é impossível se isentar da timia. O que vemos, o que ouvimos, o que sentimos toma corpo em nosso interior e nos faz reagir como seres vivos impulsionados ora pela repulsa, ora pela atratividade, reproduzindo este ou aquele conceito, aquele valor, mesmo que não nos damos conta disto.

Por essas razões, ao vermos os fragmentos da obra de Murilo Mendes, damos vazão às modalidades tímicas, com a preocupação da “atividade de percepção” exercida pelo autor na escrita de seus poemas, com olhos voltados a uma possível semiótica literária, englobada na semiótica do sensível, uma vez que é essa semiótica que “põe em cena a existência sensível e questiona, ou até mesmo transforma as maneiras de se perceber”, conforme destaca Denis Bertand (2003, P. 261), reatando o diálogo de Greimas com a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, na busca do ser do sujeito em oposição ao parecer, onde se encontra a figuratividade.

Para Kristeva, o poema é um mosaico de citações, transformando o texto poético num pré-texto para outros textos. Sob o ponto de vista de Derrida, a intertextualidade guarda em seu interior uma metáfora, resgatando aquela ideia inicial da qual falamos do texto como tecido, as malhas, os fios que precisam ser descosturados em vários lugares no percurso da análise. Observemos, portanto, o “discurso citado”, como o quer Bakhtin, “visto pelo falante como a enunciação de uma outra pessoa, completamente independente na origem, dotada de uma construção completa, e situada fora do contexto narrativo” (1997, P.144). Isto daria uma certa autonomia ao discurso do outro, da divindade judaico cristã, dentro do discurso de Murilo Mendes.

Ao mesmo tempo, quanto a esta independência de um discurso enquanto citação e o texto em si, sugerimos que existe uma espécie de quiasma, sendo o texto um ponto de cruzamento entre os filamentos na divisão celular responsável pelo seu encadeamento. Desta forma, o autor contamina o poeta e o poeta nos toca, nos sensibiliza e nos faz participar do seu jogo de palavras, nos contamina a ponto de imaginá-lo ora independente, deus de si mesmo em sua missão de poeta, ora

contaminado pela sua crença em Deus. Ora deformando, ora exercendo a função de missionário da própria palavra da divindade da qual se apropria.

Se não fora ou não quisera se parecer ou mesmo ser a divindade, Murilo não partiria do princípio de que o mundo de sua época devotada ao catolicismo é o próprio caos que precisa recompor, reorganizar numa visão surrealista. Isto seria possível pela desarticulação da ordem padrão, da convenção, da reconquista do Jardim do Éden, não à moda divina, o que Augusto Bosi vai chamar de velhos ritualismos devotos. Ele vai olhar para ele não como fechado, mas aberto, pelo menos, aos seus olhos, como um universo que recebeu seu aquecimento na Graça do filho de Deus, destruindo aquela ideia de um Deus que aplica a sanção negativa da punição aos filhos desobedientes, conforme a narrativa velho-testamentária. Ao contrário, segundo Bosi, Murilo procura o ser do sujeito e, por isso, é o poeta do mundo e da sociedade, ele “aceita a fruição dos valores primordiais” (1994, P. 501). É por isso, por conta de seu olhar na Graça, que podemos também chamá-lo de poeta messiânico, porque o mesmo Senhor que trouxe a Graça é o ungido de Deus, o Messias aguardado pelos judeus.

Ousamos dizer que foi a contaminação de sua leitura da Bíblia e da obra de Marx que o pôs em conflito, um conflito que se reflete já em sua primeira obra, “poemas”, de 1930, embora já publicasse alguns textos em algumas revistas paulistas da década anterior. Ali já podíamos ver o conflito deste poeta messiânico com suas metáforas, com o simbolismo de sua poesia contaminada pelo surrealismo em que aparece um “eu lírico” dilacerado em meio às categorias semânticas da abstração e a concretude das coisas, da lucidez e do delírio, da realidade e do mito, do humano e divino.

Essa influência do texto Bíblico, no entanto, surge com a obra “Tempo e Eternidade”, que escreveu com o outro messiânico, Jorge de Lima, fazendo alusão a Cristo, o pressuposto restaurador do caos em sua segunda vinda quando dará sanção à *performance* humana em seu programa narrativo durante sua jornada na terra⁵¹.

⁵¹ I Tessalonicenses 4:16, P. 1908, I Coríntios 15:52, P. 1840. A segunda vinda de Cristo, na posição amilenarista, “se dará no fim da era da Igreja e não existirá um Milênio na terra...a era da Igreja terminará

Em tempo e eternidade Murilo e Jorge procuram restaurar a poesia em Cristo. Ele é objeto de adoração, numa espécie de manipulação por sedução, o poeta se refere a Cristo como o justificador, sendo afetado em seu estado de alma pelas parábolas de Cristo:

“Tuas parábolas publicadas em edições de engraxate

Comovem ao mesmo tempo o ignorante e o poeta⁵²”.

É nas parábolas que Jesus encontrou uma forma de alcançar a todos os seus enunciatários discursivos, pelo viés da comparação. Essa tentativa de manipulação por sedução, em que se está pressuposto o elogio, por parte do poeta em relação às parábolas de Cristo, pode ser vista por meio de sua abrangência na comoção que gera tanto no ignorante, quanto no poeta, estabelecendo-se uma categoria semântica do inferior e o superior, Cristo homem, ignorante e o poeta, como que sutilmente sancionasse a Cristo de maneira positiva pela sua capacidade de se comunicar por meio de parábolas, o ignorante, por ser capaz de compreender o comunicado e pelo poeta que, diferente do ignorante, possui, deseja a onisciência própria da divindade de Cristo em sua capacidade de se apresentar à humanidade, ora como sujeito que quer se parecer divino, ora como sujeito que é humano.

Ao separarmos estes destinatários da mensagem do destinador cristão, na pressuposição de que um seja superior ao outro, veremos que o poeta não terá a ignorância da pessoa comum. O efeito de aproximação das parábolas, no entanto, reflete tanto sobre um quanto ao outro, porque elas os comovem, mesmo que de forma diferente.

Uma parábola, segundo o “The Free Dictionary by Farlex”⁵³ é “A simple story illustrating a moral or religious lesson” ou ainda “a short story that uses familiar events to illustrate a religious or ethical point”. Com

num tempo cataclísmico, Cristo voltará, haverá ressurreição e juízo gerais e, em seguida, eternidade” (RYRIE, 2007, P. 1295).

⁵² <http://poesiadiversidade.blogspot.com.br/2011/11/murilo-mendes-poemas-de-tempo-e.html> visitado em 15 de março de 2015.

⁵³ <http://www.thefreedictionary.com/parable> visitado em 15 de março de 2015.

base em ambas as definições, pode-se concluir que é a habilidade de se comunicar encontrada por Cristo (condição humana), dentre outras, (sobrenaturais, condição divina) que faz o sucesso de sua pregação. É pela simplicidade que alcança o coração dos humildes, dos ignorantes e também dos letrados, uma característica também da poesia moderna.

Neste sentido, Murilo Mendes procura, embora se mostre comovido, se equiparar, enquanto poeta a uma espécie de Messias cuja salvação é sua poesia, sendo contaminado pelo texto bíblico e deformando-o ao criar o seu próprio texto, querendo fazer o seu texto tomar o lugar do texto de Cristo, cujo teor é salvar a alma do homem. A salvação do mundo caótico, a restauração da imagem e semelhança da divindade no ato da criação humana da narrativa cosmogônica estaria em sua poesia modernista simples e evocativa. Prova disto está em alguns dos versos de “Eternidade do homem” quando diz:

Minha história se desdobrará em poemas:

Assim outros homens compreenderão

Que sou apenas um elo da universal corrente

Começada em Adão e a terminar no último homem.

O lexema “desdobrará”, verbo projetado no futuro, nos conduz à temática da eternidade do título do poema, posto que um dos seus sentidos é “Dividir em duas ou mais partes”, “revelar”, a ideia de Cristo dividido, partilhado, como o “pão da vida”⁵⁴ rememorado na santa ceia e revelado⁵⁵ aos seus discípulos.

A história de Cristo se desdobra, se revela em sua Palavra, na Bíblia, em especial nos evangelhos. A história do poeta se desdobra em seus poemas. Existe, portanto, uma tentativa de aproximação, de tomada do *tropos*, em nível do pensamento, no interior do discurso do poeta e em seu exterior ao nível da palavra.

⁵⁴ Matheu, 26:26, Mark, 8:4, Luke24:35, in Holy Bible, Zondervan Publishing House Grand Rapids, Michigan, USA, 1986.

⁵⁵ Mateus, 11:25, 11:27, Lucas, 24:45, P. 1375. Bíblia de Estudo MacArthur.

Essa perífrase sugerida, ao mesmo tempo em que se sugere também uma metáfora, aquela mesma levantada anteriormente de uma tentativa, mesmo que inconsciente, embora no nível do pensamento, no caso da perífrase, ou no nível da palavra, externa ao poeta, em sua manifestação textual, de aproximação, identificação ou tomada do lugar da divindade.

É na narrativa escatológica, em oposição à cosmogônica, que se tem o resgate da imagem e semelhança de Deus no homem do livro do Gênesis, criada sua imagem e semelhança agora contaminadas, desgastadas, deformadas, só sendo possível serem restauradas ao seu estado original por meio do segundo Adão, Cristo, gerando outra categoria semântica da alma vivente de que foi formado Adão e do Espírito Vivificante, de que se qualifica Cristo⁵⁶. Esse narrador considera-se um elo da corrente universal iniciada por Adão e a terminar no último homem. Ele liga, portanto, Adão a Cristo, o Alfa e o Ômega, o Princípio e o Fim⁵⁷, procurando ganhar um estatuto divino, ou ser uma parte do todo, ora uma sinédoque, ora uma metonímia.

Murilo Mendes surge, assim, como o autor que delegou a voz ao poeta que, no nível da aparência, demonstra reverência a Cristo, mas no nível da imanência, do seu ser, é o sujeito que busca o estatuto divino existente em Cristo, gerando a categoria sagrado versus profano, procurando roubar sorrateiramente, mesmo que não tenha sido sua intenção, o lugar de Cristo na hierarquia celestial sob a consideração de que o Pai fez gerar o Filho, mesmo que saibamos que Cristo tenha dito “Eu e o Pai somos um”, formando a isotopia da fusão e gerando a unicidade, assumindo o mesmo estatuto da divindade.

Essa oposição sagrado e profano gera uma tensão que, segundo Alfredo Bosi, é “resolvida à força de rupturas ou de colagens violentas” (1994, P. 504). É essa tensão que, para Bosi, dá sentido, um “significado último”, se é que podemos falar de um significado último, da poesia de Mendes. É essa tensão que marca, portanto, esse momento mediano de sua poesia em que percebemos que há um sincretismo também da posição do autor, que deveria ser entidade de carne e osso e estar fora do discurso, com relação ao poeta, a quem foi delegado, no nível fictício, artístico, da criação

⁵⁶ I Coríntios, 15:45, Bíblia de Estudo Defesa da Fé, P. 1838.

⁵⁷ Revelation, 1:8, P. 1688, Holy Bible.

poética, “todo o poder no céu e na terra”, da autoafirmação e auto sanção de Cristo segundo a narrativa neotestamentária⁵⁸.

Estas analogias estão no nível de efeito de sentido como nos propomos no início da análise. O que se pode ver, tanto em a “Eternidade do homem” e nos dois versos de “O Justificador” é que o poeta afirma a popularidade de Cristo de maneira simples e comovente. Cristo é actante sujeito que tem o poder de modificar o estado de alma de seus enunciatórios discursivos. Da mesma forma, ao poeta também é delegado este poder de provocar efeitos estésicos, quinésicos, patêmicos e até sinestésicos em seus leitores (SANTOS, 2013, P. 96-97).

Essa transformação pode ainda ser vista em “A Graça” em que narra que Cristo lhe estende os braços, delegando-lhe o poder para atravessar o agitado e pavoroso universo: “o mundo em pânico. E o arco-de-Deus se levanta sobre mim, criação transformada”.

Admitir ser criação transformada nos leva à ambiguidade de sentidos. Transformada de sua condição original pelo pecado ou transformada a partir da influência de Cristo que disse “onde abundou o pecado superabundou a graça”⁵⁹? O arco-de-Deus é metáfora da aliança que fez com Noé e sua família por meio do dilúvio ou símbolo do juízo final? O arco não é a arca da aliança, nem a arca do Concerto. “A Graça”, o poema, é o cenário do caos, da vinda triunfal, da exterminação dos reinos humanos e o estabelecimento do reino divino, é a pedra não feita por mãos humanas que bate nos pés da estátua do sonho de Nabucodonosor, interpretado por Daniel, esmiuçando-a e enchendo toda a terra e que “todo o olho verá⁶⁰”!

O arco-de-Deus que se levanta sobre o “eu” lírico, posto no discurso poético na pessoa do pronome do caso oblíquo “mim”, representa o momento da sanção do destinador divino, sujeito judicante da *performance* do poeta transformado, sendo, a poesia, de inspiração divina. Considerando que “inspirar” é “soprar para dentro”, como disse Timóteo em referência a Bíblia, indicando que “toda a Palavra é de Inspiração

⁵⁸ Mateus, 28:18, Bíblia de Estudo Defesa da Fé, P. 953.

⁵⁹ Romanos, 5:20, A Bíblia de Estudo Anotada, P. 1096.

⁶⁰ Daniel 2:34, A Bíblia de Estudo Anotada, P. 820.

divina”, aqui novamente se encontra o poeta, sugerindo que sua poesia, também inspirada por Deus, faz com que mantenha a calma, a serenidade em meio ao pânico que assolará a Terra:

“E o meu corpo espera sereno o fim deste acontecimento, mas a minha alma se debate

porque o tempo rola, rola”.

Essa oposição serenidade versus agitação, sugeridas pelas figuras anteriores como as “estatuas de ídolos caindo, manequins descoloridos, figuras vermelhas se desencarnando dos livros que encerram as ações dos homens” do texto em análise mescla-se a categoria semântica do corpo e da alma.

O corpo mantém a calma, mas a alma se debate, numa espécie de auto-sanção cognitiva negativa antecipada do poeta em relação ao destino da sua alma. É como se entendesse a efemeridade da vida, mas desejasse a sua eternidade, não aceitasse que sua alma, agitada tal qual as coisas do mundo, também fosse derrubada ao abismo. Esse efeito de sentido pode ser captado pelo debate que a alma trava com o tempo cronológico que não para e que, a qualquer momento, vai acabar. Essa agitação da alma pode ser encontrada pelo sentido do verbo “rolar”, que aparece repetido no poema, numa forma de enfatizar o seu giro em volta de si mesmo, que, figurativamente, quer dizer ser sacrificada, perder uma situação de vantagem, disjuntar-se do círculo da vida.

Essa isotopia da circularidade captada pelo lexema “rolar” nos conduz mais uma vez à isotopia da circularidade e da eternidade da divindade judaico cristã na narrativa do Êxodo ao se apresentar a Moisés como o “Eu sou o que Sou, ou “Ehyeh Asher Ehyeh [Eu sou/serei o que sou/serei]”⁶¹. “A Graça”, o poema englobado de

⁶¹ Mosheh disse a Deus: Quando eu aparecer diante do povo de yisra’el e lhes disser: “O Deus de seus ancestrais enviou-me a vocês”. E eles me perguntarem “Qual é o nome dele” o que lhes direi? Deus disse a Mosheh: “Ehyeh Asher Ehyeh [Eu sou/serei o que sou/serei]” e acrescentou: “Eis o que você deve dizer ao povo de Yisra’el. Ehyeh [Eu sou ou Eu serei] enviou a vocês”. Além disso, Deus disse a Mosheh:

“Tempo e Eternidade” é, assim, a representação da efemeridade da vida, com a morte inevitável do corpo, e o desejo de eternidade da alma.

Essa temática da efemeridade da vida em oposição a sua eternidade pode ser vista ainda em “URSS”:

“Porque só pensas no imediato e no finito?

URSS, URSS

Um dia o Esposo há de vir,

Dará um grito agudo e será tarde.

Estavas fabricando teus tratores”.

Esse pensamento próprio dos humanos do imediatismo temporal opõe-se à durabilidade da vida com a vinda do Esposo, representação bíblica da vinda de Cristo em nuvens de glória⁶² com os seus anjos tocando as trombetas para encontrar-se com a sua Igreja.

Há uma manipulação por intimidação deste narrador aos narratários discursivos representados por URSS, envoltos pelo futurismo. Essa manipulação, no nível poético, mostra o pregador na tentativa da conversão. Mais uma vez o poeta procura se parecer com Cristo. Os fabricantes dos tratores podem ser comparados aos convidados da parábola da grande ceia que estavam ocupados com seus afazeres e recusaram o convite de Cristo, tendo seus lugares preenchidos pelos “pobres, os aleijados, os mancos e os cegos”⁶³.

Esse /querer parecer/ com Cristo está ainda mais claro em “O poeta do futuro” no qual afirma “que já se encontra no meio de vós”:

“Diga isso ao povo de Yisra’el: “Yud-hev-Van-herh [Adonai] o Deus de seus pais, o Deus de Avraham, o Deus de Yitz’chak e Ya’akov enviou-me a vocês”. Este é o meu nome para sempre. Desejo ser lembrado dessa forma. Sh’mot [Êxodo], Capítulo 3, versos 11-21, página 134, Bíblia Judaica Completa, o Tanakh [AT] e a B’rit Hadashau [NT]. Tradução do original para o inglês de David H. Stern. Tradução para português de Rogério Porterla e Celso Fernandes. Editora Vida, 1998 (inglês) e 2019 (português).

⁶² Lucas 21:27, Apocalipse, 1-7, I Tessalonicenses 4, 16-17.

⁶³ Bíblia “A Defesa da Fé, Lucas, 14: 21, P. 1628.

...O homem sereno, a síntese de todas as raças, o portador da vida.

Sai de tanta luta e negação, e do sangue espremido.

O poeta futuro já vive no meio de vós

E não o presentis.

Ele manifesta o equilíbrio de múltiplas direções

E não permitirá que logo se perca,

Não acabará de apagar o pavio que ainda fumega,

Transformando o aço da sua espada

Em penas que escreverão poemas consoladores.

O poeta futuro apontará o inferno

Aos geradores de guerra,

Aos que asfixiam órfãos e operários.

Ao se colocar como “o portador da vida”, o poeta procura ganhar o estatuto divino presente em Cristo, a ressurreição e a vida, conforme reza o evangelho de João⁶⁴. Neste mesmo evangelho Jesus diz que dá a sua vida e a toma de volta⁶⁵ e na Epístola de Paulo aos Coríntios há a afirmação de que Cristo é o segundo Adão, não como o primeiro, uma alma vivente, mas com um espírito vivificante⁶⁶. Está aqui, portanto, a figura do portador da vida.

⁶⁴ Cristo foi aquele que disse: “Eu sou a ressurreição e a vida. Aquele que crê em mim, ainda que esteja morto, viverá” (João, 11:25. Bíblia “Defesa da Fé”, Página 1684.)

⁶⁵ João, 10:17 Bíblia “Defesa da Fé”, Página 1682.

⁶⁶ I Coríntios, 15:45, Bíblia “Defesa da Fé”, Página 1839.

O segundo verso continua a trazer as características de Cristo pelos lexemas “luta”, “negação” e “sangue espremido”. Cristo, em sua primeira vinda, como creem os cristãos, sofreu a luta da rejeição dos judeus, seus próprios irmãos. “Ele veio para os seus, mas os seus não o receberam⁶⁷”. Em meio aos cristãos existe a crença, com base na Bíblia, de que “o sangue de Jesus tem poder⁶⁸”. O sangue, portanto, derramado por Cristo, segundo a narrativa bíblica do Novo Testamento, marca o momento da rejeição do humano ao divino por meio do ritual da santa ceia, em que se reativa a memória de Cristo.

O sangue espremido nos transporta, ainda, as pisaduras de Cristo, cujo poder é sarar o homem, conforme já vislumbra o profeta Isaías⁶⁹, quase seiscentos anos antes da manifestação de Cristo enquanto homem, dividindo a história da humanidade, gerando a categoria semântica do antes e do depois.

A palavra usada no original em hebraico que foi traduzida por "pisaduras" significa literalmente "contusões, machucados, ferimentos"⁷⁰. Afirma o Portal da Fé que assim como o sangue de Jesus foi derramado para a Salvação do nosso espírito, o Seu corpo foi quebrado para a cura do nosso corpo. Deste ponto de vista, esse sangue espremido gerador do homem sereno da poesia de Murilo Mendes quer se assemelhar com o sangue de Cristo.

O uso do pronome de tratamento “vós” reforça a ideia de um discurso religioso, como que tomando as próprias palavras de Cristo. Esse poeta futuro que já vive em meio a vós quer se parecer com a figura do Cristo ressurreto. Aquela mesma ideia imprimida por John Lennon em “God”, ao cantar “I was the dream weaver But now I'm reborn”, transformado de tecelão do sonho ao sujeito renascido⁷¹. O poeta vive ali no meio de todos, mas não o pressentem, da mesma maneira que boa parte da humanidade não pressente Cristo, em especial boa parte dos artistas, dos críticos, dos analistas de discurso, dos poetas que, como Mario de Andrade, criticou a

⁶⁷ João, 1:11, Bíblia “Defesa da Fé”, Página 1658.

⁶⁸ Marcos, 14:24, Bíblia “Defesa da Fé”, Página 1578. Leia-se ainda Mateus, 26:28, Lucas, 22:20 e João 6:53.

⁶⁹ Isaías, 53:5, Bíblia “Defesa da Fé”, Página 1132.

⁷⁰ Portal do Altíssimo <http://www.altissimo.com.br/portal/modules.php?name=News&file=print&sid=37> visitado em 16/05/2015.

⁷¹ Leia-se “O Percorso Semiótico do Actante Sujeito John, “the god-man” de Valdenildo dos Santos, Tese de doutoramento, 2001, Biblioteca da Unesp de Assis.

postura religiosa de Murilo Mendes, conforme mostra José Paulo Paes em seu livro *Gregos & baianos*, ao falar dos temas de Tempo e Eternidade, de Mendes junto com Jorge de Lima, sobre o desejo de alcançar a eternidade, “a visada apocalíptica, a mediação do divino e do terreno pela musa, a simbiose do bíblico e do contemporâneo” que, segundo Paes, “ainda não se fazia sentir” (1985, P. 105).

Paes afirma que essa escolha de Mendes scandalizou “Mário de Andrade ao recensear *A poesia em Pânico* em 1939” em que afirmara que a “atitude desenvolta que o poeta usa nos seus poemas pra com a religião” e que “além de um não raro mau gosto, desmoraliza as imagens permanentes, veste de modas temporárias as verdades que se querem eternas” (1985, p.105).

Outros lexemas são empregados por Mendes que nos conduzem à temática do cristianismo no interior do texto bíblico, como “o pavio que fumege”, expressão utilizado por Isaías⁷², a espada, objeto modal utilizado pelo povo de Israel em suas muitas guerras e batalhas contra seus adversários, cujo aço seria transformado em versos consoladores, buscando a imagem e semelhança de Deus, consumada no Cristo humano, no verbo que se faz carne e habita entre os homens, na promessa do Consolador ao subir aos céus, preparar um lugar para os seus nas moradas celestiais do Pai⁷³. Assim, os poemas consoladores que promete aos seus enunciatários discursivos se assemelham a mesma promessa de Cristo aos seus discípulos no texto bíblico.

Da mesma forma que Cristo revela aos seus seguidores, por meio de seus evangelhos, o caminho da salvação da alma, paradoxalmente aponta para sua condenação, a mesma condenação proposta pelo poeta como uma sanção negativa cognitiva atribuída aos “geradores de guerra, aos que asfixiam órfãos e operários”.

A sanção, na semiótica, é um julgamento que um sujeito destinador faz da *performance* de outro. Da mesma maneira que Cristo voltará para julgar as obras de todas as tribos e nações, o poeta do futuro atribui uma sanção por antecipação aos “cães de guerra” de sua época. Diz a narrativa bíblica que haverá o dia do juízo. Logo,

⁷² 42:3, Bíblia “Defesa da Fé”, Página 1116.

⁷³ Leia-se João, 1:1-5, Bíblia “Defesa da Fé”, Página 1658 e João 14:16, página 1694.

esse julgamento já está em processo junto aqueles que passam a conhecer a Palavra de Deus. O poeta, de forma não diferente, faz, com sua poesia, a mesma sanção atribuída aos desobedientes da bíblia, aqueles que rejeitarem sua mensagem poética.

Considerações “quase” finais

Tempo e Eternidade e estes outros fragmentos da poesia de Murilo Mendes aqui analisados marcam, assim, um momento de tensão do poeta, sujeito delegado que se confunde com o próprio autor. Seus versos refletem sua conversão ao catolicismo que, ao lado de Jorge de Lima, procura restaurar, nas palavras de Alfredo Bosi, a poesia em Cristo, o que já vinha sendo feito por Vinícius de Moraes e Augusto Frederico Schmidt, dentre outros poetas neo-simbolistas franceses.

Essa posição mais radical em torno desta poesia cristã de Murilo Mendes procura harmonizar o conflito do “eu” lírico, esse narrador posto que vive entre a carne e o espírito, o temporário, efêmero e o eterno, o visível e o invisível, todos sincretizados no homem elo, entre Adão e Cristo, ora que se faz parecer humano, ora que se faz parecer divino, numa luta travada entre o homem natural e o ser sobrenatural, mesmo que por influência social, marxista ou surrealista e individual, cristã e realista.

As considerações aqui feitas são quase finais, porque o texto e a análise não se esgotam, por que este texto pode gerar outros textos, pode ser fonte de inspiração, pode gerar intertextualidade, pode fazer nascer novas leituras, nova compreensão, novos diálogos possíveis entre a poesia de Murilo Mendes e o texto bíblico.

Estas reflexões aqui apresentadas não são jamais concluídas por conta das possibilidades da “deformação”, da inspiração, de um fazer epistêmico que poderá representar jamais o todo, mas apenas uma parte, um fragmento da vida do homem e do analista, já que ambos agem e reagem como seres vivos em seu meio ambiente de forma dinâmica, numa busca constante de valores, numa necessidade de encontrar a porção que perdeu no Jardim do Éden, de uma identidade única, exclusiva e original.

REFERÊNCIAS

- ALDERSON, J. Charles et URGUHART, A. H. *Reading in a Foreign Language*. Longman, London and New York, 1984.
- ACQUARONI MUÑOZ, Rosana. La comprensión lectora. In: SANCHEZ LOBATO; SANTOS GARGALLO (Org.) *Vademécum para la formación de profesores. Enseñar español como segunda lengua (L2)/ lengua extranjera (LE)*. Madrid: SGEL, 2004, p.943-966.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 8. ed. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BÍBLIA de Estudo DEFESA DA FÉ. *Questões reais. Respostas precisas. Fé solidificada*. Rio de Janeiro, CPAD, Versão Revista e Corrigida. 2010.
- BÍBLIA DE ESTUDO MacArthur. Almeida. Revista e Atualizada. Sociedade Bíblica do Brasil. Barueri, SP. 2010.
- DE LIMA, Jorge. “Tempo e Eternidade”, *Obra Completa*, vol.1, p.412/413. Aguilar, 1959.
- FARFAX, The Free Dictionary Online: Dictionary, Encyclopedia and Thesaurus <http://www.thefreedictionary.com/>
- GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Editora Cultrix. São Paulo, 1973.
- GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. Trad. 2. Ed., 1ª reimpressão. – São Paulo, Contexto, 2012.
- KJV Giant-Print Classic Reference Bible. 1994 by The Zondervan Corporation. Concordance, 1990. Published by Zondervan Publishing House Grand Rapids, Michigan, U.S.A.
- KRISTEVA, Julia. *Sèméiotikè: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- _____. *Introdução à Semanálise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva: 1974.
- _____. *Semiótica do Romance*. 2. ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1978.

NUTTALL, Christine. *Teaching Reading Skills in a Foreign Language*. Heinemann Educational Books, London, 1996.

PAES, José Paulo. *Gregos & baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTOS, Valdenildo dos. *Percurso Semiótico do Actante Sujeito John, the god-man*. 2001. 227 f. Área de Concentração: Filologia e Linguística Portuguesa (Semiótica). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", UNESP, Assis, São Paulo.

_____. *A música e seus efeitos de sentido no ensino de inglês*. Anais do IV CIELA, Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários na Amazônia. *Fronteiras Linguísticas e Literárias na América Latina*. Belém do Pará, 2013. Páginas 92-102. Livro Estudos Linguísticos II.

Sobre os autores

- Andréa Cristina de Paula – Professora do Instituto Federal do Triângulo Mineiro (IFTM). Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Uberlândia. (UFU)
- Audrey Ludmilla do Nascimento Miaso – Mestranda em Estudos Literária pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)
- Bruno Curcino Mota. Doutor em Estudos Literários pela Fclar (UNESP/Araraquara). Professor do ProfLetras da UFTM. Além de artigos e capítulos de livro publicou, pela João & Pedro Editores, o livro *A lei e o desejo: embates discursivos em Lavoura Arcaica*.
- Fabiano Rodrigo da Silva Santos - Professor Assistente-Doutor, Universidade Estadual Paulista, FCL- Assis.
- Glenda Silva – Mestre em Teoria Literária pela Universidade Federal de Uberlândia – (UFU)
- João Paulo Ayub - Doutor em Ciências Sociais (Unicamp), Pós-doutorando em Estudos Literários no Instituto de linguística e estudos literários da Universidade Federal de Uberlândia, sob a supervisão da Prof. Dr.ª Kenia Maria de Almeida Pereira. Pesquisador do Laboratório dos Estudos Judaicos - LEJ.
- Kenia Maria de Almeida Pereira - Professora da Universidade Federal de Uberlândia-UFU – Doutora em Literatura Brasileira pela UNESP São José do Rio Preto IBILCE. Coordenadora do Laboratório dos Estudos Judaicos - LEJ.
- Nilza-Mar Alves da Silva Oliveira – Graduada em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia UFU. Pesquisadora do Laboratório dos Estudos Judaicos - LEJ.
- Valdenildo dos Santos - Professor Doutor adjunto III da graduação e mestrado da UFMS, Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas.

ISBN: 978-85-67803-18-0



9 788567 803180