

Por quem os sinos dobram? Os pastores poetas e a experiência religiosa na poesia brasileira e latino-americana.

Maria Aparecida Rodrigues Fontes¹

RESUMO: Este trabalho analisa a experiência religiosa na obra de Murilo Mendes, Adélia Prado e Gabriela Mistral. O objetivo é refletir acerca da fatura poética que estrutura essas obras e determina o seu fundamento religioso (e mítico), atribuindo à figura do poeta o “estatuto” de pastor e atrelando o discurso lírico à palavra divina.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia religiosa, mito, corpo, Murilo Mendes, Adélia Prado e Gabriela Mistral.

Início essa minha intervenção retomando o poema “O Pastor Pianista”, de Murilo Mendes, talvez o mais enigmático poema de toda a sua obra. Não é por acaso que Antonio Candido dedica-lhe um longo estudo que compõe o pequeno e precioso livro de ensaio intitulado *Na Sala de Aula*², publicado em 1998, no qual indaga acerca da constituição da linguagem poética em Murilo e da experiência religiosa que se revela através da figura ambígua do “Pastor pianista”. Talvez aqui também possamos encontrar um caminho para refletir sobre o tema da fé, da religião e do cristianismo na poesia de Murilo Mendes, Adélia Prado e Gabriela Mistral.

No poema de Murilo Mendes, o eu-lírico afirma ser o Pastor pianista. Diz ele:

O Pastor Pianista³

Soltaram os pianos na planície deserta
Onde as sombras dos pássaros vêm beber.
Eu sou o pastor pianista,
Vejo ao longe com alegria meus pianos
Recortarem os vultos monumentais
Contra a lua.

¹ Doutora em Literatura Comparada e professora de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira da Universidade Católica do Chile pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil. marfonte@terra.com.br ou marfonte3@hotmail.com.

² CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo, Ática, 1998.

³ MENDES, Murilo. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994. A data da composição é de 1941.

Acompanhado pelas rosas migradoras
 Apascento os pianos que gritam
 E transmitem o antigo clamor do homem

Que reclamando a contemplação
 Sonha e provoca a harmonia,
 Trabalha mesmo à força,
 E pelo vento nas folhagens,
 Pelos planetas, pelo andar das mulheres,
 Pelo amor e seus contrastes,
 Comunica-se com os deuses.

Poderíamos resumir o poema da seguinte forma: “Eu, acompanhado pelas rosas migradoras, apascento os pianos; eles gritam e transmitem o antigo clamor do homem (como se fossem identificados a ele, ou seu porta-voz)”. Aqui Murilo Mendes, propositalmente, nos deixa suspenso sob o fio tênue da dúvida, pois, partindo do próprio título do poema, não se sabe ao certo se estamos diante de um pastor que toca piano, ou de um pastor que apascenta pianos. As “rosas migradoras” seriam tais quais os cães que acompanham os pastores na tarefa de apascentar-tanger os pianos (o rebanho)? Seriam os pianos, como elas, mensagens de arte tornadas estranhamente objetos palpáveis? De fato, o efeito de choque, a surpresa e o estranhamento provocados pela inserção no poema de elementos díspares, não habituais, que passam a compor uma pastoral fantástica na qual o prado foi trocado pelo deserto, o rebanho de ovelhas pelo piano, demonstram o movimento insólito da poesia diante do caos terreno e da nova estrutura da lírica moderna. Murilo capta esta visão fragmentada e insólita do mundo e lhe confere desdobramentos de simbologia mística, de conotação sensorial e religiosa, rompe com o encadeamento do verso, cria um léxico transgressor. Nesse cenário de incerteza, a poesia é o único meio capaz de gerar sentido, inteligibilidade, liberação. Seu projeto estético se reveste, então, de uma figuração profética, através da qual o espiritual e o profano disseminam um profundo sentimento de religiosidade.

No Brasil, Murilo Mendes (1901–1975) e Jorge de Lima (1893-1953) foram os grandes representantes desse projeto de restauração da poesia em Cristo, fazendo da arte poética moderna um retorno à tradição de cunho religioso. Ambos os poetas, junto a Ismael Nery, integraram o grupo denominado espiritualistas. O grupo encontrou no cristianismo a resposta para a crise econômica, política e ideológica que o mundo atravessava e

desenvolveu uma poesia enigmática, plena de imagens bíblicas, atribuindo à figura do poeta uma função missionária. Na contramão das produções poéticas modernistas voltadas para as questões político-sociais e para os manifestos, a religiosidade na obra de Murilo Mendes e de Jorge de Lima vai estabelecer uma prática que corresponde às preocupações metafísicas do Modernismo. O poeta devoto e missionário sentia-se um escolhido, capaz de salvar o mundo terreno, por meio da graça divina que lhe foi conferida. Para esse grupo, fazer poesia era ser agraciado por Deus. Daí, a missão divinizada do poeta-pastor e/ou pastor-poeta.

No poema “O Pastor Pianista”, há entre os sintagmas “pastor” e “pianista” um intercâmbio de sentidos, ou seja, um efeito de adjacência que é derivado dos significados dos verbos “tocar” e “tanger”, implícitos no ato de pastorear e no fato de ser pianista e que podem ser usados tanto para significar a execução de um som, ou instrumento musical como para movimentar animais. Essa ambigüidade instaura, nas palavras de Candido, a seguinte dúvida: “tratando-se de meios de comunicação com os deuses, será que o pastor apascenta efetivamente pianos de uma espécie fantástica, guiando-os na planície como um rebanho insólito de quadro surrealista? Ou será que, por ser pianista, o faz de maneira figurada, isto é, solta os sons no espaço como se fossem um rebanho musical?”⁴.

A idéia dos rebanhos guiados pela música remete-me ao poema de John Donne tão bem explorado por Ernest Hemingway, “nenhum homem é uma ilha, todo homem é um pedaço de um continente, uma parte da terra (...) e a morte de qualquer homem me diminui, porque sou parte do gênero humano. E por isso não pergunte por quem os sinos dobram: eles dobram por ti”⁵ e que sintetizaria a idéia muriliana de unir os homens através da arte, da poesia e da música, vinculando-os ao divino, como se através dos sinos que dobram, do fazer poético, metáfora do ato de apascentar, fosse capaz de pastorear e conduzir os seres à unidade divina, todos como um só rebanho, um processo de generalização estendido para todas as coisas, ou ainda, um processo de unificação capaz de recuperar aquela unidade

⁴ CANDIDO (1998), p. 95.

⁵ **Por quem os sinos dobram?**

“Nenhum homem é uma ilha, inteiramente isolado; todo homem é um pedaço de um continente, uma parte de da terra; Se um torrão de terra for levado pelas águas até o mar, a Europa fica diminuída, como se fosse um promontório, como se fosse a casa de teus amigos ou a tua própria; a morte de qualquer homem me diminui, porque sou parte do gênero humano. E por isso não pergunte por quem os sinos dobram: eles dobram por ti”. (John Donne, *Meditações*, Londres, 1572-1631).

originária perdida, ou talvez tudo isso venha exprimir, como bem assinalou Candido, “ um desejo de humanizar aquele vínculo, promovendo a valorização da "escala humana", num sentido de modernidade religiosa, que é premonitória num poeta católico escrevendo no começo dos anos de 1940. No mesmo sentido poderia ser encarada a pluralização de Deus, ‘os deuses’ que encerram o poema, quem sabe a fim de abranger toda a sorte de fidelidades”.⁶ Nesse sentido, vemos que no poema há uma pastoral, cujo sujeito é o pastor pianista e, como demonstrou Candido, “O homem absorve o pastor e desvenda implicitamente a sua verdadeira relação com os pianos, que seriam também meios de comunicação com a transcendência através da arte (...) e o efeito poético é devido à tensão entre o impossível rebanho sonoro dos pianos e a luta do homem para se exprimir”.⁷

Essa idéia insere também a poesia de Murilo Mendes, assim como de Adélia Prado e de Gabriela Mistral, na concepção mágica do mundo, anterior à razão. A idéia de anterioridade da poesia sobre outras formas de linguagem que permaneceu como fundamento da estetização da vida, acentuando em seu interior a imagem do mistério como índice que se antepõe à razão. Na Antigüidade, a poesia constituía uma das faces misteriosas da natureza e o poeta o seu sacerdote. Essa metáfora concentra no imaginário da poesia a sua reserva religiosa em três princípios: o poeta como sacerdote, o elo capaz de trazer à tona o ‘núcleo primitivo’; a linguagem original, a primeira linguagem; e a pré-gramática, isto é, o mundo antes da razão, das leis de relação, da coerção lógica da palavra. Gabriela Mistral em seu livro de poema *Tala* empreende um retorno à música sagrada, numa espécie de cântico ou hino grego em prol da memória da América, reivindicando a presença da substância das coisas e conectando-se ao primitivo ser americano e a suas teologias específicas. A Natureza inspiradora se revela através das coisas, mas constitui, sobretudo, uma revelação divina. Ao (des)velar uma concepção de linguagem que sustenta a visão referida, *Tala* concretiza o manifesto que evoca o misterioso, o mágico ou sagrado da “voz pura, ideal” da palavra poética que esse estende a todos como um ato de apascentar.

A lírica de Mistral parte dessa fratura original para criar a fatura poética. Refaz o percurso que a leva ao momento da aquisição do mundo simbólico, do conhecimento

⁶ CANDIDO (1998), p. 95.

⁷ Idem.

original, em busca das excitações, impressões e estímulos, e, como traços de memória, ou, parafraseando Bergson, como *duração*, reclama o retorno às origens: Hazme las sangres y la leches,/ y los tuétanos y los llantos./ Mis sudores y mis heridas/ sécame en lomos y en costados./ Y otra vez íntegra incorpórame/ a los coros mágicos, mecidos/ sobre Palenque y Tihuanaco (“Sol del Trópico”, p. 75).⁸ Em *Tala*, Gabriela Mistral tende a suspender a duração temporal, extrair os acontecimentos de um tempo profano para instalar-los em um tempo mítico, onde todos os ritos e mitos convivem em uníssono. O presente intemporal (característico do *tempo mítico*) é mantido como meio de fixar o presente à experiência rememorada. Isto acentua o caráter de (re)ligação religiosa e o tom mítico, ao passo que o conteúdo simbólico é desarticulado da ordem estratificada. Explorando o tempo vivido, a lírica abre-se para os arquétipos inconscientes, “elementos intemporais da conduta humana, entramados à *duração interior*”⁹ - e isto suspende o movimento temporal progressivo em proveito da temporalidade cíclica e, às vezes, reduzindo o tempo a um momento instantâneo, passado e presente fundem-se, dando ênfases ao sagrado, ao simbolismo religioso.

O mesmo ocorre na obra de Adélia Prado, mas, neste caso, o presente intemporal, como estrutura do discurso mítico, é mantido para que, sobre essa própria estrutura, se estabeleça outra dicção desmitificadora, à medida que o próprio mito torna-se alvo de ironias e corrosões. A presença do simbolismo religioso cristão, na lírica adeliana, se revela não apenas como estratégia revisionista de questionamento, mas, sobretudo, como uma desdobra da memória. O discurso lírico adeliano ao invés de simplesmente inverter o discurso da ideologia dominante, negá-lo e impor uma dicotomização, o que seria reduplicador, contesta-o a partir do interior de seus próprios pressupostos. A apropriação da ordem simbólica e do mito além de objetivar a transgressão ou deslegitimação é também um resgate da memória histórica, arcaica, sob uma nova dicção crítica e estética. Nesse

⁸ MISTRAL, Gabriela. *Tala*. Santiago, Editorial Andrés Bello, 2006. Como todas as citações desse livro serão feitas por essa edição, indicaremos, no corpo do trabalho, o título do poema e número das páginas.

⁹ NUNES, Benedito *O tempo na narrativa*. 2 ed. São Paulo, Ática, 1995, p. 67. O que quer que o mito conte, ele sempre falará, não a partir de uma sucessão temporal, mas enunciará o que se produziu num tempo único que ele mesmo instaura, e no qual aquilo que aconteceu continuará sempre se reproduzindo toda vez que é narrado - ele relata um acontecimento genérico que não pára de reproduzir-se, poderíamos falar de uma origem coletiva, e a repetição dessa origem se dá num presente intemporal.

sentido, a “Via-Sacra” adeliana é mais que um ato de ruptura, é um mergulho na ancestralidade, que restitui a função fabuladora da memória. O discurso poético instala-se no corpo das doutrinas religiosas, apropria-se da voz do outro e desdobra-se, criando outra lei, outra voz, consciente e transgressora, escapando, assim, às repressões (interdição) da Lei, da censura lógica ou ideológica. Ele não exclui o outro, a crença em Deus, a idéia de (re)ligação religiosa, mas, como desdobra, faz estalar a linearidade dos discursos anteriores.

No ato da desdobra, o eu lírico não se identifica apenas com os personagens bíblicos para, em seguida, submetê-los a uma revisão crítica, mas torna-se ainda cúmplice do seu enredo, das suas falas e depois lhes rouba o fogo. A lírica converte-se, ironicamente, em escritura sagrada/profana e o eu-lírico é ora Salomão, que, na intenção de edificar um templo e erguer a sua própria casa, faz aliança com Deus, recebendo dele toda a sabedoria, ora é “filhinha cativa de Sião”¹⁰, aquela que precisa desvencilhar-se das heranças e libertar-se do cânone: “Desvencilha-te das cadeias/ que te prendem o pescoço,/ó filhinha cativa de Sião. (“O Demônio tenaz que não existe”, FP. p. 36)¹¹.

Por outro lado, é visível a incorporação à poesia de Murilo, Adélia Prado e Gabriela Mistral do corpo-erótico, da negação do tempo como discurso, da exaltação do instante e da negação das dicotomias. Tudo isso se funde na idéia do poema como corpo, tal qual propunha Octávio Paz: “El cuerpo como transparência, como posibilidad de ejercer sobre él la lectura del mundo”. Ao expandir o tempo do corpo com a crença na eternidade, Murilo Mendes, Adélia Prado e Gabriela Mistral realizam o investimento no religioso, dividindo-se entre o destino irreversível correspondente à finitude humana e à crença numa Verdade Suprema, como origem de todas as verdades; entre o lirismo galante e a engenhosa combinação sintagmática. Assim, esses poetas negociam as contra-dições entre a culpabilidade cristã e o hedonismo eufórico do mundo profano que os circundava.

Se nos livros *Bagagem*, *Coração Disparado*, *Terra de Santa Cruz* e em *O Pelicano*, de Adélia Prado, escritos entre os anos 1970 e início de 1980, o sentimento de culpa e a idéia de punição ainda estão presentes: “Ó Deus podemos gemer sem culpa?/ Desde toda

¹⁰ Encontramos referência à filha de Sião no livro de Isaías 1:8 “A filha de Sião é deixada como choça na vinha, como palhoça no pepinal, como cidade sitiada”. De Sião também “sairá a lei, a palavra do senhor de Jerusalém”, em Isaías 2:3.

¹¹ PRADO, Adélia. *Faca no Peito*. 2 ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1988. Como todas as citações desse livro serão feitas por essa edição, indicaremos, no corpo do trabalho, o título do poema, seguido das iniciais FP, e do número das páginas.

vida a tristeza me acena, o pecado contra Vosso Espírito”(“A face de Deus é vespas”, PR, p. 247)¹² ou, “Eu dormia com o peito perfurado de culpa/ porque negara aos padres a boa fala de sempre”(“A faca no peito”, PR, p. 273), em *Faca no Peito*, de 1987, a culpa se transforma em gozo e felicidade “Felix Culpa”. A estratégia adeliânica que permite esse desdobramento reside, entre outros motivos, na produção de movimentos considerados como metamorfose imagística, uma revisão da ordem simbólica e mítica. Isto é, dissocia, como já fizera, sobretudo, em *Terra de Santa Cruz* e em *O Pelicano*, o sexo da idéia de pecado e punição, utilizando-se de uma dupla imagem - humaniza Deus e diviniza o homem. Jonathan, identificado com a paixão de Cristo e com o sacrifício da carne, torna-se alimento do corpo e da alma. Nos poemas de Murilo a relação entre corpo e espírito assume contornos variáveis: corpos flexíveis no outro mundo, corpo sólido, corpos que a terra criou, corpo dum santo, estátua me invocando, corpo enxuto, inúmeros corpos, que imprimem um acento específico à sua poesia e apontam para a trajetória dos corpos humanos em direção ao corpo eterno de Deus, celebrado no ritual católico de comunhão.

Entretanto, Murilo tende a superar o dualismo entre corpo-espírito, procurando um equilíbrio entre misticismo e racionalismo. E tal como Ismael Nery, Murilo também era fiel ao princípio do prazer, reconhecendo a exaltação de Cristo encarnado, por isso a sua poesia aponta para a compatibilidade entre sexo e religiosidade, para a expansão de um “eu” que quer desfrutar o mundo unindo-se a outros corpos em contrapartida corpórea ao amor intelectual de Deus. Em Gabriela Mistral o vínculo entre corpo e alma se realiza na concretização do espírito divino que está em todas as coisas, por isso no poema “Cordillera”, os Andes se transformam em: “Carne de piedra de la América,/ halalí de piedras rodadas, /sueño de piedra que soñamos,/piedras del mundo pastoreadas;/ enderezarse de las piedras/ para juntarse con sus almas!” (“Cordilleras”, p. 80). Aqui, adivinha-se o desejo de viver o momento originário, uma espécie de epifania, concretizado no encontro com algo poderoso que rompe a realidade temporal do corpo para realizar a eternidade do espírito.

¹² PRADO, Adélia. *Poesia Reunida*. São Paulo, Siciliano, 1991. A exceção de “Faca no peito”, todos os outros livros de poema de Adélia Prado serão aqui citados por essa edição, indicaremos, no corpo do trabalho, o título do poema, seguido das iniciais PR, e do número das páginas.

Sem fórmulas preconcebidas, esses poetas apresentam sua crença na eternidade, nas formas ideais que equilibram o transitório e o perene; não expõem uma verdade absoluta sobre a condição humana, porém nos oferecem uma perspectiva pessoal de comunicação com Deus, a partir de novas chaves de leitura dos mistérios divinos, e acenam para a transcendência do corpo e para o infinito do tempo. A poesia passa a ser o grande veículo de libertação, a palavra-cantada, o elo entre Homem e Deus, e o som que se espraia pela planície deserta é a voz do poeta-pastor e/ou poeta-pianista convidando: "vinde a mim órfãos da poesia", conclui Murilo Mendes no poema "Filiação".

Bibliografia

- BATAILLE, George. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre, L & M, 1987.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo, Ática, 1998.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. Trad. Sônia Cristina Tanner. São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- _____. *O sagrado e o profano*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- FONTES, Maria A. R. "Da fratura original às desdobras da memória: a via-sacra adeliana". In: ---- et al. LOBO, Luiza (org.). *A poética das cidades*. Rio de Janeiro, Relume-Dumará e UFRJ, 1999, p. 93-117.
- LIMA, Jorge de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1997.
- MENDES, Murilo. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994.
- MISTRAL, Gabriela. *Tala*. Santiago, Editorial Andrés Bello, 2006.
- NUNES, Benedito *O tempo na narrativa*. 2 ed. São Paulo, Ática, 1995.
- PRADO, Adélia. *Faca no Peito*. 2 ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1988.
- _____. *Poesia Reunida*. São Paulo, Siciliano, 1991.

