

RELIGIÃO, FILOSOFIA E TEOLOGIA NA LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA: OS ESCRITORES CATÓLICOS

Marcos Aparecido Lopes*

RESUMO: O objetivo precípua deste trabalho é pensar as relações entre literatura, filosofia e teologia na prosa e na poesia portuguesa contemporânea. Trata-se de averiguar em que medida alguns escritores, a partir dos anos 60, do século XX, reorientaram a interlocução crítica entre o campo da criação poética e ficcional e os discursos filosóficos e teológicos pertencentes a uma tradição cultural portuguesa. Escritores preocupados com uma reflexão cristã sobre a vida e a cultura portuguesas. Em primeiro lugar, situarei as relações mencionadas no âmbito mais geral da modernidade. Em seguida, justificarei a pertinência da proposta de reflexão para a literatura portuguesa com base no conceito de alegoria. Por fim, investigarei como se deu o diálogo entre tais saberes na obra do poeta Ruy Belo, centrando a análise nos conceitos de símbolo e ícone.

PALAVRAS-CHAVE: escritores católicos, poesia religiosa, ícone, alegoria, símbolo

ABSTRACT: The main objective of this work is to think the relations between literature, philosophy and theology in the contemporary Portuguese prose and poetry. It investigates to what extent some writers reorientated the critical dialogue between the field of poetic and fictional creation and the philosophical and theological discourses of a Portuguese cultural tradition, from the sixties. Writers concerned about a Christian reflection of the Portuguese life and culture. Firstly, I will place those relations in broad terms of the modernity. Next, I will justify the relevance of such reflection proposal to the Portuguese literature based on the allegory concept. Finally, I will investigate how the dialogue happened between such knowledge areas in the works of the poet Rui Belo, focusing the analysis on the concepts of symbol and icon.

KEYWORDS: catholic writers, religious poetry, icon, allegory, symbol

1. A literatura, a religião e o sagrado na modernidade

A palavra poética tem uma autoridade própria. É, assim, parente da palavra inspirada por Deus ou palavra filosófica. É uma palavra original. Para mim, a poesia é um tipo de verdade e uma maneira de explorar a realidade e de procurar o real. Aliás, ela embanana muito menos que a religião, que já foi tão mexida pelos padres. (FONTELA, 2002)

O duplo parentesco da palavra poética, referido por Orides Fontela, permite-me pensá-la na qualidade de síntese do que poderíamos chamar de uma experiência densamente emocional (palavra inspirada por Deus) e uma outra fundamentalmente abstrata e lógica (filosófica). É claro que a oposição deseja apenas marcar de antemão uma diferença, pois a proposta de que a linguagem filosófica se define por seu caráter abstrato e lógico não passa de uma redução esquemática quando confrontada com a própria história da filosofia. Um exemplo rápido pode-se encontrar nos diálogos de Platão, nos quais a busca de uma definição precisa e rigorosa de um tema ou de uma idéia em discussão acaba por morder na própria forma literária: o diálogo não deixa de

* Prof. Doutor. Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FACALE) mar.99@uol.com.br

ser uma encenação até certo ponto dramática de uma questão que pede o concurso da razão (do *logos*).

As fronteiras entre poesia e religião ou as rivalidades históricas entre arte, teologia e filosofia atravessam a história cultural do ocidente. É claro que podemos compreender a *tensão* entre os discursos artísticos, religiosos e filosóficos a partir do problema da verdade tal como primeiramente é formulado por Platão, no livro X da *República*: a mimesis poética como uma forma inferior de conhecimento, uma cópia de segunda mão. Ou então pensar a subordinação do objeto artístico na tradição cristã em função do caráter da verdade revelada por Deus. A obra artística não daria ao fiel o acesso à essência da divindade. O objeto artístico teria seu lugar reservado no culto, hierarquicamente situado e controlado pelos ritos litúrgicos. Não é difícil entender a desconfiança da religião cristã a respeito da arte. Lembremos da condenação judaica à fabricação de imagens que representassem Deus. O monoteísmo judaico-cristão viverá esse dilema: não deve representar Deus, porém no cristianismo “o verbo se fez carne”. A encarnação do verbo na história dos homens abre a possibilidade de representar artisticamente os passos daquele que viveu, morreu e ressuscitou para a salvação da humanidade. A narração da vida de Cristo por meio da arte tem uma função catequética ou de edificação do leitor ou do espectador.

O momento em que a tensão arte/religião expõe irremediavelmente seus nervos é quando há o fim da identidade entre a cultura burguesa e a cristandade. Os processos de emancipação da arte da esfera religiosa e o fenômeno da secularização não datam, evidentemente, apenas da formação da cultura burguesa. Mas é nela que se verifica de forma aguda a cisão na sociedade entre as esferas política, artística e religiosa. Se considerarmos verdadeira a afirmação de que, na cristandade, a arte estava sobredeterminada pelo conteúdo da revelação, portanto, o diálogo entre teologia e poesia limitava-se a uma reflexão sobre o grau de adequação desta última aos preceitos da fé, a partir da modernidade, a arte entenderá que tais preceitos constituem um mau princípio estilístico e que o seu conteúdo não é dado de antemão por uma transcendência religiosa. Pode-se dizer que, para alguns artistas, a arte será a única forma possível de transcendência.

A partir da hegemonia da cultura burguesa haveria apenas um diálogo de surdos entre literatura e teologia? Segundo Karl-Joseph Kuschel teríamos basicamente três

atitudes metodológicas para a produção desse diálogo. A primeira (confrontativa), presente inicialmente em uma crítica protestante à estética ou em uma teologia neo-escolástica, considera

...a crítica feita pelos escritores ao cristianismo algo deturpado por fatores individual-biográficos, as visões de mundo de cada um deles, ecléticas, e a compreensão de religião que aí se apresenta, subjetivista. E refutará todas essas coisas. Na melhor das hipóteses, permitirá que a religião dos escritores tenha alguma validade como um ‘negativo’, em contraste com o qual pode surgir de maneira ainda mais cabal a verdade da revelação divina em Jesus Cristo. (KUSCHEL, 1999, p.218-219)

Na segunda atitude metodológica (o método correlativo) o diálogo entre literatura e especulação teológica é configurado por um esquema de perguntas e respostas e um conjunto de expectativas nos quais a autonomia do texto ficcional, embora seja reconhecida, continua sobredeterminada pelo conteúdo da revelação cristã. Uma terceira possibilidade metodológica é o que Kuschel intitula “analogia estrutural” (KUSCHEL, 1999, p.226). Consistiria em um exercício tenso de reconhecimento das ligações e contradições entre o campo artístico e o teológico. Reconhecimento que passa por um diálogo com o diferente, o outro, sem que ocorra uma apropriação indébita dessa diferença.

A questão das atitudes metodológicas possíveis para o diálogo entre religião e literatura deve ser pensada juntamente com outro problema: se a autonomia da arte da esfera religiosa é compreensível e interpretada como um aspecto do fenômeno da secularização, isto é, a perda da relevância e da centralidade do papel da religião nas decisões fundamentais da vida pública, então caberá indagar em que medida a arte não será um substituto, uma espécie de nova religião, dos poderes da transcendência religiosa. Os diagnósticos de um enfraquecimento progressivo da experiência religiosa, à medida que o conhecimento científico avançasse¹ (a equação simplificada seria: quanto mais razão menos medo num além), ou da impossibilidade de uma total secularização da sociedade moderna colocam o seguinte problema: em grande parte, o diálogo entre literatura e teologia na modernidade dependerá da função ou do papel da atividade artística diante de um sagrado que não é mais monopólio das religiões tradicionais.

¹ Em parte, um diagnóstico presente em *Futuro de uma ilusão*, de S. Freud.

Em “La Otra Orilla”, Octavio Paz (1970, p.117-136), ao procurar traçar as fronteiras entre o sagrado e a poesia, afirma que existe no homem moderno uma nostalgia do sagrado. Um sentimento que está difuso desde as pesquisas das ciências sobre os povos indígenas e africanos, nos estudos dos mitos, até na própria atividade artística do ocidente moderno. Desta nostalgia decorre a relação que mais adiante o ensaísta estabelecerá entre poesia e religião:

De ahí que, al inclinarme sobre este tema, no pueda dejar de tener presente su ambigüedad: por una parte, juzgo que poesía y religión brotan de la misma fuente y que no es posible disociar el poema de su pretensión de cambiar al hombre sin peligro de convertirlo en una forma inofensiva de la literatura; por la otra, creo que la empresa prometeica de la poesía moderna consiste en su beligerancia frente a la religión, fuente de su deliberada voluntad por crear un nuevo ‘sagrado’, frente al que nos ofrecen las iglesias actuales. (PAZ, 1970, p.118)

No trecho citado, encontram-se quatro palavras (religião, igreja, poesia e sagrado) que mereceriam uma distinção mais apropriada. Entendemos o que Octavio Paz pretende afirmar: as experiências poética e religiosa estão em pé de igualdade, conforme as palavras do ensaísta, “brotam da mesma fonte”. Mas, acrescentaríamos que na religião, a experiência do sagrado é institucionalizada, ou melhor, codificada, ao passo que as igrejas são o local dessa partilha codificada da experiência. A atitude beligerante da poesia moderna visaria à criação de um novo “sagrado”. Se a religião solicita ao homem a sua conversão, a poesia propõe algo parecido: transformá-lo. Jorge Luis Borges diz algo muito próximo das idéias de Octávio Paz.

A criação poética vem da memória, quer dizer do esquecimento. A memória escolhe o que esquece. Deus dá a infelicidade aos homens para que as gerações seguintes tenham qualquer coisa a contar. A infelicidade e a derrota são mais ricas que a felicidade e a vitória. A vitória leva ao orgulho, a outra faz pensar. A felicidade não exige nada. A infelicidade quer ser **transformada** em qualquer coisa. É a idéia do paraíso perdido. (BORGES APUD RIBEIRO, 1983)

Para Borges, narramos porque somos infelizes e ao registrarmos nossas desventuras, sem as quais não haveria matéria propriamente ficcional, aspiramos à felicidade. A intuição de Borges parece-nos fundamental, ainda que possa soar uma banalidade tal constatação: só há poesia, narrativa ou história a contar porque há conflitos, derrotas e infelicidades. As narrativas e as poesias são o registro das nossas derrotas e expressão dos nossos desejos de felicidade.

As semelhanças e diferenças entre poesia e religião podem ser pensadas na perspectiva de um outro ensaio de Octavio Paz (1982, p.166-190), intitulado “A revelação poética”, no qual o crítico aponta para o elemento comum que existe entre as duas expressões: a revelação. Mas, diferentemente da religião, a poesia não funda seu discurso na autoridade divina. Segundo Paz (1982, p.166), a palavra poética

... é a revelação de si mesmo que o homem faz a si mesmo. A palavra religiosa, pelo contrário, pretende nos revelar um mistério que, por definição, nos é alheio. Essa diversidade não deixa de tornar mais perturbadoras as semelhanças entre religião e poesia. Como, se parecem nascer da mesma fonte e obedecer à mesma dialética, bifurcam-se até se cristalizarem em formas irreconciliáveis: de um lado, ritmos e imagens; de outro, teofanias e ritos? A poesia é uma espécie de excrescência da religião ou uma obscura e confusa prefiguração do sagrado? A religião é poesia convertida em dogma?

A imagem poética não necessita da demonstração racional da filosofia, tampouco apela para um poder sobrenatural que lhe concederia um sentido forte. O que nos revela a imagem poética? O ensaio de Octavio Paz é rico em sugestões e se propõe um diálogo crítico com Rudolf Otto (1992), segundo o qual é preciso distinguir entre idéia religiosa (trabalho para uma reflexão teológica) e experiência religiosa (sentimento profundo do sagrado como o “totalmente outro” ou a alteridade radical em relação ao nosso ser). Há um momento na reflexão do ensaísta mexicano que apanha o significado preciso da palavra “revelação”. Vejamos.

A palavra poética e a palavra religiosa se confundem ao longo da história. Mas a revelação religiosa não constitui – pelo menos na medida em que é palavra – o ato original, e sim sua interpretação. Em contrapartida, a poesia é revelação de nossa condição e, por isso mesmo, criação do homem pela imagem. *A revelação é criação*. A linguagem poética revela a condição paradoxal do homem, sua ‘outridade’, e assim o leva a realizar aquilo que ele é. Não são as sagradas escrituras das religiões que constroem o homem, pois se apóiam na palavra poética. O ato pelo qual o homem se funda e se revela a si mesmo é a poesia. (PAZ, 1982, p.189)

Octavio Paz não descarta o conceito de “outridade”, presente, por exemplo, nas considerações de um Rudolf Otto, porém, para o crítico, a apreensão dessa nossa “outridade constitutiva” não é monopólio da religião. Esta última interpreta, canaliza e sistematiza a inspiração por meio do discurso teológico, sendo que as igrejas se apropriam dos frutos da inspiração. Em contrapartida, a poesia

nos abre a possibilidade de ser que todo nascer contém; recria o homem e o faz assumir sua verdadeira condição, que não é a separação vida ou morte, mas uma totalidade: vida e morte num só instante de incandescência. (PAZ, 1982, p.190)

Naturalmente, devemos lembrar que se trata aqui de uma concepção poética que se propõe confrontar o sagrado das religiões tradicionais e, ao mesmo tempo, conservar a força e o poder desse sagrado em um mundo moderno. O novo sagrado de Octavio Paz contém os três elementos essenciais do repertório do homem religioso: criação, revelação e reconciliação.

A proposta deste trabalho é inicialmente tomar a concepção de Octavio Paz para investigar de que maneira a poesia portuguesa no século XX, mais especificamente a poesia de Ruy Belo no início dos anos 60, do século XX, confrontou-se com a religião e com a teologia. Para justificar e lançar luzes no problema que estou propondo é fundamental mostrar o papel central da *alegoria* na tradição literária portuguesa no século XX.

2. As relações entre literatura portuguesa, religião e teologia

2.1 Alegoria e transcendência

Por mais originais que sejam as fábulas de José Saramago – e o seu sucesso mostra que elas exprimem uma exigência dos nossos tempos crepusculares –, a natureza do imaginário que de algum modo superlativamente ilustram é a mais conforme que é possível conceber com a estrutura intemporal do imaginário português. Em suma, com a sua vocação consciente ou inconscientemente *anti-realista*. A nossa primeira grande geração ‘realista’ – a de Eça – acabara também na alegoria, na lenda, no mito. Depois de uma tentativa quase secular para nos apropriarmos ficcionalmente do que *somos* e mais radicalmente, como diria Maria Gabriela Llansol, do que *há*, estamos aceitando que a ótica mitopoética, como nos tempos arquétipos do nosso barroco ‘eterno’, é ainda aquela que mais consentânea parece ser com os nossos dons e o nosso gosto de contornar a realidade ignorando-a, ou sonhando-a, sem cansaço, como a Aónia da *Menina e moça*. (LOURENÇO, 2001, p.101)

Os comentários de Eduardo Lourenço pareceram-me, em um momento que procurei discutir o sentido histórico da recepção consagrada² de um romance como *Memorial do Convento*, de José Saramago, a base para uma possível formulação dos vínculos entre literatura, teologia e religião na tradição ficcional portuguesa. Tal base ou tal plataforma de estudos deveria levar em conta primeiramente o estatuto da alegoria a partir de uma tradição hermenêutica latina. Penso no livro *Sacramentum Futuri*, de Jean Danielou (1950), que discute a interpretação tipológica da Bíblia. Em seguida, seria necessário rastrear como o padrão de exegese da alegoria dos teólogos infiltrou-se, por exemplo, na tradição portuguesa. Esta tarefa parece à primeira vista monumental, mas basta-se ler com atenção a *Crônica de D. Afonso Henriques*, de Frei António Brandão (1945), para nos darmos conta de que o texto propõe uma interpretação da fundação de Portugal com base na idéia de providência divina.

Além de uma localização da alegoria na tradição hermenêutica latina, há as contribuições teóricas de Lukács que formulam de maneira precisa (inclusive com a vantagem de se aplicar à produção literária contemporânea) os vínculos entre alegoria e transcendência religiosa. O núcleo da idéia de alegoria e a questão do vazio encontram-se discutidas, por exemplo, em um comentário de Davi Arrigucci:

A idéia central do Lukács, a respeito da alegoria, é de que ela corresponde ainda a um impulso religioso na arte. Ao longo da história da arte a alegoria esteve sempre ligada às formas de arte religiosa. E na luta libertadora da arte com relação à religião, na perspectiva do Lukács, a volta à alegoria representa ainda a volta aquele impulso religioso. Só que, na sociedade atual, este impulso não se preenche por nenhuma religião institucionalizada. Ou seja, a alegoria moderna corresponde a um conteúdo vazio, ela corresponde a uma posição niilista, no fundo a um individualismo anárquico e niilista. É um sentimento religioso que não se preenche, então há uma espécie de transcendência vazia na alegoria. O verdadeiro conteúdo alegórico é o nada, na visão lukácsiana. Como tudo alude a tudo, o objeto dessa coisa é um fundo perdido, que não se preenche nunca. (ARRIGUCCI JR., 1979, p.97-98)

No trabalho do doutorado, argumentei que o “efeito da alegoria” em uma ficção como a de José Saramago é justamente a alusão quase que infinita presente no jogo metafórico, alusão apenas estancada com o impulso utópico, uma vez que este último

² Trata-se da terceira parte da minha tese de doutorado intitulada “Rosário Profano: Hermenêutica e Dialética em José Saramago”, defendida no Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, 2005.

sugere um *telos* ou um fim para a própria narração. Portanto, ao impulso religioso, não preenchido por nenhuma religião institucionalizada na sociedade atual, corresponderia o impulso utópico na ficção desse escritor português. Todavia, na ficção de Saramago, os dois tipos de impulsos estão amalgamados, pois a eficácia simbólica do impulso utópico, ainda que frustrado em vários romances de Saramago, depende do comércio ou da apropriação da tradição religiosa cristã.

2.2 Alegoria e identidade

Nas décadas de 1980 e de 1990, o romance saramaguiano defrontou-se com duas questões cruciais. A primeira diz respeito a uma das teses de Eduardo Lourenço presente em sua conferência “A Literatura como interpretação de Portugal”:

[...] desejamos insinuar que a nossa história literária dos últimos cento e cinquenta anos (e se calhar todas as nossas outras “histórias”...) poderão receber desta idéia simples, a saber, que foi orientada ou subdeterminada consciente ou inconscientemente pela preocupação obsessiva de descobrir *quem somos e o que somos como portugueses*, uma arrumação tão legítima como a que consiste em organizá-la como *caso particular* (e em geral pouco relevante) da Literatura Ocidental. (LOURENÇO, 1991, p.91)

Obras ficcionais como *Memorial do Convento*, *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e *História do Cerco de Lisboa* situam-se em um horizonte de expectativas muito preciso: qual é ou deve ser a identidade portuguesa após a Revolução de Abril? Mas note o leitor que tal problema não é *uma formulação original* do romance saramaguiano e tampouco circunscreve-se a um período histórico específico. É “O Problema da Literatura Portuguesa”, caso esposemos a tese de Eduardo Lourenço. Na recepção portuguesa de uma obra como *Memorial do Convento* há um pacto entre autor, obra e público que se explicaria da seguinte maneira: Saramago não se anteciparia às análises dos críticos. É claro que em parte pode-se postular um controle hermenêutico de Saramago sobre a sua obra ficcional. O romancista português, ao formular as possibilidades de interpretação de seus romances, apenas estaria se inscrevendo em um horizonte da crítica portuguesa que é pensar o sentido da obra a partir da sua inserção em uma tradição. Esta última preocupada com *a questão da identidade e da correção insistente de tudo aquilo que foi realizado no passado da nação*.

Como a literatura portuguesa respondeu a questão da identidade? De Almeida Garrett a Fernando Pessoa, várias foram as tentativas, segundo o crítico Eduardo Lourenço. É o modo como a ficção de Saramago enfrentou essa questão, posta pela tradição literária portuguesa, o que irá constituir uma fisionomia particular desse romancista. E aqui entramos na segunda grande questão. Explico: para se formular essa identidade qual deve ser o peso do mito e da história na sua composição? Essa segunda questão atravessa um número expressivo de leitores, principalmente os portugueses, e ressoa em uma outra, colocada por Eduardo Prado Coelho em seu artigo sobre a peça *In Nomine Dei*. É o que se pode chamar de o estatuto da crítica de Saramago à religião. Tal crítica é colocada nos devidos termos por Eduardo P. Coelho e simplesmente mostra que se o romance do escritor português falhou ao tentar respondê-la, isto é, se o ateísmo disseminado nos romances é apenas uma retomada do anticlericalismo aos moldes do século XIX, pelo menos a ficção de Saramago apresentou o que é decisivo para o final do século XX:

[...] a idéia de uma “sociedade civil” ou do que, noutros tempos se chamava “a companhia dos homens”, propõe-nos uma sociedade que, no domínio da pura imanência, se mostrava capaz de se instituir a si mesma (é o tema da “auto-instituição da sociedade” que Castoriadis preconizou em múltiplos textos), mas nós não sabemos se uma sociedade pode subsistir sem um núcleo de transcendência, isto é, sem uma fonte de crença e um princípio de utopia. [...] Mas como conciliar o princípio da crença com o princípio da tolerância? Seremos nós capazes de viver em crença, para sermos um pouco mais do que coisa nenhuma, e aceitarmos a pluralidade inconciliável das crenças. Poderá a sociedade viver, na pura e intransigente imanência, a transcendência dos Nomes dos quais os discursos se erguem, imaginam, expandem e caminham? Que Saramago coloque o problema de um modo tão persuasivo e despojado é já uma contribuição preciosa para aqueles que consideram fundamental a defesa da sociedade civil contra todos os fanatismos e fantasmas fantásticos. (COELHO, 1993, p.12)

É possível uma identidade coletiva sem a matéria prima do mito, seja ele de extração religiosa ou revolucionária? Qual o princípio que garante essa identidade? Com essa questão sobre a imanência e a transcendência, o romance de Saramago, ao enfrentar localmente um dilema cultural e histórico da sociedade portuguesa, a sua fundação a partir do mito da providência divina, estaria abrindo-se para algo de universal, algo que extrapolaria os limites da produção de uma literatura preocupada com o problema da nacionalidade. O elemento de conexão nessa gangorra entre o

particular (a interpretação de Portugal) e o universal (a compreensão da imanência e da transcendência com o retorno do religioso em várias partes do mundo) é a figura da alegoria. Esta figura parece-me o local mais exequível para discutirmos a relação entre literatura e teologia na cultura portuguesa.

3 A poesia de Ruy Belo (1933-1978)

Literatura, religião e teologia em *Aquele Grande Rio Eufrates* (1961)

... porque as folhas estão cheias de crianças,
Maliciosamente escondidas, a reprimir o riso. (ELIOT, 1967, 20)

... morte, deus, folhas, homem, árvore, estações, primavera, palavras,
chuva, cidade, manhã, dia, crianças, infância, coração, pássaros, mar.
Poesia metafísica a deste livro? Decerto. Mas também [...] poesia do
quotidiano [...] Livro cheio de influências. [...] Bíblia, missais, Eliot,
que importa tudo isso? (BELO, 1996, p.29)

De longe o mais original poeta religioso dos anos 60 é Ruy Belo, que
nos seus primeiros poemas publicados espraia, com um belo fôlego,
um caudal de metáforas e paranomásias desvalorizadoras da Cidade
humana, na obstinada perseguição de uma outra Cidade em que a
morte ganhe sentido para além de tudo o que qualquer desejo humano
saiba dizer-se... (SARAIVA e LOPES, s.d., p.1117-1118)

O primeiro desafio na leitura de um texto poético de um autor confessadamente católico é justamente não tomar os versos como transcrição ou reflexo fiel das idéias religiosas. Seria imaginar uma homologia entre a estrutura de um texto literário e o conteúdo da revelação cristã. Ou então postular que a intenção autoral encontra-se realizada plenamente nas estruturas da obra, cabendo ao intérprete pensá-las em vista da biografia do escritor. Biografia incerta e exposta aos acidentes, às contingências e às rupturas estéticas do percurso artístico realizado pelo poeta. Neste sentido, deve-se considerar o depoimento de Ruy Belo que, após dez anos da publicação da primeira edição de *Aquele Grande Rio Eufrates* [1961], sublinha não se reconhecer mais no clima espiritual do seu livro de estréia. Parece-me que, se, por um lado, devemos ponderar com rigor as indicações sobre a visão de mundo do artista, por outro lado, não podemos nos furtar a uma discussão sobre o significado de “poeta religioso” e a relevância ou as implicações do “caudal de metáforas”, segundo expressão de Saraiva e Lopes, para a organização interna dos poemas.

O leitor crítico, que queira apanhar o sentido da expressão “poeta religioso”, se deparará com as seguintes questões: Deve-se tomar *Aquele Grande Rio Eufrates* como uma expressão direta de um catolicismo ortodoxo ou devemos escavar no arranjo das metáforas a confirmação de certas crenças e a enunciação de algumas dúvidas a respeito desse sistema de crenças? O texto poético de Ruy Belo destina-se a uma apresentação artística das verdades da fé católica ou há neles algum tipo de tensão ou de contradição que oferece alguma contribuição à própria concepção teológica e à codificação da experiência do sagrado?

TEORIA DA PRESENÇA DE DEUS

Somos seres olhados
Quando os nossos braços ensaiarem um gesto
fora do dia-a-dia ou não seguirem
a marca deixada pelas rodas dos carros
ao longo da vereda marginada de choupos
na manhã inocente ou na complexa tarde
repetiremos para nós próprios
que somos seres olhados

E haverá nos gestos que nos representam
a unidade de uma nota de violoncelo
E onde quer que estejamos será sempre um terraço
a meia altura
com os ao longe por muito tempo estudados
perfis do monte mário ou de qualquer outro monte
o melhor sítio para saber qualquer coisa da vida
(Ruy Belo, *Aquele Grande Rio Eufrates*)

Não cabe aqui uma análise pormenorizada dos elementos estruturais do poema ou de como eles cooperam para a produção do sentido do conjunto dos versos. Para uma primeira aproximação da poesia de Ruy Belo, interessa-me sublinhar esta idéia: o que abre a compreensão para o nosso ser é a afirmação de que “somos seres olhados”. Portanto, convocados a um tipo de alteridade (LEVINAS, 2000, p.77-84) cujo significado este poema “Teoria da Presença de Deus” não deixa de sugerir, mas sugestão encarecida e complexificada nas relações que cada poema do livro pode estabelecer entre si. Vejamos como essa dimensão do *olhar*, tema que atravessa a tradição filosófica e teológica do catolicismo (CLARAVAL, 1987, p. 561-563), assume uma dialética produtiva com a do *ouvir* no poema “A Missão das Folhas”, texto que, a meu ver, seria uma das chaves hermenêuticas de *Aquele Grande Rio Eufrates*.

A MISSÃO DAS FOLHAS

Naquela tarde quebrada
contra o meu ouvido atento
eu soube que a missão das folhas
é definir o vento
(Ruy Belo, *Aquele Grande Rio Eufrates*)

Conforme o título anuncia, o poema tem como núcleo temático a palavra “a missão” e seu campo semântico compreende as idéias de encargo, obrigação, incumbência e envio. Há, por assim dizer, em estado de latência no título um aspecto decisivo para a análise do poema. Trata-se do aspecto ético ou da razão de existir das folhas. A minha hipótese de trabalho consiste em afirmar que esses poucos versos, ao estabelecerem uma relação entre o ouvido atento e a visão percuciente do eu lírico, formulam a vocação do próprio artista. A missão do poeta é fazer da folha em branco o local de uma aparição: a palavra escrita definindo uma voz ou um sopro.

A apreensão da identidade do audível se faz pela presença do visível, a encarnação de algo na matéria. Como definimos deus senão a partir de nós próprios? Procurarei desenvolver esta pergunta. Assim como o vento é definido a partir de sua presença nas folhas (folha/vento), do mesmo modo a definição e a presença de deus se dão nos gestos humanos (homem/deus). A dimensão da alteridade, posta no poema “Teoria da presença de Deus”, coloca-se novamente aqui no par folha/vento.

A escrita em seu suporte material, a folha em branco, é uma segunda encarnação porque a palavra e a voz já são uma primeira encarnação e negação de algo que chamamos de silêncio. Mas a escrita, na qualidade de papel e tinta, também espera que os olhos e a boca destituam seu silêncio de página em um novo discurso. Tarefa a cargo de um leitor diletante ou de um crítico especializado. Assim, provisoriamente proporia a seguinte seqüência de analogias: folha/vento = palavra-voz/silêncio = homem/deus.

Tais analogias pretendem sugerir três tipos de relações solidárias presentes no poema: a primeira de natureza acústica e visual (o vento que se deixa perceber nas folhas); a segunda relação pode-se dizer que é poética na medida em que sugere uma equivalência entre a folha/vento e a folha-palavra-voz/silêncio, isto é, o ato e o registro da escrita definem a voz de um eu lírico; a terceira relação decorre do fato de que a ocorrência da metáfora da folha/vento não se circunscreve ao poema comentado. Uma teologia da voz e da folha/papel/escritura se insinua ao tomarmos o conjunto de

símbolos do livro *Aquele Grande Rio Eufrates*³. É preciso lembrar que nas passagens bíblicas, marcadamente poéticas, a palavra “vento” significa “o sopro de Deus” (BORN, 1987). Darei alguns exemplos:

Gênesis 2, 7 “Então Iahweh Deus modelou o homem com a argila do solo, insuflou em suas narinas um hálito de vida e o homem se tornou um ser vivente.”

Êxodo 15, 8 “Ao sopro das tuas narinas as águas se amontoam, as ondas se levantam qual uma represa, e os abismos se retesam no coração do mar”.

Jó 4,9 “Ao sopro de Deus perecem, são consumidos pelo sopro da sua ira” ou *Jó* 37,10 “Ao sopro de Deus forma-se o gelo, congelando a superfície das águas.”

Salmo 18,16 “Então apareceu o leito do mar, as bases de um mundo se descobriram, por causa da tua ameaça, Iahweh, pelo vento soprando das tuas narinas.” Ou *Salmo* 147,7 “Ele atira seu gelo em migalhas: diante do seu frio, quem pode resistir? Ele envia sua palavra e as derrete, sopra seu vento e as águas correm.”

Isaías 40,7 “Seca-se a erva e murcha-se a flor, quando o vento de Iahweh sopra sobre elas;”

O vento é a manifestação do poder divino de criação ou destruição da vida (*Gênesis* 2, 7; *Jó* 4,9; *Isaías* 40,7). Ele também é causa da circulação das águas (*Salmo* 147,7) e da passagem do estado líquido ao sólido (*Jó* 37,10). Em suma, um princípio de explicação da criação, transformação e dissolução do mundo (*Êxodo* 15,8). Essa localização da metáfora do vento (o sopro e a respiração divina), ainda que muito superficialmente, na tradição bíblica, oferece-nos a possibilidade de pensar a sua reescritura no texto poético.

Penso que as duas metáforas, a da folha e a do vento, constituem a ponta de um iceberg. Portanto, elas são as entradas mais visíveis nas relações entre poesia, teologia e religião neste primeiro livro de Ruy Belo. As ressonâncias bíblicas são evidentes no texto do poeta português⁴. Contudo, mais do que constatar as evidências (algumas influências são assumidas pelo próprio autor) deve-se avaliar em que medida essas

³ Em *Transporte no tempo* (1973), mais precisamente em alguns poemas ecfrásticos, também comparece a metáfora da folha e do vento, um rápido exemplo pode ser encontrado em “Solene saudação a uma fotografia”.

⁴ As metáforas da folha e da árvore são recorrentes em grande parte dos poemas de *Aquele Grande Rio Eufrates*. Trata-se de uma alusão à metáfora bíblica da árvore do conhecimento do bem e do mal. Por sinal, o título do livro ganha um significado poético e teológico expressivo se pensarmos que ele refere-se a um dos quatro rios que saíam do Éden, antes da queda do homem. Embora, o título também seja uma referência ao *Apocalipse* 16,12 e que uma exegese tradicional o compreendia como sinal do castigo e do pavor futuro, mas para uma exegese pós-conciliar (Vaticano II) tratar-se-á de um livro de esperança de um povo oprimido.

ressonâncias reorientam o próprio diálogo entre teologia, literatura e religião na tradição ficcional portuguesa ou se apenas confirmam tal tradição ou, ainda, se não cumprem apenas o papel de um livro de transição de um poeta que irá mais tarde confessar não se reconhecer no clima poético de *Aquele Grande Rio Eufrates*.

Há duas questões: primeiro, situar este livro na própria produção poética do autor; segundo, localizar o livro de Ruy Belo em uma tradição católica portuguesa, porém tendo-se em mente as transformações sofridas por tal catolicismo a partir dos anos 1960 em Portugal e na Europa. Caberia ainda uma outra questão: como o trabalho com os símbolos se realiza em outros livros de Ruy Belo, sobretudo aqueles que se afirmam distantes do clima espiritual do livro de 1961?

As poesias ecfásticas e simbólicas de *Transporte no tempo*

O livro *Transporte no Tempo* divide-se em duas partes intituladas: 1. Monte Abraão, 2. A Nau dos Corvos. Corresponde a esta segunda parte um conjunto expressivo de poemas que versa sobre objetos artísticos. “Diálogo com a figura do profeta Jeremias, pintada por Miguel Ângelo no tecto da Capela Sistina”, “Estátua da rapariga que se prepara para dançar”, “Declaração de amor a uma romana do século segundo” e “Toada junto do busto de Públia Hortênsia de Castro” (BELO, 1990, p.31-36) compõem uma sequência de poemas que se insere no gênero *ecfrasis* ou *descriptio* segundo a tradição retórica⁵.

Porém, esclareço que entre o poema “Declaração...” e “Toada...” há um outro que, embora não trate de um objeto pictórico ou escultórico, remete ao universo das artes. Trata-se de “Breve sonata em sol...”, que pelo título evoca uma peça musical para um ou dois instrumentos. Tal significado corresponde às duas solidões que são comparadas no poema: a árvore em pleno verão alentejano e o próprio eu lírico. O

⁵ Em *Ensaios Sofísticos*, Bárbara Cassin informa que a ecfrásis mais conhecida e da qual se tem notícia é a que Homero oferece (no final do canto XVIII da *Ilíada*) do escudo de Aquiles. Porém, esta primeira “ecfrásis não somente é a descrição de um objeto fictício, como também é seguida no tempo por uma ecfrásis, cujo modelo dessa vez, como para um *remake* ela mesma: trata-se do escudo de Heracles, atribuído a Hesíodo. Esse palimpsesto não se conforma então a um fenômeno, um escudo real, por outro lado, à própria natureza e às cidades, mas somente a um *logos*.” CASSIN, 1990, p. 244. O que concluímos a partir das considerações de Cassin é que o discurso da ecfrásis não se conforma mais ao fenômeno. O que temos é uma representação literária de uma representação pictural ou escultórica. Ainda sobre a noção de ecfrásis, conferir: MARTINHO, Fernando. Ver e Depois: A poesia ecfástica em Pedro Tamen. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 140/141, p. 258-262, abr./set. 1996. Para Martinho, a ecfrásis é descrição, recriação, comentário e exaltação de um objeto que pode ser artístico ou não.

poema “Meditação sobre uma esfinge” é precedido de outros três poemas extensos e “Solene saudação a uma fotografia” retoma a figura da mulher amada descrita em “To Helena”. Por último, há ainda os versos de “Elogio de Maria Teresa”, nos quais o poeta, a partir do encontro de uma pequena foto em sua pasta, reconhece que já foi capaz de fazer poemas para estátuas, pinturas e fotografias.

Todavia, ele agora irá descrever a sua mulher, lembrará de outros retratos e como um primeiro balanço desse olhar amoroso afirmará que existe em tais imagens “[...] uma graça inesperada/a surpresa da corça ou restos dessa raça/que há em ti talvez um pouco mais que nas demais mulheres/expressão sempre surpreendente da surpresa/mesmo até para quem te conhece tão bem como eu te conheço”.

O poema parece se equilibrar entre alguns enunciados, que lembram pequenos atos de contrições (“contigo fui cruel no dia a dia”) ou que reverberam uma dicção próxima dos salmos (“só ti me acompanhaste súbitos momentos/quando tudo ruía ao meu redor”), e algumas imagens que explicitam a motivação simbólica do elogio (“Eu estarei morto e pouco poderei fazer/por ti simples mulher da minha vida/Mas isso não importa importa esta manhã/este bar de Milão onde olho o teu retrato”).

Os versos aspiram a durar assim como a imagem de Maria Teresa aparece inesgotável aos olhos do poeta: ela é **graça** inesperada tanto no sentido estético (a leveza, a beleza e alegria presente nos gestos) quanto no sentido teológico (oportunidade de salvação oferecida ao homem por Deus).

Conforme assinalei inicialmente, o que há de comum entre tais poemas é o fato de serem descrições de objetos artísticos ou não. Uma pintura no teto da Capela Sistina, quatro esculturas pertencentes a três civilizações (egípcia, grega e romana) e duas fotografias (o retrato de Helena misturado às coisas mezinhas de uma gaveta e a imagem de Teresa fortuitamente arrancada de uma pasta enquanto o poeta passava uma temporada em Milão). Seis espaços distintos de exposição dos objetos: o templo religioso, o museu, a praça, a paisagem geográfica do Egito, o bar e o possível quarto do poeta.

Por um lado, temos aqueles espaços franqueados à visitação pública dos indivíduos. Isto quer simplesmente dizer que uma miríade de olhares anônimos apreciou os produtos de civilizações extintas ou das que sobreviveram no imaginário da cultura ocidental. A presença de uma memória coletiva da humanidade se oferece aos olhos dos

aficionados turistas ou dos simples transeuntes. Por outro lado, há um espaço restrito ao mundo privado do eu lírico. A fotografia é um fragmento da intimidade do poeta e símbolo da memória individual de um afeto amoroso.

Que tipo de relação se estabelece entre o olhar do eu lírico e os objetos artísticos apresentados? O olhar que observa as imagens é idólatra ou icônico? O poeta que escreve as imagens é um iconógrafo? Segundo Gilbert Durand, em seu livro *A imaginação simbólica*, “o verdadeiro ‘ícone’ é ‘instaurativo’ de um sentido, a simples imagem – que se perverteu rapidamente em ídolo ou fetiche – é um fechamento sobre si mesma, uma recusa do sentido, uma ‘cópia’ inerte do sensível.” (DURAND, 1995, p.19)

Assim, o iconógrafo não é apenas o que grafa as imagens, mas também aquele que sabe lê-las. Mas uma leitura que não reifica a imagem e sim uma abertura para a transcendência ou a passagem do visível para o invisível. Se no ídolo, conforme as palavras de Jean-Yves Leloup, a atitude existencial é “fazer de uma simples forma ou representação uma divindade.” (LELOUP, 2006, p.13), no ícone não há a pretensão de imitar o real, mas “significá-lo e simbolizá-lo, preservando assim o caráter inacessível, invisível da pessoa representada.” (LELOUP, 2006, p.13)

Em “Diálogo com a figura do profeta”, o eu lírico delega a Jeremias o ato de pensar. Por quê? Porque nós não temos tempo para pensar (os turistas passam pelo desenho de Miguel Ângelo e não pensam). E o que pensa o profeta? O eu lírico não revela. O que este conjectura e admira é o fato de tais obras durarem mais do que os seus produtores. Elas atravessam os séculos mesmo depois de findadas as civilizações. No poema “Meditação sobre uma esfinge”, os primeiros versos anunciam:

Arrancadas à morte pelo homem
talvez algumas coisas se equiparem
ao insistente marulhar dos rios à
condição impassível das constelações
(Ruy Belo, *Transporte no Tempo*)

O fluxo ininterrupto das águas e a fixidez do céu estrelado oferecem dois atributos que são relacionados às obras humanas: a duração e o instante eterno. As obras atravessaram de forma insistente o tempo e são capturadas em um instante pelo olhar do poeta que parece atestar ou sugerir que elas escaparam à morte e, portanto, são eternas. Não parece distante deste raciocínio um outro momento do eu lírico que, diante da fotografia dispersa na gaveta, contempla o rosto da mulher amada:

[..] helena recortada contra a pedra contra o mar redondo da baía
onde há não muito ainda e no entanto há tanto
tempo colaborámos por exemplo na exaltação do verão
e afrontámos a morte implícita no tempo
helena vertical dúctil porém em tão frágil figura
helena sorridente e inocente como uma criança
mas no fundo talvez superiormente maliciosa
milagre de mulher deus que talvez procure
por trás de tantos rostos que se os dias me os trouxeram me os levaram
única metafísica possível para quem volta em verdade hoje da vida
com a concha das mãos acumuladas do vazio
vindo afinal do fundo das mais várias das verdades
mulher coisa mudável num momento como um mar
objecto de beleza só visível no conjunto
(Ruy Belo, *Transporte no Tempo*)

O fragmento transcrito apresenta uma idéia produtiva para o que comentávamos há pouco sobre o ícone: Helena aparece inicialmente individualizada em relação ao conjunto da paisagem física, porém, após o eu lírico afirmar que ela é um milagre ou um deus (alguém que permaneceu enquanto outros rostos foram roubados pela passagem dos dias), a mulher amada é em um instante o próprio mar. Entre “helena recortada **contra** o mar” e “mulher coisa mudável num momento **como** um mar” há o enunciado de que ela é a única **metafísica possível** “para quem volta em verdade hoje da vida/com a concha das mãos acumuladas do vazio”.

O contraste parece-me sugestivo se pensarmos, na esteira das reflexões de Gilbert Durand, que “o símbolo, assim como a alegoria, é recondução do sensível, do figurado, ao significado; mas, além disso, pela própria natureza do significado, é inacessível, é *epifania*, ou seja, aparição do indizível, pelo e no significante.” (DURAND, 1995, p.14-15) Helena é um milagre ou a foto da mulher amada é uma aparição que deflagra um processo de *anamnese* (rememoração) no eu lírico. Mas ela não é fixada pelo olhar de quem a contempla, por mais que o poeta insista em descrevê-la e particularizá-la diante da paisagem.

Ao contrário, mulher é coisa mudável e, portanto, conduzida à dimensão simbólica, pois há nessa imagem da mulher amada três dimensões concretas: ela é **cósmica**, na medida em que encarna um dos quatro elementos materiais, a saber, a água (o mar); **onírica** uma vez que ela brota do encontro de um eu lírico com uma fotografia (“E de novo de súbito a helena aqui numa fotografia”), isto é, pertence às lembranças e

às fantasias pessoais; **poética** porque a imagem da mulher é reconfigurada por meio do trabalho da linguagem (helenas... única metafísica possível)⁶.

O poeta exalta as obras artísticas (a foto de Helena, a pintura do teto da Capela Sistina, as esculturas gregas e romanas ou o monumento da esfinge) pelo fato delas durarem ou atravessarem anos, décadas ou séculos em uma suposta eternidade, ao passo que os que as produziram, sejam os artistas individualmente, sejam as civilizações que as abrigaram, não mais existem, exceto justamente nessas obras que restaram: ruínas de um tempo perdido. Mas o poeta não apenas celebra tais objetos artísticos. Ele também desconfia do conforto, da serenidade da figura do profeta pensante ou do gesto lúdico da mulher da fotografia ou da imobilização de um passo possível de dança da obra escultórica.

A ecrásis do poeta é uma homenagem e uma crítica ao objeto percebido. Contudo, deve-se perguntar se esse olhar poético opera exclusivamente com a dicotomia sujeito-objeto ao flagrar tais imagens no espaço público ou privado. Algo se furta à visão do poeta, sendo sugerido pelo poder cognitivo das metáforas, ou tudo é posto sob a luz das categorias mencionadas de sujeito e objeto? Concluiria provisoriamente que o elemento crítico destas poesias ecrásticas é o que permite que as imagens aí reapresentadas não se convertam em ídolos. Mas serão efetivamente símbolos?

No poema “Diálogo com a figura do profeta”, o eu lírico solicita a Jeremias que ele pense sem transcendência, apenas pense. Pode-se aplicar o mesmo raciocínio às poesias ecrásticas de *Transporte no tempo*? A adesão à imanência e às solicitações do tempo presente são elementos constantes nessas poesias. Contudo, é o que transcende o seu tempo – as obras de uma dada época – o que faz o discurso poético acontecer. A atitude poética perante as obras artísticas não implica em alienar a imaginação criadora ou fetichizar o objeto visto. Diante da dançarina esculpida em mármore ou da figura do profeta Jeremias, o poeta produz uma hermenêutica: suas palavras rememoram e recriam a imagem e ela ajuda a entender a situação existencial de quem enuncia.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JR., Davi. Jornalismo, Realismo, Alegoria. In: *Achados e perdidos*. São Paulo: Polis, 1979, p. 97-98.

⁶Conferir: DURAND, 1995, p. 16.

BELO, Ruy. Explicação que o autor houve por indispensável antepor a esta segunda edição. In: _____. *Aquele grande Rio Eufrates*. 5 ed. Lisboa: Editorial Presença, 1996, p.29.

_____. *Aquele grande Rio Eufrates*. 5 ed. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

_____. *Transporte no tempo*. In: _____. Obra poética. Vol. 2. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

BORGES, Jorge Luis apud RIBEIRO, Daniel. Jorge Luis Borges no Colégio de França. *Jornal de Letras. Artes e Idéias*, Lisboa, n. 51, 01 fev. a 14 fev. 1983.

BORN, A. Van. *Dicionário Enciclopédico da Bíblia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.

BRANDÃO, Frei António. *Crônica de D. Afonso Henriques*. Porto: Civilização, 1945.

CASSIN, Bárbara. *Ensaaios Sofísticos*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Siciliano, 1990.

CLARAVAL, San Bernardo. *Sermones sobre el Cantar de los Cantares*. Trad. Iñaki Aranguren. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1987.

COELHO, Eduardo Prado. A Companhia dos Homens. *Público*, Lisboa, 23 abr. 1993. Leituras, p. 12.

DANIELOU, Jean. *Les figures du Christ dans l'Ancien Testament. Sacramentum futuri*. Paris: Beauchesne et ses fils, 1950.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Liliane Fitipaldi. 10 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

ELIOT, T.S. *Quatro quartetos*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p.20.

FONTELA, Orides apud <http://www.paubrasil.com.br/orides/livros.html>. Acesso em: 20/04/2002. O comentário da poeta encontra-se também disponível no seguinte endereço eletrônico: <http://www.editoras.com/geracao/030006.htm>. Acesso em: 21/04/2002.

FRYE, N. O Código dos códigos: A Bíblia e a literatura. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras. Retratos teológico-literários*. Trad.. Paulo Astor Soethe et alii. São Paulo: Loyola, 1999, p. 218-219.

LELOUP, Jean-Yves. *O ícone: uma escola do olhar*. Trad. Martha Gouveia da Cruz. São Paulo: Unesp, 2006.

LEVINAS, E. O rosto. In: _____. *Ética e infinito. Diálogos com Philippe Nemo*. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 77-84.

LOURENÇO, Eduardo. Da Literatura como Interpretação de Portugal. In: _____. *O Labirinto da Saudade. Psicanálise Mítica do Destino Português*. Lisboa: Dom Quixote, 1991, p. 91.

LOURENÇO, Eduardo. Em torno do nosso imaginário. In: *A Nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 101.

LUKÁCS, G. Alegoria y símbolo. In: *Estética*. Trad. Manuel Sacristán. México: Grijalbo, vol. 1, 1967, p. 423-474

OTTO, Rudolf. O sagrado. Trad. João Gama. Lisboa: Edições 70, 1992.

PAZ, Octavio. La Otra Orilla. In: _____. *El Arco y la Lira. El Poema, La Revelación Poética, Poesia e Historia*, México: Fondo de Cultura Economica, 1970, p.117-136.

PAZ, Octavio. A revelação poética. In: O arco e a lira. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 166-190.

SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. *História da literatura portuguesa*. 16 ed. Porto: Porto Editora, s.d., p. 1117-1118.