

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Wandersson Hidayck Silva

**O RELIGIOSO NA POESIA CONTEMPORÂNEA:** Um estudo da obra de Lenilde Freitas

Recife  
2018

WANDERSSON HIDAYCK SILVA

**O RELIGIOSO NA POESIA CONTEMPORÂNEA: Um estudo da obra de Lenilde Freitas**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco para a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Lourival Holanda

Recife  
2018

Catálogo na fonte  
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

S586r Silva, Wandersson Hidayck  
O religioso na poesia contemporânea: um estudo da obra de Lenilde Freitas / Wandersson Hidayck Silva. – Recife, 2017.  
73 f.

Orientador: Lourival Holanda.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2018.

Inclui referências.

1. Literatura brasileira. 2. Poesia contemporânea. 3. Literatura e religião. I. Holanda, Lourival (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2018-90)

**WANDERSSON HIDAYCK SILVA**

**O RELIGIOSO NA POESIA CONTEMPORÂNEA: UM ESTUDO DA  
OBRA DE LENILDE FREITAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA em 27/2/2018.

**DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Prof. Dr. Lourival Holanda**  
**Orientador – LETRAS - UFPE**

---

**Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade**  
**LETRAS - UFPE**

---

**Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sherry Morgana Justino de Almeida**  
**LETRAS - UFRPE**



## **AGRADECIMENTOS**

A Lenilde Freitas, por compartilhar com seus leitores seu olhar amoroso sobre o mundo.

A Lourival Holanda, pelos ensinamentos, pela aposta, pela compreensão: pela amizade.

Aos amigos que se fizeram presente na minha aventura pela poesia: Daniel Cisneiros, Izabela Fraga, Gabriel Dutra, Leonardo Renda.

Ao professor Fábio Andrade, pelas observações generosas.

Aos autores que iluminaram meu entendimento sobre o alcance da literatura.

*Mas, pergunta agora às alimárias, e cada uma delas te ensinará; e às aves dos céus, e elas te farão saber; Ou fala com a terra, e ela te ensinará; até os peixes do mar te contarão. Quem não entende, por todas estas coisas, que a mão do Senhor fez isto? Na sua mão está a alma de tudo quanto vive, e o espírito de toda a carne humana.*

(Jó 12:7-10)

*Zera a reza, meu amor  
canta o pagode do nosso viver  
[...]  
Chão é céu  
e é seu e meu*

(Caetano Veloso)

## RESUMO

O discurso religioso na poesia de Lenilde Freitas é problematizado em uma reflexão sobre as especificidades que a linguagem literária apresenta nessa temática. À luz de referenciais teóricos — Rudolf Otto, Mircea Eliade, Régis Debray, Octavio Paz e Georges Bataille —, discutem-se os conceitos de *divino* e *sagrado* e a relação destes com a literatura, bem como os limites da linguagem nesse tipo de expressão. O cotidiano e a natureza são as duas fontes de compreensão acerca do divino identificadas no *corpus*, interpretadas em seu diálogo com a busca de sentido existencial, além de releituras da mitologia bíblica — aspecto analisado em diálogo com os estudos de Northrop Frye acerca da linguagem e do mito na Bíblia. Além das claras alusões a Deus, observamos, nessa poesia, indícios de uma *religiosidade íntima*, conceito apresentado por Karl-Josef Kuschel, que nos ajuda a identificar a presença de uma harmonia de visão existencial na obra da poeta. Para isso, relacionamos algumas temáticas recorrentes na produção de Lenilde à escolha lexical e semântica no conjunto de sua obra. A possibilidade de potencializar a existência humana por meio da experiência com o divino dialoga, de forma (apenas) aparentemente paradoxal, com a filosofia de Nietzsche.

**Palavras-chave:** Literatura brasileira. Poesia contemporânea. Literatura e religião.

## **ABSTRACT**

The religious discourse in the poetry of Lenilde Freitas is problematized in a reflection on the specificities that the literary language presents in this theme. In the light of theoretical references - Rudolf Otto, Mircea Eliade, Régis Debray, Octavio Paz and Georges Bataille - the concepts of divine and sacred and their relationship with literature, as well as the limits of language in this type of expression are discussed. Everyday life and nature are the two sources of understanding about the divine identified in the corpus, interpreted in their dialogue with the search for existential meaning, as well as re-readings of biblical mythology - an aspect analyzed in dialogue with Northrop Frye's studies on language and of myth in the Bible. In addition to the clear allusions to God, we observe in this poetry, signs of an intimate religiosity, a concept presented by Karl-Josef Kuschel, which helps us to identify the presence of a harmony of existential vision in the work of the poet. For this, we relate some recurrent themes in the production of Lenilde to the lexical and semantic choice in the whole of his work. The possibility of potentializing human existence through experience with the divine dialogues, in a (only) apparently paradoxical way, with Nietzsche's philosophy.

**Keywords:** Brazilian literature. Contemporary poetry. Literature and religion.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>OS OLHOS ILUMINAM LABIRINTOS</b> .....	<b>15</b>
2.1	O DISCURSO RELIGIOSO NA LITERATURA MODERNA.....	15
2.2	OLHAR, MEMÓRIA E REFAZIMENTO DO PRESENTE.....	19
2.3	O ERÓTICO, O AMOR E O SAGRADO.....	27
<b>3</b>	<b>O MAR — ESPELHO DE DEUS</b> .....	<b>33</b>
3.1	O NUMINOSO.....	33
3.2	O SAGRADO — UM ELEMENTO DA CULTURA.....	36
3.3	A IMAGEM DIFUSA DO DIVINO.....	40
<b>4</b>	<b>MAS É OUTRO O OCEANO</b> .....	<b>48</b>
4.1	O HOMEM RELIGIOSO.....	48
4.2	RELEITURAS DA MITOLOGIA BÍBLICA.....	51
<b>5</b>	<b>NOS BOLSOS DE DEUS ENCONTRO MINHAS RIQUEZAS</b> .....	<b>59</b>
5.1	O POÉTICO: UM DESPERDÍCIO VITAL.....	59
5.2	POESIA É CELEBRAÇÃO.....	62
<b>6</b>	<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>68</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>71</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Em toda a literatura de Lenilde Freitas, perpassa, de diversas formas, a menção ao divino. Seja pelo uso da palavra *Deus* (ou *deus*) ou referências a temas bíblicos. A autora encontra na linguagem poética a possibilidade de dizer as contradições e sutilezas inerentes a esse tema, caracterizado, inclusive, pelo não dizer, pelo impasse que é dizer o outro absoluto com os limites da palavra, que é contingente.

Essa constatação inicial nos leva a algumas indagações: De que formas o texto literário contemporâneo assume o discurso religioso? Em que medida esse texto se afasta ou se aproxima da religião? Que espécie de transmutação a linguagem poética ocasiona na compreensão do divino? O que essa experiência literária nos diz a respeito do desejo ou do desprezo pela transcendência por parte do homem atual?

Na produção da poeta, Deus não é objeto de descrições diretas. Nenhum poema tem como tema principal, por exemplo, a personalidade de Deus. As características atribuídas ao divino, nos textos da autora, podem ser compreendidas a partir de raros versos em que Deus é citado em meio a temáticas diversas: a narrativa do cotidiano e a observação da natureza, especialmente.

Se levarmos em conta o volume total de sua obra, são poucos os textos em que se têm claras menções ao divino. Mas esse fato não torna esse tema menos importante. Porque, como tentaremos constatar, a partir de nossa análise, a experiência com a outridade divina está relacionada a diferentes aspectos que permeiam a obra da autora, não somente nos poemas que citam Deus diretamente, mas no conjunto de seu lirismo.

Observamos, em sua poesia, indícios de uma *religiosidade íntima*, conceito apresentado pelo crítico-teólogo Karl-Josef Kuschel, que nos ajuda a identificar a presença de uma harmonia de visão existencial nessa literatura. Falamos em *harmonia* no sentido de combinação de elementos, e não no de ausência de tensão. Assim como Heráclito criou a imagem *o arco e a lira* (objetos que retratam a guerra e a delicadeza, respectivamente) para designar a poesia como uma harmonia de contrastes. Para essa reflexão, relacionamos algumas temáticas recorrentes na produção de Lenilde às suas escolhas lexical e semântica.

Destacamos, de início, que seus poemas não apresentam uma visão religiosa dogmática. E esse traço pode ser entendido como próprio da literatura, se entendermos o fazer

literário como um projeto de defesa da humanidade (do caráter humano no homem). Nesse sentido, literatura não se identifica com discurso institucional religioso.

Se quisermos comprovar essa posição com uma definição restritiva de *literatura*, não chegaremos muito longe. Já que o conceito *literatura* está mais próximo de uma experiência, cujos critérios de identificação podem mudar de acordo com o contexto histórico-social. Um texto considerado sagrado para uma comunidade, por exemplo, pode ser apenas literário para outra. Enquanto, ainda, para outro grupo, pode ser tanto sagrado quanto literário. Numa mesma comunidade, alguns consideram literária, ou ao menos destituída de qualquer conotação divina, o que muitos encaram como a Palavra de Deus.

A literatura assume a possibilidade de enfatizar nossa humanidade, em sua complexidade de aspectos negativos e positivos. Acima de tudo, ela representa a liberdade do homem por meio de uma elaboração criativa do imaginário. Nesse sentido, *literário* e *dogmático* são antônimos.

Ainda que a busca de Deus, ou determinada compreensão sobre este, seja um tema presente em diversas obras literárias, isso não se confunde com um discurso de religião. Se um texto é lido como literatura, a livre possibilidade de significação será um pressuposto em sua recepção.

Desse modo, os textos literários podem conter o desenvolvimento artístico do que Kuschel chama de *religiosidade íntima*, mas não se fecham em uma leitura institucionalizada, não são panfletos religiosos. Defendem o divino sem negar o homem, o principal agente da literatura.

Na bibliografia sobre o tema, encontramos algumas possíveis definições dos conceitos fundamentais de *sagrado* e *divino*. O teólogo alemão Rudolf Otto estabeleceu o termo *numinoso* para explicitar a experiência com o divino, levando em conta seus atributos racionais e irracionais. O numinoso provoca, no homem, o sentimento de criatura e apresenta características intrínsecas da experiência religiosa. Por ser uma categoria completamente diversa do homem, foge-nos à compreensão plena. E a aproximação humana com o divino se dá em um jogo de repulsa e atração, espanto e encantamento. Interessa-nos, especialmente, aproximar as reflexões de Otto à complexidade da imagem de Deus na poesia de Lenilde.

Já Mircea Eliade discorre sobre o conceito de *hierofania* (revelação do sagrado em objetos do mundo natural) e afirma que o caráter principal do sagrado é sua oposição ao profano. Para

analisar as dimensões espirituais do *homo religiosus* — para quem todo o mundo pode ser sacralizado — o autor demonstra as relações desse homem, entre outras, com o espaço geográfico, o tempo, os fenômenos naturais e as festividades. Esse mundo religioso, de outrora, encontra paralelo, na poesia de Lenilde, com algumas referências ao contexto bíblico, na forma de temas ou personagens.

O crítico literário canadense Northrop Frye compôs uma série de observações a respeito da narrativa bíblica, com ênfase em sua estrutura mitológica e na linguagem empregada, discutindo-se, entre outros pontos, o teor metafórico dessa linguagem. Em seu estudo, o autor sustenta a ideia de que a Bíblia é e, ao mesmo tempo, não é um texto literário, ou seja, possui marcas da literatura, mas não deve ser encarada como tal em sua totalidade. Assim como as marcas históricas nela existem, embora não seja, sobretudo, um livro de finalidade histórica. Observamos, nesta pesquisa, como alguns significados da tradição da Bíblia são relidos na literatura de Lenilde Freitas.

A aproximação entre o sagrado e a poesia é um tema caro a Octavio Paz, para quem o poema — assim como o amor e a sacralidade — expõem o homem à sua outridade, revelando, assim, uma falta primordial e irreparável que repele e aproxima ao mesmo tempo, para que o indivíduo reconheça a si próprio. Desse modo, o humano tem papel central nas experiências do divino e do sagrado; e a poesia, ao contrário da religião, oferece a possibilidade de assumirmos nossa própria condição de vida e morte.

Georges Bataille, influência fundamental no pensamento de Paz, desenvolveu estudos sobre os sentidos profundos da religião. Para o francês, o sentimento religioso primitivo está ligado à violência considerada improdutiva pelo sistema capitalista, o qual ocasionou um decisivo apartamento do mundo sensível. No nosso mundo — o das coisas —, a arte, bem como o prazer do sexo que não visa à reprodução, são considerados inutilidades. A poesia, dessa forma, compõe um dispêndio social. A obra de Lenilde elabora um questionamento desse tema que vai além do *per se* (por ser ela própria poesia): a atenção dada às aparentes banalidades do cotidiano é um mote frequente em seus textos.

Além disso, Bataille e Octavio Paz se dedicaram ao estudo do erotismo, encarando-o como uma categoria fundamental na vida interior e social. O primeiro analisa o interdito e a transgressão como duas faces da experiência erótico-religiosa, sendo esta um modo de recuperação da continuidade entre os seres. O segundo, como a poesia se aproxima do erotismo, por se constituir metáfora e um jogo entre o tangível e o intangível. Em nosso

*corpus*, o erótico se apresenta pela atenção aos sentidos e às sensações físicas. Analisamos de que modos, em alguns poemas, esses aspectos se relacionam intimamente à elaboração do imaginário; como a religiosidade, em Lenilde Freitas, passa pelo corpo.

Na visão de Régis Debray, o sagrado difere do divino pela sua representatividade. O primeiro é uma função cultural, coletiva, unificadora, sempre representada imagetivamente; enquanto o divino é irrepresentável. O sagrado, nessa perspectiva, é uma experiência de verticalidade. Pois, o objeto sacralizado está sempre acima de seus cultores. A experiência com o divino, por sua vez, possibilita e exige um desenvolvimento criativo na individuação de quem dela participa. Esse ponto de vista nos leva a refletir sobre a dessacralização do texto literário.

Na busca do divino em Lenilde, está presente o revigoramento do caráter humano. O conceito de *vontade de potência* e a noção de *epidermidade*, de Nietzsche, dialogam com essa ideia. Poemas que narram percepções do cotidiano podem ser lidos como unidades propulsoras de energia vital, salientando a necessidade de se desenvolver um olhar atento sobre a existência superficial. O diálogo com Nietzsche se sustenta em um aparente paradoxo: os poemas se referem ao divino reafirmando o humano; e o filósofo nega a religião sem negar uma divinização que enalteça o homem.

O aspecto religioso, assim, religa o homem a ele próprio. É esse, ademais, o resultado do simbólico, presente na literatura, como nos lembra Régis Debray:

O símbolo é um objeto convencional que tem como razão de ser o acordo dos espíritos e a reunião dos sujeitos. Mais do que uma coisa é uma operação e uma cerimônia: não a do adeus, mas sim do reencontro (entre velhos amigos que se perderam de vista). *Simbólico* e *fraterno* são sinônimos: não se fraterniza sem alguma coisa para partilhar, não se simboliza sem unir o que era estranho. Em grego, o antônimo exato de *símbolo* é o *diabo*: aquele que separa. *Dia-bólico* é tudo o que divide, *sim-bólico*, tudo o que aproxima. (1993, p. 61)

Ao passo que também é uma cerimônia o próprio texto literário, que celebra a vida e reúne — em um *continuum*, como diz Octavio Paz — autores e leitores.

Aludindo a Deus, Lenilde Freitas promove uma defesa das potencialidades humanas. Desse modo, elabora sua experiência poética do divino, com alusões a diferentes

contingências, e desemboca na elevação do homem ao que nele é potente enquanto matéria perecível e capaz de maravilhamento e realização.

Por que relacionar posturas céticas (do grego *skeptikós*, “que observa, reflete”) de conhecimento à leitura de poemas que aludem ao divino? Porque, partindo-se de aparentes contradições, intensificamos o conceito de *religiosidade íntima*, demonstrando que a literatura é, sobretudo, um espaço propício à complexidade do humano, que não repousa nas certezas da fé.

Nesta pesquisa, nos afastamos de uma visão maniqueísta que despreze a religiosidade em favor da literatura, ou vice-versa. Não discutimos a fé ou a falta dela na autora, até porque a esse elemento íntimo não temos acesso. Antes, achamos importante refletir a respeito do religioso sob a perspectiva do literário, entendendo a literatura como uma zona desconfortável de diálogos inesperados, mas possíveis.

Dessa forma, salientamos que a literatura continua se refazendo no âmbito do contraditório, fortalecendo o direito à diversidade de ideias e comportamentos. As ideias de divino e sagrado, recorrentemente investidas de caráter autoritário nas religiões, são demonstrações do vigor do imaginário quando tratadas na linguagem poética de Lenilde Freitas. A religiosidade íntima encontra na literatura um espaço democrático e questionador do *status quo*. E a experiência poética do divino não está a serviço de um propósito amesquinizador da individualidade nem do coletivo.

Acreditamos na literatura como um projeto de felicidade compartilhada entre os homens, no qual o principal objetivo não é nos levar para além (ainda que esse não seja negado e até buscado), mas nos devolver a nós mesmos, cientes de nossa capacidade de plena existência.

## 2 OS OLHOS ILUMINAM LABIRINTOS

### 2.1 O DISCURSO RELIGIOSO NA LITERATURA MODERNA

O percurso crítico-teórico realizado por Kuschel para chegar ao conceito de *religiosidade íntima* se encontra em *Os escritores e as escrituras: retratos teológico-literários*. O autor aponta que o século XX foi marcado por uma tensão entre a literatura e a religião; e, no âmbito da crítica, observaram-se dois movimentos: o de estetização da religião, ou o de sacralização do texto literário — ambos ineficientes. Para o teólogo, importa mais observar a reciprocidade do diálogo possível entre determinadas obras literárias e a religião.

Citando o poeta alemão Gottfried Benn — para quem mencionar *Deus* num texto literário seria um *mau princípio estilístico* (KUSCHEL, 1999, p. 17) —, Kuschel nos lembra da limitação artística que o comprometimento religioso promove em uma obra: o conforto da fé, da certeza religiosa, atenua a agitação intelecto-espiritual necessária para se fazer boa literatura.

[...] com “Deus”, isto é, com convicções religiosas e com piedade eclesiástica, não se pode fazer boa poesia. Mente piedosa, comprometimento devoto? Eis aí o inimigo do bom estilo, a perda da boa literatura. Devoção? Ela “abranda” a expressão! Dá-se o “afrouxamento do estilo”, o “conformismo” [...] (Ibid., 1999, pp. 17, 18)

Nesse estudo, o crítico analisa a obra de quatro escritores alemães nos quais identificamos um discurso literário profícuo e complexo sobre Deus. Eles têm em comum uma experiência de crise religiosa que ocasiona rupturas na personalidade e provoca uma reflexão a respeito da ideia de Deus na literatura.

Kafka: judeu moderno, que se aparta da ritualística ortodoxa e se aproxima de uma erudição secular, convivendo com a herança religiosa impregnada em seu caráter. Rilke: recusa total ao moralismo católico com o qual teve contato na infância e adoção de um ecletismo religioso, que passa pelo islã e o budismo. Hermann Hesse: negação irreverente das

crenças cristãs e do ascetismo pietista. Thomas Mann: de protestante a crítico da religião, apoiado nas reflexões filosóficas modernas que tentaram iluminar o caos ético e espiritual provocado pelo fascismo europeu.

Outro aspecto que une os autores analisados por Kuschel é a aproximação da ideia de Deus às coisas dos homens, a rejeição do além. Se, em Kafka, a ausência de Deus não representa a negação do divino, mas a intenção de uma *transcendência negativa* (enigmática), em Rilke, Deus é uma categoria da realidade do homem, uma unidade de energia propulsora; Deus é antimetafísico. Se, em Hesse, Deus é um conflito unificador que abarca todas as oposições do espírito humano, em Thomas Mann, o discurso literário sobre Deus ressalta uma dimensão humano-religiosa.

Desse modo, nas palavras de Kuschel:

[...] grandes escritores do século XX demonstram que não apenas o discurso sobre a transcendência (como ato de confirmação estética da realidade banal), mas também o discurso sobre o Deus transcendente podem sobreviver no espaço da literatura, sem que Deus deixe de ser Deus; e sem que a literatura deixe de ser arte e acabe incorrendo em um tom edificante, de piedade leviana e de propaganda religiosa. Note-se que o discurso sobre Deus assume em cada escritor um perfil próprio, pessoal e individual, alimentado por fontes espirituais próprias. (1999, p. 215)

As ideias de Deus, nos escritores modernos, refletem a complexidade do mundo heterogêneo e contraditório, no qual a religiosidade é marcada por integrações culturais. Na obra de Rilke, por exemplo, encontramos influências das artes plásticas renascentistas e do impressionismo europeu, do islamismo e do budismo para compor o mosaico difuso que é o elemento religioso em sua obra.

Esse discurso nega a religião enquanto instituição dogmática, mas ressalta uma religiosidade íntima como reação ao que Kuschel chama de *espírito de época do cinismo* (Ibid., p. 217), decorrente das tentativas frustradas de alçar a arte e a filosofia ao lugar central que a religião já ocupou na humanidade.

Mais à frente veremos que Rudolf Otto e Octavio Paz afirmam que o numinoso, ou o divino, impõe ao homem o sentimento de criatura. Para Kuschel, o discurso literário sobre

Deus na modernidade é uma consequência da retomada da *criaturalidade elementar do ser humano* (Ibid., p. 217). Mas, desta feita, imbricado tanto na crítica à religião quanto na crítica ao suposto primitivismo (inferioridade) da religiosidade. Assim, o encontro literário moderno com o divino expõe ao homem suas possibilidades e seus limites.

O caso de Kafka é interessante: sua literatura não contém elementos claramente religiosos. Nenhum de seus personagens cumpre alguma função social religiosa. E ainda que algumas críticas tracem possíveis aproximações entre o vocabulário empregado em sua obra e a religiosidade, não é fácil comprovar que não passam de especulações. Kuschel esclarece que palavras que, antes, pertenciam ao âmbito religioso — como *metamorfose, veredicto, provação, volta a casa* —, na época de Kafka (começo do século XX), estavam passando pela secularização da língua; ou seja, já autônomas do discurso da religião.

A faceta religiosa de Kafka é, então, inusitada: o escritor não mira um além; ele questiona a segurança da realidade superficial para redimensioná-la, evidenciando seus possíveis assombros, com o que Kuschel denomina de *antropologia de enigmação* (Ibid., p. 45). A obra do autor de *O processo* não oferece certezas (ao modo de uma fé inabalável), como se o sentido da vida fosse a própria busca deste.

[...] há em Kafka a experiência da ausência de Deus, mas não a negação de Deus; a experiência da obscuridade de Deus, mas esse Deus não é alvo de indiferença; a experiência de uma transcendência enigmática, mas não a negação da transcendência. Há em Kafka a esperança repetidamente frustrada, mas não a renúncia à busca. Há em Kafka o insondável e a inescrutabilidade da experiência humana da realidade, mas há também a permanente “espera pelo dia profetizado”. Há nele a desilusão, mas também o “sonho” indestrutível, quando a noite chega...  
[...] (Ibid., p. 56)

Comentando acerca do *Livro de Horas*, de Rilke — no qual o poeta encara Deus como uma recriação artística do homem: o artista evidencia simbolicamente a existência difusa do divino —, Kuschel chama a atenção para o que ele nomeia de *técnica de explosão metafórica*.

Na poesia mística, a realidade divina pode calar o verso, que revela o silêncio desse mistério. Em Rilke, por sua vez, o amontoado de imagens advém desse mesmo assombro,

traduzindo a impossibilidade de se dizer Deus. Ao passo que nenhuma palavra pode abarcar o sentido divino, o poema transborda em complexidade inalcançável. O teólogo destaca que esse recurso poético não denota um ultraje: é tão somente um indício da *derradeira indizibilidade de Deus*:

A profusão transbordante de imagens é expressão do fato de que Deus, em última instância, não pode residir em nenhuma imagem, nem ser limitado por palavra alguma, nem apreendido por comparações. *Deus é a própria essência vibrante da vida*, o desassossego de toda tranquilidade, e a tranquilidade de todo desassossego, o zumbido no silêncio e o silêncio no zumbido. Deus — e Rilke consegue demonstrar isso literariamente — é o todo dessa realidade de mil lados, multifacetada, a qual engloba simultaneamente as formas mais altas e mais baixas. (Ibid., p.92, grifo do autor)

Assim como em toda a produção de Kafka, na primeira fase literária de Hermann Hesse, que durou vinte anos, não se observam muitos elementos religiosos diretos; e, quando os há, não carregam um significado espiritual, apenas servem à composição narrativa. Nesse conjunto, a significação religiosa profunda da literatura de Hesse, segundo Kuschel, é a carência da justificação da vida. Os seus personagens, que, inclusive, em alguns momentos, dirigem-se a Deus, não encontram respostas satisfatórias para o vazio existencial. É um traço de secularização do mundo moderno (fins do século XIX e início do XX), que, nessa fase da obra do autor alemão, desemboca em melancolia, não em desespero.

Após a Primeira Guerra Mundial, porém, Hesse deixa transparecer em seus textos o horror da catástrofe, sob a forma da denúncia de uma ambivalência do homem e de Deus — cruel e cego ao mesmo tempo que sagrado: uma unidade de opostos. O contraditório simultâneo das naturezas divina e humana passa a ser o grande tema da literatura de Hermann Hesse. Essa mudança revela uma libertação dos preceitos cristãos maniqueístas aprendidos pelo menino pietista, que se afasta da culpa e do ódio de si. A revelação divina do caos encontra sua melhor expressão, em Hesse, no romance *O lobo da estepe* (que causou uma grande comoção literária em Clarice Lispector, autora que explorou os limites da linguagem em sua busca de Deus).

## 2.2 OLHAR, MEMÓRIA E REFAZIMENTO DO PRESENTE

Para exemplificar a religiosidade íntima na literatura de Lenilde Freitas, vamos observar a relação da memória com o presente em alguns de seus poemas, além da importância das coisas vistas.

Veremos que nesse recorte se encontra uma escolha religiosa: a de ligar diversas fases da existência e originar uma unidade de visão do tempo e da vida. Na diversidade de experiências, sobre a qual nem sempre temos o domínio, é possível reunir fatos, vontades, afetos e atribuir a esse conjunto difuso significados: a vida, no caos, tem um sentido. Sentido que não é direção única, tiro ao alvo, mas percepção de possibilidades.

### **Objetos**

O que em mim contempla  
produz o objeto de contemplar.

Plotino

*Na intimidade mais horizontal  
das vísceras da vida  
sinto os objetos que se foram:  
as cadeiras que agora repousam em mim  
as camas que ainda em mim dormem  
as casas que moram na rua sombria que sou  
e que passeia em si mesma  
no tempo que vai e volta.  
Borboletas fosforescentes, os olhos  
iluminam labirintos*

*vestindo de relâmpagos*  
*tudo o que já não é visível*  
*mas que eu vejo.*

(FREITAS, 1989, p. 11)

Os *objetos*, a que o título se refere, deixam de ser coisas materiais, percebidas pelos sentidos e percíveis, para se tornarem realidades afetivas, presentes na memória. É por meio da rememoração que as cadeiras, as casas e as camas — pertences palpáveis no passado — constituem, no presente, alegoria da permanência de vivências anteriores; as quais se transformam, assim, em vivências eternas.

Para ampliar o sentido do texto, a autora recorre à prosopopeia, ou personificação — os objetos inanimados passam a cumprir a função antes destinada ao sujeito que deles fazia uso: *as cadeiras que agora repousam, as camas que ainda em mim dormem, as casas que moram na rua sombria que sou.*

Essa rememoração é mais que discurso: é uma quase recuperação da experiência pregressa pelo sentimento que persiste, uma lembrança presente no corpo: *sinto os objetos que se foram.* Aqui, o tempo não é linear nem se encaminha unicamente para o futuro — *vai e volta.* E o passado não é um mero amontoado de recordações, e, sim, uma fonte de percepções que podem iluminar o presente — *vestindo de relâmpagos / tudo o que já não é visível.* Com sua carga de angústia e alegria, compondo as *vísceras da vida.*

Para se guardar o passado, vivendo-o no refazimento do presente, é necessário identificar o que vale a pena ser preservado na memória. É sobre esse acúmulo que trata o poema *Guardando o dia*, sobre as apreensões que podem tornar a vida substanciosa:

*Há que guardar um pouco deste dia:*  
*a cor do mundo*  
*a paisagem confundida*  
*a exaurida hora, a manhã*  
*a tarde, ou mesmo a noite*

*acesa sem medida.*

*Há que guardar um pouco deste dia:*

*pois o cair da vida sobre a vida*

*evapora a memória acumulada.*

*E se cada vez mais menos somos*

*na dissolvência das estrofes consumidas,*

*há que guardar um pouco deste dia:*

*há que guardar alguma coisa*

*— bem guardada.*

(2010, p. 69)

A contração *deste*, no primeiro verso, indica que a ação sugerida — a de guardar um pouco do dia — deve ocorrer no exato presente, ou seja, refere-se ao “hoje” em que o poema é lido. Por consequência, refere-se a todos os dias, acentuando o lugar do atual efetivo. Os seis exemplos que se seguem como itens guardáveis são sensações, construtos pessoais a partir de observações.

As expressões *confundida*, *exaurida* e *acesa sem medida*, além de funcionarem como reiterações rítmicas, no primeiro período do texto, carregam o significado de imprecisão. Esse *um pouco* difuso é experiência íntima que, exigindo do indivíduo o trabalho de estar atento ao que revigora a existência, elabora uma visão de importância permanente, para que *o cair da vida sobre a vida* não dissipe *a memória acumulada*.

É também esse o teor do poema abaixo:

### **Instante**

*Um olhar a menos*

*e não seria possível*

*ver no amarelo dos cajus*

— *trapezistas balançando na lembrança* —

*o ouro esporádico*

*da vida.*

(2001, p. 31)

A imagem de um cacho de cajus amarelo-avermelhados pendurados por castanhas é comparada à dança de ginastas suspensos num trapézio. Imagem que, inclusive, é mera lembrança, mas que constitui, na memória, *o ouro esporádico / da vida*. A riqueza rara, por ser subjetiva, e amealhada devido ao atino do risco de se dispensar *um olhar a menos* para uma possível fonte de potência vital. A confrontação entre o que é banal para o senso comum e o que é grandeza para quem poetiza seu olhar.

No entanto, nem sempre a memória está relacionada a escolhas. Seja o trauma, que retorna no recalque, seja o eco de desdidas pregressas que se faz angústia recorrente. A predileção por se acumular elementos vivificantes, na poesia de Lenilde, não significa negação do sofrimento. Antes, o entendimento de que o tormento que não pode ser apagado também pode ser transfigurado em substância potencializadora. O passado nunca é baú inútil:

### **O baú**

*Uma coisa é bem visível: sua cor*

*escura. Na realidade são dois*

*mas ninguém sabe*

*Só eu*

*só eu conheço o interior*

*só eu tenho a chave*

*Quando a retorço na fechadura,*

*ouço um rumor de ossos quebrados*

*e sinto uma dor com densidade acima da normal*

*Tateio as rachaduras:*

*uma descarga elétrica*

*atravessa-me como um raio*

*Ainda não mortal*

*Numa profundidade não nivelada*

*encontro incisões de origens estranhas*

*e a corrosão esperada*

*Quando volto a fechá-lo e retiro a chave:*

*ensanguentada.*

(1987, p. 66)

A primeira estrofe já anuncia a tensão entre o olhar comum, do homem, e o olhar poético, para o qual o adjetivo *escura* assume uma dupla significação: o tom *bem visível* do objeto descrito e a soturnez das reminiscências que esse objeto representa. Como salientado na estrofe seguinte, esse segundo aspecto somente é sabido pelo eu lírico.

Nesse caso, mais uma vez, a exemplo do poema *Objetos*, a poeta utiliza uma coisa material, tangível, como alegoria de um conhecimento e sentimento particulares conservados na memória. Aqui, por sua vez, lemos a figuração de um sofrido acesso a fatos passados.

A partir da terceira estrofe, é descrita uma série de movimentos físico-metafísicos, o revirar de lembranças. Algumas expressões reforçam a ideia de fragmentação da memória: *rumor de ossos quebrados*, *rachaduras*, *incisões de origens estranhas*. Enquanto outras dizem da agudeza com que o corpo sente o efeito da recordação: *sinto*

*uma dor com densidade acima da normal, uma descarga elétrica / atravessa-me como um raio, a corrosão esperada.* No último verso, uma imagem chocante que sintetiza essa aventura de rememoração.

A tensão entre presente e memória é tema recorrente na obra de Lenilde, bem como a relação com o olhar. Os últimos versos do poema *Objetos* servem como síntese desse aspecto: *tudo o que já não é visível / mas que eu vejo.*

Assim como Octavio Paz, em *A dupla chama*, diz que a poesia é uma ponte entre o *ver* e o *crer*. O poema, segundo o autor, guarda semelhança com o sonho e o ato sexual, porque é quando a realidade se dissipa em meio às sensações e o que resta é o *testemunho dos sentidos*. Sobre a articulação entre tangível e intangível no texto poético, Paz comenta:

[...] aquilo que nos mostra o poema não vemos com nossos olhos da matéria, e sim com os do espírito. A poesia nos faz tocar o impalpável e escutar a maré do silêncio cobrindo uma paisagem devastada pela insônia. O testemunho poético nos revela outro mundo dentro deste, o mundo outro que é este mundo. Os sentidos, sem perder seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível. (1994, p.11)

O apóstolo Paulo, em uma pregação aos romanos, reafirmou que a fé é a crença no invisível. E as qualidades invisíveis do divino são observadas no que é visível no mundo: *Porque as suas [de Deus] coisas invisíveis, desde a criação do mundo, tanto o seu eterno poder, como a sua divindade, se entendem, e claramente se veem pelas coisas que estão criadas, para que eles [os homens] fiquem inescusáveis.* (Romanos 1: 20)

Merleau Ponty, por sua vez, fala da *fé perceptiva*, a crença de que aquilo que vemos é de fato o que vemos. O filósofo questiona, então, como o sonho, que não é observável, é tão convincente quanto a percepção. E desenvolve seu pensamento com base na experiência:

[...] a relação entre as coisas e meu corpo é decididamente singular: é ela a responsável de que, às vezes, eu permaneça na aparência, e outras, atinja as próprias coisas; ela produz o zumbir das aparências, é ainda ela quem o emudece e me lança em pleno mundo. Tudo se passa como se meu poder de ter acesso ao mundo e o de entrincheirar-me nos fantasmas não existissem um sem o outro. Mas ainda: como se

o acesso ao mundo não fosse senão o outro aspecto de um recuo, e esse recuo à margem do mundo, uma servidão e outra expressão de meu poder natural de entrar nele. O mundo é o que percebo, mas sua proximidade absoluta, desde que examinada e expressa, transforma-se também, inexplicavelmente, em distância irremediável. (2003, p. 20)

O mundo sensível é visível e apresenta relativa continuidade, enquanto o pensamento é invisível e lacunar. As duas instâncias se completam mutuamente. Assim, nossa experiência de verdade no mundo está ligada às coisas que vemos. O mundo que abriga o corpo é o mesmo que abriga o espírito. Nas palavras do filósofo, *perceber e imaginar nada mais são do que duas maneiras de pensar*. (Ibid., p. 38)

O poema a seguir tem um título bastante sugestivo:

### **Denominando o visível**

*Havia a alma  
com seus corredores em penumbra  
que terminavam ali  
na presença daquela xícara  
quebrada diante dos seus olhos.  
Era preciso ler nas artérias dos cacos  
o existir  
antes que o relógio de Deus parasse  
também a alegria da vida  
que ardia nos lábios do sol:  
porque a Deus ela não pedia explicações.*  
(p. 52)

Na primeira estrofe, o substantivo *corredores* anuncia uma imagem que se alonga no espaço do texto, mas logo é interrompida com a presença *daquela xícara quebrada diante dos seus olhos*. A extensão da alma, penumbrosa, tem como limite aquele objeto, que desencadeia uma reflexão sobre a função do homem no seu próprio tempo.

Uma leitura ao modo Rudolf Otto afirmaria que o último verso revela o caráter irreduzível do divino e a posição de assombro do homem, que, reconhecendo as limitações de sua própria natureza, humilde aceita o que foge ao seu controle e entendimento. O numinoso em seus aspectos *tremendum* e *mysterium*, e o sujeito em seu sentimento de criatura.

Todavia, no poema, não são as sinuosidades de uma borra de café que revelam o destino, tal numa cafeomancia. Mas os traçados deixados nos pedaços da xícara quebrada, numa operação de exame individual da própria história. Os vestígios da vida lidos naquele objeto espedaçado: a fragmentação do existir, o nosso existir em cacos. Ao homem é dada a tarefa de se espelhar e se buscar compreender em sua vida fragmentada, ler sua existência, algo mais exigente que confiar o destino a uma arte divinatória.

A fatalidade inerente ao cotidiano pode ser exata como o *relógio de Deus*. Insubordinada aos nossos anseios, assim como os ciclos naturais, a luz do sol, que para em sua própria hora — *a Deus ela não pedia explicações*. Essa compreensão, no entanto, não exime o homem da necessidade contínua de ler a si próprio e saber enxergar a vitalidade possível em meio a seus estilhaços. Pelo contrário: é no que resta (e não é pouco) ao homem de possibilidade e livre-arbítrio que ele constrói sua autonomia.

Ora, o visível já está dado, quase autodenominado, porque partilhado em experiência comum a todos os homens que veem. O que faz a linguagem poética senão alargar essa visão? Estabelecer outro enfoque, outro ângulo? Apontar gravidade ao que é reles no senso comum, ou vice-versa? A partir da individuação do olhar do poeta, enriquecer essa experiência comum? Denominar o visível, para que, nele, e a partir dele, reconheçamos entusiasmos (do grego *enthousiásmos*, “transporte divino”) invisíveis? Portanto, não vemos no poema a negação do visível. Antes, sua perscrutação, para lhe dar nome e importância.

### 2.3 O ERÓTICO, O AMOR E O SAGRADO

Como observamos na leitura dos poemas citados, o corpo é uma chave de acesso à memória. As sensações físicas estão, de modo geral, ligadas à elaboração das ideias e dos sentimentos no poema. Podemos, com isso, identificar um erotismo sublimado na poesia de Lenilde.

Octavio Paz afirma que a poesia tem uma relação inelutável com o erótico. Ambos são representações, transfigurações movidas pela imaginação. Assim como o texto poético, o erotismo é metáfora: ultrapassa a sexualidade animal. E assim como a poesia desvia a linguagem de sua finalidade natural — a comunicação —, o erotismo desvia a sexualidade da reprodução. São atividades transgressoras que partem dos sentidos e não acabam neles.

O pensamento de Octavio Paz acerca do erotismo é notadamente influenciado pelos escritos de Bataille sobre o tema. O ensaísta francês identifica o erotismo como uma forma peculiar de acesso à continuidade primitiva e o associa à religiosidade. A coesão do espírito humano se daria na união do religioso com o erótico, o qual acontece no âmbito do interdito.

O erótico transgride por ser um prazer com finalidade em si próprio, apartado da necessidade de reproduzir. A reprodução é a união de seres descontínuos, que somos todos fundamentalmente — devido a nossa individualidade incompartilhável —, mas, estabelece, por meio de um novo ser (também descontínuo), uma continuidade (de cuja nostalgia sofre o homem), que só será consumada completamente na morte. O erotismo é uma maneira de recuperar, em profundidade, essa continuidade. Por isso, todo erotismo é sagrado: é um ir além do imediatismo. E está ligado a uma violência próxima ao assassinato — a violação dos corpos (Sade) — e à dissolução das formas constituídas socialmente, suspendendo-as por um momento.

A paixão, o erotismo dos corações, a seu modo, também suspende a descontinuidade dos seres, oferecendo-lhes uma provisória continuidade compartilhada, marcada pela angústia e pelo sofrimento de contemplá-la. Isso explica o desejo ou a realização do assassinio passional, já que a paixão faz vislumbrar o contínuo do ser que somente se efetua na morte. Mas não na morte do próprio ser (a qual nada revelaria a ele mesmo), mas na morte de um outro ser descontínuo, como no sacrifício, em que se assiste à destruição de um emblema da descontinuidade. Essa solenidade, da qual uma comunidade participa, é o que Bataille

identifica como *sagrado*, que, entendido como tal, ultrapassa a ideia de divino. *O sagrado é justamente a continuidade do ser revelada aos que fixam sua atenção, num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo.* (BATAILLE, 1987, p. 55)

A experiência mística anula o objeto para nos pôr em contato com o sentimento de continuidade. É um erotismo sagrado, mas não dos corpos, nem dos corações. O desordenamento da mística ultrapassa o sentido da morte, revelando o sentido profundo do erótico. Assim como a poesia revela a indistinção do contínuo.

O erotismo se funda em um paradoxo: pertence à nossa interioridade, mas só se realiza na busca de um objeto exterior. Essa subjetividade do ato erótico diferencia a sexualidade humana (quando erótica, não rudimentar) da animal. Nos primórdios da humanidade, provavelmente, a contenção do sexo foi uma das primeiras manifestações da ruptura entre o homem e o animal; daí que nasceu o erótico, dessa interdição. Um comportamento religioso fundamental no homem, ao lado do trabalho e da relação com a morte. Segundo Bataille, a religião cristã, por ter se oposto ao erotismo, é pouco religiosa.

O interdito, a proibição da realização do desejo, é elemento crucial na clara consciência do erotismo — o qual não ocorre sem a noção de pecado, a contraditória união de medo e prazer.

A interdição e a transgressão não se conciliam; o homem alterna sua existência entre uma (o mundo da razão) e outra (o mundo da violência). A primeira comanda a vida, mas a segunda subsiste e por vezes nos domina (o excesso). Pois, o universo, assim como Deus, ultrapassam os limites racionais. O trabalho cumpre o papel de controlar nossos impulsos violentos (a liberdade sexual, inclusive), retirando-nos o prazer instantâneo que estes provocam e oferecendo uma satisfação futura. De modo análogo, o sepultamento, demonstrando a violência que elimina todos os homens, reforça o interdito em relação à morte e impõe o respeito aos mortos. O trabalho, a relação com a morte e o sexo são interditos universais, somados aos particulares (o incesto, por exemplo).

Entretanto, o interdito admite e até reivindica a transgressão. Embora se apoie no mundo racional, o apelo que ele faz é à sensibilidade. O tabu, por exemplo, que promove a calma da razão, é um efeito do medo ou do desejo. Bataille afirma que o interdito do homicídio é o que torna possível a guerra. Pois, no domínio do irracional, há um jogo de emoções contrárias, no qual a violação suscita um sentido oposto. *O interdito existe para ser violado.* (Ibid. p.42)

A guerra, no entanto, não chega a ser a violência animal. Ela pertence ao grupo de transgressões organizadas, ao modo do trabalho, que compõem a vida social — por meio de regras, ritos, costumes. Justificado pelo interdito (o mundo profano), opondo-se a este, esse tipo de transgressão (o mundo sagrado) é limitado pela razão; sua violência é contida. O interdito, nesse caso, é reafirmado pelo próprio ato transgressor, estabelecendo um ciclo de dependência entre os dois aspectos.

A atividade transgressora reata o homem à animalidade: assim entramos no mundo divino. A coordenação da transgressão pela religião fica clara no plano econômico: o trabalho (profano) acumula os recursos, que serão consumidos na festa, no rito (religioso). De modo geral, o interdito não impossibilita a prática proibida, mas permite sua realização de modo religioso, transgressor. Ainda que depois ofereça uma expiação para o infrator.

Rudolf Otto afirma que o numinoso repele e aproxima. Também o interdito, diz Bataille, primeiro intimida e, quando fascina, promove a transgressão. Desse jogo de opostos é constituído o *sagrado*. O terror que o interdito causa desemboca em adoração (como o receio *augustum*).

A Octavio Paz também interessa a reflexão sobre o amor, categoria diferente do erótico, mas que, inclusive, encontra afinidade com o poético. O encontro do homem com a poesia traz à tona o que Paz acredita ser uma natureza perdida, a qual estamos sempre em busca, como o sentimento de continuidade, de que fala Bataille. Pois, somos marcados por uma falta original, uma ausência, revelada pelo Outro. É aí que a poesia tem semelhança com o amor e com a sacralidade. Nessas três experiências, o homem se desnuda e se enxerga inteiro naquilo que vê, jamais voltando a ser o mesmo. Nas palavras de Paz:

Nada mais alheio e nada mais nosso. O amor nos suspende, nos arranca de nós mesmos e nos joga no estranho por excelência: outro corpo, outros olhos, outro ser. E é só nesse corpo que não é o nosso e nessa vida irremediavelmente alheia que podemos ser nós mesmos. Não há mais outro, não há mais dois. O instante da alienação mais completa é o da plena retomada do nosso ser. Aqui também tudo se faz presente e vemos o outro lado, o obscuro e escondido, da existência. De novo o ser abre as suas vísceras. (2012, p. 141)

No poema a seguir, podemos identificar sutis alusões aos três elementos interligados — o amor, a poesia e o sagrado:

### **Poda**

*Da varanda contemplas*

*a poda dos rebentos do jardim.*

*Como se um deus fosse,*

*o jardineiro suprime os excessos.*

*Nós dois, porém, somos parte*

*dessa espantosa exorbitância do mundo.*

*Assim — enquanto o dono do jardim*

*Simula distanciar-se daqui —*

*Decifro em teu olhar quem eu sou.*

(FREITAS, 2010, p. 125)

A poeta cria um quadro com três personagens: o narrador, o ser amado e o jardineiro. Este último, que oferece uma nova forma à plantação, pela supressão de seus sobejos, adquire o caráter de uma divindade que tenha o dom da criação. Ou da recriação. Assim como um poeta origina um organismo vivo, recriando em sua página (espaço de sua podadura), as formas da linguagem. E, se levarmos em conta a poesia de Lenilde, nesse caso, lembramos da contenção característica de seus versos, os quais jamais contêm excessos.

Essa imagem nos revela, por extensão, uma visão da própria vida: mais interessante sob controle, com seus ímpetos refreados. O narrador reconhece que moldar a existência é mais difícil que cuidar do jardim, por serem, os homens, uma *espantosa exorbitância do mundo*. O desejo e a razão tornam mais complexa a natureza humana. Daí a necessidade, para a compreensão de si, do que se anuncia na segunda estrofe: o outro.

O narrador e o ser amado estão do lado de fora do jardim. Enquanto o jardineiro é comparado a um deus. Uma leitura possível é observamos, nessa composição, uma referência ao mito bíblico de Adão e Eva, expulsos para sempre do jardim paradisíaco, tornados *exorbitâncias*.

Esse paralelo nos leva mais uma vez a Octavio Paz, que, em seu poema *Carta de creencia* — no qual fala das condições do amor e do trabalho poético — faz menção ao jardim bíblico:

[...]

*La pareja*

*es pareja porque no tiene Edén.*

*Somos los expulsados del Jardín,*

*estamos condenados a inventarlo*

*y cultivar sus flores delirantes,*

*joyas vivas que cortamos*

*para adornar um cuello.*

*Estamos condenados*

*a dejar el Jardín:*

*delante de nosotros*

*está el mundo.*

[...]

(Disponível em: <http://www.poesi.as/op17058.htm>. Acessado em 06/02/2018.)

No poema de Lenilde, o autoconhecimento do narrador se dá a partir do contato com a pessoa amada, ambos pertencentes a um mundo só deles, construído na cumplicidade dos amantes, à parte do jardim figurativo. De modo análogo, no texto de Paz, a união da *pareja* se dá exatamente pelo apartamento desse Éden simbólico: a nostalgia da continuidade. A busca

do outro elementar no ser desejado. E, como condenação profética, a necessidade do constante refazimento desse encontro consigo mesmo através do outro. Os amantes de costas para a entrada do Jardim do Éden se dando conta que a possibilidade de recuperação da continuidade perdida agora reside no amor, no mundo de imperfeição.

### 3 O MAR — ESPELHO DE DEUS

#### 3.1 O NUMINOSO

Em 1917, o teólogo alemão Rudolf Otto publica *O sagrado*, obra na qual encontramos uma caracterização do numinoso, que, embora parta do pressuposto da inefabilidade de Deus, é por demais explicativa e descritiva.

Nessa obra, Otto defende que uma religião superior deve entender a divindade por meio de conceitos claros, para não limitar a religiosidade à vaguidão do sentimento. Para ele, o cristianismo é a religião que melhor faz isso. Sua consideração da religiosidade difere, também nesse ponto, da de Octavio Paz, que traça suas considerações a partir de seu conhecimento de religiões orientais.

Todavia, os atributos racionais, embora essenciais, não são suficientes para a apreensão do divino, que só ocorre com a união destes a atributos irracionais, ou seja, que estão ligados ao sentimento, mas não podem ser elucidados conceitualmente.

O que o autor propõe é a descrição de *símbolos conceituais* (OTTO, 2007, p. 99) que se aproximem da experiência entusiasta do encontro com o divino, para, assim, esquivar-se das arbitrariedades do largo adjetivo *irracional*, as quais podem acarretar em fanatismo ou pensamento vazio.

O objeto permanece na indestrinçável escuridão da experiência não conceitual, do puro sentir, não podendo ser interpretado, mas apenas insinuado pela partitura dos ideogramas interpretativos. [...] É irracional, tão irracional quanto, por exemplo, a “beleza” de uma composição, a qual igualmente foge a toda e qualquer análise e conceitualização racional. (Ibid., p. 98)

Desse modo, o sagrado se constitui como uma categoria teológico-filosófica composta. E a religião que melhor amalgamar os elementos racionais e irracionais em sua doutrinação e seu ritualismo será de maior qualidade, porque *civilizada, universal* (Ibid., p. 178), nas palavras do autor, que aqui também identifica o cristianismo.

Assim como Octavio Paz, o teólogo enfatiza que o sagrado está desvinculado de qualquer conotação moral. Para explicitar essa desvinculação, ele estabeleceu o termo *numinoso*, que, segundo o próprio, não pode ser definido com rigor, [...] *sendo algo árreton [“impronunciável”], um ineffabile [“indizível”] na medida em que foge totalmente à apreensão conceitual* (Ibid., p. 37).

Ademais, segundo Otto, o sagrado é uma categoria *a priori*, tanto em seus aspectos racionais quanto nos irracionais, na mesma medida, os quais não são fornecidos pela história nem pela razão. Pois, a sensação do numinoso se dá na *mais profunda base da psique* (Ibid., p. 151), e os elementos que a despertam apenas desencadeiam no mundo sensorial o que ocorre inicialmente no plano cognitivo, de forma autônoma.

Por isso, para que o indivíduo vivencie a experiência do numinoso, é necessária uma predisposição espiritual, que atine seu potencial para a experiência religiosa, o impulso religioso, que, inclusive, tornou possível o surgimento da religião na humanidade.

Ou seja, essas convicções e sensações apontam para uma “razão pura” no mais profundo sentido, que pela exuberância dos seus teores também deve ser distinguida da razão teórica pura e da razão prática pura de Kant, sendo ainda mais elevada ou profunda. Nós a chamamos de *fundo d’alma*. (Ibid., p. 151)

As *cognições a priori* (Ibid., p. 206), que tornam possível o contato com o numinoso, não são inerentes a todos, mas podem ser impulsionadas como receptividade, enquanto só podem se manifestar como produção nas pessoas “escolhidas”. Essas alcançam o patamar de possessão do Espírito e praticam o que se chama de *divinação*, produção religiosa. Traçando um paralelo com as artes, os artistas pertencem ao grupo dos “escolhidos”, enquanto os que acompanham suas obras são receptores.

Nesse ponto, Octavio Paz discorda de Rudolf Otto:

[...] é impossível afirmar que o sagrado constitui uma categoria *a priori*, irredutível e original, da qual procedem as outras. Cada vez que tentamos apreendê-la, descobrimos que aquilo que parecia distingui-la também está presente em outras experiências. O homem é um ser que se assombra; ao assombrar-se, poetiza, ama, diviniza. No amor há assombro, poetização, divinização e fetichismo. O poetizar

também brota do assombro, e o poeta diviniza como o místico e ama como o apaixonado. Nenhuma dessas experiências é pura; em todas elas aparecem os mesmos elementos, sem que se possa dizer que um é anterior aos outros. (2012, p. 149)

O numinoso provoca, no homem, o sentimento de criatura, uma autopercepção da dependência em relação ao nume, que causa, imediatamente, receio em seu observador. Um reflexo psíquico quando se atribui ao numinoso uma superioridade absoluta.

Otto enumera alguns aspectos marcantes dessa categoria. O *tremendum*: diante do nume, o indivíduo sente um temor positivo “que é mais que temor” (Ibid., p. 45). Um medo incomum e excitante que pressente o misterioso, caracterizado por uma vivência e valoração peculiares, somente despertadas em uma psique predisposta. É a primeira reação, ainda sem forma definida, que será substituída por estágios posteriores do receio, nos quais ainda há os efeitos físicos típicos do receio perante o assombroso ou pode se dá, também, em calma. A ira do Deus do Velho Testamento exemplifica o aspecto que causa esse terror santo.

O **avassalador** vem do elemento *majestas*, pleno domínio, supremacia. O homem sente sua nulidade e se autodeprecia, anulando, assim, o si mesmo. Sentimento comum na mística, que contrapõe a grandeza absoluta do nume à pequenez inata do homem. Já o **enérgico** consiste na energia do nume — em forma de ira, força ou emoção — que será canalizada, no indivíduo, para o zelo, ascetismo ou voluntarismo. O *mysterium*, por sua vez, é o espanto, ou estupor, antes da admiração pelo total incompreensível. Ocorre pelo fato de o nume pertencer a uma natureza totalmente diversa e estranha ao homem, de ser sobrenatural, apartado de qualquer familiaridade com a experiência mundana e o próprio ser. Esse mistério do nume, que desenvolve o “nada” da mística e o “vazio” do budismo, dá-se em três estágios de intensificação que transcendem a razão: primeiro, a inconcebibilidade; depois, o paradoxo; por último, a antinomia radical, na qual o nume contradiz a si próprio.

Por conta do elemento **fascinante**, em uma harmonia de contrastes, o nume tanto repele como seduz. O observador, então, sente grande exaltação, expressada em imagens negativas de si mesmas ou em termos naturais ingênuos. A exuberância é sua amplificação, enquanto a beatitude e a graça são suas formas mais moderadas.

O **assombroso**, o descomunal exotismo do nume, engloba todos os seus aspectos: o misterioso, o tremendo, o augusto, o enérgico, o fascinante e o majestoso. E, devido ao

aspecto *augustum*, o homem diante do nume se sente totalmente profano, não em relação a uma transgressão moral, que pode também existir, mas devido a um reflexo psíquico de pecaminosidade. O valor numinoso está acima da santidade moral, é irracional, e pode impelir um profundo respeito e reconhecimento, em vez de (ainda que também possa) obediência. O receio *augustum* inspira culto e reverência antes de tudo. No âmbito das valorações, esse aspecto desemboca na expiação, remissão, reconciliação e cobertura.

Já Octavio Paz defende que o encontro com o nume se caracteriza pela categoria do *horror*, que engloba as forças contrárias típicas dessa experiência. Ele diz que:

[...] a estupefação diante do sobrenatural não se manifesta como terror ou temor, como alegria ou amor, mas como horror. O horror inclui o terror — o ir para trás — e a fascinação que nos leva a fundir-nos com a presença. [...] O horror põe a existência em questão. Uma mão invisível nos mantém na aflição: não somos nada, e o que nos rodeia é nada. O universo vira abismo, e à nossa frente não há nada a não ser essa Presença imóvel, que não fala, nem se mexe, nem afirma isto ou aquilo, apenas está presente. E esse simples estar presente gera o horror. (2012, pp. 136, 137)

### 3.2 O SAGRADO — UM ELEMENTO DA CULTURA

Em seu ensaio “A outra margem” (de *O arco e a lira*), Octavio Paz considera a aproximação milenar entre a poesia e o sagrado. Ele aponta que, tanto elementos formais, como o ritmo e a imagem do poema, quanto o compartilhamento do texto escrito ou oral, guardam aproximações com a experiência coletiva da sacralidade.

Desde o tempo em que as canções eram apresentadas pelos aedos, e, em torno delas, reunia-se uma comunidade receptiva, até a leitura individual e silenciosa moderna, o texto poético pode estabelecer um momento de comunhão, no qual se reúnem em um mesmo tom de pensamento o autor, seus leitores, e leituras anteriores de ambos. Forma-se, assim, um *continuum* no espaço-tempo da poesia, que permeia toda a tradição do fazer literário. Nessa perspectiva, o poema é um objeto que torna possível a relação entre o homem e o sagrado.

No entanto, como o autor salienta, essa relação não é privilégio da poesia, já que são inúmeras as sacralizações feitas pelo homem na cultura. Assim, não seria proveitoso entender o fazer poético limitando-o ao conceito de *sagrado* (que já recebe, por si, diversos pontos de vista). Antes, é necessário esclarecer em que medida a poesia guarda essa relação, inclusive, distanciando-se da religião.

O poema, então, não é um artefato sagrado, embora possa ser traçado algum avizinhamo dele com a sacralidade.

O ritmo poético não deixa de oferecer analogias com o tempo mítico; a imagem, com o dizer místico; a participação, com a alquimia mágica e a comunhão religiosa. Tudo nos leva a inserir o ato poético no campo do sagrado. Mas tudo, da mentalidade primitiva à moda, os fanatismos políticos e até o crime, é suscetível de ser considerado forma do sagrado. [...] a poesia constitui um fato irreduzível, que só pode ser totalmente compreendido por si mesmo e em si mesmo. (PAZ, p.123)

Octavio Paz acredita na poesia como uma forma de religiosidade. Não atrelada a um sistema institucional religioso, mas marcada pela religação do homem com ele próprio, através do encontro com sua outridade. O poema é um Outro, que também é espelho que reflete o abismo de cada um de nós.

A ausência primordial de que nos fala o autor é algo que nunca pode ser reparado, é constitutivo da vida. Uma espécie de morte que nos acompanha desde o nascimento (que já inclui a morte do feto, sendo um renascimento). E o encontro com o divino ressalta essa ausência, pondo luz à nossa criaturalidade, à condição de criatura faltosa, de sentido mutilado, carente de essência. Nem o encontro com a outridade resolve esse problema, apenas o identifica. O homem sempre será um sem-essência, algo a buscar propósitos.

É nessa constatação, de que o homem não resolve sua busca no Outro, que Octavio Paz retira da religiosidade (seja na poesia, no amor, ou na sacralidade) um possível caráter autoritário e amesquinhador. O poeta não defende a poesia como uma religião que acomoda o indivíduo em seus princípios e rituais, limitando sua capacidade de escolha e imaginação. A poesia não resolve a vida, nada resolve. Pelo contrário, o sagrado que se dá entre nós e o poema pretende desembocar em nossa liberdade, porque é defesa do possível:

[...] a experiência religiosa e a experiência poética têm uma origem comum; suas expressões históricas — poemas, mitos, orações, exorcismos, hinos, representações teatrais, rituais, etc. — são às vezes indistinguíveis; as duas, enfim, são experiências da nossa “outridade” constitutiva. Mas a religião interpreta, canaliza e sistematiza a inspiração dentro de uma teologia, enquanto as igrejas confiscam seus produtos. A poesia nos abre a possibilidade de ser que decorre de todo nascer; recria o homem e o faz assumir sua verdadeira condição, que não é a alternativa vida ou morte, mas uma totalidade: vida e morte num único instante de incandescência. (Ibid., p. 163)

No enfrentamento com a outridade — assim como na relação com o interdito (Bataille) e com o numinoso (Otto) —, existe um duplo movimento: afastamento e incorporação. Por se tratar de um total desconhecido que, ao expor nossa falta primordial, primeiro nos assusta, depois nos atrai; e a ele aderimos em total envolvimento. Nesse momento, chegamos ao que Paz denomina de *outra margem*.

Para o poeta-ensaísta, claramente a poesia tem um propósito elevado na vida individual e coletiva do homem. O poema seria uma forma de nos conectarmos a um sagrado que vai de encontro às formas sagradas das religiões. Assim como, para Kuschel, o discurso religioso na literatura moderna tem sua religiosidade, muitas vezes, na negação da religião institucionalizada.

[...] julgo que poesia e religião brotam da mesma fonte e que não é possível dissociar o poema da sua pretensão de mudar o homem sem correr o risco de transformá-lo numa forma inofensiva de literatura; por outro lado, acredito que a missão prometeica da poesia moderna consiste em sua beligerância em relação à religião, fonte da sua deliberada intenção de criar um novo “sagrado”, diante do que as igrejas atuais nos oferecem. (Ibid., p. 124)

Fica claro, nesse posicionamento, o lugar central do homem nas experiências do divino e do sagrado. Não estamos tratando de uma instância superior *a priori* nem *per se*, como fazem os teólogos. Estamos identificando a relação do homem e sua elaboração imaginativa na cultura.

Segundo o pensador francês Régis Debray, em *Vida e morte da imagem*, o sagrado se caracteriza por aglutinar cultores a seu redor. São sagrados, assim, os sarcófagos do Antigo

Egito, os santos católicos, bem como a televisão, as celebridades do mundo *pop* e o *smartphone*.

A nosso ver, há sagrado por toda a parte onde a imagem se abre a uma coisa diferente de si mesma. A imagem como denegação do outro [...] O divino faz baixar os olhos, o sagrado faz erguer a cabeça. O olhar sacral ou mágico, que brota de um diferencial, só tem como condição a existência de duas fontes distintas, quem olha e aquele que é olhado; caso contrário, nenhuma relação pode “pegar”. Nenhuma “nova subida em direção do protótipo”. (DEBRAY, 1993, p. 62)

No trecho acima, Debray sinaliza a oposição entre sagrado e divino. Enquanto o último foge à compreensão e impossibilita a plena aproximação, tal sarça ardente que impede a visão (Êxodo, capítulo 3), o primeiro retém olheiros adeptos, imprescindíveis para a existência do sagrado, que se concretiza na relação entre o totem e seu ídola.

O sagrado, então, é representatividade. Enquanto o divino, matéria essencial, escapável, inatingível. Na verdade, o sagrado se realiza nas relações entre os personagens ou artefatos sagrados e aqueles que assim os consideram. Tudo pode perder a sacralidade se essa relação chegar ao fim.

Não se trata de uma razão para negar o sagrado, ou considera-lo ilusório. Mas para situá-lo onde ele está: em uma função, não em uma coisa. [...] está na relação do homem com suas obras e dessas obras com todo o resto. [...] O sagrado não é hereditário. Nem portátil. Não é possível mudá-lo juntamente com a mobília. É solidário de uma cultura viva e, como tal, intransportável. (Ibid., p. 249)

Desse modo, a relação sagrada é mais coletiva que individual. É um dado da cultura. As religiões estão impregnadas de sagrado, em seus rituais, ícones e testamentos. Assim como todo o cotidiano vulgar. Ao passo que a relação do homem com o divino se dá na esfera íntima, já que não há imagem ou objeto que torne possível uma experiência compartilhada de acesso ao divino. O que há são imagens e objetos sagrados que propõem a função de canal com o divino, mas que não substituem este.

Sagrado é, com efeito, todo princípio de unidade de uma coletividade; uma função sacralizante é unificadora. O que passa por ser místico é apenas uma lógica desconhecida. Seu princípio de unidade não escapa à influência do grupo porque ele é em si mesmo sagrado, aparece ao grupo como sagrado porque ele não pode deixar de lhe escapar (o princípio pertence necessariamente a um plano de realidade superior aos elementos do conjunto reagrupados por ele). (Ibid., 1993, p. 245)

O sagrado, apesar de reunir uma comunidade em torno de si, a qual lhe dispensa o caráter próprio de sagrado, coloca-se acima desse grupo, e deste não requer autonomia, apenas sujeição.

Tanto o sagrado como o divino são criações humanas. Mas o caráter autoritário do sagrado atenua as possibilidades imaginativas do homem. O sagrado é intocável, é sempre visto de baixo para cima. Mas é visto, e se restringe à visão que recebe. Não participamos dele. O divino, por sua vez, ainda que indefinível, tem a vantagem, para o homem, de não ser visto, de não estar contido em um recipiente material, de não ser representável em linhas claras, nem demarcado em linguagem linear: para o artista, especialmente, uma fonte inesgotável de alumbramento e exercício do imaginário. Na relação com o divino, o indivíduo é um partícipe.

### 3.3 A IMAGEM DIFUSA DO DIVINO

Octavio Paz também reforça o impasse entre os limites da linguagem e a expressão do divino. Ele lembra a recorrência de imagens e paradoxos para expressar o numinoso, recurso comum na poesia mística.

A língua do artista é a que não se restringe aos domínios da razão. Por isso, o texto poético é uma propulsiva fonte de possibilidades linguísticas para se dizer o divino, que não se diz exatamente. Pois, o poema se dá nas sinuosidades, nas contradições, na exaltação. Ele não tem compromisso com o arrazoado, como o tem o discurso teológico e filosófico. A poesia aceita o disforme e o delírio, sem pretender elucidações, mas tão somente êxtase.

A plenitude divina não é objeto de reflexão específica em nenhum dos poemas de Lenilde Freitas; ela não é descrita em suas próprias qualidades, como faz, em seu método teológico, Rudolf Otto. O sujeito do poema, em Lenilde, encontra as qualidades divinas em sua observação do mundo e de sua realidade interior.

O entendimento da superioridade de Deus, nessa poesia, dá-se por um respeito profundo, não por uma reverência intimidadora, que causa medo. A relação que o poema estabelece com o divino não é de completa verticalidade, ao modo cristão — que exige, inclusive, um mediador: Jesus Cristo. Também não há, é verdade, completa horizontalidade; em nenhum momento, Deus e o homem estão em pé de igualdade na realidade do mundo. E o vocabulário empregado para a Ele se referir, se não é sacro ou iconoclástico, muito menos é libertino ou irreverente.

No percurso literário de Lenilde Freitas, podemos notar sutis mudanças em relação à forma como o eu lírico se dirige a Deus ou fala sobre ele. O poema transcrito abaixo é de seu primeiro livro, *Desvios*:

### **Firmamento**

*Ó Deus,*  
*de que serve este firmamento remendado*  
*se em seu azul mais puro — bem no centro —*  
*está manchado*  
*e a ferrugem já espreita do outro lado?*

(p. 60)

O emprego, no primeiro verso, do vocativo *Ó Deus*, expressão de chamamento, indica a carga de angústia acentuada no decorrer do poema: a de um observador de um céu nublado, nuvens como remendos, o arrebol e sua cor enferrujada *do outro lado*, no horizonte do qual se aproxima a noite, que, por sua vez, se afasta do outro lado da Terra.

Aqui a natureza não é compreendida simploriamente pelos indícios físicos e visuais; ela é resultado da visão cultural que o eu poético tem sobre o mundo. Há uma contradição

significante entre o substantivo *firmamento* e os adjetivos *remendado* e *manchado* e o estado de ferrugem que se aproxima. Como pode a abóbada celeste, nomeada de *firmamento* justamente pela sua aparência de fixidez e sustentação, estar remendada, consertada? O poema questiona: o caráter firme da criação é alterado pela sua própria natureza, que desenha seus remendos, impondo-lhe instabilidade?

A aparente incongruência entre imobilidade e mobilidade em nossa vida é o mote do poema, que toma da natureza um exemplo visual. Os desacordos costumeiros com os quais nos deparamos, por exemplo, após uma ilusão de certeza. Um imprevisto que mancha nossa conformidade *em seu azul mais puro — bem no centro*, revelando-nos um novo prisma, acusando a oxidação de nossas posturas e opiniões e, acima de tudo, indicando que nosso firmamento também é feito de vacilações.

Pois, da instabilidade se chega à harmonia. Michel Serres, para quem o conhecimento vem do corpo, parte da bioquímica para construir seu pensamento filosófico. E ele identifica a instabilidade como um requisito para o equilíbrio espiritual. Assim como ocorre com o corpo, que necessita de movimentos físicos para conservar sua saúde:

Parece-me que o mistério que suscita a alegria e o entusiasmo reside não apenas na conservação perpétua, na flexibilidade e nas funções da vida, mas no aparecimento de um imprevisto, numa bifurcação brusca [...] A vida sobrevive da mesma maneira que uma segunda expiração substitui a primeira. Essa segunda vida repete a primeira, que sucumbirá rapidamente à morte, se não for buscar uma sobrevivência, se não estabelecer, mesmo que com novos custos, uma ligação entre o ritmo regular do coração e os saltos arrítmicos do cérebro: um atira o outro para fora de seu círculo, e o outro conduz o primeiro a se reinstalar. (2003, pp. 43,45)

Nos únicos dois poemas de *Desvios* em que lemos o substantivo *Deus*, Ele está sendo invocado em uma interjeição, ao modo de um apelo, de um desespero, que pode revelar, também, um pudor ou uma falta de intimidade com o interlocutor. Intimidade que será acentuada em poemas posteriores, nos quais, inclusive, Deus não será evocado diretamente, dir-se-á *sobre* Ele.

O outro poema daquele livro é *Da janela*, transcrito abaixo:

*Lá longe, no ponto máximo*  
*que a minha vista alcança desta estrada,*  
*começam meus olhos a vislumbrar*  
*alguma coisa vindo vindo devagar.*  
*Ó Deus, que realidade tão esperada!*  
*Ó Deus, há quanto tempo nada passa aqui!*  
*Quanto sol eu vi chegar,*  
*quanto eu vi partir.*  
*O ar desfigurava as nuvens,*  
*o verão secava as folhas,*  
*que o inverno tornava a molhar.*  
*Mas eis que alguma coisa vem vindo ali...*  
*Anoitece e já estou bem cansada...*  
*Não, não posso dormir agora,*  
*não, não posso dormir.*  
 (p. 69)

A interjeição *Ó Deus* é mencionada duas vezes, em versos contíguos. O eu lírico mora em uma região deserta, como percebemos nos versos *há quanto tempo nada passa aqui!* / *Quanto sol eu vi chegar,* / *Quanto eu vi partir.* No quarto verso, a duplicação do verbo no particípio *vindo* seguida do advérbio *devagar* reforçam as noções de constância e vagarosidade e ocasionam uma particular sonoridade com a tripla repetição dos sons do *v*, fricativo, e do *d*, oclusivo.

Embora essa paisagem nos remeta a um território ensolarado e sem agito urbano, como uma cidade do sertão, é possível pensarmos na referência a qualquer lugar, sem definição geográfica, se lermos essa calmaria como uma alegoria para a solidão. A janela enquadra a visão do mundo, e este tem o tamanho e os limites que o vão impõe. Desse

enquadramento, uma miragem, uma revelação, tão especial, pela singularidade do acontecimento, quanto banal: um simples pressentimento da chegada de *alguma coisa*.

Porém, essa banalidade se transforma em alumbramento pela energia que propõe, a ponto de impedir o sono, interromper o andamento natural da vida. Uma metáfora para a esperança e para o que, no cotidiano mais vulgar, desperta o desejo de esperar, de confiar num futuro.

Interessante notar que a intimidade com Deus se aprimora ao passo que Ele deixa de ser expressão de chamamento. Quando Ele se torna a terceira pessoa do discurso, a respeito de quem se fala. Nesse ponto, voltamos à relação contraditória com o divino: de aproximação e afastamento.

No caso de Lenilde, quanto mais a relação de sua poesia com o divino amadurece, menos Deus é apresentado como alguém a quem se dirige. Gradualmente, Ele perde a condição de figura assistencial, que existe para atender aos apelos humanos, para se tornar uma instância complexa cuja compreensão nunca se completa. Não se trata de um afastamento de Deus, mas uma mudança de prisma, ao mesmo tempo em que ocorre uma maior elaboração da experiência com o divino.

O poema a seguir, como outros analisados anteriormente, é um exemplo desse processo de complexidade:

### **Momento íntimo**

*O cheiro de café*

*passa e para*

*junto à tosse metálica*

*que golpeia*

*o meu nervo acordado.*

*O mar — espelho de Deus —*

*se contorce.*

*Aproximo-me da vida  
e ilumino o abismo  
que me tira o fôlego.*

*Uma cigarra toca o seu clarim  
— acorda os que dormem dentro de mim.*

(FREITAS, 2010, p.38)

Lemos, nesse poema, uma descrição de eventos independentes e simultâneos que se relacionam no espaço-tempo denominado pela autora de *Momento íntimo*. Cada uma das quatro estrofes tem um sujeito diferente: *o cheiro de café*, *o mar*, “eu” e *uma cigarra*. São quatro episódios, transformados em um só, que concorrem ao instante revelador do eu lírico, o observador das experiências relatadas.

Revelação que parte dos sentidos do corpo: o olfato: *O cheiro de café / passa e para*; a visão: *O mar — espelho de Deus — / se contorce*; a audição: *Uma cigarra toca o seu clarim*; um mal-estar físico: *junto à tosse metálica / que golpeia / o meu nervo acordado*. Das sensações corporais às ações metafísicas: *Aproximo-me da vida / e ilumino o abismo / que me tira o fôlego*; — *acorda os que dormem dentro de mim*.

A descrição nos leva a pensar em uma manhã de verão, época em que as cigarras machos abandonam o solo e se lançam ao topo das árvores para executarem seu canto de acasalamento, *o seu clarim*. A primeira estrofe já tem uma forte sugestão visual indicando o “caminho” do cheiro do café, como o vapor que vemos sair do bule. Na segunda, uma metáfora que nos diz sobre a ideia de divino que perpassa a obra de Lenilde.

Se há espelho, há reflexo. Como haveria de ser a imagem de Deus espelhada? Difusa, como a aparência do mar, que reflete o azul (e, às vezes, o verde) por conta da absorção seletiva das cores. Movente, contorcida, como as ondas em agitação ininterrupta. Vertiginosamente bela, que causa, ao mesmo tempo, alento e espanto.

Essa confluência de acontecimentos singulares acarreta, no eu lírico, uma revelação, com as sensações físicas e a contemplação de eventos rituais da natureza provocando, na terceira estrofe, uma operação impetuosa.

Os substantivos *abismo* e *fôlego* denotam um contido agitação, assim como as expressões *tosse metálica*, *meu nervo acordado*, a imagem do mar em contorção, o canto estridente da cigarra e o último verso — *acorda os que dormem dentro de mim*. O momento *íntimo*, assim, convoca para a observância atenta da vida.

No poema seguinte, observamos, mais uma vez, uma menção a Deus junto a uma descrição da natureza.

### **Invernal**

*A água escorre*

*pela abismal face do dia.*

*Ainda ontem*

*tranquilo o mar dormia*

*e o guarda-sol-azul-de-Deus*

*o recobria.*

(2010, p.71)

A primeira estrofe representa a chuva em uma imagem que pode lembrar um rosto em lágrimas ou mesmo uma janela sobre a qual escorre a água de um temporal.

A chegada do inverno torna aquoso o dia que, até ontem, era tomado pelo azul do verão. O céu, espécie de rede de proteção do que está abaixo dele, como se a natureza se compusesse de seus próprios cuidados. O substantivo composto *guarda-sol-azul-de-Deus*, para denominar o firmamento, une Criador e criação na própria palavra, de forma inexorável.

O poema — composto de três dísticos terminados na mesma rima (*dia / dormia / recobria*) — é, também, uma reflexão sobre a fugacidade do tempo, notória nos movimentos cíclicos da natureza, como as mudanças de estações do ano.

É importante salientar que, ainda que a noção de Deus se torne mais elaborada na poesia de Lenilde, esse processo de conhecimento não desemboca em intelectualismo. Seus poemas não querem explicar Deus, nem demonstrar como a instância divina desafia a lógica. Deus é algo a que se busca, mais por se confiar nos benefícios dessa busca do que na pretensão de se chegar a alguma enunciação racional acerca dele.

O que o Deus da poeta tem de misterioso, a poesia dela tem de aceitação desse mistério.

## 4 MAS É OUTRO O OCEANO

### 4.1 O HOMEM RELIGIOSO

Em *O sagrado e o profano*, Mircea Eliade discorre sobre as características do homem religioso, de outrora. Quarenta anos após a publicação de *O sagrado*, Eliade intenciona analisar a categoria do sagrado *na sua totalidade* (ELIADE, 1992, p. 13).

O autor disserta sobre o conceito de *hierofania* (revelação do sagrado) e afirma que a característica basilar do sagrado é sua oposição ao profano. A sacralidade se manifesta em objetos do mundo natural, desde uma árvore até o corpo de Jesus Cristo. No processo de hierofania, tais objetos deixam de ser profanos e se tornam sagrados, embora continuem a pertencer, também, à ordem natural, numa relação paradoxal.

Para o homem religioso, os objetos sacros adquirem caráter de potência e perenidade. Por isso, o sagrado é geralmente tido como a verdadeira realidade, em oposição ao profano como realidade ilusória.

Como o mundo moderno sofreu uma grande dessacralização, nos é difícil atingir as dimensões espirituais da existência de sociedades remotas alicerçadas na sacralidade, do *homo religiosus*. Ainda assim, podemos perceber que o sagrado e o profano constituem verdadeiros modos de ser e que mesmo o mundo contemporâneo preserva valorações religiosas.

O modo de ser sagrado pode ser percebido, por exemplo, na relação do homem religioso com o espaço geográfico, o qual é dividido em áreas sagradas (significativas, que representam o centro do mundo e das quais partem a orientação do homem) e profanas, “irreais”.

As hierofanias, assim, constituem-se elementos ontológicos referenciais no espaço heterogêneo do mundo sacralizado. Em oposição ao mundo profano, homogêneo e relativo, no qual tudo é subjetivo, os centros variam com as contingências econômicas e os únicos locais “sagrados” possíveis são os que recebem uma importância afetiva particular em cada indivíduo (assim como os templos são hierofanias que permitem a comunicação do mundo profano com o espaço divino).

No mundo religioso, o sagrado demarca orientações espaciais, criando uma ordem cósmica na verdadeira realidade. Por isso, diz-se que ele funda o “mundo”, o cosmo. O que se aparta a isso, os ambientes desorganizados, é o caos. A cosmogonia do mundo sagrado, quando de caos passa a ser cosmo, é uma tentativa de reflexo da criação divina, estruturando o espaço da existência. Consagração é criação. E as hierofanias de um lugar são as entradas para a transcendência, sem a qual não há vida. Após a cosmogonia, o mundo se revela como um mundo sagrado.

Assim como o espaço, o tempo também é marcado pela descontinuidade e heterogeneidade no mundo sagrado. Um tempo mítico primitivo e essencial, de não fluidez, que os ritos estabelecidos no calendário religioso (como as celebrações do ano-novo) reatualizam constantemente. Cada vez que se realiza uma liturgia ou festa religiosa, esse tempo primordial é recuperado, numa reatualização da cosmogonia, repetição ritualística dos atos criadores. Desse modo, o *homo religiosus* se torna contemporâneo do tempo mítico original e de seus deuses.

O tempo profano, por sua vez, é o que contém os eventos não religiosos. Assim, ao passo que o homem profano vive no presente histórico — que, ainda que possa ser descontínuo e heterogêneo devido a experiências de intensidades diversas, fatalmente desemboca na morte e não atribui tais oscilações do tempo a um poder místico —, o homem religioso vive num tempo circular eterno, periodicamente recuperado.

Por meio dos mitos, o tempo sagrado — modelo fundador do tempo profano, já que deu origem à vida e ao mundo — inaugura realidades. Pois, a criação e o tempo começam juntos; antes da existência não havia tempo. Os mitos proclamam os atos criadores fundados no tempo da sacralidade. Já a realidade profana não é mitológica, não se abre para o mundo espiritual, não é revelada por um deus ou herói civilizador.

Além disso, os mitos preservam os modelos ideais de vida, os dos deuses, que são seguidos pelo homem religioso, que não quer restringir sua experiência no mundo à profanidade. Por isso, esse homem leva em consideração a história sagrada, narrada pelos mitos, a única que abarca os acontecimentos significativos, os divinos.

Nessa perspectiva, toda a natureza é uma sacralidade. Afinal, ela é um cosmo (criação), e não um caos. Nela os deuses se revelam. É natural e sobrenatural ao mesmo tempo. Há relatos de sacralização de diversas hierofanias cósmicas; entre elas, o céu, a água, o Sol, a Lua, pedras e animais.

O céu é a primeira estrutura a incitar a transcendência, em direção ao elevado, supremo; assim como os fenômenos meteorológicos são sinais diretos dos deuses criadores, suas epifanias. Quando, nas religiões aborígenes, os homens se afastavam desses deuses celestes e criavam outros deuses terrenos (da fecundidade, força, opulência etc.), ocorria a sacralização da vida cotidiana e imediata. Ainda assim, os deuses celestes estavam presentes por meio do simbolismo, permitindo uma transcendência vertical.

Pelo fato de, nos mitos da criação, a água existir antes da terra, esse elemento natural é considerado o receptáculo predecessor da existência e suas possibilidades. É símbolo da morte e do renascimento, tais quais o dilúvio e o batismo. Já a Terra Mãe é de onde nascem todos os seres. O sentimento de pertencimento à terra natal (inclusive o desejo de ser enterrado nela) pode ter origem nas lendas que narram esse nascimento. Assim como a sacralidade do parto confere à mulher gestante, em muitas culturas, uma associação com a terra fecunda.

Se o cosmo sofre um processo de constante renovação, também a vida, em algumas culturas aborígenes simbolizada por uma grande árvore cósmica, define-se pela eterna regeneração. A vida, para o *homo religiosus*, não começa no nascimento na Terra nem acaba na morte. A juventude e a imortalidade encontram no ritmo da vegetação um símbolo ideal.

Ademais, atividades fisiológicas, como o sexo e a alimentação, também são passíveis de sacralização numa sociedade religiosa, bem como os órgãos e suas funções. Desde o corpo à casa e o templo são meios de passagem do modo existencial profano ao sagrado.

O processo de dessacralização do mundo, que teve apogeu na modernidade, é o fazimento do homem por ele próprio, com a rejeição da transcendência e o papel de único agente histórico. Segundo Mircea Eliade, o homem moderno, arreligioso, define-se por sua negação ao *homo religiosus*, em sua constante tentativa de se libertar das sacralidades. No entanto, mesmo no mundo profano se encontram estruturas místico-religiosas, em comportamentos e ritos que denotam uma *mitologia camuflada*.

[...] o homem profano, queira ou não, conserva ainda os vestígios do comportamento do homem religioso, mas esvaziado dos significados religiosos. Faça o que fizer, é um herdeiro. Não pode abolir definitivamente seu passado, porque ele próprio é produto desse passado: É constituído por uma série de negações e recusas, mas continua ainda a ser assediado pelas realidades que recusou e negou. Para obter um mundo próprio, dessacralizou o mundo em que viviam seus antepassados; mas, para

chegar aí, foi obrigado a adotar um comportamento oposto àquele que o precedia – e ele sente que este comportamento está sempre prestes a reatualizar-se, de uma forma ou outra, no mais profundo de seu ser. (Ibid., p. 98)

Esse constante assédio das realidades sagradas no homem moderno, de que fala Mircea Eliade, pode se relacionar ao conceito de *religiosidade íntima*, de Kuschel, expresso na literatura.

#### 4.2 RELEITURAS DA MITOLOGIA BÍBLICA

A Bíblia é um conjunto de mitos, que, ao lado da metáfora, formam as bases de sustentação de sua narrativa. Northrop Frye, em *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*, indica dois sentidos de *mito*: uma sequência verbal ordenada; e histórias que, por sua atenção social, tornam-se sagradas, centrais (a revelação bíblica) e se contrapõem às profanas, socialmente marginais. A Bíblia pertence, então, ao segundo sentido de *mito*.

Conforme Frye, estudiosos, como James Frazer, na tentativa de encontrarem uma causa para os mitos, analisaram-nos como modelos interligados e não se detiveram na sua função para a sociedade a que pertencem. A mitologia, afirma o crítico, é um *factum*, não um *datum*, ou seja, é essencialmente cultural. Assim como o mito não existe *per se*, mas apenas em sua estrutura verbal. Mesmo que se refira a elementos da natureza, por exemplo, o mito não tem como objetivo explicar aquela, mas destacar a comunidade humana do meio ambiente a que pertence por meio da imaginação. Algumas recepções ao texto bíblico encaram passagens metafóricas — *O norte estende sobre o vazio; e suspende a terra sobre o nada* (Jó 26:7) — como referências ao conhecimento natural ou à ciência, o que, para Frye, constitui-se um equívoco, já que a Bíblia não tem pretensões científicas.

A Bíblia *não é literária nem não literária*, afirma o crítico canadense. Em suas passagens poéticas, a Bíblia é mais fiel à poesia do que é à história em suas passagens históricas. Pois, a poesia expressa o universal; a história, afirmações particulares. Ademais, não se pode considerar a Bíblia como um grande poema: além de grandes trechos não serem poéticos, há passagens que esbarram no problema da ficcionalização (como as parábolas de Jesus, com criação de personagens por um outro “personagem”, o próprio Jesus).

O sentido histórico, segundo Frye, não é claramente delimitado no relato bíblico, e, quando há, está a serviço da *profundidade ou significado espirituais* (2004, p. 67). Auerbach, no *Mimesis*, diz algo parecido: [...] *a intenção religiosa condiciona uma exigência absoluta de verdade histórica* (1976, p.11). Ele acrescenta que o narrador precisava acreditar na verdade objetiva da história que estava contando, já que a Bíblia não visa à realidade, mas à verdade.

De acordo com o autor canadense, em vez de relatos históricos particulares, a narrativa poética da Bíblia é de caráter universal. A história pela qual se interessa a Bíblia é a *heilsgeschichte*, a história da salvação com repetições das sequências míticas; e não a *weltgeschichte*, a história do mundo, na qual nada se repete. No relato bíblico, essas duas modalidades históricas ocorrem no mesmo tempo e espaço, mas constituem perspectivas diversas sobre a vida e jamais coincidem.

Assim, o mito não se relaciona com o real, mas com o possível. E, enquanto programa de ação para uma sociedade, não ignorando a história, pode ir de encontro a esta. É o caso dos mitos de libertação, como o da alforria de Israel das mãos opressoras dos egípcios. Depois de concluído esse relato na *weltgeschichte*, ele continua na *heilsgeschichte*, na forma do Egito simbólico, que pode oprimir, por exemplo, os negros escravizados na América do Norte no século XIX. O relato bíblico sobrevive em encorajamento e promessa de salvação. Pode-se dizer que o mito central da Bíblia, a perdição do homem pelo pecado e futura redenção por meio do Messias (o herói da narrativa), é um mito de libertação, já que trata de algo a que a história do mundo não atribui credibilidade.

Em alguns casos, na obra de Lenilde, encontramos alusões a personagens ou temas bíblicos. Elas se tratam, sempre, de releituras de elementos mitológicos das Escrituras, dialogando com o sentido existencial indagado nos poemas. Interessante observar que tais elementos nos remetem a um contexto no qual a vida humana era fundamentalmente religiosa, como a descrita por Mircea Eliade. Por isso, são relidos: existe um elo perdido entre o mundo religioso e nossa realidade materialista; os poemas elaboram possíveis conexões.

O poema a seguir é um exemplo:

## **Janela**

*A mulher*

— *pomba diluviana* —

*ainda perscruta o tempo.*

*Caprichosa em antigos gestos,*

*abre lentamente a janela*

*sem temer o chocalho da chuva.*

*Sua paisagem*

— *como a dos mortos* —

*é sempre a mesma.*

*Mas é outro o oceano*

*onde ela — igual Noé —*

*teima e sobrevive.*

(FREITAS, 2001, p. 62)

No capítulo 8 do Gênesis, o narrador bíblico relata o fim do dilúvio, quando Deus fez parar a chuva e ordenou a saída de Noé e sua família da arca. No texto sagrado, Noé, após soltar um corvo de uma janela da embarcação para mensurar o nível das águas, lança uma pomba três vezes: na primeira, a ave retorna sem ter encontrado nada além de água; em seguida, traz um ramo de oliveira no bico, indicando que já havia árvores à vista; e, depois de mais sete dias, a pomba não retorna, enquanto os tripulantes da arca aguardam a ordem divina para sair.

No poema, a pomba da Bíblia é metáfora do exame da vida feito pela personagem descrita. Como se a saída da arca não ocorresse em apenas três ocasiões, mas se refizesse rotineiramente, em busca dos indícios de possíveis alegrias, com as quais ela *teima e sobrevive*.

A mesmice da paisagem observada — *como a dos mortos* — contrasta com a disposição espiritual de não permitir que o cotidiano se converta em tédio. Ao modo de Noé, exemplo bíblico de perseverança — antes do dilúvio, ao empreender quase solitariamente a construção da arca e anunciar os propósitos de Deus, e após o cataclismo, continuador de uma nova humanidade.

Nesse poema, a janela é um objeto-espaco que funciona como uma metáfora de um canal para o mundo. Da janela, o indivíduo espreita as realidades exteriores e retorna para si modificado. É assim, também, no poema *Da janela*, que já analisamos.

É também com o relato de Gênesis que o poema seguinte apresenta um paralelo:

### **Adão**

*Esta aragem*

*é o sopro do tempo*

*desfazendo tua imagem.*

(1989, p.67)

O terceto contém uma referência explícita à narrativa bíblica da criação do homem: *E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente* (Gênesis 2:7).

O sopro de Deus deu a vida. O sopro do tempo a desgasta. O tempo, tal brisa constante, implacavelmente modifica a criação e termina por findá-la. Movimento observado nas máculas da velhice no corpo e na mente.

Com a finalidade de descrever o contexto histórico da linguagem empregada na escrita da Bíblia, Frye, baseado no estudo de Vico sobre as idades de um ciclo histórico (poética, heroica e vulgar), comenta os tipos de expressão verbal em três fases da linguagem: hieroglífica, hierática e demótica. A primeira, anterior a Platão, caracteriza-se pela primazia da metáfora e a identidade entre o homem e a natureza; desse modo, as palavras são entidades concretas e agrupadas em uma prosa descontínua. Na segunda fase, que inicia em Platão e se estende até o século XVI, a metonímia é a base da linguagem, produzida por uma elite; já

existem abstrações, e as metáforas estão a serviço de conceitos numa prosa contínua. Já a última fase é a chamada *descritiva* e corresponde aos nossos dias, na qual há correspondência entre a palavra e a realidade exterior com clara separação entre sujeito e objeto; também em prosa contínua, essa linguagem dificulta as possibilidades metafísicas.

O Velho Testamento foi escrito, em grande parte, na fase hieroglífica, ou poética, na qual as palavras, agrupadas em afirmações epigramáticas ou oraculares, eram revestidas de uma energia dinâmica própria e as concepções hoje tidas como abstratas eram exatamente físicas, imanentes. No relato do Gênesis, por exemplo, as palavras exercem poder de criação — *E disse Deus: Haja luz; e houve luz (1:3)*.

Segundo Frye, a segunda parte da Bíblia se mantém próxima do Velho Testamento no que diz respeito ao emprego da linguagem, pois não contém argumentações racionais, nem proliferação de uso funcional de abstração. O idioma linguístico do texto bíblico, *kerygma* (“proclamação”), mesmo que influenciado pelas características das três fases, não coincide com nenhuma delas. Esse idioma é marcadamente oratório, com destaque para os aspectos metafórico e empenhado, que se misturam e ocasionam o que se denomina de *revelação*. Como um quarto tipo de expressão, é metafórico, não faz uso da linguagem abstrata e analógica e apresenta trechos de linguagem descritiva.

A metáfora, na Bíblia, é um elemento fundamental na direção de pensamento, e não secundário. São metafóricas as afirmações de doutrinas essenciais, como a da trindade e da transubstanciação.

As alusões a passagens bíblicas, na produção de Lenilde, podem ser explícitas, como nos poemas *Janela* e *Adão*, ou sutis, como no poema *A corça no campo*, no qual nada parece indicar uma referência à Bíblia:

*A lua*

*quase cheia*

*passaia*

*quase nua.*

*Sua sombra*  
*musselina*  
 *fina fina*  
*na rua campeia.*  
 (2010, p.44)

O título do poema é uma imagem construída para descrever a Lua em vagaroso movimento, como um cervídeo tranquilamente saltitante. É esse também o ritmo do texto, composto de palavras breves, versos curtos, rimas intercaladas (*lua / nua, cheia / passeia / campeia, musselina / fina*) e repetições (*quase / quase, fina / fina*).

Acontece que a expressão que intitula o poema é encontrada, quase de forma idêntica, duas vezes no Cântico de Salomão: *Eu vos pus sob juramento, ó filhas de Jerusalém, pelas fêmeas das gazelas ou pelas corças do campo, que não tenteis despertar nem incitar [em mim] amor, até que [este] esteja disposto* (2:7; 3:5; 1998).

O versículo bíblico não se refere à Lua, mas esse achado pode indicar que a Bíblia seja, na poeta, uma leitura internalizada, que reverbera em sua escrita.

Em seu livro *Tributos*, Lenilde “oferece” dois poemas ao personagem masculino do Cântico dos Cânticos, nos quais a poeta verbaliza a persistência do mito sagrado do amor erótico. A seguir, um deles:

### **Ainda ao**

#### **Noivo dos Cantares**

*A espera inquieta como um cão de guarda*  
*era translúcida... e ninguém via.*

*Sou a noiva eterna a dos Cantares*  
 — *que te aguarda*

*És aquele*

*perto de quem meu coração passa o dia.*

(1994, p.93)

O ato de esperar, no poema, é o motor do desejo, não importando se se aguarda alguém que não vem ou alguém cuja presença é frequente. A saudade, de muito ou pouco tempo, intensifica o encontro que só consuma fisicamente o que esteve espiritualmente sempre ligado: *perto de quem meu coração passa o dia*. E essa esperança é atenta *como um cão de guarda*.

As interpretações escolásticas que restringem o sentido do Cântico dos Cânticos ao casamento entre Cristo (o pastor) e a Igreja (Sulamita) não deixam de identificar um caráter subversivo, já que relacionam a linguagem erótica à experiência com o divino (Deus é Eros). Mas, como afirma Octavio paz, *o sentido religioso do poema é indistinguível de seu sentido erótico profano: são dois aspectos da mesma realidade* (1994, p. 23). Esse texto bíblico é um canto ao amor carnal, que não é menos puro porque consumado no corpo, nem menos erótico porque cultivado na procura.

É o que também observamos nas construções imagéticas ambíguas e sensuais de San Juan de la Cruz no seu *Canto espiritual: canciones entre el alma y el esposo*. Assim como no poema de Lenilde, o aguardo é destacado e se inicia com a *esposa* indagando o paradeiro do amado:

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

(Disponível em: [http://biblio3.url.edu.gt/Libros/JCruz/JCruz\\_CantoEspiritualA.pdf](http://biblio3.url.edu.gt/Libros/JCruz/JCruz_CantoEspiritualA.pdf). Acessado em 31/01/2018.)

A procura e a espera são os motes do livro bíblico no qual os enunciadores recorrem, como os poetas, às imagens para expressarem seu desejo. Amor, erotismo e sacralidade em um poema: a linguagem arrisca seus limites para dizer experiências viscerais, recorre à profusão de metáforas. Francis Landy, especialista no estudo literário da Bíblia hebraica, assim comenta:

O discurso do amor, do qual o Cântico é uma destilação, é criado não apenas pelos amantes, não é somente o fundamento de uma comunidade baseada no amor, que de início se desenvolve a partir da família, da relação mãe-criança, e depois da sociedade de amantes à qual o Cântico apela, atrai também, para sua órbita, coisas, plantas, animais, geografia. Não pode fazer nada mais: os amantes só conseguem comunicar-se por intermédio do mundo, da metáfora. O amante investiga a outra pessoa e encontra no corpo afirmação, resposta e também solidão. Algo ocorre além da fala, e entra na linguagem apenas graças ao deslocamento. (*In: ALTER; KERMODE, 1997, p. 327*)

## 5 NOS BOLSOS DE DEUS ENCONTRO MINHAS RIQUEZAS

### 5.1 O POÉTICO: UM DESPERDÍCIO VITAL

Georges Bataille, além de estudar a relação do sagrado com o erotismo, refletiu acerca da tensão entre o sentimento religioso e o modo de vida produtivo.

Em *Teoria da religião*, o autor francês estabelece o sacrifício como uma atividade fundamental na manifestação do sentimento religioso. A morte permite ao homem que a observa entrar em contato com a intimidade da vida, que se opõe à duração do sistema material; a aparente tristeza diante da morte de alguém revela um êxtase só permitido no momento que essa duração comum é interrompida, tornando-se, assim (a morte), a grande afirmação da vida.

O ato sacrificial retira o ser sacrificado de seu estado de coisa (o animal, a planta, domesticados) e lhe dá imanência, num momento de comunhão de suspensão da duração com seu sacrificador. O sacrifício destrói a coisa para fazer viver a imanência, indicando uma outra ordem, que não é a do mundo das coisas e do trabalho, marcada por uma angústia sagrada.

O alcance da imanência no rito religioso, ou festa, é regulado justamente pela duração do estado de coisas, que não permite que o homem retorne completamente à animosidade. Num jogo de forças contrárias, o impulso religioso deseja a destruição (a plena consumação imanente do sacrifício), enquanto o impulso conservador da consciência impõe seu limite. O mundo profano coordena, assim, o mundo religioso; e a festa é, também, uma utilidade — a de conciliar as necessidades do mundo das coisas aos favores divinos. Desse modo, a religião é entendida como um constante processo de busca da intimidade indistinta, da animosidade, sempre limitada pela clareza da consciência do homem, a qual, por sua vez, busca sua intimidade obscura.

É para manter a operacionalidade da ordem profana das coisas que existe a moral, para conservar a duração. Em contraposição à intimidade religiosa, que ocorre no instante. Entretanto, a moral adveio da ordem íntima. Esse processo ocorreu devido a um deslizamento operado nas religiões primitivas, em que o divino era composto de elementos positivos e negativos (imanência, animosidade, violência), mas, com o passar do tempo, tornou-se

exclusivamente puro, fasto; enquanto o profano, impuro: o dualismo. Ligada à razão, a moral excluiu os considerados consumos inúteis, como o assassinato e os sacrifícios sangrentos. A moral subordina o divino ao real, ao passo que ela própria e a razão são divinizadas.

Mesmo os ritos arcaicos preservados no mundo inteligível fazem com que a violência da intimidade seja apenas uma reminiscência acessada pelo homem reflexivo, profano, em sua nostalgia, por meio da transcendência. Já que o mundo das coisas está essencialmente apartado do mundo sensível, ele é divino apenas em aparência, e há, nele, uma incomunicabilidade entre os seres e as coisas. A partir daí, só é possível uma transcendência por mediação, que obedeça aos limites da razão e da moral, as quais condenam a violência que põe em perigo a ordem das coisas. Em vez da energia da violência libertada, a sonolência do mundo dual, no qual a matéria é o mal, e o espírito, o bem. Em vez do impulso do instante, o direcionamento para a salvação futura, no mundo produtivo. Em vez da afirmação do divino entre os homens, no “aqui-embaixo”, o além como exclusiva possibilidade de mediação e violência improdutiva (a única que se liga à intimidade religiosa).

Na sociedade industrial, a perspectiva dominante é a da produtividade. Há completa cisão entre a produção autônoma das coisas e o reencontro com a intimidade. Inclusive a mediação moral dá lugar à acumulação de todo o excedente produtivo no capitalismo. Para Bataille, é quando o homem se afasta de si próprio e se torna servo de seu novo soberano: o capital produtivo.

Em *A noção de despesa*, o filósofo questiona o conceito de *utilidade* na sociedade capitalista, restrita à produção e conservação material. Nesse contexto, o prazer (no qual se incluem a arte e o sexo não reprodutivo) é limitado pelas concessões do jogo social, pois é um excesso improdutivo, uma perda, a “parte maldita”.

No sistema capitalista, a ciência realiza a clara consciência das coisas, anulando do conhecimento a ordem íntima da mitologia. Mesmo quando essa ordem reverbera em *balbucios prolongados* (BATAILLE, 1975, p. 43), ela rapidamente é desprezada em função da clareza da realidade, a grande autoridade do mundo moderno. E quando se tenta compreender a experiência íntima à luz do método científico, esbarra-se na diferença fundamental de tempo: o divino ocorre no instante; a ciência, na espera. Daí a obscuridade inescapável do divino entre nós.

Na poesia de Lenilde, encontramos o questionamento das “coisas úteis”, quando a poeta descreve contemplações de eventos cotidianos banais. O poema transcrito abaixo diz muito de seu próprio título.

### **Alimento**

*As margaridas*

*estão em toda parte.*

*Quarenta vezes por segundo*

*bateram as asas do beija-flor.*

*A tarde, ao meu dispor,*

*urde sua sombra no telhado.*

*Desatento um homem passa*

*e nada vê.*

*Todas as portas gemerão*

*se, desse sustento,*

*meu coração for despojado.*

(FREITAS, 2001, p. 16.)

O poema se inicia com a descrição de fenômenos naturais abundantes, no entanto discretos: a presença da flora e o bater de asas de um beija-flor. Mas sob um escrutínio: sabe-se que *as margaridas / estão em toda parte* e que o movimento da pequena ave se dá *quarenta vezes por segundo*.

Toda a massa relegada ao modo de vida do consumo pode ser esse homem que *passa e nada vê*. Porque seu tempo e energia estão condicionados às “utilidades”. Entretanto, o que é dispêndio para a sociedade capitalista, para o poeta é *sustento*. Um capricho arraigado de tal modo que dele depende a existência, pois lhe confere sentido. A leitura de poesia nos treina esse olhar útil ao existir.

## 5.2 POESIA É CELEBRAÇÃO

A riqueza do poeta é a matéria da poesia: tudo o que há no mundo que se encaminhe para a realização de um poema. Ora essa riqueza se revela aos olhos do poeta, como numa espécie de encantamento, ora o escritor a descobre após o escrutínio das coisas, das ideias e dos sentimentos. Contudo, esse descobrimento, ou revelação, não é gratuito, não é dado pela musa ou pelos deuses; a atividade incessante de descamar os sentidos ocultos na vida é que o torna possível. Daí lembramos Nietzsche, em *A gaia ciência: Quero cada vez mais aprender a ver como belo aquilo que é necessário nas coisas: — assim me tornarei um daqueles que fazem belas as coisas* (2001, p. 187).

Como o próprio filósofo assinala em seu prólogo, os aforismos de *A gaia ciência* são resultantes de um estado de espírito formado num período de convalescença, quando ele, recobrando a saúde física, dispensou um olhar singular à existência:

Todo este livro não é senão divertimento após demorada privação e impotência, o júbilo da força que retorna, da renascida fé num amanhã e no depois de amanhã, do repentino sentimento e pressentimento de um futuro, de aventuras próximas, de mares novamente abertos, de metas novamente admitidas, novamente acreditadas. (Ibid., p. 9)

Esperança e fé na própria vida, com suas limitações e mesquinhez terrenas, e no próprio homem, autor dessa vida. O que Nietzsche propõe, inclusive, é a (re)tomada dessa autoria, do domínio do humano pelo homem, em contraposição ao idealismo platônico acentuado no cristianismo: [...] *queremos ser os poetas-autores de nossas vidas, principiando pelas coisas mínimas e cotidianas* (Ibid., p. 202).

Ele faz isso influenciado pelo discurso poético-filosófico dos pré-socráticos. É latente, também, o interesse do autor pela autoridade que a ciência estava recebendo no século XIX, apresentando como alternativa um pensamento alegre, jovial, *gaió*, que questionasse as certezas científicas e suas implicações na vida do homem moderno. Já que a ciência encerrava um novo idealismo, com sua promessa de progresso futuro, como uma das “sombras de Deus”, ou seja, resquício de preocupação com o divino ainda que com o enfraquecimento da ideia de Deus na sociedade.

Deus está morto; mas, tal como são os homens, durante séculos ainda haverá cavernas em que sua sombra será mostrada. — Quanto a nós — nós teremos que vencer também a sua sombra! (Ibid., p.135)

Face ao ideal está, para Nietzsche, o corpo, símbolo do pensamento aliado às sensações, firmado na natureza humana, com os pés no chão. É dessa noção dionisíaca de materialidade e impermanência, que o homem, para o filósofo, pode alcançar sua mais alta liberdade, alçando voos em direção a si próprio, com consciência do seu pensar e do seu agir.

[...] daí que se ache tão pouca nobreza entre os homens; pois a marca desta sempre será não temer a si próprio, nada esperar de vergonhoso de si próprio, não hesitar em voar para onde somos impelidos — nós, pássaros nascidos livres! Aonde quer que cheguemos, tudo será livre e ensolarado à nossa volta. (Ibid., p. 199)

Desse modo, Nietzsche é um acusador ferrenho das ilusões propostas pela religião, em especial a cristã, da recusa desta ao corpo, ao caráter mais humano em cada homem. Fazendo isso, ele se torna um grande defensor da alegria em se viver a vida livre das amarras da culpa e da promessa.

A obra de Nietzsche é muitas vezes lida como uma defesa do ateísmo em seu sentido genérico, a recusa categórica da crença da existência de Deus. De fato, o filósofo espera mais do homem que a submissão aos ditames de uma religião, que podem limitar sua capacidade consciente de ser livre em ação e pensamento. Entretanto, apaziguar o sofisticado pensamento de Nietzsche nessa afirmação simplória (Deus não existe) seria alimentar uma verdade, o oposto da proposta do filósofo.

Poder-se-ia apontar uma curva entre o pensamento de Nietzsche e a poesia de Lenilde: enquanto a segunda busca o divino, o primeiro o nega. No entanto, essa discordância se dá em linha tênue. A negação de Deus em Nietzsche é a negação do idealismo ocidental que tolhe a vontade de potência, a coragem necessária para uma vida de plenitude. Nietzsche é contrário aos males oriundos da ideia do Deus cristão, onipresente e inquisidor.

Quando o filósofo percebe a morte de Deus, ele está reivindicando, também, a possibilidade de uma vida humana plena, consciente de sua potência e de seus limites. Ele postula a morte da letargia a qual pode o homem ser levado se deixar que sua vida se restrinja ao pensamento e ao modo de viver estabelecidos no cristianismo.

Walter Benjamin, criticando o caráter messiânico do materialismo histórico, aponta como a ideia de um futuro redentor se torna um obstáculo na vivência do hoje. Ele tece a seguinte consideração sobre a felicidade:

[...] nossa imagem de felicidade é totalmente marcada pela época que nos foi atribuída pelo curso da nossa existência. A felicidade capaz de suscitar nossa inveja está toda, inteira, no ar que já respiramos, nos homens com os quais poderíamos ter conversado, nas mulheres que poderíamos ter possuído. Em outras palavras, a imagem da felicidade está indissolúvelmente ligada à salvação. (1987, pp. 222, 223)

Em cada indivíduo, o encontro com o que dinamiza a personalidade é um percurso pessoal. Logo, a celebração da vida por meio da busca do divino não necessariamente está em desacordo com a vontade de potência proposta por Nietzsche, desde que a ideia de divino não acapache o humano em nós.

A relação íntima e intransferível com uma realidade outra, que nos escapa — nossa religiosidade íntima — pode compor a vontade de potência. Trata-se de um exercício da capacidade de sermos pensantes e artísticos, criando nosso próprio divinamento. Deus no homem é menos perigoso que o homem abrir mão de sua humanidade por causa de seu deus.

Sendo assim, um ponto de interseção entre a poesia de Lenilde e a filosofia de Nietzsche: a fuga da apatia por meio da celebração da vida cotidiana, superficial, e do que nesta se percebe como latência do espírito.

O poeta alarga e reorganiza as realidades que nos circundam por meio de seu trabalho com a linguagem, a qual a todo momento esbarra na sua própria incompletude, no seu não poder dizer, e, nesse caso em particular, na incapacidade de se colocar em palavras o que o verbo não alcança com exatidão: o divino. Daí tentar compreender Deus — essa instância incompreensível que alguns não abriram mão — nos assombros da vida, em tudo o que faz o poeta suspender sua respiração e tentar descrever, nunca com sucesso completo.

Para Alberto Caeiro, é preciso vigiar *a eterna novidade do Mundo*. O poeta deve ter o *pasmo essencial*, resultante de sua sensibilidade treinada para perceber valores onde o senso comum não os veem:

[...]

*E o que vejo a cada momento*

*É aquilo que nunca antes eu tinha visto,*

*E eu sei dar por isso muito bem...*

*Sei ter o pasmo essencial*

*Que tem uma criança se, ao nascer,*

*Reparasse que nascera deveras...*

*Sinto-me nascido a cada momento*

*Para a eterna novidade do Mundo...*

[...]

(PESSOA, 2011, p. 43)

Para Nietzsche, também, há potência suficiente na vida superficial, cotidiana, epidérmica, e sobre esta o homem deveria colocar sua atenção e sua paixão. *Todo homem das profundezas acha felicidade em igualar vez por outra os peixes voadores, brincando nas*

*cristas das ondas; estimam que o melhor, nas coisas, é terem uma superfície: a sua “epidermidade” [...] (Ibid., p. 183, grifo meu).*

O divino, na poesia de Lenilde Freitas, não é máscara de uma adoração que recusa a vida, que paralisa o corpo do homem. Antes, é o encanto íntimo com as possibilidades que todos nos deparamos no cotidiano, desde que cultivemos uma atenção para tudo o que acentua nossa humanidade e nos dá a chance de realização. Como lemos no poema seguinte:

**Pôr do sol**

*O dia se extingue*

*em seu próprio fogo.*

*Uma lava escarlate*

*escorre do céu*

*ruborizando a mangueira*

*que este ano floriu mais cedo.*

*Dedos transparentes*

*envernizam os ramos, as folhas*

*e acendem a candeia*

*para a noite que se aproxima.*

*Diante de mim — empoleiradas —*

*as cores genuínas da vida:*

*nos bolsos de Deus*

*encontro minhas riquezas.*

(FREITAS, 2001, p. 21)

Para construir uma singular paisagem do pôr do sol, a poeta fez uso de termos “ardentes”, que reforçam o momento de cores celestes intensas e o clima abafado do entardecer — como *fogo, lava escarlata, ruborizando, envernizam e acendem a candeia*. Como em uma erupção vulcânica no céu, o sol derrama sua “lava” vermelho vivo e rubifica os elementos naturais da tarde.

Em uma bela imagem — *as cores genuínas da vida* dispostas num poleiro tais quais aves que repousam e mostram sem esforço nem interesse sua exata beleza — a última estrofe revela os ideais de encantamento e olhar atento. As riquezas estão *nos bolsos de Deus*, fonte recôndita frequentada pelo poeta que acurou a percepção e a recepção no que há de mais dado na natureza e na humanidade, e, por isso mesmo, mais misterioso.

A expressão *bolsos de Deus* ao mesmo tempo nos diz da tensa relação de distância e intimidade com o divino. Como se o poeta tivesse acesso ao divino exatamente por reconhecer seus limites diante dele, aceitando o que é dado ao homem no que nos rodeia. Como disse o salmista: *Ó Senhor, quão variadas são as tuas obras! Todas as coisas fizeste com sabedoria; cheia está a Terra das tuas riquezas* (Salmos 104:24).

## 6 CONCLUSÃO

A análise de textos literários com conotação religiosa é feita se levando em conta a possibilidade de diálogo entre o fenômeno religioso e a literatura, sem a necessidade de desprezar um em favor do outro. E sem imprimir ao trabalho artístico uma função sacralizante. É preciso considerar, além disso, que a adesão religiosa limita o alcance poético da obra.

Nos casos dos autores a partir da modernidade, a crise religiosa é um fato frequente, fazendo com que suas obras unam o elemento religioso à erudição secular e a diversas experiências culturais. Tais obras, muitas vezes, são marcadas pela negação de preceitos religiosos tradicionais e pela irreverência. E Deus, nelas, é lido a partir das coisas terrenas e abarca as contradições da natureza humana. Na fonte religiosa de tais escritores, está a própria individualidade deles.

A experiência poético-religiosa, na obra de Lenilde Freitas, tem algumas características singulares: afasta-se do discurso institucional religioso, manifesta o caráter dessacralizante do texto literário, reflete a complexidade da linguagem nesse tema, traça criativas conexões com a religiosidade primitiva por meio de alusões à Bíblia, defende a constituição de uma potência vital subjetiva por meio da atenção, celebra a existência com um olhar agudo para ela.

Quando a linguagem poética é utilizada para se descrever a relação do indivíduo com a outridade absoluta, temos um caso de extrema riqueza verbal, dadas as especificidades do fenômeno religioso (mistério, perplexidade, horror, encantamento). E, como não poderia deixar de ser, o poeta desenvolve uma experiência particular que não obedece aos compromissos moral, social ou institucional. Ele salienta, assim, as diferenças de seu pensamento e de seu afeto. O lugar-comum não lhe cabe, mas a criatividade.

A narrativa bíblica é referência frequente na literatura ocidental. Na obra de Lenilde Freitas, o texto mítico-sagrado é reatualizado em imagens poéticas e questões sobre o sentido existencial. Mas a experiência religiosa, nessa poesia, ultrapassa as alusões explícitas a Deus ou ao contexto bíblico.

A poeta pertence ao grupo de autores que manifestam uma atenção religiosa fundamentada na reelaboração da espiritualidade do homem contemporâneo, que não mais recorre ao dogmatismo, mas tem a dúvida como norte. Essa postura vem a calhar no trabalho

do poeta, tornando-se, inclusive, intrínseca a uma literatura que promova a liberdade do homem.

A religiosidade, nessa produção poética, também passa pelo corpo. Se não por um agudo erotismo, pela percepção das sensações físicas rotineiras. O ver assume uma especial relação com o mundo; é partindo das coisas vistas que o eu poemático tece suas reflexões sobre a existência. Sejam as coisas do mundo natural ou as ações próprias do homem. E a memória é tão importante quanto o olhar na identificação e apreensão das potencialidades possíveis.

O olhar poético, assim como o do cientista, é treinado para se deter nos detalhes que passam despercebidos pelo olhar do homem comum. É por meio dessa atenção, sensível e seletiva, que o poeta identifica, nas coisas vistas, o que não é observável. Liga-se, então, seu ver ao imaginário, urdidos na linguagem poética, que transforma essa rede de conexões em imagens verbais.

Depreendemos de nossa análise que o pensamento e o afeto estão atrelados ao corpo e à experiência. A visão, as sensações físicas, a rememoração compõem o existir. De modo que a poesia está ligada ao erótico, por ser metáfora e desvio. Assim como também está ligada ao amor, por ser tentativa de recuperação do sentimento de continuidade. O poético e o amor são experiências de autoconhecimento pelo contato com o outro.

Na obra de Lenilde, a natureza adquire significados particulares, relacionados à revelação de Deus, sendo os elementos naturais indícios dessa face misteriosa. A atenção dada às banalidades cotidianas, por sua vez, vai ao encontro do questionamento das utilidades no sistema do capital produtivo. Essa tensão se acentua quando as coisas banais fazem parte do encontro com o divino.

Essa poesia é um manifesto pela felicidade, na aceitação do humano e sua ênfase. A alegria como dinamismo. A *vontade de potência*, nesse caso, é encontrada, também, na busca do divino. Para isso, negam-se convenções de fé religiosa e se assume a criatividade, reelaborando o imaginário sobre Deus, e a liberdade, indicando as escolhas pessoais na construção de uma religiosidade particular.

A literatura de Lenilde assume o risco de construir uma imagem singular do divino, relacionando-o ao que existe de terreno. Além disso, empresta a seus leitores a oportunidade

de observar a capacidade de reordenar o existir em uma religiosidade ligada, não ao dogma, mas ao possível.

Analisando o conjunto da obra da poeta, torna-se evidente o compromisso com o afeto e a compreensão entre os homens. Essas características estão atreladas à liberdade de pensamento e ação, e o divino aparece desse direcionamento. Uma demonstração desse empenho é a dedicatória do exemplar de *Cercanias* que adquiri de um sebo da cidade de Paraibuna (SP), via internet. O texto escrito de próprio punho pela autora diz o seguinte:

*Para [...],*

*que também gosta de poesia, estas minhas Cercanias em busca de um mundo menos violento.*

*Lenilde Freitas*

*São Paulo, agosto, 1989.*

## REFERÊNCIAS

- \_\_\_\_\_ ; KERMODE, Frank (Org.). *Guia literário da Bíblia*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A parte maldita*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.
- \_\_\_\_\_. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Teoria da religião*. São Paulo: Ática, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Bíblia. Português. A Bíblia Sagrada. Almeida Corrigida Fiel (ACF). São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 1994.
- \_\_\_\_\_. Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas. São Paulo: Sociedade Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 1998.
- BIRCK, Bruno Odelio. *O sagrado em Rudolf Otto*. Porto Alegre: Edipucrs, 1993.
- BOSI, Alfredo (org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.
- \_\_\_\_\_. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1996.
- CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica*. São Paulo: Mestre Jou.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

DURKHEIM, Emile. *As formas elementares da vida religiosa*. WMF Martins Fontes, 2003.

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

\_\_\_\_\_. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1992.

FERRY, Luc. *Depois da religião: o que será do homem depois que a religião deixar de ditar a lei?* Rio de Janeiro: DIFEL, 2008.

FREITAS, Lenilde. *A corça no campo*. Recife: Ed. da autora, 2010.

\_\_\_\_\_. *Cercanias*. São Paulo: João Scortecci Editora, 1989.

\_\_\_\_\_. *Desvios*. São Paulo: João Scortecci Editor, 1987.

\_\_\_\_\_. *Espaço neutro*. São Paulo: Estação Liberdade: Fundação Nestlé de Cultura, 1991.

\_\_\_\_\_. *Grãos na eira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. *Tributos*. São Paulo: Editora Giordano, 1994.

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

GARAUDY, Roger. *Deus é necessário?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

KAZANTZAKIS, Nikos. *Testamento para El Greco*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.

KUSCHEL, Karl-Josef. *Os escritores e as escrituras: retratos teológicos-literários*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

MAGALHÃES, Antonio. *Deus no espelho das palavras: teologia e literatura em diálogo*. São Paulo: Paulinas, 2000.

- NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Além do bem e do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- OTTO, Rudolf. *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Petrópolis: Vozes, 2007.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego: por Bernardo Soares*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Poemas completos de Alberto Caeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- PONTY, M. Merleau. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ROSSET, Clément. *A antinatureza: elementos para uma filosofia trágica*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- SERRES, Michel. *Hominescências: o começo de uma outra humanidade?* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Os cinco sentidos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- VELOSO, Caetano. *Zera a reza*. In: *Noites do Norte*. São Paulo: Universal Music, 2000.